



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„What’s the point of doing anything? Zur visuellen Inszenierungsstrategie der Musikerin St. Vincent“

Verfasserin

Elisabeth Voglsam, BSc

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Soziologie

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei Professor Alfred Smudits, dem Betreuer meiner Masterarbeit, für dessen Feedback und hilfreiche Anregungen bedanken.

Weiters möchte ich meinen Eltern danken, die immer an mich und meine schriftlichen Fertigkeiten (und nicht nur an diese) glaubten, und mich in meiner Zielstrebigkeit immer bestärkt haben.

Ein weiteres „Danke“ auch an meine Brüder Günther und Michael sowie an meine Schwägerin Tamara und – weil sie die beste Ablenkung vom Lern- und Schreibstress waren – an meine Nichten Sarah und Sophie.

Ein weiterer Dank gilt den Masterarbeitseminar-Gruppen „Visuelle Soziologie“ und „Kultur und Gesellschaft“ (WS 2014/2015) sowie an Professor Klaus Neumann-Braun für hilfreiche Tipps und Denkanstöße.

Außerdem möchte ich mich bei Nina bedanken, die während der Erstellung dieser Arbeit und darüber hinaus stets ein offenes Ohr für mich hat(te) und mir mit Rat und Tat zur Seite stand (steht).

Last but not least möchte ich der Protagonistin dieser Arbeit danken: St. Vincent. Dafür, dass sie ist, wie sie ist und mir selbst nach monatelanger intensiver Beschäftigung mit ihr nicht auf die Nerven geht.

Danke! Ihr alle – und zwar jede und jeder auf seine eigene Weise – habt zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Forschungsfrage	1
1.1	Warum Musikvideoanalyse?	1
2	Musikfernsehen und Musikvideoclips	3
3	Musikvideoclips	3
3.1	Das Spezifische an und Merkmale von Musikvideoclips.....	4
3.2	Historischer Abriss	5
4	Musikfernsehen	7
4.1	MTV	8
4.1.1	Bedingungen für die Entstehung von MTV	8
4.1.2	Gründung und Geschichte von MTV	10
4.2	VIVA	12
4.2.1	Gründung und Geschichte von VIVA.....	12
5	Internet has killed music television	14
5.1	Musikvideos im Zeitalter des Internets	14
6	St. Vincent	16
6.1	Musikalischer Werdegang	16
6.2	Stil und Rezeption	17
7	Star und Starinszenierung	19
7.1	Der Star.....	19
7.1.1	Unterscheidung: Stars und Prominente.....	21
7.2	Starinszenierung	22
7.3	Das Image.....	23
7.4	Das Star-Image	24
8	Stars in der Populärkultur und im Popfeminismus	26
8.1	Populärkultur	26
8.2	Populärkultur und Popfeminismus	28
9	Girlies und Riot Girrrls	30
9.1	Girlies	30
9.2	Riot Girrrls.....	30
10	Methodisches Vorgehen	32
10.1	Filmanalyse	32
10.1.1	Sequenzprotokoll.....	32

10.1.2	Handlungsanalyse	33
10.1.3	Figurenanalyse	33
10.1.4	Analyse der Bauformen	33
10.1.5	Analyse der Normen und Werte	34
10.2	Videointerpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse	34
10.2.1	Deskription – Rekonstruktion – kultursoziologische Interpretation	36
10.2.2	Vorgehensweise	36
10.2.3	Leitfaden	37
10.3	Datenauswahl	40
10.3.1	Korpus	40
11	Analyse von Musikvideoclips	42
11.1	Typ 1: Cruel	42
11.1.1	Filmanalyse.....	42
11.1.2	Symbolanalyse	48
11.1.3	Zusammenführung Film- und Symbolanalyse	66
11.2	Typ 2: Cheerleader	67
11.2.1	Filmanalyse.....	67
11.2.2	Symbolanalyse	71
11.2.3	Zusammenführung Film- und Symbolanalyse	82
11.3	Typ 3: Digital Witness	84
11.3.1	Filmanalyse.....	84
11.3.2	Symbolanalyse	87
11.3.3	Zusammenführung Film- und Symbolanalyse	101
12	Interpretation der Albumcover-Bilder	103
12.1.1	Interpretation.....	105
13	Gemeinsamkeiten der Videoclips und Albumcover-Bilder	108
14	Interpretation und Fazit	112
15	Literaturverzeichnis	117
15.1	Online-Quellen	122
16	Abbildungsverzeichnis.....	124
17	Anhang.....	125
17.1	Abstract	193
17.2	Curriculum Vitae.....	194

1 Einleitung und Forschungsfrage

In dieser Masterarbeit soll die visuelle Darstellung eines weiblichen (Pop-) Stars behandelt werden. Gezeigt werden soll dies anhand einer Musikerin, die seit der Veröffentlichung ihres Debüt-Albums „Actor“ im Jahr 2009 erfolgreich ist: die amerikanische Sängerin und Multi-instrumentalistin Annie Clark, die unter dem Künstlernamen „St. Vincent“ arbeitet. Die gestellten Forschungsfragen sollen anhand von Musikvideoanalysen und einer Analyse der Albumcover-Bilder der Solo-Alben von St. Vincent beantwortet werden. Die Analysen werden mit der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse von Stefan Müller-Doohm vorgenommen, die Analysen der Videoclips werden zudem von einer Filmanalyse ergänzt.

1.1 Warum Musikvideoanalyse?

Um die weiter unten genannten Forschungsfragen beantworten zu können, sollen Videoclipanalysen durchgeführt werden. Zwar ist in den letzten Jahren die Relevanz von klassischem Musikfernsehen deutlich zurück gegangen, durch den Vormarsch des Internets, das Videos nahezu jederzeit und überall verfügbar macht, durch die leichte Teilbarkeit auf sozialen Netzwerken, Blogs, Online-Magazinen etc. hat das Musikvideo jedoch keineswegs an Bedeutung verloren. Es stellt einen großen und wichtigen Beitrag zur Imagebildung von Stars dar und dient als Mittel, um Aufmerksamkeit zu erlangen und um ein Image herzustellen und zu pflegen. Stars benutzen Musikvideos bewusst als Mittel zur Promotion ihrer Songs und ihrer selbst. Veruschka Bódy und Peter Weibel erkannten bereits in den 1980er Jahren die Bedeutung als Werbefunktion von Musikvideos und bezeichneten sie als visuelle Logos für akustische Logos (= Popsongs) (vgl. Bódy et al. 1987: 274).

Da es um die Inszenierung einer Musikerin geht, werden zur Analyse Musikvideoclips herangezogen. Diese werden inszeniert und nach bestimmten Kriterien vom jeweiligen Star und seinem professionellen Umfeld gestaltet, um ein bestimmtes Bild, ein bestimmtes Image, nach außen zu tragen. Des Weiteren wird eine Interpretation der Albumcover-Bilder der Solo-Alben von St. Vincent vorgenommen, um so eine möglichst umfassende Analyse gewährleisten zu können.

Die **Forschungsfrage** wird daher wie folgt formuliert:

*„Durch welche Darstellungs- und Inszenierungsformen präsentiert sich die
Musikerin St. Vincent?“*

Im Zuge der Beantwortung der Forschungsfrage werden sich weitere relevante Fragen stellen, wie:

- Welche Themen und visuellen Elemente werden in den Clips aufgegriffen?
- Welche Stilmittel werden eingesetzt, die ein Image der Künstlerin schaffen?
- Welche sprachlichen und symbolischen Mittel und Strategien werden auf der Ebene des Bildes, der Musik und des Songtexts eingesetzt?
- Welches Image der Künstlerin St. Vincent wird durch die Musikvideos geschaffen?

Und weiters:

- Wie verhalten sich die konstruierten Geschlechterrepräsentationen in den Videos zu gesellschaftlichen Praktiken und "alltäglichen" Repräsentationen von Mann und Frau?
- Was ist darin (pop-)feministisch/emanzipatorisch?
- Wie werden Macht- und Definitionsbeziehungen dargestellt?

2 Musikfernsehen und Musikvideoclips

Bei der Beschäftigung mit Musikfernsehen bzw. mit Musikvideoclips fällt auf, dass in der Literatur mehrere Begriffe verwendet werden, die das gleiche meinen: Musikvideoclips, Musikvideos, Musikclips, Videos oder Videoclips. In der vorliegenden Arbeit werden diese Begriffe gleichbedeutend verwendet. Eine Unterscheidung ist jedoch zwischen den Begriffen Musikvideoclip und Musikfernsehen angebracht, welche im Folgenden näher erläutert werden.

Bei Musikfernsehen handelt es sich um eine soziale Organisation: einen kommerziell betriebener Fernsehsender, der als Spartenkanal, ähnlich wie Sport- oder Nachrichtensender, ausgerichtet ist. Inhalte sowie Programmgestaltung fokussieren sich auf ein zentrales Thema, nämlich auf Popmusik bzw. ihre visuelle Erscheinungsweise: das Musikvideo. Als Zielgruppen sind Jugendliche und junge Erwachsene definiert. Musikvideos hingegen sind eine Kunstgattung bzw. ein ästhetisches Gebilde, welches eigenen Gestaltungsprinzipien folgt. Die Länge eines Musikvideos beträgt meist zwischen drei und fünf Minuten. In dieser Zeit wird ein Musikstück, welches aus verschiedenen Genres, von SolointerpretInnen oder Gruppen stammen kann, mit einem Videofilm, das heißt mit Hilfe verschiedener visueller Elemente, präsentiert (vgl. Autenrieth et. al. 2009: 11f).

Welche Relevanz Musikvideoclips und Musikfernsehen haben, fassen Neumann-Braun und Schmidt mit der von ihnen aufgeworfenen Frage zusammen: „Sind Musikfernsehen und Videoclips Ausdruck von Authentizität oder nur Zeichen für Manipulation?“ (Neumann-Braun/Schmidt 1999: 8).

3 Musikvideoclips

Bevor auf die Funktionsweise und Strukturen von Musikvideoclips eingegangen werden kann, muss zunächst der Begriff definiert werden. Es existieren diverse Begriffsbestimmungen, die meisten heben Aspekte der zeitlichen Begrenztheit, der Materialität des Mediums und des Werbezwecks hervor (vgl. Autenrieth et. al. 2009: 13). Die Diskussion stellt Musikvideoclips einerseits als Massenware mit ihrer Funktion als Promotionsmittel, andererseits als postmodernes (Kunst-) Werk einander gegenüber (vgl. Neumann-Braun/Schmidt 1999: 7).

Greeson und Williams betonen die Bedeutung von Jugendlichen als Zielgruppe: „Music videos are designed to appeal to adolescent audiences, combining the impact of television

with the sounds and messages of youth transmitted through popular music.“ (Gree-son/Williams 1986: 179). Damit wird das Identifikationspotenzial, das InterpretInnen den RezipientInnen durch Musikvideoclips bieten, angesprochen.

Den Werbezweck von Musikvideos unterstreicht Ute Bechdorf. Sie betrachtet Musikvideoclips als "visuelle Untermalungen von populärer Musik, die in erster Linie für den Kauf der CD werben“ (Bechdorf 2000: 37). Auch Neumann-Braun, Axel Schmidt und Ulla Autenrieth sehen den Werbezweck von Musikvideos: diese werden heute größtenteils als industrielles Massenprodukt hergestellt, dienen Werbezwecken und folgen Genrekonventionen (vgl. Autenrieth et. al. 2009: 13). Somit wird die Frage aufgeworfen, ob Musikfernsehen und Video-clips eine geeignete Form sind, (Pop-) Musik kreativ zu visualisieren oder ob sie eine kulturindustrielle und oberflächliche Inszenierung sind, mit der Folge von Kommerzialisierung und Gleichschaltung der weltweiten Jugendkulturen (Neumann-Braun/Schmidt 1999: 8): „Clips werden v.a. durch Musik und popkulturelle Stilistiken strukturierte Sinnwelten oder konträr als pseudo-bedeutungstragendes, „wahlloses Zitatkarussell“ angesehen.“ (Neumann-Braun/Schmidt 1999: 7f).

3.1 Das Spezifische an und Merkmale von Musikvideoclips

Neumann-Braun und Mikos schreiben über das Spezifische an Musikvideoclips: "Diese Art und Weise der bildlichen Inszenierung populärer Musik zeichnet sich durch Merkmale wie schnelle Schnitte, technische Experimentierfreudigkeit, inhaltliche Mehrdeutigkeit, häufiges Zitieren und Verflechten kulturhistorisch aufgeladener Symbolik und in vielen Fällen auch durch das Nichtvorhandensein von Erzählstrukturen aus. Dennoch sind Clips keine "sinnlosen Bilderfluten", sondern besitzen eine regelhafte Struktur." (Neumann-Braun/Mikos 2006: 13).

Merkmale, die Musikvideos laut Keazor und Wübbene aufweisen müssen, sind Reproduzierbarkeit und die Möglichkeit der technischen Manipulation: das Produkt muss unabhängig von einer Aufführung verfügbar sein und sich durch eine „Manipulation des Gezeigten (durch technische Eingriffe wie Zeitlupe oder die Montage anderweitigen Materials)“ (Keazor/Wübbner 2007: 56) auszeichnen (vgl. ebd.: 55ff). Mit der Entstehung des Musikfernsehens fand eine Verschränkung einer speziellen Darstellungsform (Musik und Bild) mit einer spezifischen Distributionsform (Musikfernsehen) statt. Diese Verschmelzung sicherte dem Musikvideo einen fixen Platz innerhalb der Populärkultur. Die „Clip-Kultur“, die in den 80er-Jahren mit der Entstehung des Musikfernsehens entstand, beeinflusste mit wachsender

Größe Film- und Fernsehschaffende und übte somit Einfluss auf die ästhetische Entwicklung des Fernsehens aus (vgl. Goodwin 1992: 186f; Denisoff 1988: 251ff).

Durch die spezifische Aufgabenstellung, die Musikvideos haben, nämlich einem Musikstück durch die „Zugabe“ einer visuellen Komponente zu kommerziellen Erfolg zu verhelfen, ergeben sich eine spezifische Ästhetik und spezifische Bauprinzipien. Dadurch entstehen zentrale Strukturprinzipien, die vor allem dadurch gekennzeichnet sind, dass die Bilder dazu dienen, ein vorgängiges tonales Produkt visuell zu unterstützen. In Musikvideos verschränken sich Funktionen und Darstellungsweisen verschiedener Mediengattungen und populärer Kunstformen (vgl. Autenrieth et. al. 2009: 13f). Bei Musikvideoclips herrscht ein inverses Bild-Ton-Verhältnis, denn: „die Visualisierung hat die Aufgabe, die Musik zu propagieren und ein „Sehen von Tönen“ zu ermöglichen“ (Schmidbauer/Löhr 1996: 12). In Videos gibt es einen „visual track“, der die Musik begleitet, aber keinen „sound track“, der das Bild begleitet (vgl. ebd: 12). Musik, Bilder und Songtext erzählen jeweils eine eigene Geschichte. Diese können sich wechselseitig verstärken, hemmen oder widersprechen. Durch dieses Zusammenspiel der Ebenen entsteht eine große Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten, ein Bedeutungsüberschuss (vgl. Koch 1996).

Gattungen von Musikvideoclips

In den 1980er-Jahren wurde erstmals versucht, Typologien von Musikvideoclips zu erstellen. Die Kriterien für eine Zuweisung zu einer Gruppe orientierten sich überwiegend anhand der Fragen, ob es sich bei dem Clip um eine Darstellung eines Auftrittes (Performance-Clip/nicht-narrativer Clip) handelt oder er eine erzählerische Struktur aufweist (Narrativer Clip/Konzept-Clip) (Peverini 2004: 25f zitiert nach: Keazor/Wübbena 2007: 68f).

3.2 Historischer Abriss

Was als die Geburtsstunde des Musikvideos oder welches als erstes Musikvideo aller Zeiten bezeichnet werden kann, hängt stark davon ab, was man unter einem Videoclip versteht. Ein Merkmal von Musikvideos, nämlich die Gleichzeitigkeit von Bewegungen in Farben, Formen und Musik wurde bereits in der Frühen Neuzeit von Künstlern wie Leonardo da Vinci mit der Entwicklung von Lichtprojektoren und optischen Musikinstrumenten aufgegriffen. Dabei wird jedoch außer Acht gelassen, dass dieses Merkmal nicht nur auf Musikvideoclips zutrifft, sondern beispielsweise auch auf Live-Auftritte (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 55f). Trotzdem zeigt diese Entwicklung einen Schritt in Richtung der Vereinbarkeit von Musik und Bildern: „Der Traum, eine Farbmusik für das Auge zu schaffen, die der tonalen Musik für das Ohr entspricht, datiert mindestens bis zu Pythagoras und Aristoteles in die Antike zurück – und si-

cherlich wird man die Videoclips von heute kaum als letzte künstlerische Apotheose dieses Traums ansehen können.“ (Moritz 1987: 17). Um eine Kombination der Manipulation auf zeitlicher, räumlicher und akustischer Ebene zu ermöglichen, war die Entwicklung eines dementsprechenden Verfahrens notwendig, das es einerseits möglich machte, Bilder aufzunehmen und wiederzugeben und andererseits Musik und Geräusche hinzufügen lässt, entweder live oder von einem Tonträger. Aus diesem Grund wird der Film und seine diversen Formen und Begleiterscheinungen (beispielsweise Filmmusik) als wichtiger Vorläufer zu Videoclips betrachtet. Eine Frühform des Films ist das „Kinetophone“ von Thomas Alva Edison, das 1891 eingeführt wurde und bei dem Bilder mit einem Okular betrachtet werden konnten und somit eine Art „Mini-Fernsehschirm“ war. Eines von Edisons Zielen war es, Auftritte und Konzerte von Zuhause aus mitverfolgen zu können – sowohl in Bild als auch in Ton. Kinetophone wurden allerdings weniger Zuhause eingesetzt als an öffentlichen Vergnügungspätzen. Ähnlich verhielt es sich bei weiteren Vorläufern des Videoclips: den Soundies, die in den 1940er-Jahren aufkamen und den darauf folgenden Scopitones, die in 1960er-Jahren erschienen (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 56f). Soundies und Scopitones waren Kurzformat-Musikfilme, die man mit Hilfe von Jukeboxen sehen konnte. Diese wurden überwiegend in Bars, Hotels, Clubs und ähnlichen aufgestellt. Das Merkmal, das beide vereint, ist, dass hierfür Filme produziert wurden, die bereits vorhandene Musik untermalen sollten. Soundies enthielten keine narrative Struktur, die gezeigten Bilder orientierten sich an der Musik – somit war die Musik das primäre Element der Soundies, sie existierte bereits vor den Bildern. Sowohl Soundies als auch Scopitones waren kurzlebig und im Rückblick wenig erfolgreich, stellten aber einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung von Musikvideos dar, da erstmals die Bilder einer musikalischen Logik folgten und nicht umgekehrt (vgl. Herzog 2007: 31ff).

Die Vorläufer dessen, was heute als Videoclip bezeichnet wird, waren als Ersatz für Bühnenauftritte vorgesehen und als solche konzipiert. Auch der von Bruce Gowers 1975 gedrehte Clip zu „Bohemian Rhapsody“, der gemeinhin als „der Erste“ Videoclip bezeichnet wird, war dazu gedacht, eingesetzt zu werden, um Live-Auftritte in Fernsehshows zu ersetzen. Durch den massiven Einsatz von Studioteknik bei der Aufnahme des Songs konnte das Stück live nicht oder nur unbefriedigend wiedergegeben werden. Aus dieser Not heraus entstand die Idee, ein Video zu drehen, das als Auftritt konzipiert wurde und die Band größtenteils bei der Aufführung des Songs zeigte. Betrachtet man die Geschichte und die Entwicklung von Musikvideoclips, lässt sich feststellen, dass viele Bands, MusikerInnen und RegisseurInnen eine eigene, unverkennbare Bildsprache in ihren Clips entwickelt haben. Beispielsweise lassen sich die Videos der schwedischen Band ABBA nennen, die sich durch Szenen mit Portraits in Frontal- sowie in Profilsicht einen bis heute anhaltenden Wiedererkennungswert sicherten. Durch diese Arrangements der Gesichter setzte der Regisseur Lasse

Hallström die Bandmitglieder in Beziehung zu einander und schaffte gleichzeitig ein visuelles Erkennungsmerkmal. Die zahlreichen Parodien der Clips von ABBA zeigen deutlich, dass sich diese Bilder in den Gedächtnissen der ZuschauerInnen eingebrannt haben. Somit ist auch klar, dass Musikvideoclips nicht nur als einfaches und günstiges Ersatzmittel für einen Live-Auftritt verstanden werden können, sondern auch, um einen eigenen Stil zu schaffen und um eine gewisse Nähe zwischen Band und Fans aufkommen zu lassen (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 61ff).

4 Musikfernsehen

Mit der Entwicklung des Musikfernsehens erfuhren die Musikvideoclips eine intensive Fortentwicklung. Wechselwirkungen, die sich zuvor bereits am Beispiel von Werbung und Musik zeigten, intensivierten sich. Die Musikbranche hatte mit der Entstehung des Musikfernsehens einen weiteren Kanal gefunden, mit dem sie für sich werben konnte. Neben Musik- und Chartshows entstanden eigene Fernsehserien, die sich mit der Entstehung und Entwicklung von einzelnen Bands beschäftigten. Als bekannte Beispiele sind die amerikanische Band „The Monkees“ (in den 1960ern) und die britische Band „S Club 7“ (1990er/2000er) zu nennen. Das Erfolgsrezept dieser Serien war, die Geschichten, die innerhalb der Serie passierten, mit Songs der jeweiligen Band zu hinterlegen oder sie innerhalb der Serie bei Auftritten und Darbietungen zu zeigen. Die gezeigten Songs waren käuflich zu erwerben und wurden durch die Serien beworben. Die bereits bestehende Verschränkung von Musikindustrie, Werbung und Fernsehen wurde noch intensiver, als der Musiksender MTV erstmals auf Sendung ging. Wurden Musikvideoclips von inszenierten und gefilmten Auftritten bisher nur als Pausenfüller oder im Rahmen einer Show bzw. Serie gezeigt, wurden sie nun fast ununterbrochen aneinandergereiht. Damit änderte sich auch die Struktur der Clips, was sich im Erscheinungsbild und in der Produktion niederschlug. Mit aufkommender Routine bei der Herstellung von Clips stellten sich gewisse Standards heraus. Außerdem entstand großes Konkurrenzverhalten, denn aufgrund der Vielzahl an Clips musste man versuchen herauszustechen, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Auf diese Weise entstanden auch genrespezifische Regeln und Codes, denen ein Clip einer jeweiligen Gattung (Rock/Pop/Hip Hop/Heavy Metal etc.) zu folgen hatte. Die Bedingungen der Produktion von Clips müssen daher als Rahmung bei einer Analyse von Musikvideoclips immer mitbedacht werden (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 66ff).

Das Programm für Musikspartenkanäle ist für diese günstig herzustellen: nachdem der Sender den Sendeplatz zur Verfügung gestellt hat, wird ihm das Programm von der Wirtschaft günstig geliefert. Dadurch entsteht das System der „doppelten Ökonomie“ (Junker/Kettner: 56), bestehend aus den beiden Komponenten „Programm“ (Ökonomie I) und „Werbung“ (Ökonomie II), welche auf einander abgestimmt werden. Iris Junker und Matthias Kettner bezeichnen deshalb MTV als ein grenzenloses Werbefeld (vgl. ebd.: 56). Der Musiksender präsentiert Videos in ständigen Wiederholungen („heavy rotation“), was den InterpretInnen zu Absatzerfolgen verhilft und gleichzeitig Werbung für den Sender macht (vgl. Wimmer 1995: 24).

4.1 MTV

Als direkter Vorläufer von MTV gilt die Sendung „Pop Clips“, die ab 1980 auf dem Warner-Kanal Nickelodeon zu sehen war. „Pop Clips“ wurde von Micheal Nesmith, einem ehemaligen Mitglied der Band „The Monkees“, und John A. Lack produziert. Diese Sendung war die erste, die vollständig mit Musikvideoclip gefüllt wurde (vgl. Schmidt 1999: 95).

Der US-amerikanische Sender MTV (MusicTeleVision) war der erste weltweite, kommerzielle Musikspartenkanal mit einem 24-Stunden-Programm. Heute ist MTV nicht nur Fernsehsender, sondern agiert als globale Marke und als Teil des weltweit operierenden Medienunternehmens „MTV Networks“ (vgl. Autenrieth et. al. 2009: 11). Erstmals auf Sendung ging MTV am 01. August 1981 um 12:01 Uhr mit dem Clip zu „Video Killed The Radio Star“ des Pop-Duos „Buggles“ (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 67ff). Das Programmkonzept von MTV sollte für mehrere Dinge stehen: es sollte Ausdruck des Lebensgefühls der sogenannten Generation X sein, eine neue audiovisuelle Ästhetik fördern und „mit den Mythen von Popmusik und Popkultur deren zentralen Elementen (Straße/Club – Authentizität – Rebellion) zu neuem Leben“ verhelfen (Neumann-Braun/Schmidt 1999: 9).

4.1.1 Bedingungen für die Entstehung von MTV

Der Titel des ersten Songs, dessen Video auf MTV gezeigt wurde, „Video Killed The Radio Star“, verdeutlicht die damalige Wichtigkeit des Mediums Radio: ob, wie oft und wann ein Titel im Radio gespielt wurde, spiegelte sich häufig in den Charts wider: Radio konnte KünstlerInnen zu Stars machen. Wurden zu Beginn Radio-Singles den Sendern von Musikverlagen kostenlos zur Verfügung gestellt, verlangten diese später, um dem Einbruch der Musikindustrie entgegenzuwirken, Lizenzgebühren. Außerdem wurden nun „Promotional Films“ im

Fernsehen eingesetzt, also Clips, die in „Special Interest“ Formaten gezeigt wurden. Die Promotional Films boten eine Inszenierungsmöglichkeit zu geringen Kosten. Aufgrund dieser Vorteile wurde MTV als Werbemedium mit einer höheren Reichweite im Vergleich zum Radio und zu günstigen Konditionen angesehen und zu einer Marketingplattform aufgebaut (Linden 2004: 205f).

Dies deutet bereits an, dass die Entstehung von MTV durch ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren begünstigt wurde, die sich aus der bis dato noch recht kurzen Geschichte der Rock- und Pop-Welt (etwa 30 Jahre) ergaben. Durch ihre Visualisierung mit Hilfe des Fernsehens erhoffte man sich eine weltweite Verbreitung von Musik. In den 70er-Jahren wurden die Projekte, die Musik und Fernsehen vereinen sollten, immer häufiger: Formate wie „Shindig“, „Hullabaloo“, „In Concert“ und „Saturday Night Live“ entstanden, es wurden nur Live- oder Playback-Performances gezeigt. Auch in Filmen und Werbespots wurde eine Verbindung des Bildes mit Musik hergestellt. Später wurde visualisierte Popmusik vermehrt zu Werbezwecken eingesetzt und sie fand somit ihren Platz im kommerziellen Fernsehen, was die Tür für den Erfolg von MTV öffnete (vgl. Schmidt 1999: 94f).

Durch veränderte (Re-)Produktionsmöglichkeiten von Musik aufgrund von vermehrt künstlich erzeugten Computer- oder Synthie-Sounds änderten sich die Live-Performances von MusikerInnen: durch den Einsatz von künstlichen Sounds konnte die Musik live nicht mehr eins zu eins wiedergegeben werden, die Musik stammte auch bei „Live“-Auftritten aus verschiedenen Quellen. Dies bewirkte eine Aufwertung der visuellen Komponente der Live-Auftritte und legte somit einen Fokus auf die Inszenierung eines Starimages und einer ihm angemessenen Show. Der Fokus verschob sich in den 80er-Jahren in Richtung „Gesamtkunstwerk“, zu einem Zusammenspiel aus Musik und visueller Darbietung – MusikerInnen wurden zu PerformerInnen. Vor allem für KünstlerInnen aus den Stilrichtungen New Wave und New Pop wurde die Selbstpräsentation Bestandteil ihrer Performance, womit eine wichtige Voraussetzung für die Verbreitung des Musikvideoclips als Ausdrucksform geschaffen wurde (vgl. Schmidt 1999: 95f). Durch Musikvideos bekamen KünstlerInnen die Möglichkeit, nicht mehr alleine durch ihre Live-Auftritte überzeugen müssen, sondern durch inszenierte Videoclips. Es war also möglich, von Beginn an ein bestimmtes Star-Image zu kreieren (vgl. Linden 2004: 206).

Zu diesem Zeitpunkt fehlte es an Distributionsstrukturen und Programmplätzen, mit Hilfe derer die entstandenen Clips gezeigt und verbreitet werden konnten. Mit der Entstehung und Verbreitung von Kabel- und Satellitenfernsehen in den USA Ende der 70er-Jahre entstand Raum für Spartenkanäle. Man konnte nun eine spezifische Zielgruppe – Jugendliche – fast

weltweit erreichen und ansprechen. Jugendliche waren zu diesem Zeitpunkt eine eher vernachlässigte Zielgruppe und MTV wollte durch jugendspezifische Programminhalte diese Lücke schließen und versprach sich dadurch Werbeeinnahmen. Des Weiteren konnte man, im Gegensatz zu anderen Sendern, ein preiswertes Programm produzieren, denn man konnte „Werbung und Programm im ‚Doppelpack‘ garantieren“ und somit „qualitativ hochwertiges Programm zum Nulltarif“ herstellen (Schmidt: 1999: 97). Eine weitere Bedingung zur Entstehung von MTV war der Rückgang des Verkaufs von Tonträgern Ende der 70er-, Anfang der 80er-Jahre. Man musste nach neuen Promotionplattformen suchen, da Tourneen und Radio, die bis dato die Hauptmittel der Promotion waren, sich als teuer und in ihrer Reichweite beschränkt erwiesen. Die Lösung war der Videoclip: er artifizialisiert Auftritte zu Werbezwecken und ist Auftritt und Werbung zugleich. MTV war somit das ideale Werbemedium und wurde „zum Retter einer angeschlagenen Tonträgerindustrie“ (Schmidt 1999: 99). Der Sender harmonierte außerdem mit dem Strukturwandel, der in der Musikindustrie einsetzte. Darüber hinaus setzte etwa zur gleichen Zeit ein Individualisierungsschub in der Bevölkerung ein, der kulturelle Nischen hervorbrachte und es notwendig machte, Warenangebot und Produktwerbung zu diversifizieren. Begrenzte Gruppen mussten zielgruppenspezifisch angesprochen und versorgt werden, was MTV entsprechend umsetzen konnte (vgl. Schmidt 1999: 96ff).

Ausschlaggebend für die Entstehung von Musikfernsehen, insbesondere von MTV, waren somit vor allem die Zunahme an künstlich erzeugten Sounds, die live nur schwer wiederzugeben waren und die dadurch die Produktion von Videoclips als Erweiterung und Visualisierung des Live-Konzerttraumes vorantrieb; die Verbreitung von Kabel- und Satellitenfernsehen und die damit entstehenden freien Sendefrequenzen; fallende Umsätze in der Musikindustrie, die nach neuen Wegen für Promotion suchen musste und diese in Musikvideos fand; und schließlich die bis dato fehlende Plattform für Musikvideoclips.

4.1.2 Gründung und Geschichte von MTV

MTV wollte ein neues kulturelles Angebot schaffen und musste sich dafür die Fragen stellen, mit welchen Inhalten man dieses schaffen konnte und wie die Verpackung, also die Präsentation nach außen, aussehen sollte. Bei der Programmgestaltung wollte man sich von herkömmlichen, bereits bestehenden Sendern abheben und als Medium der Jugend wahrgenommen werden. Aus diesem Wunsch heraus wurde der bekannte „MTV-Style“ kreiert: hip, unkonventionell, spontan, schlampig. In der Anfangszeit stütze man sich auf das „Flow-“ und „Narrowcasting“, also auf eine Wiederholung von Musikvideoclips und das Zuschneiden des Programmes auf eine bestimmte Zielgruppe. Als solche ausgewählt wurden die „Young Urban White Males“, da diese als bisher vernachlässigt galten, über ausreichend Kaufkraft und

technisches Equipment verfügten, überdurchschnittlich viel für Tonträger ausgaben und zudem am quantitativ stärksten vertreten waren. Inhaltlich musste sich MTV zu Beginn bei den Videoclips bedienen, die ihnen angeboten wurden. Das waren zu diesem Zeitpunkt vor allem Videoclips von KünstlerInnen aus der „New Pop“-Szene. Mit dieser Musikrichtung feierte MTV seinen Durchbruch und wird bis heute mit ihr verbunden (vgl. Schmidt 1999: 101ff).

In den ersten Jahren nach seiner Gründung hielt sich der Erfolg und der Einfluss von MTV stark in Grenzen, es wurden Verluste geschrieben. Erstmals Gewinn erzielte der Sender im Jahr 1984, was vor allem auf erhöhte Lizenz- und Werbeeinnahmen zurückgeführt werden kann. Durch die Ausweitung der Reichweite konnte man mittlerweile ca. ein Viertel aller US-amerikanischen Haushalte mit Fernsehanschluss erreichen, was MTV einen enormen Anstieg an Popularität in der Werbe- und Medienbranche brachte und einen Boom auslöste: Labels investierten immer mehr in die Produktion von Videoclips, da sie die Wichtigkeit und Notwendigkeit von Clips erkannten. Eigene Abteilungen, die auf die Produktion von Musikvideoclips spezialisiert waren, wurden gegründet. Die angeschlagene Musikindustrie erholte sich und verzeichnete mit Hilfe des neuen Werbemediums Rekordumsätze. Durch Exklusivrechte konnte MTV die Konkurrenz ausschalten und KünstlerInnen an sich binden. Ab dem Jahr 1985 erlitt der Sender jedoch Rückschläge: die Einschaltquoten gingen stark zurück, die Kritik aus der Musikbranche wurde wegen der hohen Produktionskosten für Videoclips und der geringer werdenden Reichweite lauter und das Ende von MTV wurde hervorgesagt. Durch zahlreiche Umstrukturierungen, sowohl in inhaltlicher als auch organisatorischer Hinsicht (beispielsweise wurde das bisherige Flow-Konzept aufgegeben und Sendungen mit fixen Sendezeiten eingeführt), konnte der Sender die Krise bewältigen und ging sogar gestärkt aus ihr hervor. Die Reichweite und der Einfluss des Senders waren in den 1990er-Jahren weltweit größer denn je (vgl. Schmidt 1999: 104ff). Nicht nur KünstlerInnen wurden per Exklusivverträgen an MTV gebunden, auch die Konkurrenz wurde auf die gleiche Art ausgeschaltet: MTV schloss mit Kabelnetzbetreibern Verträge ab, die ihnen untersagten, andere Musiksender im Angebot aufzunehmen. Im Gegenzug konnten sie das Programm von MTV zu Discountpreisen ausstrahlen. Auf diese Weise sicherte sich MTV seine Monopolstellung (vgl. Linden 2004: 212).

Vor allem durch Exklusivverträge und die enorme Reichweite war es für den Erfolg von KünstlerInnen unerlässlich, dass ihre Videoclips von MTV gespielt wurden. Um in die Playlist aufgenommen zu werden, mussten Videos ein Auswahlverfahren bestehen, das sich offiziell an der Vereinbarkeit des Genres mit dem Image des Senders orientierte, sowie an produktionstechnischen Standards. Darüber hinaus herrschten ökonomische und vertragliche Zwänge (beispielsweise war es entscheidend, bei welchem Label eine Künstlerin oder ein Künstler

unter Vertrag war). Auch inhaltlich wurden die Videoclips überprüft, um „Anstößiges“ oder „Schleichwerbung“ auszuschließen. Ebenfalls überprüft und gegebenenfalls beanstandet wurden die Songtexte. Auf diese Weise wurde Zensur zur Praxis von MTV und führte zudem zu einer Standardisierung von Videoclips: VideomacherInnen orientierten sich an Videoclips, die aktuell erfolgreich auf MTV liefen (vgl. Schmidt 1999: 116ff). MTV fungierte durch seine Monopolstellung sowohl als Trendsetter als auch als Zensor (vgl. Linden 2004: 212).

4.2 VIVA

Um den Zwängen von MTV weniger unterstellt zu sein, gab es immer wieder Unternehmungen von Seiten der Plattenfirmen, eigene Musiksender zu gründen. In den USA wurde dies durch die Exklusivverträge mit Kabelnetzbetreibern verhindert – in Deutschland jedoch nicht: 1993 ging mit VIVA ein Musiksender auf Sendung, der die Monopolstellung von MTV brechen wollte. VIVA war eine Plattform, die von den Unternehmen EMI, Sony, WEA und Polygram gegründet wurde (vgl. Linden 2004: 215).

4.2.1 Gründung und Geschichte von VIVA

Es gab vor allem zwei Gründe, die für die Gründung von VIVA sprachen: man befürchtete einerseits, dass ansonsten der Konkurrent Viacom mit MTV das Popbusiness vollständig dominieren würde und andererseits stagnierten die Umsätze mit Tonträgern in Deutschland. VIVA war für die Majorlabels ein äußerst günstiges Werbeinstrument, denn die Kosten, die für den Kanal entstanden, konnten sie als Werbung abschreiben, das Sendematerial konnte kostengünstig selbst hergestellt werden und über Werbespots konnte man die eigenen Produkte bewerben (vgl. Hachmeister/Lingemann 1999: 139).

Inhaltlich wollte sich VIVA von MTV abgrenzen und eine Lücke im deutschen Fernsehen schließen, die sich durch die Verbreitung von MTV aufgetan hatte: es sollte (zu einem großen Teil) deutsche Popmusik im deutschen Fernsehen gespielt werden. Das Musikprogramm, bestehend aus Videoclips, Magazinen, Interviews, Reportagen, Show und Dokumentationen, sollte zu 40 % aus deutschen Titeln bestehen und somit eine Plattform für MusikerInnen aus Deutschland bieten. Von Anfang an bestanden jedoch Zweifel, ob die deutsche Musiklandschaft genügend Material besitzt, um diesen Bedarf zu decken. So wirkte zu Beginn das Programm von VIVA eher beliebig und angekündigte Formate wurden nicht umgesetzt. Im Laufe der Jahre konnte VIVA aber sein gestecktes Ziel erreichen und tatsächlich kamen mindestens 40 % des Programms aus Deutschland, was zu einem wesentlichen Be-

standteil des Erfolgs wurde. Das Programm wurde auf Deutsch präsentiert, um der jungen Zielgruppe ein hohes Identifikationspotenzial zu bieten. VIVA sollte außerdem durch sein Design als Marke wahrgenommen werden, um von den Zuschauerinnen und Zuschauern und der Zielgruppe als unverwechselbar wahrgenommen zu werden. Man setzte vor allem auf Einfachheit und grenzte sich so vom durchgestylten MTV ab. Programmatisch lag der Hauptfokus von VIVA in der Regionalität und in der „Echtheit“, der Authentizität, durch die man sich ebenfalls von MTV abgrenzen wollte. Während MTV ein global agierender Sender war, war VIVA auf den deutschsprachigen Raum begrenzt und hatte seinen Sitz in Köln: „Aktives ‚Trendscouting‘, die Suche nach vielversprechenden Newcomern und ein ständiger Informationsfluß (sic!) sollten gewährleisten, daß (sic!) sich die VIVA-Zielgruppe auch in ihren regionalen Besonderheiten adäquat im Programm wiederfindet“ (Hachmeister/Lingemann 1999: 149). Dieses Credo galt auch für die ModeratorInnen: was zählte, war nicht eine Sprechausbildung oder Professionalität, sondern Authentizität und Coolness waren ausschlaggebend für die Auswahl. Durch Musikmagazine wie „Wah Wah“, „Metalla“, „Housefrau“ und vor allem „Freestyle“, ein Magazin mit einem Schwerpunkt auf Hip Hop, konnte sich VIVA weiter etablieren und gleichsam Kontakte zur lokalen Szene aufbauen, um MitarbeiterInnen aus dem entsprechenden Milieu zu engagieren. So wurde „Freestyle“ beispielsweise von DJ Torch von „Advanced Chemistry“, einer Hip Hop-Band aus Heidelberg, moderiert. Die Erfolge, die VIVA zu verbuchen hatte, fanden nach einer Programmreform im Jahr 1996 ein Ende. Das Management beschloss, die Investitionen zu stoppen und anderen Zwecken zuzuführen, die Sendungen wurden einer Kosten-Nutzen-Analyse unterzogen und einige, vor allem außer Haus produzierte Formate wie „Freestyle“ oder „Wah Wah“, wurden daraufhin eingestellt. Hinzu kam, dass am 21.3.1995 der neue Sender VIVA Zwei auf Sendung ging – vor allem, um den Konkurrenzen VH-1 (einer Tochter von MTV) keinen Sendeplatz zur Verfügung zu lassen. Dieser war vor allem an älteres Publikum gerichtet. Diese Strategie ging jedoch nicht auf, VIVA Zwei schrieb von Anfang an Verluste. VIVA Zwei sollte Musik abseits des Mainstreams präsentieren, so dass sich von nun an VIVA vollends auf kommerzielle Musik konzentrieren konnte (vgl. Hachmeister/Lingemann 1999: 141ff).

5 Internet has killed music television

5.1 Musikvideos im Zeitalter des Internets

Mit der zunehmenden Durchdringung des sozialen und des medialen Alltags durch das Internet hat sich die Relevanz von Musikfernsehen massiv geändert und die Verbreitung von Musikvideoclips findet nicht mehr nur über Fernsehen, sondern vor allen Dingen über das Internet statt. Deshalb – und weil in der vorliegenden Arbeit Musikvideoclips verwendet wurden, die auf der Videoplattform YouTube hochgeladen und verbreitet wurden – soll im folgenden Kapitel ein kurzer Überblick über Videoplattformen im Internet geschaffen werden.

Die größte und bekannteste Videoplattform im Internet ist YouTube, welche in 75 Ländern existiert. Laut eigener Statistik hat YouTube mehr als eine Milliarde Nutzer, pro Minute sollen 300 Stunden Videomaterial hochgeladen und täglich Milliarden Aufrufe generiert werden (vgl. YouTube.com: Presse, online). Für Musikvideos stellt YouTube einen eigenen Kanal bereit, der automatisch über ein Videoerkennungssystem erzeugt wird. Aktuell hat dieser Kanal, zu finden unter dem Namen „#Musik“, 88.709.256 Abonnenten (Stand: 13.03.2015). Mittlerweile gibt es zahlreiche Videoplattformen und die Zahl steigt stetig an. Weitere Plattformen im Bereich Musikvideos sind beispielsweise Vimeo und TapeTV, jedoch sind sie aufgrund der Übermacht von YouTube vergleichsweise irrelevant. Gleiches gilt für einen Vorläufer und Wegbereiter von Videoplattformen, MySpace, das in den vergangenen Jahren nahezu in der Versenkung verschwunden ist.

Dirk Peitz fasst die Folgen, die die Verbreitung des Internets auf das Musikfernsehen nahm, treffend zusammen: „Das Internet hat das Musikfernsehen nicht nur als Video-Abspielstation überflüssig gemacht. Es hat ihm seine Relevanz genommen: Die neuen Jugendkulturen sind virtuell, sie konstituieren sich in Weblogs und Netzforen, sie kennen keinen Modestil. Internet has killed the music television“ (Peitz 2010, süddeutsche.de, online). Videoplattformen im Internet haben gegenüber Musikfernsehen den Vorteil, dass Videos direkt ausgewählt und angeschaut werden können, und man nicht, wie im Fernsehen, nur durch Zufall eben jenes Video sehen kann, das man sehen möchte. Diese Möglichkeit einer direkten Auswahl ähnelt der Vorform der Musikvideoclips, den Scopitones, die ebenfalls auf diese Weise auswählbar waren (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 80).

Videoplattformen im Internet stellten sich somit als größte Konkurrenten des klassischen Musikfernsehens heraus. Gerade in den ersten Jahren ihres Bestehens wurden die Plattformen häufig kritisiert, da sie vor allem Banales oder Belangloses zeigten: „On video-sharing

sites, the most ordinary of situations can become an Internet sensation. Babies laughing, kids lip-syncing, teens describing their heartaches, animals playing, and grown men dancing can all be found in the vault of video-sharing sites“ (Burns 2009: 61). Andrew Keen machte die vermeintliche Banalität der Videoplattform YouTube folgendermaßen fest: „The site is an infinite gallery of amateur movies showing poor fools dancing, singing, eating, washing, shopping, driving, cleaning, sleeping, or just staring into their computers.“ (Keen 2007: 5). Neuartig an den Plattformen ist jedoch, dass das bisher herrschende Top-Down-Prinzip umgedreht wurde. So wird häufig bereits vorhandenes Material, das professionell hergestellt worden sein kann oder ebenfalls von Amateuren stammt, verwendet und bearbeitet. Die Videos auf diesen Plattformen stammen meist von AmateurlInnen und werden allgemein vor allem in Verbindung mit der Videoplattform YouTube gebracht. Aber nicht nur AmateurlInnen, auch Profis nutzen Videoplattformen: Professionelle NutzerInnen, entweder Einzelpersonen oder Institutionen, nutzen sie strategisch und verfolgen meist kommerzielle Ziele. Sie können auf Ressourcen wie Ausbildung, Finanzierung und Infrastruktur zurückgreifen und produzieren daher in aller Regel qualitativ höherwertiger als AmateurlInnen (vgl. Marek 2013: 16ff). Eine Studie des Projektes Medienkonvergenz Monitoring (MeMo) der Universität Leipzig zeigt, dass bei Jugendlichen vor allem Musikvideos und Videos mit lustigen Inhalten beliebt sind. Es gehört für sie zum Alltag, sich über Videoplattformen Musik anzuhören und neue Musik zu entdecken (vgl. Universität Leipzig, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft, online). In der Studie heißt es dazu: „Am häufigsten greifen sie dabei auf Musikvideos zu. Für viele Jugendliche sind Videoplattformen ein wichtiger ‚Musikplayer‘ geworden. Hier können sie nicht nur ihre Lieblingsmusik hören und sich die Videos dazu ansehen, sondern auch neue Musik kennenlernen“ (Medienkonvergenz Monitoring Videoplattformen-Report 2009: 19, online).

Für Musikfernsehen haben die ausgeführten Tendenzen – weg vom Fernsehen und hin zum Internet – zur Folge, dass es nicht nur an Relevanz verliert, sondern sein Programm umstellt: es findet eine Zunahme „an nicht-musikzentrierten Serien und Shows als Abwendung des Musikfernsehens vom musikjournalistischen und teilweise experimentellen Fernsehen bzw. als Angleichung an herkömmliche Serien- und Showformate statt, wodurch sich das Musikfernsehen in seiner Eigensinnigkeit zunehmend auflöst und zu einem Jugendfernseh- und Lifestyleprogramm wird“ (Kleiner/Jacke 2009: 166).

6 St. Vincent

Annie Clark, die unter dem Künstlernamen „St. Vincent“ auftritt, wurde am 28. September 1982 in Tulsa/Oklahoma (USA) geboren. Sie wuchs mit acht Geschwistern in einer Mittelklasse-Vorstadt von Dallas auf. Im Alter von zwölf Jahren begann sie Gitarre zu spielen. Ihre Tante und ihr Onkel, die das Jazz-Duo „Tuck and Patti“ bildeten, nahmen sie während ihrer Teenager-Zeit mit auf Tourneen und brachten ihr unter anderem die Musik von John Coltrane und Miles Davis näher (vgl. „Annie Clark's Bizarre Fever Dreams: Inside 'St. Vincent'“, rollingstone.com, online).

6.1 Musikalischer Werdegang

Nach ihrem Highschool-Abschluss im Jahr 2001 studierte Annie Clark an der Berklee School of Music und veröffentlichte in dieser Zeit ihre erste EP „Ratsliveonnoevilstar“, die sie 2003 mit StudienkollegInnen aufnahm. 2004 verließ Clark Berklee und schloss sich der Barock-Pop-Band „The Polyphonic Spree“ als Sängerin und Gitarristin an, außerdem trat sie mit dem „Glenn Branca's 100 Guitar Orchestra“ auf. Nach ihrem Ausstieg bei „The Polyphonic Spree“ schloss sie sich 2006 der Band des Singer-Songwriters Sufjan Stevens an und verkaufte ihre eigenen EPs bei den Konzerten von Sufjan Stevens. Zu dieser Zeit nahm sie erstmals den Namen „St. Vincent“ an. 2007 unterschrieb sie ihren ersten Plattenvertrag bei Beggars Banquet und das Debüt-Album „Marry Me“ wurde veröffentlicht. Das Album erhielt gute Kritiken und ebnete den Weg zum britischen Independent-Label 4AD, bei welchem ihr zweites Album „Actor“ erschien. Mit diesem Album schaffte sie, nicht zuletzt auch wegen ihrer beeindruckenden Live-Shows, den Schritt in die Mainstream-Charts (vgl. allmusic.com, online. In die US Billboard 200 Charts stieg sie damit auf Anhieb auf Platz 90 ein (vgl. billboard.com, online).

Ihr drittes Album, „Strange Mercy“, erschien 2011 und wurde ebenfalls bei 4AD veröffentlicht (vgl. allmusic.com, online). Mit dem Einstieg auf Platz 19 der US Billboard 200 Charts bzw. auf Platz 6 in den Billboard Alternative Album Charts konnte sie ihren bis dahin größten Chart-Erfolg verbuchen (vgl. billboard.com, online).

2014 brachte einen Wechsel des Labels mit sich: das vierte, nach ihr selbst benannte, Album „St. Vincent“ stellte ihre erste Veröffentlichung bei einem Major-Label dar. Das Album wurde bei Republic Records veröffentlicht, welches zur Universal Music Group gehört (vgl. universalmusic.com/labels, online). Mit diesem Album konnte sie auch den bisher größten kommerziellen Erfolg ihrer Karriere verbuchen: „St. Vincent“ stieg in der Woche seiner Veröffent-

lichung auf Platz 12 der US Billboard 200 Charts bzw. auf Platz 3 der Billboard Alternative Album Charts ein (vgl. billboard.com, online). Dieser Erfolg spiegelte sich auch bei der Verleihung des angesehensten Musikpreises der Welt wider: für das Album „St. Vincent“ gewann sie 2015 einen Grammy in der Kategorie „Best Alternative Music Album“ (vgl. grammy.com/nominees). Darüber hinaus wurde das Album-Cover von Billboard in seinem Ranking „30 Best & Worst Album Covers of 2014“ als eines der besten des Jahres gewählt (vgl. billboard.com, online). In einem Interview über das Album St. Vincent und den veränderten Sound erzählte die Musikerin ihre Gedanken nach Fertigstellung des Albums: „yeah, I sound like myself on this record (...) I'll call it 'St. Vincent'“ (laurasnapes.com, online).

Gastauftritte und Zusammenarbeiten fanden beispielsweise mit „The Mountain Goats“ und „The New Pornographers“ statt. Die ausführlichste und bekannteste Zusammenarbeit ist aber die mit David Byrne von „The Talking Heads“: Nachdem die beiden sich bei einer AIDS/HIV-Benefizveranstaltung in New York City kennenlernten, beschlossen sie, gemeinsam eine Show zu spielen. Aus dieser Idee heraus entwickelte sich eine längere Zusammenarbeit, die in dem gemeinsamen Album „Love This Giant“ mündete, das 2012 veröffentlicht wurde. „Love This Giant“ wurde von Kritikern gelobt und erzielte großen kommerziellen Erfolg (vgl. allmusic.com, online). Bereits mehrmals arbeitete sie außerdem mit der New Yorker Band „The National“ zusammen. Sie sang beispielsweise die Backing Vocals des Songs „Humiliation“, der auf deren 2013 erschienenen Album „Trouble Will Find Me“ zu finden ist, ein (vgl. nme.com: The National – ‚Trouble Will Find Me‘, online).

6.2 Stil und Rezeption

St. Vincent und David Byrne werden von den Medien häufig als „Art Pop Dreamteam“ bezeichnet (vgl. zB theskinny.co.uk: „The Democratic Circus: Art pop dreamteam David Byrne and St Vincent discuss their ongoing collaboration“, online). Auch die Stilrichtung der Solo-Künstlerin St. Vincent wird häufig als „Art Pop“ bezeichnet, beispielsweise „St. Vincent completes Annie Clark's transformation into art-rock pop star“ (vgl. A.V. Club, online). Auf rateyourmusic.com wird ihre Musik als „Art Pop“ und „Noise Pop“ bezeichnet (vgl. rateyourmusic.com, online). Eine generelle Einordnung ihrer Musik in ein bestimmtes Genre fällt jedoch schwer, da sich über die Jahre vom ersten bis zum aktuellen Album ein deutlicher Wandel ihres Musikstils vollzogen hat und es wenige KünstlerInnen gibt, die vergleichbare Musik machen. Die Einzigartigkeit von St. Vincent's Musik wird auch im Rolling Stone Magazin betont: „[...] the fiercely unique sound that has made her the most thrilling solo artist in indie rock right now“ („Annie Clark's Bizarre Fever Dreams: Inside 'St. Vincent'“, rollingstone.com, online). Art Pop bzw. Noise Pop/Rock erscheinen jedoch brauchbare Begriffe zu sein, um sie grob einem Genre zuzuordnen zu können.

Private Informationen über St. Vincent bzw. Annie Clark gibt es kaum: „she's created an anti-cult of personality, a media-savvy mystery determined to keep all eyes on the art instead of the artist“ („St. Vincent Has Crafted a Magnificent Mythology on Her Own Terms“, villagevoice.com, online). David Byrne sagte in diesem Zusammenhang über die Person St. Vincent bzw. Annie Clark:

"Despite having toured with her for almost a year I don't think I know her much better, at least not on a personal level. We're more relaxed and comfortable around each other, for sure. You could call it privacy, or mystery or whatever — I know a few isolated things about her upbringing, school, and her musical likes and dislikes — but it's nice that there are always surprises, too. Mystery is not a bad thing for a beautiful, talented young woman (or man) to embrace. And she does it without seeming to be standoffish or distant.

(„Annie Clark's Bizarre Fever Dreams: Inside 'St. Vincent'“, rollingstone.com, online).

Sowohl von Fans als auch von JournalistInnen wird St. Vincent als Feministin oder (Post-) Riot Girl bezeichnet (zB „9 Reasons St. Vincent Is an Indie Feminist Hero“, mic.com; oder „2014's feminist pop stars can dance like Miley Cyrus or sing songs about misogyny“, theguardian.com, online und „Riot Girl: still relevant 20 years on“, theguardian.com, online) obwohl sie sich selbst nicht als solche bezeichnet. Ihre Verschwiegenheit darüber, was ihr Privatleben angeht und die strikte Trennung zwischen der Privatperson Annie Clark und der Künstlerin St. Vincent zeigt sich auch, wenn sie nach ihrer sexuellen Orientierung gefragt wird: "I don't think about those words. I believe in gender fluidity and sexual fluidity. I don't really identify as anything. [...] I don't have anything to hide but I'd rather the emphasis be on music." („The Dream World of St. Vincent“, rollingstone.com, online). Jessica Hopper sieht eine ihrer größten Leistungen darin: „she resists the gendering of her work“ („Annie Clark Burns Down the Boys' Club on the Poised, Effortless 'St. Vincent'“, Spin.com, online).

7 Star und Starinszenierung

Bevor mit der Analyse einer Starinszenierung begonnen werden kann, ist es notwendig, einige der zentralen Begriffe zu erläutern, was in den folgenden Kapiteln erfolgen soll.

Das Phänomen „Star“ ist aus der heutigen Mediengesellschaft nicht mehr wegzudenken. Das Star-Phänomen ist kontinuierlichen Wandlungsprozessen unterworfen – welcher Schauspieler oder welche Sportlerin als Star angesehen wird, verändert sich ständig (vgl. Faulstich 1997: 156). Der Begriff „Star“ wird mittlerweile aber inflationär benützt, was eine Unterscheidung der Begriffe „Prominente“ und „Stars“ notwendig macht, denn nicht jede prominente Person ist gleichzeitig ein Star.

7.1 Der Star

Drei Komponenten gelten als wesentlich, um als Star anerkannt zu werden: Erfolg, Kontinuität im Image und Wirkung. Erfolg ist die Voraussetzung, ein Star werden zu können und meint sowohl beruflichen als auch Erfolg beim Publikum. Das Image setzt sich aus der realen Person des Stars, seinem Auftreten, der Art und dem Inhalt der Vervielfältigung des Stars in den Medien und dem subjektiven Vorstellungsbild des Publikums zusammen (detaillierte Ausführungen über das Star-Image finden im gesonderten Kapitel statt). Die Wirkung ist hingegen auf der Seite der RezipientInnen verortet (vgl. Lowry/Korte 2000: 7ff). Dies zeigt eine Voraussetzung, die ebenfalls erfüllt sein muss, um ein Star zu sein: es muss Fans geben, denn „ohne Fans gibt es keinen Star“ (Faulstich 2000: 202). Auch wirtschaftliche, soziale und globale gesellschaftliche Beziehungen spielen eine Rolle bei der Frage, wer oder was ein Star ist. Entscheidend ist, dass zum Phänomen „Star“ immer jemand gehört, der einen Star als solchen überhaupt erst akzeptiert und ihn als solchen anerkennt (vgl. Faulstich 1997: 155f). Oder kürzer gesagt: „Ein Star wird zum Star durch seine jeweiligen Fans“ (Faulstich 1997: 156). Nur eine reale Person kann ein Star sein, denn der Star muss dem Fan Identifikationspotenzial bieten, gleichzeitig aber Raum für Interpretation lassen. Denn „ohne seinen Geheimnischarakter verliert der Star seinen Starstatus“ (Faulstich 2000: 206). Um gleichzeitig Nähe und Distanz aufzubauen, wird ein Star-Image kreiert, das den ihn zur „prototypischen Verkörperung der obersten Gruppenwerte und –normen“ werden lässt (Faulstich 2000: 208).

Im Zusammenhang mit dem Geheimnischarakter und der Rätselhaftigkeit fällt häufig der Begriff der „Aura“, die Walter Benjamin als "einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie

sein mag“ (Benjamin 1989: 142) beschreibt. Er verbindet den Begriff mit dem Kultwert eines Kunstwerkes, dessen Einmaligkeit und seiner Dauer. Die massenhafte technische Reproduktion beendet nach Benjamin die Vorstellungen von "Schöpfertum und Genialität" (ebd.: 137). Wie Anja Weller jedoch feststellt ist dieser Begriff der Aura nach Walter Benjamin nicht geeignet, ihn für eine Theorie des Stars heranzuziehen. Verantwortlich dafür sind vor allem Widersprüche innerhalb seiner Theorie. Benjamin sieht einen Verfall der Aura durch technische Fortschritte, nennt aber Beispiele für die Aura von Bildern und Fotografien. Aura ist daher abbildbar und reproduzierbar, trotz der zwischengeschalteten technischen Apparatur. Dies widerspricht seiner Definition, wonach Aura einzigartig und nicht abbildbar ist. Für ihn scheint es nur durch technische Ungenauigkeit zu Beginn der Fotografie möglich, als Realität nur unscharf wiedergegeben werden konnte, die Aura zu erhalten und nicht zu entmystifizieren. Das lichtstarke und genaue Abbilden lässt für ihn das Geheimnisvolle und Dunkle, das in der Aura liegt, verschwinden. Doch gerade fortschrittliche Medien, die in der Lage sind, die Realität genau abbilden zu können, können eine vorhandene Aura einfangen und ohne Verfälschung an das Publikum weitergeben. Benjamin macht die Aura an der Ungenauigkeit fest, was jedoch bedeutet, dass Aura bloß das Fehlen von Schärfe und Genauigkeit bedeutet. Dadurch entsteht ein Raum für Interpretationen der RezipientInnen. Weiters besitzt nach Benjamin jede Person eine Aura, da jede Person einzigartig ist. Man benötigt jedoch Informationen über die Person, die entweder durch Selbst- oder Fremdszenierung gegeben werden können. Aus diesem Grund, da zusätzlich Informationen hinzugefügt werden müssen, kann in der Person selbst keine Aura vorhanden sein. Diese Informationen können von den Medien vermittelt und inszeniert werden. Somit kann eine Aura von Medien erzeugt werden, und wird nicht, wie von Benjamin behauptet, durch sie zerstört. Weller zufolge geht es „nicht mehr um eine natürliche Aura, sondern nur um die mediale Inszenierung der Aura einer Person. [...] er (Anm.: die Aura) liegt nicht in der Person selbst, sondern in seiner Inszenierung“ (Weller 2011: 19). Ausschlusskriterien des Begriffs „Aura“ sind nach Weller sowohl die Widersprüche in der Definition nach Benjamin, als auch, dass die Aura letztendlich als Unschärfe, Mystik und Ungenauigkeit beschrieben wird. Rätselhaftigkeit ist allerdings bereits, wie beschrieben, elementarer Teil des Star-Phänomens und daher als Erweiterung der Kriterien unbrauchbar (vgl. ebd.: 18f).

Stattdessen arbeitet Weller mit dem Begriff „Charisma“ und beschreibt diesen als etwas, das die Überzeugungskraft eines Menschen bestimmt. Je charismatischer eine Person ist, desto besser kann sie ihre ZuhörerInnen überzeugen. Die Wirkung des Charismas wird vom Publikum als positiv wahrgenommen. Charisma lässt sich nicht erlernen oder künstlich erzeugen, sondern ist in den Persönlichkeitsmerkmalen verwurzelt. Zwar kann sie durch rhetorisches Training verbessert werden, nicht aber hergestellt werden. Damit ist Charisma ein Alleinstel-

lungsmerkmal und eignet sich als weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen Prominenten und Stars (vgl. Weller 2011: 22f).

7.1.1 Unterscheidung: Stars und Prominente

Auch wenn die Merkmale von Stars und Prominenten ähnlich sind, ist es notwendig, die beiden Gruppen von einander zu unterscheiden. Stars und Prominente bauen auf einander auf und bilden unterschiedliche Stufen des Erfolges. Beide nehmen den gleichen Ausgangspunkt: „Öffentlichkeit, Bekanntheit bei vielen Menschen, Zuschreibung des Status durch Dritte, nämlich durch das jeweils spezifische Publikum. Vor allem sind sowohl Stars als auch Prominente Phänomene einer massenmedialen Gesellschaft“ (Wippersberg 2007: 35). Darüber hinaus sind beide Gruppen Teil der Populärkultur und vom jeweils aktuellen Zeitgeist abhängig. Stars sind eine Teilmenge der Prominenz, sie sind höher angesiedelt und bilden ihre Spitze, alle Elemente von Prominenz treffen auch auf Stars zu (vgl. Wippersberg 2007: 35). Man kann daher zusammenfassen: alle Stars sind Prominente, aber nicht alle Prominenten sind Stars. Wippersberg führt aus, dass Prominente zwar eine gewisse Bekanntheit beim Publikum erreicht haben und sie in den Medien präsent sind, diese Bekanntheit und Präsenz müssen aber nicht zwingend mit einer besonderen Leistung verbunden sein. Sie können „auf natürlichen oder künstlichen Auslösern beruhen, sie können positiv oder negativ besetzt sein“ (Wippersberg 2007: 39). Prominenz ist nicht mit Elite gleichzusetzen, auch wenn die Zugehörigkeit zur Elite ein Grund für Prominenz sein kann. Voraussetzungen für Prominenz sind nach Wippersberg die Bekanntheit einer Person, massenmediale Vermittlung und die Annahme durch ein Publikum. Die erreichte Bekanntheit bedarf darüber hinaus einer bestimmten Dauer (vgl. Wippersberg 2007: 36ff).

Die Gemeinsamkeiten von Stars und Prominenten sind daher ihre Bekanntheit, die durch eine mediale Vermittlung geschaffen wird, und die Annahme durch das Publikum. Die Gründe für die Bekanntheit unterscheiden sich jedoch: bei Prominenten muss sie nicht mit einer Leistung einhergehen, es reicht beispielsweise aus, einer Elite anzugehören. Bei Stars sind Erfolg und Wertung entscheidend: im Vordergrund steht eine besondere Leistung sowie eine positive Beachtung des Publikums und von diesem wertgeschätzt zu werden. Der Erfolg ist an eine Leistung geknüpft, die es dem Publikum ermöglicht, Anerkennung und Bewunderung gegenüber einem Star zu empfinden. Auf diese Weise wird das Publikum zum Fan. Der Star wiederum fordert die Anerkennung seiner erbrachten Leistungen von seinen Fans. Ein Star ist also nicht nur in den Medien präsent, er erbringt auch Leistungen, die vom Publikum anerkannt werden und wofür er bewundert wird. Die Hauptunterscheidungsmerkmale zwischen Stars und Prominenten liegen somit vor allem beim Grund für die Prominenz, nämlich einer

besonderen Leistung, und in der wertschätzenden, positiven Annahme des Publikums, welches zum Fan wird (vgl. Weller 2011: 8f).

Da auch Prominente positiv vom Publikum wahrgenommen werden und Fans haben können, bietet Hickethier eine weitere Unterscheidung an. Er sieht die Abgrenzung zwischen Stars und Prominenten vor allem in der Medialität. Die Besonderheit eines Stars ist „die Herausbildung eines bestimmten von der Person des Stars unabhängigen Bildes“ (Hickethier 1997: 32). Der Star erzeugt mit Hilfe der Medien ein natürliches Bild von ihm, das tatsächlich aber, weil es über Medien kommuniziert wird, nur ein künstliches sein kann. Somit ist der „Schein des Naturhaften“ (ebd.: 32) eine weitere Bedingung für einen Star. Dies geht mit einer Idealisierung einher. Die Leistung steht im Vordergrund, die beim Image des Stars betont wird. Die Kombination aus erbrachten Leistungen und einem Image ist somit ein wichtiges Unterscheidungskriterium zwischen Stars und Prominenten, in welchem sowohl Nähe und Distanz als auch Natürlichkeit und Idealisierung repräsentiert werden (vgl. ebd.: 32). Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist das des Charismas: es lässt sich nicht erlernen, sondern sitzt in den Persönlichkeitsmerkmalen. Dies ist einer der Gründe, warum nicht alle Prominenten, selbst wenn sie Leistungen erbringen, zu Stars aufsteigen (vgl. Weller 2011: 22f).

Stars beinhalten, im Unterschied zu Prominenten, ein Spannungsfeld mit Gegensatzpaaren: Nähe – Distanz, Realität – Fiktion, Natürlichkeit – Künstlichkeit, Vertrautheit – Rätselhaftigkeit, Ähnlichkeit – Idealität. Nach Anja Weller sind es gerade diese Ambivalenzen, die Stars von Prominenten unterscheiden (vgl. Weller 2011: 10).

7.2 Starinszenierung

Inszenierungen werden eingesetzt, um Aufmerksamkeit zu erlangen und sind in allen Bereichen der Gesellschaft zu finden, so dass Wippersberg von einer „Inszenierungsgesellschaft“ (Wippersberg 2007: 199) spricht (ebd.: 199). Inszenieren bedeutet „ausgehend von den Künsten, das In-Szene-Setzen eines Werkes“ (Ontrup/Schicha 1999: 7). Außerhalb der Kunst, des Films oder des Theaters bedeutet Inszenierung, dass „Handlungen oder Zusammenhänge absichtsvoll und mit einer bestimmten Wirkungsabsicht zur Erscheinung gebracht werden“ (Ontrup/Schicha 1999: 7). Auf Medien bezogen ergibt sich die Definition: „Inszenieren bedeutet somit ein kalkuliertes Auswählen, Organisieren und Strukturieren von Darstellungsmitteln, das in besonderer Weise strategisch auf Publikumswirkung berechnet ist“ (Ontrup/Schicha 1999: 7). Der Begriff „Inszenierung“ ist zu meist negativ besetzt, obwohl er zur alltäglichen Praxis der Menschen gehört: „Inszenierung produziert nicht Schein, sondern lässt etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten“ (Fischer-Lichte 2007: 22). Bei Inszenie-

rungen handelt es sich um „einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen“ (Fischer-Lichte 2007: 23). Inszenierung wird in der heutigen Gesellschaft vorausgesetzt, Ontrup und Schicha sprechen von einer „Lust an der Inszenierung“: das Fernsehen dient nicht mehr wie früher als „Fenster zur Welt“, sondern als „Schaufenster“ (Ontrup/Schicha 1999: 11). Es haben sich neue Denk- und Handlungsmuster entwickelt, RezipientInnen erwarten Ästhetik und Professionalität und es kommt zu Wechselwirkungen zwischen den Erwartungen der RezipientInnen und denen der Medien (vgl. Weller 2011: 53).

Bei der Inszenierung von Stars geht es darum, sich durch das In-Szene-Setzen einer guten Geschichte von anderen Medienpersonen abzuheben und aufzufallen. Auf diese Weise soll es gelingen, Aufmerksamkeit zu erlangen. Dadurch wird nicht nur die Präsenz in den Massenmedien erhöht, sondern auch die Popularität des Stars gefördert und der Star-Status erhalten (vgl. Wippersberg 2007: 201), denn, wie Keller ausführt: „ein Star ist nur so lange Star, wie über ihn medial berichtet wird“ (Keller 2008: 130). Die „perfekte Inszenierung“ ist geglückt, wenn sich der Star als vermeintlich private und erreichbare Person darstellt und die „Menschen die mediale Erscheinung des Stars mit einer gleichsam privaten Person verwechseln und mitunter versuchen, eine tatsächliche emotionale Bindung zu der jeweiligen Person herzustellen, wobei es darum geht, ihr einen festen Platz im eigenen Leben zuzuweisen“ (Wegener 2008: 24). Um ausreichende Möglichkeiten zur Identifikation zu bieten, muss die jeweilige Star-Inszenierung an das Publikum angepasst werden. Diese Inszenierung geschieht über das Image des Stars. Wenn die Inszenierung gelingt, werden das angebotene Image und die dargebotene Identität durch das Publikum akzeptiert (vgl. Wippersberg 2007: 209).

7.3 Das Image

„Durch den Eindruck oder Wahrnehmung eines Objektes, einer Person oder einer Situation“ (Seidenglanz 2008: 38) entsteht ein Image. Es ist kein Abbild der Realität, in ihm verdichten sich Stereotype. Es hat die Aufgabe, die Distanz zwischen den Medienpersonen und den EmpfängerInnen so umzuwandeln, dass diese von ihnen als Nähe empfunden wird. Es entsteht eine vorgespielte Nähe, da sie über Medien und nicht persönlich transportiert wird. Das Image umfasst Zuschreibungen wie Kompetenz, Ehrlichkeit, Freundlichkeit, soziale Verantwortung und Glaubwürdigkeit (vgl. Seidenglanz 2008: 38f). Glaubwürdigkeit innerhalb eines Images stellt eine fiktionale Glaubwürdigkeit dar, weil EmpfängerInnen Stars nicht als Personen beurteilen können, sondern nur als Medien-Personen, also in ihren Rollen. Stars spielen ihre Rollen unterschiedlich authentisch. Authentizität ist eine Art von Inszenierung, bei der

ein Star als Ergebnis das Vertrauen seines Publikums gewinnt. Jedoch ist Authentizität nicht mit Wahrheit gleichzusetzen (vgl. Kocks 2007: 159).

Glaubwürdigkeit wird bei den RezipientInnen durch ein stimmiges, positives Image erzeugt, welches wiederum Vertrauen generiert. Weller vermutet, dass Image und Glaubwürdigkeit gestärkt und bestätigt werden, wenn es im Zeitverlauf keine Inkohärenzen innerhalb eines Images gibt (vgl. Weller 2007: 55f).

7.4 Das Star-Image

Stars sind durch Massenmedien bekannt, daher ist eine persönliche Beziehung zwischen Stars und Fans nicht möglich. Deshalb herrscht bei den Fans ein andauerndes „Informations-Defizit“ (Borgstedt 2008: 53), weil sie den Star möglichst genau und privat kennen möchten. Informationen bekommen die Fans von den Medien bereitgestellt, die so ein bestimmtes Bild des Stars konstruieren. Dieses Bild muss nicht zwangsläufig der tatsächlichen Persönlichkeit des Stars entsprechen. Die Ambivalenz zwischen privater Person und der Person des Stars, zwischen Realität und Fiktion, ist ein „konstitutiver Bestandteil des Starphänomens“ (Borgstedt 2008: 54) und das Verschwimmen zwischen den Ambivalenzen beinhaltet der Begriff Image (vgl. ebd.: 53f).

Ein Star-Image besteht aus vielen Einzelteilen, es bleibt allerdings immer etwas Rätselhaftes übrig – wie bei einem Puzzle, „bei dem das letzte Teilchen allerdings fehlt“ (ebd.: 55). Der Informationsbedarf der Fans wird so weit ausreichend gedeckt, dass sie die Person wiedererkennen und sich auf die Suche nach dem permanent fehlenden Puzzle-Teil machen können (vgl. ebd.: 55). Der Star bleibt somit rätselhaft und deswegen interessant. „Das Publikum interagiert letztlich nur mit Images, nicht mit realen Personen“ (Lowry/Korte: 2000: 9). Der Star tritt nur über sein Image in Kontakt mit Fans – was zeigt, wie wichtig die Inszenierung des Images eines Stars ist. Der Kontakt mit der realen Person würde die Distanz zwischen Star und Fan auflösen und das Ende seiner Rätselhaftigkeit bedeuten (vgl. Weller 2007: 57). Durch den Ausschluss der persönlichen Nähe wird eine weitere Komponente, die Unerreichbarkeit, als weiterer Teil des Star-Images sichtbar. Diese muss erfüllt sein, um als Star zu gelten. Dies wird dadurch gewährleistet, dass sämtliche Informationen, selbst private, medial vermittelt werden. Auch bei persönlichen Begegnungen zwischen Star und Fan wird die Distanz und die Unerreichbarkeit nicht aufgehoben, solange eine Hierarchie bestehen bleibt (vgl. Wegener 2008: 21f).

Der Star wird zum Idealbild einer Gruppe, da er deren Werte und Normen am besten repräsentiert. Fans können sich dadurch mit ihm identifizieren, zudem wird durch die Gemeinsamkeiten Vertrautheit geschaffen. Durch seine erhöhte Stellung in der Gruppe bewahrt der Star zwar Distanz, schafft aber gleichzeitig durch die Zurschaustellung der Gemeinsamkeiten Nähe. Fans können auf diese Weise in Stars ihre eigenen Charakterzüge und Eigenschaften wiedererkennen (vgl. Ulrich 2002: 122).

Images sind auf Beständigkeit ausgelegt und werden über einen längeren Zeitraum hinweg aufgebaut. Das damit verbundene Ziel sollte nicht nur die Erhöhung des Bekanntheitsgrades sein, sondern auch die Ausbildung eines Profils und von Ansehen. Dies kann durch perfekte Leistungen und Erfolg, im Vergleich mit anderen KünstlerInnen und mit einer Abweichung von der Norm erreicht werden. Für die Ausbildung eines Profils können „Ecken und Kannten“ (Avenarius 1997: 151) hilfreich sein, solange das Publikum positiv auf sie reagiert (vgl. ebd.: 148ff). Wenn all dies umgesetzt wurde, dann „ist die Grundlage für materielle und immaterielle Erfolge, wie zB Reputation oder Glaubwürdigkeit, aber auch Erfolg beim Medienpublikum“ (Wippersberg 2007: 202) gelegt.

Das Image setzt sich aus den Vorstellungen des Publikums, der Medien und des Stars zusammen. Alle beteiligten Gruppen bilden Vorstellungen heraus, deren Schnittmenge das Star-Image ist. Diese Schnittmenge setzt sich aus primären Texten des Stars (Texte, die vom Star produziert werden, wie Auftritte, CDs oder Bilder), den sekundären Texten der Medien und den tertiären Texten des Publikums (zB Meinungen) zusammen (vgl. Borgstedt 2008: 136). Es gibt daher nicht nur ein einziges Image, es werden „verschiedene Vorstellungsbilder [...] durch die drei Produzenten des Images geschaffen“ (Weller 2007: 61). Während eine prominente Person zu Beginn noch Einfluss auf ihr eigenes Bild in der Öffentlichkeit hat, wird es danach schwer, das eigene Image zu steuern, denn der Einfluss darauf wird nach der „Initiation in die Kaste der Stars und Sternchen“ (Bergmann/Pörksen 2007: 11) kleiner. Stars verlieren die Autonomie und die Kontrolle über ihr Image, und die Kontrolle zurückzugewinnen ist schwierig oder überhaupt unmöglich (vgl. ebd.: 11).

7.4.1.1 Zusammenfassung

Für das Image eines Stars sind Dichotomien konstitutiv: Gewöhnlichkeit – Außergewöhnlichkeit; Nähe – Distanz; Realität – Fiktion. Ein Star zeigt seine Gemeinsamkeiten mit einer Gruppe durch gleiche Werte und Ansichten. Obwohl er ein Teil von ihr ist, hebt er sich von der Gruppe ab, weil er durch spezifische Eigenschaften zu einer bewundernswerten Figur wird. Durch die mediale Vermittlung wird Nähe aufgebaut, dabei aber stets Distanz bewahrt.

Durch die zugleich natürliche und un reale Darstellung des Stars in den Medien besteht eine Rätselhaftigkeit und die Frage nach Realität und Fiktion bleibt unbeantwortet. Das Image ist nie vollständig oder abgeschlossen, da es in einen dynamischen Prozess eingebunden ist. Durch die Komplexität der Vorstellungsbilder, die in das Image hineinfließen, ist es nicht vollständig fassbar. Es kann nur eine Schnittmenge dargestellt werden, welche den Kern des Images darstellt (vgl. Borgstedt 2008: 136ff).

8 Stars in der Populärkultur und im Popfeminismus

8.1 Populärkultur

Lothar Mikos definiert Populärkultur als etwas variables: denn mit der Aneignung medialer Produkte, zum Beispiel einem Star in den Medien, durch RezipientInnen findet eine Bedeutungszuweisung statt, die von den Medien wieder aufgegriffen wird (vgl. Mikos 1994: 21). Er definiert Populärkultur somit:

„Unter Populärkultur werden hier alle massenhaft rezipierten und angeeigneten Formen von Massenkommunikation und Freizeitindustrie verstanden, die von einer Minderheit für eine Mehrheit hergestellt werden. In der Populärkultur artikulieren sich Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte der Menschen“ (Mikos 1994: 21).

Ihr wesentliches Merkmal ist daher, dass Medien der Populärkultur ihre Bedeutung erst im Gebrauch, durch die Aktivität seiner NutzerInnen, erlangen (vgl. Mikos 1994: 2). Es entsteht eine wechselseitige Beziehung zwischen Medien und RezipientInnen.

Für Lawrence Grossberg, einem Autor aus dem Feld der Cultural Studies, stellt Populärkultur „Orte der Entspannung, der Privatheit und des Vergnügens zur Verfügung und bietet Genuss, Wohlbefinden, Spaß, Leidenschaft und Gefühl“ (Grossberg 1999: 226). Jedoch ist Populärkultur nicht durch formale Charakteristika bestimmbar, sondern nur innerhalb der Formation und der Empfindungsweise, durch die sie sich artikulieren (vgl. Grossberg 1999: 226).

Stars sind Bestandteil der Medien, da sie durch diese erschaffen werden und durch mediale Verbreitung ihren Status erhalten. Im Image der Stars spiegeln sich Wünsche, Bedürfnisse und Sehnsüchte der Zielgruppe wider. Deshalb gelten sie als „Repräsentanten gesellschaftlicher Teilbereiche und zeitgeistlicher Phänomene“ (Jacke 2004: 273). Nach Faulstich bilden

Stars das „Herzstück populärer Kultur“ (Faulstich 1997: 24). Sie sind deshalb für die Populärkultur interessant, weil sie gesellschaftliche Zustände und Veränderungen widerspiegeln. Des Weiteren gelten Stars als die am meisten beachteten Akteure aller Medienfiguren (vgl. Jacke 2004: 273).

Der Gebrauch von Populärkultur, der eine soziale und kulturelle Aktivität ist, geschieht in unterschiedlicher Weise. Er hängt von der individuellen Lebenslage ab, da er an soziale Einheiten gebunden ist. Durch die unterschiedlichen sozialen Gebrauchsweisen erlangen Medien der Populärkultur jeweils unterschiedliche Bedeutungen (vgl. Mikos 1994: 2). Die Bedeutungen, die die NutzerInnen den Produkten der Populärkultur zuweisen, können wiederum von den Medien aufgegriffen werden. Populärkultur ist somit ein „Wechselspiel sozialer Kräfte und Verhältnisse“ (ebd.: 21). Populärkultur beruht auf emotionalem Engagement und einer populären Ästhetik. Ihre wesentlichen Elemente sind Spaß, Vergnügen, Unterhaltung, Erholung, Lust (vgl. Bourdieu 1982: 64ff). Menschen können somit den Zwängen des Alltags entkommen und gleichzeitig ist Populärkultur tief in ihrem Alltag verwurzelt. Im Sozialisationsprozess drückt sie „als Kampfplatz um symbolische Gewalt die Spannungen und Konflikte zwischen dem herrschenden gesellschaftlichen Konsens und der subjektiven, individuellen Existenz“ (Mikos 1994: 22) aus, so dass „die Individuen im Akt der Aneignung die Geltung der herrschenden Normen, Werte und Bedeutungen an der Relevanz für das eigene Alltagsleben messen können“ (ebd.: 22). Populärkultur dient einem Aushandeln der eigenen Identität, indem der persönliche Stil und Verhaltens- und Handlungsmuster geschaffen werden (vgl. ebd.: 22). Sie ist „wesentliches Element der Identitätsproduktion und –rekonstruktion in der Individualgesellschaft“ (ebd.: 22) und ist Teil eines Lebensstils, der sich im Rahmen lebensweltlicher Bezüge und eines sozialen Kontexts vollzieht (vgl. ebd.: 22).

Für die Populärkultur sind sowohl die Selbstpositionierungen der Stars und ihre Fremdzuschreibungen, als auch ihre Live-Auftritte und Musikvideoclips programmatisch. Verschiedene, auch widersprüchliche Lesarten sind möglich, denn ihre „Chiffren, Styles, Zeichen, Texte, Medien, Formen, körperliche Erfahrungen usw.“ (Villa/Jäckel/Pfeiffer/Sanitter/Steckert 2012: 7) sind mehrdeutig. Dies zeigt, dass Populärkultur keine sinnlose, naive Unterhaltungsmaschine ist, denn „Populärkultur ist ein Feld der Auseinandersetzung“ (ebd.: 8), wobei Geschlecht auf allen Ebenen eine relevante Bedeutung hat (vgl. ebd.: 7f).

8.2 Populärkultur und Popfeminismus

Popfeminismus entstand nach dem Aufkommen der „Popliteratur“ Ende der 1990er Jahre. Ähnlich wie bei den AutorInnen, die der Popliteratur zugerechnet werden, hegen Feministinnen Bedenken, dem Popfeminismus zugeteilt zu werden. Es besteht die Angst, dass dies in einer Unterscheidung, ähnlich der zwischen ernstzunehmender Musik und Musik, die „nur“ unterhält, führt und ihre Arbeit durch diese Zuschreibung abgewertet wird. Es gibt bisher keine einheitliche, allgemein gültige Definition für den Begriff Popfeminismus. Ein Ansatzpunkt ist, dass Populärkultur als Ausgangspunkt für eine feministische Kritik genommen wird: Feministinnen sehen sich selbst als Popkünstlerinnen, die sich im Feld der Gegenwartskultur bewegen. Ziel ist es, neue Ebenen der feministischen Praxis zu erschließen, die sich aus den bekannten feministischen Traditionen erschließen. Des Weiteren soll das „klassische“ Bild, das man über Feministinnen hat (unattraktiv, humorlos, männerfeindlich usw.) durch ein neues, attraktives Bild ersetzt werden. Auch die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben, im speziellen in der Arbeitswelt und am Familien- bzw. Privatleben, stehen im Zentrum des Popfeminismus. Themen wie „Mutterschaft“, „Häuslichkeit“ und „Weiblichkeit“ stehen somit ebenfalls im Fokus (vgl. Kauer 2009: 7f).

In der Populärkultur werden immer auch Vorstellungen, Normen und Praxen von Geschlecht verhandelt. Sie werden dadurch, wie auch andere Bereiche, stabilisiert, herausgefordert oder umgeschrieben. In der Populärkultur (re-)produzieren sich, sich teilweise widersprechende, Vorstellungen von Männlichkeit oder Weiblichkeit. Das Potenzial von Populärkultur zeigt sich anhand des Erfolgs von beispielsweise Beth Ditto, einer übergewichtigen, lesbischen, politisch engagierten Sängerin, die ebenso zum Mainstream-Star werden konnte wie die KünstlerInnen Peaches, Bill Kaulitz oder Amy Winehouse, welche die herrschenden, vorgegebenen Muster der Kulturindustrie gebrochen haben (vgl. Villa et al. 2012: 13ff).

Auch Musikvideos spielen im Popfeminismus eine Rolle, denn diese bieten Formen der weiblichen Inszenierung an. Weiblichkeit wird in Szene gesetzt, sowohl in Videos, in denen Frauen nur im Hintergrund agieren (zB als Tänzerinnen), als auch in Videos, in denen Frauen die Hauptakteurinnen sind (beispielsweise in Videos von Girlbands oder von Sängerinnen). Die Inszenierung unterscheidet sich in beiden Fällen kaum: Frauen spielen selten eine aktive Rolle, sie räkeln sich vor dem Betrachter, welcher männlich imaginiert wird, in erotischen Posen und Choreografien. Weiblichkeit wird als Objekt der Begierde oder fetischisiertes Objekt dargestellt. Obwohl Männer als Betrachter imaginiert werden, werden diese Frauen von weiblichen Zuschauerinnen genauso bewundert. Es handelt sich dabei um eine Art narzisstische Identifikation der Zuschauerin mit dem Star: „Die Popladies sind für den weiblichen Betrachter geschönt und geschminkt, doch dieser weibliche Betrachter soll sich nar-

zistisch mit dem Star identifizieren und nicht homosexuell stimuliert werden“ (Kauer 2009: 12). Vor allem weibliche Popstars sind auf weibliche Fans als Zielgruppe angewiesen. Trotzdem wird der patriarchale Blick nicht gebrochen, denn es emanzipiert sich eine patriarchalisch geprägte Vorstellung von Weiblichkeit. Diese Weiblichkeitsvorstellung wird damit zum Konsumgut für Mädchen anstatt für Männer. Durch diese Vorbildwirkung haben popästhetische Bilder von Weiblichkeit Einfluss auf das Selbstwertgefühl von Frauen (vgl. ebd.: 9ff).

Die Darstellung von Frauen folgt genrespezifischen Codes: vor allem in Rap-Videos werden Frauen oder Mädchen in engen Outfits und in pornografischen Posen gezeigt, die dem männlichen Hauptdarsteller untergeordnet sind oder diesem als Schmuckstück beigelegt werden. Umgekehrt gibt es diese Darstellungen – Frauen bzw. weibliche Acts lassen sich von leicht bekleideten Männern umgarnen – selten oder gar nicht (vgl. Kauer 2009: 10): „Sowohl die R&B-Szene als auch andere Nischen des Pop wie Hip Hop, in denen Frauen zunehmend als Akteurinnen auftreten, kennen keine andere Präsentationsform des Weiblichen als die eines stilisierten oder fetischisierten Objekts“ (ebd.: 11).

Ein häufig genannter Vorwurf an den Popfeminismus ist, er sei ein „Spaßphänomen“ und wird aufgrund dessen häufig nicht ernst genommen. Im Popfeminismus geht es um eine anspruchsvolle weibliche Identität, bei der Rollenangebote für Frauen, die Schönheitsindustrie oder die Arbeitsmarktsituation hinterfragt werden. Etwas, das häufig als Widerspruch gesehen wird, ist, dass Vertreterinnen des Popfeminismus durchaus Wert auf ihr Erscheinungsbild legen, Lippenstift und kurze Kleider tragen können – sich also den gängigen Konventionen unterwerfen – und diese trotzdem hinterfragen, ohne sich in eine Opferrolle drängen zu lassen. Genau dies sieht Popfeminismus jedoch als seine Aufgabe: „Die hübschen Kleider und roten Lippen dienen der Emanzipation keineswegs, jedoch – so das Argument der popfeministischen Generation – dient eine konsequente Verweigerungshaltung bezüglich allen vorherrschenden Mustern ebenso wenig dazu, weil es kein Außerhalb der herrschenden Diskurse gibt und sich Gegendiskurse durchaus als Teil der hegemonialen konstituieren können“ (Kauer 2009: 95). Im Popfeminismus werden herrschende Geschlechtervorstellungen auf den Prüfstand gestellt und er bietet einen Gegenentwurf innerhalb der hegemonialen Gegenwartskultur (vgl. ebd.: 94ff).

9 Girlies und Riot Girrrls

9.1 Girlies

Die Girlie-Bewegung entstand in den 1990er-Jahren als eine Folge der Riot Girrrl-Bewegung und vor dem Popfeminismus und stellt daher eine Art Bindeglied zwischen beiden Bewegungen dar. Girlies bemühten sich um eine positive, fast naive Definition von Weiblichkeit. Sie wollten anders als die anderen sein, zwar sexy und hübsch, aber auf eine unkonventionelle Art. Bekannte Vertreterinnen waren die Spice Girls und andere kommerzielle Girl-Groups sowie Eni von de Meiklokjes oder Luci van Org (Lucilectric, die mit dem Song „Mädchen“ die ‚Hymne‘ der Girlie-Bewegung veröffentlichte). Ihr Äußeres war eine Art Neuerung weiblicher Sexyness: sie trugen zwar kurze, enge Kleider und kräftiges Make Up, wirkten trotzdem mädchenhaft und nicht wie eine Lady. Ihr Styling erinnerte an das der Riot Girrrls (siehe unten), jedoch ohne den aggressiven Ton, für den diese bekannt waren. Stattdessen mit verträumtem Blick und einer Übertreibung des Mädchen-Klischees. Ein Girlie ist kein Kind und kein Mädchen, sondern eine erwachsene Frau, die „augenzwinkernd eine Lolita spielt“ (Kauer 2009: 24). Auslöser für die Entstehung der Girlie-Bewegung war eine Rückbesinnung vieler Frauen der 1980er-Jahre auf das traditionelle Weiblichkeitsbild der 1950er-Jahre. Das „Mädchen“ war ein Gegenentwurf zur „bürgerlichen Frau“. Die Kritik der Feministinnen ist daher, dass das „Frausein zugunsten eines ‚rosafarbenen Mädchenseins entwertet wurde“ (ebd.: 20). Die Girlie-Bewegung selbst sah sich als eine Art Rebellion gegen die Müttergeneration an, die von ihnen als angepasst, ordentlich, fleißig und asexuell angesehen wurde (vgl. ebd.: 20ff).

9.2 Riot Girrrls

Vorgänger der „Girlie“-Bewegung waren die Riot Girrrls, eine musik-alternative Bewegung, die sich als feministisch verstand und aus dem Punk hervorging. Ihre bekanntesten Vertreterinnen, die auch Eingang in die Mainstream-Medien fanden, waren Kathleen Henna von „Bikini Kill“ und Courtney Love von „Hole“, die später als Ehefrau von Kurt Cobain von „Nirvana“ weitere Bekanntheit erlangte. Courtney Love gehörte in den 1990er-Jahren zu den großen MTV-Stars. In den Musikvideos ihrer Band tritt sie als stark sexualisierte Frau auf, die nicht dem gängigen Klischee einer Feministin entspricht. Beispielsweise trägt sie im Video zu „Doll Parts“ ein Kleidchen, das an Unterwäsche erinnert, zerzauste blonde Haare und roten Lippenstift. Die visuelle Darstellung hat bei den Riot Girrrls nicht nur eine sexuelle Konnotation, sondern beinhaltet auch eine aggressive Note. Bei Courtney Love sind dies Szenen, in de-

nen sie – die phallisch aufgeladene – Gitarre spielt und diese über ihr knallrotes, kurzes Kleid gehängt hat. Damit wird sie aus der für Frauen üblichen Passivität geholt – ein erklärtes Ziel der Riot Girrl-Bewegung. Durch Aneignung des männlichen Gewalthabitus kritisierten sie außerdem die sexualisierte Gewalt gegenüber Frauen in der Musikszene. Ihr äußeres Erscheinungsbild unterschied sich von dem „klassischer“ Feministinnen: sie reizten ihre Attraktivität voll aus und gaben sich herausfordernd und abweisend. Sie dekonstruierten die weibliche Sexualisierung, in dem sie zum Beispiel zarte Hängekleidchen mit schweren Boots kombinierten, ein Stil, der später alltagstauglich wurde. Mit ihrem Make Up wollten sie nicht erreichen, eventuelle Schönheitsmakel zu kaschieren, sondern sexuell konnotierte Körperzonen zu betonen. Oftmals traten sie mit verschmiertem Make Up und zerzausten Haaren auf und stellten damit die markante, etwas verwahrloste Riot Girrl-Ästhetik her. Diese sollte nicht primär zu sexuellen Akten einladen, sondern stellte Sex als Gewaltakt zur Schau (vgl. Kauer 2009: 15ff): „Riot-Girrl-Bands wie Bikini Kill, Bratmobile, Babes in Toyland und Hole schrien sich in zerfetzten Kleidern ihre Wut auf die patriarchale Gesellschaft aus dem Leib. [...] Diese Frauen setzten ihre Schönheit nicht für oberflächliche Lifestyle-Werte ein, sondern sahen aus wie kaputte Barbie Puppen“ (Mohr 2008: 56). Nicht nur die äußeren Erscheinungsbilder „sprechen von der weiblichen Sozialisation als einer Erdrückung und Einschnürung in ein patriarchalisch geprägtes Genderideal“ (Kauer 2009: 17), oftmals handeln auch die Songtexte von derartigen Themen. Riot Girrls setzten auf weibliche Solidarität, sie wollten anderen Frauen ein Forum geben. Sie waren von der radikalfeministischen Einstellung beeinflusst, dass Weiblichkeit eine minderwertige Stellung im Patriachat bedeutete und deshalb negativ besetzt war. Sie arbeiteten sich am gesellschaftlichen Vorstellungsbild von Weiblichkeit ab, vor allem an dem in der Musikszene vorherrschenden. Sie spielten aggressiv mit ihrer sexuellen Verfügbarkeit und gaben sich damit politisch unkorrekt. Ihre aggressive Grundhaltung wurde ihnen oft zum Vorwurf gemacht, von feministischer Seite galten die kurzen Kleider und ihr Make Up als zu sexy. Was Popfeministinnen häufig vorgeworfen wird ist, dass man im popfeministischen Selbstverständnis jedoch genau auf diese „Sexyness“ nicht verzichten möchte (vgl. ebd.: 16ff). Das Argument, das Popfeministinnen dafür hervorbringen, ist, dass der „Kombination aus sexueller Offenheit und trotziger Weiblichkeit ein Forum geboten werden [muss], dass es möglich macht, rein um Beifall heischende weibliche Stilisierungen im Popgeschäft von jenen zu unterscheiden, die Weiblichkeit zugleich als großartiges Phänomen und als Mittel patriarchalischer Befehlsgewalt empfinden“ (ebd.: 19).

10 Methodisches Vorgehen

Musikvideoclips sind zwar von Filmen zu unterscheiden, weisen jedoch viele Gemeinsamkeiten auf. Da es keine ausgereifte, vollständige Methode zur Analyse von Musikvideoclips gibt, wird mit einer Kombination aus Filmanalyse und der Videointerpretation als strukturalhermeneutische Symbolanalyse gearbeitet. Damit eine umfassende Analyse der Inszenierung der Musikerin St. Vincent stattfinden kann, wird ergänzend zu der Analyse der Musikvideoclips eine Analyse ihrer Album-Covers vorgenommen. Dabei wird ebenfalls nach der von Stefan Müller-Doohm vorgeschlagenen Methode der strukturalhermeneutischen Symbolanalyse vorgegangen.

10.1 Filmanalyse

Als Grundlage für die Filmanalyse wird die von Werner Faulstich vorgeschlagene Methode der Filmanalyse als Produktanalyse herangezogen, die er im „Grundkurs Filmanalyse“ beschreibt. Für die Analyse wird ein Filmprotokoll erstellt, das möglichst exakt und objektiv zu schreiben ist. Das Filmprotokoll ist eine detaillierte Transkription des Films in Text (vgl. Faulstich 2002: 63). Faulstich unterscheidet vier Blickweisen auf das Analyseobjekt: die Handlungsanalyse, die Figurenanalyse, die Analyse der Bauformen und die Analyse der Normen und Werte (vgl. ebd.: 25ff). Während das Filmprotokoll kein unverzichtbarer Teil der Analyse ist, ist das Sequenzprotokoll unverzichtbar und stellt den Ausgangspunkt einer Filmanalyse dar (vgl. ebd: 73).

Die Filmanalyse bezieht sich im vorliegenden Fall auf den jeweiligen Musikvideoclip. Für die Analyse wird ein Sequenzprotokoll für den gesamten Musikvideoclip erstellt, damit die inhaltliche und formale Struktur des Videos leichter überschaubar ist und die Übersichtlichkeit gewährleistet wird.

10.1.1 Sequenzprotokoll

Im Sequenzprotokoll wird die Handlung eines Films in Szenen und Sequenzen gegliedert. Faulstich schlägt für die Einteilung Kriterien vor: Einheit/Wechsel des Ortes, der Zeit (zB von Tag auf Nacht), der Figuren oder Figurenkonstellation, eines Handlungsstrangs oder im Stil bzw. Ton. Eine festgeschriebene, verbindliche Regel, anhand derer Sequenzen eingeteilt werden können, gibt es jedoch nicht: „Bei einer Sequenz handelt es sich um eine relative Einheit, deren Festlegung mitunter aber auch umstritten sein kann.“ (ebd.: 74). Bei der Er-

stellung des Sequenzprotokolls erhält man einen Überblick über die Geschichte und den Ablauf eines Films bzw. Clips, also über die Story. Danach gliedert man die erstellten Sequenzen und aus rein chronologischen werden handlungslogische Sequenzen (vgl. ebd.: 73ff).

10.1.2 Handlungsanalyse

Die leitende Frage bei der Handlungsanalyse ist die nach dem „Was?“ (vgl. Faulstich 2002: 25). Für diese Analyse wird das erstellte Sequenzprotokoll herangezogen. Wichtig ist dabei Objektivität und Detailgenauigkeit (vgl. Faulstich 2002: 63ff) Faulstich schlägt für die Erstellung des Protokolls zwar Kategorien vor, diese müssen jedoch einem Musikvideoclip angepasst werden. Für die Einteilung in Sequenzen bietet sich neben bildlichen Kriterien auch die Einteilung nach musikalischen Kriterien (zB Intro, Refrain, Strophe etc.) an.

10.1.3 Figurenanalyse

Bei der Figurenanalyse steht das „Wer?“ im Vordergrund (vgl. Faulstich 2002: 26). Man kann zunächst nach Haupt- und Nebenfiguren unterscheiden. Des weiteren lässt sich beobachten, ob es sich um Einzelkonstellationen oder Figurenpaarungen handelt. Auch Rollen und Typen der Figuren lassen sich festhalten. Aufgrund seiner zentralen Rolle in der Wahrnehmung und Bedeutung im Film ist der erste Auftritt der Protagonistin bzw. des Protagonisten und ihre bzw. seine Charakterisierung von besonderem Interesse. Eine weitere Unterscheidung, die für sämtliche Haupt- und Nebenfiguren getroffen werden kann, ist die zwischen Selbst-, Fremd-, oder Erzählcharakterisierung der Figuren. Abschließend werden die Figuren in Relation zu den sozialen Determinanten des Settings gebracht. In der Figurenanalyse sollen die charakteristischen Merkmale einer Figur beschrieben werden: Ziel ist es, „eine Figur des Films so beschreiben zu können, wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt, den dieser noch nicht gesehen hat“ (ebd.: 99). Dies umfasst die Beschreibung der Äußerlichkeiten als auch des Charakters (vgl. Faulstich 2002: 95ff).

10.1.4 Analyse der Bauformen

Die Frage, „wie?“, also mit welchen Bauformen gearbeitet wird, steht hierbei im Fokus (vgl. Faulstich 2002: 26). Gemeint ist damit die Analyse von beispielsweise Einstellungsgrößen und -perspektiven und Kamerabewegungen, von Licht, Farben, Raum und Musik in Bezug auf die Inszenierung der Figuren. Relevant ist die Analyse der Bauformen, da Perspektiven zur Charakterisierung einer Figur eingesetzt werden können, beispielsweise wenn eine „sub-

jektive Kamera“ eingesetzt wird, bei der den BetrachterInnen die Sicht der Protagonistin bzw. des Protagonisten aufgezwungen wird. Auch Kamerabewegungen (beispielsweise Handkamera, Verfolgungsfahrt oder Schwenk) können bedeutungsgenerierend sein (vgl. ebd: 113ff). In Bezug auf Musikvideos kann hier auch das Zusammenspiel zwischen Songtext und Bild betrachtet werden.

10.1.5 Analyse der Normen und Werte

Bei der Analyse der Normen und Werte wird nach dem „Wozu?“ gefragt, also der Ideologie oder der Message eines Films (vgl. Faulstich 2002: 26). „Der Weg von der Handlungs- über die Figurenanalyse und die Analyse der Baumformen führt schließlich zur Analyse der Normen und Werte, der Ideologie, die einerseits im Rückblick die bereits erzielten Einsichten in die Bedeutung eines Films bündelt und andernteils versucht, unter Nutzung bewährter Interpretationsraster die Message des Films zu bilanzieren und auf den Punkt zu bringen.“ (ebd: 159).

Die Möglichkeiten zur Analyse von Normen und Werten sind die film- oder literaturhistorische, die biografische, die soziologische und die genrespezifische Filminterpretation (vgl. ebd: 159f). In der soziologischen Filminterpretation wird der direkte Bezug von Film und Gesellschaft aufeinander untersucht – die Schlüsselkategorie bildet „Gesellschaft“: „Mit Hilfe der soziologischen „Brille“ wird der Film in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt. Es geht um den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit.“ (ebd: 195f). Ein Film wird aufgrund seiner „Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit“ (ebd: 195) bewertet (vgl. ebd: 195f).

10.2 Videointerpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse

Bei der Analyse wird nach der von Stefan Müller-Doohm entwickelten Methode zur Bild-Text-Analyse vorgegangen: die Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, bei der nicht nur wahrnehmbare, manifeste, sondern auch latente, versteckte und hintergründige Mechanismen von visuellen Inszenierungsstrategien sichtbar gemacht werden können (vgl. Hitzler et al. 1997: 18).

Bei dieser Form der Bildanalyse werden von einem Videoclip Textprotokolle erstellt, die mit Videostills ergänzt werden. Diese werden einzeln untersucht und am Ende wieder miteinander verbunden. Die Vorgehensweise ist für Bilder und Videos die Gleiche und unterscheidet

sich nur darin, dass für Videos Stills ausgewählt werden. Bei der Analyse von Bildern fällt dieser Schritt dementsprechend weg. Müller-Doohm geht davon aus, dass Textmedien wie auch visuelle Medien Träger von sozialen Bedeutungs- und Sinngehalten sind. Damit haben beide Repräsentationsformen die gleiche Funktion: sie sind Träger semantischer Gehalte (vgl. Müller-Doohm 1997: 84): „Dieser kulturgeschichtliche und empirische Sachverhalt hat die methodische Konsequenz, dass die kultursoziologische Analyse solcher Kommunikate, die visuelle und textuelle Darstellungsmittel kombinieren, ihrerseits eine Kombination von Text- und Bildanalyse sein muss“ (ebd.: 84). Den Text bei Musikvideos stellt der Songtext dar, welcher Grundlage und Erklärung für das Bild sein kann.

Die gesellschaftliche Kommunikationspraxis ist dreiseitig strukturiert, nämlich in die Botschaft, die BotschaftsproduzentInnen und die BotschaftsrezipientInnen. Aus dieser Teilung ergeben sich Forschungsfragen der Bildinhaltsforschung, der Bildrezeptionsforschung und die Analyse der Bildproduzenten bzw. Produktionsbedingungen. Mit anderen Worten: es lässt sich eine Unterscheidung machen zwischen Semiotik, Rezeptionsästhetik und Produktionsanalysen. Wenn man die Symbolik der Bilder als Träger sozialer Bedeutungs- und Sinngehalte verstehen möchte, müssen diese in einen Zusammenhang gebracht und aufeinander in Bezug gesetzt werden – es müssen also alle drei Teilbereiche erschlossen werden (vgl. ebd.: 90).

Dem methodischen Ansatz liegen zwei Prämissen zu Grunde: „Zum einen wird unterstellt, daß [sic!] hermeneutische und strukturelle Interpretationsweisen im Sinne einer Bedeutungs- und Sinnanalyse miteinander verknüpft werden können. Zum anderen wird in diesem Fragehorizont weder eine Eigensinnigkeit des Bildes, noch eine Privilegierung des Textes hypostasiert. Das hat die methodische Konsequenz, daß [sic!] die Symbolanalyse sich auf die textuellen sowie auf die visuellen Elemente der Darstellung bezieht, die in der Regel als Text-Bild-Botschaften in Erscheinung treten.“ (ebd. 1997: 95).

Die Text-Bild-Analyse gliedert sich in drei Phasen der Interpretation: Deskription (verbale Paraphrasierung von Bild-Textbotschaften), Rekonstruktion (Bedeutungsanalyse für den symbolischen Gehalt von Text-Bild-Materialien, die weiter in die Tiefe geht als die Deskription) und die kultursoziologische Interpretation (theoriegeleitete Deutung, unterscheidet sich je nach zugrunde liegender Forschungsperspektive). Der symbolische Gehalt von Bild-Textbotschaften zeigt sich dadurch, dass zu erst alle Botschaftselemente von einander getrennt werden und sie anschließend in ihren relationalen Beziehungsweisen wieder zusammengesetzt werden. Die strukturelle Bedeutungsanalyse bildet die Basis für die darauf folgende hermeneutische Symbolinterpretation (vgl. ebd.: 99f).

10.2.1 Deskription – Rekonstruktion – kultursoziologische

Interpretation

10.2.1.1 Deskription

Die einzelnen Bildelemente werden detailliert beschrieben; Farben, Farbnuancen, Kontraste, perspektivische und planimetrische Bildverhältnisse werden exakt wiedergegeben. Der Stellenwert und der Umfang von Bild und Text sowie ihr räumliches und grafisches Verhältnis zueinander werden genauso wie ästhetische Elemente und wie die Machart des Bildes festgehalten (vgl. Müller-Doohm 1997: 103f).

10.2.1.2 Rekonstruktionsanalyse

Es findet eine Trennung von Bild- und Textelementen statt, um so auf Einzelbedeutungen schließen zu können. Es folgt die Formanalyse von Bild und Text und danach die Inhalts- und Formanalyse, um die symbolische Bedeutung von Bild und Text zu verstehen (vgl. ebd.: 103f).

10.2.1.3 Kultursoziologische Interpretation

Es werden symbolische Bedeutungsgehalte rekonstruiert, die als Ausdrucksformen von kulturellen Sinnmustern erscheinen (vgl. ebd.: 103f).

Die kultursoziologische Bildanalyse ist Bildinhaltsforschung. Nicht Stilkritik oder die Analyse der Quellen steht dabei im Fokus, sondern das Rekonstruieren sozialer Mitteilungsinhalte. Diese sind sowohl die wahrnehmbaren als auch die verborgenen Deutungs- und Orientierungsmuster in den Bildern. Durch die Form- und Inhaltsgestaltung von Bildern sind diese visuelle Bedeutungsträger. Sie können soziokulturelle Muster weitergeben und sozialen Gehalt ausdrücken (vgl. Müller-Doohm 1993: 443f).

10.2.2 Vorgehensweise

Bei dem Interpretationsverfahren handelt es sich um eine Analyse von Einzelfällen, die nach bestimmten Kriterien aus der Gesamtheit ausgewählt werden. Um die Einzelfälle auszuwählen, wird eine Ersteindrucksanalyse aller Fälle der Untersuchungsgesamtheit durchgeführt. Die Bild-Text-Botschaften werden nach folgenden Kriterien erfasst: Primärbotschaft, dargestellte Objekte und Personen, verwendete markante Stilmomente, Inszenierungsmachart. Ziel der Ersteindrucksanalyse ist es, „Familienähnlichkeiten“ zu finden, also markante Bot-

schaften, die sich zu einem Klassentypus zusammenfassen lassen. Aus den auf diese Weise gebildeten Klassen lassen sich Prototypen herausnehmen, die Gegenstand der Einzelanalysen werden (vgl. ebd.: 102).

Die vier **Analyseschritte** bestehen aus:

1. *Bildersteindrucksanalysen*
 - a) Die Primärbotschaft
 - b) Dargestellte Objekte und Personen
 - c) Verwendete markante Stilmomente
 - d) Primäre Inszenierungsmachart
2. *Hypothetische Typenbildung*
 - a) Auswertung der Ersteindrucksanalysen
 - b) Materialisierung in der Forschungsgruppe
 - c) Familienähnlichkeiten
3. *Typenbildung*
 - a) Zuordnung des Gesamtmaterials zu den Typen
 - b) Auswahl eines Prototyps
4. *Einzelfallanalyse*
 - a) Bild- und Textanalyse auf Basis eines dreistufigen Interpretationsmodells

(Müller-Doohm 1997: 103)

Für die Einzelfallanalysen, die den Mittelpunkt der Bild-Textinterpretationen bilden, wird von Stefan Müller-Doohm ein Leitfaden vorgeschlagen, der die drei Analyseebenen Deskription, Rekonstruktion und Interpretation strukturiert:

10.2.3 Leitfaden

1. Bildelemente

- Objekt- und Personenbeschreibungen (das jeweils Dargestellte)
- Zusammenstellung der dargestellten Objekte (Personen wie Dinge)
- Szenische Relationen und Zusammenspiel der Personen/Objekte
- Interaktionen und Relationen
- Zusätzliche Bildelemente im Gesamtbild (zB Logos oder Detailaufnahmen bei Gesamtanzeige)

2. Bildräumliche Komponenten

- Bildformat (Gesamtbild als auch von Bildern darin)

- Allgemeinperspektivische Bedingungen: Vordergrund/Hintergrund, Fluchtlinien, partielle Raumperspektiven etc., planimetrische Bedingungen (Linien, Zentralität etc.)
- Einzelperspektivische Anordnungen der Objekte

3. *Bildästhetische Elemente*

- Licht-Schattenverhältnisse
- Stilmomente/-arten
- Stilgegensätze/Stilbrüche
- Graphische/photografische Praktiken
- Druckart, Druckträger
- Farbgebungen/Farbnuancen

4. *Textelemente*

- Signifikantes Vokabular
- Morphologische Besonderheiten (Akronyma, Rechtschreibänderungen, Assonanzen)
- Phraseologismen (stilistische Mittel, Anspielungen)
- Isotopiemerkmale, -verhältnisse
- Syntaktische Besonderheiten (Satztyp, Satzgefüge, grammatikalische Funktionen wie Modus, Tempus, Interpunktion etc.)
- Maßgeblicher Textstil (narrativ, informativ, rhetorisch)
- Funktionale Satztypen (perlokutionäre Akte zB)
- Schriftarten, Ästhetik des Schriftbildes
- Sekundärinformation (Preise, Katalognummern u.a.)

5. *Bild-Textverhältnis*

- Emblematische Verhältnisse (Überschrift, Bild, Text)
- Größenverhältnis von Text und Bild
- Quantitatives Verhältnis von Text in der Anzeige
- Lokalisierung der Schrift

6. *Bildtotalitätseindruck*

- Gesamteindruck im Sinne „Stimmungseindruck“

(Müller-Doohm 1997: 105f)

Für die Deskription bietet der Leitfaden eine methodisch kontrollierte Vertextung der Bild-Textelemente. Für die Rekonstruktion ist er ein Hilfsmittel, mit der die semantischen Merkmale der einzelnen Elemente erschlossen und zu einer Sinnstruktur verdichtet werden können. In dieser Sinnstruktur kommt der semantische Gehalt der Bild-Textbotschaft zum Ausdruck. Die semantische Rekonstruktion beginnt mit der Bildung einer ersten Bedeutungshypothese, welche dann einer vergleichenden Überprüfung unterzogen werden muss. Sie wird

zu den einzelnen Bild-Textbotschaften in ein wechselseitiges Interpretationsverhältnis gesetzt. Dies wird so lange gemacht, bis erstens alle Bild-Text-Botschaften in Bezug auf ihre Bedeutungszusammenhänge analysiert sind, zweitens alle alternativen Bedeutungshypothesen ausgeschlossen sind und drittens muss der Bedeutungszusammenhang einen einheitlichen Bedeutungsgehalt angenommen haben. Mit dieser Vorgehensweise, dem deskriptiv erschlossenen und systematisch rekonstruierten Bedeutungs- und Sinngehalt, ist eine Grundlage für eine kultursoziologische Interpretation vorhanden (vgl. Müller-Doohm 1997: 106). „Die rekonstruierten Bedeutungsgehalte werden so synthetisiert, daß [sic!] sie als Ausdrucksformen von kulturellen Sinnmustern erscheinen. Damit sind die Voraussetzungen gegeben, dass diese Interpretation in den Prozeß [sic!] empirisch gehaltvoller Theoriebildung mündet“ (ebd: 106).

Der oben erwähnte **Leitfaden** lässt sich für die **Analyse von Musikvideoclips** nach Neumann-Braun wie folgt erweitern und anpassen:

- a. *Elemente des (stehenden) Bildes (Printbild oder Stills aus Clips)*: Bildbeschreibung, visuelle Merkmale wie: Personen, Szenen, Kleidung, Körper, Objekte, Farben usw.
 - b. *Bildräumliche* Komponenten: z.B. Bildformat, Perspektiven usw.
 - c. *Bildästhetische* Komponenten: z.B. Licht-Schatten-Verhältnis, Farbgebung, Stilelemente usw., aber auch: *technisch-mediale Konstruktionselemente*: Close-up, Totale, Einstellungsgröße, Beleuchtung, Blenden, Effekte
 - d. *Laufende Bilder (Clip(-sequenzen), Spot)*: Konstruktionsprinzipien der *Narration* resp. *Assoziation*; Elemente: Personenkonstellationen, Handlungsstränge, Story, Motive usw.
 - e. *Intermedialität resp. -textualität*: Referenzen auf andere Medien und Mediensymboliken resp. Sozialstilistiken usw.
 - f. *Textelemente* (= *Schrift* in Anzeigensujet oder im Clip/Spot): Beschreibung und erste Interpretation
 - g. *Musik/ Song* (= Ton und Text eines Musikstücks): Beschreibung und erste Interpretation
 - h. *Bild-Text-Ton-Verhältnis*
 - i. *Gesamtinterpretation*: Bild-/ Clip-/ Spot-*Totalitätseindruck*: Gesamteindruck im Sinne eines „Stimmungseindrucks“ auf der Grundlage einer Synopse der bisherigen Teilergebnisse aus (a) bis (h) – unter besonderer Berücksichtigung von *Bedeutungslatenzen*.
- (Neumann-Braun (o.J.): Interpretationsleitfaden: Bewegtbilder: Videoclip, Werbespot, Film / Fernsehen usf.)

Das systematische Vorgehen erfolgt in der vorliegenden Arbeit folgendermaßen: es wird von oben bis unten alles deskriptiv erfasst. Um die Ebenen besser unterscheiden zu können, wird in der Analyse mit den Begriffen „Vordergrund“ und „Hintergrund“ gearbeitet. Lokalisierungs- und Seitenangaben wie „links“ oder „rechts“ werden jeweils aus der Perspektive des Betrachters wiedergegeben.

Bezogen auf die Musik muss die Limitierung gemacht werden, dass nur eine eingeschränkte Analyse gemacht werden kann. Da es sich jedoch um Musikvideoclips handelt, soll die musikalische Ebene nicht vollständig ausgeblendet werden. Aus diesem Grund werden Musik und Ton zwar thematisiert, da es sich um eine Bildanalyse handelt, stehen sie jedoch im Hintergrund.

10.3 Datenauswahl

Als Material werden Musikvideoclips und Album-Covers aus der Solo-Karriere von St. Vincent ausgewählt. Zur Ersteindrucksanalyse werden alle offiziellen Musikvideoclips, die die Sängerin unter dem Künstlernamen „St. Vincent“ auf der Internet-Videoplattform YouTube bis zum Stichtag 31.12.2014 veröffentlicht hat, herangezogen, sowie die Coverbilder der von ihr veröffentlichten Solo-Alben (Stichtag: 31.12.2014).

10.3.1 Korpus

Der **Musikvideokorpus** besteht aus acht Musikvideoclips:

Nr.	Titel	Dauer	Typ	Regie	Jahr
01	Birth in Reverse	3:17	Narrativ / Performance	Willo Perron	2014
02	Digital Witness	3:24	Narrativ / Performance	Chino Moya	2014
03	Cheerleader	3:30	Narrativ / Performance	Hiro Murai	2012
04	Who (feat. David Byrne)	3:53	Narrativ / Performance	Martin de Thurah	2012
05	Cruel	3:17	Narrativ / Performance	Terri Timely	2011
06	Actor Out Of Work	2:29	Narrativ / Performance	Terri Timely	2009
07	Marrow	3:14	Narrativ / Performance	Terri Timely	2009
08	Jesus Saves, I Spend	4:07	Narrativ / Performance	Andy Bruntel	2008

Auf Basis der durchgeführten Ersteindrucksanalysen der Videoclips wurden drei Typen gebildet, aus denen jeweils ein Prototyp ausgewählt und analysiert wurde. Die Ersteindrucksanalyse und die Typenbildung befinden sich aus Platzgründen im Anhang. Die ausgewählten Videoclips sind „Cruel“ (Typ 1), „Cheerleader“ (Typ 2) und „Digital Witness“ (Typ 3).

Der **Bilderkorpus** der Albumcovers umfasst vier Bilder, die Cover-Bilder der Alben „Marry Me“ (Veröffentlichung: 2007), „Actor“ (VÖ: 2009), „Strange Mercy“ (VÖ: 2011) und „St. Vincent“ (VÖ: 2014).

11 Analyse von Musikvideoclips

11.1 Typ 1: Cruel

11.1.1 Filmanalyse

11.1.1.1 Handlungsanalyse

Im Video wird die Entführung einer jungen Frau gezeigt, die von einer Familie, bestehend aus Mann, Junge und Mädchen, auf dem Parkplatz eines Supermarktes entführt wird. Im Zuhause der Familie soll sie die offensichtlich nicht vorhandene Ehefrau und Mutter ersetzen. Sie erfüllt diese Rolle jedoch nicht zur Zufriedenheit der Familie. Daraufhin wird sie bei lebendigem Leib im Garten der Familie von dieser begraben.

Der Videoclip beginnt mit der Aufnahme einer Frau, die in einem Erdloch oder einer Höhle steht und nach oben in die Kamera blickt. Danach wechselt die Örtlichkeit und man sieht eine Frau, die in einem Supermarkt vor dem Bier- und Weinkühlregal steht. Hier erfolgt das erste Zusammentreffen mit der Familie, die sie später entführen wird: als sie sich umdreht, steht hinter ihr ein Mädchen in einem Rollstuhl, das einen Teddybären auf dem Schoß liegen hat. Die Frau sieht sich im Supermarkt um und erblickt auch den Mann und den Jungen, die sie ebenfalls beobachten. Danach wechselt wieder die Örtlichkeit in das Erdloch bzw. die Höhle und danach wird die selbe Frau in einem Haus gezeigt, als sie in verschiedenen Szenen das Mädchen (das nun nicht mehr im Rollstuhl sitzt) kämmt, den Jungen verarztet und mit dem Mann tanzt.

Danach wird wieder die Frau im Supermarkt gezeigt. Das Mädchen ist nun weg, aber ihr Teddybär liegt auf dem Boden. Die Frau nimmt den Teddybären, sucht darauf hin die Familie und findet sie draußen auf dem Parkplatz. Dazwischen sieht man wieder die Frau in dem Erdloch bzw. in der Höhle. Auf dem Parkplatz wird der Frau vom Mann und vom Jungen ein Sack über den Kopf gestülpt. Danach wird wieder kurz die Frau im Erdloch bzw. Höhle gezeigt, dann eine gefesselte Person, die offensichtlich in einem Kofferraum liegt und dabei Gitarre spielt. Man sieht, wie das Auto durch die Nacht fährt und dazwischen immer wieder die Familie, die im Auto sitzt. Später kommt die Familie im Morgengrauen bei einem Haus an, hält dort und öffnet den Kofferraum. Danach werden verschiedene Szenen aus dem Familienleben, bei dem nun die Frau aus dem Supermarkt integriert ist, gezeigt: die Frau putzt, baut mit der Familie ein Puzzle, kocht das Essen usw. Es zeigt sich von Anfang an deutlich, dass die Familie mit der Frau nicht zufrieden ist, zB als der Junge das von der Frau gekochte

Essen bei Tisch ausspuckt oder als das Mädchen mit dem Finger über den Tisch fährt um zu zeigen, dass dieser noch staubig ist. Die Frau selbst wirkt traurig und teilnahmslos, als ließe sie alles über sich ergehen. Es handelt sich bei dieser Frau um die gleiche Person wie aus dem Supermarkt, auch wenn sie sich äußerlich stark verändert hat: im Supermarkt war sie eine modern gekleidete junge Frau mit Lippenstift, enganliegenden Jeans und High Heels. In der Familie wirkt sie wie ein biederes „Hausmütterchen“ mit altmodischen Kleidern – sie ist nun wie der Rest der Familie gekleidet.

Es wird wieder die Frau gezeigt und es wird nun klar, dass es sich bei dem Erdloch, in dem sie steht, um ein riesengroßes Grab handelt. Der Rest der Familie steht vor dem Grab, hält Schaufeln in der Hand und sieht zu ihr hinab. Danach werden verschiedene Szenen der Familienmitglieder mit der Frau gezeigt, unterbrochen mit Szenen der Familienmitglieder, die am Rande des Grabes stehen und Schaufeln in den Händen halten bzw. Erde in das Grab schaufeln. Es wird nicht mehr nur einfache Unzufriedenheit mit der Frau dargestellt, es wird auch deutlich, dass sie von der Familie drangsaliert wird: das Mädchen wirft absichtlich ein Glas Milch um, der Sohn hält ihr eine (Spielzeug-) Pistole an den Kopf und drückt immer wieder ab. Nur der Mann hält sich bisher zurück und wirkt zB beim Tanz mit der Frau noch zufrieden: als sie ihn jedoch beim rasieren schneidet, sieht er sie enttäuscht an. Er scheint zu erkennen, dass es sich bei der Frau nicht um „die Richtige“ handelt. Daraufhin fängt der Vater an, Erde in das Grab der Frau zu schaufeln. Als erstes Familienmitglied fängt jedoch das Mädchen mit dem Schaufeln an. Sie wirkte von Anfang an am feindseligsten und bösarigsten gegenüber der Frau: sie wird auch beim Versuch gezeigt, die Frau in der Badewanne zu ertränken und dabei wie sie sie, in Anwesenheit der anderen Familienmitglieder, an einen Sessel fesselt. Die drei Familienmitglieder schaufeln solange Erde in das Grab, bis die Frau darin vollständig mit Erde bedeckt ist. Derjenige, der die letzte Schaufel mit Erde in das Grab schaufelt, ist der Mann.

Wie lange der Zeitraum ist, der im Video erzählt wird, ist unklar. Sicher ist jedoch, dass es zumindest mehrere Tage sein müssen. Dies lässt sich dadurch feststellen, dass sich die Kleidung der ProtagonistInnen während des Videos mehrmals ändert.

Die Story ist somit eine Konfliktgeschichte: die Frau wird, zumindest vom Mann, als fehlender Teil einer perfekten Familie betrachtet. Er erachtet das Familienbild Vater, Mutter, (älterer) Sohn, (jüngere) Tochter als Idealbild einer Familie, das er mit ihr vollständig machen kann. Die beiden Kinder hingegen wenden sich von Anfang an gegen die Frau, während der Mann zu Beginn glücklich und zufrieden mit ihr scheint und sich erst im Laufe des Videoclips gegen sie wendet.

Es werden die Themen Familie bzw. die Rolle der Frau innerhalb einer Familie aufgegriffen. Die Frau wird als unterwürfig und willenlos dargestellt, die sich um die Familie kümmert und sich ihr unterwirft. Der Mann wird im Videoclip als „Macher“ dargestellt, der durch konkrete Taten seine Familie umsorgt: zuerst indem er zuerst eine Frau entführt, die für die Kinder eine sorgende Mutter und für ihn eine ebenfalls sorgende Ehefrau sein soll. Und danach indem er dafür sorgt, die Frau wieder loszuwerden.

11.1.1.2 Figurenanalyse

Die Frau, die von St. Vincent gespielt wird, wirkt im Supermarkt wie eine ganz normale, selbstbewusste und moderne Frau: sie trägt enge Jeans und High Heels und als sie erstmals auf das Mädchen trifft, steht sie vor dem Bier- und Weinregals eines Supermarktes, beabsichtigt also den Kauf von alkoholischen Getränken. Als sie in der Familie ist, ändert sie sich: sie ist nun unmodern gekleidet, trägt eher weitgeschnittene, altmodische Kleider und wirkt nicht mehr selbstbewusst sondern traurig, teilnahmslos, willenlos und unterwürfig. Sie ist nun für die Organisation des täglichen Lebens der Familie zuständig: sie kocht, putzt, bügelt, rasiert den Mann, kämmt das Mädchen, verarztet den Jungen. Sie wirkt dabei traurig und man sieht, dass sie sich nicht besonders bemüht, die Aufgaben möglichst gut zu erfüllen. Die Szene, als sie bei der Entführung gefesselt im Kofferraum der Familie liegt und Gitarre spielt, kann als letzter Ausdruck der Rebellion verstanden werden, bevor sie sich der Familie unterwirft. Die Frau schafft es nicht, Teil der bereits bestehenden Gruppe (Mann, Junge, Mädchen) zu werden und behält von Anfang bis zum Schluss ihre Position als Außenstehende. Sie scheint bereits resigniert zu haben. Sie lässt alles, was die Familie ihr antut, ohne Widerstand über sich ergehen. Besonders die Szene, in der das Mädchen die Frau in der Badewanne zu ertränken versucht, sticht dabei heraus: auch dies lässt sie über sich ergehen, obwohl es dabei um Leben und Tod geht. Erst in der scheinbar letzten Sekunde taucht sie auf und kann Luft holen. Ob das Mädchen sie loslässt oder die Frau über sie siegt, weil sie stärker ist, ist nicht klar zu erkennen. Diese Szene macht aber auch die besondere Abneigung des Mädchens gegenüber der Frau deutlich. Sie wirkt brutal und böswillig und zeigt dies sowohl durch ihre Handlungen (beispielsweise das absichtliche Umkippen des Milchglases vor den Augen der Frau) als auch durch ihre Blicke. Sie ist später auch das erste Familienmitglied, das beim Schaufeln der Erde in das Grab der Frau gezeigt wird. Bis zum Eintreffen der Frau war sie nicht nur das Nesthäkchen der Familie sondern auch die einzige Frau im Haus. Durch die Ankunft einer weiteren Frau fühlt sie sich möglicherweise von ihr bedroht und sieht Gefahr, nicht mehr die wichtigste Person für ihren Vater zu sein. Es wäre denkbar, dass sie sich deshalb von Anfang an gegen die neue Frau gewehrt hat. Ihr optisches Erscheinungsbild ist dagegen brav und bieder: sie hat lange, gepflegte blonde Haare und trägt

eine große Brille. Ihre Kleidung ist, wie die aller Familienmitglieder brav, altmodisch, gepflegt und ordentlich. Das Alter des Mädchens dürfte etwa 7-10 Jahre sein.

Auch der Junge wendet sich von Anfang an gegen die neue Frau, hilft aber zu Beginn dem Mann bei der Entführung, indem er ihr gemeinsam mit ihm den Sack über den Kopf stülpt und sie mit ihm in den Kofferraum legt. Er wirkt insgesamt nicht so böseartig gegenüber der Frau wie das Mädchen und scheint im Video die geringste Rolle zu spielen. Auch sein Erscheinungsbild ist das eines braven Kindes: er hat kurze, ordentlich geschnittene, brünette Haare und trägt brave, altmodische, gepflegte und ordentliche Kleidung. Er ist ca. 12-14 Jahre alt und somit älter als seine Schwester.

Der Mann nimmt eine andere Position ein als die beiden Kinder. Zu Beginn wirkt er glücklich: als die Frau nach der Entführung im Kofferraum liegt und die Familie auf den Weg in ihr Haus ist, grinst er. Auch später, als sie mit ihm tanzt, lächelt er zufrieden. Symbolisch ist daher die Szene, in der die Familie bei Tisch sitzt und ein Puzzle zusammenbaut: der Mann hat die Frau als fehlenden, letzten Puzzlestein für seine „perfekte Familie“ gesehen und Hoffnung darin gelegt, dass sie die Familie vollständig macht. Im Laufe des Videos ändert sich seine Einstellung zu der Frau, vielleicht auch, weil er die Reaktionen seiner Kinder auf die Frau bemerkt (zum Beispiel als der Junge das Essen ausspuckt, das sie gekocht hat). Als sie ihn beim Rasieren schneidet, wirft er ihr einen enttäuschten, traurigen Blick zu. Im Gegensatz zu den Kindern setzt er selbst zwar keine aktiven Handlungen, um die Frau zu drangsalieren. Jedoch unterbindet er auch das Verhalten der Kinder nicht. Nach der Szene, in der die Frau ihn beim Rasieren schneidet, sieht man, wie nun auch der Mann beginnt, Erde in das Grab der Frau zu schaufeln. Er wirkt aber auch dabei niedergeschlagen und traurig. Sein äußeres Erscheinungsbild ähnelt dem der Kinder, vor allem dem des Jungen: er hat kurze, ordentlich geschnittene, brünette Haare und trägt brave, altmodische, gepflegte und ordentliche Kleidung. Er ist ca. Mitte vierzig.

Auffällig ist, dass der Mann, der Junge und das Mädchen sehr ähnlich gekleidet sind. Sie tragen stets eine Bluse bzw. ein Hemd und darüber einen Pullunder. Sie erzeugen damit ein einheitliches Erscheinungsbild der Familie. Die Frau hingegen trägt, obwohl ihr Kleidungsstil dem der Familie angepasst wird, Kleider.

Als letztes zu schaufeln beginnt der Junge. Gemeinsam schaufeln sie Erde in das Grab, bis die Frau vollends bedeckt ist und sie bei lebendigem Leib begraben wird. Diese Szene zeigt nicht nur die Brutalität, mit der die Familie vorgeht, sie zeigt auch in den starken inneren Zusammenhang von Vater, Sohn und Tochter: sie wählen die Frau gemeinsam aus, sie entfüh-

ren sie gemeinsam, sie leben gemeinsam mit ihr, sie begraben und töten sie gemeinsam. Anzumerken bleibt allerdings, dass aufgrund der Entführung und der damit unklaren Situation, ob der Mann diesen Versuch schon mehrmals unternommen hat, und weil sich der Mann und die beiden Kindern optisch unterscheiden (das Mädchen ist blond, die beiden Männer dunkelhaarig) auch, ob die beiden Kinder seine eigenen Kinder sind oder ob auch diese von ihm entführt wurden. Dieser Sachverhalt kann jedoch nicht geklärt werden, er soll aber als möglicher Hintergrund angeführt werden.

11.1.1.3 Analyse der Bauformen

Beim Videoclip zu „Cruel“ handelt es sich um einen narrativen Clip. Während die Frau im Erdloch bzw. im Grab steht, bewegt sie außerdem die Lippen zum Songtext, was ein Merkmal eines performativen Videoclips ist. Im Gesamtbild steht jedoch der narrative Charakter des Videoclips klar im Vordergrund.

Strukturell lässt sich der Clip in die Ebenen „erstes Aufeinandertreffen im Supermarkt und Entführung“, „Alltagsleben der Familie“ und „Ausarten der Abneigung gegenüber der Frau und Beerdigung“ einteilen. Zu Beginn werden in der Szene im Supermarkt die einzelnen Charaktere vorgestellt: zuerst die Frau, dann das Mädchen, danach der Sohn und dann der Vater.

Bezüglich der Kameraeinstellungen lässt sich feststellen, dass es während des ganzen Videoclips (fast) keine Groß- oder Nahaufnahmen gibt. Es werden überwiegend Total- oder Halbtotalaufnahmen gemacht. Auf diese Weise bleibt immer sichtbar, in welchem Setting sich die Personen befinden und es wird deutlich gemacht, dass es sich um ein scheinbares Familienidylle in einem durchschnittlichen, normalen, wenn auch altmodisch eingerichteten Haus handelt. Nur in der Anfangssequenz im Supermarkt, als alle handelnden Personen in die Geschichte eingeführt werden, und in der Schlusssequenz, als sie die Frau begraben, werden alle in Einzelaufnahmen gezeigt. In den restlichen Sequenzen werden der Mann, das Mädchen und der Junge nur mehr in Zusammenhang mit mindestens einer anderen Person (meist die Frau) gezeigt, während die Frau regelmäßig alleine gezeigt wird: sie steht alleine im Garten und alleine im Grab.

Die Schnitte passieren vor allem in der letzten Sequenz, in der die Frau begraben wird, schnell: es wird immer wieder gewechselt zwischen der Frau, die im Grab steht und einer Szene, die sie gemeinsam mit der Familie zeigt. Im Vergleich zum restlichen Video sind die Szenen hier schneller geschnitten. Dies steht im Einklang mit der Musik, die zum Schluss schneller und rasanter wird. Der Text „cruel, oh“ wird ab der ersten Beerdigungsszene bis

zum Schluss durchgehend wiederholt und aneinander gereiht. Auf gleiche Art und Weise reihen sich hier die Bilder aneinander, die die Frau mit der Familie zeigen. Am Ende des Videoclips schaufelt der Mann die letzte Schaufel mit Erde auf die Frau. Als die Erde am Boden ankommt, hört auch die Musik mit einem Schlag auf. Die Bilder stehen während des gesamten Videoclips im Einklang mit dem Rhythmus der Musik.

Die Farbgebung ist geprägt durch starke Kontraste. Im Haus der Familie dominieren warme Farben wie braun und beige, das Licht ist hell, natürlich und warm. Auch die Kleidung der ProtagonistInnen ist in diesen warmen Farbtönen gehalten. Die Sequenz im Supermarkt stellt einen starken Kontrast dazu her: die Farben sind bunt und grell. Das Licht ist künstlich und wirkt kalt. Die Szenen der Entführung und die der Beerdigung finden in der Nacht statt. Durch die Dunkelheit strahlen diese Szenen eine Bedrohlichkeit aus. Auch als die Familie mit dem Auto nach der Entführung vor ihrem Haus hält, strahlt das Licht, gemeinsam mit dem Haus im Hintergrund, eine Bedrohung aus: es ist gerade Sonnenaufgang, das Licht ist daher duster.

Der musikalische Ebene klingt zu Beginn, als die Frau im Erdloch steht, unheimlich und erzeugt Spannung: man hört Streicher und eine weibliche Stimme singt sanft. Danach nimmt die Musik Fahrt auf und wirkt eher fröhlich und „tanzbar“. Der Song verleiht der Geschichte damit eine relative Leichtigkeit, die ohne die Musik nicht gegeben wäre. Ohne sie würde das Video bedrohlich und ähnlich wie ein Horrorfilm wirken.

Der Text des Songs spiegelt den Inhalt des Videos wieder:

...

Forgive the kids, for they don't know how to live

Run the alleys casually cruel

...

They could take or leave you

So they took you, and they left you

How could they be casually cruel?

...

Bodies, can't you see what everybody wants from you?

If you could want that, too, then you'll be happy...

Das Video dient als visuelle Umsetzung des Songtextes, in dem es um Kinder geht, die jemandem grausame, alltägliche Dinge antun können.

11.1.2 Symbolanalyse

Für die Symbolanalyse des Videoclips „Cruel“ wurde die Sequenz 9 ausgewählt. Es handelt sich dabei um die letzte Sequenz des Videoclips. In dieser werden Szenen gezeigt, wie das Mädchen, der Junge und der Mann die Frau in ihrem Garten begraben. Zwischendurch werden Rückblendungen in den vorhergegangenen Alltag der Familie gemacht, der geprägt ist von Schikanen des Mädchens, des Jungens und schließlich auch des Mannes gegenüber der entführten Frau. Am Ende des Videoclips bzw. der Sequenz schaufelt der Mann die letzte Schaufel mit Erde in das Erdloch, welches somit zum Grab der Frau wird. Durch die vielen Rückblendungen und die ausschlaggebende, dramatische Wendung gegen Ende des Clips, als klar wird, dass die Frau begraben wird, kann die ausgewählte Sequenz als repräsentativ für den gesamten Clip betrachtet werden.

11.1.2.1.1 Still 1



Abbildung 1: Cruel - Still 1

Bildbeschreibung

Das Bild wurde draußen in einem Garten aufgenommen. Es ist Nacht und dunkel. Auf dem Bild sind drei Personen zu sehen: in der Mitte steht ein Mann, etwa Mitte vierzig. Links neben ihm ein Junge, etwa 12-14 Jahre alt. Rechts neben ihm steht ein Mädchen, etwa 8-10 Jahre alt. Das Mädchen und der Junge haben jeweils eine Schaufel in der Hand, das Mädchen ist in einer Schaufelbewegung. Der Junge hält die Schaufel in der Hand, stützt sie auf dem Boden ab und umfasst den Stiel der Schaufel mit beiden Händen. Der Mann hat beide Hände in seinen Hosentaschen. Alle drei tragen unmoderne Kleidung: der Junge und der Mann eine

weitgeschnittene Hose, ein helles Hemd und darüber einen Pullunder. Das Mädchen trägt kniehohe, weiße Strümpfe, eine knielange, dunkle Hose oder Rock, eine weiße Bluse und einen Pullunder. Sie stehen draußen in einem Garten, hinter ihnen ist ein Haus zu erkennen, in dem Licht brennt. Vor ihnen ist ein großes, etwa quadratisches Loch in der Erde zu sehen. Neben dem Erdloch sind links und rechts sind große Erdhaufen zuerkennen. Im rechten Haufen steckt eine Schaufel, davor liegt eine Lampe auf dem Boden. Im Erdhaufen links steckt eine Schaufel, auf der eine weitere Lampe befestigt ist. Zwischen dem Erdhaufen und dem Jungen steht eine Schiebtruhe, die ebenfalls voll mit Erde ist. Die drei Personen blicken in das Erdloch, das Mädchen schaufelt Erde hinein. Der Mann und der Junge bewegen sich nicht und blicken nur in das Loch hinunter.

Bildräumliche Komposition

Der Mann steht in der Mitte der Personengruppe. Die Personen befinden sich in der Mitte des Bildes, sie bilden den Mittelpunkt des Bildes und sind darauf dominant. Erst danach erblickt man das Erdloch im Vordergrund. Das Haus im Hintergrund ist zwar hell beleuchtet, trotzdem erblickt man es erst danach. Den größten Platz am Bild nimmt die Personengruppe ein.

Bildästhetische Komponenten

Die Kameraeinstellung ist eine Halbtotale aus fronalter Sicht. Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe der Personen. Die Personengruppe ist hell beleuchtet. In Kontrast mit der vollkommen dunklen Umgebung – es ist Nacht – wird dadurch der Fokus auf sie gerichtet. Der Boden vor ihnen ist ebenfalls hell beleuchtet, so dass das dunkle Loch einen starken Kontrast zum restlichen Boden ergibt. Das hellerleuchtete Haus im Hintergrund dient aufgrund des Fokusses auf den Vordergrund (auf die Personen und das Loch) dazu, sich in einem Garten vor einem Haus verorten zu können. Das Haus ist vor allem in der oberen Hälfte beleuchtet, wodurch Distanz zum Vordergrund bzw. der Personengruppe geschaffen wird.

Das Bild wirkt statisch: Das einzige, das in Bewegung zu sein scheint, ist das Mädchen, das ihre Hände und die Schaufel so hält, als würde es gerade Erde in das Erdloch schaufeln.

Rekonstruktion

Der Hintergrund des Bildes, das Haus, scheint nebensächlich zu sein. Seine Funktion ist es, eine Verortung der Szene möglich zu machen: die Szene spielt in einem Garten mit einem Familienhaus im Hintergrund. Das Haus wirkt gepflegt, auch die Räume wirken, soweit man sie durch die beleuchteten Fenster erkennen kann, gepflegt und ordentlich. In Kombination mit dem Erscheinungsbild der Personen – ordentlich, unauffällig, altmodisch – und der Konstellation der Personen bestehend aus Mann, Junge, Mädchen oder Vater, Sohn, Tochter

bekommt man das Bild einer durchschnittlichen Familie. Das Familienbild wird aber durch das Fehlen einer Mutter in Frage gestellt.

Die Tageszeit (dunkle Nacht), die wenige Beleuchtung und dass die Personen vor einem großen Erdloch im Garten mit Schaufeln in der Hand stehen, wirken beunruhigend. Die Szenerie weckt Erinnerungen an Horrorfilme. Das Fehlen einer Frau bzw. Mutter innerhalb der Personengruppe wirft die Frage nach ihrem Verbleib auf. Der starre Blick der Personen in das Erdloch legt die Vermutung nahe, dass sie sich darin befinden könnte. Das brave Aussehen der Personengruppe bzw. Familie wirkt in diesem Zusammenhang irritierend.

11.1.2.1.2 Still 2



Abbildung 2: Cruel - Still 2

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem hellen Raum gemacht. Im Hintergrund ist links ein cremefarbenes Regal zu erkennen, auf dem kleine Flaschen stehen. Sie sehen aus wie Flaschen, die man in einer Apotheke erhält und die Medizin enthalten. Auch andere Fläschchen und Tuben sind zu sehen. Der restliche Raum im Hintergrund besteht aus Fenstern, die zum Teil mit cremefarbenen Vorhängen bedeckt sind. Nur durch die unteren Teile der Fenster kommt Licht in den Raum. Der ganze Raum ist weiß bzw. cremefarbenen und hell, er wirkt ordentlich und sauber. Das Licht im Raum ist natürliches Tageslicht.

Im Vordergrund stehen zwei Personen: ein Mann und eine Frau. Die beiden Personen sehen einander an. Die Frau steht seitlich zur Kamera, sie hält einen Rasierer in der rechten Hand und hält ihn auf Kinnhöhe des Mannes, berührt ihn damit aber nicht. Der Mann steht frontal zur Kamera, leicht zu der Frau gebeugt. Auf seinem Oberkörper liegt ein Handtuch. Mit sei-

ner linken Hand hält er das Handtuch und fasst sich damit an seinen Hals. Der Daumen ist weggestreckt von den restlichen Fingern. Das Handtuch hat eine hellgrüne Farbe. An seinem Oberarm ist zu erkennen, dass er darunter ein dunkelgrünes Hemd trägt, dessen Ärmel er hochgekrempt hat. Er sieht die Frau mit leicht geöffneten Lippen an. Seine Augen sind stark zu der Frau gedreht, während sein Kopf fast frontal nach vorne zeigt und nur leicht in Richtung der Frau gedreht ist. Die Frau hat dunkle, etwa schulterlange, lockige, dunkelbraune bis schwarze Haare, die sie offen trägt. Sie trägt einen rosafarbenen, natürlich wirkenden Lippenstift, hat blasse Haut und trägt ein eher weit geschnittenes Kleid oder eine Bluse mit Kragen und kurzen Ärmeln. Die Farbe der Bluse bzw. des Kleides ist nahezu identisch mit der des Raumes, es ist cremefarben bzw. leicht gelblich und hat ein dezentes Karo-Muster. Die beiden Personen sehen sich direkt in die Augen: der Blick des Mannes wirkt erschrocken und irritiert. Die Hand an seinem Hals und seine Körperposition zeigen, dass er vor der Frau in Deckung geht bzw. ihr ausweicht. Es liegt jedoch keine Angst in seinem Blick, es ist eher ein Ausdruck des Erschreckens. Die Frau sieht in starr an, ihr Gesichtsausdruck und ihr Blick wirken ausdruckslos und teilnahmslos. sie scheint nicht auf ihn zu reagieren.

Bildräumliche Komposition

Die beiden Personen stehen zentral im Bild. Der Hintergrund ist deutlich zu erkennen und lässt im Gesamtkontext erkennen, dass die beiden in einem Badezimmer stehen. Darauf deuten sowohl die Flaschen und Dosen hin, die im Hintergrund auf einem Regal stehen, als auch der Umstand, dass die Frau den Mann rasiert.

Bildästhetische Komponenten

Die Kameraeinstellung ist eine Nahaufnahme der beiden Personen. Das Licht ist hell, es handelt sich um Tageslicht. Im Hintergrund des Bildes sind Fenster zu sehen, durch die Licht scheint. Die oberen Bereiche der Fenster sind mit hellen Vorhängen abgedunkelt. Dies schafft einen Kontrast zwischen dem Vordergrund (den Personen) und dem Hintergrund und hebt sie so hervor. Es gibt wenige Kontraste in dem Bild, alle Farben sind hell und natürlich. Ausnahmen sind dabei nur die dunklen Flaschen im Hintergrund und die dunklen Haare der Frau. Auch die Kleidung der Personen weicht kaum von der Farbgebung des Raumes ab. Die Farbgebung wirkt natürlich und suggeriert den Eindruck eines Alltags.

Rekonstruktion

Die natürlichen, warmen Farben, die im Raum herrschen bzw. die Kleidung der Personen, die damit und miteinander in Einklang stehen, vermitteln den Eindruck von Harmonie. Auch im Raum selbst herrscht Ordnung und Sauberkeit. Es handelt sich bei dem Bild um eine Alltagsszene aus einer Familie, in der sich die Frau um das Wohlergehen ihres Mannes küm-

mert: sie rasiert den Mann und sorgt sich um sein Wohlbefinden und auch um sein Äußeres. Auf seiner Kleidung liegt ein Handtuch, damit sein Hemd beim Rasieren nicht nass oder schmutzig wird. Gestört wird der Eindruck der Harmonie sowohl durch die Blicke der beiden Personen als auch durch den Rasierer, den die Frau hält, als hätte sie eine Waffe in der Hand, die sie dem Mann vors Gesicht hält. Der Mann sieht die Frau erschrocken an, als ob er ihr ausweichen wolle, während sie regungslos daneben steht. Die Harmonie zwischen den beiden scheint also nur auf den ersten Blick zu stimmen, bei näherer Betrachtung bekommt sie Risse.

11.1.2.1.3 Still 3



Abbildung 3: Cruel - Still 3

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Im Hintergrund ist die Wand eines Raumes zu sehen, die mit dunkelbraunem Holz vertäfelt ist. Das Holz hat am oberen Ende Verzierungen und auf der gesamten Fläche quadratische Muster. In der Mitte der Wand ist Gegenlicht zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass sich neben oder gegenüber der Wand eine Lichtquelle befindet. Das obere Ende des Bildes bzw. der Wand ist weiß und ohne Holzvertäfelung. Im Vordergrund sind zwei Personen zu sehen. Es sind ein Junge und eine Frau. Beide stehen an äußersten Bildrändern: der Junge ganz links und die Frau ganz rechts. Der Junge ist zu der Frau gedreht und hält in seiner linken Hand eine silberne Pistole. Er hat seinen Arm ausgestreckt und hält die Pistole der Frau an den Kopf. Die Frau ist frontal zu sehen und steht leicht nach rechts gedreht, vom Jungen weg. Der Junge sieht die Frau an, die

Frau hat den Kopf leicht vom Jungen weg nach rechts gedreht und sieht ihn nicht an. Der Junge hat braune, kurze Haare, die seine Stirn bedecken und er trägt eines helles, langärmeliges Hemd und darüber einen dunklen Pullunder. Die Frau trägt eine helle Bluse oder Kleid in einer hellen Farbe (vermutlich ein helles Gelb) mit einem zarten Muster und einem kleinen Kragen. Das Kleid bzw. die Bluse hat in der Mitte Knöpfe, die bis oben hin zu geknöpft sind. Sie hat schwarze oder dunkelbraune, lockige, etwa schulterlange Haare, die sie offen trägt. Ihre Haut ist blass und sie trägt einen rosafarbenen, natürlich wirkenden Lippenstift.

Der Blick des Jungen ist neutral und ohne Ausdruck. Die Frau steht teilnahmslos im Bild und beachtet den Jungen und die Pistole nicht. Sie wirkt desinteressiert und teilnahmslos.

Bildräumliche Komposition

Die beiden Personen stehen im Vordergrund und der Fokus liegt auf ihnen und auf der Pistole, die zusammen mit der Hand des Jungen in etwa in der Mitte des Bildes zu sehen ist. Der Hintergrund, die mit Holz vertäfelte Wand, ist klar zu erkennen. Er deutet darauf hin, dass das Bild in einem Haus bzw. einer Wohnung aufgenommen wurde, außerdem zeigt die Vertäfelung, dass es sich um eher wohlhabende BewohnerInnen handelt.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild ist eine Nahaufnahme der beiden Personen. Nur ihre Köpfe bzw. Oberkörper sind auf dem Bild zu sehen. Es wurde frontal zur Wand aufgenommen und auf Augenhöhe der Personen. Die Farben sind weich und hell, der dunkle Hintergrund (das dunkelbraune Holz) stellt einen Kontrast zu den Personen im Vordergrund her. Der Junge ist in Farben gekleidet, die dem Hintergrund ähneln, die Frau sticht mit ihrem hellen Kleid bzw. ihrer hellen Bluse klar hervor. Auch ihr Gesicht ist heller beleuchtet als das des Jungen, außerdem ist es auffallend blass. Die Pistole in der Hand des Jungen stellt ebenfalls einen Fokus dar: sie ist silberfarben und glänzt leicht. Damit stellt sie einen starken Kontrast sowohl zum Hintergrund als auch zum Jungen dar. Die Art und Weise, wie der Junge die Pistole hält und wo er sie hält, wirken bedrohlich. Aufgrund der Gleichgültigkeit und der Ignoranz der Frau gegenüber dem Jungen und der Pistole wirkt das Bild jedoch weniger bedrohlich und eher irritierend. Auch der Blick und Gesichtsausdruck des Jungen wirken nicht bedrohlich, sondern abwartend.

Rekonstruktion

Die Frau wirkt teilnahmslos und es ist klar, dass ihr das Verhalten des Jungens gleichgültig ist. Ihr Blick vom Jungen weg und ihre fehlende Reaktion auf die Pistole an ihrem Kopf verstärken diesen Eindruck. Der Junge scheint auf eine Reaktion zu warten, bekommt aber kei-

ne. Dieses Bild ähnelt dem aus Still 2: der gepflegte Raum mit der vertäfelten Wand deutet auf eine wohlhabende Familie hin, die in einem gemütlichen Haus bzw. Wohnung wohnt. Das Holz und die Farbgebung des Raumes strahlen Harmonie aus. Die beiden Personen auf dem Bild sind ordentlich gekleidet und wirken nicht zuletzt wegen ihrer altmodischen Kleidung gepflegt und brav. Gestört wird dieser Eindruck dadurch, dass der Junge der Frau eine Pistole an den Kopf hält und sie somit mit dem Tod bedroht. Trotz des drohenden Todes bleibt die Frau ohne Reaktion, sie ignoriert, was passiert und ignoriert den Jungen. Ihre Gleichgültigkeit stellt ein Überraschungsmoment im Bild dar. Das ausdruckslose Gesicht der Frau deutet auf Resignation oder Erleichterung hin: sie sieht im Tod eine Erlösung.

11.1.2.1.4 Still 4



Abbildung 4: Cruel - Still 4

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen, vermutlich in einem Dachboden oder in einer größeren Hütte. Im Hintergrund sind Fenster zu erkennen, dahinter kann man Bäume erkennen. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass es sich um einen Dachboden handelt. Hinten und an den Seiten des Raumes sind mehrere Holzmasten zu erkennen. Auf der rechten Seite hängt bei einem der Masten etwas Weißes herunter, das aussieht wie ein Lichtschalter und ein dazugehöriges Kabel, das nach oben führt. Hinter den Masten auf der rechten Seite ist etwas längliches, weißes zu erkennen, das quer von oben rechts nach unten verläuft und nicht näher zu erkennen ist. Es könnte eine Röhre sein, zum Beispiel für Abwasser oder eine Verkleidung für Kabel. In der Mitte am oberen Bildrand ist etwas silberfarbenes zu erkennen, das aussieht wie verkleidete Kabel. Links ist hinter den Holzmasten ein weiteres Fenster zu

sehen, dahinter kann man Bäume erkennen. Aufgrund der Aussicht aus den Fenstern kann man außerdem erkennen, dass es Tag ist. Durch die Fenster dringt Tageslicht, ansonsten ist der Raum dunkel. Der Boden ist einfarbig und ähnelt Beton.

Im Vordergrund sind ein Mann, ein Mädchen, ein Junge und eine Frau zu sehen. Der Junge und der Mann stehen frontal zur Kamera. Vor ihnen sitzt die Frau seitlich zur Kamera auf einem Ohrensessel. Das Mädchen steht hinter ihr und fesselt sie mit einem braunen Seil am Ohrensessel fest. Der Mann und der Junge machen nichts, der Mann hat seine Hände in den Hosentaschen und der Junge in den Taschen seiner Weste versenkt. Beide sehen Richtung Mädchen und Frau. Der Mann trägt eine hellgrüne Hose, ein helles Hemd und eine Pullunder-Weste mit kurzen Ärmeln, die er geöffnet hat. Er trägt Bart. Der Junge trägt eine dunkle Hose und eine Pullunder-Weste mit langen Ärmeln, die er geschlossen hat. Darunter ist ein helles Hemd zu erkennen, das er bis oben geschlossen hat. Das Gesicht des Mädchens ist nicht zu sehen, es wird von ihren langen, blonden Haaren verdeckt. Sie steht seitlich zur Kamera, ihr Körper ist nach vorne gebeugt und sie geht leicht in die Knie, das rechte Bein steht etwas vor dem linken. Sie trägt schwarze Halbschuhe, blickdichte, weiße Strümpfe oder Strumpfhosen und einen hellgrünen Faltenrock, der über die Knie geht. Dazu einen dunkelroten, ärmellosen Pullunder, der vorne ein Karomuster hat. Darunter trägt sie ein weißes T-Shirt, von dem man nur die kurzen Ärmel sehen kann. Man sieht nur ihre linke Hand, in der sie gerade ein Ende eines Seils hält. Der Rest des Seils ist um den Sessel mit der Frau gewickelt. Es handelt sich bei dem Sessel um einen Ohrensessel, der hellgrüne Stoff glänzt leicht und hat ein dezentes Muster, das nicht näher zu erkennen ist. Der Sessel steht seitlich zur Kamera. Darauf sitzt die Frau. Sie trägt ein helles Kleid, das bis über die Knie geht bzw. an den Knien absteht. Ihre Beine stehen eng am Sessel, sie trägt weiße, spitze Schuhe mit kleinen Pfennigabsätzen. Vorne an den Schuhen ist eine kleine schwarze Schleife. Ihre Hände sind nicht zu sehen. Ihr Kopf ist leicht zur Kamera geneigt und somit weg von den anderen Personen. Ihre Lippen sind geschlossen und der Blick ist starr zur Seite gerichtet.

Bildräumliche Komposition

Die Personen sind nebeneinander aufgereiht, obwohl sie sich auf verschiedenen Ebene befinden: die beiden männlichen Personen stehen hinten, die beiden weiblichen vorne. Trotzdem sind sie so positioniert, dass sie einander nicht verdecken und alle gut zu erkennen sind. Die Personen sind so positioniert, dass sie in der Mitte des Bildes stehen und somit den Mittelpunkt bilden. Die beiden Frauen im Vordergrund sind heller beleuchtet als die beiden Männer, sie werden dadurch, und dadurch, dass sie vorne stehen, noch stärker in den Fokus gerückt.

Bildästhetische Komponenten

Es handelt sich um eine Totalaufnahme, die frontal aufgenommen wurde. Das Setting ist relativ dunkel und in natürlichen Farben gehalten (braun, grün, beige). Die Personen sind das Einzige, das hell beleuchtet ist. Es werden harmonische Farben verwendet. Vor allem das häufige Vorkommen von hellgrün (Mädchen, Mann, Sessel) ist auffallend. Die Farben vermitteln Harmonie, es gibt keine allzu starken Kontraste, die diesen Eindruck stören könnten. Auch die Kleidung der Personen ist aufeinander abgestimmt: alle tragen Farben, die miteinander harmonisieren, auch der altmodische Kleidungsstil vermittelt Harmonie und Einklang.

Auf dem Bild ist nicht zu erkennen, ob das Mädchen die Frau auf dem Sessel fesselt oder sie freilässt. Aufgrund des vorherigen Bildes, auf dem die Frau vom Jungen mit einer Waffe bedroht wird, liegt die Vermutung nahe, dass sie gefesselt wird. Der Mann und der Junge stehen daneben und sehen dem Mädchen dabei zu. Sie sind dem Mädchen körperlich überlegen und könnten daher jederzeit eingreifen. Ihre fehlende Reaktion zeigt, dass sie mit dem Handeln des Mädchens einverstanden sind oder es zumindest billigen. Das Mädchen wirkt durch ihre Körperhaltung, leicht nach vorne gebeugt und ein Bein vor dem anderen, stark und entschlossen. Die Frau auf dem Sessel wirkt teilnahmslos. Sie wendet ihren Kopf von den restlichen Personen ab, wodurch sie Gleichgültigkeit und Ignoranz symbolisiert.

Rekonstruktion

Erstmals sind alle Protagonisten miteinander zu sehen. Sie befinden sich gemeinsam in einem verlassen wirkenden Raum, der vermutlich ein Dachboden ist. Dass es sich bei dem Raum um einen Dachboden handelt, macht die Situation noch bedrohlicher. Die Abgeschlossenheit des Raumes aufgrund seiner Höhe und Umgebung (wenn man aus dem Fenster sieht, sieht man Bäume und nicht etwa ein anderes Haus, in dem sich jemanden befinden könnte, der die Frau sieht und ihr hilft) machen die Situation für die Frau ausweglos, wenn sie von den anderen Personen gefesselt zurück gelassen wird. Trotzdem lässt die Frau auch diese Situation teilnahmslos und ohne Gegenwehr über sich ergehen. Sie wendet sich von den anderen Personen ab, indem sie ihren Kopf wendet. Die Frau wirkt nicht verzweifelt, sondern als hätte sie resigniert und als hätte sie sich mit der ausweglosen Situation abgefunden. Der Tod scheint ihr weniger qualvoll als ein weiteres Leben mit den anderen Personen.

11.1.2.1.5 Still 5



Abbildung 5: Cruel - Still 5

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Im Hintergrund erkennt man links einen kleinen Gang oder Vorraum, der etwas dunkler ist als der Rest des Bildes. Im Hintergrund in der Mitte sind eine weiße Wand und eine weiße Tür zu erkennen. Links vor der Tür steht die Frau. Vor ihr steht ein Bügelbrett, darauf liegt ein braunes Kleidungsstück (vermutlich ein Hemd). Man sieht nur ihre rechte Hand, in der sie ein türkises Bügeleisen hält, das auf dem Kleidungsstück liegt. Sie trägt ein hellgelbes Kleid, das eher weit geschnitten ist. Der sichtbare Ärmel endet knapp über dem Ellbogen und ist weit geschnitten, unten am Bund wird er enger. Vorne rechts liegt ein Haufen von Wäsche, der angezündet ist und brennt. Die Flamme ist in der Mitte des Wäschehaufens und ragt bis über das obere Bildende hinaus. Hinter der Flamme und dem Wäschehaufen steht ein Mann. Er trägt eine braune Hose, einen braunen, dezenten Gürtel und ein langärmeliges weißes Hemd, das in die Hose gesteckt ist. Man sieht nur seinen linken Arm und seine linke Hand, auch ein Teil seiner rechten Körperhälfte ist nicht sichtbar, da sie von der Flamme verdeckt ist. Die Körperhaltung des Mannes zeigt, dass er zu der Flamme sieht. Aufgrund der Kleidung und des Körperbaus liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um den bereits bekannten Mann handelt. Die Frau blickt auf das Bügelbrett und bügelt. Entweder sie hat die Flamme noch nicht bemerkt oder sie beachtet sie nicht.

Bildräumliche Komposition

Die beiden Personen sind an den Rändern des Bildes positioniert. Klarer Fokus bildet die Flamme, die auch zentraler positioniert ist als die Personen. Die Frau wirkt etwas in den Hintergrund gerückt, ist aber dennoch klar zu erkennen.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild wurde halbnah aufgenommen. Der Mann ist nicht vollständig zu sehen, nur seine Körpermitte ist auf dem Bild. Dennoch ist aus dem Zusammenhang und anhand der Kleidung zu erkennen, dass es sich um den bereits aus den vorherigen Stills bekannten Mann handelt.

Die weichen Farben und die bürgerliche, fürsorgliche Frau vermitteln abermals den Eindruck von Harmonie und einem normalen Familienleben. Die Farbgebung auf dem Bild ist warm, das Licht scheint Tageslicht zu sein. Die brennende Kleidung und der dahinter stehende Mann sorgen für Verwirrung, denn er macht nicht den Eindruck als hätte er vor, das Feuer zu löschen. Er wirkt eher regungslos, sein Arm, den er leicht nach hinten drückt, weckt den Eindruck, dass er dem Feuer ausweichen will oder davon überrascht ist. Es bleibt unklar, in welchem Zusammenhang er mit dem Feuer steht und ob er es möglicherweise entfacht hat. Die Frau beachtet weder den Mann, noch das Feuer. Sie hat es entweder noch nicht gesehen (was bei der Größe der Flamme erstaunlich wäre) oder ignoriert es.

Rekonstruktion

Die scheinbare Harmonie, die auf dem Bild vermittelt wird und ein normales Familienleben zeigen soll (bürgerliche Hausfrau), wird abermals in Frage gestellt. Aufgrund der vorherigen Stills drängt sich die Vermutung auf, dass der Mann die Kleidung angezündet und damit das Feuer entfacht hat. Die Frau ist wie schon bei den vorherigen Stills desinteressiert und ignoriert das Geschehen. Von ihr gibt es keine Reaktion, sie ist teilnahmslos und bügelt weiter. Sie scheint die Gefahr, die droht wenn das Feuer sich ausbreitet, entweder nicht zu erkennen oder sie sogar zu akzeptieren.

11.1.2.1.6 Still 6



Abbildung 6: Cruel - Still 6

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Da ein Wasserhahn und eine Badewanne zu erkennen sind, wurde es in einem Badezimmer aufgenommen. Rechts ist ein Teil eines cremefarbenen Fensterbretts und eines cremefarbenen Fensters zu erkennen, durch das Tageslicht in den Raum dringt. Im Hintergrund sind cremefarbene, quadratische Fliesen zu sehen. Der Farbverlauf ändert sich und wird nach rechts dunkler, da dieser Teil der Wand im Schatten liegt. An der Wand neben dem Fenster sind zwei Temperaturregler und darunter ein Wasserhahn befestigt. Darunter ist eine Frau zu sehen. Man sieht nur ihren Kopf, ihr Mund ist geöffnet, ihre Augen geschlossen, ihr Gesicht und ihre dunklen Haare sind nass. Die Badewanne ist mit Wasser gefüllt. Vor der Frau sitzt ein Mädchen am Rand der Badewanne. Sie ist nach vorne gebeugt und stützt sich mit der rechten Hand am Badewannenrand ab, die linke Hand hat sie auf der Stirn und dem Vorderkopf der Frau. Es ist unklar, ob sie die Frau unter Wasser drückt oder ob diese gerade auftaucht. Die Körperhaltung des Mädchens und der Gesichtsausdruck der Frau, der aussieht als würde sie nach Luft schnappen, deuten darauf hin, dass sie gerade auftaucht, aber das Mädchen versucht, sie nach unten zu drücken. Beide Personen sitzen bzw. liegen seitlich zur Kamera. Das Gesicht des Mädchens ist nicht zu erkennen, ihr langen, blonden Haare fallen vor ihr Gesicht. Sie trägt ein braunes, kariertes Kleid, darunter ein weißes T-Shirt mit kurzen Ärmeln. Ihre Haare heben sich fast nicht vom Hintergrund, den cremefarbenen Fliesen, ab.

Bildräumliche Komposition

Das Mädchen ist in etwa in der Mitte des Bildes positioniert. Von der Frau ist nur der Kopf zu sehen, der nur einen kleinen Teil des Bildes einnimmt. Den größten Teil des Bildes nimmt das Mädchen ein. Trotzdem fällt der Blick sofort auf die Frau, die den Eindruck erweckt, Hilfe zu benötigen. Die beiden Personen bilden den Hauptteil des Bildes, während der Hintergrund nur dazu dient, die Rahmenhandlung klar zu machen, nämlich dass die Frau sich in einer Badewanne befindet, wo sie von dem Mädchen ins Wasser gedrückt wird.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild wurde halbnah von vorne aufgenommen. Die beiden Personen sind seitlich zu sehen. Die Farben sind hell und weich und das Licht stammt vom Tageslicht, das durch das Fenster neben der Badewanne in den Raum dringt. Auch wenn nicht zu erkennen ist, ob die Frau gerade auf- oder abtaucht, verdeutlicht das Bild die dramatische und scheinbar ausweglose Situation der Frau. Die Hoffnungslosigkeit der Frau und die Brutalität des Mädchens stehen in Kontrast zu den weichen Farben des Raumes.

Rekonstruktion

Die hellen, weichen Farben vermitteln den Eindruck eines harmonischen Familienlebens. Auf den ersten Blick könnte man vermuten, dass die Frau ein Bad nimmt und das Mädchen ihr dabei Gesellschaft leistet. Dass das Mädchen die Frau unter Wasser drückt zerstört diesen Eindruck der Harmonie und macht die Brutalität des Mädchens gegenüber der Frau klar. Das Mädchen würde alles tun, um die Frau loszuwerden und würde dafür auch ihren Tod in Kauf nehmen. Die Arme und Hände der Frau sind nicht zu sehen. Es ist nicht zu erkennen, ob sie gefesselt ist. Wenn sie nicht gefesselt ist, könnte sich die Frau aufgrund ihrer körperlichen Überlegenheit gegenüber dem Mädchen wehren. Sie scheint sich jedoch mit der Situation abgefunden zu haben und nimmt einen möglichen Tod leichtfertig in Kauf, ohne sich zu wehren. Bereits zuvor hat das Mädchen der Frau mehrmals gezeigt, wie erbarmungslos und brutal sie ist. Ein weiteres Motiv für die Bewegungslosigkeit der Frau ist daher Angst vor dem Mädchen. Das einzige, das auf einen letzten (Über-) Lebenswillen hindeutet, ist, dass sie tief Luft holt bevor oder nachdem sie in das Wasser getaucht ist bzw. aus ihm auftaucht.

11.1.2.1.7 Still 7



Abbildung 7: Cruel - Still 7

Bildbeschreibung

Wo das Bild aufgenommen wurde, ist unklar. Es scheint sich um einen geschlossenen Raum zu handeln. Der Raum ist dunkel, der Hintergrund ist vollständig schwarz. Im Vordergrund ist der Kopf der Frau zu sehen, der Rest ihres Körpers ist nicht zu sehen. Vor ihrem Kopf ist bis zu den Bildrändern braune Erde oder ähnliches zu erkennen. Sie scheint in diesem Erdhaufen zu stecken, nur ihr Kopf und ihr Hals ragen heraus. Sie hat ihren Kopf nach oben geneigt und blickt leicht nach oben. An ihrem Hals ist ein kleiner Teil ihrer hellgelben Kleidung zu erkennen. Ihre dunklen Augen sind weit geöffnet, der Mund ist geschlossen. Sie trägt einen kräftigen, roten Lippenstift. Ansonsten ist sie nicht geschminkt. Ihre Haare sind dunkel und lockig und gehen fast bis zum Boden bzw. zur Erde. Ihre Haare haben fast die gleiche Farbe wie der dunkle Hintergrund und bilden daher nahezu keinen Kontrast. Sie trägt einen Seitenscheitel auf der rechten Seite, rechts ist ein Perlenohrstecker zu sehen. Ihre Haut ist blass und bildet einen starken Kontrast zu der ansonsten dunklen Farbe des Raumes bzw. der Erde. Licht fällt nur auf ihr Gesicht und auf die vor ihr liegende Erde. Die Frau bewegt sich nicht und schaut nur leicht nach oben.

Bildräumliche Komposition

Die Frau ist Blickfang und auch das einzige klar erkennbare Element in dem Bild. Sie ist in der Mitte positioniert und das Einzige, das beleuchtet ist. Etwas von dem Licht, das sie beleuchtet, fällt auf die Erde vor ihr, so dass auch diese erkennbar ist. Was im Hintergrund ist, ist unklar. Hinter der Person herrscht völlige Dunkelheit.

Bildästhetische Komponenten

Woher das Licht kommt, das die Frau beleuchtet, ist unklar. Sie scheint sich in einem Erdloch zu befinden und bis zum Hals mit Erde bedeckt zu sein. Die Dunkelheit und die Erde, mit der sie bedeckt ist, legen nahe, dass sie sich in einer Art Grab befinden muss, jedoch liegt sie in keinem Sarg. Die Situation wirkt bedrohlich, andererseits sind der Gesichtsausdruck und der Blick der Frau regungslos und emotionslos, was die Bedrohlichkeit mindert. Sie scheint keine Angst zu haben. Das Licht, das auf sie fällt, versprüht Hoffnung – es ist ein Licht am Ende des Tunnels erkennbar.

Rekonstruktion

Die Frau blickt sehnsüchtig nach oben. Sie wird vom Tod bedroht und es gibt kein Entkommen mehr, da sie bereits fast vollständig von Erde bedeckt ist. Ohne Hilfe kann sie sich nicht befreien, Hilfe ist jedoch nicht sichtbar. Sie hat sich mit der ausweglosen Situation abgefunden und wirkt teilnahmslos, sie hat resigniert. Bereits in den vorherigen Stills wirkte die Frau teilnahmslos und resignierend. Immer wieder hat sie Situationen, die für sie tödlich hätten enden können, widerstandslos über sich ergehen lassen. Auch jetzt blickt sie widerstandslos dem Tod entgegen. Die leicht nach oben geneigte Kopfhaltung und die geöffneten Augen zeigen, dass sie sich erhobenen Hauptes dem Tod stellt. Der gezeigte Ausschnitt ihres Körpers – Kopf und Hals – erinnern zudem an eine Büste. Auch die Regungslosigkeit lässt Erinnerungen an eine Büste aufkommen, sie hat sie sich selbst mit ihrer Haltung ein Denkmal gesetzt. Das Licht, das auf sie scheint, weckt Assoziationen an Erlösung. Der Tod ist eine Erlösung für sie, der Blick ins Licht symbolisiert ihre Todessehnsucht.

11.1.2.1.8 Verhältnis von Text und Bild

Das Video nimmt starken Bezug auf den Songtext. Bereits der Songtitel „Cruel“ gibt das Thema des Songs und auch des Videoclips vor. Sowohl Text als auch Clip handeln von Brutalitäten, die in diesem Fall von Kindern ausgeübt wird. Der Text schlägt gleichzeitig versöhnliche Töne an:

Forgive the kids, for they don't know how to live

Run the alleys casually cruel

Cruel, cruel

Diese versöhnlichen Teile des Textes („forgive the kids“) verweisen auf die Resignation und Wehrlosigkeit der Frau gegenüber den Kindern. Sie erklären jedoch nicht, warum sie sich nicht zumindest gegenüber dem Mann wehrt. Auch die Entführung und die anschließende „Entsorgung“ der Frau werden im Songtext angedeutet:

*They could take or leave you
So they took you, and they left you*

Die Frau wirkt im Videoclip unglücklich, sie scheint nicht die gleichen Ziele zu haben wie der Rest der Familie. Ihr Ziel ist es, Erlösung zu finden, egal wie diese aussehen mag. Die Familie hingegen strebt ein perfektes Familienleben an, das nicht nur nach außen, sondern auch innen harmonisch und perfekt ist. Die Frau scheint dies nicht zu verstehen oder zu akzeptieren:

*Bodies, can't you see what everybody wants from you?
If you could want that, too, then you'll be happy*

In der letzten Sequenz, als die Frau im Erdloch begraben wird, wird in Dauerschleife das Wort „Cruel“ gesungen. Auf diese Weise wird die Dramatik und Grausamkeit der Situation noch greifbarer, als sie alleine durch die Bilder wäre.

11.1.2.1.9 Verhältnis von Bild und Ton

Das Video beginnt mit einer Szene, in der die Frau im Erdloch gefilmt wird. Sie blickt nach oben in die Kamera, während sie selbst langsam in das Loch gezogen wird. Begleitet wird diese Handlung von Streichern und einer hohen, weiblichen Stimme, die Spannung aufbaut. In der nächsten Szene steht die Frau vor einem Supermarktregal und die Musik ändert sich: die Streicher sind weg, die Frauenstimme ist wieder zu hören, allerdings nicht mehr so hoch. Es setzt zudem ein Beat ein. Danach erklingt immer wieder eine Gitarre, vor allem in den Passagen, in denen der Text „Cruel“ lautet. Die Gitarre lockert die Musik und die Stimmung auf. Der Song nimmt in den ersten ca. 35 Sekunden Fahrt auf und wandelt sich von einem anfangs eher mystischen Song zu einem tanzbaren und „unterhaltsamen“ Lied. Einen direkten Bezug des Bildes auf die Musik gibt es nur in einer Szene: als die Frau entführt wird und gefesselt im Kofferraum des Autos liegt und dabei ein Gitarren-Solo spielt. Nach ca. 2 Minuten steigert sich die Musik nochmals zu einem neuen Höhepunkt. Dies ist auch der Zeitpunkt, in dem die Frau im Erdloch steht und das Mädchen beginnt, Erde auf sie zu schaufeln und sie somit begräbt. Die Musik wird an dieser Stelle schneller und auch der Wechsel zwischen den Szenen wird nun schneller und wirkt fast hektisch, genau wie auch der Song. Als der Mann die letzte Schaufel mit Erde in das Loch schüttet und die Erde unten ankommt, endet auch der Song mit einem Schlag.

Die Grausamkeit der Geschichte einer Frau, die entführt und dann von der Familie, die sie entführt hat, schikaniert und schließlich bei lebendigem Leib begraben wird, wird von der

Musik aufgehoben: die Musik ist nicht traurig oder langsam, sondern flott und mitreißend und damit nicht so, wie man sie sich erwarten würde. Die Ambivalenz zwischen der Musik und der erzählten Geschichte im Video gibt dem Clip einen ironischen Beigeschmack. Die Musik macht es einfacher, die gezeigten Gemeinheiten mitanzusehen.

11.1.2.1.10 Die Figur St. Vincent im Videoclip

Die Frau im Videoclip wird von St. Vincent gespielt. Sie wirkt teilnahmslos und zeigt keine Reaktion auf das, was die anderen Personen mit ihr machen, stattdessen ignoriert sie sie. Sie hat keinen Blickkontakt zu den anderen und sieht von ihnen weg, was zeigt, dass sie sich nicht mit ihnen verbunden fühlt. Im Gegenteil: sie möchte sich von ihnen abwenden und distanziert sich dadurch und durch ihr abweisendes Verhalten von ihnen und ihren Grausamkeiten. Sie kommt zu einer bestehenden Gruppe (Mann, Junge, Mädchen) hinzu und schafft es nicht, Teil dieser Gruppe zu werden. Sie ist bis zum Schluss Außenstehende und Außenseiterin.

Die Frau sieht in der ausgewählten Sequenz bzw. in allen Sequenzen, die sie in der Familie zeigen, immer gleich aus: sie trägt ein helles, dezentes, braves Kleid (oder Bluse) und ähnelt damit der restlichen Familie. Sie passt sich damit der Familie an. Sie zieht sich jedoch nicht freiwillig auf diese Art und Weise an: in einer Szene kurz nach der Ankunft der Frau in der Familie ist zu sehen, wie der Junge mit der Frau in einem begehbaren Kleiderschrank steht und der Frau verschiedene Kleider zeigt, die für sie bereits fein säuberlich im Schrank hängen. Dieser Kleidungsstil entspricht nicht der Frau, die sie in der Anfangsszene im Supermarkt war: dort war sie eine moderne junge Frau in engen Jeans und High Heels. Auch wenn sie sich äußerlich dem braven und biedereren Erscheinungsbild der Familie perfekt angepasst hat, scheint es der Familie nicht zu reichen. Schon früh beginnen die ersten Schikane gegenüber der Frau. Der Mann hält sich lange zurück, bis auch er sich erstmals aktiv gegen die Frau wendet. Davor tolerierte er das Verhalten der Kinder gegenüber der Frau. Von Anfang an wirkt die Frau unglücklich, im Laufe des Videos weicht die anfängliche Traurigkeit zusehends Resignation und Gleichgültigkeit. Die Frau sieht keinen Ausweg mehr aus ihrer Situation. Auf diese Weise ist es auch zu erklären, wieso die Frau sich nicht wehrt, wenn sie schikaniert wird und beispielsweise vom Mädchen gefesselt oder unter Wasser gedrückt wird. Die Frau ist in einer Rolle, der sie nicht entspricht und der sie nicht entsprechen will, gefesselt. Das Bild, als sie auf dem Sessel sitzend vom Mädchen gefesselt wird, während der Junge und der Mann zusehen, kann daher symbolisch verstanden werden: die Frau wird von der Familie eingeeignet und schafft es nicht, sich zu befreien. Der Tod scheint der einzige Ausweg aus der nach außen hin perfekten Familie zu sein. Ihre Regungslosig-

keit, als sie lebendig begraben wird, macht dies deutlich. Ihr hell erleuchtetes Gesicht und der Blick nach oben in das Licht symbolisieren die Hoffnung, die sie in den Tod setzt.

Der Mann wird als letztes Familienmitglied brutal zu der Frau. Er fängt auch der letztes an, Erde auf sie zu schaufeln, während die Frau im Grab steht. Symbolisch kann man Still 5 heranziehen, in der der Mann Feuer legt indem er die Wäsche anzündet. Der Mann hat das Problem in die Familie gebracht, also das Feuer erst entfacht: er hat die Frau entführt und sie in die Familie geholt. Damit hat er ein Feuer entfacht, dass nun gelöscht werden muss, bevor es zu spät ist. Dies sieht er schließlich ein und begräbt die Frau gemeinsam mit den Kindern im Garten.

Das Mädchen bekämpft die neuangekommene Frau von Beginn an und gibt ihr keine Chance, sich zu bewähren. Es scheint, als hätte für sie mit der Ankunft der Frau ein Kampf um Macht begonnen. Das Mädchen macht von Anfang an klar, dass sie die „Herrin“ im Haus ist, denn dies scheint sie auch bereits vor Ankunft der Frau gewesen zu sein. Dem Jungen und dem Mann muss ihre Brutalität bereits bekannt gewesen sein, was sie daran hindert einzugreifen, als sie beispielsweise die Frau fesselt und sie daneben stehen und ihr dabei zusehen. Dass das Mädchen von Anfang an der größte Feind der Frau ist, kann als Kritik daran gedeutet werden, dass Frauen für einander oft das größte Hindernis darstellten und einander die größten Feinde sind. Anstatt sich gegenseitig zu unterstützen, bekämpfen Frauen andere Frauen. So auch in diesem Videoclip, in dem eine Frau (das Mädchen) die andere (St. Vincent) bekämpft und schließlich über sie siegt.

11.1.3 Zusammenführung Film- und Symbolanalyse

Im Videoclip zum Song „Cruel“ spielt St. Vincent eine Frau, die von einem Mann, einem Mädchen und einem Jungen auf dem Parkplatz eines Supermarktes entführt wird. Im Haus der Familie angekommen, wird sie neu eingekleidet und passt sich somit dem äußerlichen, harmonischen Erscheinungsbild der Familie perfekt an. Jedoch ist die Frau von Beginn an unglücklich, dieses Gefühl ändert sich im Verlauf des Videoclips und wird zu Resignation. Sie wird von der Familie, vor allem vom Mädchen, schikaniert und gequält. Am Ende wird sie von der Familie im Garten bei lebendigem Leib begraben.

In der Figurenanalyse zeigt sich, wie sich die Figur der St. Vincent während des Videos ändert: zu Beginn ist sie eine selbstbewusste, moderne Frau. In der Familie wirkt sie unscheinbar, unterwürfig und willenlos. Sie unterwirft sich der Familie und passt sich, zumindest äußerlich, dieser an. Ihrer Rolle passt sie sich jedoch nicht an und sorgt somit für Unmut in der Familie. Ihre Außenseiterposition als Neuankömmling in der Familie bleibt ihr daher erhalten. Ihre größte Gegenspielerin ist eine andere Frau, nämlich das Mädchen. Sie fühlt sich durch das Eintreffen einer weiteren Frau in der Familie bedroht und möchte der Frau einerseits zeigen, dass sie die Chefin ist und sie andererseits loswerden. In der Analyse der Bauformen wird gezeigt, dass die Farbgebung warm ist und harmonische Farben eingesetzt werden. Warme Farbtöne wie braun und beige sollen die Harmonie, die innerhalb der Familie herrscht, vermitteln. Im Kontrast dazu stehen die kräftigen Farben, die im Supermarkt herrschten, wo die Frau vor ihrer Entführung erstmals auf die Familie getroffen ist. Der Text des Songs ist Grundlage für das Video, das den Text widerspiegelt. Auch die Symbolanalyse brachte ähnliche Ergebnisse: die Familie wird durch ihre visuelle Erscheinung, vor allem die ähnliche Kleidung und die vorherrschenden warmen, hellen Farben, als harmonisch dargestellt. Sie entführen die Frau gemeinsam und sie begraben die Frau gemeinsam – der Zusammenhalt in der Familie ist groß, die Frau bleibt jedoch eine Außenstehende und wird nicht in die Familie aufgenommen. Die Frau wirkt passiv, sie ignoriert die anderen Personen und das, was sie tun und hat keinen Blickkontakt zu ihnen, wodurch sie sich von ihnen distanziiert. Ihr Verhalten wirkt resignativ und sie zeigt durch ihr Verhalten, dass es ihr nichts ausmachen würde, wenn sie sterben würde. Sie ist erleichtert, als sie im Grab steht und ihr die Erde bereits bis zum Hals steht. Der Tod ist für sie eine Erlösung. Ihr Kopf ist hell erleuchtet, was ebenfalls als Zeichen der Erlösung gedeutet werden kann und ihr Blick nach oben zeigt Todessehnsucht.

11.2 Typ 2: Cheerleader

11.2.1 Filmanalyse

11.2.1.1 Handlungsanalyse

Das Video spielt in einer Ausstellungshalle in einem Museum oder in einer anderen Art von Ausstellungsraum. Auf einer Seite des Raums befindet sich eine kleine Bühne, auf der bäuchlings eine Frau liegt. Die Frau ist überdimensional groß. Rundherum stehen Menschen im Raum, die sie anschauen. Die Frau bewegt die Lippen zum Songtext, sie ist jedoch aufgrund ihrer Größe vermutlich kein richtiger Mensch. Dann ziehen Männer an Seilen und richten die Frau auf. Sie liegt nun nicht mehr auf der Bühne sondern sitzt aufrecht. Ihr Körper weht hin- und her, wie ein Ballon im Wind. An ihrem Hals wird ein Riss sichtbar, der größer wird. Dann reißen die Verankerungen an der Decke, die Frau steht auf und geht Richtung Wand. Die anderen Menschen beobachten sie dabei, sie bewegen sich nicht. Als die Frau mit der Hand eine Wand berührt, entsteht ein Riss an ihrem Unterarm. Sie steht nun mitten im Raum, als ihr Unterarm in der Mitte abbricht und ein Teil nach unten auf den Boden fällt. Es wird sichtbar, dass die Frau nicht aus Fleisch, Blut und Knochen besteht, sondern aus Beton oder einem ähnlichen Material. Als der Arm abbricht, rieseln weiße Brösel und Steinchen auf den Boden. Auch ihr Bein bricht nun ab, daraufhin erscheint der Riss am Hals erneut und vergrößert sich. Ihr Körper fällt vornüber zu Boden und zerfällt, es entsteht eine riesige, weiße Staubwolke. Als sich die Staubwolke wieder lichtet, sieht man die Frau am Boden liegen: sie ist genau in der Mitte ihres Körpers der Länge nach halbiert, um sie herum liegen kleine Steinchen. Während die Staubwolke zu sehen ist, klingt die Musik aus. Als die Wolke weg ist, ist auch die Musik aus.

Die Frau bewegt während des ganzen Songs die Lippen zum Songtext. Was genau sie ist, ist schwer zu sagen: Sie kann aufgrund ihrer Größe wahrscheinlich kein richtiger Mensch sein; sie bewegt sich nicht wie ein Roboter und kann auch keiner sein, da später sichtbar wird, dass sie aus Beton (oder ähnlichem) besteht. Da sie aber ihre Lippen bewegen kann und „im Wind weht“ wie ein Luftballon, ist auch schwer erklärbar, wieso sie aus einem festen Material wie Beton besteht. Assoziationen werden sowohl an „Gullivers Reisen“ als auch auf „Schneewittchen“ hervorgerufen. Dass die Frau riesenhaft wirkt, kann man auch umgekehrt deuten: nämlich als Zitat des Buches „Gullivers Reisen“: sie, die Riesin, liegt gefesselt auf dem Boden, alle anderen Menschen sind Winzlinge (wie in Liliput). Anders als im Märchen handelt es sich bei der gefesselten Person um eine Frau und nicht um einen Mann. Wie auch im Märchen schafft es die Person, sich zu befreien bzw. wird von den Fesseln befreit.

Auch die Szene, in der sie an Seilen aufgezogen wird, ähnelt einer Szene in „Gullivers Reisen“. Ihr Aussehen erinnert stark an Schneewittchen aus dem Märchen „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ – also eine weitere Anspielung auf die riesenhafte Größe der Frau und die zwergenhaften Menschen um sie herum.

Gleichzeitig weckt die Szene, in der die Frau aufgerichtet wird, Erinnerungen an Statuen, die an öffentlichen Plätzen errichtet werden, vor allem an die überdimensional großen Statuen in der ehemaligen Sowjetunion oder in Nordkorea. Die Art und Weise, wie sie anschließend nach vorne kippt, umfällt und zerbricht, erinnert vor allem an den berühmten Fall der Statue von Saddam Hussein im April 2003 in Bagdad. Der Fall von beiden sieht nahezu identisch aus: sie fallen mit ausgestrecktem rechten Arm (der bei der „Frau“ im Videoclip bereits zuvor abgebrochen ist) langsam nach vorne.



Abbildung 8: Fall der Saddam Hussein Statue © AP



Abbildung 9: Cheerleader-Videoclip

11.2.1.2 Figurenanalyse

Im Videoclip zu „Cheerleader“ gibt es nur eine zentrale Person: die Frau, die anfangs auf der Bühne liegt, sich später erhebt und dann zerbricht. Sie wird von St. Vincent gespielt. Rundherum stehen einige StatistInnen, die nahezu keine Handlungen setzen. Sie treten nur dann aktiv in Erscheinung, als zwei Männer die „Frau“ mit Hilfe von Seilen aufziehen. Ansonsten stehen sie im Raum und beobachten die „Frau“ bei dem, was sie macht. Sie wirken weder überrascht, noch irritiert, als die Frau sich durch den Raum bewegt und schließlich zerbricht.

Das Publikum setzt sich aus Personen verschiedener Altersklassen und sozialer Herkunft zusammen und besteht sowohl aus Frauen als auch aus Männern. Ihr Erscheinungsbild ist genauso heterogen: es sind sowohl Anzugträger dabei, als auch beispielsweise ein eher verwahrlost wirkender Mann. Die Gruppe ist in dezenteren Farben gekleidet, in Grau-,

Schwarz- und Brauntönen. Im fast allen Einstellungen sind die als Gruppe zu sehen, nur drei von ihnen werden in Groß- bzw. Nahaufnahmen gezeigt: der verwahrlost wirkende Mann, eine gepflegte Frau asiatischer Abstammung und ein weiterer Mann. Durch die heterogene Zusammensetzung der Gruppe und ihr normales, durchschnittliches Aussehen wirken sie wie ein typisches Museumspublikum.

Die Frau wirkt sehr gepflegt und ist gut gekleidet: sie trägt einen weißen Mantel, eine dezente Halskette, ein schwarzes Oberteil oder Kleid, eine schwarze, blickdichte Strumpfhose und schwarze Schuhe mit Absatz. Ihr Gesicht ist blass und sie ist dezent geschminkt. Die blasse Haut, die schwarzen Haare und der lange, weiße Mantel erinnern an Schneewittchen. Sie wirkt brav und unscheinbar. Der Songtitel „Cheerleader“ und die Liedzeile *„I don't wanna be your Cheerleader anymore“* sind interessant: Cheerleader stellen vor allem in den USA, dem Heimatland von St. Vincent, häufig ein Idealbild einer jungen Frau dar: Cheerleaderinnen sind beliebt, schön, erzeugen keine Reibungen, machen positive Stimmung und unterwerfen sich bis zu einem gewissen Grad den Männern, die den Sport ausüben, für den sie Cheerleaderinnen sind. Es wird im Song eine soziale Position der Frau angesprochen, in der sie allgemeingefällig und unterwürfig ist. Mit der Aussage *„I don't wanna be your Cheerleader anymore“* möchte sie sich von diesem typischen Bild einer Frau distanzieren und befreien. Dass die Frau im Video gefesselt ist und von Männerhänden aufgerichtet wird, lässt sich daher ebenso symbolisch für die Rolle einer Cheerleaderin verstehen wie die Befreiung der Frau im Laufe des Videoclips. Für die Frau im Video ist diese Freiheit neu und ungewohnt und schließlich zerbricht sie an eben dieser neugewonnen Freiheit.

Wie die Menschen um die Frau herumstehen und sie anstarren erinnert an Szenen aus einem Zirkus. In Zirkussen war es früher üblich Menschen mit Behinderung oder mit Fehlbildungen vorzuführen. Auch auf Jahrmärkten oder Museen wurden solche Menschen vorgeführt. Gezeigt wurden dabei unter anderem „Riesen“, „Zwerge“ oder „Liliputaner“ (vgl. Szabo 2006: 107f).

Durch ihre Größe könnte die Frau also doch ein richtiger Mensch sein, der deswegen ausgestellt und angestarrt wird (siehe auch Gullivers Reisen, in der Gulliver von den Liliputanern ausgestellt und angestarrt wird). Auch in Schneewittchen ist die Protagonistin im Vergleich zu den Zwergen, die sie umgeben, eine Riesin.

Das Zerbrechen der „Frau“ könnte auch durch die Blicke der Menschen erklärt werden: sie zerbricht am Starren der Anderen, am Druck der Öffentlichkeit. Ein weiteres denkbare Szenario, an das die Situation erinnert, ist ein Zoo, wo ebenfalls lebendige „Ausstellungsstücke“ zur Schau gestellt und angestarrt werden.

11.2.1.3 Analyse der Bauformen

Der Videoclip zum Song „Cheerleader“ ist ein Clip mit narrativer Struktur. Die Frau bewegt zwar die Lippen zum Songtext, was ein Merkmal eines performativen Videoclips ist, jedoch steht der narrative Charakter im Vordergrund.

Der Videoclip ist verlangsamt bzw. in Slow-Motion. Vor allem in der ersten Sequenz erzeugt dies Spannung und irritierende Momente, als einzelne, scheinbar leblose Körperteile der Frau in Großaufnahme gezeigt werden. Durch diese Art der Kameraeinstellung und die langsame Kameraführung werden Assoziationen mit einer Leiche und Tod hervorgerufen.

Strukturell lässt sich der Clip in die Teile „Vorstellung der ProtagonistInnen“, „Aufrichten der Frau“, „Herausbrechen“ und „Zusammenbruch“ einteilen. Zu Beginn wird nur die Frau gezeigt und es ist unklar, in welchem Setting sie sich befindet. Erst nach 38 Sekunden wird mit Hilfe einer Totalaufnahme des Raumes erstmals gezeigt, wo sich die Frau befindet.

Kameraeinstellungen werden häufig in Groß- und Nahaufnahmen gemacht. Vor allem das Gesicht bzw. der Kopf der Frau werden häufig in Großaufnahmen gezeigt. Auch die Seile und die Arme der Männer, die die Frau aufrichten, werden in Nahaufnahme gezeigt, genauso wie der Verankerung der Seile, als diese von der Decke reißen und ein Glas Wasser, das bebt, als die Frau durch den Raum geht. Oft werden ihre Körperteile (Hände, Fuß, Kopf) in Groß- bzw. Detailaufnahmen gezeigt. Vor allem, als Körperteile beginnen zu zerbrechen, wird der Fokus dadurch auf die entstehenden Risse gelenkt. Nur von wenigen Personen im Publikum werden Einzelaufnahmen gezeigt, der Fokus liegt daher auf der Frau. Total- und Halbtotalaufnahmen zeigen immer wieder das Publikum bzw. den Raum, in dem sie sich befinden. Auf diese Weise ist es möglich zu verorten, wo im Raum die gezeigten Szenen stattfinden.

Der Raum selbst wirkt kühl, ohne Bilder oder sonstigem Leben: die Farben weiß, grau, schwarz dominieren. Der Boden ist aus grauem Beton, die Wände sind weiß. Damit passen die Kleidung der Frau und des Publikums genau in den farblosen, tristen Raum.

Die Musik wird immer an jenen Stellen lauter, in denen sie singt „*I don't wanna be your Cheerleader anymore*“. An diesen Stellen passieren auch die markantesten Handlungen im Videoclip (die Frau wird im Rhythmus der Musik aufgezogen; die Verankerung reißt aus der Decke; sie steht auf; der Arm zerbricht; die fällt nach vorne auf den Boden). In der letzten Sequenz fällt die Frau zu Boden und zerbricht. Eine riesige, weiße Staubwolke entsteht. Während sie sich lichtet, wird die Musik langsam leiser, bis sie schließlich aufhört. Im glei-

chen Moment, in dem die Musik aufhört, hat sich die Staubwolke endgültig gelichtet und die der Länge nach halbierte Frau wird auf dem Boden sichtbar.

11.2.2 Symbolanalyse

Für die Symbolanalyse wurde Sequenz 3 ausgewählt. Zeitlich findet sie etwa in der Mitte des Videoclips statt. Die Sequenz wird als repräsentativ für den gesamten Videoclip erachtet, da sie ausschlaggebende Szenen enthält, die für den weiteren Verlauf des Clips von Bedeutung sind und auch auf vorangegangene Szenen Bezug nimmt.

11.2.2.1.1 Still 1



Abbildung 10: Cheerleader - Still 1

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem hellen Raum aufgenommen, die Farbe der Wände im Hintergrund ist weiß. Im linken hinteren Teil des Bildes ist unscharf eine Tür oder ein Durchgang zu einem anderen Raum zu erkennen. Im Vordergrund sind zwei Männer zu sehen, die seitlich zur Kamera stehen. Der Mann im Vordergrund ist scharf abgebildet, der im Hintergrund verschwommen. Von dem Mann, der vorne rechts steht, sieht man nur den Oberkörper und seine Arme und Hände, sein Kopf ist abgeschnitten. Sein Körper ist trainiert, seine Oberarme sind muskulös und die Muskeln angespannt. Auf seiner linken Hand trägt er eine schwarze Armbanduhr, ansonsten ist kein Schmuck zu sehen. Er trägt ein mittelblaues, enganliegendes T-Shirt mit sehr kurzen Ärmeln, das in seine Hose gesteckt ist. Die Hose ist dunkel und er trägt einen Gürtel. In seinen Händen hält er ein Seil, an dem er zieht. Das Seil kommt von

links oben und verläuft quer durch das Bild nach unten. Ab der Stelle, wo er es in seiner linken Hand hält, hängt es ohne Spannung nach unten. Sein rechter Arm hält das Seil oben, sein linker weiter unten. Im Hintergrund, links neben ihm, ist ein weiterer Mann zu sehen. Er hält ebenfalls ein Seil in seinen Händen, das von oben kommt und nach unten verläuft: mit der rechten Hand hält er das Seil oben, mit der linken weiter unten. Er trägt einen schwarzen Pullover, seine Figur ist schlank, aber nicht durchtrainiert. Seinen linken Ärmel hat er bis zum Ellenbogen aufgestrickt. Er trägt eine Brille, sein Kopf und sein Blick sind nach oben gerichtet. Der obere Teil seines Kopfes wird vom Unterarm und vom Seil des anderen Mannes verdeckt.

Bildräumliche Komposition

Die beiden Männer mit den Seilen nehmen das gesamte Bild ein. Der Mann im Vordergrund ist scharf abgebildet, der im Hintergrund verschwommen. Die Seile sind im Bild dominant, man weiß nicht wo sie herkommen und wohin sie führen. Es ist nur klar, dass sie von links oben kommen. Auch die Blickrichtung des hinteren Mannes geht dort hin. Was sich dort befindet, kann man nicht sehen oder erahnen.

Bildästhetische Komponenten

Es handelt sich bei dem Bild um eine Nahaufnahme. Dadurch, dass Mann im Vordergrund scharf abgebildet wurde, wirkt er wichtiger und dominanter auf dem Bild als der andere Mann. Seine Muskeln sind angespannt und seine Hände umklammern das Seil. Dadurch stehen dieser Mann und das Seil in seinen Händen im Mittelpunkt. Zusätzlich sind seine Hände und das Seil in der Mitte des Bildes positioniert.

Durch die Körperhaltung der Männer und aufgrund der angespannten Muskeln des vorderen Mannes ist klar, dass die beiden etwas mit Hilfe der Seile hochziehen. Der Blick des hinteren Mannes geht nach oben, was bedeutet, dass das, was sie aufrichten oder nach oben ziehen, sich nicht mehr auf dem Boden ganz unten befindet, sondern bereits oben. Der Mann hinten im Bild wirkt weniger angestrengt als der vorderen Mann, auch sein Körper wirkt weniger trainiert und weniger stark. Das was sie ziehen, kann daher nicht außergewöhnlich schwer sein.

Rekonstruktion

Zwei Männer werden in Nahaufnahme gezeigt, wie sie mit Hilfe von Seilen ein der Betrachterin bzw. dem Betrachter unbekanntes Objekt hochziehen. Dieses Objekt befindet sich bereits in einer gewissen Höhe und nicht mehr auf dem Boden. Was es ist und warum es von den Männern hochgezogen wird, bleibt unklar und erzeugt Spannung.

11.2.2.1.2 Still 2



Abbildung 11: Cheerleader - Still 2

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen, der künstlich beleuchtet ist. Er wirkt trist und kühl, es gibt an den Wänden keine Bilder oder sonstige Accessoires. Es dominieren die Farben schwarz und grau. Der Boden ist aus grauem Beton, die Wände sind hellgrau, die hintere Wand ist von unten künstlich beleuchtet, so dass sie in den Ecken unten heller ist. Das Bild wurde von der gegenüberliegenden Wand aus aufgenommen. An der Decke sieht man schwarze Linien in Form eines Rechtecks (die vordere Seite fehlt auf dem Bild). Was genau es ist, kann man nicht erkennen. Im Raum verteilt stehen mehrere Personen. Die Personen, die direkt vor der Kamera stehen, stehen mit dem Rücken zur Kamera, die an den seitlichen Wänden stehen seitlich zur Kamera und die, die an der gegenüber liegenden Wand stehen, stehen mit dem Gesicht zur Kamera. Die Personen tragen Mäntel, Jacken und Hüte. Sie sind in dunklen Farben gekleidet, nur eine Frau in einem blauen Mantel sticht hervor. Alle Personen sehen zum gleichen Punkt im Raum, nämlich in die Mitte. Dort steht schräg ein graues Podest bzw. eine niedrige Bühne. Auf dem Podest befindet sich eine überdimensional große Frau, die zusammengekauert auf dem Boden sitzt. Ihr Kopf hängt nach unten. Im Nacken oder am Kragen des Mantels ist sie mit einem Haken an einem Seil befestigt, das zur Decke führt. Die Frau hat lockige, schwarze, ca. schulterlange Haare, die sie offen trägt. Sie trägt einen weißen Mantel, der vorne geöffnet ist. Dazu trägt sie vermutlich eine schwarze Hose (kann man nicht genau erkennen). Man sieht nur ihren rechten Arm, der hinter ihrem Rücken ist. Die weiße Jacke könnte eine Zwangsjacke sein. Der Kopf hängt nach unten, befindet sich aber in einer Position, die darauf hindeutet, dass sie den Kopf entweder gerade hebt oder nach unten bewegt.

Bildräumliche Komposition

Im gesamten Raum stehen mehrere Personen verteilt. Dennoch ist die Sicht auf die Frau auf dem Podest frei. Alle Personen richten den Blick auf sie, außerdem ist sie in der Mitte des Bildes positioniert. Durch die Blickrichtung der Personen, die Freigabe des Blickes auf die Frau und durch ihre Positionierung in der Mitte des Bildes wird jede Aufmerksamkeit auf sie gelenkt. Auch ihre überdimensionale, unnatürliche Größe im sichtbaren Vergleich zu den anderen Personen lenkt zusätzliche Aufmerksamkeit auf sie. Die anderen Personen wirken wie Statisten.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild zeigt eine Totalaufnahme des Raumes, in dem das Bild aufgenommen wurde. Der Raum wirkt kühl, sowohl durch seine Farben als auch durch die schnörkellosen Wände und den Botenboden. Er sieht aus wie ein Ausstellungsraum in einem Museum, in dem die Aufmerksamkeit nur auf das auszustellende Objekt gerichtet werden soll. Dies ist nicht nur durch den Raum selbst, sondern auch durch die Blickrichtungen und Positionierungen der anderen Personen im Raum gegeben. Sie tragen warme Kleidung wie Jacken und Mäntel, was den kühlen Eindruck weiter verstärkt. Wenn die Frau im blauen Mantel nicht auf Bild zu sehen wäre, könnte der Eindruck entstehen, dass es sich um eine schwarz-weiß Aufnahme handelt.

Rekonstruktion

Die Personen befinden sich in einem Ausstellungsraum in einem Museum. Die volle Aufmerksamkeit der MuseumsbesucherInnen ist auf das Objekt gerichtet, das sich auf dem Podest befindet. Niemand von den BesucherInnen bewegt sich oder schaut wo anders hin. Auf dem Podest befindet sich eine Art Gebilde einer Frau, die riesengroß ist. Was genau die Frau ist, ob sie echt ist oder woraus sie besteht, ist nicht klar. Sie ist an der Decke mit einem Seil befestigt. Ihre Körperhaltung deutet darauf hin, dass sie sich gerade aufrichtet oder hinlegt. Dadurch lässt sich auch die hohe Aufmerksamkeit des Publikums erklären, das zusieht, was auf dem Podest passiert. Alle Aufmerksamkeit, sowohl vom Publikum im Raum als auch von den BetrachterInnen des Bildes, wird auf die Frau auf dem Podest gelenkt. Sie ist die Hauptperson und bildet den Mittelpunkt des Bildes. Was genau passiert, bleibt offen, wodurch Spannung aufgebaut wird.

11.2.2.1.3 Still 3



Abbildung 12: Cheerleader - Still 3

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Es dominieren dunkle Farben, vor allem grau. Der Boden ist aus grauem Beton und hat einige größere und kleinere Risse. In beiden oberen Ecken des Bildes sind jeweils eine Lichtquelle sichtbar: es sind quadratische Lampen bzw. beleuchtete Kuben, durch die künstliches Licht dringt. Die Lampe links im Eck wird von einer davor stehenden, schwarz gekleideten Frau verdeckt. Es sind acht Personen auf dem Bild erkennbar, aber nur drei von ihnen sind vollständig zu sehen. Alle Personen tragen Jacken, Mäntel oder dicke Pullover. Die drei vollständig zu sehenden Personen sind (von links nach rechts) eine Frau, etwa Mitte 30. Sie hat lange, dunkle, glatte Haare, die etwa schulterlang sind. Sie trägt eine schwarze Umhängetasche, einen dunkelgrünen oder braunen Wollpullover, einen schwarzen Rock, der fast bis zum Boden geht und schwarze Halbschuhe. Gleich neben ihr steht eine etwas ältere Frau, ca. 50 Jahre alt. Sie hat kurze, nach hinten geföhnte, hellbraune Haare. Sie trägt einen blauen Trenchcoat-ähnlichen Mantel und eine schwarze Hose. Die Schuhe sind nicht zu sehen. Die Frau steht ca. in der Mitte des Bildes. Mit etwas Abstand zu ihr und etwas weiter vorne als die beiden Frauen, steht ein Mann, der einen beigeen Trenchcoat und einen roten Schal trägt. Er trägt eine Brille, hat kurze, etwas zerzauste Haare und ist etwa 50 Jahre alt. Seine Arme hat er hinter dem Rücken verstränkt. Alle drei Personen stehen mit dem Gesicht zur Kamera und blicken nach oben in die Kamera.

Bildräumliche Komposition

Auf dem Bild verteilt stehen insgesamt acht Personen. Sie bilden kleine Gruppen (eine 3er- und eine 2er-Gruppe), die anderen Personen stehen alleine mit Abstand zu den anderen

Personen. Alle stehen mit dem Gesicht in Richtung der Kamera, die sich oberhalb von ihnen befindet. Die drei, die vollständig zu sehen sind, sehen nach oben zu ihr (bei den anderen ist nicht erkennbar, wo sie hinsehen). Die drei Personen bilden den Mittelpunkt des Bildes, wobei vor allem die Frau mit dem blauen Mantel und der Mann auffällig sind.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild ist eine Halbtotale und wurde von oben aufgenommen. Das Bild wirkt eintönig, trist und kühl. Die einzigen auffälligen Farbabweichungen von den dominierenden Farben grau und schwarz sind der blaue Mantel und der rote Schal. Auf diese Weise wird der Blick der BetrachterInnen auf diese beiden Personen gezogen. Die drei vollständig sichtbaren Personen blicken direkt in die Kamera, als würden sie die Person dahinter direkt ansprechen wollen oder mit ihren Blicken zum Handeln auffordern wollen. Sie stehen dabei starr und bewegen sich nicht. Die Personen im Hintergrund, die nicht vollständig zu sehen sind, wirken wie StatistInnen und verdeutlichen die Ausstellungssituation.

Rekonstruktion

Die Personen blicken ausdruckslos direkt in die Kamera. Dieser direkte Blick weckt Unbehagen, man fühlt sich beobachtet und aufgefordert, zu handeln. Die Kameraposition befindet sich über den gezeigten Personen. Die Situation ist somit unklar, man weiß nicht genau, wo man sich befindet, warum von oben gefilmt wird und wohin die Personen so starr schauen, ohne sich dabei zu bewegen. Durch ihre Blicke, ihre ausdruckslosen Gesichter und ihre Bewegungslosigkeit wird eine gewisse Gefahr oder Unsicherheit ausgestrahlt.

11.2.2.1.4 Still 4



Abbildung 13: Cheerleader - Still 4

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen, der künstlich beleuchtet ist und trist und kühl wirkt. An den Wänden gibt es keine Bilder oder Ähnliches, es dominieren die Farben schwarz und grau. Der Boden ist aus grauem Beton, die Wände sind hellgrau. Im hinteren linken Eck befindet sich eine Lichtquelle, genau wie vor der rechten Wand. Etwa in der Mitte der Wand befindet sich ein Durchgang in einen anderen Raum. Links und rechts davon befinden sich auf dem Boden Lampen. Auch im rechten unteren Eck befindet sich eine Lampe, die jedoch nicht vollständig zu sehen ist.

Das Bild wurde von der gegenüberliegenden Ecke aus aufgenommen, die Kameraposition ist erhöht. An der Decke sieht man eine längliche Befestigung, an der kleine Lampen befestigt sind. Im Raum verteilt stehen mehrere Personen. Die Personen, die vor der Kamera stehen, stehen mit dem Rücken zur Kamera, die an den seitlichen Wänden stehen seitlich zur Kamera und die, die an der gegenüber liegenden Wand stehen, stehen mit dem Gesicht zur Kamera. Die Personen tragen Mäntel und Jacken. Sie sind in dunklen Farben gekleidet. Alle sehen zum gleichen Punkt im Raum, nämlich in die Mitte. Dort steht schräg ein graues Podest bzw. eine niedrige Bühne. Auf dem Podest befindet sich eine überdimensional große Frau, die auf dem Boden sitzt. Ihr Oberkörper ist aufgerichtet. Sie stützt sich mit den Armen links und rechts auf dem Boden ab, ihre rechte Faust ist dabei geballt. Sie hat schwarze, etwa schulterlange, lockige Haare, die sie offen trägt. Ihr Blick und ihr Gesichtsausdruck sind starr und scheinen ins Nichts zu gehen. Sie trägt einen locker sitzenden weißen Mantel, der vorne geöffnet ist. Die Ärmel sind bis zu den Ellenbogen aufgestrickt. Die linke Hand liegt neben ihren Beinen auf dem Boden. Die Beine sind angewinkelt. Unter ihrem Mantel trägt sie

ein leicht dekolletiertes Oberteil oder Kleid, eine schwarze Hose oder Strumpfhose und schwarze Schuhe.

Bildräumliche Komposition

Die Frau nimmt den größten Teil des Bildes ein. Alle Aufmerksamkeit wird auf sie gelenkt, nicht nur durch ihre Größe, sondern auch weil alle Personen im Raum auf sie blicken. Sie ist die einzige Person, die klar und deutlich zu erkennen ist. Die anderen Personen stehen im gesamten Raum verteilt um sie herum.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild zeigt eine Totale des Raumes, in dem es aufgenommen wurde. Es wirkt trist und farblos. Die Frau weicht mit ihrem weißen Mantel farblich von der Kleidung der anderen Personen ab, die alle dunkel gekleidet sind. Die Frau wirkt leblos. Ihre Arme sehen aus, als hingen sie nur von ihr herab und als gehörten sie nicht zu ihr. Ihr Blick geht ins Nichts und ihr Gesicht ist ausdruckslos bzw. leblos.

Rekonstruktion

Die Personen betrachten die Frau als Ausstellungsstück in einem Museum. Es ist unklar, wer oder was die Frau ist oder ob sie möglicherweise echt ist. Die Situation ist eine klassische Museumssituation, in der Menschen, beispielsweise bei der Vorführung einer Kunst-Installation, gebannt auf das Ausstellungsobjekt starren. Dass es sich bei dem Ausstellungsstück um einen echt aussehenden Menschen handelt, scheint niemanden der BetrachterInnen zu irritieren. Ihre Reaktionslosigkeit zeigt, dass sie keine Angst vor der Frau haben. Sie scheinen zu wissen, dass es sich um eine künstliche Person handelt und nicht um eine echte, auch wenn dies für BetrachterInnen des Bildes nicht klar ersichtlich ist.

11.2.2.1.5 Still 5

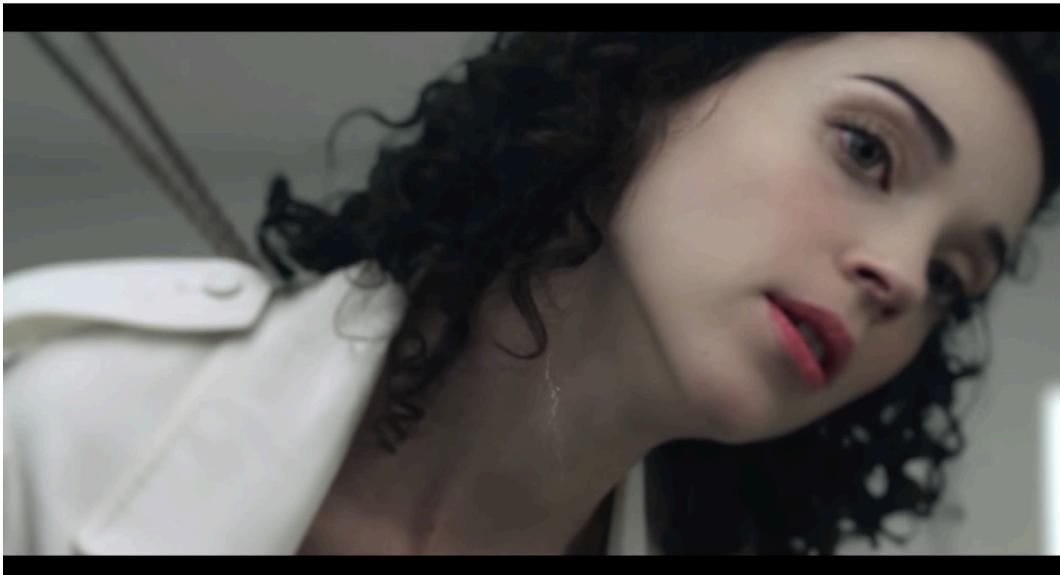


Abbildung 14: Cheerleader - Still 5

Bildbeschreibung

Auf dem Vordergrund des Bildes sind der Kopf und die linke Schulter einer jungen Frau zu sehen. Sie ist schräg auf dem Bild zu sehen: ihre Schulter ist in der linken, unteren Bildhälfte zu sehen, ihr Kopf in der oberen, rechten Bildhälfte. Ihr Kopf ist leicht nach hinten geneigt. Die Frau hat dunkle, lockige, etwa schulterlange Haare, die sie offen trägt. Ihre Augenbrauen sind gepflegt und in Form gebracht, ihre dunklen Augen sind offen und dezent geschminkt. Ihr Mund ist leicht geöffnet, sie trägt einen dezenten rosafarbenen Lippenstift. Ihr Gesicht ist hell beleuchtet. Ihr Hals ist frei, wird aber vom Schatten ihres Gesichtes abgedunkelt. In der Mitte ihres Halses ist ein weißer Riss sichtbar. Sie trägt keinen sichtbaren Schmuck. Sie trägt einen weißen Mantel, der nur an den Schultern zu sehen ist. Auf der sichtbaren linken Schulter sind ein weißer Knopf und eine Manschette zu sehen.

Der Hintergrund ist grau, es sind vermutlich Wände, daher wurde das Bild in einem Raum aufgenommen. Im rechten unteren Eck ist ein länglicher, heller Teil zu sehen, der nicht näher erkennbar ist, aber ein Fenster, eine Tür oder ein Durchgang sein könnte. Am Übergang Hals/Schulter sind zwei Seile zu erkennen, die an oder hinter ihrem Körper befestigt sind und in die linke, obere Ecke des Bildes führen.

Bildräumliche Komposition

Die Frau nimmt fast das gesamte Bild in Anspruch. Der Fokus liegt auf ihrem hell beleuchteten Kopf und auf dem Hals, auf dem ein Riss sichtbar ist. Die Seile hinter ihr sind unscharf und scheinen deshalb keine so große Rolle zu spielen, wie die Frau.

Bildästhetische Komponenten

Die Frau ist in Großaufnahme zu sehen. Die Kamera ist frontal zu ihrem Hals positioniert. Die Farben wirken eintönig, es dominieren weiß, grau und schwarz. Ihre rosaroten Lippen stellen einen Kontrast zum Rest dar.

Rekonstruktion

Die Frau sieht aus, als wäre sie in Bewegung. Sie könnte tanzen oder sich gerade nach vorne oder hinten beugen. Was genau sie macht, bleibt unklar. Der Riss, der klar und deutlich auf ihrem Hals zu sehen ist, sorgt für Verwirrung. Ein Mensch kann solche Risse nicht bekommen, ohne dass Blut fließen würde, außerdem ist die weiße Farbe des Risses unrealistisch. Es könnte sich daher um eine Statue handeln, die am Hals einen Riss bekommt. Die Seile, die im Hintergrund zu sehen sind, deuten ebenfalls auf eine Statue hin. Es könnte daher sein, dass die menschlich wirkende Frau eine Statue ist, die mit Seilen befestigt ist.

11.2.2.1.6 Verhältnis von Text und Bild

Den Text könnte man Beschreibung des Verhältnisses von St. Vincent bzw. Frauen zu Männern verstehen:

I've had good times

With some bad guys

...

I've played dumb

When I knew better

Tried too hard

Just to be clever

Laut dieser Textpassagen muss St. Vincent sich dumm stellen, auch wenn sie es besser wüsste, womit ihre Selbständigkeit – bzw. genereller gesprochen: die von Frauen – verhindert wird und eine Abhängigkeit von Männern entsteht.

Der Titel „Cheerleader“ sowie die sich immer wiederholende Songzeile „I don't wanna be a (bzw. your) cheerleader no more“ weisen ebenfalls auf ein Abhängigkeitsverhältnis hin. Cheerleader sind dazu da, Männer anzufeuern, für sie da zu sein und sie zu unterstützen. Dies kann es mit sich bringen, dass eigene Wünsche hinten angestellt werden müssen. Am Ende des Songs wechselt sich diese Zeile mit dem abgewandelten Text „I don't wanna be a dirt eater no more“ ab, was ebenfalls ein Hinweis darauf ist, dass sie nicht mehr bereit ist, eben dies zu tun und sich nicht mehr unterwerfen und unterordnen möchte. Sie betont im

Text, dass sie nicht mehr dieser „Cheerleader“ sein will, sondern sich davon befreien möchte.

11.2.2.1.7 Verhältnis von Bild und Ton

Das gesamte Video wurde in Slow-Motion gedreht. Diese Machart wirkt vor allem dann, wenn die Körperteile der Frau abbrechen und zu Boden fallen, dramatisch. Die Musik und die Bewegung bzw. das Bild bilden stets eine Einheit: die Musik wird lauter und heftiger, sobald sich etwas Dramatisches oder Besonderes tut, beispielsweise beim ruckartigen Ziehen an den Seilen oder beim zu Boden fallen der Körperteile.

11.2.2.1.8 Die Figur St. Vincent im Videoclip

Die Frau wird von St. Vincent dargestellt. Sie befindet sich in einer Außenseiterposition gegenüber den anderen Personen im Raum und unterscheidet sich von ihnen. Es bleibt bis zum Schluss unklar, „was“ genau sie ist. Schlussendlich scheint es gleichgültig zu sein, ob sie nun ein (menschlicher) Riese oder etwas anderes ist. Die ausgesendete Botschaft ist die gleiche: St. Vincent unterscheidet sich von den anderen Personen im Raum und wird von diesen angestarrt. Sie wird von Männern aufgezogen und aufgerichtet, bis sie aufrecht im Raum sitzt. Als sie sich erhebt und von jenen Seilen befreit, durch die ihre (Bewegungs-) Freiheit eingeschränkt wurde, fällt sie langsam zu Boden und zerbricht. Dies lässt sich sowohl in Bezug auf die Musikerin St. Vincent als auch generell wie folgt deuten: Frauen werden als abhängig gesehen, als abhängig von Männern, von denen sie sich aufrichten und nach oben bringen lassen (müssen), denn ohne deren Zutun wäre ihr Aufstieg nicht möglich. Frauen sind außerdem ein Objekt, das man ungeniert anstarren kann – wie ein Ausstellungsstück in einem Museum. Sobald sich die Frau von diesem Druck befreit, selbstständig wird und ihren eigenen Weg geht, wie St. Vincent, als sie sich erhebt und durch den Raum geht, tauchen erste Risse auf, bis die Frau schlussendlich an der neu gewonnenen Freiheit zerbricht. Auch auf die Position von St. Vincent und anderen Musikerinnen in der Musikindustrie lässt sich dies übertragen, da das Pop-Business männlich dominiert ist und man als Frau einen Exoten-Status hat, der dazu beiträgt, dass alles, was St. Vincent bzw. jede Frau macht, genauestens beobachtet wird, und zwar von Männern als auch von Frauen (wie auch im Video dargestellt). Zahlreiche erfolgreiche Frauen sind an diesem Druck der Öffentlichkeit und des Beobachtetwerdens zerbrochen. Der Videoclip bzw. die Rolle von St. Vincent könnte daher als Kritik an der „Überbeobachtung“ von Frauen gedeutet werden, die gewisse Erwartungen erfüllen müssen (sich unterwerfen, gehorchen, nicht aus der Norm fallen usw.).

Es gibt zwar einen hoffnungsvollen Moment, als St. Vincent es schafft, sich von den Fesseln zu befreien, der jedoch zerstört wird, als sie fällt und zerbricht.

11.2.3 Zusammenführung Film- und Symbolanalyse

Das Video zu „Cheerleader“ zeigt Menschen in einem Ausstellungsraum in einem Museum. Sie blicken auf ein Podest, auf dem eine überdimensional große Frau liegt, die in weiterer Folge von Männern mit Hilfe von Seilen aufgezogen wird. Als sie sitzt, wird sie lebendig, steht auf und befreit sich von den Seilen. Währenddessen entsteht ein erster Riss an ihrem Hals und während sie durch den Raum geht, entstehen weitere. Schlussendlich brechen ihre Körperteile zu Boden und zerfallen, bis sie am Ende des Videos nach vorne stürzt und zerbricht. Wie in der Figurenanalyse gezeigt wird, ist die Frau die einzige zentrale Person im Video. Alle anderen, die MuseumsbesucherInnen, sind StatistInnen, die der Handlung einen Rahmen geben. Die Analyse der Bauformen verweist auf die Machart als Slow-Motion-Video: durch das langsame Zerbrechen und den langsamen Fall wird der Fokus darauf gelegt und gewinnt an Dramatik. Während des Videos werden mehrmals scheinbar leblose Körperteile der Frau in Groß- und Detailaufnahmen gezeigt. Auch dadurch wird der Fokus auf die Frau bzw. ihren (zerbrechenden) Körper gelenkt. Der Raum wirkt durch seine Farben kühl: es herrschen Grau-, Weiß- und Schwarztöne. Bei der Symbolanalyse zeigt sich außerdem, dass die Frau, die von St. Vincent dargestellt wird, sich in einer Außenseiterposition gegenüber der Gruppe der MuseumsbesucherInnen befindet: das Publikum starrt sie an, denn sie ist Ausstellungsobjekt und Hauptattraktion. Die Situation erinnert an sogenannte „Freakshows“ in Zirkussen oder an einen Zoo. Die Art und Weise, wie St. Vincent am Ende des Videos zu Boden fällt, gleicht außerdem dem Fall der Statue von Saddam Hussein im Jahr 2003 in Bagdad (ausgestreckter, rechter Arm; Fall gerade nach vorne).

St. Vincent stellt im Video eine Frau dar, die Ausstellungsobjekt ist von allen Seiten beobachtet wird, sowohl von Männern als auch von Frauen. Sie wird im Video von Männern aufgerichtet, ohne sie wäre sie hilflos und hätte sich nicht alleine vom Boden erheben können. Nachdem sie diese Starthilfe bekommen hat, kann sie sich alleine aufrichten und von den Fesseln befreien. Kaum hat sie sich befreit und geht ihren eigenen Weg, beginnt das Bild der selbstständigen Frau zu bröckeln: ein erster Riss taucht auf und je mehr sie sich frei bewegt, desto mehr und größer werden sie – bis sie schließlich fällt und zerbricht. Dies lässt sich als Referenz auf die Karriere von St. Vincent bzw. Frauen in der Musikindustrie verstehen, die als solche in der männerdominierten Musikindustrie einen Exoten-Status innehaben. Aufgrund ihrer (Außenseiter-) Position wird genau beobachtet, was sie tun und was nicht. Schließlich zerbricht die Frau im Clip am Druck des Beobachtetwerdens und aufgrund der

ungewohnten Freiheit, die sie gewonnen hat, als sie sich von den Fesseln bzw. Seilen befreien konnte, genauso, wie es bereits vielen Frauen im Popbusiness in der Vergangenheit passiert ist.

11.3 Typ 3: Digital Witness

11.3.1 Filmanalyse

11.3.1.1 Handlungsanalyse

Der Videoclip zeigt in der Hauptrolle eine Frau, deren Rolle sich erst nach mehrmaligen Ansehen des Videos aufklärt: sie ist eine Aufsichtsperson in einer psychiatrischen Einrichtung, beim Militär oder einer ähnlichen Institution. Welche genau es ist, lässt sich nicht zweifelsfrei sagen. Dies ist jedoch unproblematisch, da es sich bei allen Institutionen um ein System handelt, in dem es Bewachungs- bzw. Überwachungspersonal gibt bzw. Menschen, die von anderen beobachtet (überwacht) werden und Menschen, die andere beobachten (überwachen).

Zu Beginn macht die Frau den Eindruck, als wäre sie selbst diejenige, die von den anderen Personen bewacht bzw. überwacht wird. Es werden verschiedene Situationen des Alltags gezeigt, wie zB Menschen, die mit Tellern und Bechern vor sich bei Tisch sitzen, Menschen bei der Arbeit usw. All diese Situationen haben gemeinsam, dass die Frau bei den Handlungen nicht mitmacht, sondern daneben steht. Es gibt irritierende Momente dabei, die es schwer machen, sie als Überwacherin zu identifizieren: obwohl es vermutlich ihre Aufgabe ist, die anderen zu bewachen, beachtet sie sie kaum. Oft steht sie (vor allem in den Szenen, die draußen spielen) mit dem Rücken zu den anderen. Durch ihr Erscheinungsbild (graue, zerzauste Haare, weite, sack-artige Kleidung), ihren starren Blick und ihr Blinzeln wirkt sie eher wie jemand, der überwacht wird. Die anderen Personen hingegen haben perfekt frisierte Haare und perfekt sitzende Kleidung. Erst nach fast 3 Minuten gibt es erstmals einen sicheren Hinweis darauf, dass sie die Überwacherin der anderen ist: Personen sitzen an einem Tisch und klopfen mit ihren Bechern im Rhythmus der Musik darauf. Als sie die Frau in einer Ecke des Raumes erblicken, hören sie sofort damit auf, ihre Hände mit den Bechern befinden sich dabei noch in der Luft. In der letzten Sequenz findet wieder eine Irritation statt: die Frau steht alleine in einem Raum, schaut an der Kamera vorbei und singt die Textzeilen *„So I stopped sleeping, yeah I stopped sleeping, Won't somebody sell me back to me?“* mit. Sie wird kurz in einem anderen Raum gezeigt (in dem sie die anderen Personen überwacht). Als in den anderen Raum zurückgeblendet wird, hat sie sich umgedreht und steht nun mit dem Rücken zur Kamera und mit dem Gesicht vor einer Stelle in der Wand, an der früher ein Fenster war. Sie erinnert mit diesem Verhalten an Kinder, die sich durch weg-drehen vom Betrachter unsichtbar machen wollen.

Außerdem verweist diese Szene auf bestimmte Zeilen des Songs, in dem es darum geht, dass Menschen nur noch darauf Wert legen, anderen mitteilen zu können, was sie gemacht haben und darum, dass der Fernsehkonsum den Blick aus dem Fenster versperrt:

People turn the TV on, it looks just like a window, yeah

...

People turn the TV on and throw it out the window

Die ständige Irritation darüber, wer wen überwacht kann als symbolisch für die Gesellschaft betrachtet werden. Auch der Titel „Digital Witness“ und der Songtext weisen darauf hin, dass wir uns in einer, teilweise freiwilligen, Überwachungsgesellschaft befinden:

Digital witnesses,

what's the point of even sleeping?

If I can't show it,

if you can't see me

What's the point of doing anything?

Es gibt mehrere Elemente, die verschleiern, wer in diesem Videoclip „der Verrückte“, „der Wahnsinnige“ ist, der bewacht werden muss: die Kleidung der Frau erinnert an eine Zwangsjacke, sie trägt sie aber in Kombination mit High Heels. Ihre Haare sind durcheinander und zerzaust. Die Kleidung der anderen sitzt akkurat, genau wie deren Frisuren. Ihre Kleidung erinnert an Kleidung beim Militär. Wenn man nur die Figuren ohne Zusammenhang betrachtet, würde man eher die Frau als „verrückt“ und die anderen als Angestellte in einer Psychiatrie oder beim Militär einstufen. Erst nach mehreren Durchläufen geht hervor, dass es genau umgekehrt ist. In der letzten Szene, als die Frau alleine im Raum verkehrt zur Kamera steht und durch ein zugemauertes Fenster sieht, wird wieder das Gefühl hervorgerufen, dass nicht klar ist, wer hier „verrückt“ ist. Dies kann darauf hindeuten, dass man sich nie sicher sein kann, wer „verrückt“ ist und dass es nur auf den Zusammenhang und auf die Gesellschaft ankommt, die vorgibt, wer krank ist oder sich falsch verhält und deshalb überwacht werden muss und wer gesund ist, sich richtig verhält und deshalb überwachen darf und dass es ein schmaler Grad ist, wer als „krank“ und wer als „gesund“ gilt.

11.3.1.2 Figurenanalyse

Die Hauptfigur ist die Frau, die die anderen überwacht. Sie wird von St. Vincent gespielt. Wie oben beschrieben, wirkt sie auf den ersten Blick wie eine Insassin in einem Gefängnis oder einer Psychiatrie. Dieser Eindruck entsteht vor allem durch die zerzausten Haare und die Kleidung, die aussieht wie eine Zwangsjacke. Die High Heels, die sie dazu trägt, bringen diesen Eindruck allerdings ins Wanken. Ihr starrer Blick, der an der Kamera vorbeigeht und

ihr hektisches Blinzeln verstärken wieder den Eindruck, sie sei Patientin in einer psychiatrischen Einrichtung. Sie ist nicht Teil der Gruppe und Einzelgängerin. Im Lauf des Videos wird klar, dass sie die anderen Personen, die im Videoclip vorkommen, überwacht. Meist ignoriert sie die anderen Personen und wendet ihnen häufig den Rücken zu. Die Anderen reagieren jedoch auf sie und haben Respekt vor ihr. Die zeigt sich zB als eine Gruppe von Personen mit Bechern auf einen Tisch klopft und sofort aufhört, als sie in den Raum kommt. Dass sie die Überwacherin ist, wird auch durch die Songzeilen, die sie immer wieder singt, verstärkt: „I want all of your mind / give me all of your mind“. Auffallend ist, dass die Frau sich nicht bewegt: sie bleibt immer bewegungslos stehen oder sitzen. Die einzigen Bewegungen, die sie ab und zu macht, sind blinzeln und Bewegungen des Kopfes nach links und rechts oder ein Nicken mit dem Kopf im Rhythmus der Musik. Ansonsten wirkt sie steif, unbeteiligt und emotionslos.

Weitere Personen, die vorkommen, sind ein älterer Mann, zwei junge Frauen und zwei junge Männer. Alle anderen gezeigten Personen werden nur in großen Gruppen gefilmt, ohne dass Einzelpersonen dabei hervorstechen. Diese Gruppen werden bei der Arbeit oder beim Marschieren im Gleichschritt und im Rhythmus der Musik gezeigt. Alle Personen sind ordentlich gekämmt und gekleidet.

Die beiden jungen Frauen, die gezeigt werden, fallen besonders auf: sie sitzen an einem Tisch, vor ihnen liegen ein Blatt Papier und Büroklammern. Sie haben jeweils eine Hand auf dem Tisch und rollen damit ohne Unterbrechung immer wieder einen Stift nach vorne und zurück. Sie lassen sich dabei durch nichts aus der Ruhe bringen, auch nicht als die Frau neben ihnen im Eck sitzt und singt (sie singt die Textzeile „I want all of your mind“).

Durch Sätze wie „I want all of your mind“ wird darauf hingewiesen, dass das Vertrauen der PatientInnen durch ihre Überwacher ausgenutzt werden kann und durch die Autorität der ÜberwacherInnen andere leicht manipuliert werden können. Diese Überwacherin hat offenbar diese Absicht und will mit dem offenen Aussprechen den anderen Personen Angst machen oder sich dadurch Respekt verschaffen.

11.3.1.3 Analyse der Bauformen

Beim Videoclip zu „Digital Witness“ handelt es sich um einen Clip mit narrativem Charakter. Auch wenn die von St. Vincent gespielte Hauptfigur oftmals ihre Lippen zum Songtext bewegt, steht der narrative Charakter im Vordergrund.

Auch wenn es sich um einen narrativen Clip handelt, lässt sich keine klare Erzählstruktur erkennen. Der Videoclip spielt mit Irritationen und Unklarheiten auf verschiedenen Ebenen:

es ist unklar, wer die gezeigten Personen sind und welche Positionen und Funktionen sie haben. Und es ist unklar, wo sich die Personen befinden. Trotzdem ist klar, dass der Clip an einem Ort spielt, an dem Beobachten und Beobachtetwerden eine zentrale Rolle spielen. Der Ort, an dem sie sich befinden, wirkt trist und hoffnungslos. Die Farben sind dunkel gehalten, meist grün oder grau. Es gibt markante Farben, die sich durchziehen: neben grün und grau ist dies vor allem gelb. Sämtliche Einstellungen haben einen leichten Grünstich, außer jenen im gelben Raum. Von diesen Grundtönen gibt es keine Abweichungen, außer einem Tisch mit auffallenden, roten Tischbeinen, der sich im gelben Raum befindet. Der gelbe Raum stellt somit einen Ausreißer gegenüber allen anderen im Video gezeigten Örtlichkeiten dar: er weicht auffallend durch seine Farbe ab. Außerdem spielt er in der letzten Sequenz, als die Frau erstmals mit dem Rücken zur Kamera steht und bei einem zugemauerten Fenster hinaussieht, eine wichtige Rolle. Das Verhalten der Frau weicht genauso von der Norm ab, wie der Raum von der Norm des Videos abweicht.

Im Video wird viel mit Groß- und Nahaufnahmen gearbeitet. Vor allem die Frau wird häufig in diesen Einstellungen gefilmt, während Gruppen in Halbtotale gezeigt werden. Außenszenen werden in Totalaufnahmen gezeigt. Diese dienen einerseits dazu, sich besser orientieren zu können, wo die Geschichte handelt. Sie stiften andererseits aber Verwirrung, denn die gezeigten Aufnahmen deuten auf keine eindeutige Institution hin.

Der Rhythmus der Musik spiegelt sich in den Bewegungen der Menschen wider: die Personengruppen marschieren im Gleichschritt im Rhythmus der Musik, die Frau blinzelt und bewegt ihren Kopf im Rhythmus, die beiden Frauen, die die Stifte auf dem Papier rollen, rollen sie im Rhythmus. Die Schnitte passieren im Rhythmus der Musik: wird die Musik schneller und hektischer, werden auch die Schnitte schneller. In der letzten Sequenz werden die Schnitte immer schneller, so dass man leicht den Überblick verliert. Durch diese schnellen Schnitte wirkt das Ende, als die Frau verkehrt zur Kamera steht, überraschend. Die Musik hat zu diesem Zeitpunkt bereits abrupt aufgehört, in der letzten Einstellung ist nur mehr ein Dröhnen zu hören, das langsam leiser wird, während sich die Kamera von ihr weg bewegt.

11.3.2 Symbolanalyse

Für die Symbolanalyse wurde Sequenz 5 ausgewählt. Sie ist die letzte Sequenz des Videoclips und wird als repräsentativ für den gesamten Videoclip erachtet.

11.3.2.1.1 Still 1



Abbildung 15: Digital Witness - Still 1

Bildbeschreibung

Das Bild wurde im Freien aufgenommen. Es ist Abend, denn im Hintergrund ist ein graublauer Himmel zu sehen. Links bis zur Mitte des Bildes stehen mehrere Container oder rechteckige Gebäude (kann man nicht genauer erkennen) in verschiedenen Farben. Davor steht ein schwarzer Zaun auf einem grauen Beton-Fundament. Rechts im Bild sind Straßenschilder zu sehen: sie sind quadratisch, außen haben sie einen weißen Rand, in der Mitte sind sie türkis. Es befindet sich kein Symbol darauf. Rechts davon kann man etwas erkennen, das aussieht wie ein Feld oder eine Wiese. Im Vordergrund des Bildes steht eine Frau auf einer Straße, die hinten zu einer Kurve wird. Die Straße wird links von dem Zaun und rechts von den Straßenschildern begrenzt. Die Frau sieht jung aus, hat aber graue Haare. Die Haare stehen in alle Richtungen vom Kopf ab und sehen zerzaust aus. Sie hat lockige, eher kurze Haare. Ihr Kopf ist leicht nach unten gesenkt. Ihr Gesicht wirkt starr, die Augen hat sie weit geöffnet, sie blickt direkt in die Kamera oder knapp daran vorbei. Ihr Mund ist leicht geöffnet und sieht aus, als würde sie gerade etwas sagen. Ihr Hals ist frei, sie ist nicht oder nur sehr dezent geschminkt und trägt keinen Schmuck. Die Frau trägt ein türkisfarbenes, sehr weit geschnittenes Kleid, das an der Mitte ihrer Oberschenkel endet und vorne in der Mitte etwas kürzer geschnitten ist als an den Seiten, und das kurze Ärmel hat, die etwa bei den Ellenbogen enden. Ihre Nägel sind silberfarben lackiert, an der rechten Hand trägt sie einen Ring. Ihre Körperhaltung wirkt starr und steif, ihre Arme hat sie seitlich gerade an ihrem Körper.

Bildräumliche Komposition

Die Frau ist so positioniert, dass sie zwar im Vordergrund steht und der Blickfang ist, aber der Blick auf den Hintergrund (auf die Straße, die Straßenschilder und die Container/Gebäude) trotzdem frei ist und klar ersichtlich bleibt. Wo genau das Bild aufgenommen wurde, ist trotzdem nicht klar. Der Himmel nimmt einen großen Teil des Bildes ein.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild wurde in einer Halbtotalen aufgenommen, wodurch sowohl die Frau als auch die Umgebung, in der sie sich befindet, dargestellt werden. Der Himmel und die restliche Umgebung haben einen sehr ähnlichen Farbton, wodurch der Übergang von Himmel und Straße fließend ist. Die Frau steht frontal zur Kamera, sie versperrt durch ihre Positionierung diesen Übergang fast vollständig, wodurch auf den ersten Blick nicht gleich ersichtlich ist, dass es sich beim Himmel nicht mehr um die Straße handelt. Das Bild wurde draußen aufgenommen, wodurch es möglich ist, dass die Haare der Frau beispielsweise von einem Windstoß, der von links kommt, zerzaust wurden. Die Frau wirkt aufgrund ihrer Körperhaltung und ihres Blickes bedrohlich.

Rekonstruktion

Der Blickfang auf dem Bild ist die Frau. Ihre Haare und ihre Kleidung wirken außergewöhnlich. Ihr weites, türkisfarbenes Kleid erinnert einerseits an einen Sack, andererseits an eine Zwangsjacke oder an die Bekleidung von PatientInnen in einem Krankenhaus. Auch die Farbe des Kleides erinnert an ein Krankenhaus. Die Umgebung, in der sie steht, wirkt aber weniger wie ein Krankenhaus als beispielsweise wie ein Container-Hafen. Die Umgebung wirkt verlassen und leblos, die Frau ist die einzige sichtbare Person. Zusammen mit der Dämmerung und der zerzausten Frau in Krankenhaus-Kleidung wirkt das Bild bedrohlich und ruft Unbehagen hervor. Gleichzeitig erzeugen die Ahnungslosigkeit darüber, warum die Frau in diesem Aufzug dort steht und die Unklarheit darüber, wo das Bild aufgenommen wurde, Spannung.

11.3.2.1.2 Still 2



Abbildung 16: Digital Witness - Still 2

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Die Farben grün bzw. türkis dominieren das Bild: alle Wände, auch die Decke, sowie der Tisch und die Kleidung der Personen auf dem Bild sind grün bzw. türkis. An der linken Wand ist vorne eine Tür oder ein Übergang zu einem anderen Raum sichtbar. Der Blick darauf wird von einem weißen Regal mit Schubladen, die geschlossen sind und neben der Tür bzw. dem Übergang steht, teilweise verdeckt. An der gegenüberliegenden Wand ist in der oberen Hälfte ein rechteckiges Loch zu sehen, das ein Fenster oder eine Durchreiche sein könnte. An der der Kamera gegenüberliegenden Wand sind zwei Tafeln befestigt: eine grüne, die hochkant montiert ist, und eine weiße, die quer aufgehängt ist. Beide Tafeln sind nicht beschriftet und leer. An der Decke, die dunkler als die Wände ist, sind drei LED-Spots (oder ähnliches) zu erkennen, die im gleichen Abstand zu einander entfernt und deren Ränder ebenfalls grün gefärbt sind. In der Mitte des Raums bzw. im Vordergrund des Bildes steht ein rechteckiger, länglicher, türkisfarbener Tisch. Fünf Personen sitzen am Tisch. Alle tragen türkisfarbene Hemden mit Krägen, die Knöpfe sind bis oben hin zugeknöpft, auch die Knöpfe unten an den Ärmeln sind zugeknöpft. Am Kopfende des Tisches (gegenüber der Kamera) sitzt ein älterer, schlanker Mann mit schiederen, kurzen, dunklen Haaren. Seine Augen sind weit aufgerissen. Vor ihm steht ein türkisener Becher auf dem Tisch sowie ein blaues Dreieck, das nicht näher zu erkennen ist. Links und rechts vor ihm sitzen zwei junge Männer, die einander auffallend ähnlich sehen. Sie haben rote, kurze Haare, die oben nach rechts zu Seite gegelt sind. Ihre Haut ist blass, die Lippen sind rosa. Vor ihnen liegt ein kleines, weißes Brett (oder Notizbuch), darauf liegt eine kleine, neon-gelbe Dose und davor steht ein türkisener Becher. Auf dem Brett des lin-

ken Mannes liegt außerdem ein hellrosa Stift. Neben den jungen Männern bzw. vorne im Bild sitzt jeweils eine junge Frau: beide haben ihre dunkelbraunen Haare streng zusammengebunden und einen extremen Scheitel auf der linken Seite. Beide sind nicht oder nur dezent geschminkt, nur die Frau links trägt einen rosafarbenen Lippenstift. Ihre Fingernägel sind ebenfalls rosa lackiert, die Nägel der anderen Frau sind schwarz lackiert. Vor beiden Frauen steht ein türkisener Becher. Bei der Frau links ist außerdem ein kleines, weißes Brett (oder Notizbuch) zu sehen, bei der Frau rechts ist ein Stift zu erkennen.

Die Frau rechts sieht direkt in die Kamera, alle anderen sehen links an der Kamera vorbei. Die Gesichtsausdrücke der Personen sind starr, nur die Frau, die in die Kamera sieht, hat etwas Aufforderndes in ihrem Blick. Die Personen geben sich gegenseitig die Hände: der ältere Mann den beiden jungen Männern, die jungen Männer dem älteren und der jeweiligen jungen Frau, die neben ihm sitzt, die jungen Frauen dem jungen Mann neben ihnen und der anderen jungen Frau.

Bildräumliche Komposition

Das Bild wurde frontal zur Personengruppe aufgenommen. Es sieht so aus, als wäre das Bild von einer nicht sichtbaren Person, die gegenüber dem älteren Mann am anderen Tischende sitzt, aufgenommen worden. Die Personen und die Dinge, die sich auf dem Tisch befinden, sind symmetrisch angeordnet. Die Symmetrie wird nur durch das blaue Dreieck, das vor dem Mann auf dem Tisch liegt, gestört, was jedoch erst bei mehrmaligem Hinsehen auffällt.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild wurde in einer Halbtotale aufgenommen. Durch die Eintönigkeit und die Dunkelheit der Farben, die teilweise kaum von einander zu unterscheiden sind, wirkt das Bild bedrückend. Die Decke hat einen dunkleren Farbton als der restliche Raum, was einen Eindruck von Enge erzeugt. Die starren Blicke der Personen, ihre leeren Gesichter, ihre Kleidung und die streng symmetrisch angeordneten Dinge verstärken das Gefühl des Unbehagens und der Enge.

Rekonstruktion

Die Personen sitzen rund um einen Tisch und geben sich wie zum Gebet die Hände. Vor ihnen liegen Bretter und stehen Becher, also könnte es sich um ein Tischgebet vor einem gemeinsamen Essen handeln. Bei den Brettern könnte es sich aber auch um Notizblöcke handeln, was erklären würde, warum einige auch einen Stift vor sich liegen haben. Auch die Tafeln an der Wand deuten darauf hin, dass es sich um Notizblöcke handelt. Ihre Kleidung und die strengen Frisuren sowie die akkurate Anordnung der Dinge deuten auf Militär hin,

jedoch hat keiner von ihnen Abzeichen, Namensschilder oder Ähnliches auf den Hemden. Die Notizblöcke, Stifte und die Tafeln an der Wand könnten in diesem Zusammenhang bedeuten, dass es sich um eine Ausbildung beim Militär handelt. Beim Reichen der Hände muss es sich nicht um ein Gebet handeln, es könnte auch Zusammenhang symbolisieren, was zu einem militärischen Hintergrund passen würde.

11.3.2.1.3 Still 3



Abbildung 17: Digital Witness - Still 3

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Die Wände des Raumes sind grün bzw. türkis. Auf der rechten Wand ist eine weiße Tafel befestigt. Es sind zwei Wände zu sehen, bei der linken Wand befindet sich kurz vor der Ecke eine Tür oder ein Übergang zu einem anderen Raum. Vor dieser Tür bzw. diesem Übergang steht eine Frau mit grauen, eher kurzen, zerzausten Haaren. Ihr Mund ist leicht geöffnet, vermutlich spricht sie gerade. Sie trägt ein türkiseses, sehr weites Kleid, das bis knapp über die Knie geht und Ärmel hat, die kurz vor den Ellenbogen enden. Ihr linker Arm ist sichtbar, sie hält ihn parallel zu ihrem Körper. Ihre Fingernägel sind silberfarben lackiert. Sie steht frontal zur Kamera. Sie sieht zu einer Gruppe von Personen, die vor ihr an einem Tisch sitzen. Links neben der Frau ist ein weißes Regal mit Schubladen zu sehen, die zweite Schublade ist ein Stück geöffnet. Im Vordergrund des Bildes ist ein Teil eines türkisenen Tisches zu sehen. Am rechten Bildrand sieht man eine Hand, die einen türkisenen Becher hält. Die Hand und der Becher befinden sich einige Zentimeter über dem Tisch. Links daneben sitzt ein älterer Mann mit dunklen, kurzen Haaren am

Kopfende des Tisches. Er trägt ein grünes Hemd, das in der Mitte Knöpfe hat und bis oben zugeknöpft ist. Der Mann sieht zu der Frau vor der Tür. Er hält ein blaues Dreieck in der Hand, das mit der Spitze zu der Frau zeigt. Vor dem Mann, an der Längsseite des Tisches, sitzt ein jüngerer Mann. Sein Kopf ist nur von hinten zu sehen, er hat den Kopf zu der Frau vor der Tür gedreht. Er hat rote, kurze Haare und rötliche Haut. Er trägt ebenfalls ein grünes Hemd, der Knopf am Ärmel ist sichtbar und geschlossen. Vor ihm liegt etwas kleines, weißes auf dem Tisch, das nicht zu erkennen ist. Sein rechter Arm liegt auf dem Tisch, er hält in seiner Hand einen türkisenen Becher. Seine Hand mit dem Becher befindet sich einige Zentimeter über dem Tisch. Der Kopf des Mannes befindet sich etwa in der Mitte des Bildes. Links neben ihm sitzt eine Frau beim Tisch. Sie hat dunkle, lange Haare, die sie hinten zu einem Knoten zusammengebunden hat. Die Frau trägt das gleiche grüne Hemd wie die Männer, die Knöpfe sind bis oben geschlossen, auch der Knopf am Ärmel ist geschlossen. Vor ihr liegt ein grau-weißes Brett auf dem Tisch, darauf befindet sich eine neon-gelbe, quadratische Dose. Ihr linker Arm liegt auf dem Tisch, in der Hand hält sie einen türkisenen Becher, der sich einige Zentimeter über dem Tisch befindet. Der Fingernagel ihres Daumens ist sichtbar und lila/rosa lackiert. Sie hat ihren Kopf zu der Frau bei der Tür gedreht.

Bildräumliche Komposition

Die Frau bei der Tür steht im Mittelpunkt des Bildes, auch wenn sie nicht im Mittelpunkt positioniert ist. Sie ist die einzige, die frontal zu sehen ist und auch die einzige, deren gesamter Körper gezeigt wird.

Bildästhetische Komponenten

Es handelt sich um eine Aufnahme einer Halbtotale. Die Frau im Vordergrund ist nur unscharf zu erkennen. Obwohl sie im Vordergrund des Bildes zu sehen ist, steht sie nicht im Zentrum. Alle Personen haben ihre Köpfe zu der Frau bei der Tür gedreht, zudem zeigt der Mann mit dem Dreieck auf sie. Auf diese Weise wird auch die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen des Bildes auf die Frau gelenkt. Die Farben des Raumes und der Kleidung sind eintönig in grün-türkis gehalten, wodurch der Raum eng und bedrückend wirkt.

Rekonstruktion

Die Arme mit den Bechern auf den Tischen bzw. knapp über den Tischen zeigen, dass die Personen mit den Bechern auf den Tisch geklopft haben bzw. auf den Tisch klopfen. Alle Personen blicken zu der Frau bei der Tür, die vermutlich gerade erst den Raum betreten hat. Dass die anderen sich zu ihr umdrehen und sie ansehen, während sie etwas sagt, zeigt, dass sie eine Autoritätsperson für die Personen am Tisch darstellt. Sie unterscheidet sich in mehreren Hinblicken von den anderen Personen: sie trägt andere Kleidung (Kleid statt

Hemd), hat ihre Haare nicht streng frisiert sondern zerzaust, ihre nackten Arme und Beine sind sichtbar, sie ist die einzige, die redet und sie sitzt nicht, wie die Anderen, bei Tisch. Es könnte sich bei ihr um eine Lehrerin oder andere Art von Aufsichtsperson handeln.

11.3.2.1.4 Still 4



Abbildung 18: Digital Witness - Still 4

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen, die Wände, die im Hintergrund zu sehen sind, sind grün bzw. türkis. Im Vordergrund steht eine Frau. Ihre Haare sind grau, lockig und zerzaust, sie stehen in alle Richtungen vom Kopf weg. Ihre Haut ist blass, die Augenbrauen dunkel und gepflegt. Ihre Augen sind blau/grau und geöffnet. Ihre Augenlider sind in einem zarten rosa geschminkt. Ihre Lippen sind ebenfalls rosa geschminkt, der Mund ist geöffnet und es sieht aus, als würde sie gerade sprechen. Ihre Zähne sind teilweise sichtbar, weiß und gepflegt. Ihr Hals ist sichtbar, sie trägt keinen Schmuck. An den Schultern und am Vorderkörper ist ihre Kleidung zu sehen: sie trägt ein türkises, weit geschnittenes Oberteil mit Rundhalsausschnitt. Das Material ist dick und sieht steif aus, unter den Schultern sind Nähte zu erkennen, die seitlich nach unten verlaufen. Am linken unteren Bildrand ist ein braunes Brett zu erkennen, das wahrscheinlich zu einem Tisch oder einem Kasten gehört. Die Frau steht leicht seitlich zur Kamera und sieht rechts an ihr vorbei.

Bildräumliche Komposition

Die Frau ist das einzige sichtbare Element des Bildes. Der Fokus liegt auf ihrem Gesicht, ihre Haare sind nach oben hin leicht abgeschnitten. Wo genau die Frau steht, ist auf dem Bild nicht zu erkennen. Sie scheint aber ihren Blick auf etwas oder jemanden zu richten, der oder das vor ihr im Raum steht und sich auf ihrer Augenhöhe befindet.

Bildästhetische Komponenten

Es handelt sich bei dem Bild um eine Großaufnahme der Frau. Die grünliche Farbgebung des Bildes wirkt kühl. Der Mund der Frau ist geöffnet, sie scheint mit jemanden zu sprechen. Sie schaut an der Kamera vorbei, daher wendet sie sich nicht direkt an die BetrachterInnen des Bildes, sondern an jemand anderen, der oder die im Raum steht.

Rekonstruktion

Ihr Gesicht ist blass, die rosafarbenen geschminkten Augen und die zerzausten Haare sorgen zusätzlich für den Eindruck, die Frau wäre krank und/oder müde. Ihre Haare und der starr wirkende Blick erzeugen außerdem den Eindruck, dass die Frau eventuell psychisch krank sein könnte. Das dicke und steife Material ihrer Kleidung erinnert an einen Neoprenanzug oder eine andere Art Schutzanzug. Die Farbe und der weite Schnitt der Kleidung erinnern an Krankenhaus-Kleidung, sowohl an das von PatientInnen als auch von Krankenhauspersonal. Wo sich die Frau befindet und wer sie ist, bleibt auf dem Bild unklar.

11.3.2.1.5 Still 5



Abbildung 19: Digital Witness - Still 5

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen. Die dominierende Farbe auf dem Bild ist gelb. Die Wand, die im Hintergrund zu sehen ist, ist gelb. Es könnte sich dabei um eine Fensterfront handeln, die komplett gelb bemalt worden ist, so dass man nicht mehr durch die Fenster sehen kann bzw. sie nicht mehr als solche erkennt. An der Wand sind zwei quadratische Felder sichtbar, die jeweils von einem schmalen Streifen umrahmt werden. Vor dem rechten Quadrat hängen in der Mitte weiße, senkrechte Jalousien, die nicht ganz bis zu dem schmalen Streifen reichen, der das quadratische Feld begrenzt. Vor dem linken Quadrat steht eine Frau leicht seitlich nach links zur Kamera. Sie hat graue, eher kurze, lockige Haare, die in alle Richtung vom Kopf abstehen und zerzaust aussehen. Ihre Augenbrauen sind dunkel und gepflegt, ihre Augen sind offen und haben eine helle Farbe. Sie ist nicht oder nur sehr dezent geschminkt, ihre Haut ist blass. Ihr Mund ist leicht geöffnet, ihre Lippen haben eine rosarote Farbe. Ihr Hals ist zu sehen, sie trägt keinen Schmuck. Sie trägt ein sehr weites, türkisfarbenes Oberteil mit Rundhalsausschnitt. Ihre Arme sind nicht sichtbar und es sieht aus, als hätte sie keine Arme. An den Schultern kann man Nähte erkennen, die die Schultern entlang nach unten und dann nach hinten verlaufen. Vorne ist auf dem Oberteil eine Öffnung bzw. Naht oder innenliegender Reißverschluss zu sehen, ähnlich wie bei einer Weste oder einer Jacke. Der Verschluss ist geschlossen. Am unteren Ende des Verschlusses kann man an der Innenseite einen Knopf erkennen, der geschlossen ist. Beim rechten Ärmel ist unten ein seitlicher Schlitz.

Bildräumliche Komposition

Das Bild kann in zwei Hälften geteilt werden: in die Hälfte mit der Frau (links) und die Hälfte mit der Jalousie (rechts). Diese beiden Elemente sind auch die einzigen, die sich von der gelben Farbe abheben.

Bildästhetische Komponenten

Das Bild hat helle, fröhliche Farben, vor allem gelb. Die Jalousien, die an der Wand befestigt sind, sorgen für Verwirrung, denn es befindet sich dahinter nicht, wie sonst üblich, ein Fenster, sondern eine gelbe Wand. Außerdem wirkt die Frau verwirrt, sie hat einen starren Blick und sieht aus, als hätte sie keine Arme oder als wären sie hinter ihrem Rücken zusammengebunden.

Rekonstruktion

Die Frau sieht aufgrund ihrer zerzausten Frisur und wegen ihrer Kleidung, die an eine Zwangsjacke erinnert und bei der keine Arme sichtbar sind, wie eine Patientin in einer psychiatrischen Klinik aus. Ihr starrer Blick verstärkt den Eindruck zusätzlich und auch die Ja-

lousien, die mitten an einer Wand montiert sind, passen zum Eindruck einer verwirrten Person. Die helle, fröhlich wirkende gelbe Farbe relativiert den Eindruck zwar, beseitigt ihn aber nicht.

11.3.2.1.6 Still 6



Abbildung 20: Digital Witness - Still 6

Bildbeschreibung

Das Bild wurde in einem Raum aufgenommen, in dem die Farbe gelb dominiert. Alle Wände, die zu sehen sind, sind gelb. Der Boden ist beige. Am linken Bildrand ist eine Polsterbank zu sehen, die ebenfalls beige ist. Es könnte sich dabei um eine Fensterfront handeln, die komplett gelb bemalt worden ist, so dass man nicht mehr durch die Fenster sehen kann bzw. sie nicht mehr als solche erkennt. An der hinteren Wand sind insgesamt drei quadratische Felder sichtbar (ein großes unten, zwei kleinere oben), die jeweils von einem schmalen Streifen umrahmt werden. Vor dem rechten oberen Quadrat hängen in der Mitte weiße, senkrechte Jalousien, die nicht ganz bis zu dem schmalen Streifen reichen, der das quadratische Feld begrenzt. Die quadratischen Felder sind optisch vom Raum getrennt, da sich davor eine kleine Stufe befindet und die Felder einige Zentimeter in die Wand eingelassen wurden. An der linken Wand ist etwa auf Kopfhöhe etwas apricot-farbenes befestigt, das nicht näher erkennbar ist. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um ein kleines Kästchen, in dem ein gelber Becher sichtbar abgestellt ist. Daneben steht eine beigefarbene, gepolsterte Sitzbank bestehend aus Sitzfläche und Rückenlehne. Vor der davon gegenüberliegenden (rechten) Wand steht ein kleiner, runder Tisch. Die Ablage ist gelb, an der Unterseite führt ein schwarzes

Tischbein Richtung Boden, das sich dann in vier rote Tischbeine gliedert. Auf dem Tisch steht ein gelbes, längliches Objekt, das nicht erkennbar ist. Am vorderen Ende der rechten Wand befindet sich eine Unebenheit, die vermutlich daher kommt, dass etwas mit gelbem Klebeband verdeckt wurde. Die Form erinnert an einen Lichtschalter oder Ähnliches.

Links neben dem Tisch steht eine Frau verkehrt zur Kamera. Sie steht mit dem Gesicht knapp vor den weißen, geschlossenen Jalousien. Sie hat graue Haare, die einen ähnlichen Farbton annehmen wie die Jalousien, vor denen sie steht. Ihre Haare sind eher kurz und sehr zerzaust, sie stehen in alle Richtungen vom Kopf. Ihr Hals ist frei, es ist kein Schmuck zu sehen. Sie trägt ein türkiseses Kleid, das sehr weit geschnitten ist und knapp über den Knien endet. Der obere Teil des Kleides, etwa bis zur Hüfte bzw. bis zu den Ellenbogen, sieht aus wie ein Umhang. Der untere Teil ist etwas enganliegender und es sind Nähte sichtbar, die von oben nach unten verlaufen und damit die Figur etwas betonen. Am unteren Ende des Rockes befindet sich in der Mitte ein umgedrehter V-Ausschnitt. Ihre Unterschenkel sind nackt und blass, sie trägt schwarze High Heels mit Pfennigabsätzen. Die Frau steht aufrecht und gerade, ihre Beine haben eine leichte O-Form und ihre Füße stehen in etwa auf Schulterbreite, wodurch sie einen festen Stand hat.

Bildräumliche Komposition

Der Raum ist karg, es befinden sich nur wenige Gegenstände in ihm. Die Mitte des Bildes ist leer, alle Elemente befinden sich an den Seiten des Bildes.

Bildästhetische Komponenten

Es handelt sich bei dem Bild um eine Totalaufnahme. Die gelbe Farbe des Raumes wirkt warm und hell, zugleich schafft sie durch ihre Intensität Enge. Die Farben und Formen der vorkommenden Objekte wirken alle akkurat und sind eckig, mit Ausnahme der Tischplatte des kleinen Tisches. Die Farben sind harmonisch, mit Ausnahme der roten Tischbeine, die einen krassen Bruch darstellen.

Rekonstruktion

Die Sitzbank erinnert an eine Bank, die in Behandlungsräumen von ÄrztInnen oder PsychiaterInnen stehen könnte. Die gelbe Farbe des Raumes vermittelt Fröhlichkeit und Leichtigkeit. Die Frau, die mit dem Rücken zur Kamera knapp vor einer Wand steht und diese anstarrt, als würde sie durch ein Fenster sehen, verstärken den Eindruck, dass man sich in einer Psychiatrie oder einer ähnlichen Einrichtung befindet. Die Jalousien und die quadratischen Formen an der Wand, vor der sie steht, deuten darauf hin, dass sich an dieser Stelle tatsächlich in der Vergangenheit Fenster befunden haben könnten bzw. möglicherweise noch immer da

sind, aber übermalt und die Griffe entfernt wurden, so dass sie die Funktionen von Fenstern nicht mehr besitzen.

11.3.2.1.7 Verhältnis von Text und Bild

Der Videoclip steht in Bezug zum Text. Bereits die ersten Songzeilen offenbaren den Status der Frau, die den Text singt, als Überwacherin, und zeigen ihre Autorität gegenüber den anderen Personen:

Get back, to your seat

Get back, gnashing teeth

Ooh, I want all of your mind

Die Songzeile „I want all of you mind“ wiederholt sich mehrmals während des Songs, genau wie die davon abgewandelte Zeile „give me all of your mind“, die mit dem darauf folgenden „give me all of it“ noch verstärkt wird. Die Bilder, die im Clip zu sehen sind, werden durch den Text teilweise erklärt und er hilft, den Clip besser zu verstehen. Der Text handelt von der Abhängigkeit vieler Menschen, immer online zu sein und alles, was sie machen, mit der digitalen Welt zu teilen. Alles, was man nicht digital teilen bzw. mitteilen kann, hat demnach jeden Wert verloren:

Digital witnesses, what's the point of even sleeping?

If I can't show it, if you can't see me

What's the point of doing anything?

What's the point of even sleeping?

In der letzten Szene, in der die Frau mit dem Rücken zur Kamera steht und zur Wand schaut, wird ebenfalls das Thema der „digitalen Abhängigkeit“ behandelt und visuell als auch textlich umgesetzt:

So I stopped sleeping, yeah I stopped sleeping

Won't somebody sell me back to me?

Der Text handelt also von einer psychischen Krankheit, die durch die digitale Welt entstehen kann und auf die dadurch entstehende Gleichförmigkeit der Menschen. Auf diese Weise ist auch der Clip zu verstehen: alle sehen aufgrund ihrer Frisuren und Kleidung gleich aus, nur die vermeintlich gesunde Person unterscheidet sich durch ihr Styling von den anderen. Lange Zeit bleibt unklar, wer im Clip wen beobachtet, was ebenfalls als Referenz an den Inhalt des Textes zu verstehen ist: wer wen beobachtet ist auch in der digitalen Welt oft unklar und

die Grenzen zwischen beobachten – beachteten lassen – beobachten werden verschwimmen.

Im Laufe des Videos klärt sich – auch mit Hilfe des Textes – dass die Frau diejenige ist, die die anderen beobachtet und daher „gesund“ ist. Dieses Verhältnis von „krank“ und „gesund“ ändert sich in der letzten Szene bzw. wird in Frage gestellt, als sie in Richtung der Wand schaut, als wäre dort ein Fenster, durch das sie blicken kann. Auch dies behandelt der Text:
People turn the TV on, it looks just like a window, yeah

Das, was früher ein Fenster war, nämlich das Tor zur weiten Welt, durch das man hinaus blicken konnte, stellt heute für viele Menschen nur noch der Fernseher dar.

Wer „krank“ ist und daher überwacht werden muss bzw. wer „gesund“ ist und daher überwacht, hängt von den Voraussetzungen ab:

So I stopped sleeping, yeah I stopped sleeping

Die Zeile deutet darauf hin, dass die Frau sich komplett der digitalen Welt ausgesetzt und sich dieser angepasst hat und deswegen als „normal“ betrachtet wird. Bemerkenswert ist dies vor allem, weil sie diese Textzeile den Personen, die rund um den Tisch sitzen und ihr zuhören, vorsingt. Sie, die „gesunde“ Person, bietet ihnen, den „kranken“, einen Ausweg aus ihrer Krankheit: sich der digitalen Welt völlig auszuliefern. Die darauf folgende Zeile revidiert diesen Vorschlag und zeigt, dass auch sie eigentlich „krank“ ist. Dies ist auch die Stelle im Video, in der sie mit dem Rücken zur Kamera steht:

Won't somebody sell me back to me?

Um als „gesund“ und „normal“ zu gelten, muss man sich der digitalen Welt verkaufen, egal um welchen Preis.

Der Videoclip kann daher als Umsetzung des Textes betrachtet werden: als eine Darstellung dessen, was als „normal“ und „gesund“ betrachtet wird und im Gegensatz dazu als „abnormal“ und „krank“. Gleichzeitig wird die Abhängigkeit von digitalen Inhalten als Grund für eine Krankheit angenommen und gezeigt, dass die Grenzen zwischen beobachtet werden und beobachten fließend bzw. oft nicht erkennbar sind.

11.3.2.1.8 Verhältnis von Bild und Ton

Auch Bild und Ton harmonieren, der gleichbleibende Beat des Songs dient als Grundlage vieler Bewegungen: als die Männer über einen Platz bzw. entlang einer Straße marschieren, marschieren sie genau im Rhythmus der Musik. In der Szene, als die beiden jungen Frauen einen Stift über ein Blatt Papier rollen, tun sie dies ebenfalls im Rhythmus und nicken dazu mit dem Kopf. Auch die Frau, die ansonsten bewegungslos steht oder sitzt, nickt immer wieder im Rhythmus mit ihrem Kopf oder macht ihre Augen auf und zu. Der ältere Mann, der am Kopfende des Tisches sitzt, klopft mit seinen Fingern im Rhythmus der Musik auf den Tisch und bewegt das Dreieck rhythmisch auf und ab, während er damit auf eine Tafel zeigt. Die Gruppe rund um den Tisch klopft mit ihren Bechern ebenfalls im Rhythmus auf den Tisch.

11.3.2.1.9 Die Figur St. Vincent im Videoclip

Die überwachende Frau wird von St. Vincent dargestellt. Sie befindet sich in einer Außenseiter-Position gegenüber den anderen Personen im Videoclip: sie gehört nicht zur Gruppe der Beobachteten, sondern sie ist die Beobachterin. Während die anderen beispielsweise eine Arbeit verrichten (wie die Männer in den Overalls), steht sie daneben und macht nicht mit. Sie gehört somit keiner Gruppe an. Damit wird auch die Position als Außenseiterin von St. Vincent im Musikbusiness thematisiert: als Frau ist sie in dieser Branche häufig die einzige Frau unter vielen Männern und nimmt damit die Position der Außenseiterin ein. Des Weiteren zeigt sich, dass sie sich dem Pop- oder Musikbusiness nicht zugehörig fühlt und sich nicht unterordnen möchte: während alle anderen Personen sich gleich bewegen, gleich anziehen und ihre Haare gleich haben, ist St. Vincent die auffällige, andersartige Person, die sich nicht anpasst. Ihre Haare sind wild und zerzaust und sie trägt High Heels zu einem Kleid, während alle anderen uniformiert sind. Das Ende des Videos könnte darauf hindeuten, dass das ständige Anderssein und das damit offenbar einhergehende Dasein als Außenseiterin auf die Dauer krank machen (können). Gleichzeitig wird anhand des Videos gezeigt, dass die Grenzen zwischen „normal“ und „abnormal“ sowie zwischen beobachten und beobachtet werden fließend sind und sich jederzeit ändern können.

11.3.3 Zusammenführung Film- und Symbolanalyse

Im Videoclip zu „Digital Witness“ wird eine Frau gezeigt, die andere Personen in einer psychiatrischen Einrichtung, beim Militär oder einer ähnlichen Institution überwacht. Es gibt keinen eindeutigen Erzählungsstrang, viel mehr wird aus der Abfolge der Bilder und Szenen und mit Hilfe des Songtextes im Laufe des Videos ersichtlich, worum es grundsätzlich geht.

Es wird die „digitale Abhängigkeit“ der Menschen als Krankheit dargestellt. St. Vincent ist dabei die Aufsichtsperson bzw. die Überwacherin der restlichen Personen. Sie unterscheidet sich in ihrem Erscheinungsbild stark von den anderen: sie hat zerzauste Haare, trägt High Heels und ein Kleid, während alle anderen Hemden oder Overalls tragen und die Haare streng und ordentlich frisiert haben. Lange bleibt unklar, wer wen überwacht und wer „normal“ oder „abnormal“ ist. Wie die Figurenanalyse zeigt, hat man aufgrund ihrer visuellen Erscheinung zu erst St. Vincent als „abnormale“ Person in Verdacht. Im Verlauf und aufgrund des Textes zeigt sich aber, dass es genau umgekehrt ist: sie ist diejenige, die die anderen bewacht und für sie eine Autoritätsperson ist. Aufgrund dieser Stellung befindet sie sich in einer Einzelgänger-Position, sie ist nicht Teil einer Gruppe. Die Analyse der Baumformen zeigt, dass der Videoclip absichtlich mit Irritationen spielt, so dass möglichst unklar bleibt, wer welche Rolle hat. In der Symbolanalyse wird ebenfalls gezeigt, dass sich St. Vincent in einer Außenseiter- und Einzelgänger-Position befindet. Ihre visuelle Erscheinung ist im Vergleich zu den anderen Personen prägnant: sie ist unangepasst und anders als die anderen. Die anderen Personen sehen ähnlich aus, tragen gleiche Kleidung und haben ähnliche, ordentliche Frisuren. Dies kann wiederum so gedeutet werden, dass St. Vincent sich nicht anpassen und anderen unterordnen möchte. Sie nimmt die Außenseiter-Position als Frau im Musikbusiness ein, da sie sich nicht anpassen und somit in eine Schublade stecken lassen möchte. Dieses Verhalten des Gegen-den-Strom-schwimmens kann auf Dauer aber krank machen, wie sich am Ende des Videos zeigt, als sie mit dem Rücken zur Kamera und dem Gesicht zur Wand steht. Das Verhältnis zwischen „normal“ und „abnormal“ kann sich somit jederzeit ändern, genauso wie sich ändern kann, wer BeobachterIn und wer BeobachteteR ist.

12 Interpretation der Albumcover-Bilder

Als Ergänzung zu den Videoclip-Analysen wurde eine Analyse der Albumcover-Bilder durchgeführt. Auf diese Weise lässt sich ein vollständigeres Bild der Künstlerin bzw. ihrer Inszenierung zeichnen und es ist somit möglich, genauere Aussagen zu treffen.

Aus Platzgründen werden nur die Ergebnisse der Bildanalyse, bei der ebenfalls nach der struktural-hermeneutischen Methode von Stefan Müller-Doohm vorgegangen wurde, hier vorgestellt. Die Ergebnisse der Ersteindrucksanalyse sowie die Einzelfallanalysen befinden sich im Anhang.

Es wurden folgende Bilder analysiert:

1. Marry Me (VÖ: 10.07.2007)



Abbildung 21: Marry Me (© Beggars Banquet Records Ltd.)

2. Actor (VÖ: 04.05.2009)



Abbildung 22: Actor (© 4AD)

3. Strange Mercy (VÖ: 12.09.2011)



Abbildung 23: Strange Mercy (© 4AD)

4. St. Vincent (VÖ: 25.02.2014)



Abbildung 24: St. Vincent (© Republic Records)

12.1.1 Interpretation

Die Albumcover-Bilder weisen einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten auf. Sie alle haben einen religiösen Bezug. Der religiöse Bezug bei „Marry Me“ wird bereits im Titel des Albums erkennbar. Die Frau, die in einer Portrait-Aufnahme auf dem Cover zu sehen ist, wirkt unschuldig, fromm, scheu und ängstlich, sie wirkt abwartend und passiv. Am markantesten ist die Unschuld, die die Frau ausstrahlt. Bei „Actor“ erinnert das Bild, sowohl durch den gewählten Bildausschnitt als auch aufgrund der Kopfhaltung der Frau, an ein Gemälde oder eine Büste. Der Blick der Frau geht leicht nach oben und ihre Augen sind weit geöffnet. Sie sieht erwartungsvoll aus, gleichzeitig wirkt sie statisch und passiv. Der Blick geht nicht direkt in die Kamera und zu den BetrachterInnen – sie weicht somit den Blicken der Anderen aus und geht in eine Ausweichhaltung. Durch ihre zarte, blasse Hautfarbe wirkt sie zerbrechlich, auch die Assoziation mit einer Büste verstärkt den Eindruck der Zerbrechlichkeit. Die zerbrechliche Frau blickt nach vorne, in eine ungewisse Zukunft, vor der sie Angst hat, an die sie aber gleichzeitig Erwartungen hat. Hier weisen die Cover-Bilder von „Actor“ und „Marry Me“ Ähnlichkeiten auf. Das Cover von „Strange Mercy“ unterscheidet sich zwar in einem markanten Punkt von den anderen Bildern, nämlich dass keine Person abgebildet ist, sendet aber trotzdem eine religiöse Botschaft aus: es zeigt einen Mund, der mit Folie bedeckt ist. Der Mund

ist weit geöffnet und der Mensch, dem der Mund gehört, schreit und/oder ringt nach Luft. Trotzdem vergibt diejenige Person der anderen, wie der darauf abgebildete Text „St. Vincent – strange mercy“ erkennen lässt. Das hier zugrunde liegende Konzept der Vergebung ist, bei aller Grausamkeit, die das Bild ausstrahlt, präsent und stellt damit eine Verbindung zur Nächstenliebe und damit zu Religion her. Das Albumcover zu „St. Vincent“ hat gleichzeitig eine majestätische Ausstrahlung, genauso strahlt es Kälte und Distanziertheit aus. Die Frau, die darauf abgebildet ist, erinnert aufgrund der kühlen Farben, ihres kalten und strengen Gesichtsausdrucks und ihrer Körperhaltung an eine „Eisprinzessin“ oder eine andere Anführerin, die auf ihrem rosafarbenen Thron abgebildet wurde. Das Bild ist perfekt symmetrisch, mit Ausnahme der wild frisierten Haare der Frau, die nach oben links stehen, und einer hochgezogenen Augenbraue. Dies kann als Ausdruck der Individualität und als Ausbruch aus der Norm verstanden werden. An die Frau werden von der Gesellschaft Erwartungen gestellt, wie beispielsweise Regelkonformität, Ordnung und die Fähigkeit, sich unterordnen zu können. Mit diesen Erwartungen bricht die Frau jedoch. Gleichzeitig ist das Bild religiös aufgeladen: vor allem das Kreuz in der Mitte, das einem Lothringer Kreuz ähnelt, ist markant. Die Frau kann daher als Anführerin einer (religiösen) Bewegung identifiziert werden, die auf ihrem Thron abgebildet wurde und die trotz aller Gleichförmigkeit, die die symmetrische Anordnung des Bildes zeigt, auf Individualität und auf ein Abweichen aus der Norm besteht.

Grundlegende Botschaften der Albumcover-Bilder sind also der Ausdruck von Individualität, das Ausbrechen aus der Norm und das Brechen mit den Erwartungen, sowie religiöse Bezüge. Zu Beginn, bei „Actor“ und „Marry Me“, wirkt St. Vincent zerbrechlich und scheu, während sie bei ihrem bisher aktuellsten Album „St. Vincent“ stark und selbstbewusst wirkt und sich selbst als Anführerin bzw. Prinzessin präsentiert. Die religiöse Symbolik zieht sich durch alle Bilder und ist bei „St. Vincent“ am deutlichsten.

Die Bilder lassen sich auch im Zeitverlauf betrachten: die ersten beiden Bilder („Marry Me“, „Actor“) sind einfach gemacht. Es handelt sich um Portrait-Aufnahmen, die St. Vincent als Frau von nebenan, unscheinbar, brav und unschuldig zeigen. Das dritte Cover („Strange Mercy“) weicht von dieser Strategie ab: Durch den stummen Schrei wirkt das Bild aggressiv, es ruft Unbehagen und Angst hervor. Es wirkt aufwändiger hergestellt als die beiden Covers zuvor. Das unschuldige Wesen ist vom Cover verschwunden und wurde durch ein Bild ersetzt, das die BetrachterInnen in den Bann zieht. Es kann nicht mehr „nebenbei“ betrachtet werden, wie die beiden Vorgänger, sondern regt zum Nachdenken und zum genauen Hinschauen an. Das vierte Cover („St. Vincent“) bricht erneut mit den bisherigen Strategien: erstmals wird eine Ganzkörper-Aufnahme gezeigt und St. Vincent ist nicht mehr als unschuldige, unscheinbare Frau von nebenan inszeniert, sondern als unnahbare, distanzierte (Eis-)

Prinzessin bzw. Anführerin, die auf einem Thron sitzt, dadurch eine Distanz zum Publikum aufbaut und von diesem Thron aus die BetrachterInnen direkt ansieht. Während auf „Strange Mercy“ und „Marry Me“ der Albumtitel und der Name der Künstlerin ausgeschrieben auf dem Bild sichtbar waren (auf „Actor“ wird gänzlich auf eine Betitelung verzichtet), werden auf „St. Vincent“ Albumtitel bzw. der Name der Musikerin mit Hilfe von Symbolen dargestellt.

Die Darstellung von St. Vincent wandelt sich im Verlauf der Zeit von einer passiv wirkenden „unschuldigen Frau von nebenan“-Darstellung zur Inszenierung von St. Vincent als starke, kühle Führungspersönlichkeit, die eine Distanz zwischen den BetrachterInnen und sich selbst aufbaut. Sie wirkt zwar ebenso statisch wie auf den anderen Bildern, jedoch traut man ihr bei „St. Vincent“ eher zu, aktiv zu werden. Religiöse Bedeutungen bzw. Zuschreibungen befinden sich auf allen Bildern, sind beim Cover von „St. Vincent“ aber am deutlichsten ausgeprägt. Die Darstellung wird gleichzeitig expliziter, spielt aber vermehrt mit Symbolen und wirkt komplexer als zuvor.

13 Gemeinsamkeiten der Videoclips und Albumcover-Bilder

Die Videoclips sowie die Albumcover-Bilder weisen einige verbindende Elemente auf, die nun abschließend zusammengefasst und interpretiert werden. Auch die zu Beginn gestellten Forschungsfragen werden im folgenden Abschnitt beantwortet.

- **Bruch mit Erwartungen**

Die Videoclips von St. Vincent leben von Verwirrungen, Irritationen und unerwarteten Momenten. Dies sorgt dafür, dass häufig Unklarheiten auftauchen und BetrachterInnen mit der Frage konfrontiert werden, warum dieses oder jenes passiert ist oder nicht passiert ist. Man wird als BetrachterIn im Unklaren gelassen. Es wird immer wieder das Gefühl geschaffen, man habe das Video nun durchschaut, bis der Clip wieder eine Wendung nimmt und damit neue Fragen aufgeworfen werden.

Des Weiteren werden die Erwartungen, die die Gesellschaft an Frauen hat, kritisiert. Im Videoclip zu „Cruel“ wird die Frau gezeigt, die in der ihr aufgezwungenen Rolle der Hausfrau und Mutter zu Grunde geht und den Tod dem Weiterleben in der Familie bevorzugt. In „Cheerleader“ wird die männlich dominierte Gesellschaft kritisiert, die Frauen unterdrückt und deren Selbstständigkeit verhindert. Nicht nur die Erwartungen an Frauen werden angesprochen, in weiterer Folge auch die Gleichförmigkeit und zunehmende Uniformität der Gesellschaft: in „Digital Witness“ wird dies durch das gleiche Aussehen und das gleiche, rhythmische Verhalten der anderen Personen dargestellt, die im Video als „verrückt“ entlarvt werden können. Am Albumcover des Albums „St. Vincent“, auf dem sich auch der Song „Digital Witness“ befindet, wird eine erwartete Norm gebrochen: die Prinzessin sitzt auf ihrem Stuhl und bricht mit den Erwartungen an sie, in dem sie ihr äußeres Erscheinungsbild individualisiert und ihre Haare wild zerzaust und toupiert hat und damit aus der Gleichförmigkeit hervorsticht. Das Bild ist symmetrisch, nur ihre Haare und ihre hochgezogene Augenbraue stören die Symmetrie und Einheitlichkeit. Dies kann als Ausdruck der Individualität und als Ausbruch der Norm gewertet werden.

- **St. Vincent als Außenstehende**

St. Vincent präsentiert sich in ihren Clips stets als Außenseiterin und Außenstehende: im Videoclip zu „Cruel“ ist sie die Frau, die von einer Familie entführt und in deren Gemeinschaft gebracht wird, sich dort aber nicht integrieren kann und außenstehend bleibt. In „Cheerleader“ ist sie diejenige im Museumsraum, die von den anderen angestarrt wird: sie ist keine Besucherin, sondern Ausstellungsstück. Während die anderen bewegungslos um

Raum stehen, geht sie durch den Raum und zerfällt schlussendlich, während ihr die anderen dabei zusehen. In „Digital Witness“ ist sie die Überwacherin und somit die Einzige, die nicht zur Gruppe der „Überwachten“ gehört. Auch in den anderen Videoclips zieht sich dieses Muster durch: in „Actor Out Of Work“ beispielsweise spielt sie eine Casting-Direktorin, die vor einer Gruppe SchauspielerInnen sitzt, die ihr vorspielen und dann wieder zurück zur Gruppe gehen; in „Marrow“ spielt sie eine Frau, die alleine eine Straße in der Wüste entlang geht. Während sie geht, singt sie den Text „H.E.L.P. M.E.“ und immer mehr Leuten folgen ihr und gehen ihr wortlos nach.

- **Passivität**

Die Rollen, die St. Vincent in den Videoclips einnimmt, sind passive, bewegungslose und fast statische Rollen: meistens steht oder sitzt sie, ohne sich dabei zu bewegen. Sie singt die Songtexte mit und agiert ansonsten eher durch nonverbale Körpersprache, denn auch wenn sie sich nicht bewegt, sagt sie damit etwas. Im Videoclip zu „Cruel“ etwa macht sie durch ihre Passivität und Reaktionslosigkeit auf die Grausamkeiten, die ihr angetan werden, sichtbar, dass sie resigniert hat deshalb alles über sich ergehen lässt. Durch den fehlenden Blickkontakt und die ausweichende Kopfhaltung distanziert sie sich von den anderen und drückt dadurch ihre Nicht-Zugehörigkeit aus.

- **Botschaft an ZuseherInnen**

St. Vincent singt in ihren Videoclips die Songtexte mit: ihr Gesang wirkt wie eine Erzählung, der sich an die ZuhörerInnen bzw. ZuseherInnen richtet. Der Text bildet die Grundlage für die Clips und dient gleichzeitig als deren Erklärung. Des Weiteren sind die Videoclips – rein visuell – betont harmonisch und angenehm anzusehen. Sie tragen einen Widerspruch in sich, nämlich oberflächlich betrachtet schöne Bilder und die unschönen Geschichten, die sie erzählen.

- **Die Rolle der Frau**

St. Vincent präsentiert sich unverkennbar als Frau und betont ihre Weiblichkeit durch weibliche Kleidung und High Heels. Jedoch zeigt sie wenig Haut und selbst wenn beispielsweise ihre nackten Beine zu sehen sind (wie im Videoclip zu „Marrow“) hat dies nichts mit einer Präsentation von „Sexyness“ oder einer Zurschaustellung ihre Körpers zu tun. Sie trägt beispielsweise zu einem kurzen, schwarzen Kleid flache, leicht klobig wirkende Schuhe und ist dezent geschminkt. Sie zeigt Haut, ohne viel zu zeigen. Der Fokus liegt auf der Geschichte des Clips und auf dem Song, der visuell umgesetzt wird. Sie ist in den Clips dezent und natürlich geschminkt, meist werden nur ihre Lippen betont. Sie erfüllt die Erwartungen an eine Frau, vor allem die an einen Musikstar: sie ist gepflegt, schön, ihr Gesicht wirkt grazil und el-

fengleich, trägt frauliche Kleidung und High Heels, zeigt (etwas) Haut – und bricht doch die Erwartungen an eine Frau im Popbusiness, da sie sich nicht als „sexy Popstar“ präsentiert. Sie greift das Thema der Rollenbilder von Frauen bzw. Erwartungen an Frauen in ihren Videoclips auf: Im Song „Cruel“ singt sie über „gewöhnliche Grausamkeiten“ des Alltags, welche im Videoclip dargestellt werden. Sie soll im Clip die liebende Frau und Mutter sein, genau so, wie sich ihr „Mann“ es sich wünscht. Sie kann sich mit dieser Rolle nicht identifizieren und erfüllt die Erwartungen nicht. Sie erfüllt damit nicht nur seine Erwartungen nicht, sondern auch die der Gesellschaft an eine Frau – liebende Frau und Mutter zu sein – nicht und fühlt sich in dieser Rolle sichtbar unwohl. Die Frau im Clip bezahlt dies schließlich mit ihrem Leben, was für sie eine Erlösung darstellt. Symbolisch wird sie vom Mann und den Kindern begraben. St. Vincent spricht damit nicht nur die Erwartungen von Frauen in Hinblick auf Familie an, sondern man kann dies auch im Zusammenhang mit Frauen in der Musikindustrie verstehen, die „grausam“ (= „cruel“) zu ihnen sein kann. Eine Thematik, die ebenfalls angesprochen und kritisiert wird, ist, dass Frauen sind sich oft selbst die größten Gegnerinnen und Feindinnen sind und sie sich damit das Leben gegenseitig schwer machen. Denn in der Familie im Videoclip ist vor allem das Mädchen diejenige, die sich gegen die Frau wendet und sie grausam behandelt. Dies kann als Aufruf verstanden werden, in einer männlich dominierten (Pop-) Welt als Frauen zusammenzuhalten, anstatt sich gegenseitig zu bekriegen.

- **Der Wandel der Zeit**

Die Darstellung von St. Vincent ändert sich im Verlauf der Zeit: zu Beginn ist sie die normale Frau von nebenan, wie sie sie auch im Videoclip zu „Cruel“ darstellt. Die Veränderung im Verlauf der Zeit wird bei einer Betrachtung der Albumcover-Bilder am sichtbarsten. Bei ihren ersten beiden Albumcover-Bildern wirkt sie unschuldig, unscheinbar, brav, ängstlich, zerbrechlich und passiv. Das dritte Cover wirkt verstörend und das vierte und bisher aktuellste zeigt eine selbstwusste, starke Frau, die auf einem Thron sitzt und die BetrachterInnen mit einem überheblichen Blick direkt ansieht. Sie sitzt in einer aktiven Körperhaltung auf dem Thron und strahlt Autorität aus. Auch in den Videoclips spiegelt sich diese Entwicklung wider: in den ersten Clips ist sie zerbrechlich und passiv, im Videoclip zu „Digital Witness“ vom vierten Album „St. Vincent“ ist sie die Überwacherin und Autoritätsperson, die das Verhalten der Anderen beeinflusst und lenkt.

- **Religion**

Im Videoclip zu „Cruel“ wird St. Vincent schlussendlich von der Familie lebendig begraben. Als nur mehr ihr Kopf aus der Erde ragt, wird ihr Gesicht von einem Lichtschein hell erleuchtet und sie blickt nach oben, als ob sie sich auf die Erlösung freuen würde. Die Position ihres

Kopfes und die Art und Weise, wie dieser erleuchtet wird, erinnern an etwas Göttliches. Im Videoclip zu „Marrow“ folgen ihr Fremde, was an das Verhalten in einer Sekte oder einer (religiösen) Gemeinschaft bzw. Bewegung erinnert, deren AnhängerInnen ihrer Anführerin folgen. Auch die Albumcover-Bilder weisen religiöse Bezüge auf, was am deutlichsten beim Cover von „St. Vincent“ wird: die Künstlerin wird als Anführerin auf einem Thron gezeigt. Markant ist das religiöse Symbol des Kreuzes, welches im Vordergrund (umgeben von einem Zeichen für „S“ und einem für „V“, das als Ganzes „STV“ bzw. „St. Vincent“ ergibt) abgebildet ist. Das Kreuz hat einen doppelten Balken, ähnlich wie das Lothringer Kreuz, das in Frankreich als Gegenstück zum Hakenkreuz und als Identifikationszeichen übernommen und zum Symbol des Widerstands wurde. Man setzte in Frankreich auf die Einfachheit des Symbols und erkannte es damit als brauchbares Propagandawerkzeug. Wo immer das Lothringer Kreuz verwendet wurde, wurde die Zugehörigkeit zu der Massenbewegung sichtbar (vgl. Waechter 2006: 87ff). St. Vincent positioniert sich als Anführerin ihrer AnhängerInnen bzw. Fans. Ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe können sie mit den von St. Vincent präsentierten Symbolen zeigen.

14 Interpretation und Fazit

St. Vincent kritisiert in ihren Videoclips die männliche dominierte Gesellschaft und die Erwartungen, die an Frauen gestellt werden. Wie der Videoclip zu „Cruel“ zeigt, kann selbst eine starke, selbstbewusste Frau, die sie zu Beginn des Clips war, an den Erwartungen, die an sie gestellt werden, zerbrechen, so dass sie den Tod als Erlösung sieht. Auch im Videoclip zu „Cheerleader“ spielt St. Vincent eine Frau, die unter den Blicken der anderen Menschen zerbricht. Erst wird sie von Männern aufgebaut bzw. aufgezogen, so bald sie sich von ihren Fesseln befreit und selbstständig wird, fällt sie und zerbricht. Dies kann man als Kritik an der von Männern dominierten Musikindustrie und allgemein an einer patriarchalen Gesellschaft verstehen, welche Frauen dominiert; Frauen werden als Beiwerk betrachtet – als „Cheerleader“ – die Erwartungen erfüllen, Regeln befolgen und der Norm entsprechen. Wenn sie es schaffen, Freiheit zu erlangen, gehen sie unter. Dass es aber auch anders möglich ist, zeigt der Videoclip zu „Digital Witness“, in dem St. Vincent die Autoritätsperson ist, der sowohl Männer als auch Frauen hörig sind. Auch das Albumcover-Bild von „St. Vincent“ zeigt das Bild einer Frau als starke Anführerin.

Die Musik von St. Vincent pendelt sowohl textlich als auch musikalisch zwischen Freude und Angst. Genauso tun es ihre Videoclips, die sowohl verstörende Elemente als auch schöne, hoffnungsvolle Elemente in sich tragen. Sie richtet sich in ihren Songs und Clips wie eine Rednerin oder eine Priesterin an ihre ZuhörerInnen und macht sich auf diese Weise zu einer gott-ähnlichen Person, die, selbstbewusst und sorgend zugleich, predigt. Besonders das Album-Cover zu ihrem vierten und nach ihr selbst benannten Album „St. Vincent“ macht diesen Anspruch deutlich. Sie sitzt wie eine (Eis-) Prinzessin auf einem rosafarbenen Plastik-Thorn, von dem aus sie zu ihren Jüngern predigen kann. Das Bild ist perfekt symmetrisch, nur ihre Haare und eine hochgezogene Augenbraue stören die Symmetrie. Dies kann als Zeichen der Individualität, als Abweichung von der Norm und vom Erwartbaren gedeutet werden. St. Vincent hebt sich von anderen Stars bzw. MusikerInnen im „Indie“-Genre ab, auch, was ihre Live-Performances angeht, die – was vor allem in diesem Genre äußerst ungewöhnlich ist – zum Teil choreographierte Tanz-Elemente beinhalten. Auf dem Album „St. Vincent“ spricht sie ihre Skepsis gegenüber der Digitalisierung der Welt mehrmals an, im Video zu „Digital Witness“ wird diese Skepsis visuell umgesetzt: die Menschen wirken mechanisch und unecht, sie sind uniformiert und gleichen sich einander an, bis sie schließlich kaum noch von einander zu unterscheiden sind. Alle kleiden sich gleich, haben die gleichen Frisuren, verhalten sich gleich und regelkonform. Nur St. Vincent hält sich nicht an die Regeln, sie überwacht die anderen und ist Autoritätsperson und Anführerin.

Bezüge zur Religion tauchen immer wieder auf, sowohl in ihren Videoclips, als auch in ihren Texten. Beispielhaft dafür ist die Begräbnis-Szene im Video zu „Cruel“, als nur mehr ihr hell erleuchteter Kopf zu sehen ist, womit Assoziationen zur göttlichen Erleuchtung und Erlösung hergestellt werden. Das Albumcover von „Actor“, auf dem ein ähnlicher Bildausschnitt zu sehen ist, erinnert an eine Büste oder eine Statue, die so ähnlich auch in einer Kirche stehen könnte. Das Albumcover von „Marry Me“, das bereits das religiöse Ritual der Hochzeit im Titel trägt, zeigt wiederum ihren Kopf und einen Teil ihres Oberkörpers. Sie sieht unschuldig und fromm aus, was im Zusammenhang mit dem Album-Titel in einem religiösen Kontext stehen kann. Das Cover des Albums „St. Vincent“ ist aufgeladen mit religiösen Symbolen und die Sängerin sitzt auf einem Thron, wie ihn beispielweise auch der Papst oder andere (religiöse) Führer benützen. Am präsentesten ist das Kreuz mit zwei Querbalken in der Mitte, das an ein Lothringer Kreuz erinnert. Insbesondere das Verwenden eines Kreuzes, das sowohl als religiöses Symbol als auch als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Gruppe verwendet wird, ist markant. Auch ihr Videoclip zu „Marrow“, wo ihr im Laufe des Videos immer mehr Fremden folgen, erinnert an Gott oder an seine Sekte, in der Menschen, ohne es zu hinterfragen, einem Führer folgen. Der religiöse Aspekt zieht sich bei St. Vincent durch und beginnt bei ihrem Künstlernamen, der das Heilige bereits in sich trägt. St. Vincent bzw. Annie Clark wuchs in einer religiösen Familie auf, was eine Erklärung sein könnte, warum dies so ein präsent Thema ist. Immer wieder finden sich Bibel- und Kirchen-Referenzen in ihren Songtexten und -titeln. Beispielsweise:

I prefer your love... to jesus

Jesus saves, I spend

From the nave and down unto the altar

I left my momma sitting in the pew

knelt before the trembling pastor

fainted as he touched my trembling hand

what do you know?

I'm just a bad believer"

(aus dem Song „Bad Believer)

Ihre Live-Performances gleichen Ritualen, die durchchoreografiert sind, vergleichbar mit religiösen Ritualen. Durch diese Art des Auftritts schafft sie gleichzeitig Distanz und Verbundenheit mit dem Publikum. Sie macht sich, durch ihre ruckhaften, roboterartigen Bewegungen

unnahbar, fordert damit aber gleichzeitig das Publikum auf, das Gleiche zu tun und schafft somit Nähe.

Um sich als (religiöse) Anführerin positionieren zu können, muss sie sich von gender-Erwartungen befreien. St. Vincent verschleierte zwar ihre Weiblichkeit nicht, stellt ihr Frau-Sein aber nicht in den Vordergrund und betont ihr Geschlecht oder ihren weiblichen Körper nicht. Vielmehr versucht sie, sich von gängigen Geschlechtererwartungen und -bildern zu befreien, was auch in ihren Songtexten hörbar wird. Sie möchte die Vorstellungen, wie Frauen auftreten müssen (auf der Bühne, in Videoclips, in Songtexten, in der Familie, in der Gesellschaft usw.) verändern. Dies tut sie nicht nur in ihren Videoclips, sondern auch bei ihren Live-Auftritten, wo sie in High Heels und kurzen Kleidern auftritt, crowdsurfend ins Publikum springt, meterhohe Boxen-Türme erklimmt und ekstatisch E-Gitarre spielt, während sie dazwischen wieder, wie es das Ritual verlangt, ihre Choreografien tanzt.

St. Vincent möchte, wie sie in „Digital Witness“ singt, „all of your mind“: die angenehmen wie die unangenehmen Seiten, mit denen sie auch in ihren Videoclips spielt: die Videos sind oberflächlich betrachtet schön anzusehen, sie zeigen schöne, bunte Bilder. Sie sind grausam und schön gleichzeitig; sie bieten Erklärungen und sind irritierend zugleich. Dass sie die Gedanken, die Geister und die Seelen ihres Publikums haben möchte, bringt wiederum mit Bezug auf den „heiligen Geist“, der Geist und die Seele in Beschlag nimmt, den religiösen Aspekt zurück.

Die Inszenierung der Künstlerin St. Vincent lebt von Widersprüchen und Irritationen. Man erwartet das Unerwartete, sowohl in den Videoclips mit überraschenden, irritierenden Wendungen und Momenten, als auch bei Live-Konzerten. Sie inszeniert sich als Außenseiterin und Einzelgängerin, was sowohl auf Frauen in der Musikindustrie als auch auf einen göttlichen Aspekt bezogen werden kann. Auch Gott und Jesus waren aufgrund ihrer Andersartigkeit Außenseiter und Einzelgänger und haben die Massen begeistert, welche ihnen gefolgt sind und auch sie predigten und sprachen zu ihren AnhängerInnen, genau wie St. Vincent als moderne „Zeremonienmeisterin“ dies tut, sowohl bei Live-Performances als auch in ihren Videoclips und Songs.

Wie gezeigt werden konnte, hat sich das Image von St. Vincent, das mit Hilfe ihrer visuellen Darstellung und Inszenierung erzeugt wird, im Verlauf der Zeit verändert. Zu Beginn war sie die unauffällige, zerbrechliche Frau von nebenan. Seit Erscheinen ihres vierten Albums „St. Vincent“ im Jahr 2014 hat sie jedoch einen markanten Imagewechsel vollzogen. Sie tritt nun als selbstbewusste Autoritätsperson in Erscheinung, die auf andere Personen Einfluss nimmt

und ihre Anführerin ist. Durch ihre Position als Anführerin einer Gruppe schafft sie Distanz zu ihrem Publikum und ihren Fans. Sie wendet sich jedoch in ihren Songtexten und Videoclips direkt an das Publikum und stellt somit eine Verbindung zu ihm her. Durch das Zusammenspiel von Nähe und Distanz erfüllt sie eine wichtige Voraussetzung, um als Star zu gelten.

Die Forschungsfrage, durch welche Darstellungs- und Inszenierungsformen sich die Musikerin St. Vincent präsentiert, kann zusammenfassend wie folgt beantwortet werden:

Die Darstellung und Inszenierung von St. Vincent lebt von Irritationen, vom Bruch mit dem Erwarteten und vom Abweichen von der Norm. Von St. Vincent wird das Bild einer unnahbaren Anführerin gezeichnet. Mit Hilfe von Ritualen, zum Beispiel Live-Performances, wendet sie sich direkt an ihr Publikum und kann – auch in Form von Videoclips – für es predigen. Sie kümmert sich um Anliegen ihrer AnhängerInnen: vor allem kritisiert sie gesellschaftlich vorherrschende Erwartungen an Frauen und vorherrschende gesellschaftliche Machtverhältnisse. Auch zunehmende Konformität und Uniformität werden kritisiert, und sie stellt sich selbst dieser Entwicklung entgegen, indem sie vom erwarteten Erscheinungsbild einer autoritären Führungsperson abweicht und ihrer Individualität durch ihr Erscheinungsbild (zerzauste, graue Haare) Ausdruck verleiht.

Ihre Auseinandersetzung mit Themen wie die Rolle der Frau und ihre Teilhabe am gesellschaftlichen Leben stellen popfeministische Themen dar. Sie hinterfragt herrschende Vorstellungen und Normen und versucht, die starren Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit zu brechen und zu verändern. St. Vincent stellt sich selbst nicht als Objekt der Begierde eines männlichen oder eines männlich imaginierten Zuschauers dar. Auch wenn sie in ihren Videoclips häufig passiv wirkt, übernimmt sie eine wichtige Rolle: entweder sie prangert durch dieses Verhalten die Unterdrückung und die Position von Frauen an, oder, wie vor allem im Clip „Digital Witness“, sie kontrolliert – trotz ihres oftmals passiv wirkenden Verhaltens – die anderen Personen und hat Macht über sie.

St. Vincent bricht durch ihre Verkörperung der weiblichen Rolle in ihren Videoclips mit dem patriarchalen Blick und der patriarchalisch geprägten Vorstellung von Weiblichkeit und emanzipiert sich auf diese Weise. Sie liefert ein emanzipiertes Bild einer Frau und stellt gängige Geschlechterrollen in Frage. Sie liefert ein Bild von einer Frau, das nicht fetischisiert oder sexualisiert ist, sondern Macht hat und diese nützt. Ihre Weiblichkeit stellt St. Vincent nicht in den Vordergrund, verschleiert diese aber auch nicht – sie legt Wert auf ihr Äußeres, trägt Lippenstift, Kleider und High Heels. Auf diese Weise versucht sie, Geschlechtergrenzen fließend zu machen und die Frage nach „männlich“ oder „weiblich“ in den Hintergrund zu stellen. Ihre Darstellung ähnelt dem der Riot Grrrls aus den 1990er-Jahren. Im Gegensatz

zu ihnen tritt sie jedoch nicht stark sexualisiert auf. Auch der Gewalthabitus, den sich die Riot Girrls aneigneten, fehlt. Jedoch ähneln ihr äußeres Erscheinungsbild und auch ihr Auftreten, das häufig eine aggressive Note aufweist (vor allem bei Live-Performances), dem eines Riot Girrls. Auch ihre ausgesendete Botschaft, nämlich die Kritik an einer patriarchalen Gesellschaft, die Frauen benachteiligt und erdrückt, ist ähnlich. Daher kann man St. Vincent durchaus als eine Art „New Riot Girrl“ bezeichnen.

15 Literaturverzeichnis

Avenarius, Horst (1997): Das Starimage aus der Sicht der Wirtschaft. In: Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 146-153.

Bechdorf, Ute (2000) [1998]: Nur scharfe Girlies und knackige Boys? Traditionelle und innovative Geschlechterbilder in Musikvideos. In: Büsser, Martin (Hg.): Gender – Geschlechterverhältnisse im Pop. Mainz: Ventil-Verlag, S. 30–37.

Benjamin, Walter (1989): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 136-169.

Bergmann, Jens / Pörksen, Bernhard (2007): Medienmenschen. Wie man Wirklichkeit inszeniert. Münster: Solibro-Verlag.

Bódy, Veruschka; Weibel, Peter (1987): Was ist ein Videoclip? In: Bódy/Weibel (Hrg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln. DuMont S. 274-275.

Bourdieu, Pierre (1982): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Borgstedt, Silke (2008): Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: transcript Verlag.

Burns, Kelli S. (2009): Celeb 2.0: How Social Media Foster Our Fascination With Popular Culture. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, ABC-CLIO, LLC.

Faulstich Werner et.al. (1997): „Kontinuität“ – zur Imagebildung des Film- und Fernsehstars. In: Faulstich, W., Korte, H. (Hrsg): Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München: Fink. S. 11-29.

Faulstich, Werner (2000): Medienkulturen. München: Wilhelm Fink Verlag.

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München. Wilhelm Fink Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2007): Theatralität und Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Pflug, Isabel; Warstat, Matthias (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen: A. Francke Verlag. S. 9–30.

Greeson, Larry/Williams, Rose Ann (1986): Social Implication of Music Videos for Youth: An Analysis of the Content and Effects of MTV. In: Youth and Society, Vol. 18, No. 2, Dezember 1986. S. 177–189.

Grossberg, Lawrence (1999): Zur Verortung der Populärkultur. In: Bromley, Roger (u. a.) (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen. S. 215–236.

Hachmeister, Lutz/Lingemann, Jan (1999): Das Gefühl VIVA. Deutsches Musikfernsehen und die neue Sozialdemokratie. In: Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.132–174.

Herzog, Amy (2007): Illustrating Music: The impossible embodiments of the Jukebox Film. In: Beebe, Roger/Middleton, Jason: Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones. Duke University Press. S. 30–58.

Hickethier, Knut (1997): Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. Zum 20. Jahrhundert. In: In: Faulstich, W., Korte, H. (Hrsg.): Der Star: Geschichte – Rezeption – Bedeutung. München: Fink. S. 29–47.

Hitzler, Ronald / Hohner, Anne (1997): Einleitung: Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie heute. In: Hitzler R./Hohner A. (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. München. UTB. S. 7–30.

Jacke, Christoph (2004): Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe. Bielefeld: transcript Verlag.

Junker, Iris/Kettner, Matthias (1996): Most Wanted. Die televisionäre Ausdrucksform der Popmusik. In: Frauen und Film 58/59. Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag. S. 45–58.

Kauer, Katja (2009): Popfeminismus! Fragezeichen! : eine Einführung. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.

Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten (2007): Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. 2. Auflage. Bielefeld: transcript Verlag.

Keen, Andrew (2007): The Cult of the Amateur. How Today's Internet is Killing Our Culture and Assaulting our Economy. New York: Doubleday. 1. Auflage

Keller, Katrin (2008): Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft. Bielefeld: transcript Verlag.

Kleiner, Marcus/Jacke, Christoph (2009): Auf der Suche nach Musik! Zur Bedeutung von populärer Musik bei MTV Germany und VIVA. In: Jost, Christopher/Neumann-Braun, Klaus/Klug, Daniel/Schmidt, Axel (Hg.): Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten. Baden Baden: Nomos. S. 145–173.

Kocks, Klaus (2007): PR-Berater. Der Käufliche Intellektuelle. In: Bergmann, Jens / Pörksen, Bernhard (Hrsg.): Medienmenschen. Wie man Wirklichkeit inszeniert. Münster: Solibro-Verlag. S. 157–166.

Koch, Gertrud (1996): FilmMusik Video. Zu einer Theorie medialer Transgression. In: Frauen und Film. 58/59. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern. S. 3–23.

Linden, Frank (2004): Geschichte von MTV. In: Holtschoppen, Felix/Linden, Frank/Sinning, Friederike/Vitt, Silke/Bergermann Ulrike (Hg.): Clips. Eine Collage. Münster: L I T Verlag. S. 203–219.

Lowry, Stephen/Korte, Helmut (2000): Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Stuttgart: J. B. Metzler.

Marek, Roman (2013): Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums. Bielefeld: transcript.

Mikos, Lothar (1994): Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin: Quintessenz.

Mohr, Chrstina (2008): Wie sich's für ein normales Mädchen anfühlt. In: Kerstin und Sandra Grether (Hrsg.): Madonna und wir. Bekenntnisse. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 50–60.

Moritz, William (1987): Der Traum von der Farbmusik. In: Bódy, Veruschka/Weibel Peter (Hg.): Clip, Klapp, Bum. Von der Visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: Du Mont. S. 17–54.

Müller-Doohm, Stefan (1993): Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: Jung, T. / Müller-Doohm, S. (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp. S. 438–457.

Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler R./Hohner A. (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. München. UTB. S. 81-108.

Neumann-Braun, Klaus; Schmidt, Axel (1999): McMusic. Einführung. In: Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 7–44.

Neumann-Braun, Klaus/Mikos, Lothar (2006): Videoclips und Musikfernsehen: Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur. Berlin: Vistas.

Ontrup, Rüdiger / Schicha, Christian (1999): Die Transformation des Theatralischen – eine Einführung. In: Ontrup, Rüdiger / Schicha, Christian (Hrsg.): Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Münster: LIT Verlag. S. 7–18.

Peverini, Paolo (2004): Il videoclip – Strategie e figure di una forma breve. Rom: Meltemi editore srl.

Schmidbauer, Michael; Löhr, Paul. (1996): Das Programm für Jugendliche: Musikvideos in MTV Europe und VIVA. *Television*, Ausgabe 9/1996/2. S. 6–32.

Schmidt, Axel (1999): Sound and Vision go MTV – die Geschichte des Musikersenders bis heute. In: Neumann-Braun, Klaus (Hg.): Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 93–131.

Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla (2009): Viva MTV! reloaded : Musikfernsehen und Videoclips crossmedial. 1. Auflage. Baden-Baden: Nomos.

Seidenglanz, René (2008): Aspekte der Medienglaubwürdigkeit: Definition, Abgrenzung und Bezugstypen. In: Wehmeier, Stefan / Nothhaft, Howard / Seidenglanz, René (Hrsg.): Objektivität und Glaubwürdigkeit: Medienrealität rekonstruiert. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 35–62.

Szabo, Sacha-Roger (2006): Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte. Bielefeld: transcript Verlag.

Ulrich, Wolfgang (2002): Starkult als Verdoppelung: Doubles. In Ulrich, Wolfgang / Schirdehahn, Sabine (Hrsg.): Stars. Annäherungen an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 121–149.

Villa, Paula-Irene / Jäckel, Julia / Pfeiffer, Zara S. / Sanitter, Nadine / Steckert, Ralf (2012): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Eine Einleitung. In: Villa, Paula-Irene / Jäckel, Julia / Pfeiffer, Zara S. / Sanitter, Nadine / Steckert, Ralf (2012): Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Wiesbaden: Springer – VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.7–22

Waechter, Matthias (2006): Der Mythos des Gaullismus. Heldenkult, Geschichtspolitik und Ideologie. 1940-1958. Göttingen: Wallstein Verlag.

Weller, Anja (2011): Die Star-Genese. Entwicklung eines Modells zur Entstehung und Definition des Star-Phänomens. Eine qualitative Analyse am Beispiel von Florian Silbereisen. Europäische Hochschulschriften: Reihe XL Kommunikationswissenschaft und Publizistik; Bd. 102. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH – Internationaler Verband der Wissenschaften.

Wegener, Claudia (2008): Medien, Aneignung und Identität. „Stars“ im Alltag jugendlicher Fans. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Wimmer, Fred (1995): Die Musikkanäle MTV und VIVA. In: Medien und Erziehung. 1/1995. S. 23–25.

Wippersberg, Julia (2007): Prominenz. Entstehung, Erklärungen, Erwartungen. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

15.1 Online-Quellen

All Music: <http://www.allmusic.com/artist/st-vincent-mn0000574035/biography>

Zuletzt aufgerufen: 11.01.2015

A.V. Club: St. Vincent completes Annie Clark's transformation into art-rock pop star:

<http://www.avclub.com/review/st-vincent-completes-annie-clarks-transformation-i-201442>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Billboard: <http://www.billboard.com/artist/280260/st-vincent/chart?f=305>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Billboard: <http://www.billboard.com/photos/6334901/best-and-worst-album-covers-2014?i=538105>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Grammy: <http://www.grammy.com/nominees>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Laura Snapes: <http://laurasnapes.tumblr.com/post/77167600001/click-below-to-read-my-feature-interview-with>

Zuletzt aufgerufen: 18.06.2015

NME: The National – 'Trouble Will Find Me'. <http://www.nme.com/reviews/the-national/14424>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Rate Your Music: https://rateyourmusic.com/release/album/st__vincent/st__vincent/

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Rolling Stone: Annie Clark's Bizarre Fever Dreams: Inside 'St. Vincent'.

<http://www.rollingstone.com/music/news/annie-clarks-bizarre-fever-dreams-inside-st-vincent-20140217#ixzz3OWVtdhSG> (Issue 1203: February 27, 2014)

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Rolling Stone: The Dream World of St. Vincent. <http://www.rollingstone.com/music/news/the-dream-world-of-st-vincent-20140623>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Spin: Annie Clark Burns Down the Boys' Club on the Poised, Effortless 'St. Vincent. <http://www.spin.com/2014/02/st-vincent-self-titled-spin-essential/>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

The Guardian: 2014's feminist pop stars can dance like Miley Cyrus or sing songs about misogyny. <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/womens-blog/2014/feb/25/feminist-pop-stars-miley-cyrus-misogyny-skin-annie-lennox>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

The Guardian: Riot Girl: still relevant 20 years on. <http://www.theguardian.com/music/2011/jan/20/riot-girl-20-years-anniversary>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

The Skinny: The Democratic Circus: Art pop dreamteam David Byrne and St Vincent discuss their ongoing collaboration. <http://www.theskinny.co.uk/music/interviews/the-democratic-circus-art-pop-dreamteam-david-byrne-and-st-vincent-discuss-their-ongoing-collaboration>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Universal Music Group: <http://www.universalmusic.com/labels>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Village Voice: St. Vincent Has Crafted a Magnificent Mythology on Her Own Terms. <http://www.villagevoice.com/2014-02-26/music/the-bulletproof-altar-of-st-vincent-annie-clark/full/>

Zuletzt aufgerufen: 29.04.2015

Sonstige Quellen:

Neumann-Braun, Klaus (o.J.): Interpretationsleitfaden: Bewegtbilder: Videoclip, Werbespot, Film / Fernsehen usf. Seminar-Unterlagen aus dem Seminar „230037 SE Die Bilderwelten des Social Web. Analysen audio-visueller Angebote und Bild-basierter. Kommunikationen auf Facebook und YouTube. SS 2014.

16 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Cruel - Still 1	48
Abbildung 2: Cruel - Still 2	50
Abbildung 3: Cruel - Still 3	52
Abbildung 4: Cruel - Still 4	54
Abbildung 5: Cruel - Still 5	57
Abbildung 6: Cruel - Still 6	59
Abbildung 7: Cruel - Still 7	61
Abbildung 8: Fall der Saddam Hussein Statue © AP	68
Abbildung 9: Cheerleader-Videoclip	68
Abbildung 10: Cheerleader - Still 1	71
Abbildung 11: Cheerleader - Still 2	73
Abbildung 12: Cheerleader - Still 3	75
Abbildung 13: Cheerleader - Still 4	77
Abbildung 14: Cheerleader - Still 5	79
Abbildung 15: Digital Witness - Still 1	88
Abbildung 16: Digital Witness - Still 2	90
Abbildung 17: Digital Witness - Still 3	92
Abbildung 18: Digital Witness - Still 4	94
Abbildung 19: Digital Witness - Still 5	95
Abbildung 20: Digital Witness - Still 6	97
Abbildung 21: Marry Me (© Beggars Banquet Records Ltd.)	103
Abbildung 22: Actor (© 4AD)	104
Abbildung 23: Strange Mercy (© 4AD)	104
Abbildung 24: St. Vincent (© Republic Records)	105

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

17 Anhang

Ersteindrucksanalysen und Typenbildung der Videoclips

Ersteindruck (gesamt):

- Oft direkter Blick von St. Vincent in die Kamera
- Wirkt oft zerbrechlich, wenn sie in die Kamera blickt (außer bei den neuen Videos)
- Bewegt sich wenig/gar nicht: sie steht oder sitzt – bewegt sich ansonsten aber nicht
- in den neueren Videos: ruckhafte Tanzbewegungen, Kopfnicken
- wirkt oft mechanisch, manchmal roboterartig, unemotional
- Kleidung: sehr dezent und unauffällig angezogen, oft kurze Kleider und „klobige“ Schuhe, rotgeschminkte Lippen – trotzdem wirkt sie nicht freizügig oder „sexy“
- Sie ist die Außenstehende, gehört nicht der Gruppe an
- Sie ist eher Beobachterin als Teilnehmerin
- Unabhängig von den anderen Personen in ihren Videos (außer bei „Cruel“ – wo sie entführt und somit von diesen Personen abhängig wird – und somit unglücklich)
- Videos wirken unheimlich, haben etwas mysteriöses, unheimliche Stimmung, wirken beunruhigend, irritierend, widersprüchlich
- man fragt sich oft: „Wieso passiert das jetzt? Was hat das für einen Sinn? Warum?“
- oft ist unklar, was Realität und was Fiktion ist, es gibt Widersprüche in der Handlung

- Es gibt einige Unterschiede zwischen den Videos, vor allem zwischen neueren (vom Album „St. Vincent“) und den älteren Videos
- Bei älteren Videos: Schneewittchen-artig (blasse Haut, dunkle Haare, große Augen)
- „Jesus Saves I Spend“ unterscheidet sich von den nachfolgenden Videos (humorvoll gemacht, sie lächelt ab und zu – was sie in anderen Videos nicht macht)
- auch die beiden neueren Videos (+ „Who“) unterscheiden sich vom Stil von den anderen

Typenbildung

Die Ersteindrucksanalysen der einzelnen Videoclips führten zu folgender Typenbildung und orientierten sich in erster Linie an deren Machart. Die kursiv geschriebenen Videoclips wurden jeweils als Prototyp ausgewählt.

Typ 1: Mini-Filme:

- *Cruel*
- Marrow
- Jesus Saves, I Spend

2. Szenen (ähnliche Machart und Bildsprache, erzählen kurze Episoden):

- *Cheerleader*
- Actor Out Of Work

3. Tanz/Narration:

- *Digital Witness*
- Birth in Reverse
- Who (feat. David Byrne)

Eine Anmerkung ist zum Videoclip „Who“ zu machen: es ist unklar, in wie weit David Byrne in die Ästhetik eingegriffen hat: erstmals schwarz/weiß, erstmals Tanzbewegungen, erstmals Duett/Zusammenarbeit mit anderem Künstler.

Der erste Typ besteht aus den Videoclips „Cruel“, „Marrow“ und „Jesus Saves, I Spend“. Diese Videos zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine vollständige Geschichte erzählen und somit eine Art „Mini-Film“ sind. Diese drei Videos wären in einer Langversion als 90-Minuten-Spielfilm denkbar oder umgekehrt könnten sie eine Art Zusammenfassung eines 90-Minuten-Spielfilms sein. Sie erzählen also nicht nur eine Szene oder eine Handlung, sondern eine ganze Geschichte und es gibt einen Erzählstrang, auch wenn dieser nicht immer sofort klar zu erkennen ist.

Der zweite Typ besteht aus dem beiden Videos „Cheerleader“ und „Actor Out Of Work“: beide Videoclips erzählen wie Typ 1 eine Kurz-Geschichte, jedoch keine ganze, vollständige Geschichte. Sie erzählen nur einen kurzen Zeitraum und sind nicht als eigenständiger Film denkbar, sie könnten höchstens einzelnen Szenen eines Films sein.

Der dritte Typ unterscheidet sich in seiner Machart augenscheinlich von den anderen beiden Typen: das visuelle Erscheinungsbild in den Videos „Birth in Reverse“, „Digital Witness“ und „Who“ (feat. David Byrne) ändert sich: St. Vincent bewegt sich anders, teilweise tanzt sie. Es gibt „Tanz“-Szenen und narrative Szenen. Die visuelle Erscheinung der Videoclips unterscheidet sich stark von den vorherigen und es gibt keinen klar erkennbaren Erzählstrang.

Aus jedem der Typen wurde jeweils ein Videoclip als Prototyp ausgewählt, der die anderen Videoclips eines Typs möglichst gut repräsentieren soll. Diese ausgewählten Videoclips sind „Cruel“ (Typ 1), „Cheerleader“ (Typ 2) und „Digital Witness“ (Typ 3).

Interpretation der Albumcover-Bilder

Ersteindrucksanalyse

Bei der Ersteindrucksanalyse zeigt sich, dass es sich bei allen Bildern um hochwertige, professionelle Aufnahmen handelt. Die Bilder 1, 2 und 3 sind einfach gehalten und wirken weniger aufwändig als das vierte. Auf den Bildern 1 und 2 wirkt St. Vincent unscheinbar und unschuldig und wie die Frau nebenan. Das vierte Bild wirkt hochwertiger und aufwändiger als die anderen. Sie sieht nicht mehr unscheinbar aus, sondern sitzt wie eine unnahbare Prinzessin auf einem Thron. Es wurde, im Gegensatz zu den anderen Bildern, auch mit Symbolen gearbeitet. Generell liegt der Fokus auf St. Vincent, niemand anderes ist auf den Bildern zu sehen und auch die Hintergründe sind schlicht gehalten, so dass nichts von St. Vincent ablenken kann. Sie ist generell eher dezent geschminkt (auch auf Bild 4) und trägt keinen Schmuck, was den Eindruck verstärkt, dass nichts von ihrer Person ablenken soll. Ausreißer bei den Bildern ist das Albumcover von „Strange Mercy“ (Bild 3). Es ist das einzige Bild, auf dem keine Person zu sehen ist sondern nur ein Mund, der mit Folie überklebt ist. St. Vincent ist nicht zu sehen.

Einzelfallanalysen

In den Klammern neben den Albumtiteln befinden sich die jeweiligen Singles bzw. Videoclips, die sich auf dem Album befinden.

Bild 1: Marry Me (Album inkl. „Jesus Saves I Spend“)

Der Hintergrund ist grau und verläuft von oben nach unten unterschiedlich: oben ist er dunkler, nach unten hin wird sein Farbverlauf etwas heller. Ansonsten hat der Hintergrund keine Schatten, Unebenheiten oder Muster. Im Vordergrund steht eine Frau. Sie hat schwarze, eher kurze Haare und Locken. Sie trägt einen Seitenscheitel auf der rechten Seite. Ihre Haut ist blass und an den Wangen leicht rosa. Ihre Augenbrauen sind schwarz und in Form gebracht, ihre Augen sind weit offen und grün. Ihre Augen sind dezent geschminkt in einem hautfarbenen, leicht ins orange gehenden Ton. Sie ist dezent und sehr natürlich geschminkt, ihre Lippen glänzen in einem natürlichen, zarten Rot-Ton. Ihre Lippen sind leicht geöffnet, ihr Kinn ist spitz. Ihr Hals ist zu sehen, sie trägt keinen Schmuck. Sie trägt eine graue Bluse mit kurzen, weitgeschnittenen Ärmeln; sie ist aus einem leicht glänzenden, seidigen, zarten Stoff. Die Bluse hat am Kragen einen Knopf sowie darunter zwei weitere und noch etwas weiter unten noch zwei weitere Knöpfe. Die Knöpfe sind geöffnet, die Bluse hat damit einen V-Ausschnitt. Einige Zentimeter der Oberarme der Frau sind zu sehen. Das Bild endet etwa auf Brusthöhe der Frau.

Die Person ist in der Mitte des Bildes positioniert und sie blickt geradeaus direkt in die Kamera. Das Bild hat ein quadratisches Format und wird auf allen Seiten von einem weißen Rahmen umrahmt. Die Kameraposition befindet sich auf Augenhöhe der Person. Es werden keine Requisiten verwendet, nur die Person ist abgebildet. Es dominieren Naturtöne: die Farben grau (in verschiedenen Nuancen) und schwarz sind dominant und stellen einen farblichen Kontrast zur hellen Hautfarbe der Frau her. Auch die Lippen sind einem natürlichen Farbton. Somit wird die Natürlichkeit der Frau betont.

Über dem Kopf der Frau steht in weißer Schrift der Text „St. Vincent“ in Kleinbuchstaben geschrieben. Darunter folgt eine gelbe, gestrichelte Linie und darunter steht in Großbuchstaben „MARRY ME“. Die beiden Zeilen sind gleich lang. Sie sind über der Mitte ihres Kopfes positioniert und genau in der Mitte zwischen ihrem Kopf und dem oberen Bildende. Die beiden Zeilen wurden in unterschiedlichen Schriftarten geschrieben: „St. Vincent“ in einer runden, weichen Schriftart, „Marry Me“ in einer kantigen, härteren Schriftart. Die Schrift nimmt im Vergleich zur Frau einen geringen Teil des Bildes ein. Er ist etwa gleich groß und breit wie die Augenpartie der Frau.

Der direkte Blick in die Kamera setzt die Person auf dem Bild in eine direkte Beziehung zu den BetrachterInnen: man wird aufgefordert und in das Bild hineingezogen. Die leicht geöffneten Lippen lassen vermuten, dass die Frau gerade etwas sagt oder etwas sagen möchte. Der Blick der Frau wirkt erwartungsvoll, leicht ängstlich und erschrocken. Dies kann in Verbindung mit dem darüberstehenden „St. Vincent – marry me“ gesehen werden: die Frau auf dem Bild ist St. Vincent und wurde gerade von jemanden aufgefordert, ihn oder sie zu heiraten. Ihre leicht geöffneten Lippen und ihr Blick lassen vermuten, dass sie die Aufforderung bzw. Frage überrascht hat und deswegen verstummt ist. Beide Teile des Textes, sowohl „St. Vincent“ als auch „Marry Me“, haben einen religiösen Zusammenhang. Die Frau sieht aufgrund ihrer betonten Natürlichkeit brav, „fromm“ und unschuldig aus, was ebenfalls in einem religiösen Zusammenhang stehen kann. Die Frau hat Angst vor dem, was passieren könnte, wenn sie „ja“ antwortet und heiratet.

Bild 2: Actor (Album inkl. Actor Out Of Work, Marrow)

Das Format des Bildes ist quadratisch. Der Hintergrund ist orange. Er hat einen Farbverlauf: oben rechts ist er etwas dunkler und kräftiger, nach unten links wird er heller und sanfter. Abgesehen von diesem Farbverlauf hat der Hintergrund keine Schatten, Unebenheiten oder Muster. Im Vordergrund steht eine Frau. Sie hat dunkelbraune, kinnlange Haare und Locken. Sie trägt einen Seitenscheitel auf der rechten Seite, ihre Stirn wird teilweise von einzelnen Locken bedeckt. Ihre Haut ist blass, die Augenbrauen sind dunkelbraun und in Form ge-

bracht, ihre Augen sind weit offen und grün. In der Pupille ist ein rundes Gegenlicht zu sehen. Ihre Augen sind dezent in einem Grauton geschminkt. Sie ist dezent und sehr natürlich geschminkt, es sind leichte Sommersprossen zu erkennen. Ihre Lippen sind in einem natürlichen blass-rosa und unterscheiden sich kaum von ihrer Haut. Ihr Hals ist zu sehen, sie trägt keinen Schmuck. Sie trägt ein goldenes, glänzendes Oberteil aus einem weichen, fließenden Material. Der Kragen schmiegt sich locker um ihren Hals, es könnte sich auch um ein Tuch handeln. Der Kragen öffnet sich nach rechts unten verlaufend. Ihre Schultern sind zu sehen, sie sind ebenfalls mit dem goldenen, fließenden Stoff bedeckt. Das Bild endet auf Höhe ihrer Schultern. Die Frau steht leicht seitlich zur Kamera: ihre – vom Betrachter aus gesehen – rechte Gesichtshälfte ist vollständig sichtbar. Sie blickt links an der Kamera vorbei, ihr Blick geht leicht nach oben. Die Kamera befindet sich auf Kopfhöhe der Frau. Ihr Kopf- bzw. Körperhaltung ist aufrecht und gerade. Es ist keine Schrift auf dem Bild zu sehen. Die Frau ist in der Mitte des Bildes positioniert, außer ihr ist nichts auf dem Bild zu sehen, es wurden keine Requisiten verwendet. Die Spiegelung des Gegenlichts in ihren Augen deutet darauf hin, dass das Bild in einem professionellen Fotostudio mit Lichtausstattung aufgenommen wurde. Die Frau hebt sich durch die Farbgebung stark vom Bildhintergrund ab: der Hintergrund ist dunkler, härter, aggressiver. Die Frau wirkt blass, zart und zerbrechlich.

Das Bild wirkt wie ein Gemälde oder wie eine Büste. Auch der gewählte Bildausschnitt (Kopf und Beginn der Schultern) erinnert an eine Büste. Ihr Blick geht leicht nach oben, die Augen sind weit geöffnet. Sie sieht erwartungsvoll aus. Gleichzeitig wirkt ihre Körperhaltung statisch und passiv. Der Blick geht nicht direkt in die Kamera und zu den BetrachterInnen, sondern daran vorbei. Sie weicht somit den Blicken der Anderen aus und geht in eine Ausweich- bzw. Ignorier-Haltung. Durch ihre zarte, blasse Hautfarbe wirkt sie zerbrechlich, auch die Assoziation mit einer Büste verstärkt den Eindruck der Zerbrechlichkeit. Die zerbrechliche Frau blickt nach vorne, in eine ungewisse Zukunft, vor der sie Angst hat, an die sie aber gleichzeitig Erwartungen hat. Dies zeigt der Blick nach oben, der hoffnungsvoll wirkt.

Bild 3: Strange Mercy (Album inkl. Cruel, Cheerleader)

Das Bild besteht aus einer schwarzen Schrift, die auf einem hellen Hintergrund gedruckt ist. Der Hintergrund ist cremefarben bzw. grau und verläuft von links, wo er heller ist, nach rechts, wo er dunkler wird. Auf dem Bild sind ein weit geöffneter Mund und Teile des Gesichts direkt daneben bzw. darüber und darunter zu sehen. Über das Gesicht bzw. den Mund ist eine beige/graue Folie gespannt, die an Latex oder ein anderes Gummi-artiges Material erinnert. Im Mund sind oben Abdrücke die beiden Schneidezähne in der Mitte und unten Abdrücke von sechs Zähnen in der Mitte des Mundes zu erkennen. Rechts oben neben dem Mund wirft das Material Falten, genau wie unten rechts und unten links.

Im Vordergrund befindet sich der Text: „St. Vincent“ und „Strange Mercy“. Der Text „St. Vincent“ ist am oberen Bildrand positioniert, in Großbuchstaben und größer geschrieben als der andere Text. „Strange Mercy“ steht am unteren Bildrand, ebenfalls in Großbuchstaben und etwas kleiner als der obere Text. Beide Textteile sind gleich lang (beginnen an der gleichen Stelle und enden an der gleichen Stelle). Die Schriftart ist schnörkellos, dünn und kantig.

Das Format des Bildes ist quadratisch. Das Motiv bzw. der Mund sind auf den ersten Blick schwer zu erkennen, da er sich aufgrund der Folie schwer als solchen erkennen lässt. Aufgrund des Farbverlaufs kann man annehmen, dass der Mund bzw. das Motiv von links beleuchtet wird. Die dunkleren Farben auf der rechten Seite des Bildes und in der linken Hälfte des Mundes lassen sich anhand des dadurch entstehenden Schattens erklären. Der Mund ist frontal zu sehen und richtet sich direkt an die BetrachterInnen.

Die Hintergrundfarbe wirkt weich, hell und unschuldig, das Motiv hingegen bedrohlich. Die hart wirkende Schriftart sowie der starke, harte Kontrast bzw. der Widerspruch zwischen der hellen Farbe des Hintergrunds und der schwarzen Farbe der Schrift sind auffällig. Der harte Kontrast bildet einen starken Gegensatz zum Wort „Mercy“, das auf dem Bild geschrieben steht. Das Wort „mercy“ – Barmherzigkeit, Gnade – strahlt etwas Weiches, Versöhnliches, Sanftes aus. Das davor stehende Wort „strange“ könnte als Erklärung dafür dienen. Aus „mercy“ wird „strange mercy“, also etwas Eigenartiges, Befremdliches. Das Motiv im Hintergrund strahlt eine Bedrohung aus: ein weit geöffneter Mund, der entweder versucht zu schreien oder tief Luft zu holen. Die direkt vor dem Mund befindliche Folie hält ihn davon ab, der Mund saugt die Folie in sich ein. „Strange mercy“ kann daher als Gnade derjenigen Person verstanden werden, der der Mund gehört, gegenüber der Person, die ihm oder ihr dies angetan hat. „St. Vincent“ – vor allem das „St.“ für „saint“ bzw. „Heilige“/„Heiliger“ – lässt, neben der Barmherzigkeit, einen weiteren religiösen Aspekt dazu gekommen. Die ausgesendete Botschaft könnte lauten: „Auch, wenn es merkwürdig ist, der/die/das Heilige ist barmherzig und vergibt dir.“

Bild 4: St. Vincent (Album inkl. Digital Witness, Birth in Reverse)

Das Format des Bildes ist quadratisch. Der Hintergrund besteht aus kleinen Sechsecken, die Fliesen sein könnten. Die Farbe ist in einem zarten, hellen Rosa-Ton gehalten. Der Raum, in dem das Bild aufgenommen wurde, wölbt sich in der Mitte fast unsichtbar nach hinten. In der daraus entstehenden Ausbuchtung sitzt im Vordergrund des Bildes eine Frau. Sie sitzt auf einem rosaroten Stuhl aus Plastik, der an einen Thron erinnert. Er hat keine Verzierungen und ist nicht geschmückt. Er besteht aus einer Rückenlehne, die etwa bis zu den Schultern der Frau reicht, Armlehnen, einer breiten Sitzfläche und einer integrierten Fußablage und

reicht bis zum unteren Ende des Bildes. Auf dem Sessel sitzt eine Frau. Sie hat grau-blonde, eher kurze Haare, der Haaransatz ist deutlich dunkler. Sie trägt einen Scheitel auf der rechten Seite. Die Haare sind toupiert und stehen links und rechts vom Kopf ab. Am Oberkopf stehen die Haare ab dem Scheitel extrem nach links oben. Ihre Haut hat einen zartrosa-Ton. Die Augenbrauen sind schwarz, in Form gebracht und durch Schminke zusätzlich betont. Die linke Augenbraue ist etwas hochgezogen. Ihre Augen sind dunkel, die Farbe ist nicht erkennbar. Sie blickt direkt in die Kamera. Ihre Wangenknochen sind durch rosafarbenes Rouge hervorgehoben. Sie trägt einen natürlich wirkenden, rosa Lippenstift, ihre Lippen sind geschlossen. Ihr Hals ist zu sehen, sie trägt keinen Schmuck. Sie trägt ein enganliegendes Kleid mit Rundhalsausschnitt. Das Kleid ist lila und aus einem glänzenden Stoff, der aussieht wie gestreifte Pailletten. Die Streifen verlaufen senkrecht, an den Seiten ihres Oberkörpers verlaufen sie leicht schräg zur Körpermitte hin. Das Kleid hat lange, enganliegende Ärmeln. Ihre Hände sind frei, ihre Fingernägel (es ist nur der des Daumens zu sehen) ist silberfarben lackiert. An der linken Hand trägt sie am Ringfinger einen silbernen Ring. Ihre Arme hat sie seitlich ihres Körpers auf den beiden Armlehnen abgelegt. Etwa auf Höhe des Bauchnabels ändert das Kleid die Farbe: es hat nun in der Mitte einen breiten, blauen Streifen. Auf diesem verläuft das Pailletten-Muster quer. Die Stelle, an der sich die Farbe des Kleides ändert, ist auf gleicher Höhe wie die Armlehnen bzw. ihre Hände. Ihre Beine stehen eng nebeneinander, sie sind vollständig vom Kleid, das wenige Zentimeter über dem Boden endet, verdeckt. Das Kleid wird nach unten hin weiter und bildet von ihren Knien abwärts eine umgedrehte V-Form. An den Seiten ist das Kleid lila, in der Mitte blau. Füße oder Schuhe sind nicht sichtbar.

Neben bzw. auf der Frau sind Zeichen sichtbar. Alle befinden sich auf der gleichen Höhe. Links neben ihr sind auf der Höhe ihrer Hände übereinander zwei Kreise bzw. Ringe zu sehen, die einander überlappen. Sie sind braun und könnten aus einem Holz-ähnlichen Material hergestellt sein eine nachträglich eingefügte Grafik oder Schrift sein. In der Mitte des Bildes ist ein Kreuz zu sehen. Es besteht aus einem senkrechten Balken und zwei parallel zu einander verlaufende Querbalken, die etwa in der Mitte den anderen kreuzen. Dieses Kreuz befindet sich genau im Schoß der Frau, es sieht jedoch nicht so aus, als würde es auf ihr liegen, sondern als wäre es nachträglich eingefügt worden. Rechts neben der Frau, wieder auf der Höhe ihrer Hände, befindet sich ein „V“, das links aus einem Balken besteht und rechts aus zwei parallel zu einander verlaufenden.

Es handelt sich bei der Aufnahme um eine Frontalaufnahme, die Kamera befindet sich auf Augenhöhe der Frau. Die Frau sieht direkt in die Kamera. Durch die leicht nach oben gezogene Augenbraue wirkt sie überheblich. Der Blick wirkt aggressiv und abweisend. Die starre, aufrechte Körperhaltung wirkt in Verbindung mit dem Kleid und dem Sessel, der an einen

Thron erinnert, majestätisch. Die grau-blonden Haare und das glitzernde Kleid in den kalten Farben lila und blau erinnern an eine Eisprinzessin.

Die Anordnung der Dinge bzw. der Körperteile ist auffallend symmetrisch. Ihre Arme und Hände liegen genau gleich auf den Armlehnen, ihre Beine sind eng nebeneinander, wodurch das Kleid gleichmäßig nach unten fällt. Das Kreuz in der Mitte des Bildes ist genau auf ihrem Schoß und, würde man die beiden Querbalken des Kreuzes weiter ziehen, würden sie eine Linie mit den Armlehnen bilden. Der untere Strich des Kreuzes bildet genau die Trennlinie zwischen dem lila Stoff des Kleides und dem blauen Stoff. Auch die Sitzfläche läuft parallel zu den querverlaufenden Strichen des Kreuzes. Es gibt auf dem Bild mehrere Linien, die parallel zu einander verlaufen (neben den bereits erwähnten sind auch die verschiedenen Ebenen des Stuhls parallel). Die Symmetrie wird von der Frisur der Frau gebrochen: sie trägt Seitenscheitel und die linke Seite steht weiter nach oben als die rechte, ebenso wie ihre hochgezogene Augenbraue. Die Sechsecke im Hintergrund schaffen Unruhe auf dem Bild, die durch die Symmetrie aufgehoben wird.

Das Bild vermittelt eine Wichtigkeit von Symmetrie und Gleichmäßigkeit bzw. Gleichheit. Die Frau selbst hebt diese Symmetrie und Gleichheit auf bzw. bricht sie: sowohl ihre Haare als auch ihre nach oben gezogene Augenbraue brechen die ansonsten vollständige Symmetrie. Dies kann als Ausbruch aus der Norm bzw. als Ausdruck der Persönlichkeit seitens der Frau gesehen werden. Auch wenn alles gleich aussieht, besteht sie darauf, eine persönliche Note zu geben. Ihre Erscheinung ist erhaben und majestätisch, gleichzeitig kühl und distanziert. Aufgrund ihrer majestätischen Erscheinung kommt der Bruch mit der Norm umso überraschender, denn gerade von „erhabenen“ Persönlichkeiten erwartet man Anstand und Wohlerzogenheit und damit auch die Fähigkeit (und den Willen), sich unterzuordnen. Die Frau bricht mit diesen Erwartungen, die an sie gestellt werden. Die Symbole, die im Vordergrund zu sehen sind, können mit dem Vorwissen, dass es sich bei dem Bild um ein Cover der Künstlerin St. Vincent handelt, folgendermaßen gedeutet werden: die beiden Kreise stehen für ein „S“, das Kreuz in der Mitte für ein „T“ und das „V“ für „V“ bzw. „Vincent“. Es ergibt sich somit die Schrift „St. V.“ bzw. „St. Vincent“. Aufgrund der besonderen Form des „T“ als Kreuz, hat dieses außerdem eine religiöse Bedeutung. Dieses Kreuz ähnelt mit seinem Doppelbalken einem Lothringer Kreuz, das in Frankreich als Identifikationszeichen und als Symbol des Widerstands benutzt wurde, da man es aufgrund seiner Einfachheit als Propagandawerkzeug einsetzen konnte. Es symbolisierte die Zugehörigkeit zu der Massenbewegung (vgl. Waechter 2006: 87ff).

Dass ein Kreuz benutzt wurde, um das „T“ darzustellen, lässt sich mit dem Künstlernamen erklären, der ebenfalls mit „saint“ eine Verbindung zur Religion herstellt. Die Symbole stehen zwischen St. Vincent und den BetrachterInnen des Bildes, wodurch eine Distanz geschaffen

wird. Aufgrund der religiösen Bedeutungen könnte die Frau eine Art moderne Päpstin oder Anführerin einer Bewegung sein. In jedem Fall ist sie eine Autoritätsperson, majestätisch, kühl und distanziert. Sie legt Wert darauf, auch wenn alles gleichmäßig und gleichförmig ist, ihrer Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen und sich nicht vollständig unterzuordnen.

Titel: Cruel

Dauer: 3:17

Regie: Terri Timely

Jahr: 2011

		Bildebene			Textebene	Tonebene	
<i>Nr</i>	<i>Dauer</i>	<i>Screenshot</i>	<i>Kamera</i>	<i>Handlung</i>		<i>Musik</i>	<i>Memo</i>
1	00:01-00:06		Halbnah Von oben	Frau steht in einem Loch (?), sie bewegt sich von der Kamera weg nach unten (Kamera bewegt sich nicht)		Frauenstimme singt, Streicher spielen	Erinnert an dunkles Loch, Höhle

2	00:07-00:29	 
---	-------------	---

Halbtal	<p>Frau steht mit dem Rücken zur Kamera in einem Supermarkt, blickt in ein Kühlregal.</p> <p>Kamera kommt auf sie zu, sie dreht sich um und blickt nach unten auf die Kamera;</p> <p>sieht ein Mädchen im Rollstuhl, das sie ansieht.</p>	<p>Forgive the kids, for they don't know how to live</p> <p>Run the alleys casually cruel</p>	
Halbtal	<p>Frau bleibt stehen und schaut sich weiter um, sieht einen Jungen und einen Mann, die sie ebenfalls ansehen.</p> <p>Als sie wieder nach vorne blickt, ist das Mädchen im Rollstuhl weg, nur mehr ihr Teddybär ist da und liegt am Boden.</p>		



Halbnah



halbnah

3	00:30-00:35		nah	Frau steht wieder in einer Höhle oder einem Loch	Cruel, cruel	Frauenstimme singt, Gitarre setzt ein Text: „Cruel“	
4	00:36-00:48		Halbtal	Verschiedene Szenen aus Familienleben werden gezeigt (Frau kämmt Mädchen, verarztet Jungen, tanzt mit Mann, Kinder sehen dabei zu)	Can't you see what everybody wants from you		Familienmitglieder sind die gleichen Personen wie aus dem Supermarkt „Heiles Familienleben“ Frau sieht traurig aus Mädchen sieht Frau beim Kämmen böse



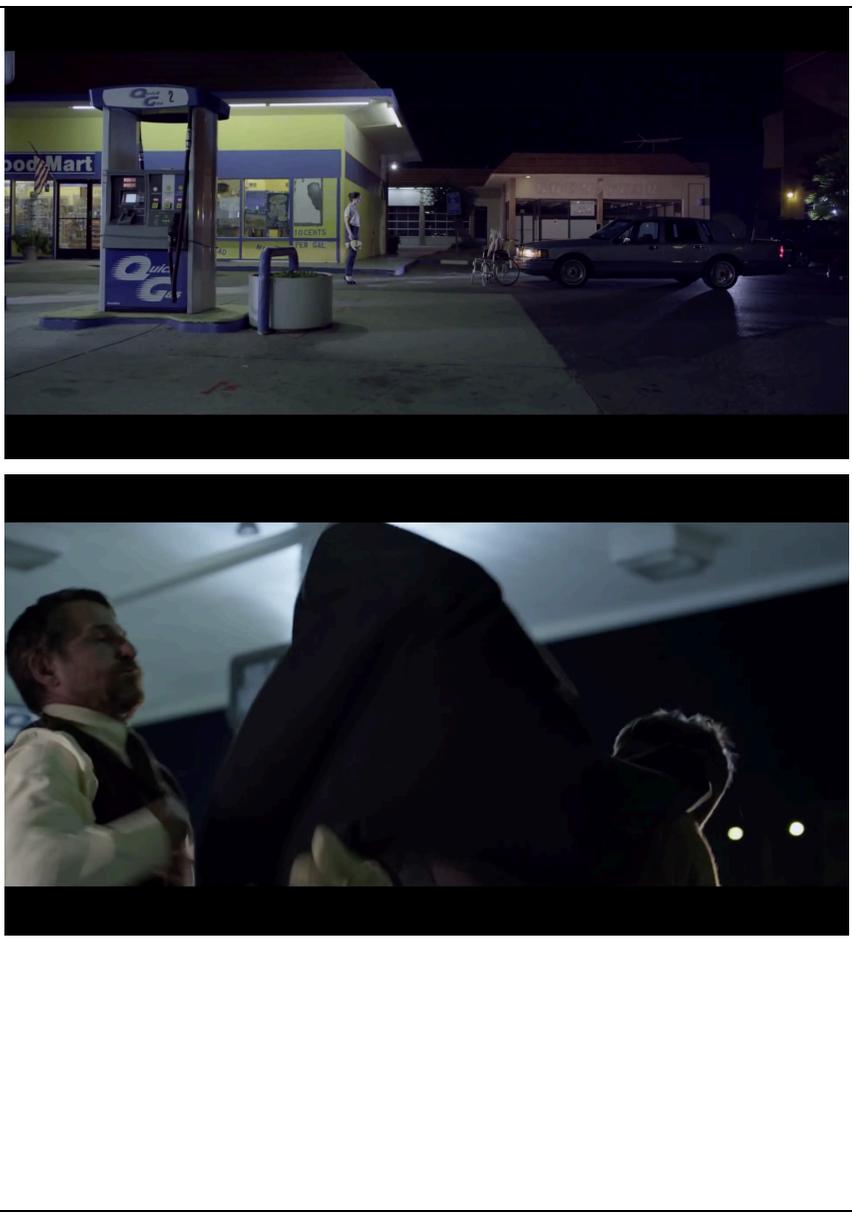
Halbnah



halbtot

an, Junge zuckt zusammen, als sie ihn verarztet
Mann wirkt glücklich, aufrecht

5	00:49-00:52		halbnah	<p>Frau geht durch Supermarkt; hält den Teddybären des Mädchens in der Hand</p> <p>Frau ist nur von hinten zu sehen, nur der Unterkörper/Körpermitte</p>	They could take or leave you		Rückblende
6	00:52-00:56		nah	Frau ist wieder im Erdloch/Höhle	So they took you, and they left you		Text deutet auf Handlung im Video hin („... so they took you...“)?

7	00:56-01:34		<p>Totale</p> <p>Halbnah</p>	<p>Frau verlässt mit Teddybär den Supermarkt, sieht sich auf dem Parkplatz um, sieht das Mädchen im Rollstuhl vor einem Auto; bleibt vor ihr stehen Sie sehen sich gegenseitig an</p> <p>Der Mann und der Junge tauchen links und rechts neben ihr auf, stülpen ihr Sack über den Kopf, zerran sie irgendwo hin (nicht sichtbar)</p> <p>ein Auto fährt weg (und Teddybär liegt auf dem Boden des Parkplatzes)</p> <p>zwischendurch wieder Szene mit der Frau im Erdloch/Höhle</p>	<p>So they took you, and they left you How could they be casually</p> <p>cruel? Cruel, cruel, oh Cruel, cruel, oh</p>	<p>Beim Verlassen des Supermarktes (oder Tankstellen-Supermarkt) sucht sie die Familie?</p> <p>Frau wird von den beiden Männern entführt, sie benutzen das Mädchen als Köder</p> <p>Entführungsszene</p> <p>Mann wirkt durch sein Grinsen im Auto wie ein „Psycho“</p>
---	-------------	---	------------------------------	---	---	--



halbnah

dazwischen werden Mädchen, Junge und Mann im fahrenden Auto gezeigt, Mann grinst



Halbnah

jemand liegt verhüllt und gefesselt in vermutlich dem Kofferraum des Autos (inkl. Ersatzreifen); auf dieser Person liegt eine Gitarre, sie spielt Gitarren-Solo

Kamera wechselt zwischen Kindern, Mann und der Person im Kofferraum und Außenaufnahmen des fahrenden Autos, es ist Nacht

Wenn sie Gitarre spielen kann (also die Hände frei hat) – warum befreit sie sich nicht?

Die High Heels deuten darauf hin, dass es sich um eine Frau handelt (um die Frau aus dem Supermarkt)

			Halbtotale				
8	1:35-2:18		Halbtotale	Auto parkt vor einem Haus, Frau, Junge und Mädchen öffnen den Kofferraum			<p>Haus mit Garten und Bäumen wirkt im dunklen Licht des Sonnenaufgangs unheimlich</p> <p>Mädchen sitzt nicht mehr im Rollstuhl, kann offenbar gehen</p>
					Bodies, can't you see what everybody wants from		

			<p>Halbtotale</p>	<p>verschiedene Szenen aus dem Familienleben bestehend aus Mann, Junge, Mädchen und der entführten Frau</p>	<p>you? If you could want that, too, then you'll be happy</p>		<p>Die moderne Frau aus dem Supermarkt mit engen Jeans und High Heels wird zu einer biederen, braven Hausfrau und Mutter umgestylt – auf die restlichen Familienmitglieder sind in diesem Stil gekleidet – brave, amerikanische Vorstadt-Idylle</p>
			<p>halbnah</p>	<p>Frau putzt – Mädchen fährt mit Finger über den Tisch um zu zeigen, dass er noch staubig ist, sieht Frau böse an</p>			<p>Gesichtsausdruck der Frau: immer traurig, teilnahmslos</p> <p>Szenen im Garten und im Erdloch/Höhle lösen Unbehagen aus</p>



Halbah

Zwischen den Alltags-
szenen wieder die Sze-
nen mit der Frau im
Erdloch/Höhle und Sze-
nen, in denen die Frau
nachts alleine draußen
(im Garten) steht



halbtotal

Familie sitzt bei Tisch
und setzt ein Puzzle
zusammen

Puzzle zusammen-
setzen: wollte
Mann/Familie die
Familie wie ein Puzz-
le zusammensetzen?
Der fehlende Teil war
Frau/Mutter – ist jetzt
da!



Halbtal

Mann, Mädchen, Junge
sitzen bei gedecktem
Tisch

Junge spuckt Essen aus



halbtal

Frau steht mit weiterem
Essen in der Türe und
beobachtet alles

Die Stimmung
scheint zu kippen
Als Frau beobachtet,
dass Junge essen
ausspuckt: wirkt im-
mer noch teilnahms-
los – Resignation?

Mann wirkt teil-
nahmslos, leicht
genervt und angewi-
dert, Tochter macht
nichts, stochert im
Essen herum, stützt
sich mit Ellbogen auf
– teilnahmslos; Frau
wird von niemanden
beachtet

9	2:19-3:17		Total	Die Frau steht wieder im Erdloch/Höhle, Kamera bewegt sich von ihr nach oben weg; es handelt sich bei dem Loch um ein riesengroßes Grab, sie steht in der Mitte davon			
			halbtot	Mann, Junge, Mädchen stehen draußen am Rande des Grabes, Sohn und Tochter haben Schaufeln in der Hand, beginnen Erde in das Grab zu schütten	Cruel, cruel, oh Cruel, cruel, oh (wird bis zum Ende wiederholt)		Mann wirkt unbeteiligt, ist noch nicht bereit, seinen Traum (symbolisch) zu begraben, Tochter beginnt als erstes: sah sie in der Frau Konkurrenz?



nah

Während sie begraben wird, kommen Szenen aus der Vergangenheit: Frau rasiert Mann und schneidet ihn dabei

Blick des Mannes wenn sie ihn schneidet: wirkt enttäuscht, nicht böse oder böseartig; als er Erde ins Grab schaufelt wirkt er traurig



Halbnah

Ab jetzt schaufelt auch der Mann Erde in das Grab



Halbtal

Szene aus dem Familienleben: Mädchen sitzt bei Tisch und verschüttet absichtlich ein Glas Milch, während Frau dabei zusieht



Nah

Szene aus Familienleben: Junge steht/sitzt neben Frau, hält ihr eine Waffe an den Kopf und drückt ständig den Abzug

Mädchen wirkt böseartig, Frau verzweifelt

Frau teilnahmslos
Wünscht sich der Junge, dass sie auf ihn eingeht?

Retrospektiven dienen als Rechtfertigung, warum Frau nicht gemocht wird, warum man sie loswerden möchte



Nah

Auch der Junge schau-
felt jetzt Erde ins Grab



halbnahe

Frau steht immer noch
aufrecht im Grab, Erde
steht immer höher

Frau bewahrt auch
im Grab – einer aus-
sichtslosen Situation
- Haltung



total

Weitere Szene aus der Vergangenheit zeigt, dass Frau von Familie gequält wurde



halbnah

Frau bügelt, Mann hat Gewand angezündet

Frau lässt alles über sich ergehen, wehrt sich nicht, wirkt immer teilnahmslos

Frau hat selten (nie?) Blickkontakt mit „Familie“

es bleibt aus der Szene heraus unklar, wer das Gewand angezündet hat; aus dem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, dass er es war und nicht sie



halbnah

Erde im Grab steigt immer höher

wirkt zerbrechlich, wie eine Statue



Halbnah

Kopf der Frau wird in der Badewanne von Mädchen in unter das Wasser gedrückt; Frau taucht im scheinbar letzten Moment auf und holt Luft

Auch in dieser Situation – wo sie sterben könnte – wehrt sich Frau nicht – Resignation! Andererseits schafft sie es, nochmal aufzutauchen um Luft zu holen
Mädchen wirkt wieder böswillig, brutal

			Halbnah	Frau fast vollständig von Erde bedeckt			Es gibt keinen Ausweg mehr
			halbnah	Die Perspektive ist nun die der Frau, die nach oben blickt und den Mann sieht; er kippt die letzte Schaufel mit Erde in das Grab, dann ist sie vollständig bedeckt;			Das Familienoberhaupt – der Mann – darf die Frau endgültig begraben und die letzte Schaufel ins Grab kippen

			Als die Erde unten landet, wird das Bild schwarz			Zum Schluss blieb von der selbstbewusst wirkenden Frau im Supermarkt nichts mehr übrig – nur eine willenlose, teilnahmslose, unglückliche Frau
--	--	--	--	--	--	--

Kurzmemo:

Sequenzen gegen Ende des Videos schwierig einzuteilen – vor allem am Schluss lange Sequenz des Begrabens. Eventuell könnte man diese teilen in zwei Sequenzen: Teil 1 – „normale“ Alltagsszenen der Familie, Teil 2 – Übergriffe der Familie auf die Frau.

Frau: ist widerstandslos, lässt alles mit sich machen, wehrt sich nicht; im Supermarkt: moderne, selbstwusste Frau; in der Familie: unterwürfig, unglücklich, traurig, teilnahmslos, bieder. Man sieht ihr an, dass sie sich nicht extrem besonders bemüht, die Erwartungen zu erfüllen. Wird bei lebendigem Leib begraben.

Mann: setzt zu Beginn Hoffnung in sie, sieht sie als „fehlendes Puzzleteil“, freut sich – im Laufe des Videos sieht man ihm die Enttäuschung an, dass sie seine Hoffnungen nicht erfüllt, er wirkt niedergeschlagen, traurig, enttäuscht;

Mädchen: wirkt brutal, böse, hat kein Mitgefühl, kann sich nicht mit der „Ersatzmutter“ identifizieren – sieht eventuell Gefahr/Konkurrenz in ihr, ignoriert sie oder ist gemein zu ihr, ist die erste, die beginnt Erde auf sie zu schütten im Grab;

Sohn: spielt scheinbar die geringste Rolle, wirkt nicht so böse wie Mädchen, aber auch er verachtet die Frau und ist gemein zu ihr;

Das Erscheinungsbild der Familie: einheitlich, altmodisch, nicht modern, spießig, brav – brave amerikanische Familie in der Vorstadt, zumindest nach außen hin – Bild der perfekten Familie: Vater, (Mutter), Sohn, Tochter; innen: unglücklich, wirken teilweise psychopathisch (vor allem Mädchen und Mann)

Weckt Erinnerungen an Hollywood-Filme, zB Die Frauen von Stepford, Desperate Housewives (Bree Van De Camp!)

Kameraeinstellungen: klassische Einstellungen eines Filmes? Nichts auffälliges, unangenehmes ect.

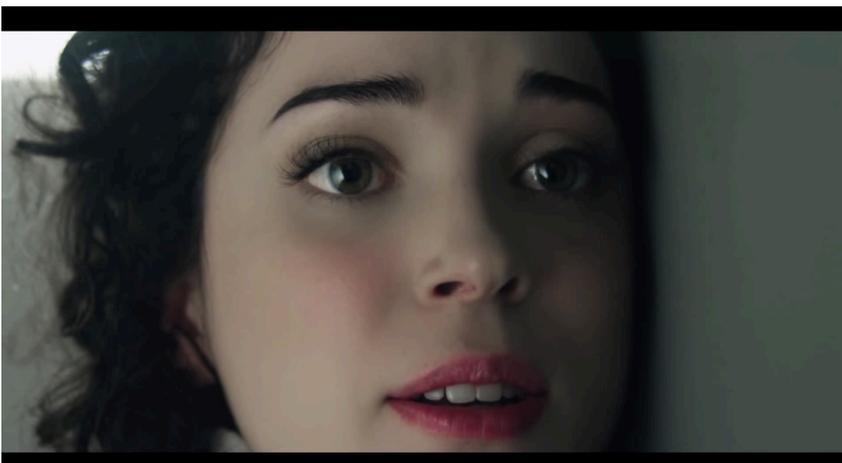
Titel: Cheerleader

Dauer: 3:31

Regie: Hiro Murai

Jahr: 2012

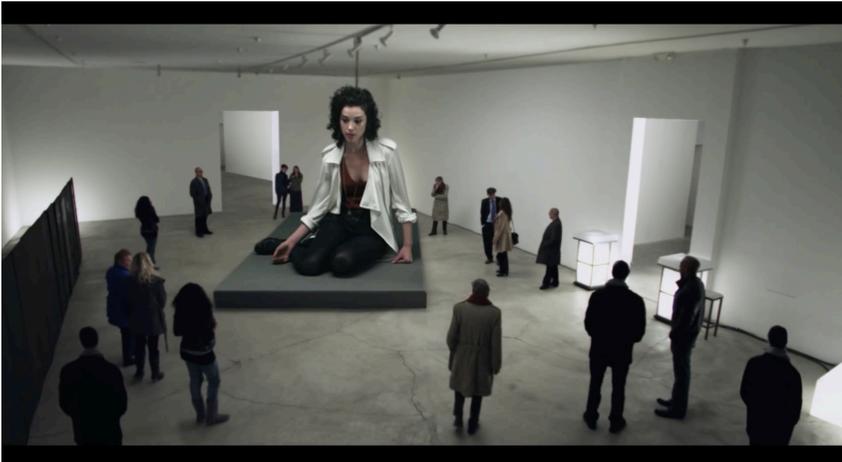
		Bildebene			Textebene	Tonebene	
Nr	Dauer	Screenshot	Kamera	Handlung		Musik, Geräusche	Memo
1	00:01- 00:37		Nah, Detail die Kamera bewegt sich dabei von oben nach unten und von unten nach oben	Es werden verschiedene Körperteile in Großaufnahme gezeigt (Füße bzw. Schuhe, eine Hand, ein Kopf bzw. Gesicht, ein weißer Mantel/Bluse). Die Frau, die zu sehen ist, bewegt sich nicht, sie bewegt aber ihre Lippen zum Songtext.			

			<p>nah, Detail</p>	<p>Der Körper befindet sich offenbar in liegender Position und wird seitlich gefilmt.</p> <p>Immer wieder „fallen“ Dinge an der Person herab oder vorbei</p>			<p>Nicht zu erkennen, was das sein soll, das herunterfällt</p>
			<p>Groß</p>				

3	00:50-01:55	 	<p>Nah</p> <p>Total</p>	<p>Männer ziehen an Seilen und richten die Frau auf</p> <p>Die Frau betrachtet nun die anderen von oben (die bewegt immer noch ihre Lippen zum Songtext und blinzelt mit den Augen), die anderen betrachten sie von unten</p>	<p>But I-I-I-I-I don't wanna be your cheerleader no more</p>	<p>Während sie aufgezogen wird, nimmt die Musik an Fahrt auf und es setzen zusätzliche Instrumente ein (Schlagzeug, Gitarre)</p> <p>Während die Männer an den Seilen ziehen, ertönen bei der Musik laute Schläge – Musik und Bild synchron</p>	<p>Als sie die Frau aufrichten, sieht es aus, als wäre sie mit Luft gefüllt, wie zB eine „Luftballon-Figur“; wirkt nicht wie eine Statue</p> <p>Wie die Museumsbesucher die Frau anstarren erinnert auch an einen Zirkus, wo man früher „abnormale“ Menschen vorgeführt hat oder an einen Zoo</p>
---	-------------	--	-------------------------	---	--	--	---



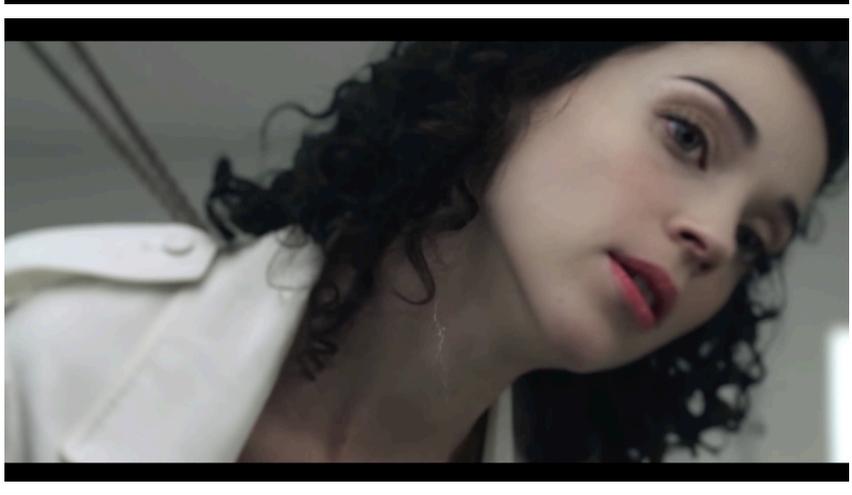
Halbtotat

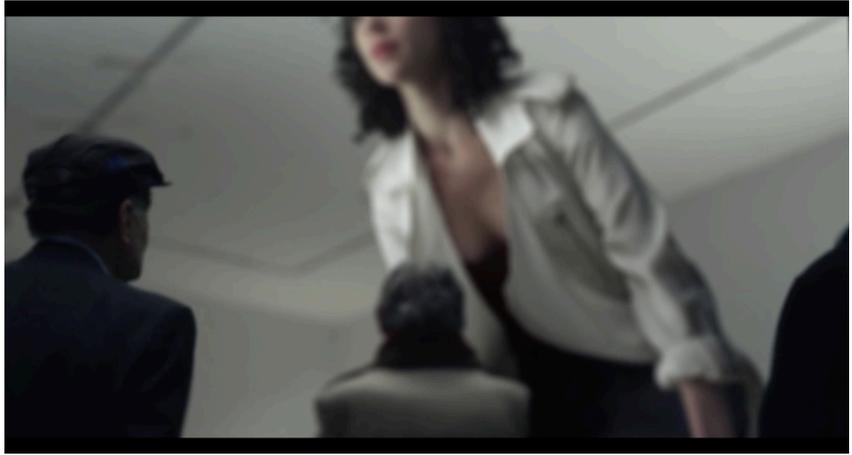


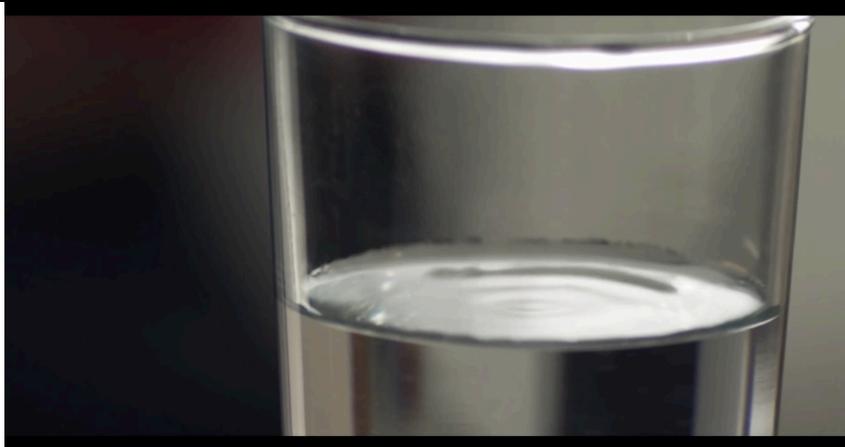
Total

Die Frau scheint sich zu bewegen (ähnlich wie ein Luftballon, wenn ein Windstoß kommt), und hängt während der ganzen Sequenz an einem Seil, das an einem Haken an der Decke befestigt ist

But I-I-I-I-I
don't wanna
be your
cheerleader
no more

			<p>Groß</p>	<p>Zwischendurch werden immer wieder einzelne Besucher und die Frau in Großaufnahme gezeigt</p>			<p>Risse werfen weitere Fragen auf: was ist die Frau? Sie kann nicht echt sein, aber auch kein Ballon, auch kein Roboter – Risse deuten auf eine Statue hin; gegen eine Statue spricht die Art, wie sie sich zuvor bewegt hat</p>
			<p>groß</p>	<p>Auf dem Hals der Frau werden Risse sichtbar.</p>			

4	01:56-2:37		Groß, Detail	Der Anker, mit dem die Frau an der Decke befestigt ist, reißt herunter und fällt samt Seilen zu Boden.	But I-I-I-I-I don't wanna be your cheerleader no more	Als die Seile reißen wird die Musik wieder lauter und Schläge setzen ein, als die Befestigung zu Boden fällt	
			Halbtotale	Die Frau steht auf (sie ist davor offenbar gesessen), die Leute sehen ihr regungslos dabei zu.	But I-I-I-I-I don't wanna be your cheerleader no more		



Groß,
Detail

Als die Frau aufsteht, wird ein Glas mit Wasser einblendet, das aufgrund der Bewegung vibriert



groß,
Detail

Man sieht Beine in gehender Bewegung, die offensichtlich zu der Frau gehören, da es die gleichen Schuhe sind, wie in der Anfangsszene.

			<p>groß, Detail</p>	<p>Die Frau kann sich nun bewegen, geht durch den Raum und berührt die Wände.</p>			
			<p>Groß</p>	<p>Die Museumsbesucher sehen ihr dabei zu und machen ansonsten nichts. Für sie scheint das, was passiert, nicht besonders ungewöhnlich zu sein.</p>	<p>I don't know what I deserve</p>		<p>Das Anstarren erinnert immer mehr an Zirkus oder Zoo</p> <p>Sensationslust, Gaffer</p>

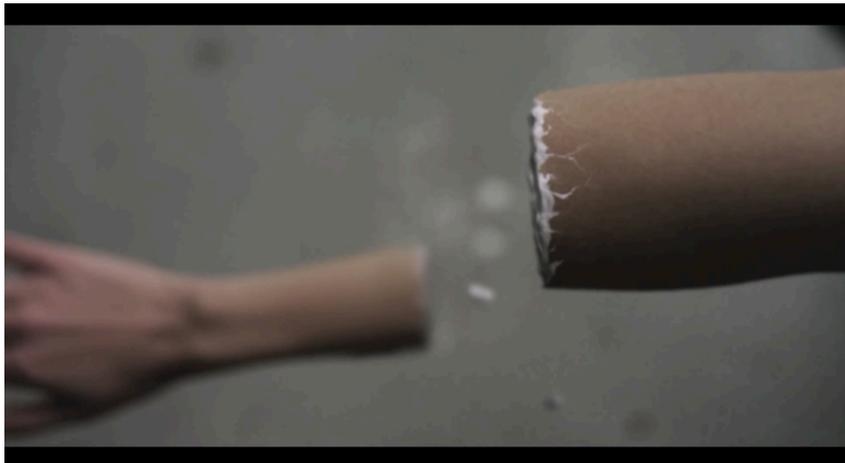
			Groß	Der Riss an ihrem Hals, der zuvor sichtbar war, ist in dieser Szene verschwunden.			Filmfehler oder Absicht? Vermutlich Fehler
5	2:38-3:28		Groß, Detail	Auf dem Unterarm der Frau sind Bruchlinien zu sein, ihr Arm beginnt zu zerbröseln, bis er endgültig abbricht, zerbröseln und zu Boden fällt	But for you I could work	In dem Moment, wo der Arm hinunter fällt, wird die Musik wieder lauter – Musik und Bild wieder synchron	Die Stelle, an der der Arm bricht, wirkt unnatürlich – eine sehr gerade Linie, erinnert an einer chirurgische Amputation; der Arm sieht nicht aus wie Fleisch und Knochen, sondern wie Keramik oder ähnliches Material, innen ist es weiß (anstatt zB Blut),



Halbnah

Cause I don't
wanna be a
cheerleader
no more

auch bei Bein und
Hals das gleiche;



Groß,
Detail

Nachdem der Arm auf
dem Boden zerschellt ist,
zerbrechen weitere Kör-
perteile, als nächstes das
Bein

kein Blut zu sehen,
stattdessen Staub
und weiße Brösel



Groß,
Detail

Auch der Riss am Hals ist wieder da, aber an leicht anderer Stelle. Auch der Riss wird immer größer, der Kopf fällt aber nicht zu Boden.

I don't wanna
be a dirt ea-
ter no more



Groß,
Detail

Danach fällt die gesamte, bewegungslose Frau vorwärts zu Boden

I don't wanna
be a cheer-
leader no
more



Halbtotale

Die Museumsbesucher reagieren immer noch nicht (sind nicht mehr im Bild, nur diese eine Person rechts im Bild, die währenddessen ein Buch liest)



Halbtotale

Als sie unten am Boden aufkommt, zerfällt sie zu Staub und man sieht nur mehr eine weiße Staubwolke

Während die Staubwolke zu sehen ist, wird die Musik immer leiser bis sie schließlich verstummt (Outro)

			nahe	<p>Als sich die Staubwolke wieder lichtet, sieht man die Frau mit offenen Augen am Boden liegen: ihr Körper ist halbiert und in der Mitte durchtrennt, vor ihr liegt Getrümmer und Steinchen.</p> <p>Ihr Körper ist genau in der Mitte halbiert, auch genau in der Mitte des Gesichts.</p>		Keine Musik mehr	<p>Wirkt unnatürlich, wie genau sie in der Mitte geteilt ist</p> <p>Linien, an denen sie bricht, wirken wie „Sollbruchlinien“ – Linien, die vorgegeben sind, die brechen sollen.</p>
--	--	--	------	--	--	------------------	--

Kurzmemo:

Gesamtes Video in Slow-Motion; wirkt vor allem dann, wenn die Körperteile abbrechen und zu Boden fallen dramatisch; Musik und Bewegung (= Bild) bilden stets eine Einheit: Musik wird lauter, heftiger, so bald sich etwas dramatisches, besonderes tut (zB an ruckartiges Ziehen an den Seilen, zu Boden fallen der Körperteile); die Farben sind eintönig grau-weiß-schwarz (einzige Farbabweichung: ihre Lippen und teilweise die Kleidung des Publikums, aber auch sie sind farblich sehr dezent und farblos gekleidet);

Frau wirkt Schneewittchen-haft: weißes, blasses Gesicht, schwarze Haare, rote Lippen

Sie wirkt von Anfang an zerbrechlich, was sich im Verlauf des Videos bestätigt

Was ist die Frau? Sie kann kein Mensch sein; auch kein Ballon, kein Roboter (→ könnten nicht so zerbrechen, wie sie es tut); die Art, wie sie zerbricht deutet auf eine Statue hin – aber: warum kann sie sich dann bewegen?

Wie sie fällt und vorher wie eine Statue gestanden ist: erinnert an den berühmten Fall der Statue von Saddam Hussein

Die Unklarheit darüber, was die Frau ist, wird nicht aufgelöst und bleibt unklar

Die Frau unterscheidet sich vom Rest der Gruppe und befindet sich in einer Art Außenseiterposition (sie ist die einzige, die nicht zur Gruppe der BesucherInnen gehört)

Warum greifen Museumsbesucher nicht ein? Bzw. warum machen sie überhaupt nichts? Sie sehen nur zu, wundern sich offensichtlich nicht einmal; sie wirken entweder wie gelähmt (wissen nicht, wie ihnen geschieht und sie reagieren sollen) oder sensationslüstern

Handelt es sich um eine Kunstinstallation, bei der es beabsichtigt ist, dass die Figur aufsteht, zerbricht und zu Boden fällt? Damit ließe sich die fehlende Reaktion des Publikums erklären

Gibt der Songtext Hinweise darauf, was die Frau ist und warum sie zerbricht?

Kameraeinstellungen: sehr viele Detailaufnahmen und Nahaufnahmen; vor allem in der zweiten Hälfte des Videos fast nur mehr Detail- und Nahaufnahmen, in der ersten Hälfte löst erst die 1. Totale auf, in welchem Setting wir uns befinden, davor Nahaufnahmen – Unklarheit; in der 2. Hälfte: zwischendurch Totalen, die wieder Orientierung bieten

Titel: Digital Witness

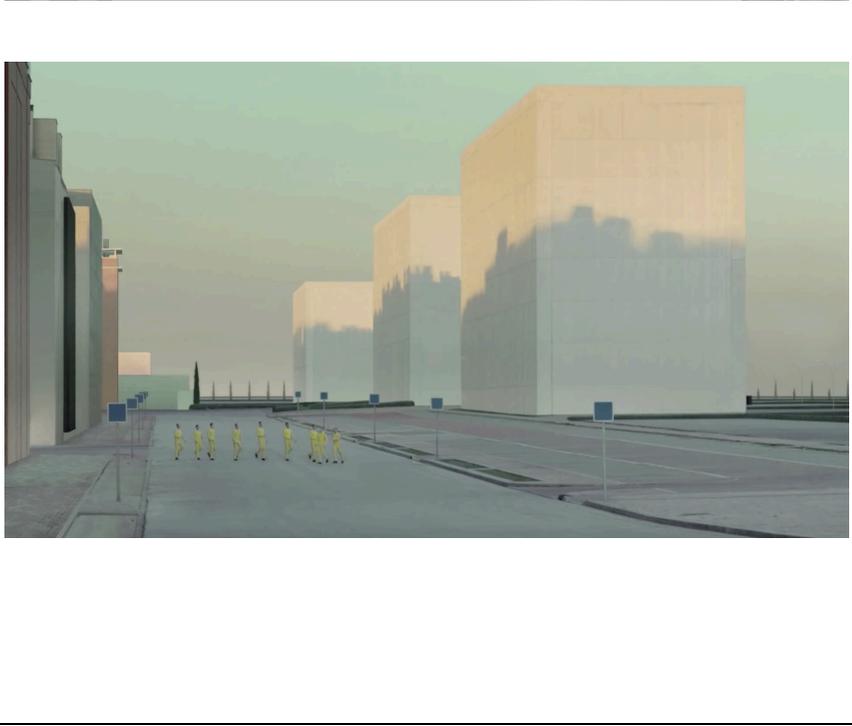
Dauer: 3:25

Regie: Chino Moya

Jahr: 2014

		Bildebene			Textebene	Tonebene	
Nr	Dauer	Screenshot	Kamera	Handlung		Musik, Geräusche	Memo
1	00:01- 00:36		Total	Eine Frau wird in zwei verschiedenen Räumlichkeiten aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt: einmal in einem knallgelben Raum ohne Fenster (oder das Fenster ist vernagelt) und mit einer kargen Couch und einem kleinen Tisch, auf dem sich ein Objekt befindet; zum anderen in Nahaufnahme in einem türki-	Get back, to your seat Get back, gnashing teeth		Wo ist diese Frau? Warum trägt sie dieses Gewand und diese Frisur? Warum High Heels?

			<p>Nah</p>	<p>sen Raum, in dem man außer der Frau nichts sieht.</p> <p>Sie trägt ein weites türkises Kleidungsstück, das aussieht wie ein Kittel aus zB einem OP-Saal und (wie man in der ersten Szene sehen kann) High Heels. Ihre Haare sind grau und stehen in alle Himmelsrichtungen ab. Die Frau steht regungslos im Raum und bewegt im türkisen Raum die Lippen zum Songtext.</p>	<p>Ooh, I want all of your mind</p>		<p>Räumlichkeiten und Kleid erinnern an Krankenhaus oder Psychiatrie – High Heels stellen aber Unklarheit her, auch die Farben des Raumen wären ungewöhnlich für Psychiatrie</p>
			<p>Nah</p>	<p>People turn the TV on, it looks just like a window, yeah</p>	<p>„looks just like a window“ – startt kurz zum Fenster</p>		

			<p>Total</p> <p>(extreme) Totale</p>	<p>Wir befinden uns nun draußen. Einige Personen gehen im militärischen Gleichschritt und in türkisen Overalls eine Straße entlang. Danach wird wieder die Frau in dem gelben Raum gezeigt, sie blinzelt im Takt mit der Musik mit, bewegt sich aber ansonsten nicht.</p> <p>Wieder draußen: es gehen wieder Menschen im Gleichschritt einen Weg entlang, diesmal in gelben Overalls. Sie gehen nicht gerade aus, sondern machen mitendr in eine Kurve.</p>	<p>People turn the TV on, it looks just like a window, yeah (wiederholt sich alles mehrfach)</p>	<p>Rhythmus passt zu Bewegung der Menschen</p>	<p>Immer noch unklar, wo sie sich befinden. erinnert an Militär (sowohl Bewegung als auch Outfits).</p> <p>Immer wenn die Frau im türkisen Raum ist, bewegt sie Lippen zu Text, im gelben Raum nicht: da bewegt sie ihren Kopf zur Musik oder blinzelt im Takt.</p> <p>Assoziationen mit Militär und Psychiatrie werden immer auffälliger</p> <p>Die eckigen Bauten links und rechts erinnern an Sowjet-Bauten</p>
							

				Es werden abwechselnd die Leute in den türkisen Overalls, die Frau im türkisen Raum, die Leute in den gelben Overalls und die Frau im gelben Raum gezeigt.			
2	00:37-00:55		Total	Die Leute in türkis marschieren wieder, auch die Frau ist nun dabei – macht aber nicht mit sondern steht abseits und beachtet sie nicht (auch sie wird nicht beachtet), sie bewegt Lippen zum Text.	Digital witnesses, what's the point of even sleeping?		Warum marschiert die Frau nicht mit? Warum beachten sie sich gegenseitig nicht?



Nah

Dazwischen wird wieder die Frau im türkischen Raum eingeblendet: sie bewegt sich nicht, singt aber Text wieder mit

If I can't show it, if you can't see me

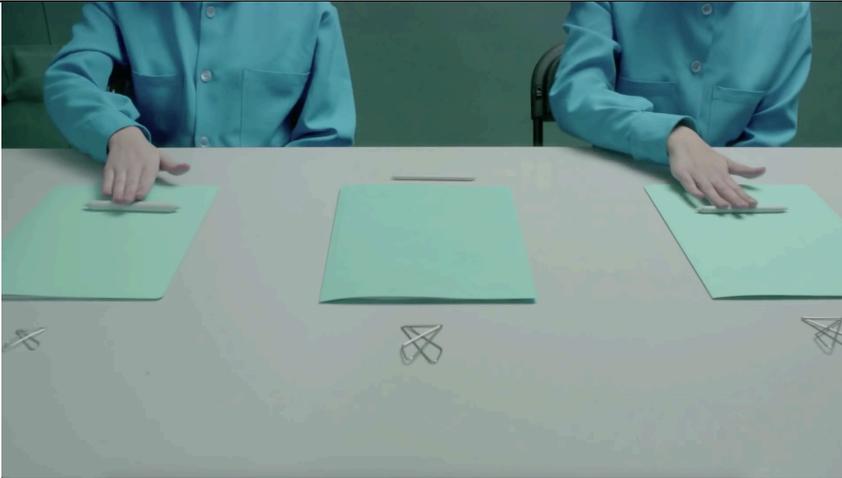


Nah

Auch im gelben Raum wird sie wieder gezeigt: sie singt nicht, bewegt aber den Kopf im Rhythmus der Musik

What's the point of doing anything?

			total	<p>Im Lauf der Sequenz wird zwischen den drei Einstellung hin- und hergewechselt, bis die marschierende Gruppe an der Frau vorbei gegangen ist</p>			
3	00:56-01:05		Nah	<p>Die Frau wird zum ersten Mal an einem anderen Ort als in den beiden Räumen in Nahaufnahme gezeigt. Sie steht draußen, vermutlich dort, wo die Gruppe zuvor an ihr vorbeimarschiert ist.</p>	This is no time for confessing		

			total	Sie wird wieder im gelben Raum gezeigt, sie sind nun auch dort den Songtext mit.			
4	01:06-02:04		Nah (Detail)	Zwei Personen sitzen an einem Tisch, auf dem drei Blätter Papier mit jeweils einem Stift und Büroklammern liegen. Die beiden Personen rollen den Stift auf dem Blatt Papier im Rhythmus der Musik nach vorne und zurück. Dazwischen wird wieder die Frau, die alleine	I want all of your mind	Text: „I want all of your minds“ – sieht dabei (erstmal (?) in direkt in die Kamera	Zwei sitzen dort, für drei ist der Tisch „gedeckt“: (wieso) fehlt jemand? Bedeutet es etwas, wie die Büroklammern liegen? Symbol für etwas? Kleidung und strenge Frisuren der beiden Frauen erinnern wieder an Militär – sie tragen aber keine Abzeichen oder ähnliches

				<p>draußen steht, gezeigt (sie singt Text mit). Die beiden Personen sind Frauen, die mit dem Kopf im Rhythmus der Musik mitwippen. Dazwischen sieht man wieder die Frau im türkisen Raum (sie singt mit), danach sehen die beiden Frauen auf eine Seite des Raumes und wieder zurück, die ganze Zeit rollen sie die Stifte weiter auf dem Blatt.</p>	<p>People turn the TV on, it looks just like a window, yeah</p>		<p>Warum macht die Frau nicht mit? Warum sitzt sie alleine in der Ecke? Bewacht sie die anderen? Bewachen die beiden sie?</p>
--	--	--	--	--	---	--	---



Halbtotale

Es ist zu erkennen, dass die beiden Frauen sich in dem „türkisen Raum“ befinden, gemeinsam mit der anderen Frau, die in der Ecke sitzt und nicht beim Stifte-Rollen mitmacht. Sie fängt wieder zu singen an, die beiden anderen Frauen drehen sich zu ihr um.

Digital witnesses
 what's the point of even sleeping?
 If I can't show it, if you can't see me
 Watch me jump right off the London

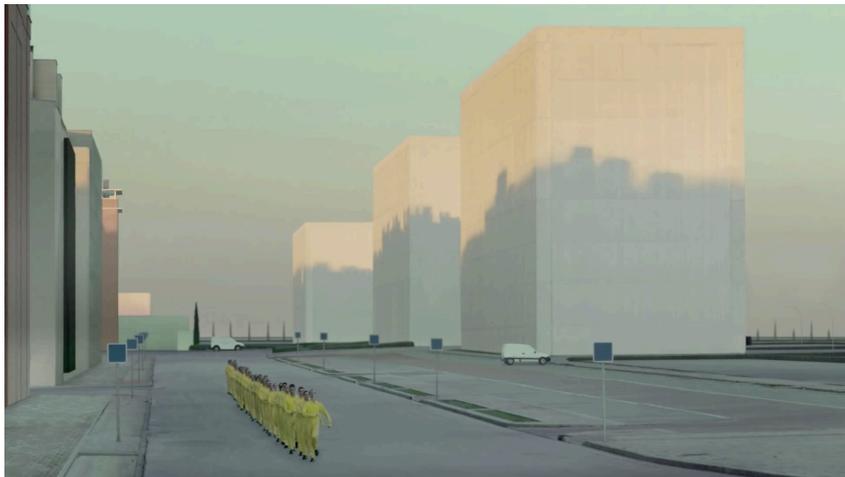
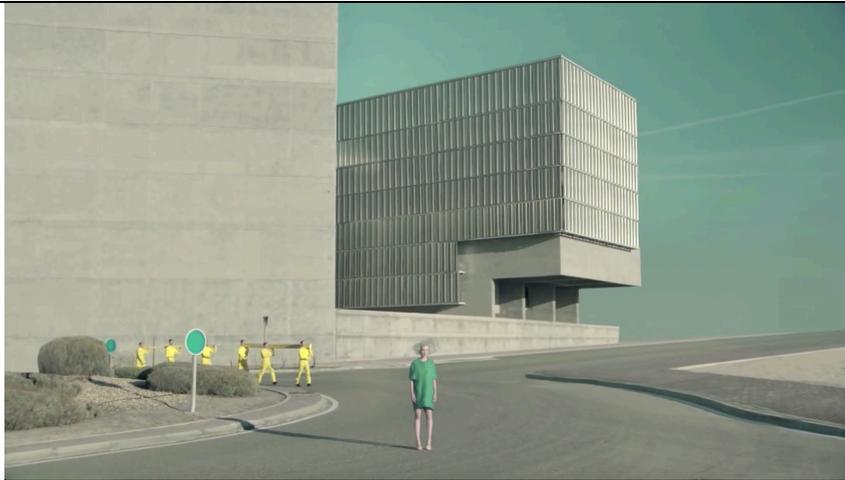


Halbtotale

Wieder draußen: die Leute im gelben Overall rollen gelbe Kabelrollen auf der Straße. Zwischen-durch sind wieder die Frau im türkisen Raum und die beiden Stifte-rollenden Frauen zu sehen.

Bridge
 This is no time for confessing

Wenn die Leute Arbeiten verrichten müssen, könnte es auch eine Art Straflager, Erziehungslager sein



<p>Total</p>	<p>Als nächstes tragen die Menschen in gelben Overalls Masten im Gleichschritt durch die Gegend. Die Frau steht daneben, beachtet sie nicht, sie wird ebenfalls nicht beachtet. Sie macht bei der Arbeit nicht mit. Dazwischen immer wieder die Stiftenrollenden Frauen und die Frau im türkisen Raum zu sehen.</p>	<p>People turn the TV on and throw it out the window</p>		
<p>(extreme) Totale</p>	<p>Die Menschen im gelben Overall marschieren wieder im Gleichschritt, verrichten aber dabei keine Arbeit mehr. Anhand des</p>			

			groß	<p>Schattens kann man erkennen, dass es Abend wird.</p> <p>Im Hintergrund kann man ebenfalls erkennen, dass es draußen finster und somit Abend/Nacht wird.</p>			
5	02:05-03:25		Halbtotale	<p>Eine neue Person tritt auf: ein Mann sitzt an einem Tisch, er klopft mit den Fingern im Rhythmus des Songs, er hat ein türkises Geodreieck vor sich liegen. (Danach folgen nochmals kurze</p>			<p>Das Klopfen und seine Blicke wirken nervös</p> <p>Farbgebung und Kleidung erinnert wieder an Militär</p>



Halbtotat

Einblendungen der beiden Stiftrollenden Frauen und der Frau in verschiedenen Räumen).

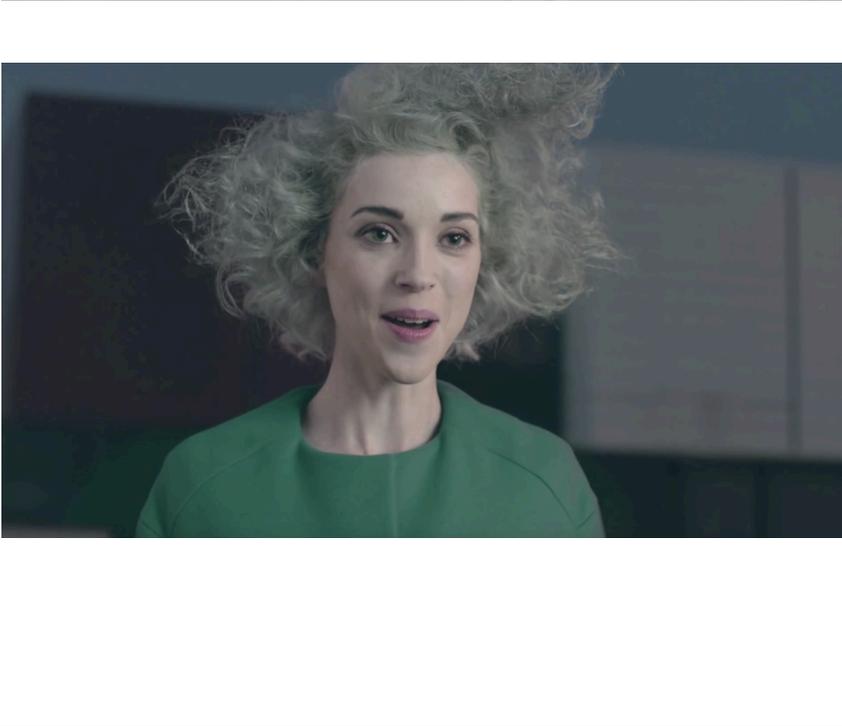
Der Mann sitzt am Kopfende eines Tisches, neben ihm sitzen zwei rothaarige Männer, die sich ziemlich ähnlich sehen und zwei Frauen (vll. die Stiftrollenden Frauen), die ebenfalls große Ähnlichkeiten miteinander aufweisen. Sie machen nichts, außer am Tisch zu sitzen und ca. in Richtung der Kamera zu sehen. Der Mann bewegt auch

Give me all of your mind

I want all of your mind

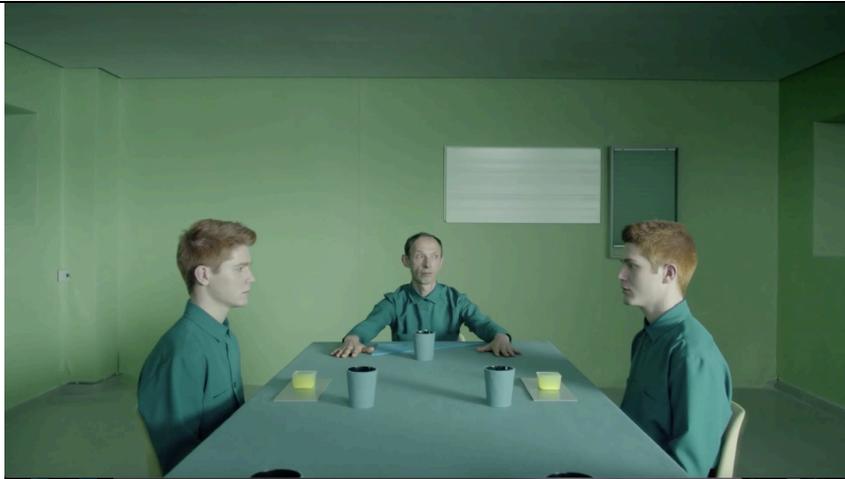
Auffällig sind auch die exakten geometrischen Formen überall

Szene erinnert an einen Film

			<p>Halbnah</p>	<p>seine Hände nicht mehr</p> <p>Die Frau steht immer noch draußen auf der Straße, während es dunkel wird. Sie singt den Songtext mit, bewegt sich ansonsten aber nicht.</p>	<p>Give me all of it</p>		
			<p>groß</p>		<p>I want all of your mind</p>		<p>Immer wenn sie in dieser Perspektive gezeigt wird, hat sie ein leichtes Lächeln im Gesicht, das schadenfroh wirkt</p>



<p>Halbtot</p>	<p>Die jungen Männer (auch die Frauen – man sieht aber nur ihre Hände bzw. Becher) klopfen nun mit den Bechern im Rhythmus auf den Tisch und sehen den Mann an. Der Mann macht nicht mit. Dazwischen sieht man wieder die Frau draußen in Großaufnahme stehen, dann wieder den Mann am Tisch.</p>	<p>Digital witnesses, what's the point of even sleeping?</p> <p>If I can't show it, if you can't see me</p>	<p>Text: „I want all of your minds“ – wiederholt sich in den folgenden Szenen unaufhörlich; Szenen folgen in schnellen Schnitten aufeinander</p>	
----------------	---	---	--	--



Halbtot

Die anderen haben aufgehört ihre Becher auf den Tisch zu klopfen, der Mann bewegt seine Augen und starrt jeweils einen der beiden jungen Männer an. Die beiden jungen Frauen sehen sich gegenseitig an. In schnellen Schnitten wird auch immer wieder die Frau eingeblendet, die in verschiedenen Örtlichkeiten steht und den Text mitsingt.

What's the point of doing anything?

What's the point of even sleeping?

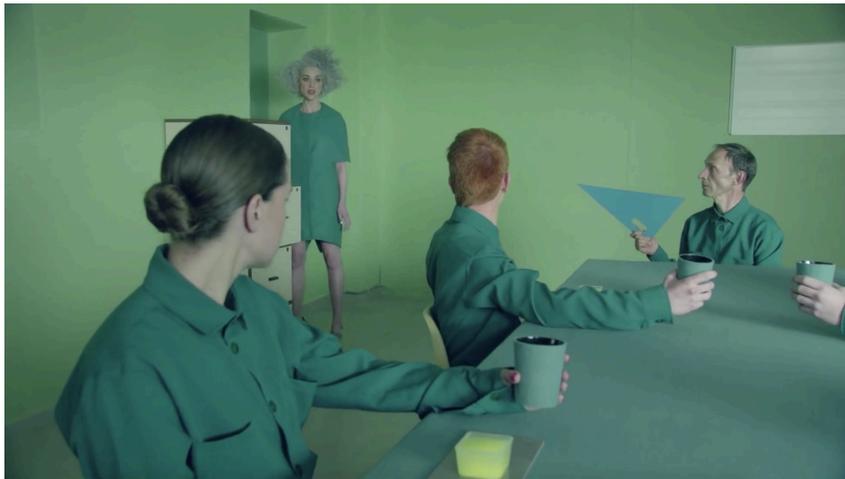
Text immer noch:
„gimme all of your minds / i want all of your minds)

Geodreieck: er hält es in der Hand wie eine Waffe



halbtot

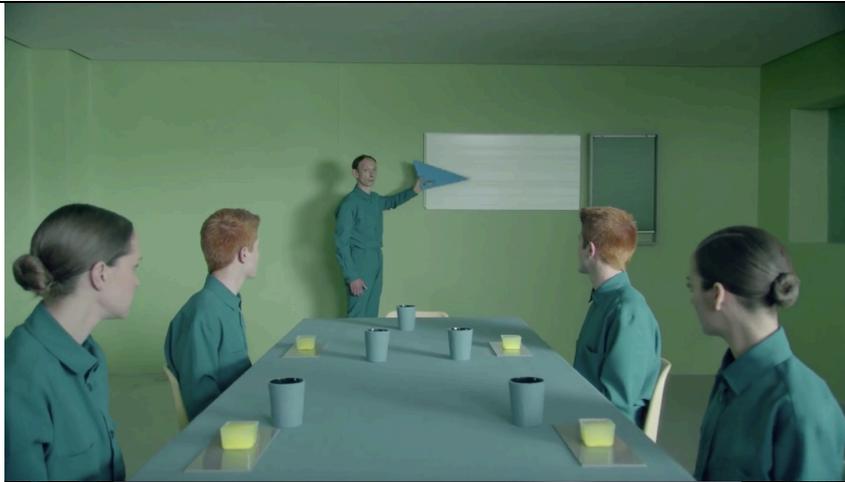
Die Leute am Tisch haben sich nun die Hände wie zu einem Gebet gegeben und blicken alle in die gleiche Richtung.



halbtot

Nun wird sichtbar, dass die Frau im Raum ist. Wie lange sie schon hier ist und ob es sich dabei vll. Um eine Rückblende handelt, bleibt unklar. Der Mann mit dem Geodreieck zeigt auf sie, alle schauen sie an. Sie hören alle sofort auf, mit den Bechern zu klopfen.

In Verbindung mit dem Text drängt sich Verdacht auf, dass sie die anderen bewacht/beaufsichtigt (zB auf weil sie aufhören mit den Bechern zu klopfen).



Halbtotale

Danach folgen wieder einige Einblendungen der Frau an den verschiedenen Örtlichkeiten und darauf die Szene, in der der Mann bei einer unbeschrifteten Tafel steht und in abgehackten Bewegungen mit dem Geodreieck darauf deutet.



Halbnah

Nachdem sie in einer vorherigen Szene im Raum stehend gezeigt wurde, wird klar, dass sie auch zB in dieser Szene im gleichen Raum wie die anderen Personen ist. Diese Einstellung wiederholt

Warum macht er das? Nichts steht auf der Tafel, er deutet herum, die anderen hören zu – deutet auf einen gewissen Wahnsinn hin

Es wird klarer, dass sie die Aufseherin ist und nicht die „Wahnsinnige“ – die anderen hören auf sie



Halbtotale

sich mehrere Male in dieser Sequenz – das heißt, sie befindet sich schon länger darin bzw. kommen immer wieder Rückblendungen (wo sie noch nicht im Raum ist – die Leute klopfen mit den Bechern, wo sie im Raum steht: die Leute klopfen nicht mehr und setzen die Becher ab).

So I stopped sleeping,

yeah I stopped sleeping

Won't somebody sell me back to me?

Groß

Die Musik hört hier auf.

			<p>halbtotal</p>	<p>Es folgen wieder schnelle Szenenwechsel, die die Frau in den verschiedenen Örtlichkeiten zeigen. Erstmals seit langem wird auch wieder der gelbe Raum gezeigt. Sie nickt in jeder der Szenen heftig mit dem Kopf im Rhythmus der Musik mit.</p> <p>In der drittletzten Einstellung steht die Frau plötzlich (erstmals) mit dem Rücken zur Kamera bzw. mit dem Gesicht zur Wand im gelben Raum. Sie steht vor dem nichtvorhandenen</p>		<p>Keine Musik mehr, aber dumpfen Dröhnen zu hören</p>	
--	--	---	------------------	--	--	--	--



Groß

Fenster mit Jalousien.

Danach sieht man sie wieder im grünen Raum (der Raum mit den Personen am Tisch), plötzlich bewegt sie ihre Augen zur Seite.

Kurz vor Schluss wird relativ klar, dass sie die einzige ist, die nicht verrückt/wahnsinnig ect. Ist. Dass nun sie diejenige ist, die mit dem Gesicht zur Wand steht und von sich selbst (also von ihr selbst im grünen Raum) beobachtet wird, kann Anspielung darauf sein, dass es jeden treffen kann bzw. oft nicht klar ist, wer wirklich verrückt ist und wer nicht und nicht klar ist, wer wen beobachtet und von wem man beobachtet wird.

		<p>halbtotale</p>	<p>Es wird wieder die gleiche Frau im gelben Raum gezeigt, wie sie mit dem Rücken zur Kamera und dem Gesicht zur Wand steht. Die Kamera bewegt sich von ihr weg.</p>			
--	--	-------------------	--	--	--	--

Kurzmemo:

Viele Eindrücke, sehr verwirrend, teils sehr schnelle Schnitte, es bleibt oft unklar, ob alles im korrekten Zeitverlauf gezeigt wird oder ob es Rückblendungen gibt. Auch wenn sich im Laufe des Videos herausstellt, dass die Frau die Person ist, die die anderen überwacht und nicht umgekehrt, bleibt immer noch unklar, ob es sich dabei um eine Psychiatrie oder um ein militärisches Umfeld handelt – ist aber im Grunde genommen wahrscheinlich gleichgültig: bei beiden Institutionen gibt es Leute, die überwachen und Leute, die überwacht werden. Das Video zeigt, dass die Grenzen zwischen beiden oft fließend und unklar sind. Auch die Überwachten überwachen/beobachten die Frau (indem sie zB auf sie reagieren – zB die Stift-rollenden Frauen reagieren, als die Frau zu singen beginnt). Auch die Kleidung und die Frisuren der Personen sorgen für Verwirrung: Frau wirkt mit ihren Haaren und dem Gewand eher wie Patientin (Ausnahme: die High Heels) als die andere, die adrett frisiert und gekleidet sind.

Auf den ersten Blick: sie ist die Patientin, die anderen nicht (könnten zB Aufsichtspersonen sein): erst bei genauen Hinsehen ist es umgekehrt – daher: es ist nicht so, wie es auf den ersten Blick scheint, genaues Hinsehen lohnt sich.

Auffallend sind die immer gleichen Farben: gelb, türkis, grau (zB auch ihre Haare), nur der Tisch im gelben Raum weicht vom Farbkonzept mit seiner roten Farbe ab. Die Umgebung und die Farben wirken, obwohl gelb und türkis, trist und eintönig. Die Farbgebung wird im Verlauf des Videos trister/dunkler/eintöniger. Auch die strengen geometrischen Formen sind auffallend und passen sowohl zum Militär als auch zur Psychiatrie.

Kameraeinstellungen: häufiger Wechsel der Einstellungen, wirkt teilweise hektisch, passt damit zur Musik

St.V. wird häufig in Nah- oder Großaufnahmen gezeigt, andere Personen (fast) nie

Außenaufnahmen: fast immer in Totalen oder Halbtotalen

17.1 Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird mit Hilfe von Musikvideoclip-Analysen und Bildanalysen die visuelle Darstellung eines Stars behandelt, nämlich der US-amerikanischen Musikerin St. Vincent, die seit der Veröffentlichung ihres Albums „Actor“ 2009 im Genre Alternative Rock/Independent erfolgreich ist und im Jahr 2015 für ihr Album „St. Vincent“ einen Grammy gewann.

Zu Beginn der Arbeit wird erläutert und definiert, was Musikvideoclips sind, was das Spezifische an ihnen ist und ein historischer Abriss über die Entstehung und Entwicklung von Musikvideos gegeben. Danach werden die Darstellungs- und Verbreitungsplattformen von Musikvideoclips erläutert: Musikfernsehen, insbesondere MTV und VIVA, sowie deren Verdrängung durch das Internet, vor allem durch spezialisierte Videoplattformen wie YouTube. Bei dieser Masterarbeit geht es um die Darstellung eines Stars, weswegen in eigenen Kapiteln definiert wird, was Stars (im Unterschied zu Prominenten) sind und wie sich Stars inszenieren. Ein zentraler Begriff bei der Inszenierung ist das Image, welches ebenfalls einer genauen Betrachtung unterzogen wird. Daran anschließend werden Stars in der Populärkultur und im Popfeminismus betrachtet, wo Begrifflichkeiten wie „Girlies“ und „Riot Girrrls“ beleuchtet werden.

Das methodische Vorgehen ist eine Kombination aus Filmanalyse nach Werner Faulstich sowie einer Videointerpretation mit Hilfe der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse nach Stefan Müller-Doohm. Die genauen Konzeptionen der beiden methodischen Ansätze werden erläutert sowie das Vorgehen und die einzelnen Arbeitsschritte erklärt.

Das Kernstück dieser Arbeit ist die Analyse von drei Videoclips, die mit Hilfe einer Ersteindrucksanalyse als Prototypen ausgewählt wurden. Die ausgewählten Videoclips wurden mit Hilfe der erläuterten Methoden analysiert und anhand einer Sequenz vorgestellt. Um ein vollständigeres Bild der Inszenierung von St. Vincent zu erhalten, wurde im Anschluss an die Analyse der Musikvideoclips eine Analyse der Albumcover-Bilder aller bisher veröffentlichten Alben von St. Vincent erstellt, bei der wieder nach der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse von Stefan Müller-Doohm vorgegangen wurde.

Den Abschluss der Arbeit stellt eine zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse der Videoclipanalysen mit Hilfe der Filmanalyse und der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse sowie der Albumcover-Bilder dar.

Im Anhang befinden sich die Ersteindrucksanalyse und die Typenbildung der Videoclips, die Einzelfallanalysen der Albumcover-Bilder und die Sequenzprotokolle.

17.2 Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Elisabeth Voglsam

Geburtstag: 28.06.1988

Geburtsort: Steyr

Ausbildung:

2013 – 2015: Universität Wien: Masterstudium Soziologie

2007 – 2012: Wirtschaftsuniversität Wien: Bachelorstudium Wirtschafts- und Sozialwissenschaften (Studiengang: Sozioökonomie)

2002 – 2007: Bundeshandelsakademie Steyr

1998 – 2002: Musikhauptschule Enns

1994 – 1998: Musikvolksschule Enns

Beruflicher Werdegang:

Mai 2015: Volunteer beim *Eurovision Song Contest* in Wien

seit Jänner 2015: Vorstandsmitglied beim Verein *Freies Magazin fm5.at* (ehrenamtlich)

seit April 2013: Leiterin des Ressorts „Musik“ bei *Unimag* (Online & Print) (ehrenamtlich)

seit September 2012: Fotografin und Redakteurin bei *Unimag* (ehrenamtlich)

seit Oktober 2012: freie Mitarbeiterin (geringfügig beschäftigt) bei *mica – music information center austria*; davor: Praktikum (August und September 2012)

Mai – Juli 2012: Praktikum beim *Österreichischen Kulturforum* in der Österreichischen Botschaft in Berlin

seit Oktober 2010: Fotografin und Redakteurin beim *Freien Magazin fm5.at* (ehrenamtlich)