

4 Aspekte der Wahrnehmung und Rezeption

4.2 Intermediale Korrespondenzen: Bild - Musik - Songtext

Grundlegend in der Betrachtung von Musikvideos ist, dass diese multimodal und multidimensional¹ aufgebaut sind. Dies äußert sich in ihren distinkt wahrgenommenen Zeichensystemen, Bild, Ton sowie literarischer Text, die sowohl als eigenständige Komponenten separat als auch im Verbund interdependent rezipiert und interpretiert werden können. Dabei kann eine entkoppelte Interpretation der verschiedenen Zeichensysteme unterschiedliche semantische Schlüsse erzeugen. Bild, Musik und Text haben eine eigenständige Bedeutung, die auch einzeln eine geschlossene Sinneinheit ergeben. So kann beispielsweise ein Rezipient durch eine Nebentätigkeit abgelenkt sein und damit in seiner Erfassung des Inhalts auf die auditive Komponente des Videos beschränkt sein. Eine weitere Einschränkung könnte sich dann ergeben, wenn der Liedtext nicht in der Muttersprache des Rezipienten verfasst ist, sodass die Wahrnehmung des Musikvideos primär auf einer Bewertung von Melodie, Rhythmus und Instrumentierung beruht.

Die Bemühungen, verschiedene Zeichensysteme untereinander zu vergleichen und Wertigkeiten zu bilden, sind fast so alt wie die betreffenden Zeichensysteme selbst. Sie bilden die Grundlage für eine Medienkritik im Sinne der westlichen Kultur, die ohne diese Entwicklung nicht denkbar gewesen wäre. Zum ersten Mal wurde ein solcher komparativer wissenschaftlicher Diskurs im Zuge der Schriftentwicklung deutlich². Die historisch vorausgegangene Lautsprache wurde dabei über

¹ Multimodal bedeutet in diesem Zusammenhang, dass verschiedene konventionalisierte Zeichensysteme eigenständige Sinneinheiten schaffen, die in dem semantischen Komplex Musikvideo verortet werden. Der Begriff orientiert sich dabei an dem Verständnis von van Leeuwen und Kress die dazu feststellen: „[...] meaning is made in many different ways, always, in the many modes and media which are co-present in a communicational ensemble“ (Kress / van Leeuwen, 2001: 111).

Demgegenüber steht der Begriff multidimensional für potenziell vielschichtige Interpretationsmöglichkeiten durch die Rezipienten, die das Musikvideo individuell und durchaus distinkt wahrnehmen und deuten können.

² Vgl. Nöth, 2000: 357-358

Jahrhunderte ausgiebig der Schriftsprache gegenübergestellt und verortet. Ähnliches gilt auf medialer Ebene für die klassischen Massenmedien Buch, Radio, Fernsehen und die so genannten Neuen Medien. Letztere ermöglichten darüber hinaus durch die Verknüpfung verschiedener Darstellungsformen, leider häufig terminologisch unscharf als Multimedialität bezeichnet³, erstmals auch eine Binnendifferenzierung nach Zeichensystemen in der wissenschaftlichen Diskussion. Als Konsequenz dieser Entwicklung war es abzusehen, dass auch eine relativ moderne multimodale Präsentationsform wie das Musikvideo Gegenstand der Betrachtung zu den Interdependenzen seiner konstituierenden Zeichensysteme werden würde. Die nachfolgende Arbeit möchte dazu die Grundlagen einer differenzierten Analyse beitragen und diese auch exemplarisch anwenden.

Folgt man der Argumentation der klassischen Filmwissenschaft ist das Bild die primäre Informationsquelle des Rezipienten⁴, als Zeichensystem folglich dominant. Komponenten der auditiven Perzeptionsreize werden dieser Argumentation folgend lediglich als eine Ergänzung verstanden. Dahingegen bleibt für Kritiker dieser These fraglich, ob dieses für Spielfilme entwickelte Konzept auch für Musikvideos zutreffend ist, da in den meisten Fällen der Song dem Video in der Produktion vorausgeht. In diesem Sinne wären Musikvideos Videos zur Musik und nicht Musik zum Video. Es gilt demnach zu klären, wo visuelle und auditive Informationen im Kontext des Rezipienten auf diesem bipolar entgegengesetztem Kontinuum verortet werden können. Der vermeintliche diametrale Widerspruch zwischen beiden Aussagen beruht dabei auf den distinkten Perspektiven, die sie erfassen. Während die filmwissenschaftliche Argumentation eher rezipientenbezogen ist, wird die zweite Position durch eine produzentenbezogene Sichtweise charakterisiert. Die filmwissenschaftliche Position ist stärker den psychologisch-kognitiven Auswirkungen des filmischen Bildes verpflichtet, wohingegen deren Kritiker den Produktionskontext als semantisch akzentuierende Komponente favorisieren. So lässt sich die damit

³ Gerade in Bezug auf die Untersuchung intermedialer Bezüge ist das Konzept der Multimedialität nicht unbedingt zuträglich, da es die Tendenz birgt, Medien-Grenzen zu verwischen.

⁴ Dies gilt zumindest in Bezug auf den emotionalen Nachvollzug im Sinne mimetischer Erkenntnis sowie für den Aufbau eines Situationsmodells. Vergleiche dazu Grodal, 1997 sowie Ohler / Nieding 1994.

verbundene Problematik zwar nicht vollständig auflösen, aber sie wird in ihrer Struktur zumindest transparenter.

Das bewusste Zusammenspiel der Zeichensystemtriade Bild - Musik - Songtext als syntaktisches Metasystem erzeugt dementsprechend eine gewichtete Semantik auf kognitiv-emotionaler Ebene. Diese Betrachtungsweise impliziert geradezu die Erweiterung der titelgebenden Triade des vorliegenden Kapitels. Denn die Wahrnehmung eines Musikvideos und die semantische Erfassung dessen Inhalts stehen in direkter Abhängigkeit zu der perzeptiven, emotionalen und sozialen Rezeptionssituation des Zuschauers. Aufbauend auf dieser Vorannahme muss der Rezipient als vierte Dimension der Betrachtung intermedialer Korrespondenzen eingeführt werden⁵. Dabei löst man sich, zumindest teilweise, von einer produzentenzentrierten Denkweise. Inhaltliche Verknüpfungen von Bild, Musik und Songtext können zwar von einem Künstler, respektive der Vermarktungsgesellschaft dahinter, antizipiert werden, jedoch obliegt es dem Publikum, eigenständig eine Bedeutungszuweisung zu treffen. Diese kann in beträchtlichem Maße von der antizipierten Meinung abweichen. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf den Song „Born in the U.S.A.“ von Bruce Springsteen verwiesen. Obwohl als kritische Hinterfragung amerikanischer Werte konzipiert, wurde das Lied auch von so genannten Patrioten als Hymne oder Lobpreisung verwendet und verstanden⁶.

Darüber hinaus ist es im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit notwendig, die Subtexte der betreffenden Zeichensysteme als Manifestation von Subkategorien, wie Rhythmus, Schnitttechnik etc., zu analysieren, um zu einem tiefergehenden Verständnis der dependenten und interdependenten Relationen zwischen Musik,

⁵ Diese Annahme ist lediglich als eine vereinfachte Darstellung zu verstehen, da sich die Relation Produzent – Rezipient nicht auf der gleichen semiotischen Ebene wie Bild – Musik – Songtext verorten lässt. Dies liegt in den unterschiedlichen Kategorien begründet, die von den Termini abgebildet werden. Die Trias der distinkt wahrgenommenen Zeichensysteme kann sowohl produzentenbasiert als auch rezipientenbasiert interpretiert werden. Genau genommen müssten demnach sechs Dimensionen untersucht werden, die jeweils untereinander in Beziehung stehen könnten. Um eine pragmatisch sinnvolle Analyse sicherzustellen, wird hier jedoch eine vereinfachende grundlagenbezogene Reduktion vorgenommen. Der Rezipient wird so zu einem vierten ‚quasi-gleichberechtigten‘ Faktor im vorliegenden Analysemodell.

⁶ So plante beispielsweise die Republikanische Partei der Konservativen in den USA 1984 unter Ronald Reagan den Song als Wahlkampfhymne einzusetzen. Bruce Springsteen verweigerte dazu jedoch seine Zustimmung.

Bild, Text und Rezipient zu gelangen. Die Aufgliederung des Betrachtungsgegenstandes erlaubt eine dezidierte Differenzierung der intermedialen Phänomene.

Betrachtet man die Möglichkeiten des Zusammenspiels von Bild und Ton, so ist [sic] wichtig die Koinzidenz einzelner musikalischer Ereignisse, etwa in Form von Harmonie- und Farbwechsel, rhythmischen Bewegungen, betonten Bildschnitten sowie Parallelen auf der Ebene der Darstellung und der Technik der Darstellung, struktureller Parallelen, die sich aus der Gemeinsamkeit im Rhythmus von Bild- und Songbewegungen ergeben, und Parallelen zwischen Songtextstellen und der interpretierenden Bilder. (Straßner, 2002: 89)

Interdependenzen können sich im Kontext der vorangegangenen Betrachtungen auf unterschiedlichen Dimensionen oder Ebenen herausbilden. Dabei sind selbstverständlich verschiedene Modelle denkbar. In der vorliegenden Arbeit wird bei der Operationalisierung der Termini mit einem vierdimensionalen Kategoriensystem gearbeitet, da dieses für die Art der Untersuchung am geeignetsten scheint: Die Autoren differenzieren zwischen strukturell-technischer Ebene, soziokultureller Ebene, perzeptiv-konventioneller Ebene sowie dem Fokus bezüglich des Künstlers, seinem Image und den damit verbundenen mentalen Repräsentationen des Publikums. Diese Ebenen sollen in den folgenden Abschnitten anhand von zwei Beispielen näher erläutert werden. Davor wird jedoch zunächst der grundlegende Begriff der Intermedialität erläutert.

4.2.1 Intermediale Bezüge

Da das Musikvideo durch seine Struktur als Kompositum distinkter Zeichensysteme per se intermediale Bezüge impliziert, stellen diese eine zentrale Komponente der vorliegenden Arbeit dar. Rajewsky definiert Intermedialität im weitesten Sinn „als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ (Rajewsky, 2002: 12). Damit soll folglich ein Überbegriff für medienübergreifende Ausprägungen von Inhalten etabliert werden, wobei allerdings fraglich bleibt, inwiefern eine mediale Grenzziehung sinnvoll und kohärent gestaltet werden kann.

Ausgehend von der zentralen These, dass Texte sich auf andere Texte beziehen, lassen sich in Bezug auf den Intermedialitätsbegriff im sprach- und medienwissenschaftlichen Diskurs verschiedene Termini konstatieren. Infolgedessen

muss eine Analyse des Intermedialitätsbegriffs terminologisch bereits beim Textbegriff ansetzen, der, entsprechend der jeweiligen wissenschaftlichen Ausrichtung, eng- bzw. weiter gefasst sein kann (vgl. ebd.: 52f). Stellvertretend für die linguistische Auffassung sei als Beispiel, e pluribus unum, auf Brinker verwiesen:

Der Terminus >>Text<< bezeichnet eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert. (Brinker, 1997: 17)

Im Gegensatz zu Brinker verwendet Mikos als Filmwissenschaftler erwartungsgemäß einen erweiterten Textbegriff, der auch filmische Inhalte und Ausdrucksformen inkludiert (Mikos, 2003: 261). Erst dieser Schritt ermöglicht es, das Methodeninstrumentarium der Textanalyse auf die Filmanalyse zu erweitern. Eine analoge Vorgehensweise ist selbstverständlich auch bei anderen Medien⁷ denkbar und bereits in wissenschaftlicher Anwendung.

Rajewsky differenziert weiterführend, zum einen in Bezug auf Intertextualität in die „Theorie der Relationen zwischen Texten“, und zum anderen bezüglich Intermedialität in die „Theorie der Beziehungen zwischen Medien bzw. Produkten verschiedener Medien“ (Rajewsky, 2002: 44). Zentral ist demnach die Unterscheidung zwischen Intertextualität und Intermedialität, die stark davon abhängig ist, welcher Textbegriff zugrunde gelegt wird. Wenn ein Text per definitionem primär durch seine Struktur und nicht durch Form geprägt ist, kann in der Folge bei einem intertextuellen Bezug gleichzeitig ein intermedialer Bezug vorliegen, der allerdings nicht explizit als solcher erfasst wird, da er in dem entsprechenden Begriffssystem nicht als terminologische Unterscheidung vorgesehen ist. Damit verknüpft ist eine divergierende Akzentuierung der Bedeutungszuweisung des Medienwechsels entsprechend dem jeweiligen Intermedialitätsbegriff. Dabei kann entweder die Überwindung eines Trägermediums oder die semantische Transformation von Inhalten fokussiert werden. Anhand dieser Positionen lässt sich im Ansatz eine fachrichtungsübergreifende Terminusdiskussion

⁷ Der Medienbegriff wird dabei im Sinne der Kognitionspsychologie nach Ohler und Nieding als ein externes Repräsentationssystem verstanden, das durch Zeichensysteme binnenorganisiert ist. Vergleiche dazu Ohler / Nieding, 2004: 317 – 330.

erkennen, auf deren gesamtes Ausmaß in dieser Arbeit nicht Bezug genommen wird. Stattdessen wird der Fokus im vorliegenden Text auf die intermedialen Korrespondenzen gelegt, die sich bei der Betrachtung von Bild, Musik und Songtext für die Analyse von Musikvideos unter Beachtung des rezeptionellen Kontexts ergeben. In diesem Zusammenhang wird explizit auf den Intermedialitätsbegriff von Rajewsky rekurriert (vgl. ebd.: 13).

In jedem Musikvideo befinden sich Ton, Bild und Song in verschiedenen Ausprägungen⁸. Demzufolge ist bei der klassischen Analyse von Videoclips vorrangig die Trias der Zeichensysteme Video, Audio sowie literarischer Text von besonderer Relevanz. Ein zentrales Element stellt in diesem Zusammenhang das Konzept des semantischen Rahmens dar. Nach Borstnar, Pabst und Wulff zeigt dieser „die Diskontinuität zwischen dem Bild und seiner Umgebung (Kontext)“ an (Borstnar/ Pabst/ Wulff, 2002: 86).

Bilder sind potenziell mehrdeutig (polysem). D.h. im Bild können verschiedene Bedeutungskomplexe angelegt sein, die in den konkreten situativen bzw. kommunikativen Zusammenhängen unterschiedlich gewichtet abgerufen werden. Ein und dasselbe Bild wird also in unterschiedlichen Kontexten unterschiedlich gelesen und verstanden. (ebd.: 85)

An dieser Stelle wird erneut deutlich, dass der Rezipient als vierte Dimension Eingang in die Betrachtung finden muss, da er die im Bild kodierten semantischen Einheiten des Produzenten dekodiert. Diese Feststellung bleibt jedoch nicht auf das Zeichensystem Film beschränkt, sondern kann für Ton und Songtext in ähnlicher Weise adaptiert werden. Dabei beeinflussen jeweils individuelle und soziale Faktoren der konkreten Rezeptionssituation die Konstruktion der Bedeutungszuweisung. Sie bilden den kontextuellen Rahmen für die Rezeption und das Verständnis des Inhaltes.

Selbstverständlich gehen auch Borstnar, Pabst und Wulff davon aus, dass die visuelle Repräsentation von Inhalten im Film nicht autonom funktioniert, sondern

⁸ Das Auftreten dieser drei Zeichensysteme sehen die Autoren der vorliegenden Arbeit als konstituierend für das Genre „Musikvideo“ an. Dabei wird jedoch keine Aussage über die quantitative und qualitative Gewichtung dieser semiotisch-strukturellen Komponenten getroffen.

durch auditive Inhalte konkordant oder komplementär ergänzt wird. Demzufolge ist der dem Video zugrunde gelegte Song semiotisch gleichberechtigt für den „Aufbau des audiovisuellen Zeichensystems“ (ebd.: 122) und für dessen künstlerische Ausgestaltung verantwortlich. Im klassischen Spielfilm wird mit Hilfe von auditiven Elementen vor allem die emotionale Ebene der Wahrnehmung angesprochen. In der entsprechenden Fachliteratur werden in diesem Zusammenhang zwei spezifische Funktionen dieser auditiven Elemente unterschieden: Zum einen wird die bezeichnende Funktion herausgestellt, die komplementär oder kontrastiv das bildlich Dargestellte illustriert. Zum anderen wird die affektiv-evokative Funktion betont, die unabhängig vom visuellen Bedeutungsgehalt auf das Gefühl der Rezipienten abzielt. Dabei haben sich bestimmte Konventionen entwickelt, die vom Rezipienten zur Aktivierung spezifischer Affekte erkannt werden.⁹ Demzufolge kann die bildliche Aussage aufgrund der im Film vorhandenen Musik und Geräusche verstärkt, modifiziert oder erweitert werden. Prinzipiell lassen sich diese Effekte auch in Musikvideos anwenden, wobei jedoch anzumerken bleibt, dass sich Einschränkungen ergeben, da ein relativ hohes Niveau auditiver Informationen beständig durch die Präsentation des Songs gegeben ist. Demgegenüber geht Straßner, in Bezug auf Musikvideos, von einer perspektivisch entgegengesetzten These aus. Die Bilder werden, seiner Meinung nach, bewusst genutzt, um bestimmte Emotionen, die mit dem Song verbunden sind, zu verstärken.

Insgesamt ergibt sich meist ein Bilder-Pingpong, das aber wie aus einem Guß wirkt. In der kurzen Zeit gibt es 150 bis 200 Schnitte mit blitzschnellen Orts-, Perspektiven- oder Kleiderwechseln. In manchen Songs sind Elemente enthalten, die sich mit visuellen Assoziationen kombinieren lassen, wo eine bestimmte Stimmung der Musik eine bestimmte Art der visuellen Umsetzung geradezu verlangt. (Straßner, 2002: 89)

Der scheinbare Widerspruch zwischen beiden Thesen kann durch eine Einschränkung des Geltungsbereiches aufgelöst werden. Beide Ansätze können parallel zur entsprechenden Akzentuierung der Inhaltsanalyse eingesetzt werden. Musik und Geräusche stehen demnach mit dem Bild in einem interdependenten Verhältnis.

⁹ Diese Darstellungsweise des Auditiven ist der Literatur zur Rezeption von Filmen entlehnt. Eine differenzierte Analyse dazu schreiben beispielsweise Borstnar, Pabst und Wulff (2002: 122 – 128).

Im Gegensatz zu filmischen Texten unterscheiden sich literarische Texte dahingegen, dass Bilder ausschließlich anhand von Sprache umgesetzt werden und dabei ein mental-kognitiver Transfer des Inhalts durch den Rezipienten erfolgen muss. Bezogen auf das Genre der Musikvideos besteht die primäre Aufgabe des Songtextes darin, eine hohe Anschaulichkeit mit Hilfe von sprachlichen Bildern zu generieren¹⁰. Das künstlerische Sujet wird durch rhetorisch-stilistische Mittel und inhaltliche Verknüpfungen in einen eigenen intertextuellen Bezug gesetzt, der auch unabhängig von Musik und Video funktioniert. Dabei nimmt der Rezipient eine bedeutende Rolle ein, da er erst durch die Einbettung des Textes in sein Wissen sowie die entsprechenden mentalen Konzepte den Kontext vervollständigt und letztendlich Sinn erschließt¹¹.

In diesem Zusammenhang lässt sich als Ergebnis der vorangegangenen Argumente feststellen, dass Videoclips mehr sind als die Gesamtheit ihrer konstituierenden Teile. Die Zeichensysteme Bild, Ton und Songtext generieren sowohl autonom als auch interdependent Bedeutungsteile innerhalb eines semantischen Rahmens des Rezipienten, die in ihrer Gesamtheit das multimodale Repräsentationssystem Musikvideo ergeben. Die verschiedenen Zeichensysteme können in diesem Prozess komplementär oder kontrastiv verwendet werden, um eine bestimmte Wirkung zu erzeugen. Auf diese Weise wird eine Spannung zwischen den betreffenden Systemen evoziert, die als Text-Bild-Sound-Schere bezeichnet werden kann. Die unterschiedlichen Ebenen ergänzen sich demnach nicht zwingend in gegenseitiger Konkordanz zu dem künstlerischen Endprodukt, das den Rezipienten entsprechend dem kommunikativen Ziel stimuliert.

¹⁰ Davon unberührt bleiben selbstverständlich Texte, die aus künstlerischen Gründen auf eine abstrakte oder verfremdete Darstellungsweise zurückgreifen. Für den Großteil der modernen Musikstücke dürfte dies jedoch nicht oder nur eingeschränkt zutreffend sein.

¹¹ Vorausgesetzt wird dabei jedoch, dass die Prämissen für das Konzept des aktiven Rezipienten erfüllt sind. Diese Annahme ist kritisch zu betrachten, da nicht in jedem Fall vorausgesetzt werden kann, dass sich der Rezipient dezidiert und interessiert dem Inhalt des Musikvideos, respektive Songtextes, widmet.

4.2.2 Exemplarische Analyse: EELS – Hey man now you're really living

Im Jahr 2005 wurde das Video „Hey man now you're really living“ als erste Single-Auskopplung des Albums *Blinking Lights and other Revelations* veröffentlicht. Regisseur ist der Frontsänger der Band EELS, Mark Oliver Everett, der gleichzeitig auch als einziger Darsteller agiert. Vor dem eigentlichen Beginn des Videos ist ein persönlicher Prolog vorangestellt, in dem Everett einen Kontext für das Video schafft.¹² Er schaltet die Steady-Cam an, stellt sich kurz vor und erklärt die Situation. Danach stellt er explizit eine Referenz zu früheren EELS-Videoclips, insbesondere „Novocaine for the soul“, her. Dabei läuft noch keine Musik. Erst nach diesen einleitenden Worten startet Everett seinen CD-Player und der Song „Hey man now you're really living“ ertönt in der Album-Fassung.

Der sich daran anschließende Inhalt des Videos lässt sich grob in zwei Arten unterteilen: Indoor-Aufnahmen, die in Everetts privatem Wohnhaus gedreht worden sind, und Outdoor-Aufnahmen, die im zugehörigen Garten spielen. Beide Teile sind direkt miteinander verknüpft, indem Everett, als Darsteller und wahrscheinlich auch als Kameramann¹³, das Haus verlässt, in den Garten geht und schließlich wieder zurückkehrt. Nachfolgend werden anhand dieses Beispiels die Interdependenzen zwischen Text, Musik und Bild mithilfe unterschiedlicher wissenschaftlicher Betrachtungsweisen untersucht.

Strukturell-technische Ebene

Interdependenzen können sich auf unterschiedlichen Dimensionen oder Ebenen herausbilden. So kann beispielsweise auf struktureller Ebene ein Video-Schnitt an einen gewissen Rhythmus gekoppelt sein oder diesen bewusst brechen oder eine Bildkomposition mit der Melodie des Titels interagieren. Auch die Wahrnehmung des Tempos der Musik kann so durch die Art der Kameraführung und der Schnitte beeinflusst werden.

¹² Eine Transkription des Prologs befindet sich im angehangenen Songtext-Transskript. Weiterführende Erklärungen dazu finden sich in der vorliegenden Arbeit unter dem Punkt Künstler-Publikum-Image.

¹³ Die Autoren haben sich in dieser Frage nicht abschließend festgelegt, da eindeutige Beweise bzw. Widerlegungen im Video nicht nachgewiesen werden konnten.

Bedingt durch das Konzept des Clips, der fast ohne Budget bewusst auf niedrigem Niveau gedreht wurde, findet sich nur eine geringe Anzahl an filmischen Stil- und Gestaltungsmitteln. So werden beispielsweise insgesamt nur fünf Schnitte verwendet. Dennoch erfolgt der Einsatz zweckgerichtet, um ein bestimmtes Kommunikationsziel zu erreichen. Dabei zeigen sich strukturelle Kopplungen zu soziokulturellen und perzeptiven Aspekten bzw. dem Image des Künstlers, die ebenfalls in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Zusätzlich wird durch den Einsatz einer extrem persönlichen subjektiven Kameraführung eine große Nähe zum Künstler und in gewissem Sinne auch Authentizität evoziert. Dazu trägt auch der Lautstärkepegel der Studioproduktion des Songs bei. Everett nutzt die Album-Version von „Hey man now you're really living“ lediglich als Hintergrundmusik zur spontanen Interpretation des Titels. So sind im auditiven Vordergrund, während des gesamten Videos, eine Improvisation des Songs und Umgebungsgeräusche sowie Einwürfe zu hören. Die professionell produzierte Studio-Aufnahme tönt dahingegen im Hintergrund aus Everetts CD-Player. Dadurch wird Authentizität im Sinne einer funktionalen Kongruenz zwischen Produzent und Rezipient generiert. Everett präsentiert seinen Song im offiziellen Video, ähnlich wie ihn auch ein Zuhörer rezipieren könnte. Damit wird die Schwelle zwischen Künstler und Rezipient verringert, was auf eine Interdependenz zwischen Image und Videoproduktion zurückzuführen ist. Der Stil des Videos ist, dieser Argumentation folgend, direkt an das Image des Künstlers gekoppelt und beide Aspekte beeinflussen sich wechselseitig. Eine gewisse Publikumsnähe wird dabei in jedem Fall bewusst gefördert. Jedoch ist die Art und Weise zur Erreichung dieses allgemeinen Ziels genreabhängig. Das bedeutet, dass eine solche Inszenierung, wie im Video von Everett, zum Beispiel für Glamrock- oder reine Pop-Künstler durchaus problematisch sein könnte.

Der intertextuelle Bezug zum Video „Novocaine for the soul“, der bereits kurz in der Einleitung erwähnt wurde, wird auch in der Gestaltung der Einstellungen implizit aufgegriffen. In dem Clip zu „Novocaine for the soul“ fliegen Everett und seine Band leichtfüßig und scheinbar in einem drogeninduzierten Trancezustand durch eine Stadt. Analog dazu versucht Everett im Video zu „Hey man now you're really living“, nach dem entsprechenden Exkurs im Prolog, das Fliegen der Bandmitglieder im Video des ersten EELS-Songs durch das Herumspringen mit der Steady-Cam

nachzustellen¹⁴ und so dem aktuellen Clip mehr Dynamik zu verleihen. Die Ähnlichkeit schafft er in diesem Zusammenhang primär durch die schräg von oben filmende Kameraperspektive und durch schnelle Bewegungen sowie Sprünge, die als Ersatz für die ursprünglichen Trickaufnahmen von „Novocaine for the soul“ dienen.



Abb. 1: Everett fliegt in Romaneks Video zu „Novocaine for the soul“

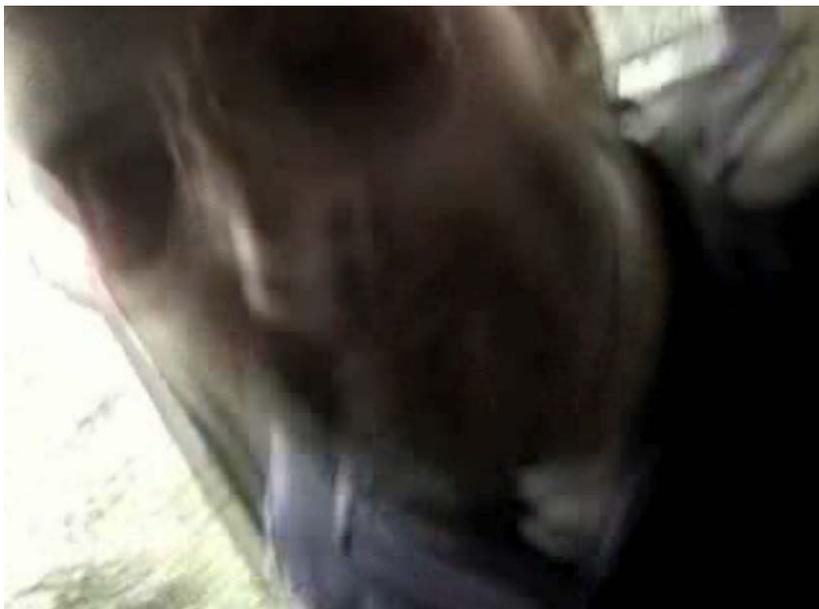


Abb. 2: Everett zitiert das Fliegen der Band

¹⁴ Vergleiche die Abbildungen 1 und 2, die entsprechende Bildausschnitte aus „Hey man now you're really living“ bzw. „Novocaine for the soul“ wiedergeben.

Generell ist zu den Einstellungen in „Hey man now you’re really living“ festzuhalten, dass sie fast vollständig, durchgängig hintereinander gedreht worden sind. Dies kann als eine strukturelle Metapher auf den sprichwörtlichen Lauf des Lebens gewertet werden, der Inhalt des Songtextes ist. Es gibt im Leben keine Möglichkeit vor- oder zurückzuspulen, anzuhalten und die besten Szenen auszuwählen. Everett verzichtet daher auf mehrere Drehs, er begnügt sich mit dem ersten Versuch. Dabei spielt es keine Rolle, ob Fehler oder unvorhergesehene Dinge passieren. So stolpert er beispielsweise vor der zweiten Strophe über einen Stuhl, kommentiert dies kurz, setzt jedoch seine Improvisation unmittelbar fort.

Soziokulturelle Ebene

Auf kultureller und soziologischer Ebene werden Verhaltensmuster, soziale Identitäten sowie spezifische Normen und Werte durch beide Zeichensysteme verarbeitet, so dass auch hier Wechselwirkungen zwischen Bild und Ton bestehen. Als dritte Dimension ist in diesem Zusammenhang das Image eines Künstlers von Bedeutung. Selbstverständlich ist diese Dimension eng an die Vorstellungen des Rezipienten gekoppelt, der das triadische Modell auf einer anderen Ebene erweitert. Dies äußert sich beispielsweise darin, dass der abgebildete Darsteller sich physikalisch als visuelle Repräsentation eines individuellen Selbstkonzeptes bzw. eines unter marketingspezifischen Gesichtspunkten entworfenen Images im Video wieder findet. Der Künstler stellt ein soziales Konzept dar, das medial vermittelt wird. Die Interpretation dieses vermittelten Inhalts durch den Rezipienten muss jedoch nicht mit dem intendierten Kommunikationsziel des Künstlers übereinstimmen. Dieser gibt dem Rezipienten lediglich bewusst und unbewusst gesetzte Informationen über das von ihm verkörperte Selbst, die nicht ausschließlich auf offensichtliche Merkmale wie Körpergröße, Kleidungsstil oder Kulturkreiszugehörigkeit beschränkt sind. So können auch bestimmte Charaktereigenschaften aus dem Gesehenen bzw. Gehörtem abgeleitet werden.

Im vorliegenden Beispiel wird auf diese Art und Weise eine zielgerichtete Abkehr von der Mainstream-Kultur vermittelt. Everett verzichtet bewusst auf eine klassische Inszenierung durch einen konventionellen Videoclip und bedient gleichzeitig Künstlerklischees: Zum einen versucht er sich durch eine ungewöhnliche

Darstellungsweise von der breiten Masse zu unterscheiden. Dabei findet die Unterscheidung der Unterscheidung willen statt, so dass das Anderssein an sich Inhalt des Clips ist. An dieser Stelle ergibt sich erneut eine intertextuelle Schnittmenge mit dem Songtext, da die Individualität als Bestandteil des Lebens auch dort explizit aufgegriffen wird. Exemplarisch kann dies an der Textzeile „Now what would you say if I told you that / Everyone thinks you're a crazy old cat / Hey man now you're really living“ verdeutlicht werden. Die scheinbar negative Attribution der Eigenwilligkeit macht das Leben, nach Everett, überhaupt erst lebenswert.

Zum anderen zeigt er sich der Öffentlichkeit als typisch mittelloser Musiker und spielt mit diesem Image. Denn der scheinbare Makel wird in einigen Künstlerkreisen als Qualitätskriterium angesehen, da der Künstler ohne die materielle Abhängigkeit von Plattenfirma, Publikum und Medien scheinbar freier agieren kann. Er muss sich selbst nicht einem bestimmten Stil unterwerfen, um zu gefallen. Daher ist auch bei diesem Aspekt der Gestaltung des Videos von einer bewussten Inszenierung auszugehen. Auf diese Weise will Everett ein spezifisches Publikum ansprechen, das seine Vorstellungen bezüglich des künstlerischen Schaffens teilt und industriell vermarktete Musik größtenteils ablehnt. Dennoch muss er sich selbstverständlich bestimmten Zwängen unterwerfen, da auch er bei einem Plattenlabel unter Vertrag steht. Er versucht jedoch durch seine Werke und das damit verbundene Image diesen Einwand zu zerstreuen.¹⁵

Zusätzlich betont Everett durch die bewusst lässige Ausführung des Videos seine Präferenz für die Musik. Er fühlt sich in erster Linie als Musiker und nicht als Darsteller in Musikvideos. Im Besonderen legt er Wert auf eine authentische Präsentation von Musik. Dies wird durch den Live-Charakter der akustischen Umsetzung im Konzept des Videos herausgestellt, da die professionell nachbearbeitete Studio-Variante des Songs lediglich als Background dient. Die Produktion eines klassischen Musikvideos ist daher für Everett nur von nachrangiger Bedeutung. Dies wird vor allem im Prolog verdeutlicht, indem Everett explizit darauf hinweist, dass er das gesamte Geld zur Produktion des Albums genutzt hat und nun

¹⁵ Weitere Ausführungen dazu finden sich unter dem Punkt Künstler-Image-Publikum der vorliegenden Arbeit.

keine Mittel zum Videodreh zur Verfügung stehen. Trotzdem wird laut seiner Aussage zwingend ein Video benötigt, so dass er kurzer Hand selbst einen einfachen Clip dreht. In diesem Zusammenhang werden demnach erneut die Zwänge der Musikindustrie aufgegriffen und satirisch verarbeitet. Everett möchte so beim Rezipienten ein kritisches Bewusstsein für Strukturen und Mechanismen der Vermarktung von Musik wecken bzw. ansprechen.



Abb. 3: Prolog zum Video

Perzeptiv-konventionelle Ebene

Nachfolgend werden audiovisuelle Interdependenzen betrachtet, die bedingt durch die Wahrnehmung des Menschen entstehen. So sind beispielsweise visuell wahrnehmbare Handlungen in der Realität auch stets mit bestimmten akustischen Reizen verbunden und Geräusche implizieren teilweise mentale Bildrepräsentationen. Das Musikvideo kann diese gelernten Verknüpfungen zwischen visuellem und auditivem Stimulus aufgreifen oder bewusst damit brechen. Der vorliegende Clip folgt weitestgehend den perzeptiven Normen des Alltags. Dies liegt im Konzept zu „Hey man now you’re really living“ begründet: Durch den Improvisationsstil der Darbietung von Frontsänger Mark Oliver Everett, der nur während dem Refrain durch die Einspielung der professionellen Studioaufnahmen durchbrochen wird, impliziert der Künstler automatisch eine realistische

Geräuschkulisse, die Authentizität generiert.¹⁶ Bild und Ton folgen demnach dieser Improvisation sehr nah, da Everett nicht nur als darstellender Künstler, sondern wahrscheinlich auch als Kameramann fungiert. Der dabei entstehende Originalton stammt ebenfalls direkt von der Kamera, so dass die perzeptuelle Ebene als weitestgehend konform zu den Alltags- und Medienerfahrungen des Rezipienten klassifiziert werden kann. Die Aufnahme wird nicht durch eine Nachbearbeitung verfremdet. Teilweise lässt sich in diesem Zusammenhang ein Interaktionseffekt zwischen der visuellen bzw. der auditiven Komponente explizit zeigen. So stolpert Everett beispielsweise vor der zweiten Strophe, was aufgrund der Einstellung jedoch nicht richtig zu sehen ist.¹⁷ Es ist lediglich ein dumpfes Geräusch zu vernehmen. Kurz darauf dreht sich die Kamera zu ihm und er versichert dem Zuschauer „I’m ok, I’m ok!“, um das Gehörte visuell in Kontext zu setzen.

Vereinzelte Einschränkungen zur konventionskonformen Darstellung ergeben sich vorrangig aus den bereits erwähnten Überlagerungen durch die Studioaufnahmen des Songs sowie den technischen Besonderheiten der Videoaufnahme. Die Bilder der Digitalkamera sind besonders während der Schwenks relativ unscharf und teilweise schlecht beleuchtet. Wahrscheinlich wurde mit einem automatischen Aufnahmemodus gearbeitet. Das Resultat ist für das menschliche Auge nicht in jedem Fall einfach zu verarbeiten und verlangt dem Rezipienten in perzeptiver Hinsicht einen gewissen Einsatz kognitiver Ressourcen ab. Durch dieses Stilmittel wurde die produktionstechnische Grundlage für ein Video im Lo-Fi-Look gelegt, das spezifische Wechselwirkungen zwischen Künstler, dessen Image und dem Rezipienten impliziert. Dieses Verhältnis wird nachfolgend erläutert.

Künstler-Image-Publikum

Eine Sonderstellung in der semiotischen Analyse des Videos nimmt die Darstellung des Künstlers ein, der zwischen seinem Musikstück, der medialen Vermittlung und

¹⁶ Ausschließlich während des Refrains werden die Original-Aufnahmen vom Album verwendet. Die Strophen des Songs interpretiert Everett live in eher schlechter Ton-Qualität zur Studioaufnahme, die im Hintergrund durch seinen CD-Player zu hören ist.

¹⁷ Zwar kann der Zuschauer ein Verwackeln des Bildes wahrnehmen, diese Information ist aufgrund des rasanten Schwenks jedoch als nachrangig einzuordnen. Viel stärker deutet das aufgezeichnete Geräusch des Kameramikrofons auf den Ablauf der Situation hin.

der Realität einzuordnen ist. Das Image des Künstlers kann sich dabei als Einflussfaktor auf die Gestaltung des Videos und die visuelle sowie auditive Wahrnehmung der Inhalte, seitens der Rezipienten, erweisen. Zentral ist dabei die Frage, inwiefern bestimmte Images spezifische Erwartungen beim Rezipienten evozieren und somit unter Umständen prototypische Musik-Bild-Interdependenzen prägen. Die Fragestellung zielt also auf den Zusammenhang zwischen Image, als etablierten Einstellungen des Publikums zu Künstlern, und deren Schaffensprozess und damit auf eine direkte Schnittstelle zwischen Produzent und Rezipient. Kennzeichnend sind in diesem Kontext eine gewisse Abhängigkeit des Künstlers von einem rezipienten-projizierten Image sowie der aktiven Gestaltung desselben. Daher kann von einer eindeutigen interdependenten Beziehung in Bezug auf Image und künstlerische Gestaltung des Musikvideos ausgegangen werden.

Durch die gezielte Umsetzung eines inszenierten Lo-Fi-Konzeptes verortet sich der Künstler Everett mit seiner Band, den EELS, in der Indie-Musik-Szene. Auf professionelles Equipment und Filmteam wurde verzichtet, gedreht wurde mit einer Steady-Cam aus dem Heimanwenderbereich und das Konzept des Clips erscheint bewusst oberflächlich-stereotyp gestaltet. Dieser trashige Charakter wird durch den Prolog nochmals verdeutlicht, der eine bewusste Distanzierung und Referenz zum ersten EELS-Video „Novocaine for the soul“ darstellt. In dieser Produktion hatte Mark Romanek Regie geführt und es handelte sich um einen relativ kostspieligen Clip¹⁸. Der intertextuelle Bezug wird zweifelsfrei durch die Bemerkung „there’s not gonna be any flying around and that sort of thing this time“ hergestellt, da „Novocaine for the soul“ das einzige Video der Band ist, in dem Bandmitglieder durch die Luft fliegen.

Insgesamt trägt der Prolog von „Hey man now you’re really living“ eine humoristische Note und es darf bezweifelt werden, dass, wie Frontsänger Everett behauptet, einfach das Geld für ein professionelles Video gefehlt hat. Denn neben Romanek hatte unter anderem auch schon Wim Wenders Regie für die EELS geführt. Im Jahr 2001 war er für den Clip zu „Souljacker Part 1“ verantwortlich. Den vergangenen Hochglanzvideos wird auf diese ironische Art und Weise eine entrückte Antwort

¹⁸ Die Einschränkung „relativ“ bezieht sich an dieser Stelle auf die nachfolgenden EELS-Musikvideos und nicht unbedingt auf Romaneks weiteres Schaffen.

entgegengestellt und damit auch der Künstler für den Rezipienten spezifisch verortet. „Hey man now you're really living“ stellt dabei jedoch keinesfalls den Anfangspunkt dieser Entwicklung dar: Ein ähnlicher Trash-Ansatz findet sich bereits im EELS-Video „Flyswatter“, wobei hier jedoch zumindest die Produktion noch professionell erscheint. Insofern kann das in dieser Analyse untersuchte Video als eine logische formal-strukturelle Fortsetzung verstanden werden. Es handelt sich jedoch nicht um einen expliziten Nachfolger. Dagegen sprechen der Inhalt des vorliegenden Clips und die diachrone Entwicklung des Künstlers.¹⁹

Zusätzlich zu den genrespezifischen Inferenzen, die der Produktionsstil dem Rezipienten erlaubt, wird der Trend des Self-Broadcasting aus dem Online-Bereich aufgegriffen. Damit wird das Image des Künstlers weiterführend diversifiziert. In Web-2.0-Communities wie Youtube und Myspace stellen sich Nachwuchskünstler und verstärkt auch etablierte Stars mit, zumeist einfach produzierten, Songs und Videos vor, knüpfen Kontakte und lassen ihre Arbeit bewerten. Spätestens seit einzelne Bands, wie zum Beispiel Gnarls Barkley oder die Arctic Monkeys, den Sprung von der Online-Plattform zum Plattenvertrag durch massives Interesse der Nutzer geschafft haben, sind diese vernetzten Gemeinschaften auch für die Plattenindustrie interessant. Der Video-Stil von „Hey man now you're really living“ entspricht in seiner Ausrichtung dieser sozialen Entwicklung und es ist diesbezüglich bezeichnend, dass der Clip vorrangig im Netz verbreitet worden ist. Das Image des vom Mainstream weit entfernten Indie-Folk-Rock-Musikers konnte in dieser Form angemessen transportiert werden. Geschickt wird dabei der potenzielle Impetus zur relativ spontanen Selbstinszenierung der Community-Mitglieder als Laien der Videoproduktion verarbeitet. Der Stil der gesamten Produktion wirkt in diesem Zusammenhang eher wie eine improvisierte Karaokeperformance als eine einstudierte Choreographie. So werden beispielsweise typische Elemente aus Musikvideos und Bühnenauftritten aufgegriffen, wie etwa die Einstellungen, die den Frontsänger Everett an Gitarre bzw. Klavier zeigen. Die Aufnahmen wirken jedoch stereotypisiert und stark überzeichnet. Everett betont damit den Akt des Darstellens

¹⁹ Insgesamt kann kein durchgängiger temporärer Entwicklungsverlauf der Musikvideos von den EELS angenommen werden, da beispielsweise zwischen „Flyswatter“ (2000) und „Hey man now you're really living“ (2005) das eher traditionell produzierte Art- und Performance-Video zum Rocksong „Saturday Morning“ (2003) sowie das bereits erwähnte „Souljacker Part 1“ (2001) liegen.

als ‚so tun als ob‘, indem er die Instrumente nur sporadisch bedient und unablässig in die Kamera blickt. Durch den spezifischen intertextuellen Bezug auf Performance-Grundlagen des Genres wird mithilfe dieser Form des Overactings augenzwinkernd auf eine künstlerische Metaebene verwiesen.



Abb. 4: Everett persifliert klassische Performance-Videos

Zusätzlich zu den bereits geschilderten Besonderheiten im Bezug auf das Verhältnis von Video, Künstler und Image kommt im Fall von „Hey man now you’re really living“ noch eine bandspezifische Bedeutungskomponente zum Tragen. Diese betrifft vorrangig die narrative Ebene des Videos mit seinen einfachen und kurzen Inhalten. Den Verständnishintergrund bildet dazu das Image der EELS. Dieses ist primär durch die tragischen Inhalte des Albums *Electro-Shock Blues* von 1998 geprägt. Darin hatte Mark Oliver Everett den Selbstmord seiner Schwester und den Krebstod seiner Mutter, mit zum Teil mysteriösen Andeutungen, aber streckenweise auch relativ explizit,²⁰ verarbeitet. Seither war die Thematik Tod und Trauer ein fester Bestandteil der medialen Berichterstattung über die Band. Im vorliegenden Video wird dies aufgegriffen und die Mystifizierung als Band-Mythos vorangetrieben. So geht Everett zwischen den Strophen von „Hey man now you’re really living“, die im

²⁰ Beispiele für mysteriöse Texte finden sich in „Cancer for the Cure“ bzw. „3 Speed“. Explizite Äußerungen kann man hingegen in „Elizabeth on the bathroom floor“ oder „Dead of winter“ hören.

Bild durch inszeniertes Instrumentalspiel bzw. Gesang illustriert werden, hinaus in den Garten und legt zunächst Blumen, später eine Schachtel EELS-Pralinen am Grab eines unbekanntes Haustieres nieder. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang das Logo auf der Schachtel: Es stammt aus der Electro-Shock-Blues-Zeit und wird auf den neuen Veröffentlichungen eigentlich nicht mehr verwendet. Man kann also durchaus von einem intendierten intertextuellen Bezug ausgehen. Sicherlich wird dabei auf eine Kontrastwirkung beim Rezipienten abgezielt: Da der Inhalt des Liedes primär eine Hommage an das Leben darstellt, die zwar auch negative Aspekte umfasst, jedoch insgesamt eine positive Grundnote trägt, wirkt die Präsentation des Todes im Video zumindest gestelzt. Die fröhliche Melodie verstärkt diese Wirkung zusätzlich. Auf diese Weise spielt der Künstler mit dem Image der Band, das durch die vorangegangenen Werke mit dem Thema Tod verbunden ist. So wird eine bedeutungstragende Ebene geschaffen, die sich aus semantischen Anleihen aus Songtext, Image, Video sowie Musik zusammensetzt und sich nur durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Werk der EELS in seiner Gesamtheit erschließt.



Abb. 5: Grabstein des Haustieres



Abb. 6: EELS-Pralinen

Neben einer inhaltlichen Thematisierung des Image des Künstlers findet sich in „Hey man now you’re really living“ auch eine formelle Komponente, die Interdependenzen zwischen Künstler, Rezipient und Werk verdeutlicht. Die Konzentration der öffentlichen Aufmerksamkeit auf den Front-Sänger Everett wird in der Gestaltung der einzelnen Einstellungen sowie dem Videoclip als Ganzen verarbeitet. Die Band EELS zeichnet sich seit ihrer Gründung durch wechselnde Bandmitglieder aus, die einzige Konstante dabei bleibt Everett. Er verwirklicht seine individuellen künstlerischen Visionen und greift dabei auf eine Vielzahl von Musikern zurück. Entsprechend wichtig ist er für die Positionierung und Vermarktung der Band. Er hat dadurch einen gewissen Status als Künstler erreicht und setzt diesen auch in Szene. So gilt er als Einzelgänger mit einem gewissen Hang zur Exzentrik. Auch dieser Teil des Images wird im Video zu „Hey man now you’re really living“ aufgegriffen. Dies wird u. a. dadurch deutlich, dass ausschließlich in seinem privaten Haus bzw. Garten gefilmt wird und er als einziges Bandmitglied²¹ in fast allen Einstellungen zu sehen ist. Zusätzlich weisen der Schriftzug „Mark“ auf seinem Polo-Shirt sowie die Beschriftung des Mikrofons und der Gitarre mit „E“, seinem Spitznamen, nochmals auf seine Person hin. Die Bedeutung von Everett für das Werk der EELS wird durch die omnipräsente Darstellungsweise illustriert und zum Teil auch überspitzt.

²¹ Streng genommen bildet sein Hund Bobby Jr., der ebenfalls im Video zu sehen ist, dazu eine Ausnahme. Er hat auf dem zugehörigen Album *Blinking Lights and other Revelations* von 2005 Vocals zu dem Song „Last time we spoke“ beigesteuert.

4.2.3 Exemplarische Analyse: Xavier Naidoo - „Dieser Weg“

2005 erschien als erste Singleauskopplung „Dieser Weg“ aus dem Album *Telegramm für X*. Das Konzept des zugehörigen Videos fasst die Produktionsfirma QFilmproduktion aus Hamburg wie folgt zusammen: „Auf diesem Weg verlässt Xavier ausgetretene Pfade und durchstreift eine komplett virtuelle Welt“ (QFilmproduktion, 2005). Schon in dieser ersten Note wird der Bezug des Videos zum Songtitel und Inhalt des Songs deutlich, obgleich sich die Feststellung primär auf die technische Umsetzung bezieht. Nachfolgend soll gezeigt werden, in welcher semiotischen Beziehung die Zeichensysteme Musik, Video und Songtext in Abhängigkeit vom Rezipienten stehen. Dabei werden auch Bezüge zu dem Image des Künstlers in die Betrachtung eingehen, um Motive für bestimmte Darstellungsweisen herauszuarbeiten.

Tragendes Element des vorliegenden Musikvideos ist der Begriff des Weges, der sowohl in seiner wörtlichen als auch in einer metaphorischen Bedeutung gebraucht wird. Das Charakteristikum des Weges einer Veränderung auf räumlicher Ebene wird dabei auf eine zeitliche Dimension mit einem Start- und Zielpunkt erweitert. Diese Form der Metaphorisierung ist keineswegs neu und liegt unter Umständen in der kognitiven Architektur des Menschen begründet²². Während Xavier Naidoo diesen Weg im Video beschreitet, der ihn durch eine surreale Umgebung führt, erreicht er eine Stadt, die einer Kulisse nach dem Vorbild von M. C. Escher gleicht.

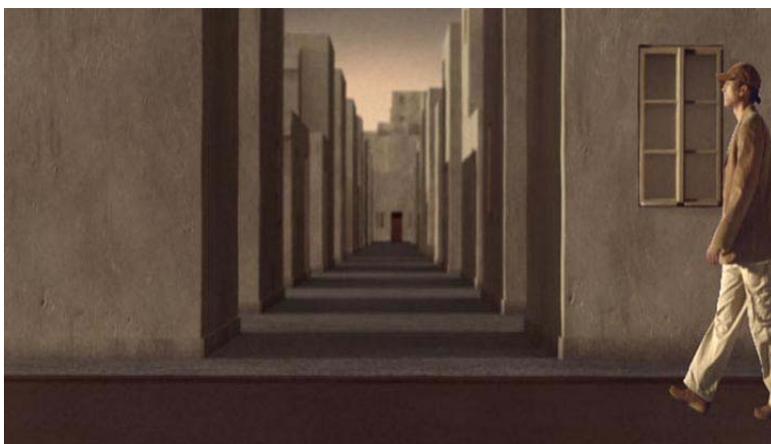


Abb. 7: Geometrisch konstruierte Stadt

²² Vergleiche dazu die Ausführungen von Lakoff (1987) und Johnson (1987) zur Theorie der kinästhetischen Image Schemata (K.I.S.).

Bei der künstlerischen Gestaltung des Videos hat sich Regisseur Gerwinat so zwar eng am Titel des Songs orientiert, aber gleichzeitig der visuellen Komponente des Musikvideos durch das Stilmittel der filmischen Perspektive einen eigenständigen Charakter verliehen.

Im Video wandert Xavier einen Weg entlang, der ihn durch eine surreale Wüste und eine geometrisch einfach gehaltene Stadt führt. Der Clou am Video sind perspektivische und zeitliche Aha-Effekte, gepaart mit einem sehr warmen Look. So passiert Xavier z. B. einen Platz, den man gleichzeitig von oben und von unten sehen kann.²³ (Xavier Naidoo – „Dieser Weg“, 2005)



Abb. 8: Perspektivische Verzerrung

Auffallend beim vorliegenden Beispiel ist, dass Songtext und Video auf das Wesentliche beschränkt sind. Dadurch soll die zentrale Botschaft stilistisch verstärkt werden. Gerwinat konzentriert sich also auf wenige stilistische Mittel, um die inhaltliche Bedeutung durch Reduktion und nicht durch Überzeichnung hervorzuheben. Diese Reduktion wird unter anderem in der Anzahl der Darsteller, der Auswahl der Requisiten sowie der Bildkomposition deutlich. Die Bildkomposition ist in diesem Zusammenhang sogar von doppelter Relevanz: Zum einen sind die Einstellungen sehr sparsam inszeniert und zum anderen werden teilweise einzelne Bildelemente einfach mehrfach in eine Einstellung geschnitten. Zur Verdeutlichung sei dabei auf eine Szene verwiesen in der Xavier einer Allee vertrockneter Bäume passiert, die gefällt werden. Sowohl Bäume als auch Holzfäller treten als mehrfache

²³ Capture MM Berlin übernahm im Auftrag von Q-Film Hamburg die Postproduktion des Videos zu Xavier Naidoo's Single „Dieser Weg“.

Kopien ihrer selbst in Erscheinung. Die Reduktion vollzieht sich also nicht nur in einer sparsamen Verwendung von Bildelementen, sondern auch in deren Kopie, da die inhaltliche Dimension des Bildes damit eingeschränkt und künstlerisch verfremdet wird.



Abb. 9: Stilistisches Mittel der Vervielfältigung

Naidoo möchte mit seinem Songtext dazu animieren, umzudenken, eigene Ideen zu verwirklichen und alte Verhaltensmuster aufzugeben. Gleichzeitig rekurriert er jedoch auf die Schwierigkeiten, die mit einem solchen Vorgehen verknüpft sind. Er vermittelt so einen inhaltlichen Mix aus implizit optimistischer Aufbruchstimmung und Durchhalteparole. Insgesamt sind seine Texte meist religiös-philosophisch geprägt und vermitteln auf diese Weise konstruktive Botschaften zu Vertrauen, Liebe und Menschlichkeit. An dieser Stelle tritt bereits die Verbindung zu dem Image des Künstlers hervor, denn diese Deutungsdimension erschließt sich vorrangig aus der Biographie Naidoo sowie deren Integration in dessen Vermarktung. Der Wegbegriff ist in diesem Zusammenhang insofern christlich-religiös geprägt, als er der Kirche, zumindest in der Vergangenheit, bis zu der Zeit der Reformation, als eines der zentralen Argumente für ein Leben voller Entbehrungen diene. Demnach sollte das Leben nach dem Tod für das Leben im Diesseits entschädigen. Eine solche anachronistische Interpretation kann Naidoo selbstverständlich nicht unterstellt werden, sie erklärt lediglich den Ursprung seines Sujets. Denn auch heute noch stützen christliche Religionen ihren Glauben zum Teil auf überirdische Unterstützung in schwierigen Zeiten, sodass eine Überdauerung der herausfordernden Situation im Sinne des Ertragens für das Individuum in der Folge erleichtert wird.

Strukturell-technische Ebene

Die Kopplung von Bild und Musik wird in vielen Beispielen des Videos zu „Dieser Weg“ deutlich. Dabei lässt sich jedoch nicht immer explizit bestimmen, welches Zeichensystem dominant ist. Beispielsweise ist in einer Szene ein Mädchen dargestellt, das mit dem Kinderspiel „Himmel und Hölle“ beschäftigt ist. Genau zum Einsatz der Gitarre im Song beginnt das Mädchen im Takt zu springen. In diesem Fall kann man, einen aktiven Rezipienten vorausgesetzt, durchaus von einem Primat der Musik ausgehen. Derartige lose Kopplungen von visuell repräsentierten Handlungssequenzen an den Rhythmus des Liedes treten durchgängig im gesamten Video auf²⁴. Die Zuordnung eines spezifischen stilistischen Mittels, wie z. B. einem auffälligen Melodieverlauf auf auditiver bzw. des Video-Schnitts auf visueller Ebene, erfolgt jedoch nicht durchgängig monokausal, so dass die Führungsrolle eines der beiden Zeichensysteme nicht klar erkannt werden kann. Vielmehr scheint sich ein Wechselspiel zwischen visueller und auditiver Dominanz abzuzeichnen, das unter Umständen eine erhöhte Aktivierung des Rezipienten durch strukturelle Variation als Mittel zur Vermeidung von Langeweile fördert.



Abb. 10: Himmel und Hölle

Auch mit Hilfe der Tricktechnik, die sich im vorliegenden Beispiel vorrangig aus Zoom und Morphing zusammensetzt, wird ein intertextueller Bezug, in diesem Fall

²⁴ In einer anderen Szene sind Maler damit beschäftigt, Wände zu streichen. Sie bewegen sich auf jeweils einer Zählzeit des Taktes, jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Dementsprechend setzen einige Maler auf die Zählzeit eins ein, andere auf zwei, drei oder vier. Durch diese verteilten Einsätze wird eine Dominanz des auditiven Stimulus verhindert.

zwischen Video und Songtext, geschaffen. So zoomt die Kamera in einer Szene durch ein Fenster in eine Wohnung, in der sich eine Frau und ein Mann begegnen. Im Hintergrund ist ein Bild der beiden zu sehen, das schwarz-weiß eingefärbt ist. Im Verlauf der Szene zoomt die Kamera näher an das Bild, dieses wird schließlich farbig, und die dargestellten Figuren beginnen, sich zu bewegen. Nachdem das Bild auf Vollbildgröße herangezoomt worden ist, stellt diese Einstellung die neue Ausgangssituation dar. Denn im Hintergrund befindet sich erneut ein Foto des Paares. Dieser Vorgang wiederholt sich mehrfach. In dieser Reihung von Einstellungen werden verschiedene soziale Situationen um die zwei Menschen abgebildet. Der Songtext, der über der beschriebenen Szene liegt, stellt die Bridge des Liedes dar. Darin stellt Naidoo kurz Charaktere²⁵ vor, die einem Menschen im Laufe seines Lebens begegnen können. In diesem Zusammenhang werden sowohl positive als auch negative Charakter-Attribuierungen verarbeitet. Gleichmaßen werden auch in den Einstellungen der Filmaufnahmen positiv und negativ konnotierte Phasen der Beziehungsgestaltung eines Paares dargestellt. Der gesungene Text wird demnach, zumindest in seinen semantisch antithetischen Grundzügen, auch im visuellen Bereich aufgegriffen und konkordant umgesetzt. Darüber hinaus wird in dieser Szene der zeitliche Verlauf des Lebens über ein primär räumliches Gestaltungsmittel, den Zoom, symbolisiert. Dies kann erneut als metaphorische Anspielung auf den Begriff des Weges verstanden werden. Die zwischen den dargestellten Phasen vergangene Zeit wird durch den per Zoom zurückgelegten Weg symbolisiert.



Abb. 11: Bild zoomt / morpht von Szene zu Szene

²⁵ Die Charaktere werden im Songtext durch den Begriff „Manche“ generalisiert repräsentiert.

Soziokulturelle Ebene

Der Weg als grundlegendes Sujet für Song und Video impliziert eine gewisse Zielgerichtetheit des Interpreten und seiner Intention zur Schaffung des Werkes. Grundlegend für diese Interpretation ist der Gedanke, dass Start und Ziel durch eine bestimmte Distanz voneinander getrennt sind, die überwunden werden muss. Damit kann Naidoo an einen klassischen Inhalt sozial-orientierter Kommunikation appellieren. Der Rezipient soll auch in schwierigen Zeiten nicht aufgeben, sondern sich seiner Chancen im Leben bewusst werden. Der Künstler kann sich so in einer Rolle präsentieren, in der er anderen Mut zuspricht und sie unterstützt. Dabei rekurriert er im Songtext auf eigene Erlebnisse, die jedoch allgemein gehalten und biographisch nicht belegt sind, und gibt aus dieser scheinbar erfahrenen Position Ratschläge. So wird eine implizite Hierarchie zwischen Produzent bzw. Künstler und Rezipient etabliert und verstärkt²⁶. Naidoo inszeniert sich als wissender Unterstützer und die Rezipienten werden in eine Rolle demütiger Zuhörer gedrängt. Der Aspekt der sozial-emotionalen Unterstützung des Rezipienten in Form eines Appells stellt somit das explizite kommunikative Ziel in Naidoos Werk dar.

Darüber hinaus spielt die traditionelle bzw. konservative Vorstellung des Familienbegriffs eine hervorgehobene Rolle im vorliegenden Video. Im mittleren Teil des Clips sind in den Einstellungen, neben Naidoo, vorrangig Vater, Mutter und Kind zu sehen. Dieses spezielle, prototypische Bild von Familie wird visuell repräsentiert, in Kontext zu dem Song gebracht und damit explizit als Teil des Weges dargestellt. Durch diese Darstellung wird der Familie auf der visuellen Ebene des Videos auch eine tragende Bedeutung bei der Überwindung von herausfordernden Situationen beigemessen. In diesem Zusammenhang lässt sich erneut eine Parallele zu Naidoos christlich geprägter Biographie erkennen. Denn der konservativ in Szene gesetzte Familienbegriff wird in Deutschland vorrangig, aber nicht ausschließlich, durch christlich geprägte Gesellschaftsteile vertreten. Es kann aber auch dahingehend argumentiert werden, dass Regisseur Gerwinat diese klassische Form der Inszenierung von Familie gewählt hat, um dem Rezipienten das Erkennen des

²⁶ Eine Hierarchie zwischen Produzent und Rezipient muss per se entstehen, da Popmusik nicht als interaktives, sondern als unidirektionales System konzipiert ist. Musiker wollen Botschaften oder zumindest semantische Einheiten an ein Publikum vermitteln und erst diese Annahme lässt eine inhaltliche Analyse, wie die vorliegende Arbeit, sinnvoll erscheinen.

Konzeptes als Solches zu erleichtern. Da sich seine gesamte Komposition durch eine gewisse Reduktion und Einfachheit auszeichnet, erscheint es nahe liegend, dass auch der Begriff Familie auf diese Art und Weise in dem Video verarbeitet wird. Folgt man dieser Deutung steht Gerwinats prototypische Familie nicht nur für sich selbst, sondern auch für alle alternativen Familienformen.

Des Weiteren lassen sich als semantischer Rahmen religiös-philosophische Anspielungen und Doppeldeutigkeiten im Clip erkennen. Dies ist ein Erkennungszeichen für Xavier Naidoo, der seine Musik explizit an christliche Werte knüpft.²⁷ So rekurriert beispielsweise das Kinderspiel des Mädchens auf Himmel und Hölle des christlichen Glaubens als dem Leben nachgeordnete Schicksalsinstanzen. Zudem kann auch die Farbigkeit des Clips, die vorrangig in Erdtönen gehalten ist, als eine Reminiszenz an biblische Geschichten gewertet werden, da das Setting in einer wüstenartigen Umgebung liegt.

Perzeptiv-konventionelle Ebene

Der Songtext als Ganzes zielt primär auf einen inneren Gedankenvorgang. Der Rezipient soll sich sein Leben als Weg bewusst machen und sich darauf einstellen. Dieser Prozess wird im Bild durch ein spezifisches Abstraktionsniveau in Szene gesetzt. Realistisches Stimulusmaterial wird mit surrealen Elementen collagiert angeordnet, um die inneren mentalen Zustände, die auch durch das Unbewusste und Irrationale geprägt sind, zu repräsentieren. So kann auch erklärt werden, weshalb nicht alle Teile des Videos einer stringenten Handlungslogik, wie im klassischen Spielfilm, folgen.²⁸ Dies lässt sich beispielsweise anhand der Wiederholung und Variation bestimmter Handlungs- sowie Umgebungssequenzen und deren Akteure nachweisen. Diese filmische Vervielfältigung steht entgegen der alltäglichen Wahrnehmung des Menschen, da sich exakte Kopien von Vorgängen

²⁷ Dieser Aspekt wird ausführlich unter dem Punkt Künstler-Image-Publikum bearbeitet.

²⁸ So taucht Naidoo im letzten Drittel des Videos in einer Einstellung auf, in die er auf natürlichem Weg unmöglich gelangt sein kann. Dabei handelt es sich um das Ende der Fensterszene, die auch schon unter dem Punkt Strukturell-technische Ebene betrachtet worden ist. Er verlässt an dieser Stelle seinen geraden Weg und auch die Kameraeinstellungen illustrieren dies. Kurze Zeit später jedoch kehrt er auf seinen ursprünglichen Pfad zurück. Der Rezipient fühlt sich dadurch jedoch nicht in seiner Wahrnehmung des Videos gestört, sondern nimmt es, wie einen irrationalen Schnitt im Traum, hin.

bzw. Objekten in der Natur nur äußert selten finden lassen. Die Welt im Clip erscheint surreal oder traumhaft. Zwischen den einzelnen Handlungssträngen²⁹ sind Übergänge eingearbeitet, die jeweils Elemente des alten und neuen Handlungsstranges enthalten. Diese werden nicht in jedem Fall in einer einzelnen Einstellung vereint, sondern müssen zum Teil durch den Rezipienten und dessen Wissen um filmische Konventionen erschlossen werden. Auf diese Art und Weise wird die Linearität des Sujets Weg strukturell im Film fortgeführt. Insgesamt weist der Clip mehr Ähnlichkeiten mit einem wirren Traum als mit dem ausbalancierten Continuity-System des Hollywood-Kinos auf.

Des Weiteren lässt sich auf perzeptiver Ebene ein Primat der Musik feststellen. Die im Video dargestellten Vorgänge erzeugen nicht die für die Alltagswelt typischen und vom Rezipienten erwarteten Geräusche, sondern sie werden von der Musik überlagert. Diese Vorgehensweise stellt jedoch nicht unbedingt ein Verstoß gegen eine Norm dar, da dieser Effekt in vielen Musikvideos genutzt wird und damit als medienspezifische Konvention für das Verständnis von Musikclips gewertet werden kann. Man kann sogar davon ausgehen, dass das Gegenteil der Fall ist. Wenn in einem Clip bewusst Hintergrundgeräusche in den Vordergrund gerückt werden, soll dies beim Rezipienten eine erhöhte Aufmerksamkeit bewirken. Auf diese Weise entsteht ein Paradoxon: Wirklichkeitsnahe auditive Elemente werden als Konventionsbruch wahrgenommen und stehen dem mediensozialisierten Normalen entgegen. Eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Geräuschen in Musikvideos kann als ein Abweichen von der Norm klassifiziert und dementsprechend für aufmerksamkeitswirksame Effekte genutzt werden.

Künstler-Image-Publikum

Als Sänger der deutschen Pop-Szene versucht Naidoo möglichst neutral und politisch-korrekt aufzutreten. Im Gegensatz zu Musikrichtungen verschiedener Subkulturen, wie Gangsta-Rap oder Skate-Punk, ist ein rebellisches oder extremes

²⁹ Im vorliegenden Clip ist es, streng genommen, schwierig von Handlungssträngen zu sprechen, da dazu Zeit, Handlungen und kausale Verknüpfungen fehlen. Die primär dargestellte Handlung ist das Gehen eines Weges und auch diese scheint zumindest in der Logik der Bilder kein endgültiges narratives Ziel zu haben. Es sind also hier keine klassischen Handlungsstränge der Filmanalyse vorzufinden, sondern eher lose Bildepisoden, die strukturell untereinander verknüpft sind.

Image für Künstler der Popkultur nicht förderlich, sondern eher schädlich. Pop-Songs sollen eine breite Masse ansprechen und müssen sich dabei auf relativ allgemeine Themen wie Liebe oder das Leben stützen, ohne diese tiefgründig zu verarbeiten. Denn eine klare Stellungnahme zu spezifischen Aspekten des aktuellen Zeitgeschehens im Werk des Künstlers könnte die Rezipienten verärgern. Dies ist in einer Musikrichtung, die sich, nicht wie alle anderen Musikrichtungen durch musikalische Attribute bestimmen lässt, sondern allein durch Beliebtheit gekennzeichnet ist, ein signifikantes Risiko. Daher unterstützt die Musikindustrie solche Vorhaben nur, wenn ersichtlich ist, dass der Großteil der Zielgruppe die Meinung des Künstlers ebenfalls vertritt³⁰. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Pop-Künstler keine eigenen Werte vertreten. Sie sind dabei lediglich an ihre Zielgruppe gebunden, d. h. ein Künstler mit christlich geprägter Zielgruppe wie Naidoo vertritt in seinen Songs vorrangig christliche Werte.

Deutlich wird dies bereits an der Oberfläche seiner Texte und nicht zuletzt in seinen Albentiteln wie *Zwischenspiel / Alles für den Herrn*. Darüber hinaus verwendet er als Teil seiner künstlerischen Corporate Identity das religiöse Symbol des Davidsterns. Dabei handelt es sich um eine metaphorische Darstellung der Beziehung zwischen Mensch und Gott. Das nach unten weisende Dreieck soll in diesem Zusammenhang verdeutlichen, dass der Mensch sein Leben von Gott erhalten hat, und das nach oben weisende Dreieck steht für die Rückkehr zu Gott. Der Davidstern wird bei Xavier Naidoo anstelle des X in seinem Vornamen eingesetzt, der selbst eine religiöse Bedeutung trägt. Es handelt sich dabei jedoch nicht, wie vielleicht vermutet werden könnte, um einen Künstlernamen.³¹

Im Videoclip wird das von Naidoo forcierte relativ brave, bürgerliche Image durch die Auswahl der Nebendarsteller zusätzlich verstärkt. Wie schon im Video zu "Wo willst du hin" übernahmen Esther Schweins und Steffen Wink tragende Rollen. Beide sind

³⁰ Als Beispiel sei das Projekt Band Aid aus dem Jahr 1984 angeführt. Hierbei bestand sowohl für die Künstler als auch für die Plattenfirmen kein Risiko, als sie gegen die Hungersnot in Äthiopien Stellung bezogen. Es handelte sich dabei um ein gesellschaftliches Thema, bei dem es keine öffentlich geführte Diskussion über Pro und Kontra gab.

³¹ In diesem Zusammenhang bleibt anzumerken, dass der zweite Vorname Kurt zur offiziellen Vermarktung der Musik nicht genutzt wird.

aus Fernsehproduktionen bekannt und schaffen beim Rezipienten einen gewissen Wiedererkennungswert. Im Musikvideo sind die beiden Schauspieler durch den maßvollen Einsatz der Maske sowie alltäglicher Kleidung unauffällig in Szene gesetzt. Dadurch wird ebenfalls die Identifizierung weiter Teile der Gesellschaft mit den Darstellern begünstigt. Dennoch bleibt festzuhalten, dass der Bekanntheitsgrad der beiden Akteure in der Produktion bewusst nicht vollständig ausgereizt wird. Sie bleiben in der Gesamtwirkung des Videos nachrangig und dem Rezipienten eher als Nebenhandlungsstrang in Erinnerung. Regisseur Gerwinat setzt mit dem Einsatz der beiden also nicht auf einen Gaststar-Effekt, sondern bettet ihr elaboriertes Schauspiel sorgsam in die Gesamtkomposition ein. Auch Xavier Naidoo verzichtet in „Dieser Weg“ auf eine klassische Starinszenierung. Im Vordergrund der Darstellung steht der Weg, den Naidoo lediglich beschreitet. Dabei vermittelt er zwischen Rezipient und den verschiedenen Nebenhandlungssträngen. Seine eigene Person bleibt jedoch während des gesamten Videos eher im Hintergrund, obwohl er ständig präsent ist. So kann sich Xavier Naidoo als nachdenklich und spirituell inszenieren, so dass implizit dennoch ein Imagetransfer von Video zu Star bzw. umgekehrt stattfindet.

4.2.4 Fazit und Ausblick

Die Ausgangsthese zu Beginn unserer Untersuchungen lautete, dass im Musikvideo stets ein Zeichensystem dominant ist. Entweder auditive Elemente folgen dem visuellen Geschehen oder die filmische Umsetzung ist streng an die Musikvorlage gekoppelt. Falls sich keine Anzeichen von struktureller Kopplung zeigen lassen, sollte dennoch von einem bewussten Konventionsbruch ausgegangen werden, der dann die Asynchronität als künstlerisch-stilistisches Mittel einsetzt. Eine Analyse eines Musik-Videoclips sollte also in Bezug auf die Interdependenzen zwischen Bild und Musik drei Zustände kennen: Ton-dominant, Bild-dominant und Asynchronität. Wenn zu diesem Modell noch der Songtext integriert wird, dann sollte das Ergebnis eindeutig werden.

Während der Arbeit an den Analysen stellte sich jedoch zunehmend die Erkenntnis ein, dass diese These nicht ohne weiteres haltbar ist. Zwar lässt sich in fast jedem Fall eine Interdependenz zwischen auditivem und visuellem Material erkennen,

jedoch konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit keine hinreichenden Kriterien zur monokausal einwandfreien Bestimmung der Dominanz eines Zeichensystems abgeleitet werden. Analytisch einfach auszuwertende Aspekte, wie Melodieführung auf auditiver bzw. Videoschnitt auf visueller Ebene, liefern in den meisten Fällen keine zwingenden Ergebnisse. So bleibt die Bestimmung der Dominanz eines Zeichensystems vorerst der Intuition des Rezipienten überlassen. Zukünftige Forschungsprojekte müssen daher die perzeptiven Grundlagen und medienspezifischen Konventionen noch genauer berücksichtigen, um zuverlässige Kriterien entwickeln zu können. Doch selbst mit verbessertem Instrumentarium wird eine zweifelsfreie Bestimmung nicht in jedem Falle möglich sein. Dies muss kein Makel der betreffenden Wissenschaften darstellen, da das Musikvideo aus der Synergie der Symbiose von Song und Bildmaterial ein neues Gesamtkunstwerk erschafft. Sinnvoller erscheint dahingegen der Schritt zur Teilung der Analyse in eine Produzenten- und Rezipientensicht. So können weitere Bedeutungsvarianten im Wechselspiel der medialen Repräsentationen erschlossen werden.

Das Ergebnis der vorliegenden Arbeit ist ein vereinfachtes 4x4-Faktoren-Modell, das die Trennung zwischen Produzenten- und Rezipientensemantik noch nicht vollständig konsequent umsetzt, dafür jedoch durch seine problemlose Anwendbarkeit besticht. Neben den Analyseebenen Bild – Musik – Songtext wird der Rezipient als vierte Dimension gleichwertig hinzugefügt, obwohl er inhaltlich eine andere Kategorie abbildet. Auf diese Art und Weise kann auf das Konzept des Rezipienten im Einzelfall zurückgegriffen werden, ohne dass alle Analyseschritte zwingend nach Produzent und Rezipient unterteilt werden müssen. Im Sinne einer pragmatischen Analyse ist dieses Vorgehen zu bevorzugen, da ansonsten der Gesamtzusammenhang eines Werkes im analytischen Detail verloren gehen kann. In den exemplarischen Analysen der vorliegenden Arbeit hat sich diese Vorgehensweise bereits bewährt. Dabei werden die vier Dimensionen unter Zuhilfenahme einer Analyseschablone untersucht, die sich selbst wiederum aus vier Subkategorien zusammensetzt: Die Dimensionen Musik, Bild, Songtext und Rezipient werden auf strukturell-technischer, soziokultureller, perzeptiv-konventioneller und der Ebene Künstler-Image-Publikum nach Interdependenzen durchsucht und bewertet. Erst durch diesen ganzheitlichen Ansatz wird das Potenzial von intermedialen Interdependenzen annähernd in seinem gesamten Umfang

expliziert und einer tiefgreifenden Analyse zugänglich. Dieser Beitrag kann zukünftige Analysen von Musikvideos dazu befähigen, die strukturellen Verbindungen zwischen den Zeichensystemen eines Clips systematischer herauszuarbeiten und so semiotische Einheiten genauer zu verorten.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Brinker Klaus. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in die Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1997.
- Borstnar, Nils/ Pabst, Eckhard/ Wulff, Hans Jürgen. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK, 2002.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University Press, 1987.
- Kress, Gunther/ Leeuwen, Theo van. Issues for the multimodal agenda. In: Kress, Gunther / Leeuwen, Theo van (Hrsg.): *Multimodal Discourse*. New York und London: Arnold, 2001.
- Lakoff, George. *Woman, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University Press, 1987.
- Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK, 2003.
- Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Ohler, Peter / Nieding, Gerhild. *Kognitive Ansätze in der Filmpsychologie. Ein Modell der Filmverarbeitung und Kritik an experimentellen Studien zur kindlichen Filmverarbeitung*. In: Möller-Naß, Karl-Dietmar / Schneider, Hasko / Wulff, Hans J. (Hrsg.): 1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Münster: MAkS-Publikationen, 1994.
- Ohler, Peter / Nieding Gerhild. *Die Entwicklung des Verstehens und der Verwendung von externen Repräsentationen in der Kindheit am Beispiel von Stand- und Laufbildern*. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Von Halem Verlag, 2004.

Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002.

Straßner, Erich. *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*. Grundlagen der Medienkommunikation (Bd. 13). Tübingen: Niemeyer, 2002.

Web

QFilmproduktion; History, 2005, Xavier Naidoo, Dieser Weg:
<<http://www.qfilm.de/D/index.php?page=art&artid=454&sid=d4a73800369f236d67ad2f046ec44e3c>>, 16.09.2006

Capture-MM Berlin; Projekte, Postproduktion, Musik Videos, Xavier Naidoo:
<http://www.capture-mm.de/de/xavier_naidoo.htm>, 16.09.2006

Songs

EELS. "3 Speed". *Electro-Shock Blues*. Geffen (Universal), 1998.

EELS. "Cancer for the Cure". *Electro-Shock Blues*. Geffen (Universal), 1998.

EELS. "Dead of winter". *Electro-Shock Blues*. Geffen (Universal), 1998.

EELS. "Elizabeth on the bathroom floor". *Electro-Shock Blues*. Geffen (Universal), 1998.

EELS. "Hey man now you're really living". *Blinking Lights and other Revelations*. Interscope (Universal), 2005.

EELS. „Last time we spoke“. *Blinking Lights and other Revelations*. Interscope (Universal), 2005.

Naidoo, Xavier. „Dieser Weg“. *Telegramm für X*. Naidoo Rec (SPV), 2005.

Springsteen, Bruce. „Born in the U.S.A.“. *Born in the U.S.A.*. Columbia Records, 1984.

Videos

EELS. „Novocaine for the soul“. *Beautiful freak*. Dir. Mark Romanek. Geffen (Universal), 1996.

EELS. „Flyswatter“. *Daisies of the Galaxy*. Dir. unbekannt. Sammel-Lab (Universal), 2000.

EELS. „Souljacker Part 1“. *Souljacker*. Dir. Wim Wenders. Geffen (Universal), 2001.

EELS. „Saturday Morning“. *Shootenanny!*. Dir. Steve Hanft. Dreamworks (Universal), 2003.

EELS. “Hey man now you’re really living“. *Blinking Lights and other Revelations*. Dir. Mark Oliver Everett. Interscope (Universal), 2005

.

Naidoo, Xavier. „Wo willst du hin?“. Dir. Marcus Sternberg. *Zwischenspiel / Alles für den Herrn*. Naidoo Rec (SPV), 2002.

Naidoo, Xavier. „Dieser Weg“. *Telegramm für X*. Dir. Markus Gerwinat. Naidoo Rec (SPV), 2005.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Everett fliegt in Romaneks Video zu „Novocaine for the soul“
- Abb. 2: Everett zitiert das Fliegen der Band
- Abb. 3: Prolog zum Video
- Abb. 4: Everett persifliert klassische Performance-Videos
- Abb. 5: Grabstein des Haustieres
- Abb. 6: EELS-Pralinen
- Abb. 7: Geometrisch konstruierte Stadt
- Abb. 8: Perspektivische Verzerrung
- Abb. 9: Stilistisches Mittel der Vervielfältigung
- Abb. 10: Himmel und Hölle
- Abb. 11: Bild zoomt / morphet von Szene zu Szene

Anhang

Transkript Songtext – Analysebeispiel 1

EELS: Hey man (Now you're really living)
Album: Blinking Lights and other Revelations, 2005
Regisseur des Videos: Mark Oliver Everett

Is this thing on? I'm not really sure how to work this. Hi, I'm E from the EELS. I had a really great video idea. You would have loved it, but I spent all the money doing our new album and there isn't anything left to make a video. But we need a video. So I guess there's not gonna be any flying around and that sort of thing this time. OK, so this is our new video, it's our new song, it's called "Hey man (Now you're really living)". Hope you like it.

Do you know what it's like to fall on the floor
Cry your guts out till you got no more
Hey man, now you're really living

Now you're really giving everything
Now you're really getting what you gave
Now you're really living what this life is all about

Have you ever made love to a beautiful girl
Made you feel like it's not such a bad world
Hey man, now you're really living

Now what would you say if I told you that
Everyone thinks you're a crazy old cat
Hey man, now you're really living

Now you're really giving everything
And you're really getting all you gave
Now you're really living what this life is all about

Do you know what it's like to fall on the floor
Cry your guts out till you got no more
Hey man, now you're really living

Well I just saw the sun rise over the hill
Never used to give me much of a thrill
But hey man, now I'm really living

Have you ever made love to a beautiful girl
Made you feel like it's not such a bad world
Hey man, now you're really living

Do you know what it's like to care too much
'bout someone that you're never gonna get to touch
Hey man, now you're really living

People, sing
Do you know what it's like to fall on the floor
Cry your guts out 'til you got no more
Hey man now you're really living

Have you ever sat down on the fresh cut grass
And thought about the moment and when it will pass
Hey man, now you're really living

Well I just saw a sunrise over the hill
Never used to give me much of a thrill
But hey man, now I'm really living

Transkript Songtext – Analysebeispiel 2

Xavier Naidoo: Dieser Weg
Album: Telegramm für X, 2005
Regisseur des Videos: Markus Gerwinat

Also ging ich diese Straße lang
und die Straße führte zu mir
Das Lied, das du am letzten Abend sangst
Spielte nun in mir
Noch ein paar Schritte
Und dann war ich da
mit dem Schlüssel zu dieser Tür

Dieser Weg wird kein leichter sein
Dieser Weg wird steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein
Doch dieses Leben bietet so viel mehr

Es war nur ein kleiner Augenblick
Einen Moment war ich nicht da
Danach ging ich einen kleinen Schritt
Und dann wurde es mir klar

Dieser Weg wird kein leichter sein
Dieser Weg wird steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein
Doch dieses Leben bietet so viel mehr

Manche treten dich
Manche lieben dich
Manche geben sich für dich auf
Manche segnen dich
Setz dein Segel nicht,
Wenn der Wind das Meer aufbraust

Manche treten dich
Manche lieben dich
Manche geben sich für dich auf
Manche segnen dich
Setz dein Segel nicht,
Wenn der Wind das Meer aufbraust

Dieser Weg wird kein leichter sein
Dieser Weg wird steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein
Doch dieses Leben bietet so viel mehr

Dieser Weg wird kein leichter sein
Dieser Weg wird steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein
Doch dieses Leben bietet so viel mehr

Dieser Weg wird kein leichter sein
Dieser Weg wird steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein
Doch dieses Leben bietet so viel mehr

Dieser Weg
Dieser Weg ist steinig und schwer
Nicht mit vielen wirst du dir einig sein,
doch dieses Leben bietet so viel mehr

Dieser Weg
Dieser Weg