

Birgit Richard

Clipping gender. Mediale Einzelbilder, Sequenzen und Bild-Nachbarschaften im Rahmen einer fokussierten Relationsanalyse

Clipping gender. Medial Images, Sequences and Image Neighbourhoods in the Context of Focused Analysis of Relation

Zusammenfassung

Das Musikvideo stellt eine zwischen Alltagskultur und bildender Kunst changierende Hybridform dar. Für diese wird hier eine neue relationale, den Bildern angemessene Analysemethode entwickelt, die Einzelanalysen im Sinne der Theorie des „Shifting image“ und der Bildnachbarschaften = „Cluster“ miteinander in Beziehung setzt und auf das „Lesen“ von Bildern verzichtet. Dabei ist der inhaltliche Fokus die Darstellung von Geschlecht und die Suche nach emanzipatorischen Bildern von Weiblichkeit im zeitgenössischen Clip. Die Interpretation konzentriert sich auf die Entschlüsselung und den Nachvollzug der vorliegenden Produktionsästhetik, indem zunächst medientheoretische Voraussetzungen und methodische Verfahrensweisen geklärt werden, um in exemplarische Analysen der Videos von Madonna „Die Another Day“, Aphex Twin „Windowlicker“ und Brandy „What About Us“ zu münden. Durch die Isolierung von Schlüsselbildern und -sequenzen entsteht das Interpretationsgerüst für die Clipanalyse. Darauf baut ein Bildleitfaden auf, der dann die Relationen zwischen den Einzelclips herstellt und diese zu Bild-Clustern, d.h. zu thematisch fokussierten Bildnachbarschaften zusammenfasst. Die thematische Clusteranalyse im Sinne des shifting image wird abgeschlossen durch die Einordnung in den sozio-kulturellen Kontext im Hinblick auf den inhaltlichen Fokus.

Abstract

A video clip is a hybrid that is situated between popular culture and fine arts. So it is necessary to develop a method for its interpretation that is adequate for dealing with its images. The results of the analysis of single videos is to be combined after the theory of the shifting image to form image clusters that are organised as image neighbourhoods with special relations. On the content side the focus is on the representation of gender and the search for emancipatory images for the female in contemporary clips. The interpretation concentrates on the revelation of production aesthetics. Before coming to that the media structural premises and methodological backgrounds are set. They are the preconditions for the analysis that is exemplified in the interpretation of Madonna's "Die Another Day", Aphex Twin "Windowlicker" und Brandy "What About Us". The isolation of key images and sequences builds up the basis for clip analysis. From that point special image categories are extracted: for example the key objects of the clip or the relation between male and female body. They construct the connections between the single clips and glue them together in image clusters that are content related image neighbourhoods. The focal cluster analysis framed by the term of shifting image will be terminated through putting the result into the social context of the focus.

1. Einleitung

Ein Musikvideo ist ein selbstverständliches Element alltäglicher Bildkultur und präsentiert seine Inhalte in komprimierter Form und prägnanten Bildern. Aufgrund seiner gesteigerten Bild-Umlaufgeschwindigkeit gilt der Musikvideoclip – ein spezifisches Medium für jugendliche und postadoleszente Betrachter – immer noch als Negativ-Zeichen für die gesteigerte Bilderflut digitaler Welten. Das Stichwort von der 3-Minuten-Kultur drückt diese undifferenzierte Missbilligung aus, die sich vor allem in der pädagogischen Literatur (siehe z.B. Glogauer 1995, S. 157, S. 164ff.) wiederfindet.

Der Musikvideoclip zählt jedoch mittlerweile mit seinen eigenen visuellen Ausdrucksformen zum Kanon akzeptierter Alltagskultur. Musikvideoregisseure bekommen Kunst-Preise: So erhält etwa Chris Cunningham für das Aphex Twin Video „Come to Daddy“ die Goldene Nica auf der Ars Electronica 1999 oder Spike Jonze macht Kinofilme wie „Being John Malkovich“ (2000). Seit 1999 werden Musikvideos auf den Oberhausener Kurzfilmtagen mit dem MuVi, dem Preis für das beste deutsche Musikvideo, geehrt. Die Festivalleitung der Oberhausener Kurzfilmtage sieht das Musikvideo als ein Medium, das „über die reine Illustration des Produktes hinausgeht“ (Festivalprogramm 2000, S. 9) und eine visuelle Eigenständigkeit entwickelt. Ausgewählte Clips werden regelmäßig in Szenezeitschriften wie „de:bug“ oder „Spex“ analysiert, Ende 2003 erscheinen zum ersten Mal Editionen mit den als künstlerische Werke aufgefassten Clips drei bekannter Regisseure auf DVD: Michael Gondry (Daft Punk, White Stripes), Chris Cunningham (Björk) und Spike Jonze (Beastie Boys, Fat Boy Slim), MTV und die Zeitschrift Neon veröffentlichen Video-Compilations. Clips tauchen seit den 1980er Jahren immer häufiger in Kunst-Ausstellungen auf (eigene Ausstellungen: z.B. Frankfurt Filmmuseum 1993, München 1999 und 2004 „Look at me“ im Kulturforum NRW Düsseldorf). Der Clip stellt somit eine Hybridform dar, die zwischen Alltagskultur und bildender Kunst changiert, wobei seine Nobilitierung nur aufgrund der Ausblendung des kommerziellen Produktionszusammenhangs funktioniert.

Musikvideos zählen zu den möglichen Trainingsfeldern im kommerziellen Laboratorium für zukünftige Geschwindigkeiten und Wahrnehmungswelten, sie sind Vorbereitung auf die Anforderungen einer digitalen elektronischen Welt. Clips tragen gleichzeitig zur internationalen Verbreitung und zur Homogenisierung jugendlicher Stilbilder bei. Sie sind auch die Basis für die Entwicklung von nationalen Varianten. Bevor MTV 1981 als reiner Musikkkanal in England auf Sendung ging, war der Film das globale Medium, das seit den 1950er Jahren Stilbotschaften von Jugendkulturen veröffentlichte. Bis heute hat sich die Zahl der Musikkkanäle erhöht: MTV, MTV 2, VH 1, VIVA, VIVA 2 (eingestellt), VIVA+ Onyx, die für unterschiedliche Altersgruppen und Stile senden. Der Clip verleugnet anfangs den Inszenierungsaspekt (Bódy/Weibel 1987, S. 249) und erscheint als mediale Erweiterung des live-Konzerttraums. Die „Konserven“ bieten neue gestalterische Möglichkeiten, aber da sie in einem ökonomisch definierten Kontext entstehen, bleibt der statistische Anteil an innovativen Bildern prozentual gering. Zudem werden seit 2002 die finanziellen Ressourcen für die Produktion immer geringer, aufwendige Produktionen sind nur noch im Mainstream Bereich möglich und immer häufiger greift man zurück auf das Performance-Video.

Im vorliegenden Beitrag werden verschiedene Clips exemplarisch mit einer relationalen Analyseverfahren bearbeitet, die Einzelanalysen ganz im Sinne der

Theorie des „Shifting image“ (Richard 2003) und der Bildnachbarschaften=Cluster miteinander in Beziehung setzt. Die Auswahl der zu analysierenden Clips ist hierbei mit Absicht so getroffen, dass diese stilistisch und gestalterisch scheinbar nichts miteinander zu tun haben, um aus der Konfrontation der Einzelanalysen neue und überraschende Perspektiven für die Clips zu entwerfen. Dies erlaubt auch, auf die Kultur der Musikvideoclips in Hinsicht auf ihren formenden Einfluss auf gesellschaftliche Bilder einzugehen. Die kommerziellen Rahmenbedingungen des Produktes Clip werden hier nur berücksichtigt, wenn diese unmittelbare Einflüsse auf die Gestaltung der Bilder geltend machen. Entscheidendes Apriori für die Analyse ist, dass es sich um ein visuelles Produkt handelt, aus dem sich ein Zusammenhang zu allgemeinen sozialen Kontexten rekonstruieren lässt. Hieraus wird dann das Gesamtbild einer Thematik wie die Darstellung von Geschlecht im Clip entworfen, welches Clips aus unterschiedlichen Genres und Stilen zusammensieht. Die Videoclips werden also unter einem speziellen inhaltlichen Focus – hier der dargestellten Geschlechterverhältnisse – diskutiert.

2. Optischer Überschuss, mediale Verwandtschaft und das „shifting image“

Vorgestellt wird hier eine Interpretationsmethode, die sich auf die Beziehung von Einzelbildern und Sequenzen konzentriert. Die hier entwickelte Analysemethode beschränkt sich nicht nur auf ästhetisch herausragende Clips, sondern ist so angelegt, dass mit ihr jeder beliebige Clip betrachtet werden kann. Diese Methode konzentriert sich auf die Herausarbeitung des semantischen Kerns des Bildes; Sound und Text sind sekundäre Instanzen, auf die hier nicht näher eingegangen wird. Die Interpretation konzentriert sich auf den Nachvollzug und die Entschlüsselung der vorliegenden Produktionsästhetik, indem zunächst medientheoretische Voraussetzungen und methodische Verfahrensweisen geklärt werden, um in exemplarische Analysen der Videos von Madonna „Die Another Day“, Aphex Twin „Windowlicker“ und Brandy „What About Us“ zu münden. Die Konzentration auf die Produktanalyse lässt Rezeptions- bzw. Aneignungsanalyse in den Hintergrund treten. Am Ende des Beitrags werden mögliche Wirkungszusammenhänge angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt. Hier müssten sich eigenständige Rezeptionsuntersuchungen anschließen.

Die Medien Film und Video haben viele Gemeinsamkeiten, aber auch grundsätzliche medial-strukturelle Unterschiede. Die oft selbstverständlich angenommene Intermedialität und die genealogische Verbundenheit existiert nicht. Das Videosignal projiziert kein Licht, sondern ein Bild von einem Bild (Paech 1994, S. 48) im Gegensatz zu dem im Projektor fixierten Bild beim Film. Die unterschiedlichen medialen Prinzipien zeigen sich auch daran, dass Musikvideos an jedem Abtastpunkt ein Pulsieren des Bildes selbst sind. Deshalb ist die Frage „Was verbirgt sich hinter den technischen Bildern?“ schlicht falsch gestellt und wird durch die mediale Struktur obsolet. Die gezeigten Bilder verdecken keine wie auch immer geartete Wahrheit, sie sind weder mehrschichtig noch komplex, sie sind im Sinne von Flussers Definition des technischen Bildes pure Oberflächen (Flusser 1990, S. 33).

Sowohl Film als auch Video sind in erster Linie Bildmedien. Als Film- oder Videobild kann man die Summe aller Einzelbilder verstehen, die jedoch, da das Einzelbild praktisch nie analysiert werden kann (weil man es nicht einzeln sieht, ist die Analyse zwingend auf künstlich erzeugte Einzelbilder angewiesen), auch als Sequenzen, Szenen oder Stills (Standbilder aus Videos oder Filmen) betrachtet werden können. Weder Film noch Video erschöpfen sich jedoch in der Summe ihrer Einzelbilder. Film- und Videobild produzieren einen optischen Überschuss (siehe auch den Begriff des ikonischen Mehrwerts im Film von André Bazin 2001), eine der Story „hinzugefügte“ Bildlichkeit, die mithilfe von Bildinterpretationsmethoden entschlüsselt werden muss. Die Analysemethoden der Film- und Kunstwissenschaften werden für die Videoanalyse fruchtbar gemacht, insbesondere solche, die die Betrachtung von Einzelbildern in den Vordergrund stellen: Hier sei vor allem auf die Begriffe des *Schlüsselbildes* (Kersch 2000) und des *optischen Überschusses* (Meder 1999) verwiesen.

Der Begriff des optischen Überschusses verdeutlicht, dass der Musikvideoclip mit Interpretationsmethoden, die das Bild als zu lesenden Text auffassen, nicht adäquat interpretiert werden kann. Künstlerische Prinzipien wie Collage oder Appropriation (Aneignung von Zitaten, siehe Madonna Video) lassen sich nicht vollständig über die Analyse der Narration entschlüsseln. Eine bildwissenschaftliche Betrachtung des bewegten Bildes muss aber auch den Text – das sind die Bestandteile von Story/Vorlage/Drehbuch – berücksichtigen, wie sie das Bild zu würdigen hat. Im Rahmen eines solchen Unterfangens ist davon auszugehen, dass Bilder zunächst eine Funktion haben, die innerhalb des Filmtextes oder der Story bzw. der Narrationsebene im Video liegt.

Es ist allerdings in erster Linie nach den Qualitäten des Bildes zu fragen: Das Filmbild, eine Szene, eine Einstellung oder eine Sequenz ist kein Tafelbild, und doch muss es im Ansatz als ein solches verstanden und mit den traditionellen (Bild-)Medien verglichen werden. Dabei sollte das Film- bzw. Videobild so ernst genommen werden wie jedes andere bildliche Medium: es hat einen Aufbau, eine Art der Komposition, Figuren werden dominant oder unbeteiligt arrangiert, Räume werden mit Objekten, Figuren, Licht usw. gestaltet, und die Bewegung bzw. Einstellung der Kamera ist auch noch zu berücksichtigen.

Eine prototypische Analyse entsteht aus einer linearen Bildbetrachtung des Videos, das zunächst immer wieder im Gesamtzusammenhang des Flows der Bilder verfolgt wird, um dann Kernszenen und Sequenzen ausfindig zu machen, aus denen Einzelbilder (Details, Kernobjekte, Posen) isoliert werden, die bis zur theoretischen Sättigung des Materials ausinterpretiert werden (Flick 2002, S. 104). Die Zerlegung des Clips ist methodisch unerlässlich, wobei man die Stills entweder selbst anfertigt oder sie aus dem Internet bezieht.

Die erste Voraussetzung bildet die werkimmanente fundierte Ausarbeitung des „anschaulichen Charakters“ (Sedlmayr 1959, S. 326ff.). Die hier vorgestellte Interpretationsmethode geht von der herausragenden Bedeutung der *Stills* aus, da diese – im Speziellen bei dem zuerst interpretierten Video von Madonna – deutlich machen, wie viele Bilder im subliminalen Bereich der Wahrnehmung den Gesamteindruck der Zuschauer steuern. Die Re-Konstruktion der Ästhetik steht am Anfang der Analyse, dann geht der Blick auf formale und medienstrukturelle Kriterien (Close-ups, Jump Cuts). Mithilfe der Stills beginnt die Isolierung von Schlüsselbildern und -sequenzen, die das Interpretationsgerüst für die Clipanalyse bilden.

Die aus den Einzelvideos extrahierten Schlüsselbilder werden dann im nächsten Schritt mit denen anderer Clips zu *Bild-Clustern*, d.h. zu thematisch fokus-

sierten Bildnachbarschaften zusammengefasst. Dabei gilt es folgende medienstrukturelle Voraussetzung mit einzubeziehen: Bei den technischen Bildern, der unbewegten Fotografie oder einem isolierten Still aus einer Sequenz, ist grundsätzlich davon auszugehen, dass es keine „großen stillen“ Bilder (Bolz/Rüffer 1996) gibt, sondern nur immer neue Bedeutungen entwerfende *shifting images*. Das Bild ist keine feste Entität. Das, was als Einzelbild erscheint, ist ein künstlich still gestelltes Zwischenstadium. Jedes Bild ist ein „shifting image“, weil es sich zwischen verschiedenen medialen Bildsystemen wie TV, Film und Internet bewegt. Bilder sind konnektive Knotenpunkte in rhizomatischen, transkulturellen Bilduniversen.

Die Schlüsselbilder, auch „key images“ bzw. „frames“ genannt – die prägnanten, mit starker ästhetischer Ausstrahlung ausgestatteten Einzelbilder im Video, an denen die Analyse ansetzt –, bringen mit ihrer Erscheinung benachbarte Bilder in Bewegung und führen zu Verwerfungen, die ungewollte Bilder zudecken (vgl. Richard 2003, S. 43). In diesem Moment erwachsen an bestimmten Stellen aus den scheinbar unhierarchischen Bildebenen Bilddominanzen und Bildverdichtungen. Jedes sichtbare und unsichtbare Bild, das in der Nachbarschaft der Schlüsselbilder liegt, findet einen neuen Platz in der Struktur. Dies passiert ohne einen bewussten Eingriff. Hingegen wäre der Rückzug von Madonnas Video „American Life“ (2003), den die Sängerin aufgrund des Irakkriegs vollzieht, wobei der Clip natürlich im Netz noch zu finden ist, ein gezielter Eingriff. Durch neue Bilder oder die Ortsveränderung eines Bildes gibt es Verwerfungen, auf die die gegebenen Bildwelten reagieren und daraufhin neue produziert werden: Das pornographische Bild im HipHop Video generiert z.B. den Mechanismus der Überbietung (2003 z.B. bei 50 Cent: P.I.M.P.).

Die Veränderungen in den Bildrelationen werden rekonstruiert und damit verbundene Strategien offengelegt, im Bewusstsein über unsere Position als „situated viewers“ (Rogoff 1999, S. 22), die einer in Machtdiskurse eingebetteten Politik der Sichtbarkeit unterliegen. Eine Zielsetzung der wissenschaftlichen Analyse der Clips im Rahmen der Kultur des „shifting image“ ist es, die Politik der Sichtbarkeit zu beobachten, zu dekodieren und in einem quasi archäologischen Prozess die verdeckten Bilder freizulegen, die in der Ökonomie der Aufmerksamkeit untergehen.

Die visuellen Relationen zwischen Bildern unterschiedlichster gesellschaftlicher Systeme, die die Bilder erst zu sozialen Bedeutungsträgern werden lassen, sind vor dem Hintergrund disparat erscheinender Analyseschritte zu erarbeiten. Das hier entwickelte Interpretationsverfahren basiert auf einem dreistufigen Modell, das sich folgendermaßen zusammenfassen lässt:

1. Einzelbildanalyse (Stills, Sequenzen) auf der Grundlage einer intensiven Deskription der vorliegenden Clips, die auch ohne Abbildungen das Video im Kopf der Betrachtenden entstehen lässt. Berücksichtigung der medienstrukturellen Beschaffenheit (siehe Kapitel 3)
2. Auswahl von Schlüsselbildern und -sequenzen und Interpretation nach Leitkategorien, Entwicklung einer Art von Bilderleitfaden (vgl. Leitfadeninterview; hier z.B. Geschlecht, Kernobjekte/-gegenstände, Raum, Körperbilder, Verhältnis männlich-weiblich), Konstruktion der Relationen auf der Grundlage der erstellten Bildleitfäden (siehe Kapitel 4)
3. Zusammenführung der Ergebnisse in eine thematische Clusteranalyse im Sinne des shifting image, Einordnung in den sozio-kulturellen Kontext im Hinblick auf den inhaltlichen Focus (siehe Kapitel 4).

3. Analyse von Musikvideoclips – drei Beispiele

Die Auswahl der zu analysierenden Videos ist vor allem durch den inhaltlichen Fokus der Darstellung des weiblichen Geschlechts bestimmt. Zu Beginn steht eine intensive Einzelanalyse des Madonna Videos „Die Another Day“, die vor allem die präzise Deskription in den Vordergrund stellt. Es folgt die Analyse von zwei weiteren Videos, die im weitesten Sinne dem HipHop Genre zuzuordnen sind. Den Abschluss bildet die Analyse eines inhaltlichen Clusters. Mit der Übertragung der Bildanalyse auf den sozio-kulturellen Zusammenhang wird auch der Begriff des shifting image auf den Bereich des Clips angewendet.

3.1 Madonna: „Die Another Day“ (2002)

Der Videoclip „Die Another Day“ wurde im September 2002 in Los Angeles von dem Regisseur Team „Traktor“ gedreht. Es handelt sich um ein komplexes Arrangement von Bildebenen und Einzelbildern, in dem nichts dem Zufall überlassen worden ist. Ganz im Gegensatz zur landläufigen Meinung über den Musikvideoclip, die davon ausgeht, dass hier Dichte nicht existiere, ist ein ironisch collagierendes Beispiel mit extrem komprimierten Bildinformationen zu sehen. Im Einzelbild findet eine Staffelung und Akkumulation von Details statt.

Das Musikvideo ist ein quasi neuer James Bond Film mit Madonna in der Hauptrolle, kein konventioneller Titelsong oder Trailer. Madonna ist im Clip der weibliche Bond, gleichzeitig agiert sie als ihre weibliche Mit- und Gegenspielerin. Bond alias Pierce Brosnan erscheint nur kurz auf einem Gemälde. Der Clip setzt sich aus zwei miteinander verschränkten und gegeneinander geschnittenen Ebenen zusammen, die beide im Kern aus dem letzten James Bond Film abgeleitet sind: Dem finsternen Folterkeller und Exekutionsraum der „Nordkoreaner“ und dem Rittersaal, in dem Madonna im Film als Fechterin auftritt, und seiner optisch dynamischen Verlängerung, dem Museumssaal. Der Clip folgt auf einer Ebene der düsteren Ästhetik des Films, ist in Grün-Grau-Blau-Tönen gehalten und inszeniert Madonna in kämpferischer Hässlichkeit analog zu James Bond, der zum ersten Mal in der Bond Geschichte ungepflegt und entstellt von der Folter gezeigt wird. Die andere Ebene ist sowohl vom Setting als auch von Madonnas Outfit her durchgestylt und durch die Farben Schwarz, Weiß und Rot bestimmt.

Das Video beginnt mit einer Aufsicht auf einen finsternen Verhörraum mit grellem Neonlicht, einem Tisch, Stühlen und Männern in Uniformen. Madonna wird von Militärwachen durch einen Gang geschleift. Sie trägt ein grau-beiges Muskelshirt und eine schwarze Hose mit Gürtel. Die Wachen zerren die heftig Widerstrebende zum Tisch, zwingen sie auf den Stuhl, ihre ausgebreiteten Arme und den Kopf auf die Tischplatte. Ein Close-up zeigt ihre muskulösen Oberarme mit einem hebräischen Tattoo, das übersetzt „Love“ bedeutet. Die Besonderheit ist, dass es aus den hebräischen Einzelbuchstaben zusammengesetzt, aber nicht das eigentlich hebräische Wort für Liebe ist, ein besonders provokativer Eingriff von Madonna in Anspielung auf ein ähnliches Zeichen im James Bond Film „You only live twice“.

Sie räkelt sich auf dem Tisch und transformiert die bedrohliche Unterwerfung in eine selbstbestimmte, erotische Pose. Auf dem Tisch und an der Decke

befindet sich jeweils ein Mikrofon als Hinweis auf die Verhörsituation. Bilder des Stuhls, der an dem Tisch steht, werden gegen Bilder des elektrischen Stuhls, auf dem Madonna im Verlauf des Videos landen wird, geschnitten. Dazwischen erscheinen Bilder eines Koreaners, der ein Stahlgebiss trägt. Hier deutet sich, wie in vielen Madonna Videos, ihre Zitierfreude an: Bezugspunkte für die Gegenstände sind die James Bond Filme. Im speziellen Fall verweist die Figur auf den Gehilfen eines James Bond Gegners, auf Jaws (deutsch: Der Beißer dargestellt von Richard Kiel), der in „Moonraker“ (1979) und „The Spy who Loved Me“ (1977) mit Stahlgebiss auftritt.

Verschiedene Folterungen werden in Szene gesetzt, Madonna wird gegen eine Kachelwand geschleudert, schnelle Schnitte zeigen den leeren, qualmenden, elektrischen Stuhl, eine Ankündigung, dass sie davonkommen wird. Dann springt sie auf den Tisch und beginnt zu tanzen. Die Folterungen werden im James Bond Film nur angedeutet, sie spielen sich im Kopf des Betrachters ab. Ganz im Gegensatz dazu setzt Madonna die Phantasien hier in Bilder um und zeigt das Untertauchen ihres Kopfs in Eiswasser explizit. Die Soldaten halten sie an den Armen und drücken den Kopf herunter. Madonna selbst inszeniert sich als zähe, unbesiegbare Kämpferin. Im Verlauf des Videos ist ihr Körper mit Blessuren übersät, das Haar ist zerzaust, ihre Schminke verlaufen, sie hat schwarze Augenringe. Sie setzt sich massiv gegen ihre Gegner zur Wehr, lässt sich nicht unterkriegen. Diese Inszenierungen ihres Körpers stellen ein weiteres verdichtetes Schlüsselbild in diesem Video dar.

Die Folterer nehmen keine Rücksicht auf das Geschlecht ihrer Kontrahentin: Ihre „weiblichen“ Waffen sind hier außer Kraft, gelten nur dem Zuschauer. In diesen düsteren Szenen erwehrt sie sich mit körperlicher Kraft und mit Ideen: Sie umwickelt ihren Arm mit einem Gummi- oder Lederriemen, der sie vor dem elektrischen Stuhl rettet. Dieser verweist auf das Anlegen des jüdischen Gebetsriemens, Tefillin genannt. Das ist eine besondere Provokation von Madonna, der dieses Ritual als Vertreterin einer „Light Version“ der Kabbala bekannt ist: Nur die männlichen Juden dürfen den Gebetsriemen nach ihrer Bar Mizwah anlegen.

Ihr Unterhemd ist vom Kampf verschmutzt und unter ihrer schwarzen Hose kommen die hohen geschnürten Militärboots, schwarze DocMartens mit parallel geschnürten weißen Schnürriemen zum Vorschein. In diesen Szenen wird ihr Körper betont, ihr Unterhemd klebt am Körper, der schwarze BH zeichnet sich darunter ab. Der Kampf wird kombiniert mit „tabledance-artigen“ Elementen: Madonna schwingt sich an der schweren Eisenkette entlang, tanzt auf dem Tisch, springt herunter und wirft den Tisch um. Sie stöhnt, bevor die Folterknechte sie packen und erneut unter Wasser tauchen. Die Militärs schreiten zur Vorbereitung ihrer Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl. Madonna wird draufgezerrt, wehrt sich, tritt mit ihren Boots. Sie wird festgeschnallt, lacht höhnisch, bespuckt die uniformierten Männer verächtlich und rüttelt an ihren Fesseln, hier sieht man ihre aufgeschlagene Lippe. Parallel dazu geschnitten betätigt sich das Double von Jaws als Vollstrecker der Todesstrafe. Er zieht den Hebel im Kreise von Beobachtern hinter einer Trennscheibe, erst halb, dann ganz herunter, es ist viel Qualm zu sehen. Als sich dieser verzieht und die Uniformierten auf den Stuhl blicken, ist Madonna quasi verdampft! Nur ihr Tattoo, das Wort Liebe, bleibt bezeichnenderweise auf dem elektrischen Stuhl als rauchendes Brandmal zurück. Danach ist an ihrer Stelle ein Mann mit Vollbart auf dem Stuhl zu sehen, eine magische Geschlechter-Transmutation, danach ein weiterer Schnitt und Bilder, die die flüchtende und lachende Madonna zeigen.

Hier macht die Referenz zu „Man lebt nur zweimal“ wortwörtlichen Sinn. Das Idol Madonna zeigt sich als schlaue weibliche „Unsterbliche“, die die „tumben“ asiatischen Folterer überlistet.



Abb. 1: Madonna:
„Die Another Day“

Der Übergang zwischen den Szenen erfolgt über den typischen Bond Augen Ausschnitt, in dem Madonna erscheint. Die Kamera blendet zu Fechtszenen in einem Rittersaal über. Diese zweite Ebene des Clips steht in einem starken Qualitäts- und

Komplementärkontrast zu den düsteren Bildern der Folterkeller. In der sauberen und eleganten Gegenwelt findet in einem Rittersaal mit Glasvitrinen ein Kampf statt, der auf einer roten Fechtbahn beginnt und im Museum zwischen splitternden Vitrinen endet. Der Raum ist Verweis auf das Glasmuseum in „Moonraker“. Im Museumssaal werden aus Vitrinen entnommene Bond-Requisiten im Kampf eingesetzt. Madonna verdoppelt sich in eine gute und eine böse Schwester, die gute trägt den weißen Fechtanzug, die böse natürlich den schwarzen. Die schwarze mit einem wattierten Anzug mit Schnallen bekleidete Madonna kämpft mit einer Doppelaxt, einer Requisite aus „Goldfinger“. Die weiße trägt ein zeitgemäßes Outfit mit modischer Schlaghose, das durch die ausladenden Formen eigentlich ungeeigneter für den Kampf ist als der eng anliegende wattierte Anzug der schwarzen. Die Madonnas prügeln sich aus dem Rittersaal mit einem Sprung aus einem Fenster in den Museumssaal. Karate-tricks werden gezeigt, die gute weiße Madonna wirft ihre Gegnerin über die Schulter. Sie besitzt zudem Waffen in Anlehnung an die von Q für Bond hergestellten Gadgets, z.B. springt aus ihrem Schuh eine metallische Messerspitze, wie bei der KGB Figur Rosa Klebb aus „Liebesgrüße aus Moskau“. Die schwarze Madonna wird mit einem Schuss aus einer Harpune zur Strecke gebracht, diese stammt aus „Thunderball“. Die Getroffene fällt in Zeitlupe nach hinten zu Boden. Die weiße Madonna pustet zufrieden auf die Harpune, mit der sie den tödlichen Pfeil abgeschossen hat, wie auf einen rauchenden Colt.

Im Clip verstreut finden sich weitere Accessoires: Im Museum wird eine Frau mittels Pinsel und Farbeimer golden angemalt („Goldfinger“, 1964). Im Ahnensaal taucht der Koreaner mit der Melone auf, Oddjob, der Helfer des Bösewichts (Gerd Fröbe) aus „Goldfinger“. Mit dem Wurf der tödlichen Melone enthauptet Madonna eine weiße ausgestopfte Katze, eine Anspielung auf Ernst Stavro Blofeld („Liebesgrüße aus Moskau“), den man im Film mit einer lebendigen weißen Katze auf dem Schoß sieht. Die Melone streift die weiße Madonna an der Wange. In einer weiteren Vitrine ist der goldene Colt aus „The Man with the Golden Gun“ zu sehen. Der Astronaut aus „Moonraker“ und eine Schaufensterpuppe im weißen Bikini-Outfit, ein Verweis auf Ursula Andres' Bikini im ersten James Bond Film „James Bond jagt Dr. No“ und gleichzeitig auch auf die Retroversion, die von Halle Berry in „Die Another Day“ getragen wird, stehen im Museumssaal.

Alle auftauchenden Motive und Details sind hier als Bestandteile eines *übergreifenden Schlüsselbildes* zu verstehen: das James Bond Zitat als Hintergrundfolie für ein eigenes Madonna Profil. Alle Requisiten sind optisch bewusst billig gehalten und wirken lächerlich vor dem Hintergrund der professionellen Inszenierung der beiden kämpfenden Madonnas. Dies wird auch noch mal am Porträtmalerei von James Bond (Pierce Brosnan) demonstriert, das eine Madonna mit einem Degen durchbohrt. Auch diese Szene ist wieder direkt mit einem Bond Film assoziiert: Bond erhält von Q in „Moonraker“ eine Uhr, die bei emotionaler Anspannung in Gefahr einen Pfeil abschießt, der erste Probeschuss landet in einem Gemälde.

Im Fechtduell verschränken sich beide Ebenen des Clips: Die schwarze Madonna trifft die weiße mit dem Schwert und schlitzt ihr den Bauch auf. Das Blut wird dann im Gegenschnitt sichtbar, der mit einem Ortswechsel in die zweite Narrationsebene verbunden ist und damit zurück in die Folterkammer führt. Madonna steht vor einer Kachelwand und hier kommt der Schnitt an: Sie fasst mit den schwarz behandschuhten Händen an ihren Bauch. Es quillt Blut heraus, das sie mit einer entschlossenen gleichzeitig tänzerischen Geste auf der grünlichen Kachelwand verteilt. In einer der folgenden Szenen stößt sie die Wachen weg, befreit sich von ihnen und wälzt sich auf dem mit Scherben bedeckten Boden und streckt ein Bein ballett-mäßig hoch. In den Scherben spiegelt sich jetzt die Fechtszene und beide Aktionsverläufe schieben sich nochmals übereinander. Der Schnitt mit der Klinge und die Spiegelung in den Scherben sind visuelle Gelenkstellen zwischen den beiden Ebenen, wobei das mediale Mittel Schnitt hier als wörtlich genommener Schnitt in die Haut erscheint.

Die zwei Narrationsebenen werden permanent im Wechsel gegeneinander geschnitten: Die erste Ebene zeigt die Folter, den elektrischen Stuhl und die Koreaner. Wenn Madonna auf diesem Level alleine zu sehen ist, stehen tänzerische und körperlich lustvolle Elemente im Vordergrund. Die Folterszenen zeigen Madonnas Körper in ambivalenten Bildern zwischen gezwungener Unterwerfung und Lust, in den Fechtszenen ist dieser komplett umschlossen und modisch gepanzert. Die Bond-Geschichte erscheint starr und musealisiert, demgegenüber repräsentieren die Madonnas den Ausdruck des prallen Lebens und demonstrieren gleichzeitig in der Vervielfachung die Unsterblichkeit der Ursprungs-Madonna. Die Kampfebene ist durch Madonnas offensive Körperlichkeit bestimmt, weniger von Bond-Zitaten durchzogen als die Museumsebene. Die formale Gestaltung des Clips, der die narrativen Elemente reduziert und assoziativ vorgeht, weist auf eine Verbindung zu einem actionreichen Computerspiel hin.

Madonna konstruiert wieder einmal ihr ganz spezielles Frauenbild, Ausgangspunkt ist hierbei der Filmheld James Bond. Sehr interessant ist das Moment ihrer Vervielfachung, das die Ausgestaltung unterschiedlicher Charakterzüge gestattet: Die Hauptfigur ist die toughe und gleichzeitig dominante Madonna, die den Film-Bond ersetzt, die beiden Fechterinnen sind die androgynen Emanationen ihres Unbewussten, der widerstreitenden guten und bösen Kräfte. Madonna präsentiert sich als weibliche Kämpferin mit aufreizenden, klassisch femininen, aber auch mit männlichen und androgynen Zügen. Aus der geschlagenen und misshandelten Frau wird eine, die sich der Gewalt entzieht und aus dem Bild heraus ihre sexuelle Anziehungskraft wirken lässt, indem die Bilder zwischen Misshandelter, tapferer Jungfrau von Orleans und „Schlampe“ mit sexueller Ausstrahlung oszillieren. Diese Bilder sind aber nur für die Zuschauer

inszeniert und im Handlungskontext des Bildes unwirksam. Die schwarze und weiße Madonna verkörpern das Bild der Amazone. Die Fechterinnen sind Kampfmaschinen in sauberer Umgebung, ihre Kleidung ist hochgeschlossen und ihr Geschlecht spielt keine Rolle. Madonna ist keine uniforme Bond-Schönheit, die sich zur dekorativen Schaufensterpuppe degradieren lässt. Als Kontrapunkt sind alle im Video auftretenden Männer durch mäßige Intelligenz und durch eine uniformierte Erscheinung als nicht individuell und tumbe Befehlsvollstrecker gekennzeichnet. Madonna zeigt einen weiblichen Ausbruch, der an Konventionen wie der erotischen Aufbereitung des weiblichen Körpers auch in Extremsituationen wie körperlicher Misshandlung festhält und sie damit wieder bestätigt.

Madonna fügt in diesem Video ihrem Star-Image, das auf Innovation und Wechsel angelegt ist, eine weitere Facette hinzu. Ihr Markenzeichen ist das permanente Oszillieren zwischen verschiedenen Weiblichkeitsbildern, die alle für die „Marke“ Madonna stehen. In dem oben analysierten Video arbeitet sie mit der Vervielfachung der eigenen Person in verschiedenen Maskeraden. Im nächsten Schritt soll ein Clip analysiert werden, dessen Protagonist Richard James, der Künstler Aphex Twin, ebenfalls die Vervielfachung seiner Person als Stilmittel einsetzt. Er arbeitet an der Etablierung der Marke Aphex Twin allerdings über die konstante Wiederholung seines Körpers und dem Einsatz von Logos.

3.2 Aphex Twin: „Windowlicker“ (1999)

Das Video zu „Windowlicker“ präsentiert einen Track mit elektronischer Musik, in dem der Regisseur Chris Cunningham mit den Masken des Gesichts von Aphex Twin arbeitet. Der Clip beginnt wie ein Film mit der Kommunikation von schwarzen Männern und Frauen, das eigentliche Musikstück setzt mit Erscheinen eines wichtigen Bildgegenstandes, der Limousine, ein. Der Plot stellt eine Parodie des Gangster-Genres im HipHop dar: Zwei schwarze Männer fahren mit ihrem Cabrio durch das sonnenreflektierende Los Angeles und reden über Sex. An einer Straßenecke stehen zwei schwarze Frauen im sexy Outfit, weißen Hot Pants und Bustiers. Die „Hormongesteuerten“ drehen ihr Auto und halten neben den Frauen an, um sie aufs Unverschämteste anzumachen. Die Frauen zeigen einen im HipHop Genre seltener vorkommenden, oppositionellen Frauentyp, wie man ihn von Eve, Foxy Brown oder von Lil'Kim kennt, der trotz knapper Bekleidung unmissverständlich klarmacht, dass man sich dumme Anmache nicht gefallen lässt. Die beiden Frauen schlagen verbal zurück und fragen, was hast du „poor ass nigger“ denn zu bieten, weder Geld noch Stil „look at your hair“ und lachen die beiden Hormongesteuerten aus. Im nächsten Moment wird das Cabrio von einer ellenlangen weißen Stretchlimousine weggeschoben, die sekundenlang unterhalb der eingefrorenen beiden Gesichter der Frauen die Mitte des Bildes durchrollt und die beiden Männer im Nebel zurücklässt. Die staunenden Minen der Frauen, die sich herunterbeugen, spiegeln sich in dem Moment in der Scheibe, als diese von dem weiß gekleideten Aphex Twin, der im Inneren der Limousine sitzt, heruntergelassen wird. Er steigt aus und startet in einer Pfütze einen abstrusen Tanz, eine Mischung aus surrealem Ballett und einer Parodie der Michael Jackson Schritte aus dem Video „Beat it“, unter Einsatz eines mit dem Aphex Twin Logo bedruckten Schirmes, das sich auch auf der Limousine befindet. Während die Frauen die Tanzeinlage bewundern, ver-

wandeln sich ihre Gesichter in das vollbärtige Gesicht von Aphex Twin. Hier handelt es sich um ein Schlüsselbild, das die Transformation des Körpers zwischen Mann und Frau sowie das Verhältnis von Körper und Gesicht, in den Vordergrund stellt.

Die nächste Szene zeigt das wilde Treiben der Aphex „Drillinge“, die übereinander liegenden üppigen Körper der Frauen, die im Inneren der Limousine Champagner trinken. Die vollbärtigen Frauen mit übertriebenen Afrolook Frisuren umschmeicheln den Gastgeber, umkreisen ihn mit ihren üppigen Oberweiten und strecken ihre ebenfalls üppigen Pos der Kamera entgegen. Die von ihren Trieben beherrschten Männer im Cabrio bemerken die Verwandlung der Gesichter aufgrund ihrer Fixierung auf die weiblichen Körper nicht und folgen der Limousine. Die beiden Bikini-Mutanten mit männlichem Kopf und weiblichem Körper schauen aus dem Schiebedach und winken. Als nächster Ort wird die Strandpromenade in Szene gesetzt. Dort formiert sich eine surreale Tanzgruppe mit Aphex Twin als Vortänzer. Die vollbusigen Transgender-Wesen vervielfältigen sich hier zu einem multi-kulturellen Tanzensemble. Die aufreizend tanzenden Bikinischönheiten stoßen den Vortänzer weg, um die beiden Cabrio-fahrer mit einer Blumenkette zu bekränzen. Aphex Twins magerer Körper wird im Tanz kontrastiert durch die üppigen Formen der Gogotänzerinnen unterschiedlicher Hautfarben. Ein Verweis auf die Geschichte des populären Tanzes ist die Szene, in der die Klone mit dem Aphex Twin Schirm posieren. Hier wechselt die Kameraperspektive, um die Choreographie der Klone von oben zeigen zu können. Die nächste Figur, die die vollbusigen Vollbärtigen vollführen, erinnert an Busby Berkeleys Musicals. Neben den Schirmen werden jetzt auch die Cheerleader Puschel geschwungen. Dann verlässt die Kamera die Vogelperspektive, und nach einer Drehung verwandelt sich das Aphex Twin Gesicht einer der Schönheiten in ein groteskes weibliches Clownsgesicht mit Zahnlücken und Zöpfen. Die Cabriofahrer schrecken zurück und flüchten.



Abb. 2: Aphex Twin:
„Windowlicker“

Die visuellen Anspielungen auf das „Playa Prinzip“ (Kodwo Eshun) in den HipHop Gangster- und R'n'B-Videos, Inbegriff für die sexistischen Bilder mit wenig bekleideten verobjektivierten Frauen und Luxus, weisen Cunningham als exzellenten Kenner der hier üblichen Stereotypen aus. Er treibt

diese Klischees auf die Spitze. Kein sexistisches Element aus den G-Funk Videos wird ausgelassen, so posiert der Twin mit einer geschüttelten Champagnerflasche, deren Inhalt sich auf den wogenden Körpern und Hinterteilen entlädt und alle benetzt. Dutzende von HipHop Videos betonen immer wieder die männliche Potenz und den erfolgreichen männlichen Hyperorgasmus anhand dieser platten Symbolik (prototypisch LL Cool Js Video Phänomenon von 1998).

Damit lässt sich die Darstellung der HipHop Klischees auch den Schlüsselbildern zurechnen.

Das Video zeigt ein Gender- und Race-Switching. Es erzeugt unheimliche Transgender Wesen, die bis zur clownesken Verzerrung mutieren und damit die geifernden, triebfixierten Männer in Schrecken versetzen. Aphex Twin scheint der weiße Gewinner, der durch seinen Stil, den Luxus und die Tanzkünste die Frauen beeindruckt und die schwarzen Poser durch eine noch viel größere, ästhetisch motivierte Pose abschreckt. Aber nur oberflächlich gesehen ist es wieder ein Sieg des weißen Mannes über den schwarzen, wie Kaja Silvermann in der TV Reihe *Fantastic Voyages* von 2001 konstatiert. Die Bilder geben eine andere Interpretation vor: Übertreibung und Verzerrung sind eine Parteinahme für die Transgender Wesen, die die simpel strukturierten, heterosexuellen Männer erfolgreich in die Flucht schlagen. Auch sind die hier gezeigten Künste weißer Beeindruckung pure Parodie: Der hagere Twin springt einen Laternenpfahl an und simuliert eine Kopulation, eine abstruse Verdrehung des weiblichen Tabledance. Auch das Durchziehen des geschlossenen Schirmes zwischen den Beinen ist eine Ableitung von weiblichen professionellen Anmachstrategien beim Striptease. Hinzu kommen skurrile Beeindruckungsposen, zur Andeutung von großer Potenz wird der Schirm wild zwischen den Beinen hin und her geschwenkt.

Die Aphex Twin Parodie zeigt eine groteske Verzerrung in der visuellen Verfügbarkeit des weiblichen Körpers als Objekt des Schauens. Die Enttäuschung des voyeuristischen Blicks wird stellvertretend durch die zwei schwarzen Männer vorgeführt und hallt im Zuschauer nach. In der gezeigten Konstellation von Körper und Gesicht wird die sonst unterschwellige pornographische Abtrennung nun in den Mittelpunkt des Bildes gestellt. Normalerweise ist das weibliche Gesicht in den Gangster Videos unwichtig, die Betonung liegt auf den Körperteilen. Der sezierende Blick der Kamera präsentiert die verfügbaren Waren (Mercer 1999, S. 440) als Angebote des weiblichen Körpers. Durch die Metamorphose des Gesichts in „Windowlicker“ wird die Abtrennung bewusst und damit rückgängig gemacht.

Dieses Video stellt eine ästhetisch motivierte Außensicht auf die HipHop Klischees dar. Es setzt sich mit den medial erzeugten Selbstbildnissen einer kommerziellen schwarzen Kultur auseinander und dekonstruiert die dort erzeugten Stereotypen ironisch.

3.3 Brandy: „What About Us“ (2002)

Der Plot auf der Grundlage des Texts des R'n'B Stücks ist simpel, er beschreibt die Unzufriedenheit der Sängerin mit einer Beziehung. Sie beschwert sich über die vielen Versprechen, die nicht eingelöst werden und setzt dagegen, dass viele andere gut aussehende Männer an ihr interessiert sind. Die Bilder sind im Verhältnis dazu spektakulär, es handelt sich um ein aufwendig digital produziertes Video mit Fantasy Elementen.

Der Clip beginnt mit einem close up eines Zettels in altertümlicher Schrift: „Promise – to love you forever, – never to cheat, – always be there.“ Nach einem Schnitt ist Brandy auf der rechten Seite zu sehen, den Hintergrund bilden Pyramiden in einer grünen Landschaft. Die computergenerierte Landschaft ist unbestimmt, ortlos. Brandy hält zunächst die Sätze mit den gebrochenen Ver-

sprechen als Schrifttafel/-rolle in der Hand, dann hockt sie vor einer Schatztruhe. Diese befindet sich oben an der Pyramide auf einer Art von Nest. Im Hintergrund werden fliegende Bäume mit breitem Wurzelwerk sichtbar, die eine Art Insel bilden. Auf einigen der Inseln schweben einzelne Männer auf Brandy zu und schauen sie an. Brandy trägt ein schwarzes Lederkostüm, schwarze lange Handschuhe und einen Nietengürtel. Sie greift in die rosenbekränzte Schatztruhe und holt ein Amulett hervor. Man sieht scheinbar die Schätze aus ihrer Kindheit, symbolisiert durch ein Stofftier, einen Affen. Die Schatztruhe steht für die positive Erinnerung an die Vergangenheit. Sie schließt die Truhe, nun werden die Pyramiden wieder sichtbar und es stellt sich heraus, dass diese aus knienden Männerkörpern bestehen. Die Körper schwarzer Männer sind symmetrisch angeordnet und mit Asche bemalt, einzelne Männer verziehen leidend das Gesicht. Hier wird die Assoziation der Darstellung von geknechteten schwarzen Sklaven dadurch gebrochen, dass die „Herrin“ eine Afro-Amerikanerin ist. Nach einem für die digitalen Gestaltungsmittel typischen Flug über die grüne Landschaft und einen See folgt der Betrachter der Kamera in den „Timetunnel“, der aus technoiden Elementen und schwarz-silbergrauen Lamellen zusammengesetzt ist. Hier steht Brandy bekleidet mit einem Leder-Nieten-Kostüm und Stiefel mit Fransen, tanzt durch den Tunnel, schwenkt ihre Hüften und macht Bewegungen wie beim Kickboxen. Dann fliegt ein Baseballschläger heran. Brandy fängt ihn zielsicher auf, betrachtet ihn mit sichtlichem Vergnügen und bezieht ihn in den Tanz mit ein. Sie schwingt den Baseballschläger rhythmisch hin und her und steht bereit für einen gezielten Schlag breitbeinig auf ihren hochhackigen Stiefeln. In Großaufnahme wird ihr ebenmäßiges Gesicht gezeigt, das Brandy wie eine computergenerierte digitale Schönheit erscheinen lässt. Dann tritt die Kamera zurück: Ein rotes Handy fliegt auf Brandy zu, sie befeuchtet einen Finger mit der Zunge und hält ihn hoch als Geste des Zielens. Dann schlägt sie das Handy zurück in den Tunnel. Die nächste Großaufnahme zeigt einen fliegenden PDA, mit einem schemenhaft erkennbaren „message for Brandy“ und „I love you Brandy“ auf dem Display, auch dieser Gegenstand wird gekonnt zurückgeschlagen. Der Spaß an der Aktion wird daran verdeutlicht, dass der Schlag wiederholt wird, nun zeigt die Kamera ihn von der anderen Seite. Der Organizer fliegt in zwei Teile zerschlagen zurück, Brandy tänzelt mit Baseballschläger und gibt sich sportlich. Als nächstes schwebt kopfüber ein Mann in hellblauem Nicki-Jogginganzug vorbei, der Verfllossene. Brandy nimmt im Vorbeiflug seine Sonnenbrille ab und setzt sie auf. Die Spiegelung in den Gläsern bildet den gemorphten Übergang in einen neuen Raum. Es ist ein silberner, digital erzeugter Raum mit einer Gitterplattform in der Mitte, in Form einer trichterförmigen Wäschespinnne. In der Mitte befindet sich die Sängerin im roten Kleid mit bodenlangen Fransen und schwarzen Handschuhen. Um sie herum winden sich zwei glänzende Graphitmänner in Ketten, die in Close-Ups ihre Waschbrettbäuche, die muskulösen Körper und ihre glänzende Haut zur Schau stellen. Die Männer tragen Nietenbänder um den Hals, sie knien, beugen den Kopf herunter und strecken ihre Hände nach vorne. Neben den aufgehäuften Männerpyramiden formen die angeketteten Männer ebenfalls ein Schlüsselbild. Die schwarzen Tänzer bewegen sich vor einem Hintergrund aus bewegten Silberstreifen. Der Boden des Gittertrichters ist mit in Falten gelegtem schwarzem Satin ausgelegt.

Der nächste harte Schnitt führt zurück in das Land mit den schwebenden Bäumen und den Männerpyramiden, diesmal im Lichte eines „Sonnenunter-

gangs“, Brandy trägt wieder die schwarze hautenge Lederkombi mit Hüfthose. Sie blickt nach oben, in diesem Moment wird deutlich, dass sie sich auf einem anderen Planeten befindet. Die Kamera fährt nach oben und zoomt auf die Erdkugel, die Blickrichtung dreht sich, und aus der Vogelperspektive werden gleichmäßige bunte rechteckige Strukturen sichtbar. Je weiter der Zoom in Richtung Erde geht, desto deutlicher wird, dass es sich um einen riesigen Parkplatz (eines Autokinos?) mit Autos handelt. Die farbigen Autos scheinen ebenfalls computergeneriert und nach farblichen Kriterien komponiert. Die Kamerafahrt endet mit einem Close-Up, das Brandy in einem Cabrio, einem alten Straßenkreuzer aus den 50er Jahren mit verchromten Stossstangen, zeigt. Ein Mann im roten Muskelshirt schaut zu ihr herüber, weitere Autos mit männlichen Insassen werden gezeigt. Ihre Gesichter sind angeschnitten, sie lümmeln sich cool in ihren Autos. Es sind die Männer von den schwebenden Bäumen auf dem Planeten. Dann wirft die Kamera einen Blick von oben auf Brandys Auto, die eine Jump Car-Fernsteuerung für das Lowriding in der Hand hält und mit dieser das Auto langsam zum Tanzen bringt. Über ihr wölbt sich der schwarze Himmel mit Vollmond. Brandy „swingt“ im Auto hin und her und steuert die Hydraulik, das Auto ruckelt. Ein Mann in schwarzem Leder-Outfit steigt zu Brandy, die Sängerin grüßt ihn mit einer lässigen Bewegung des Kopfes und einem kühlen selbstbewussten Lächeln.



Abb. 3: Brandy: „What About Us“

Die digitalen Effekte, die beim Metallischen im Silberraum, beim Graphitkörper der Tänzer, bei Brandys Lippen und den Tunnelfahrten eingesetzt werden, erzeugen eine „fluide“ Ästhetik des Videos, die durch harte Cuts kontrastiert wird. Immer wieder wechselt die Perspektive zwischen Close-Ups der Sängerin bis zu

Großaufnahmen ihres Munds mit grell geschminkten roten Lippen oder den schwarz umrahmten Augen. Ihr Gesicht und ihr Körper sind hierbei künstlich wie die Landschaft und verstärken den extrem artifiziellen Eindruck des gesamten Videos, hier handelt es sich um ein weiteres Schlüsselbild.

Brandys Video repräsentiert eine „Arbeit im Kleinen“ an den Geschlechterverhältnissen. Sie emanzipiert sich im Beziehungsalltag von leeren männlichen Versprechungen wie Ewigkeit, Anwesenheit und Treue, die Topics darstellen, die in den Texten der HipHop Ladies immer wieder auftauchen. Sie bewegt die Jump Car-Hydraulik selbst, wie dies sonst in G-Funk Videos Teil der männlichen Verführungsstrategie ist, um Potenz und Steuerungsgewalt zu demonstrieren. Sie eignet sich dieses technische „Accessoire“ an und zeigt gleichzeitig die Ablehnung von (Kommunikations-)Technologien, die als Übertragungsmittel für falsche Versprechungen genutzt werden. Die erwähnten Szenen sind eben-

falls den Schlüsselbildern zuzuordnen. Im Kontrast dazu sind die ursprünglichen, noch nicht gebrochenen Versprechungen im traditionellen Sinne auf Schrifttafeln festgehalten.

Planet und Silber-Raum zeigen die Utopie einer weiblichen Herrschaft über die Männer bis hin zu ihrer Versklavung, denn die Männer stehen zur Verfügung und sind formbares Material. Diese Orte geben Hinweise auf eine mögliche matriarchalische Zukunft, in der die Frauen als Königinnen auf den zu Bergen aufgetürmten Männerkörpern residieren und in der Versprechungen eingehalten werden müssen. Der Versuch der Übertragung auf die Erde ist schwierig, verbildlicht in der Umkehrung der Kamerafahrt auf die Erde, lediglich die Jump Car-Steuerung enthält den Hinweis auf eine autonome Zukunft.

Brandy präsentiert sich als sanfte Rebellin, die männlich konnotierte Alltagsgegenstände besetzt und die sich für die Eroberung eines Mannes einsetzt, um sich dann wieder unterzuordnen. Der Jump Car-Mechanismus wird von ihr nicht mehr benutzt, als der Mann im Auto sitzt. Auffällig ist, dass nun das Verdeck des Cabrios geschlossen ist und somit deutlich wird, dass die Sängerin die ganze Zeit auf dem Beifahrersitz gesessen hat. Die Demonstration von totaler Autonomie wird in diesem Moment ausgesetzt und gerät zur zukunftsfernen Utopie.

4. I close my body now: Wege zur Autonomie weiblicher Weiblichkeitsbilder im Clip

Zwei der vorgestellten Videos orientieren sich an Motiven und Erzählungen der HipHop Kultur, gleichzeitig stellen sie eine Differenz zu den üblichen Bildern her. Dabei gilt es zu beachten, dass sich die werkimmanente Analyse von HipHop Videos trotz Beachtung aller Apriori – die Unmöglichkeit, den eigenen festgelegten Standpunkt als weiße(r) Interpretierende(r) zu verlassen, und die sich daraus ergebende Problematik der gebrochenen Rezeption (siehe hierzu Richard/Kerscher 2003, S. 219) – sehr ambivalent gestaltet, da in der Mehrzahl der Clips sexistische Bilder-Klischees vorherrschen. HipHop ist eine männlich orientierte Kultur (Klein/Friedrich 2003, S. 125 und S. 295ff.), die Frauen und Homosexuelle weitestgehend ausschließt. In den meisten gesendeten Videoclips im HipHop Genre dokumentiert sich eine massive Diskriminierung von Frauen, die als reiner Besitzstand neben Autos und anderen Luxusobjekten präsentiert werden. Nur Frauen wie die Ausnahmeproduzentin Missy Elliott durchbrechen mit real und medial beeindruckender Körpermasse das Prinzip massiver, männlich-stofflicher Präsenz. Sonst sind Frauen in den Videos als stigmatisierte „bitches“ fast textil- und schmucklos, während Männer anhand von medialer Unterstützung der Kamera-Untersicht, von voluminöser Kleidung oder Körperumfang (Big Punisher, Notorious B.I.G.) bildschirmfüllende Masse demonstrieren (Richard 1998, S. 57).

Zu bemerken ist, dass die HipHop Clips nur die Spitze des Eisbergs in der Tendenz zur visuellen Verobjektivierung des weiblichen Körpers in der zeitgenössischen Clipkultur darstellen. HipHop dient immer mehr als Orientierungsfolie für einen auch in anderen Musikgenres (deutscher HipHop, Reggae, R'n'B und deutscher Mainstream Dancefloor, Beispiel Scooter) herrschenden Sexismus. Der für das Rockbusiness konstitutive Sexismus – so Diedrichsen im Vorwort zur Neuauflage von „Sexbeat“ (Diedrichsen 2002, S. XIX), Rockmusik lebe

von Beginn an vom Ausschluss des Anderen, der Objektivierung des Weiblichen –, findet hier einen bildlichen Ausdruck. Gerade bei den HipHop Videos lässt sich eine quantitative Unterrepräsentanz von autonomen Weiblichkeitsbildern feststellen, dennoch existieren diese autonomen Figuren und müssen oft erst als solche entschlüsselt werden. Es gibt auch unter scheinbar sexistischen Oberflächen Spielraum für weibliche und geschlechtlich nicht eindeutige Konstruktionen.

Die vorgestellten Videos unternehmen den visuellen Versuch gradueller und punktueller Ausbrüche aus den Stereotypen für das Weibliche. Die Bild-Ausflüge in Körperformen von Androgynität und Transgender künden von anderen möglichen Facetten des Weiblichen. Zwei weibliche und ein männlicher Protagonist gestalten die Clips in einer Mischung aus Story und Performance der Stars. Die Videos sind weniger experimentell als narrativ strukturiert, da ihre Bilder eng mit den Textaussagen verknüpft sind. Alle Videos huldigen dem Narzissmus der HauptdarstellerInnen bis hin zu ihrer Vervielfachung des Selbst, bei Brandy findet diese über die verschiedenen Looks statt. Die Inszenierung der eigenen Person, eine Notwendigkeit für das Image des Stars, erzeugt verschiedene Bilddoubles. Alle drei Clips zeigen auf einer Ebene Luxuswelten, die durch Konsumgüter beherrscht werden und auf ein sorgenloses sozial abgesichertes Leben verweisen. Diese Musikvideos haben also nicht die Intention, Sozialkritik oder politische Aussagen zu transportieren. Sie treffen in ihrer narzisstischen Inszenierung aus Promotion-Gründen eine private Aussage, die aber durch die Interpretation und die Einordnung in den größeren Kontext der Zeit ihren Teil zu einer Gesamtaussage – in diesem Fall zum Thema Geschlecht – beiträgt.

Die drei Videos sind von ihrer medialen Struktur typische Musikvideos, die sich jedoch an andere Bildgenres anlehnen: Madonna und Aphex Twin orientieren sich an der Ästhetik des Films, Brandy am Fantasyfilm und am Computerspiel. Die Videos versinnbildlichen unterschiedliche *Räume*, die mit Ausnahme von Madonnas Folterkeller clean und hell sind. Madonna konzentriert sich auf einen fiktionalen filmischen Referenzraum, den sie neu strukturiert, indem sie alle Räume – abgeschlossene Innenräume, keine Außenräume –, um ihren Körper anordnet. Aphex Twin agiert in einem real existierenden Raum mit peripherem lokalem Bezug. Sein urbaner Raum wird durch überdrehte männliche Gestalten und die selbstbewussten schwarzen Ladies besiedelt. Ein zweiter Raum wird nach dem „Playa Prinzip“ bei der Luxuslimousine in Form eines geschlossenen Innenraums und auf dem Strandplateau eröffnet. Das Video hat ein durchgehendes Design und präsentiert die Marke Aphex Twin, die konventionelle sexuelle Versprechungen nicht einlöst und den weißen Voyeur sowie die männlichen schwarzen Protagonisten enttäuscht. Brandy entwirft eine utopische landschaftsähnliche „Natur“-Welt und eine urbane Situation, welche die Stadt auf einen Parkplatz und ein Auto auf einen Ort zwischenmenschlicher Kommunikation reduziert. Auto und Timetunnel sind somit abgeschlossene Innenräume. Zentral in den beiden am HipHop orientierten Videos ist ihre Präsentation des Autos als Raum. Bei Brandy wandelt sich der Auto-Innenraum vom offen, autonomen des Cabrios in einen geschlossen, in dem der Mann wieder am Steuer sitzt. Die Blick-Undurchlässigkeit der verspiegelten Scheiben in der Stretch-Limousine wird durch das offene Schiebedach konterkariert, aus dem die Aphex Zwillinge winken. Der Macht- und Verführungsort im Durchschnitts-HipHop Video erfährt hier Variationen, die Auskunft über die zugrunde liegenden Geschlechterbilder geben und neue Konstellationen entwerfen: Die schwarzen Machos, die sich von Misch-Geschlechtern verwirren lassen, treffen

auf eine Emanzipation der kleinen Schritte, die die weibliche Zukunft auf einen anderen Planeten verlegt. Zurück auf der Erde, übernehmen die Männer das Steuer und bei geschlossenem Cabriodach auch die „Behütung“ der Frau.

Die *Farbgebung* bei Aphex Twin und Madonna ist naturalistisch und orientiert sich an Lokalfarben, Brandys Farbigkeit ist durch das digitale Medium bestimmt. Alle Videos bedienen sich der aussagekräftigen, aber stereotypen Nicht-Farben (= An- bzw. Abwesenheit von Licht) Schwarz und Weiß vor allem im Outfit der Darsteller: Aphex Twin und seine Klone, die schwarzen Frauenkörper, tragen Weiß, und die Limousine ist weiß. Im HipHop Genre symbolisiert Weiß Luxus und Reichtum, und die Reinheit des Weiß verkörpert, dass man den Schmutz der Straße hinter sich gelassen hat. Bei „Windowlicker“ steht vor allem dem klischeehaften Moment, einen schwarzen Körper am besten durch weiße Kleidung zu kontrastieren, der bleiche Aphex Twin gegenüber. Brandy entscheidet sich für Schwarz, das sie mit Rot kombiniert, um ihre besondere weibliche Rolle hervorzukehren. Sie spielt mit traditionell besetzten Farben auf eine „gefährliche“ Erotik an. Die Kleidung von Aphex Twin bleibt gleich, da sich der Zwilling als Marke präsentiert, und Brandy wechselt bei jeder Einstellung ihr Outfit. Madonnas Kleidung steht für ihre drei Abspaltungen: Die Fechterinnen, die sich von der roten Fechtbahn absetzen, tragen die Farben Weiß und Schwarz als Zeichen des Kampfes von Gut gegen Böse, und die kämpfende Madonna trägt eine schwarze Hose und ein weißes Unterhemd. Brandy ist sexy gekleidet, ohne sich total zu entblößen, sie ist kein HipHop Supervamp, keine „bitch“, ihre Kleidung ist weder aufreizend noch androgyn oder komödiantisch wie die von Missy Elliott. Sie steht für ein „sauberes“ Beziehungsangebot. Die Bilder zeigen eine minimal autonome, weibliche Haltung, die Auswahl des Partners selbst zu treffen. Besonders das Objekt Baseballschläger weist auf diese Bestimmtheit, nicht etwa auf die Absicht, die Männer für das an ihr begangene Unrecht körperlich zu züchtigen, wie es z.B. handgreiflich bei Kelis im Video zu „Caught you out there“ geschieht. Brandy präsentiert sich in virtuellen Wunsch(t)räumen, Planet und Silberraum stehen für die weibliche Zukunft, die Schatztruhe für eine erfüllte Vergangenheit. Sie zeigt keine „lauten“ Bilder, sondern konstruiert kleine weibliche Fluchten. Sie stellt sich nicht als eine aggressive wilde Frau dar, die ihre sexuellen Phantasien beschreibt und im Video auslebt, wie etwa Lil'Kim.

Interessant ist auch ein Vergleich der *weiblichen Körperbilder*. In allen Videos wird viel weibliche Haut gezeigt, alle Frauen haben lange Haare. Im Madonna Video sind klassische weibliche Körperzurichtungen und Posen zu sehen, der deutlich sichtbare BH, laszive Körperposen, das Herumwälzen auf Tisch und Boden, die auffordernden Blicke an den Zuschauer. Sie schleudert ihre offenen blonden Haare und erfüllt mit ihren sorgsam rasierten Achselhöhlen die kulturellen Normen des haarlosen glatten Körpers. Das von ihr entworfene Weiblichkeitsbild wird also immer wieder von klassischen Klischees eingeraht, allerdings ohne das Bild der Autonomie zu relativieren. Madonna zeigt ihren gestählten muskulösen Körper, der vor allem in den Folterszenen ambivalente SM Bilder erzeugt und die Lust an der Unterwerfung einmal als weibliche List und einmal als erotische Erfüllung zeigt. Die Protagonistin präsentiert sich in funktionaler Unisex Kleidung auf der Ebene der Folterkeller in feindlichen, schmutzigen, öligen Räumen als rebellisch, arrogant, zerstörerisch und furchtlos. Sie schlägt und spuckt, tritt Glasscheiben ein, hat Blut an den Händen, verschmiert es und scheut keine Verletzung ihres Körpers. Dieser ist durch Blessuren gezeichnet und verlässt damit das ungeschriebene Gebot der visuel-

len Unversehrtheit der Oberfläche des weiblichen Körpers. Ihr Körper wird durch Schnitte, Blut und Dreck verunreinigt und verletzt. Die weiblichen Körperhüllen und die Haut der tanzenden Aphex Twin-Mehrlinge sind ebenfalls nicht perfekt: Die clownesk Verwandelte hat Sommersprossen im Gesicht, und bei den tanzenden weiblichen Körpern werden die Körperfalten an den bebenden Hinterbeinen, Oberschenkeln und den fülligen Brüsten durch die Zeitlupe verstärkt, was den erotischen Effekt relativiert. Brandy repräsentiert dagegen die klassische, makellose weibliche Oberfläche, deren Künstlichkeit ihren Körper zu einem Hyper-Skin aus einem Computerspiel werden lässt. Die klinische Ästhetik des Videos kulminiert in einer künstlichen Erotik. Brandy agiert nicht primär körperlich, sondern bildet – mit ihren verfremdeten, sinnlichen roten Lippen, einem halb geöffneten Mund und den pechschwarz umrahmten Augen – ein zwei-dimensionales, vollendetes Schema der sanften, weiblichen Verführerin.

Das *Verhältnis von Körper und Gesicht* verdient besondere Beachtung, vor allem in Mainstream HipHopVideos hält die Kamera auf die vermarktbarsten Teilzonen des weiblichen Körpers. Das Gesicht taucht selten als individualisiertes auf, außer in einem funktionalisierten, die Bereitschaft zu „oralen Dienstleistungen“ signalisierenden Gesichtsausdruck mit leicht geöffneten Lippen. Madonnas und Brandys Gesichter sind dagegen in einem individualisierten Close-up zu sehen, gleichzeitig behalten sie dieses Chiffre für sinnliche Erotik in abgeschwächter Form bei. Die Frauenkörper bei Aphex Twin werden von dem männlichen Kopf dominiert, dies präsentiert einen anderen Entwurf von Geschlecht, der anhand der Übererfüllung von weiblicher Verfügbarkeit aus sexistischer Verwertung ausschert. Aphex Twin feiert die Befreiung der Köpfe von den Körpern (vgl. Poschardt 2003, S. 18). Das verdeutlicht umso mehr, dass der weibliche Kopf unwesentlich ist, denn als mediales Bild funktioniert nur der weibliche Körper als Signifikant.

Das *Verhältnis von Männern und Frauen* in den Clips ist auch aufschlussreich für die Beurteilung der weiblichen Rolle: Bei Madonna sind es stumpfe gefühllose Befehlsempfänger, bei Aphex Twin werden tumbe, sexistische Heteromänner vorgeführt. Brandy zeigt die utopische Unterwerfung von attraktiven Männern als Objekte. Dies setzt sie in Bildern um, in denen durchtrainierte Körper an Nietenhalsbändern präsentiert werden. Auf ihrem Planeten werden die Männerkörper symmetrisch angeordnet. Im Gegensatz dazu dominiert bei männlichen HipHop- und R'n'B-Stars die chaotische ungeordnete Akkumulation der verfügbaren Frauenkörper als Umrahmung des männlichen Körpers.

Es galt in der Analyse gegen die quantitative Zudeckung der besonderen Weiblichkeitsbilder anzuarbeiten und die qualitativ aus der Masse der sexistischen Bilder herausragenden, alternativen Bildwelten herauszuheben. Die weiblichen Stars positionieren sich meist stiller, nicht aber weniger bestimmt, im Angesicht der erschlagenden Quantität der männlich-phallischen Überbietungsphantasien. Auch im Rahmen eines kommerziellen Mainstream Videoclips ist es also möglich, abweichende Entwürfe von Weiblichkeit zu präsentieren. Auch ein Durchschnittsvideo aus dem Mainstream, wie das von Brandy, ist Teil der Konstruktion eines sozio-kulturellen Weiblichkeitsbildes.

Wichtig ist es, diese als solche wahrzunehmen. Dies muss eine intensive Clipanalyse, wie an diesem Leitthema demonstriert, leisten. Dem „situated viewer“ sollten hier die Bilder von Weiblichkeit im Clip als politische Instanz vorgestellt werden. Die Interpretation hat die subliminale Wirkung von Klischees verdeutlicht und in den Schlüsselbildern sowohl stereotype Redundanzen aufgewiesen als

auch signifikante Abweichungen herausgearbeitet. Trotz kommerzieller „Heavy Rotation“ von Videos mit weiblichen Deko-Elementen existieren also auch alternative Bildwelten nicht nur in den „künstlerisch wertvollen“ Videos. Die verkäuflichen Bilder repräsentieren einen Ausschnitt eines gesellschaftlichen und globalen Bild-Konsenses der Zeit. Musikvideoclips dienen der Verbreitung gesellschaftlich akzeptierter Bildwelten und verstärken schon vorhandene Geschlechterbilder. Im Einzelfall sind sie, ähnlich wie die Bilder der Werbung, Seismographen des Wandels, in diesem Fall der Pornographisierung des jugendlichen Alltags, in den die Entblößung des gesamten weiblichen Körpers schleichend eingezogen ist. Clips sind, genau wie Computergames, prägend für das Bildgedächtnis und den Bildervorrat der jungen Generation, weshalb es auch wichtig zu betrachten ist, welche Geschlechterbilder hier transportiert werden. Diese werden gewissermaßen subkutan über eine musikalische Kultur wie HipHop eingepflegt, der als die umfassendste Mainstream-Jugendkultur gelten kann, an der sich auch schon unter zehnjährige Jungen orientieren. Im Moment ist Soft-Pornographisierung der Bilder ausgehend vom HipHop als Verkaufshilfe an das männliche Publikum akzeptiert.

Das Konzept des shifting image verlangt es, andere, nicht minder interessante weibliche Bilder zu finden, diese als Kontrast dagegen zu setzen und so vor allem für Mädchen als auch für Jungen Orientierungsangebote zu machen. Exemplarische Analysen von Film- und Videobildern zeigen, wie wesentlich in diesen Medien die Funktion des Bildes ist. Ein werkimmanenter Zugriff auf die Bilder verhindert ein Sprechen über die Bilder hinweg, vom Bild aus eröffnen sich immer wieder neue Bilderuniversen. Die Interpretation der Clips und die Freilegung der Schlüsselbilder verfolgt daher eine politische Intention: Jedes massenwirksame Bild ist per se politisch, da es andere Bilder beeinflusst, neue hervorbringt und andere zudeckt. Die relationale Analyse von Musikvideoclips verhindert, dass die visuell ausgedrückten Machtverhältnisse verschleiert und gegenwärtige und zukünftige Geschlechterbilder verschüttet werden.

Literatur

- Bazin, A.: Was ist Kino? Berlin 2001
 Bódy, V./Weibel, P. (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987
 Bolz, N./Rüffer, U. (Hrsg.): Das große stille Bild. München 1996
 Diedrichsen, D.: Sexbeat. Köln 2002 (Erstausgabe 1985)
 Flick, U.: Qualitative Forschung. 6. Auflage Reinbek 2002
 Flusser, V.: Ins Universum der technischen Bilder. 3. Auflage Göttingen 1990
 Glogauer, W.: Die neuen Medien verändern die Kindheit. Weinheim 1995
 Kerscher, G.: Kopfräume. Kiel 2000
 Klein, G./Friedrich, M.: Is this real? Die Kultur des HipHop. Frankfurt a.M. 2003
 Mercer, K.: „Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Maplethorpe.“ In: Hall, S./Evans, J. (Hrsg.): Visual Culture: The Reader. London 1999, S. 435-447
 Meder, T.: Auch der Zuschauer ist Produzent. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films (Manuskript 1999)
 Paech, J.: Bilder-Rhythmus. In: Hausherr, C. (Hrsg.): Visueller Sound. Luzern 1994, S. 46-63
 Poschardt, U. (Hrsg.): Look at me. Video 25 Jahre Videoästhetik. Ausstellungskatalog Ostfildern 2003, S. 9-32
 Richard, B. (Hrsg.): Die Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch-medialer Komplex. In: Kunstforum International Band 141, Juni-September 1998, S. 57ff.

- Richard, B.: 9-11. World Trade Center Image Complex + "shifting image". In: Kunstforum International: Das Magische (hrsg. zusammen mit Sven Drühl) Band 164, 2003, S. 36-73
- Richard, B./Kerscher, G.: MoVie und MuVi. Zur Interpretation bewegter Bilder in Film und Musikvideoclip als Bildwissenschaft und „kritische Stilanalyse“. In: Ehrenspeck, Y./Schäffer, B. (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen 2003, S. 203-225
- Rogoff, I.: Studying visual culture. In: Mirzoeff, N. (Ed.): Visual culture Reader. London/New York 1999, S. 14-26
- Sedlmayr, H.: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948
- Sedlmayr, H.: Epochen und Werke. Band I. Wien 1959
- Weibel, P.: Musikvideos von Vaudeville zu Videoville. In: Bódy, G./Bódy, V. (Hrsg.): Video in Kunst und Alltag. Köln 1986, S. 24-41
- Weibel, P.: Was ist ein Videoclip? In: Bódy, V./Weibel, P. (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987, S. 274-275