Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades
Bachelor of Arts der Philosophie, Kulturreflexion und kulturellen Praxis (240 CP)

[Universität Witten/Herdecke]

PONPON POP

Mediale (Re)Präsentationen weiblicher Niedlichkeit in japanischer Populärkultur

– Eine Studie in angewandter Kulturreflexion –

Vorgelegt von Alina Valjent, Diakonissenstraße 39, 58455 Witten, Matrikelnummer: 1300257
Betreuung und Prüfung: Prof. Dr. Julia Genz, Prof. Dr. Claus Volkenandt
Eingereicht am 21.08.2017

Äntsedi vor 1 Jahr
is this what meth feels like?

Madison Reichley vor 44 Minuten
WHY IS JAPAN SO WEIRD

Kian Stockley vor 1 Stunde
As fucking weird as this is, it is really catchy ('~')

Riilhiiro vor 2 Jahren
Just received my daily dose of DAFUQ.

Phil W vor 2 Stunden
So this is what hell is. 24/7

Majken Remes vor 11 Monaten
Meanwhile in japan

Victoria Abraham vor 7 Monaten
Welcome to internet take a seat

N3So - Geimplheiz en HD vor 11 Stunden
When u try to do something aesthetic

alejandra martinez vor 14 Stunden
OMG this is soo fucking kawaii ♥

Kurt Cobain vor 1 Jahr
Wait am i starting to puke rainbows?

Cowabunga Pizza vor 15 Stunden
weird as hell but she's super cute

Sharon Fitzgerald vor 3 Monaten
Guys, i get it now, this music video is a metaphor for the devastation of war and how it takes diplomacy and rationalism away from us.

pioco56 vor 22 Stunden
wtf Japan.

Ozturk Melissa vor 1 Tag
Kawaiiii

[Eine Auswahl von Kommentaren unter dem Video PonPonPon bei Youtube, 30.07.2017]

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 6
1.1 Zur Auswahl des Materials 7
1.2 Ziele und Aufbau der Arbeit 8
1.3 Semiotik als Methode, Kulturreflexion als Perspektive 9

2 Methode 11
2.1 Semiotik als Methode 11
2.2 Semiotik als Zeichentheorie 11
2.3 Das Zeichen 12
2.3.1 Das Zeichen bei Saussure und Peirce 13
2.3.2 Relation als Grundbegriff der Zeichenkonzeption 14
2.4 Zeichensysteme 15
2.4.1 Syntagma und Paradigma 15
2.4.2 Sekundäre und tertiäre Systeme 16
2.4.3 Minimale Einheiten: Zwischen Zeichen und System 17

3 Theorie 19
3.1 Imaginationen des Anderen 19
3.1.1 Japan-Bilder im Westen 20
3.1.2 Die erste Welle: Japonismus und Hochkultur 20
3.1.3 Die zweite Welle: Japanimation und Popkultur 21
3.2 Japanische Weiblichkeiten 22
3.2.1 Weiblichkeit als Spielfeld der Aushandlung von Stärke und Schwäche 23
3.2.2 Sexualisierung, Infantilisierung, Exotisierung 24
3.3 Japanische Niedlichkeiten 25
3.3.1 Kawaii als Grundbegriff japanischer Niedlichkeit 26
3.3.2 Niedlichkeit psychologisch, ästhetisch, zeichentheoretisch 26
3.3.3 Niedlichkeit konsumieren 28
3.4 Japanische weibliche Niedlichkeit 29
3.4.1 Das Harajuku Girl 29
3.4.2 Weibliche Niedlichkeit in der Matrix westlicher Zugänglichkeitsdiskurse 30
3.4.3 Oberflächlichkeit und Infantilität als normative Rezeptionsbegriffe 32
3.5 Der Mythos als semiotisches Modell 33
3.5.1 Der Mythos als semiotische Kette 34
3.5.2 Japanische weibliche Niedlichkeit als Mythos – und seine Aneignung 35

4 Analyse 37
4.1 Das Musikvideo als Komplex von Zeichen 37
4.1.1 Musikalische Zeichen 38
4.1.2 Cinematographische Zeichen 39
4.1.3 Theatrale Zeichen 40
4.2 Zeichen und Zeichenstrukturen: Analyseebenen 41
4.2.1 Niedliche Bilder 41
4.2.2 Süße Töne 46
4.2.3 InfanTexte 48
4.3 Beyond Structures – Zeichenspuren 50
4.3.1 Der onomatopoetische Toast 50
4.3.2 Das anatomische Herz 51
4.3.3 Das nackte Auge 52

4.3.4 Das amerikanische Kinderzimmer 54
4.3.5 Der blonde Bob 57
4.3.6 Die gesichtslose Tänzerin 58
4.3.7 Der rosarote Panzer 59
4.4 Kontext: Verbreitung, Rezeption, Produktion 61
4.4.1 Rezeption in Japan und international 61
4.4.2 Making Kyary: Produktion im Kontext J-Pop 64
4.4.3 Weibliche Idole im J-Pop 65
4.4.4 Performing Kyary: Niedlichkeit in Werk und Inszenierung 67
4.4.5 Kyary Pamyu Pamyu als Multimedia-Künstlerin? 68
4.4.6 „Team Kyary“: Produktive Auflösung von Autorschaft oder Verschleierung kulturindustrieller Bedingungen? 69

5 Fazit 71
5.1 Zusammenfassung 71
5.2 Der verdoppelte Mythos in der Naturalisierung des Bruchs 72
5.3 New Kawaii: Kulturindustrie trifft Kawaii 73
5.4 Postmoderne Rezeption jenseits klassischer Wertungsbegriffe? 74

6 Bibliographie 79
6.1 Literatur 79
6.2 Online-Quellen 82
6.3 Videos 85
6.3.1 Musikvideos der Künstlerin 85

7 Anhang 86
7.1 Abbildungen 86
7.1.1 Schemata 86
7.1.2 Screenshots 87
7.1.3 Sonstige Bilder 89
7.2 Analysenotation 90
7.3 Texte+ 97
7.3.1 Songtext und Übersetzung 97
7.3.2 Videobeschreibung 100
7.3.3 Figurenbeschreibung 115
7.4 Theorie+ 116
7.4.1 Superflat: Eine Lektüre der Oberfläche 116
7.4.2 Cool Japan: Niedlichkeit als staatlich geförderter Werbediskurs 118
7.5 Eigenständigkeitserklärung 120

1. Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich weibliche Niedlichkeit, wie sie als Konstrukt japanischer Popkultur dargestellt und in westlichen[1] Medien als Repräsentation japanischer Weiblichkeit rezipiert wird, näher betrachten. Um meine Sprecherposition klarzustellen, werde ich zunächst erläutern, warum ich mich für dieses Thema entschieden habe, bevor ich den Aufbau meiner Arbeit, ihre Ziele und Methodik einleite.

Im Winter 2016/17 habe ich ein Semester an der Sophia University in Tokyo studiert. Wie viele meiner internationalen Kommilitoninnen bin ich mit Japans „Soft Power" Popkultur schon in der Schule als Leserin von japanischen Mangas in Berührung gekommen. Im Geist sozial normierter Geschmacksreifung ist dieses Interesse jedoch bald in eine zurückhaltende Sympathie für japanische Literatur und Illustration abgeflacht. Ein Großteil meiner Kommilitoninnen hingegen kam, wie mir schien, mit dem festen Entschluss nach Tokyo, ein Bild ihres Japans wiederzufinden, das sie in jahrelangem Manga- und Animekonsum genährt hatten.[2] Ein Japan, das, nicht wie das Japan ihrer Großeltern, von geheimnisvollen Frauen in langen Morgenmänteln und stummen, stets Suizid-bereiten Samurai bevölkert war, auch nicht das aggressive Wirtschaftswunderland Japan mit seinen Anzug-Trägern, das ihre Eltern kennen gelernt hatten, sondern ein Japan, dessen Straßen von bunt gekleideten Jungen und Mädchen beherrscht werden, die in exzentrischen Kostümen ihrer Lieblingscharaktere durch von grellen Reklametafeln buntbeleuchtete Straßen laufen, in Manga-Cafés in den Geschichten ihrer Helden schwelgen, dabei versonnen kleine Katzen streicheln und sich hauptsächlich von Nudelsuppen und Sushi ernähren. Ein Bild, das sich nicht lange gegenüber den strengen universitären Strukturen und der schieren Überzahl von Uniformen und unifarbenen Anzügen gegenüber Rokoko-Kostümen an japanischen Männern und Frauen halten konnte. Die Enge und Monotonie der täglichen Rushhour ließ schließlich auch den hartgesottensten Fan die auffallende und ausladende Kostümierung im Tokyoter Alltag gegen den unauffälligen Pullover mit dem Universitätslogo eintauschen.

[1] Unter „westlich" fasse ich in dieser und folgenden Verwendungen des Begriffes primär die USA als direkten Resonanzraum des „Ostens" – besonders nach dem zweiten Weltkrieg – und Europa, als historische und kontemporäre Einflussgröße japanischer Geschichte. Eine Problematisierung der Begriffe „West" und „Ost" als Nachfolger von „Okzident" und „Orient", sowie der Verallgemeinerung der kulturell differenten Räume Europa und Nordamerika unter dem Globalbegriff „Westen" kann ich an dieser Stelle nicht leisten, sodass das Wissen um die Problematik sich der rein praktischen Entscheidung für eine analytische Weiterverwendung der Begriffe unterwerfen muss.

[2] Viele Touristenportale und Attraktionen werben explizit mit dem Motto „Find YOUR Japan". Vgl.: u. a. StudioALTA: Find Your Japan. https://www.studio-alta.co.jp/fyj/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

1.1 Zur Auswahl des Materials

Unter dem Eindruck dieser Japan-Fantasien, deren Aushandlung mit der konkurrierenden Realität ich als Beobachterin amüsiert gegenüberstand, stolperte ich eher zufällig in einen Auftritt der Künstlerin Kyary Pamyu Pamyu. Die Performance warf mich augenblicklich in eine Position, wie sie von Susan Sonntag in ihrem Aufsatz über Camp beschrieben wird – sie zog mich ähnlich stark an, wie sie mich abstieß.[3] Der multimedial unterstützte Auftritt begann, nachdem die Künstlerin sich höflich mit den dafür üblichen Floskeln (auf Japanisch) dem demographisch gemischten und internationalen Publikum vorgestellt hatte. Ihre Bewegungen wurden stark durch das extravagante Kostüm eingeschränkt; die hohe, leicht piepsige Stimme musste sich gegen zahlreiche – überwiegend männliche – exaltierte Liebesbekundungen (auf Englisch) durchsetzen: Es war ein Exzess der Niedlichkeit und des Absurden.

Nach dem irritierend zurückgenommen und gleichzeitig völlig überinszenierten Auftritt führten mich Recherchen zum Videoclip von PonPonPon auf der Online-Plattform Youtube, den ich hier zur Analyse ausgewählt habe. Wenngleich spätere Musikvideos der Künstlerin komplexer sein mögen, habe ich mich für dieses erste Werk entschieden, das unter ihren Videos die meisten Klicks erhalten und international am breitesten rezipiert wurde. Obwohl PonPonPon zum Zeitpunkt dieser Arbeit bereits sechs Jahre alt ist, wird es online noch immer kommentiert und hat mit über 115 Millionen Klicks einen Kultstatus für YouTube-Verhältnisse erreicht. Mir fiel auf, dass in zahlreichen Beiträgen unter dem Video und in Artikeln über die Künstlerin das Werk explizit in einen Zusammenhang mit typisch japanischen Konzepten von weiblicher Niedlichkeit und als typisch japanisch wahrgenommener Verrücktheit gesetzt wird.[4] Das Video wird hier zur Lektüre eines Japan-Bildes, in der – durch absurde Elemente gebrochene – japanische Niedlichkeit zum Wiedererkennungsmerkmal exotistischer Faszination, die japanische Frau zum offenen Signifikanten Japans wird, der mit kulturellen Stereotypen aufgefüllt wird. Für meine Bachelor-Arbeit habe ich speziell dieses Video ausgewählt, um dieser – und damit teils auch meiner – Faszination auf den Grund zu gehen. Wie wird Niedlichkeit „hergestellt"? Warum ist es gerade Japan, das für Niedlichkeit, spezifischer weibliche Niedlichkeit steht? Wie wirkt sich weibliche Niedlichkeit auf Wertungsdiskurse aus? Und wie ruft eine Künstlerin wie Kyary Pamyu Paymu diese Stereotype auf, bricht und transzendiert sie?

---

[3] Vgl. Susan Sontag: Notes on „Camp" (1964). In: dies.: Against Interpretation and other Essays. London 1967, S. 257-292, hier S. 276.

[4] Das mag auf den ersten Blick nicht verwundern, ist jedoch im Kontext der Rezeption von ähnlich aus dem Bild fallenden zeitgenössischen Pop-Künstlerinnen wie Lady Gaga, Niki Minaj oder Katy Perry, deren Werke selten als Ausdruck einer bestimmten „Amerikanität", sondern als *individueller* künstlerischer Ausdruck gelesen werden, durchaus auffällig.

1.2 Ziele und Aufbau der Arbeit

In meiner Arbeit möchte ich dafür argumentieren, dass das vorliegende Video das Konstrukt weiblicher Niedlichkeit als dem Idealtypus japanischer (Selbst-)Repräsentation gleichzeitig bestätigt und untergräbt, indem es sich Elemente des „Niedlichen" ästhetisch aneignet und durch die Inkorporation von absurden Elementen das Dispositiv ausdehnt und – je nach Lesart – zum Zerspringen bringt oder zu einer formlosen „heterokliten Masse"[5] werden lässt. Das Video baut dabei auf einem Mythos[6] japanischer Niedlichkeit auf, der mit dem japanischen Begriff „Kawaii"[7] unübersetzt fester Bestandteil japanischer Popkultur-Diskurse ist. Diesem Mythos setzt es als sekundäres (bzw. tertiäres) semiologisches System eine Ästhetik auf, die ich unter „New Kawaii"[8], im Sinne des Gebrauches bei Kyary Pamyu Pamyu, fassen möchte.

Meine Arbeit besteht aus einem theoretischen und einem analytischen Teil, die aufeinander aufbauen und ineinandergreifen. Der theoretische Teil schafft die Grundlage einer Diskussion wechselseitiger ästhetischer Aneignungen zwischen Japan und dem Westen sowie einen Überblick über die Konstruktion japanischer Weiblichkeiten im transnationalen Kontext. Er stellt spezifische Ästhetiken von „Kawaii" bis „Superflat" vor und ordnet sie in den Zusammenhang von Wertungs- und Werbediskursen ein, die popkulturelle und künstlerische Versuche der Konstruktion einer japanischen kulturellen Identität prägen und in staatlichen Interventionen wie dem Programm „Cool Japan" ihr politisches Vehikel finden. Dabei werden sich besonders „Oberflächlichkeit" und „Infantilität" als Überbegriffe herausstellen, mit denen der westliche Wertungsdiskurs gegenüber japanischer Popkultur operiert. Abschließend möchte ich untersuchen, ob das oben skizzierte tertiäre System „New Kawaii" die Diskurse der zweiten Ebene – die japanische Weiblichkeit als transkulturell zugängliche Niedlichkeit darstellen – einfach fortschreibt, oder ob es sie mit einer neuen Bedeutung füllt. Hierfür werde ich im analytischen Teil das Video in seine Elemente zerlegen, um der Unlesbarkeit, die sowohl durch die schnellen Schnitte und das „Chaos" der Bildebene, als auch durch die „fremde" Sprache entsteht, konkrete Sinnangebote gegenüberzustellen.

---

[5] Der Begriff „heteroklit" wird hier von Roland Barthes (der für große Teile meiner semiologischen Lektüre Pate steht) geborgt. Aus ästhetischen Gründen – und weil seine Intention in den Elementen der Semiologie, „in die heteroklite Masse der signifikanten Tatsachen eine erste (wenn auch vorläufige) Ordnung zu bringen" durchaus der meinen in Bezug auf das hier vorgestellte Musikvideo entspricht. Roland Barthes: Elemente der Semiologie. Baden-Baden 1983, S. 11.

[6] Im Sinne des Bartheschen Begriffs des Mythos als semiotischer Kette zum Zweck der Naturalisierung von Bedeutung, siehe Kapitel 3.5 Der Mythos als semiotisches Modell.

[7] Kawaii ist im eigentlichen Sinne ein Adjektiv. Da ich es darüber hinaus auch substantivisch verwende, werde ich kawaii im Folgenden je nach Verwendung groß oder klein schreiben.

[8] In einem Interview bei MTV Iggy beschreibt sie „New Kawaii" als „cuteness that is a little bit traumatic, that has a dark aspect to it [...]. So within cuteness for me, I like to have grotesque elements like eyeballs or other items that are a little bit surprising to see.". MTVIggy: The Traumatic Cuteness of Kyary Pamyu Pamyu — MTV Iggy Artist to Watch. https://www.youtube.com/watch?v=U4BZmVtYyv4, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Darüber hinaus werde ich die Produktionsbedingungen von PonPonPon als Teil der kulturindustriell organisierten japanischen Pop-Industrie beleuchten. Das Video soll dadurch nicht vollständig „lesbar“ werden, sondern vielmehr alternativen Lesarten ausgesetzt werden. Der Text soll nicht „übersetzt“, sondern kon-textualisiert werden.[9] Sinn soll nicht teleologisch untergeschoben, sondern in Bezügen aufgezeigt werden, die im Text selbst angelegt sind und neue Welten von Bedeutung erschaffen (können).[10]

1.3 Semiotik als Methode, Kulturreflexion als Perspektive

Als semiotisches[11] Konstrukt ist der weiter oben eingeführte Begriff des Mythos als Konstruktionsformel japanischer Niedlichkeit mit einem Verständnis von Zeichensystemen verbunden. Auch der bereits angestoßene Textbegriff verweist auf Zeichenhaftigkeit. Aus naheliegenden Gründen wird die Herangehensweise an das Video „als Text” darum aus einer semiologischen Perspektive erfolgen. Semiotik ist dabei jedoch kein Zufallsprodukt theoriegeleiteter Methodensuche, sondern ergibt sich aus einem Verständnis von Text als ausdrücklichem, abgegrenztem und strukturiertem System von Zeichen [12] als geisteswissenschaftlichem Grundbegriff, der den Begriff des Werkes ersetzt und alte Gattungseinteilungen und Hierarchien untergräbt. [13] Das Verständnis des Musikvideos als Text erlaubt eine multidimensionale Analyse von Zeichen und Zeichenstrukturen, die intra- und intermediale Bezüge aufspannen und visueller wie akustischer Natur sein können. Das eröffnet Räume für eine Analyse musikalischer, narrativer, filmischer, ästhetischer, sprachlicher Phänomene ohne selbst Musikwissenschaftler, Literaturwissenschaftlerin, Filmwissenschaftler, Kunst- oder Sprachwissenschaftlerin zu sein: Das Metier der Semiologin ist der Sinn, und Sinn wird ohne Rücksicht auf disziplinäre Grenzen geschaffen. Dementsprechend wird sich auch diese Arbeit in den Medien- und Kulturwissenschaften, der Soziologie, Philosophie, Ethnologie, Japanologie und Geschichte bedienen.

---

[9] Dazu Barthes: „Der Kritiker kann nicht den Anspruch erheben, das Werk zu »übersetzen«, insbesondere nicht in größere Klarheit, denn nichts ist klarer als das Werk. Was er tun kann, ist eine bestimmte Bedeutung zu »zeugen«, indem er sie von einer Form, die das Werk ist, ableitet.“ Roland Barthes: Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main 1967, S. 75.

[10] Zum Begriff der Welterschaffung durch Text siehe auch Paul Riceour: Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 187-207, hier S. 206.

[11] Eine institutionell fundierte Lösung der Begriffsentscheidung zwischen Semiologie und Semiotik findet sich bei Umberto Eco, der auf den Beschluss der internationalen Vereinigung für semiotische Studien im Januar 1969 verweist, in dem die die Begriffsverwendung der Semiotik – unter Subsumption aller Bedeutungen der Semiologie – vorgezogen wird. Vgl. Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 2016, 17. Auflage, S. 17. Im Folgenden schließe ich mich diesem Vorschlag an.

[12] Vgl. Jurij M. Lotman: Der Begriff Text. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 26-35, besonders S. 29 ff.

[13] Vgl. Roland Barthes: Vom Werk zum Text. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 40-51, hier S. 42.

Die Zuwendung zu einer Methode, deren Zenit nach der euphorischen „Semiotisierung“ von Einzelwissenschaften und interdisziplinären Forschungsprogrammen bereits überschritten und zusammen dem Linguistic Turn durch andere Cultural Turns[14] ersetzt worden ist, mag anachronistisch erscheinen. Eine Wende muss jedoch nicht immer eine Abwende sein; und die Semiotik, in ihrer Ausrichtung auf die relationale Fragilität von Bedeutung und Sinn jenseits disziplinärer Grenzen, erweist sich in der Auseinandersetzung mit einem kulturellen Artefakt, dessen Zeichen-Exzesse sich dem exzessiven Verstehen-Wollen entziehen, als äußerst fruchtbar. Stellt man ihr darüber hinaus einen klar abgegrenzten Anwendungsbereich zur Verfügung, kann sie helfen, Bedeutungen als kulturell, performativ, medial vermittelt und kritisch gebrochen zu sehen. Ich verstehe meine Arbeit darüber hinaus auch als ein Stück „angewandter Kulturreflexion”, die von der Bereitschaft lebt, heterogenen Texten zu begegnen, die sich unterschiedlicher Trägersubstanzen bedienen und zunächst unzugänglich oder allzu-zugänglich wirken. Kulturreflexion, wie ich sie verstehe, kann sich auch popkulturellen[15] Texten hingeben, widersprüchlichen und inkonsistenten Texten, in denen sich Weltvorstellungen einschreiben, die die Kulturreflexion als „Erforschung kultureller Formen der Sinnbildung“[16] sichtbar machen kann. Da Kulturreflexion selbst keine Methode vorschreibt, will ich sie als Perspektive verstehen, die gegenüber Systemzwängen einer andernfalls rein semiotischen Herangehensweise – als „das Andere“ der Methode – an gegebenen Stellen kritisch zu intervenieren vermag. In der Struktur der Arbeit spiegelt sich darüber hinaus die Bewegung der Reflexion wieder: Das Material löst eine Reflexion aus, die die Zuwendung zur Theorie anstößt. Die Theorie wiederum wirft zurück auf das Material, das nun mit anderen Augen betrachtet werden kann. PonPonPop, der Titel meiner Arbeit, ist in diesem Sinne nicht nur eine Zusammensetzung des Liedtitels PonPonPon und dem Pop der [-]kultur, das typografische Zitat Thomas Heckens „Avant Pop“[17] verweist darüber hinaus auf meine Intention, PonPonPon aus der Ecke japanophiler Diskurse in den Rang avantgardistischen Pops zu heben – oder zu hieven. Ob das gelingt, soll am Ende dieser Arbeit überprüft werden.

---

[14] Für eine historische Darlegung des Ineinandergreifens von kulturwissenschaftlichen Paradigmen siehe Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg 2006.

[15] Unter dem Begriff der Popkultur verstehe ich im Folgenden eine ästhetische Ausrichtung auf „das Oberflächliche, Künstliche, grell Bunte, zum Image Verdichtete, spielerisch Bedeutungslose und Unessenzielle, Aufreizende, technisch Avanvierte und Futuristische“ das sich zwischen Mainstream und Underground, zwischen Massenkultur und Camp bewegt. Thomas Hecken: Philosophie der Popkultur. Eine Bilanz. In: Thomas Hecken und Marcel Wrzesinki (Hg.): Philosophie und Popkultur. Bochum 2010, S. 31 – 48, hier S. 34.

[16] Matthias Kettner: Kulturreflexion und die Grammatik kultureller Konflikte. In: Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Hg.) Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld 2008, S. 17-28, hier S. 19.

[17] Vgl. Thomas Hecken: Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück. Berlin 2012.

2 Methode

2.1 Semiotik als Methode

Allgemein kann die Semiotik als „Wissenschaft aller Zeichensysteme“ verstanden werden. Innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses nimmt sie jedoch ganz unterschiedliche Positionen zwischen Theorie und Praxis, Struktur und Prozess ein. In meiner Arbeit stütze ich mich auf die Semiotik als bevorzugte Herangehensweise an Text, wie sie von Roland Barthes systematisiert und als analytische Methode vorgeschlagen wird.[18] Semiotik untersucht Zeichenprozesse als semiotische Ereignisse – und semiotische Ereignisse liegen dann vor, wenn „die Interpretation eines Zeichens durch einen Rezipienten zustande kommt.“[19] Die virale Ausbreitung des Musikvideos PonPonPon auch über den kulturellen „Ursprungsraum“ Japan hinaus und die internationale Rezeption der Künstlerin, dokumentiert in zahlreichen Artikeln, Parodien und Kommentaren auf der Plattform „Youtube“, soll in meiner Arbeit als ein solches mediales Ereignis betrachtet werden.

2.2 Semiotik als Zeichentheorie

Da ich in meiner Arbeit an vielen Stellen mit Zeichenbegriffen arbeite, möchte ich an dieser Stelle kurz den Begriff des Zeichens klären. Im Wissen um die reiche Tradition der Zeichentheorie werde ich mich auf die grundlegenden Definitionen der beiden Theoretiker Ferdinand de Saussure (als Begründer der Zeichentheorie *als Semiologie*) und Charles Sanders Peirce (als Begründer der Zeichentheorie *als Semiotik*) beschränken. Während Saussure als primärer Theorieeinfluss Barthes’ Zeichenbegriff prägt, bietet sich mit Peirce eine Vergleichsgröße, die mit einem Vorschlag der Qualifizierung der Beziehung zwischen

[18] Vgl. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 11. Der Begriff der Methode ist in Bezug auf die Semiotik nicht unumstritten. So wird die Angewandte Semiotik mal *als* Methode zur Theoriebildung konzipiert, mal mit anderen Methoden *innerhalb* der Semiotik verglichen. Vgl. Jerzy Pelc: Theory formation in semiotics. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 617-644, hier S. 635 ff. Außerdem Wolfgang Balzer: Methodenprobleme der Semiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 592-604, hier S. 593 ff. Semiotik scheint hier mal Instrument, mal Anwendungsbereich zu sein. Im Anschluss an Aleida Assmann die den Begriff der semiotischen Praxis als rezeptionsgeleitete Deutungsstrategie im Angesicht der Erfahrung von Unlesbarkeit einführt, verstehe ich Semiotische Praxis einerseits als kulturelle Leistung der Exegese, der Produktion und Rezeption von Zeichen, andererseits als „Schwester“ und „Rivalin“ der Hermeneutik, die dieser *als Methode* ebenbürtig ist. Vgl. Aleida Assmann: Probleme der Erfassung von Zeichenkonzeptionen im Abendland. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 710-730, hier S. 712 und S. 726.

[19] Julia Genz und Paul Gèvaudan: Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien. Bielefeld 2016, S. 25.

Representamen und Objekt[20] eine Alternative vorlegt, die Leerstellen bei Saussure und Barthes ausgleichen kann. Der semiotische Ansatz von Roland Barthes, der selbst eine Anwendung seines Begriffsapparates auf Phänomene außerhalb des Bereichs der Sprachwissenschaften versucht hat[21], begründet mit seinem Verständnis von Semiotik eine Überschreitung des linguistischen Anwendungsbereiches bei Saussure[22] und eignet sich auch dazu, sinnüberschreitende Medien[23] wie das Musikvideo zu untersuchen.

In der Auseinandersetzung mit meinem Untersuchungsgegenstand werden mir innerhalb der Arbeiten Barthes' insbesondere seine sekundären Systematiken des Mythos' dienen, mit denen er die Überlagerung von Sinnsystemen durch andere Sinnsysteme beschreibt. Dies soll analog für Wertungs- und Werbediskurse japanischer Popkultur und (weibliche) Niedlichkeit bei Kyary Pamyu Pamyu aufgezeigt werden. Auf der primären Ebene der Zeichen als bedeutungstragender Einheiten werde ich mich jedoch auch bei Lösungsvorschlägen aus den Einzelwissenschaften der Film-, Musik und Theatersemiotik bedienen, die ich im analytischen Teil angeben werde. Einführend werde ich kurz die Konzepte von Zeichen und Zeichensystem vorstellen.

2.3 Das Zeichen

Der Begriff des Zeichens lebt von seiner breiten Verwendung in der alltäglichen wie philosophischen Sprache, „von der Theologie bis zur Medizin [...], vom Evangelium bis zur Kybernetik." [24] Im Alltagsgebrauch wird er erwartungsgemäß in weitgefächerten Bedeutungsvarianten verwendet, doch auch in der philosophischen Sprache konkurrieren verschiedene Auslegungen untereinander. Lexikalisch befindet sich der Begriff innerhalb des semantischen Feldes von Symptomen, Anzeichen, Hinweisen, Markierungen, Gesten, Handlungen, Gebärden, Zeichnungen, Schriften, Symbole usf. [25] Als Bestandteil einer wissenschaftlichen Zeichentheorie ist das Zeichen die kleinste Einheit eines Systems von Bedeutungen.

---

[20] Die Peircesche Begriffsverwendung möchte ich im Anschluss an Julia Genz' und Paul Gévaudans Synopsis von Peirce und Saussure als analog zu Repräsentant (im Sinne des darstellenden Dinges, auch Signifikant, Bezeichnendes, Representamen) und Repräsentat (im Sinne des dargestellten Dinges, auch Signifikat, Bezeichnetes, Objekt) verstehen. Vgl. Genz und Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung, S. 42, auch Abb. 1.

[21] Unter Anderem in: Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main 1985; Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964; Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main 1981.

[22] Vgl. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 79.

[23] Im Sinne von Genz und Gévaudan sind sinnüberschreitende Medien solche, die verschiedene Sinne in Anspruch nehmen – im Gegensatz zu sinninternen Medien wie einer Radiosendung oder einer Fotografie. Vgl. Genz und Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung, S. 83.

[24] Barthes: Elemente der Semiologie, S. 31.

[25] Vgl. Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, S. 16.

2.3.1 Das Zeichen bei Saussure und Peirce

Bei Saussure besteht das sprachliche Zeichen – als rein psychische Einheit – aus „Concept" (Vorstellung) und „Image acoustique" (Lautbild), aus Signifikat (Bezeichnetem) und Signifikant (Bezeichnendem). Das Zeichen ist dabei die Vereinigung beider Bestandteile, deren Verbindung grundsätzlich arbiträr ist.[26] Die Arbitrarität des Zeichens[27] erfordert für gelingende Kommunikation eine vom Einzelnen prinzipiell unveränderbare Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant, die der Veränderbarkeit von Zeichen über einen geschichtlichen Zeitraum hinweg gegenübersteht: Das Zeichen ist gleichzeitig veränderlich und unveränderlich.[28] Eine weitere Neuerung im Verständnis von Zeichen ist Saussures Rede von der differentiellen Natur des Zeichens. Nach Saussure erweisen sich Zeichen als „purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leur rapports avec les autres termes du système."[29] Ihr Wert bestimmt sich also nicht aus positiven Eigenschaften ihrer selbst, sondern stets in Abgrenzung zu den sie systemisch umgebenden Zeichen.

Der zweigliedrigen Ordnung bei Saussure steht das triadische Zeichenmodell Peirces gegenüber. Peirce konzipiert das Zeichen als Beziehung zwischen Representamen, Interpretant und Objekt; den Begriff des Zeichens verwendet er dabei häufig äquivalent mit dem Representamen als erster Stelle der Triade.[30] Peirce unterscheidet drei Trichotomien des Zeichens[31], unter denen die zweite in den Geisteswissenschaften am breitesten rezipiert wurde und die mir als Vorschlag einer Motivierung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem

---

[26] Saussure selbst erwähnt spezielle Zeichen wie onomatopoetische Wendungen oder Ausrufe, die in ihrer Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant nicht gänzlich unmotiviert zu sein scheinen. Er erklärt diese Phänomene jedoch für zweitrangig und bestreitet auch hier die natürliche Gegebenheit der Beziehung. Vgl. Ferdinand de Saussure: Cours de linguistique générale. Paris 1995, S. 99/100.

[27] Besonders die Frage nach der Arbitrarität des Zeichens wird in der Diskussion um außersprachliche Zeichensysteme immer wieder aufgegriffen – so ist für Christian Metz das filmische Zeichen vom linguistischen Zeichen dadurch unterschieden, dass es gerade nicht arbiträr ist. Das filmische Zeichen wird zum ikonographischen, motivierten Zeichen. Vgl. Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis und Robert Stam: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond. London und New York 1992, S. 29 ff.

[28] Vgl. Saussure: Cours de linguistique générale, S. 104 ff.

[29] Ebd., S. 162. Diese Eigenschaft ist bereits ein Vorgriff auf das Verhalten von Zeichen in Systemen, soll jedoch hier bereits angedeutet werden. Vgl. auch Abb. 2.

[30] Vgl. Charles Sanders Peirce: Collected Papers (CP). Vols. I-VI, Electronic Edition. Cambridge 1994, hier CP 1.564, CP 1.540, CP 1.480. Während der Begriff des Zeichens als übergeordneter Begriff bei Saussure über den Bestandteilen Bezeichnetes und Bezeichnendes steht, wird er bei Peirce selbst zu einem der drei Elemente des (Zeichen)Prozesses, enthält sich gewissermaßen selbst. Seine Definition spielt mit Variablen – das Zeichen, das Representamen wird bei ihm zur Repräsentation, die "in place of another thing" stehen kann, "something which stands to somebody for something in some respect or capacity". Ähnlich variabel bestimmt bleiben die beiden anderen Elemente des Zeichenprozesses, Interpretant und Objekt, wobei letzteres zum "thing, for which it [der Interpretant, Anm. A.V.] stands" wird. Peirce: CP 1.564, CP 2.228, CP 1.564.

[31] Vgl. CP 2.243 ff.

dienen soll. Das Ikon, was das Zeichen „by virtue of characters of its own"[32] auf das Objekt bezieht, stellt eine Beziehung der Ähnlichkeit her, während der Index „by virtue of being really affected"[33] eine Wirkungsbeziehung von Representamen und Objekt behauptet und das Symbol „by virtue of a law, usually an association of general ideas"[34] auf einer rein konventionellen Verbindung fußt.[35]

2.3.2 Relation als Grundbegriff der Zeichenkonzeption

Als gemeinsame Eigenschaft aller Zeichentheorien stellt Roland Barthes in einer Gegenüberstellung der Zeichenbegriffe von Wallon, Hegel, Jung und Peirce[36] den Terminus der Relation vor. Zeichentheorien sind demnach immer Theorien, die die Beziehung zwischen zwei Relata näher zu qualifizieren suchen. In einer aktiveren kommunikationstheoretisch gewendeten Form können wir diese Relation in Übereinstimmung mit Roland Posner als Formel folgendermaßen fassen: „A interprets B as representing C"[37]

In dieser Hinsicht können wir Saussure so verstehen, dass er die Beziehung zwischen Bezeichnendem (B) und Bezeichnetem (C) auf der ersten Ebene (intra-signifikant) als arbiträr, auf der zweiten Ebene die Beziehungen zwischen den Zeichen (inter-signifikant) als „negativ" konzipiert, insofern als dass ein Zeichen nicht „positiv" durch eine ihm zugewiesene Bedeutung definiert wird, sondern sich durch die Differenz zu den es (im metaphorischen Sinn) umgebenden Zeichen aus-zeichnet. Peirce konzipiert die Beziehung zwischen dem Representamen und dem Objekt als eine über den Interpretanten (A) vermittelte, bzw. einen durch den Interpretanten (als vom Interpreten unterschiedene mentale Interpretationsleistung) überhaupt erst angestoßenen Prozess. Die Beziehung des Repräsentamen (B) zum Objekt (C) wiederum wird durch die Trichotomie von Ikon, Index und Symbol in ihrer triadischen Beziehung zum Interpretanten sinnfällig.[38] Die Analyse von Zeichen wird im Folgenden als eine Analyse von Relationen verstanden, die virtuelle und aktuelle Systeme konstituieren.

---

[32] CP 2.247.
[33] CP 2.248.
[34] CP 2.249.
[35] Vgl. Abb. 3.
[36] Vgl. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 31.
[37] Roland Posner: Semiotics and ist presentation in this Handbook. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 1-14, hier S. 4.
[38] Vgl. Peirce, CP 2.243.

2.4 Zeichensysteme

2.4.1 Syntagma und Paradigma

Nachdem wir uns mit der inneren Systematik der Zeichen beschäftigt haben, soll nun kurz erläutert werden, wie sich aus diesen Zeichen *Zeichensysteme* ergeben. Die Beziehungen zwischen den Zeichen lassen sich nach Saussure auf zwei verschiedenen Ebenen untersuchen: Die Begriffe Syntagma und System bezeichnen die „Ausdehnung"[39] der Sprache in die Horizontale bzw Vertikale, in die lineare bzw assoziative Richtung. Terminologisch möchte ich an dieser Stelle Jakobsons Begriff des Paradigmas für den Systembegriff übernehmen, um die übergeordnete Bedeutung des Begriffes „System" (ohne die Gefahr der Verwechslung mit der assoziativen Ebene) ausschöpfen zu können.[40] Die syntagmatische Ebene ist im Bereich der Sprache notwendig „linear und irreversibel", während die paradigmatische Ebene Zeichen „in absentia" miteinander in Verbindung bringt.[41] Auf der Ebene des Syntagmas werden Sprecheinheiten nach Regeln der Syntax kombiniert, die paradigmatische Ebene erlaubt durch die Selektion semantisch „passender" Einheiten größere Freiheitsgrade individueller Sprechakte.[42]

Saussures differentielle Bestimmung der Zeichenverhältnisse wird in der Beschäftigung mit der paradigmatischen Ebene relevant. Paradigmatische Felder ergeben sich einerseits durch den Austausch von Phonemen (Fisch/Tisch), andererseits durch den Austausch von Monemen (Fisch/Lachs/Barsch).[43] An dieser Stelle gelangt auch Saussures Postulation von der rein differentiellen Natur der Sprache an ihre Grenzen: Das den Gliedern eines Paradigmas gemeinsame Glied nämlich, durch das die virtuelle Konstruktion des Paradigmas überhaupt erst entsteht, tritt hier als positives Element auf.[44]

---

[39] Barthes: Elemente der Semiologie, S. 49.

[40] Bei Jakobson werden diese zwei „Richtungen" von Sprache als Achsen der Kombination und der Selektion als grundlegende sprachbildende Operationen geführt. Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (Hg.): Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt am Main 1979, S. 83-121, hier S. 94. Auch Barthes nutzt den Begriff des Paradigmas im Sinne des assoziativen Feldes. Vgl. u. a.: Barthes: Elemente der Semiologie, S. 50, S. 61, S. 68, S. 71.

[41] Barthes: Elemente der Semiologie, S. 49.

[42] Die paradigmatische Ebene ist nach Barthes enger mit der Sprache als System (langue) verbunden, das Syntagma näher mit dem Akt des Sprechens (parole). Der Unterschied zwischen Langue und Parole bildet eine grundsätzliche Unterscheidung in der Theoriebildung Saussures. Langue als kollektives "Wertesystem" und Parole als "individueller Akt der Selektion und Aktualisierung" fallen in der Langage als der "menschlichen Rede" zusammen. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 13/14.

[43] Nach der von André Martinet eingeführten „zweifachen Gliederung" der sprachlichen Zeichen in signifikante und distinktive Einheiten. Vgl. ebd., S. 34.

[44] Vgl. ebd., S. 60. Barthes löst das Problem, indem er die positiven Werte auf den Bereich der Träger, der materiellen Grundlage der Zeichen verschiebt. Als Beispiel eines außersprachlichen Zeichens nennt er hierfür das Kleid, dessen Varianten (kurz/lang; rot/grün/gelb; Seide/Baumwolle etc.) als differentielle Werte gelten, während die Materie (das Kleid) den positiven Wert des Kleides ausmacht. Vgl. ebd., S. 61. Gleichwohl kann man argumentieren, dass diese positive Setzung selbst ein Resultat aus der Selektion vorangegangener Varianten ist – ein Kleid ist kein Hosenanzug, ist keine Latzhose ist kein Overall.

Zeichensysteme ergeben sich, um die linguistischen Begrifflichkeiten weiter auf außersprachliche Systeme[45] zu erweitern, entsprechend aus der Relation von Zeichen, die in einer zeitlichen (Frame auf Frame im Film, Note nach Note in der Musik) *oder* räumlichen (Bildelemente in der bildenden Kunst, Requisiten im Theater) Beziehung zueinander syntagmatische Reihungen bilden. Auf der paradigmatischen Ebene lässt sich die Selektion aus dem Raum möglicher Zeichen nur virtuell nachvollziehen, da sie nicht gleichzeitig an der selben Stelle erscheinen können – die Halbtotale im Film hätte auch eine Totale sein können, die Entscheidung für Moll schließt im gegebenen Moment Dur aus, der Apfel in der Obstschale des Stillebens ist keine Birne und die Wahl eines Gartenstuhls anstelle eines Sessels auf der Bühne will wohl begründet sein. Soweit lässt sich festhalten, dass Bedeutung da entsteht, wo die Kontingenz *möglicher* Zeichenoperationen durch die Auswahl eines *spezifischen* Zeichens festgeschrieben wird.

2.4.2 Sekundäre und tertiäre Systeme

Einen weiteren Vorstoß in Richtung eines Aufbaus von analytischen Zeichensystemen macht Barthes mit dem Aufbau sekundärer und tertiärer Bedeutungsstrukturen, die auch die Strukturen des Mythos konstituieren. Basierend auf Arbeiten des dänischen Linguisten Hjelmslev identifiziert er zwei Formen sekundärer Bedeutungssysteme, deren Unterschied sich aus der axialen Verschiebung des ersten zum zweiten System ergibt.[46] Das Hinzutreten eines zweiten Bedeutungssystem nennt er hier eine „Verhakung", was bedeutet, dass das erste System zur Ausdrucks- oder Inhaltsebene des zweiten Systems wird. Wird das erste (denotative) System zur Ausdrucksebene oder zum Signifikanten des zweiten Systems, spricht er von *Konnotation*; wird das erste System zur Inhaltsebene oder zum Signifikat des zweiten Systems, spricht er von *Metasprache*.[47]

Als Beispiel für ein Konnotationssystem führt er die Literatur an[48], die sich der gegliederten Sprache als ersten Systems bedient, die "Worte" jedoch mit Bedeutungen anfüllt, die sich innerhalb des Systems (beispielsweise eines Romans in Form wiederkehrender Motive, die alltagssprachliche Ausdrücke wie "Zahn" oder "Sturm") realisieren. Metasprachen hingegen "sprechen" von Bedeutungssystemen, indem sie die Objektsprache als Inhaltsebene übernehmen und durch die Zuweisung fachspezifischer Ausdrücke die

[45] Barthes tut dies beispielhaft für die Systeme der Kleidung, der Nahrung, des Mobiliars und der Architektur, siehe Barthes: Elemente der Semiologie, S. 53.
[46] Hier ergänzt er seinen Begriffsapparat um die Elemente „Ausdrucksebene", „Inhaltsebene" und „Relation", die mit den Begriffen des Signifikanten, des Signifikats und des Zeichens zusammenfallen.
[47] Vgl. ebd., S. 76.
[48] Vgl. Barthes: Elemente der Semiologie., S. 75.

Signifikanten neu setzen. Was die Alltagssprache als “Zahn” oder “Sturm” bezeichnet, wird von der medizinischen bzw. meteorologischen Sprache gewissermaßen “umgewidmet” und gleichzeitig differenziert. Barthes spricht hier metaphorisch davon, dass das “Objektsystem [...] durch die Metasprache [...] hindurch bezeichnet”[49] wird.

Im tertiären System der Rhetorik und der Ideologie kombiniert er daraufhin die Systeme der Metasprache und der Konnotation, indem das konnotative System der Rhetorik als dritter Ebene sich der Metasprache der zweiten Ebene funktionaler “neuer” Denotation als Ausdrucksebene bemächtigt, die wiederum selbst als Metasprache die Inhaltsebene des ersten Systems, des realen Systems übernimmt. Die Anzahl der semiologischen Systeme, die eine Kette bilden können ist im Prinzip endlos. Da ich in der Anwendung des Systems jedoch nicht über die dritte Ebene hinausgehen werde, soll die Systembetrachtung an dieser Stelle abgebrochen werden.

2.4.3 Minimale Einheiten: Zwischen Zeichen und System

Für Barthes besteht die Aufgabe des Semiotikers darin, den Korpus der Untersuchung „in minimale signifikante Einheiten zu zerlegen, diese Einheiten zu paradigmatischen Klassen zusammenzufassen und die syntagmatischen Beziehungen, welche diese Einheiten miteinander verbinden, zu klassifizieren.“[50] Eine semiotisch informierte Analyse muss entsprechend über einen Begriff der Minimaleinheit des Zeichens verfügen, um sich selbst darüber Rechenschaft ablegen zu können, wo das Zeichen endet und das System beginnt. Das Problem einer semiotischen Untersuchung von sinnüberschreitenden Medien wie dem Musikvideo liegt darin, dass hier nicht nur verschiedene Typen von Zeichen vorkommen, sondern diese darüber hinaus auch miteinander verwoben sind. Barthes schlägt vor, zunächst „typische Zeichen“ zu isolieren – z.B. verbale, graphische, ikonische und gestische – um diese dann isoliert untersuchen zu können.[51] Diesem Vorschlag werde ich im analytischen Teil folgen.

Ich habe bisher Zeichen als bedeutungstragende Einheiten eingeführt, die über die Trägersubstanzen verschiedener Medien realisiert werden können. Analogien der Form “Film als Text” oder “Musik als Sprache” können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Zeichen als bedeutungstragende Einheiten außerhalb der Sprache von anderer Materialität sind als Laute und Worte. Für die grobe Typisierung der Zeichen des Musikvideos in

[49] Ebd., S. 77.
[50] Barthes: Elemente der Semiologie, S. 41.
[51] Ebd.

akustische und visuelle Einheiten begebe ich mich darum zu einem späteren Zeitpunkt kurz in die Literatur zur Musik-, Film- und Theatersemiotik.

Wir werden dabei feststellen, dass die Identifikation von Zeichen als kleinsten bedeutungstragenden Einheiten in den verschiedenen Disziplinen nicht unproblematisch ist. Barthes pragmatische Lösung bei der Suche nach der atomaren Bedeutung ist die Durchführung einer sogenannten „Kommutationsprobe". Hierbei werden aus einer syntagmatischen Reihung von Signifikanten einzelne Elemente ausgetauscht, um zu überprüfen, "ob dieser Austausch eine entsprechende Veränderung auf der Inhaltsebene (Signifikate) mit sich bringt".[52] Der Austausch von distinktiven Einheiten (Phonemen) wird dann als *Kommutation* bezeichnet, wenn der Sinn sich verändert (poison/poisson oder im Deutschen Fisch/Tisch), als *Substitution* gilt er, wenn der Ausdruck verändert wird, nicht aber der Inhalt (bonjour/bonchour, oder im Deutschen eine dialektal bedingte Aussprache von „Guten Morgen" als „Juten Morjen").[53] Barthes selbst gibt jedoch zu bedenken, dass in der Semiotik wohl auch Systeme angetroffen werden mögen, bei denen die Kommutationsprobe an ihre Grenzen stößt: Denn „wer kann mit Sicherheit sagen, ob man beim Übergang vom Brotlaib zur Brotkrume oder von der Haube zur Kappe auch von einem Signifikat zu einem anderen übergeht?"[54] Etwas demütig nehmen wir an dieser Stelle darum Zuflucht in die Zeichendefinition Umberto Ecos, der Zeichen als "jede Minimaleinheit [...] die eine Bedeutung zu haben scheint"[55] setzt. Der Übergang von distinktiven zu signifikanten Einheiten, vom Zeichen zum System mag dabei gegebenenfalls fließend sein um muss am Material erprobt werden.

[52] Vgl. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 54.
[53] Vgl. ebd., S. 55.
[54] Ebd., S. 55.
[55] Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, S. 35.

3 Theorie

Die Rezeption eines popkulturellen Textes wie Kyary Pamyu Pamyus PonPonPon erfolgt nicht a-historisch, sondern ist immer schon in einen Kontext von Sehgewohnheiten und Imaginationen des Anderen eingebettet. Im Folgenden möchte ich darum kurz ausgewählte Berührungspunkte zwischen Japan und dem Westen als Resonanzraum und Kristallisationspunkt von Grenzziehungen aufzeigen: Dabei gilt mein Interesse besonders den wechselseitigen Aneignungen visueller Ästhetiken und der Rolle japanischer Weiblichkeit im interkontinentalen Aushandlungsprozess kultureller und politischer Zuschreibungen von Stärke und Schwäche. Dabei soll nicht nur verdeutlicht werden, wie Japan als interkulturell Anderes vom Westen konstruiert wird, sondern auch, wie Weiblichkeit als das intrakulturell Andere patriarchal bestimmter Gesellschaften in die Konstruktion und Selbstrepräsentation von japanischer Identität und „Japanität“[56] einfließt. Daran anschließend werde ich japanische Niedlichkeiten und das Phänomen „Kawaii“ erläutern, und Darstellungen von Weiblichkeit und Niedlichkeit zusammenlesen. Hierfür werde ich die von Julia Genz schematisierte Matrix der Zugänglichkeitsdiskurse einführen, in denen sich Wertungshandlungen kultureller Artefakte abspielen und die Begriffe der Oberflächlichkeit und Infantilität als analytische Kategorien vorschlagen, die die Rezeptionsbedingungen japanischer Popkultur im Westen bestimmen. Abschließend werde ich den Mythos bei Barthes als Erklärungsmodell der Aneignung von Wertungsdiskursen vorstellen, der einen Brückenschlag zur Semiotik und eine Vorgriff auf die Analyse schafft.

3.1 Imaginationen des Anderen

Japan ist seit jeher Projektionsfläche für westliche Fantasmen des Fremden. Als Teil der „besonders wirkungsvolle[n] Konstruktion eines imaginären Orients“ bietet Japan eine Gegenbildlichkeit, in dessen Spiegel sich der Westen profilieren konnte und kann.[57] Als das „Land der aufgehenden Sonne“ positioniert die Inselgruppe sich selbst im Zentrum okzidentaler Fantasien des Orients. Perioden historischer Abschottung und selektiver

[56] Den Begriff der Japanität wähle ich hier in analoger Begriffsbildung Roland Barthes’, der in seiner Rhetorik des Bildes eine Werbeanzeige auf ihre „Italianität“ hin untersucht und mit dieser Begriffswahl die künstliche Zuschreibung durch stereotype Signifikanten für „Italien“ als Werbestrategie enttarnt. Vgl. Roland Barthes: Rhetorik des Bildes. In: Ders: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990, S. 42.

[57] Doris Bachmann-Medick: Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: Dies. (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main 1996, S. 266.

Repräsentationspolitiken[58] beförderten zusätzlich die Mythenbildung rund um das Land im Südosten Asiens. So ist Japan seit seiner (Wieder-)Öffnung Mitte des 19. Jahrhunderts aktiv an der Konstruktion (s)eines Japan-Bildes beteiligt – beginnend mit den Weltausstellungen in Paris (1867) und Wien (1873), bei denen Japan die eigene Darstellung kuratierte,[59] bis hin zum modernen Soft-Power-Programm „Cool Japan", einer staatlich geförderten Maßnahme zur Verbreitung japanischer Popkultur weltweit, die seit 2005 Regierungspolitik ist.[60]

3.1.1 Japan-Bilder im Westen

Bilder von Fremden und fremden Ländern werden nicht umsonst als "Bilder" bezeichnet. Noch vor der Erfindung der Fotografie waren kulturelle Artefakte, neben Erzählungen, primäre Medien der Übermittlung geographisch (oder historisch) ferner Kulturen. Im Bereich des kulturellen Austauschs nehme ich im Anschluss an Michiko Mae und Elisabeth Scherer zwei große Wellen der Japan-Begeisterung im Westen an, die ich nach Mari Takagi klassischen „Japonismus" und zeitgenössische „Japanimation" nennen will.[61] Da kulturelle Aneignung und interkulturelle Zitate keine Einbahnstraßen sind, hat auch Japan als Resonanzraum westlicher Kunst und Kultur Einflüsse aus Europa und später den USA aufgenommen.[62] Ästhetik wird dabei zum transkulturellen Politikum in der Aushandlung von kultureller Autorität.

3.1.2 Die erste Welle: Japonismus und Hochkultur

Japonismus bezeichnet eine Tendenz in der Kunstgeschichte des späten 19. Jahrhunderts, in der japanische Motive, Holzschnitte und andere künstlerische und kunsthandwerkliche Erzeugnisse Japans an Einfluss auf europäische, hier inbesondere französische, Künstler und Kunst gewann.[63] Speziell die Flächigkeit der Darstellungen in Holzschnitten und Zeichnungen sowie die Aufwertung dekorativer Elemente gewann an Einfluss auf westliche

[58] Vgl. Mariko Takagi: Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie. Dissertation Braunschweig 2012, S. 47.
[59] Vgl. Takagi: Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen, S. 48.
[60] Vgl. Yuniya Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures. London und New York 2012, S. 127. Mehr zum Programm Cool Japan im Anhang, 7.4.2 Cool Japan.
[61] Vgl. Michiko Mae und Elisabeth Scherer: Einleitung. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 9-20, hier S. 9.
[62] Während es sich bei europäischen Einflüssen des 19. Jahrhunderts um mehr oder weniger selbstinduzierte Übernahme handelt, wird der kulturelle Einfluss der USA, die nach dem zweiten Weltkrieg als Besatzungsmacht in Japan präsent waren, oftmals als kulturimperialistische Einflussnahme wahrgenommen. Vgl. u. a.: Vgl. Midori Matsui: Toward a Definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of he meaning. New York 1999. S. 20-29, hier S. 29.
[63] Vgl. Claudia Delank: Das Imaginäre Japan in der Kunst. München 1996, S. 13.

Kunst und Künstler und wird von zeitgenössischen Künstlern wie Takashi Murakami unter dem Begriff „Superflat“ als genuin japanische Ästhetik popularisiert.[64] Die mit dem Japonismus einhergehende „Überwindung des naturalistischen Illusionismus“ zu Gunsten einer abstrakteren Formsprache ist noch heute in minimalistischem Grafikdesign sichtbar.[65]

Als Spiegel der westlichen Begeisterung für exotische japanische Elemente steht die japanische Integration westlicher Malereistile in das Akademie-Programm. So bilden sich Ende des 19. Jahrhunderts in der japanischen Kunstwelt die unterschiedlichen Zweige “Yoga” und “Nihonga” für Kunst westlicher Prägung im Gegensatz zu traditionell japanischer Kunst heraus.[66] Letztere wird als Kategorie überhaupt erst durch die Etablierung westlicher künstlerischer Praxen sichtbar, die den japanischen Künstlern als Kontrastfolie dienen.[67] Gewinnt zunächst die Traditionslinie westlicher Prägung an Einfluss[68], steigt nach dem Krieg erneut die Popularität japanischer Malerei.[69] Die Suche nach einer Identität japanischen Künstlertums – jenseits der Imitation westlicher Modernismen und über traditionelle Selbst-Imitationen hinaus – beginnt: Eine Suche, die bis heute nicht abgeschlossen ist.[70]

3.1.3 Die zweite Welle: Japanimation und Popkultur

Als moderne Fortsetzung des klassischen Japonismus steht “Japanimation” für das zeitgenössische westliche Interesse an japanischer Popkultur in Form von Manga (japanische Comics), Anime (japanische Animationsfilme), Videospielen, J-Pop (japanischer Popmusik) und Cosplay (kurz für “Costume-Play”, eine Bezeichnung für Fans, die sich als ihre Helden und Lieblingscharaktere verkleiden) im Westen seit den 1990er Jahren.[71] War der klassische

---

[64] Vgl. Michiko Mae: Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und Populärkultur. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer: Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 21-50, hier S. 33. Mehr über Takashi Murakamis „Superflat“ findet sich im Anhang, vgl. 7.4.1 Superflat.

[65] Mae: Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst, S. 33.

[66] Vgl. Bert Winther-Tamaki: Maximum Embodiment. Yoga, the Western painting of Japan, 1912-1955. Honolulu 2012, S. 7.

[67] Besonders Ölfarbe als künstlerische Ausdrucksmöglichkeit und die Zentralperspektive als Konstruktionsinstrument waren formgebend für den hybriden Stil des Yoga..

[68] Kunst, die gleichzeitig zum Medium der Modellierung eines Begehrens nach dem Westen wird. Vgl. Winther-Tamaki: Maximum Embodiment, S. 3.

[69] Vgl. Takashi Murakami: A Theory of Super Flat Japanese Art. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 8-25, hier S. 17.

[70] So formuliert Dana Friis-Hansen ein Paradox japanischer Künstlerinnen, die sich mit ihrer Kunst am Weltmarkt behaupten wollen: „When a Japanese artist intends to create an original work of art, he is frquently in danger of falling into the trap of an exotic Japonisme [...]. On the other hand, if he were to produce work similar to Western contemporary art, he would run the risk of being regarded as an imitator… the question is, how can an artist present an international and universal work of art without losing his own cultural and national identity?” Dana Friis-Hansen: The Meaning of Murakami’s Nonsense: About „Japan” Itself. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning. New York 1999, S. 30-41, hier S. 35.

[71] Vgl. Takagi: Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen, S. 164.

Japonismus geprägt von einer hochkulturellen Aneignung japanischer (exotischer) Elemente, die als dekorativer Kitsch (Fächer, Schatullen etc.) in die Alltagswelt „absickerten“, ist die Bewegung der “Japanimation” auf einen popkulturellen Impetus zurückzuführen, der vereinzelt von künstlerischen Positionen wie Murakamis in die „Hochkultur“ heraufgezogen wird.[72]

Als Ausgangspunkt der theoretischen Beschäftigung mit der neuerlichen internationalen Faszination für japanische Pop- und Subkultur mag ein Artikel des amerikanischen Journalisten Douglas McGray aus dem Jahr 2002 gelten. “Japan’s Gross National Cool” rekonstruiert Japans noch unausgeschöpftes Potenzial der internationalen Verbreitung seiner popkulturellen Erzeugnisse, die im Ausland eine steigende Anzahl junger Menschen anzieht und für Japan begeistert.[73] Die Lektüre japanischer popkultureller Texte in Bild und Ton erzeugt dabei nicht nur exportstarke Wirtschaftszweige, sondern prägt nachhaltig das Japan-Bild im Ausland. Japan wird zum Land, „which during the 1990s and 2000s became a cartoon: Full of cute-yet-seductive schoolgorls, super-nerds with weird fetishes, and a warped, decadent pop culture.“[74] Deviante japanische Männlichkeit und niedlich-verführerische Weiblichkeit werden in dieser Vision entlang prominenter Repräsentationen in popkulturellen Medien aufgenommen und transportiert und stehen in gewisser Weise stellvertretend für japanische Männlichkeiten und Weiblichkeiten, wie sie im Westen gelesen werden. Diese Repräsentationen werden wiederum bei der Lektüre von als „japanisch“ markierten Texten aufgerufen, wodurch sich ein Kreislauf von Lektüren ergibt, die sich wechselseitig bestätigen.

3.2 Japanische Weiblichkeiten

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass zeitgenössische japanische Weiblichkeit besonders im Kontext des Konzeptes der Niedlichkeit als ikonischem „Dazwischen“ von Infantilisierung und Sexualisierung rezipiert wird. Der hier vorgeführte kurze Abriss japanischer Weiblichkeiten kann keine Nachzeichnung der Geschichte der Frau in Japan leisten, sondern nimmt augewählte Aspekte der diskursiven Produktion und Rezeption japanischer Frauenbilder an der Grenze von Osten und Westen in den Fokus.

---

[72] Die Dialektik der Bewegung wird auch in den Bezeichungen sichtbar: Japanische Anime waren aus dem Vorbild amerikanischer Animationsfilme, besonders der Disneyfilme, entstanden. Mit dem französischen Lehnwort Anime bezeichnet man in Japan alle Formen von Animation, während der Westen den Begriff exklusiv für japanische Filme verwendet. Vgl. Amada Cruz: DOB in the land of Otaku. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning. New York 1999, S. 14-19, hier S. 16.

[73] Douglas McGray, Foreign Policy Mai/Juni 2002. Japan’s Gross National Cool. http://foreignpolicy.com/2009/11/11/japans-gross-national-cool/, zuletzt abgerufen am 30. 07.2017.

[74] Adrian Favell: Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011. Hong Kong 2011, S. 10.

3.2.1 Weiblichkeit als Spielfeld der Aushandlung von Stärke und Schwäche

In seiner Beschreibung des japanischen Reiches von 1649 hebt der Holländer Bernhard Varen besonders die Treue und das Schamgefühl[75] als charakteristische Eigenschaften japanischer Weiblichkeit hervor: „Vor allem aber wissen die Ehefrauen […] selbst und legen darauf ihr ganzes Augenmerk, ihren Ehemännern durch besondere Liebenswürdigkeit, Ehrerbietung und Gehorsam zu gefallen.“ [76] Nun ist bekannt, dass historische anthropologische Darstellungen oftmals weniger über die beschriebenen Gesellschaften denn über die Herkunftskulturen der Anthropologen und Reisenden selbst aussagen, doch auch in modernen Darstellungen wird die japanische Frau als das Andere der westlichen Frau stilisiert. Dem Diktum der „guten Frau und weisen Mutter“, das während der Meiji-Zeit (1868-1912) und noch darüber hinaus die Erziehung von japanischen Mädchen und jungen Frauen als „modernes“ pädagogisches Leitmotiv prägte[77], steht dabei eine lange Tradition der Sexualisierung weiblicher asiatischer Körper[78] gegenüber. Die japanische Frau wird zum „transnationalen Signifikanten“[79], dessen Signifikat sich aus orientalistischen Fantasien bildet.

Das traditionelle Bild der Japanerin bildet sich im Kontrast zu starken und abenteuerlichen männlichen Figuren, dem Samurai-Krieger oder Ninja-Kämpfer. Dem gegenüber wird die japanische Frau als zurückhaltende, geheimnisvolle Geisha, die dem Wesren als Hybridform von Unterhaltungskünstlerin und Prostituierten gilt, verstanden. Die Objektivierung der japanischen Frau zeigt sich auch in den vielen Vergleichen mit Puppen oder Kunstwerken, durch die sie „ästhetisiert und so der menschlichen Realität entzogen“ wird.[80] Japan ist „lieblich, niedlich, freundlich, klein, zart, zerbrechlich“– bis zum zweiten Weltkrieg, in dem Japan als Aggressor auftritt und zur „gelben Gefahr“ wird. [81]

Im Bild der Japanerin überleben jedoch viele der Stereotypen des „niedlichen“ Volkes den Krieg.[82] Nach der Zeit der Besatzung durch die USA von 1945 bis 1952, die oft als eine Geschichte der „Zähmung“ eines (aus der Sicht seiner Dompteure) ultranationalistischen Volkes erzählt wird, tritt Japan international erst wieder in den späten 1950ern und 1960er

---

[75] Bernhard Varen: Beschreibung des japanischen Reiches. Amsterdam 1649. Darmstadt 1974, S 101.
[76] Ebd., S. 93.
[77] Vgl. Barbara Sato: The New Japanese Woman. Modernity, Media and Women in Interwar Japan. Durham und London 2003, S. 6.
[78] Karen Kelsky: Women on the Verge. Japanese Women, Western Dreams. Durham und London 2001, S. 154.
[79] Ebd., S. 174.
[80] Alexander Worschesch: Japan zwischen Ost und West. In: Stephan Köhn und Martina Schönbein (Hg.): Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur. Wiesbaden 2005, Band 1, S. 37-71, hier S. 49.
[81] Sepp Linhart: „Niedliche Japaner“ oder gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten. 1900-1945. Wien 2005.
[82] In überraschender Komplizenschaft mit dem Blick des weißen Mannes steht auch in Selbstbeschreibungen japanischer Frauen oft die Betonung ihrer „natürlichen“ Fürsorglichkeit und zarten Rücksichtnahme im Vordergrund, die sie zum fetischisierten Objekt des weißen Mannes macht, der in ihr noch die Seele der Geisha zu erkennen vermögen glaubt. Vgl. Kelsky: Women on the Verge, S. 174.

Jahren als Land des Wirtschaftswunders auf.[83] Japanische Frauen bleiben hier zunächst das Refugium charmanter, niedlicher aber schwacher Japanität[84] – als Gegenstück zu der als bedrohlich wahrgenommenen Wirtschaftsmacht des (männlichen) Japans. Bis Bildungsreformen und aufstrebende feministische Ideen innerhalb der japanischen Gesellschaft ab Anfang der 1970er Jahre den Aufstieg von Frauen in höhere Positionen ermöglichen und die so empfundene „Stärkung" der Frau und die damit einhergehende sexuelle Emanzipation von japanischer Seite selbst unterdrückt werden muss. Japanische Frauen, die nun zum ersten Mal über das Geld verfügen, unabhängig Auslandsreisen zu unternehmen und sich für weiße (und schwarze) Männer zu interessieren beginnen, werden in japanischen Medien abwertend als „yellow cabs" bezeichnet (weil sie so leicht zu haben sind wie Taxis) oder zu „sexually insatiable sluts in thrall tot he black phallus" erklärt.[85] Als Reaktion auf die wahrgenommene Bedrohung der eigenen Vormachtstellung wird die japanische Frau von der japanischen Öffentlichkeit diskursiv sexualisiert und abgewertet.

Eine ähnliche Bewegung ist im Feld der visuellen Kultur zu beobachten: In den 1980er Jahren entsteht das Genre des "Lolicon" Manga, eine Erzählform – von Männern für Männer geschrieben – deren Heldinnen "young girlish heroine[s] with large eyes and a childish but voluptous figure"[86] sind, die oftmals als Opfer sexualisierter Gewalt auftreten oder vor dieser gerettet werden müssen. Laut der Soziologin Sharon Kinsella stehen diese Mangas – als pornographische Aneignungen der Shojo-Mangas (Mädchencomics), die in einer Mädchenkultur seit den 1960er und 1970er Jahren in Japan populär und primär von Frauen gezeichnet werden – für "an awareness of the increasing power and centrality of young women in society, as well as a reactive desire to see these young woman infantilized, undressed and subordinate."[87] Auch hier wird die Angst vor einem patriarchalen Machtverlust symbolisch über den Körper der jungen, mädchenhaften, schwachen Frau ausgetragen.

3.2.2 Sexualisierung, Infantilisierung, Exotisierung

Die Darstellung von Frauen mit kindlichen Gesichtszügen und die Überbetonung von mädchenhaften Attributen bei gleichzeitiger Betonung der sekundären Geschlechtsmerkmale prägt auch heutige Mangaformen stark. Ob kritisch oder affirmativ – dieses Bild der infantilisierten Frau, wie es in breiten Kreisen der visuellen Kultur Japans kursiert, prägt das

[83] Vgl. Mark Metzler: The Occupation. In: William Tsuitsui (Hg.): A Companion to Japanese History. London 2007, S. 265-280, hier S. 266.
[84] Kelsky: Women on the Verge, S. 169.
[85] Kelsky: Women on the Verge, S. 94.
[86] Sharon Kinsella: Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese society. London und New York 2005, S. 122.
[87] Vgl. Kinsella: Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese society, S. 122.

Bild japanischer Weiblichkeit auch international. Die Frau wird in dieser Tradition infantilisiert und damit entsexualisiert, gleichzeitig aber auch hypersexualisiert, indem die Überwindung der fetischisierten Unschuld männlichem Lustgewinn dient.[88] In den 1980er und 1990er Jahren wird in der Folge das japanische Schulmädchen zum globalen Archetyp Japans.[89] Als objektivierte und fetischisierte Objekte sind Mädchen in (westlich geprägten) Schuluniformen in Japan als Werbefiguren omnipräsent. Auch im Westen setzt sich das Bild des japanischen Schulmädchens mit kurzem Rock und langen Strümpfen durch und wird zur ikonischen Repräsentation der japanischen Nation als prä-adoleszentem Raum zwischen Fantasie und Realität, Kindheit und Erwachsenenwelt. Das Schulmädchen „makes men weak at the knees and makes women nostalgic" und spielt auch eine nicht zu unterschätzende Rolle in der pornographischen Industrie Japans.[90] In der gegenwärtigen westlichen Rezeption japanischer Popkultur treffen sich die verschiedenen Diskurse von Sexualisierung, Infantilisierung und Exotisierung im Bild des „Harajuku Girls", das auch als Kontrastfolie der Wahrnehmung von Kyary Pamyu Pamyu dient und als Verkörperung des Niedlichkeits-Diskurses weiter unten besprochen wird. An dieser Stelle soll zunächst festgehalten werden, dass die Konstruktion japanischer Weiblichkeit keine rein exotistisch motivierte Bewegung westlicher Prägung ist, sondern intra- und international diskursiv vor dem Hintergrund historischer Entwicklungen hergestellt wird.

3.3 Japanische Niedlichkeiten

Einer der Begriffe der immer wieder fällt, wenn internationale und nationale Medien von Kyary Pamyu Pamyu sprechen ist der Begriff „kawaii": Die einen sehen die Künstlerin als die „forefront of Japanese kawaii (cute) culture"[91], andere als Reformerin der Kultur der Niedlichkeit.[92] Im Folgenden möchte ich „Kawaii" als japanspezifisches und doch universell lesbares Konzept von Niedlichkeit vorstellen.

---

[88] Das gilt sowohl für den westlichen, als auch den japanischen Blick. Nobuko Anan: Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts: Performing Girls' Aesthetics. London 2016, S. 2.

[89] Vgl. Sharon Kinsella: Schoolgirls, Money and Rebellion. London und New York 2014, Einleitung.

[90] Brian Ashcraft und Shoko Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential. How Teenage Girls Made a Nation Cool. Tokyo, Vermont und Singapur 2014, S. 6/7. Der durch das Internet ermöglichte internationale Konsum japanischer Pornographie, insbesondere der im Westen als „Hentai" (das japanische Wort für perverse Sexualität) bekannten pornographischen Animationsfilme ist als weiteres Vehikel des japanischen Frauenbildes zu verstehen. Vgl. dazu auch Mark McLelland: A Short History of ‚Hentai'. In: Intersection: Gender, History and Culture in the Asian Context: 12 (2006).

[91] Vgl. Japan Times: Kyary Pamyu Pamyu wants to conquer the world but has to do her homework first. http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/08/18/music/kyary-pamyu-pamyu-wants-conquer-west-homework-first/#.WX7_BtPyiRs, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

[92] Everett True: Pamyu Pamyu tinges J-Pop's cuteness with a touch of horror show. https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/21/kyary-pamyu-pamyu-tinges-j-pop-horror-show, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

3.3.1 Kawaii als Grundbegriff japanischer Niedlichkeit

Mit dem Import japanischer Popkultur werden im Westen bestimmte Begriffe und die dahinter liegenden (japanischen) Vorstellungen übernommen. Besonders einflussreiche Begrifflichkeiten bleiben dabei unübersetzt, um auf die typische "Japanität" des jeweiligen Konzeptes zu verweisen. Beispielhaft dafür steht "Kawaii", das japanische Wort für Niedlichkeit. Es bezeichnet eine Mischung aus schüchtern, peinlich, pathetisch, wichtig, liebenswürdig und klein und war bereits 1992 das meistgenutzte und beliebteste Wort im modernen Japan.[93] Seine Verwendung geht über sub- und popkulturelle Kulturen hinaus und meint – als Ausruf besonders von Frauen verwendet – alles, was diffus nett oder niedlich ist:

> "Kleinkinder, Kinder mit einem Topfschnitt, ein zwei-/dreijähriges Kind, das einem Erwachsenen ein Stück von einem Faden zeigt, Puppen-Werkzeuge/Utensilien, ein kleines Malvenblatt und ein Küken."[94]

Diese vielleicht erste Beschreibung des japanischen Konzeptes von Niedlichkeit liefert Sei Shonagon im elften Jahrhundert. In ihrem Kopfkissenbuch skizziert sie "die Liebe der Japaner zu *schutzbedürftigen, unschuldigen, kindlichen* und kleinen Sachen."[95] In den frühen 1970er Jahren erscheint der Begriff „Kawaii" dann in Japan zum ersten Mal in Zusammenhang mit einem neuen *niedlichen* Schreibstil unter Schulmädchen, die mit Druckbleistiften geschriebene, abgerundete Zeichen anstelle der klassischen japanischen Tuscheschrift verwenden und mit kleinen Zeichnungen verzieren.[96] Schnell breitet sich der Trend des Niedlichen ab den 70er Jahren über niedliche Kleidung, niedliches Essen und niedliche Pop-Idole bis hin zu "niedlichen" Lebenseinstellungen aus und wird bald zum Exportschlager, der nicht nur unter Mädchen und Jugendlichen, sondern bald auch unter Erwachsenen (vornehmlich Frauen) in- und außerhalb Japans an Popularität gewinnt und über universell zugängliche Zeichenprozesse vermittelt wird.[97]

3.3.2 Niedlichkeit psychologisch, ästhetisch, zeichentheoretisch

Das bekannteste analytische Schema der Wahrnehmung von „Niedlichkeit" ist das Kindchenschema, das eine durch biologische Reize hervorgerufene Reaktion auf Physiognomie, aber auch Mimik und Gestik kleiner Kinder und junger Säugetiere bezeichnet.

---

[93] Sharon Kinsella: Cuties in Japan. In: L. Skov und B. Moeran (Hg.): Women, Media and Consumption in Japan. London 1995, S. 220-254, hier S. 221/222.
[94] Takagi: Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen, S. 163.
[95] Ebd., Kursivierung im Original.
[96] Kinsella: Cuties in Japan, S. 222, Dieser Trend stand auch indirekt im Zusammenhang mit der Aufnahme von mir und mir englischen Begriffen in das japanische, die sich auch auf typografische Ebene in das Schriftbild einfügen lassen mussten.
[97] Kinsella: Cuties in Japan, S. 228 ff. und 243.

> „Zu den Merkmalen des Kindchenschemas gehören vor allem die typischen Proportionen junger Menschen oder Tiere, also im Vergleich zum Rumpf ein deutlich größerer Kopf, eine hohe Stirn im Vergleich zum übrigen Gesichtsbereich, ein fast kreisförmiges Gesicht und im Vergleich zum übrigen Gesicht überdimensionale Augen.“[98]

Diese Schlüsselreize aktivieren bei Menschen bestimmte Areale des Gehirns, die die Brutpflege koordinieren. Sie führen zu gesteigerter Zuneigung gegenüber dem als schutzbedürftig empfundenen Wesen und läuten eine emotionalisierte Wahrnehmung ein. Das Kindchenschema ist kulturell universell und greift auch in der Betrachtung von Comicfiguren, Puppen und Plüschtieren; es wirkt sich auf Erwachsene wie auf Kinder aus und geht mit einer Wahrnehmung von Schwäche einher, die durch gesteigerte Aufmerksamkeit und Hinwendung aufgefangen werden muss.

Zu diesen biologisch kodierten Zeichen – als einer der wenigen Zeichentypen, die nicht arbiträr zu sein scheinen – gesellen sich kulturabhängige ästhetische Signifikanten für Niedlichkeit. Das sind einerseits bestimmte Formen – kleine Herzen, Sterne, Blumen – und anderseits Farbschemen – wie zarte Pastelltöne. Als akustische Zeichen, die dem Niedlichkeits-Schema entsprechen, mögen das Quieken und Maunzen kleiner Tiere gelten; haptische Niedlichkeit wird durch weiche, kuschelige Stoffe ausgelöst, die an weiches Tierfell oder Plüschtiere erinnern. Als „niedlich“ werden oftmals in der Übertragung auch nostalgische Objekte empfunden. Das Schema der Niedlichkeit wird dabei vom Kind abstrahiert und auf die Kindheit übertragen. So können zum Beispiel auch der alte Gameboy, Puppen oder 8-Bit-Melodien als „niedlich“ empfunden werden. Um erneut eine Sprachanalogie aufzumachen, ist Niedlichkeit strukturell eine „stereotype Schreibweise“[99], wie sie sich beispielsweise in Redewendungen als erstarrten Syntagmen findet. Die Kombinationsfreiheit der Signifikanten auf syntagmatischer Ebene wird hier eingeschränkt, indem bestimmte Kombinationen vorgegeben werden. Ähnlich funktioniert auch die Wahrnehmung von Niedlichkeit in komplexen Texten, wie dem Musikvideo: ein junges Mädchen, gekleidet in ein kindliches Kostüm tanzt in einem bunten Kinderzimmer eine unterkomplex erscheinende Choreographie ab und fügt sich damit – mit Ausnahme der absurden Elemente, der Elemente die stören – in eine Reihe von Signifikanten, die als globales Signifikat Niedlichkeit, genauer: „Kawaii“ signifizieren. Die Vielfalt der Zeichentypen, die Niedlichkeit kodieren können, erstreckt sich dabei über die gesamte Bandbreite akustischer und visueller Zeichen. Niedlichkeit fungiert mal als Signifikat, mal als Signifikant im Zeichenprozess.

---

[98] Lexikon Online – Online-Enzyklopädie für Psychologie und Pädagogik: Kindchenschema. http://lexikon.stangl.eu/165/kindchenschema/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[99] Barthes: Elemente der Semiologie, S. 18.

3.3.3 Niedlichkeit konsumieren

> „I can't run fast or swim. But for Rococo fragilityis considered a feminine virtue, tough girls who defend themselves disgust me. Girls who have experienced both sour and sweet – Awful! Sour things taste foul. I want to fill myself only with sweet things.“

In Tetsuya Nakashimas Film „Kamikaze Girls“[100] gelobt die Protagonistin, ein junges Mädchen aus dem provinziellen Ibaraki in Japan, nur noch *süße* Dinge zu essen, um dem Ideal vollständiger Niedlichkeit zu entsprechen. Sie will sich die das Süße „einverleiben“, das sie an der Rokoko-Zeit und ihrer japanischen subkulturellen Spiegelung in Kawaii- und Lolita-Ästhetiken so schätzt. Da absolute Kindlichkeit und die Idee unschuldiger Niedlichkeit ein nicht zu erreichendes Ideal darstellen und „Kawaii“ weder als sub- noch als popkulturelle Strömung[101] Ambivalenzen gegenüber materialistischen Vergnügen aufweist, sind der Konsumkraft des Begehrens, niedliche Dinge zu *besitzen* und niedlich zu *sein* keine Grenzen gesetzt.[102] In den 1970er Jahren, parallel zur Etablierung des “niedlichen Schreibstils”, tritt auch die japanische Marke Sanrio, die im Ausland am besten für die Katzenfigur Hello Kitty bekannt ist, auf den Markt. Der Stil von Sanrios massenhafter Fabrikation niedlicher Schreibwaren, Plüschtieren, Lunchboxen, Taschen und anderen Konsumartikeln lässt sich wie folgt zusammenfassen: “small, pastel, round, soft, loveable, *not* traditional Japanese style but a foreign – in particular European or American – style, dreamy, frilly and fluffy.“[103]

Niedliche Produkte überschwemmen den japanischen Markt und in der Figur Hello Kittys beginnt der Export der japanischen Niedlichkeit in den Westen. „Cute is a boom. This style has suddenly become a fashion element among youths in the world.“[104] Kawaii „extends its range as a public signifier“[105] und wird zur konsumförmigen Ästhetik der All-Zugänglichkeit, zum universell verständlichen Begriff von harmloser, liebenswürdiger, *japanischer* Niedlichkeit, die jedoch immer schon durch den Bezug auf *nicht*-japanische Attribute („foreign style“ und über-große Augen) gekennzeichnet ist.

---

[100] Im Original weniger reißerisch: Shimotsuma Monogatari – die Geschichte von Shimotsuma.
[101] Mein Verständnis von Subkultur orientiert sich an Dick Hebdiges – semiotischem – Verständnis von Subkultur als dialektischer Gegenströmung zu Versuchen der herrschenden Klasse, Popkultur als Einflussbereich zu dominieren. Vgl. Dick Hebdige: Subculture. The Meaning of Style. London und New York 1996, S. 11 ff. Subkultur meint entsprechend gegenkulturelle Strömungen, die sich der Ideologie einer herrschenden Klasse entgegensetzen. Ich zögere darum, die Kawaii-Ästhetik oder später Harajuku-Girls als Subkulturen zu bezeichnen. In der Rezeption im Westen ist darüber hinaus zu beobachten, dass, was in Japan Subkultur (im rein quantitativen Sinne) ist, stellvertretend für Kultur oder Popkultur gilt. Das gilt für den Otaku wie für Cosplay und Lolita-Girls. Eine klare Begriffstrennung ist darum im Folgenden nicht zu erwarten.
[102] Kinsella: Cuties in Japan, S. 245.
[103] Ebd., S. 226.
[104] Christine R. Yano: Pink Globalization. Hello Kitty’s Track across the Pacific. Durham und London 2013, S. 7.
[105] Ebd., S. 8.

3.4 Japanische weibliche Niedlichkeit

3.4.1 Das Harajuku Girl

Das Bild japanischer Weiblichkeit als *niedlicher* Weiblichkeit spiegelt sich prominent im Phänomen des „Harajuku-Girls“ wieder. Auch Kyary Pamyu Pamyu wird stark mit Harajuku assoziiert,[106] dem Tokyoter Stadtteil, der für seine flamboyante Jugendkultur bekannt ist. Auf den Straßen von Harajuku flanieren seit den späten 1990er Jahren junge, auffällig gekleidete japanische Frauen und Mädchen, sowie zunehmend Japan-affine Ausländer, um sich in den zahlreichen Boutiquen inspirieren zu lassen, Gleichgesinnte zu treffen und die dort beliebten süßen Crèpes zu essen; um sehen und gesehen zu werden. In Harajuku treffen sich verschiedenste stilistische Ausprägungen sub- und popkultureller Moden, basierend auf dem von viktorianischen Puppen inspirierten “Lolita-Stil” – von seiner dunklen Variante “Gothic Lolita”, umstrittenen „Ero(*tik*)-Lolita“-Ausprägungen bis hin zu bunten Decora- und Cosplay-Variationen.

Im Folgenden kann ich nicht näher auf diese verschiedenen Subkulturen eingehen und möchte das “Harajuku-Girl”, wie es in popkulturellen Darstellungen von Gwen Stefani[107] bis Avril Lavigne[108] präsentiert wird, als kulturelle Einheit annehmen, deren Gemeinsamkeit eine Betonung von Unschuld, Niedlichkeit und mädchenhafter Weiblichkeit ist. [109] Zeichen dieser Weiblichkeit sind u. a. aufgebauschte Kleider, spitzenbedeckte Sonnenschirme, Pastellfarben und bunte Farbkombinationen, Rüschen, Zierschnürungen und –stickereien.[110]

Das Harajuku Girl als meistrezipiertem und -imitiertem Genre japanischer Mode(sub)kultur[111] steht im Westen stellvertretend für eine japanische weibliche Niedlichkeit, die, informiert von den Eindrücken japanischer Illustrationskultur, kindliche Attribute in der

---

[106]Sowohl in der Rezeption, die sie als „princess of Kawaii Harajuku Culture“ porträtiert, als auch in der Produktion, die sie – von der ersten Single, die unter dem Namen „Moshi Moshi *Harajuku*” produziert wurde, bis hin zum jüngeren Song „Harajuku Iyahoi“ – klar als Teil Harajukus festschreibt. Siehe auch: Japan Times: Kyary Pamyu Pamyu wants to conquer the world but has to do her homework first. http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/08/18/music/kyary-pamyu-pamyu-wants-conquer-west-homework-first/#.WX7_BtPyiRs und Everett True: Pamyu Pamyu tinges J-Pop’s cuteness with a touch of horror show: https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/21/kyary-pamyu-pamyu-tinges-j-pop-horror-show, zuletzt abgerufen am 01.08.2017.

[107] Gwen Stefani: Harajuku Girls. https://www.youtube.com/watch?v=qecNL1266ms, zuletzt abgerufen am 10.08.2017. Das Video von 2004 zeigt vier sterotyp „japanische“ Frauen als Background-Tänzerinnen mit beinahe ausdruckslosen Gesichtern in Schuluniformen, die um die Künstlerin herum tanzen.

[108] Avril Lavigne: Hello Kitty. https://www.youtube.com/watch?v=LiaYDPRedWQ, zuletzt abgerufen am 10.08.2017. Das Video von 2013 zeigt vier sterotyp „japanische“ Frauen als Background-Tänzerinnen mit beinahe ausdruckslosen Gesichtern in pastellfarbener Kleidung, die um die Künstlerin herum tanzen.

[109] Die Mädchen selbst betonen oftmals den Wunsch, Kinder bleiben zu können, um den Anforderungen der strengen japanischen Gesellschaft entgehen zu können. „Many of us are confined by daily social rules and regulations in schools and offices, and on weekends we dress Lolita and there is a sense of freedom of being a child. Lolita is a child’s festival.“ Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures, S. 105.

[110] Für eine differenziertere Betrachtung der unterschiedlichen und durchaus heterogenen Weiblichkeiten, die Harajuku produziert, siehe Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures, S. 72 ff.

[111] Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures, S. 75.

Darstellung von Frauen betont. Niedlichkeit wird dabei, wie bereits gezeigt, sowohl ent-sexualisiert, als auch hyper-sexualisiert. Zwar wissen viele der Mädchen, die sich als „Lolitas“ bezeichnen, nichts von Vladimir Nabokovs Buch „Lolita“ und lehnen sexuelle Konnotationen innerhalb ihrer Ästhetiken strikt ab.[112] Die westliche Rezeption einer Subkultur, die mit „Lolita“ überschrieben ist, wird sich jedoch immer *auch* auf Nabokov beziehen, dessen Roman der sexuellen Fixierung von Männern auf junge Mädchen im Begriff „Lolita-Komplex“ einen Namen gegeben hat. Wenngleich die Subkultur nach innen hin weiblich geprägt ist und ihr Modestil von seinen Vertreterinnen als „Empowerment“[113] empfunden wird, können Einwände der Form potenzieller oder „eigentlicher“ feministischer Ideale nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie sich immer in einer männlich geprägten Matrix bewegen, die „niedliche“ Weiblichkeit instantan zu sexualisieren bereit ist.[114]

Westliche Subkulturen definieren sich oftmals über eine starke politische oder ideologische Botschaft. Die Harajuku-Girls selbst behaupten von sich hingegen überwiegend „that they have no message and say that their distinctive style is purely for enjoyment.“[115] Diese (Selbst)Interpretation liegt auf einer Ebene mit der Überzeugung, dass die gesellschaftliche Rolle des Kawaii-Mädchens sich darin erschöpft, attraktiv zu sein und “shoppen“ zu gehen.[116] Das Harajuku-Girl wird so zum unpolitischen, „leeren“ Signifikant oberflächlicher und konsum-orientierter Weiblichkeit als Teil einer Jugendkultur, die selbst dem definitorischen Verständnis von Jugendkultur als subversiver Bewegung trotzt.

3.4.2 Weibliche Niedlichkeit in der Matrix westlicher Zugänglichkeitsdiskurse

Um transparent zu machen, wie weibliche Niedlichkeit rezipiert wird, dient mir die Ausarbeitung der Wertungsdiskurse von Banalität, Trivialität, Kitsch, Schmutz und Schund von Julia Genz, die als dichotome Paare auf einer Skala der Zugänglichkeiten arrangiert sind.[117] Als Gegenstück zu Exklusivität wird Banalität als soziale oder mediale Zugänglichkeit konzipiert, die sich vom oftmals analog verwendeten Begriff der Trivialität als kognitiver bzw. intellektueller Zugänglichkeit absetzt, der wiederum in der Komplexität sein diskursives Gegenstück findet. Kitsch in ästhetischer Opposition zu Kunst unterscheidet

---

[112] Ebd., S. 66.
[113] Ebd., S. 104.
[114] So schlägt Anan vor, die Zurschaustellung dieser weiblichen Niedlichkeit als Ablehnung von Reproduktionszwängen und Mutterschaft in der Überbetonung kindlicher und damit dezidiert nicht-weiblicher oder mütterlicher Eigenschaften zu verstehen. Vgl. Anan: Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts, S. 6.
[115] Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures, S. 68.
[116] Cruz: DOB in the land of Otaku, S. 18.
[117] Wertungsdiskurse „kommen nur in den seltensten Fällen in Reinform vor” und sind kombinatorisch angelegt. Vgl. Julia Genz: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München 2011, S. 89 ff. Vgl. Abb. 4.

sich und steht neben den moralischen Wertungstermini Schmutz und Schund, die die Negation von Reinheit darstellen.[118] Das jeweils Unzugängliche wird dabei favorisiert, indem "Allzugänglichkeit" und "Allzu-Zugänglichkeit"[119] als negative Werte gesetzt werden. Dies geschieht als Teil eines hochkulturellen Diskurses, der quantitative Verbreitung als Merkmal niedriger Qualität setzt und verschiedene Funktionen (unter anderem die des Autors) zur Legitimation des Werturteils bemüht. Wertungsdiskurse fungieren als Schauplätze der Aushandlungen von "Macht, Bedeutung und Wirkung"[120], die dazu dienen, Hierarchien ästhetischer und ethischer Normen aufrechtzuerhalten, hinter denen "auch immer die Angst um einen Machtverlust traditioneller Autoritäten an eine unbekannte und als bedrohlich erscheinende Masse" steht. [121] Als inklusive Gegenbewegung zu hochkulturellen Wertungsdiskursen entwickeln sich Integrations- und Werbediskurse, die auf eine Erschließung der vom Wertungsdiskurs als banal, trivial oder kitschig bezeichneten Phänomene abzielen und Zugänglichkeit als positiven Wert setzen.[122]

In der Betrachtung weiblicher Niedlichkeit als ästhetischer Kategorie spielen besonders die Wertungspaare von Kitsch und Trivialität eine tragende Rolle, wo als weiblich und niedlich markierte Artefakte traditionell durch die Unterstellung höherer Emotionalität und geringerer Rationalität verortet werden.[123] Die Einordnung von Kyary Pamyu Pamyus Werken als trivial und kitschig wird dabei einerseits medial hergestellt, andererseits von der Künstlerin selbst evoziert. Auch die unklare Situation bezüglich der Autorschaft ihrer Texte und der Authentizität ihres Auftritts[124] spielt in diese Rezeption mit ein. Ihre Videos werden zum "terrifying crypto-fascist kitsch as sung by gibbering chipmunks"[125], ihr Auftritt als

---

[118] Vgl. ebd., S. 87.
[119] Ebd., S. 62.
[120] Ebd., S. 18.
[121] Ebd., S. 61. Im Falle PonPonPons mag diese Masse die schiere Anzahl der Klicks bei Youtube sein – eine Diktatur der Quantitäten, die die traditionelle Autorität des Musikjournalisten oder Popkritikers untergräbt.
[122] Als „Subkategorie des Integrationskurses" ist für meine Arbeit der Begriff des Werbediskurses, der eine kommerziell nutzbare Umwertung des Abgewerteten intendiert, relevanter als pädagogische Ansätze der Integration. Genz: Diskurse der Wertung, S, 21.
[123] Der Schmutz und Schund-Diskurs zeigt sich wiederum in unserem Anwendungsbereich primär in der *Darstellung* von Frauen, in der bereits erwähnten sexualisierten und zugleich infantilisierten Darstellungen von Frau-Mädchen in Manga und Anime. Auch „hentai", ein Begriff für abweichende, perverse Sexualität, enthält klar moralische Zuordnungen. Banalität spielt in diesen Diskursen nur eine sekundäre Rolle – in der Wahrnehmung von PonPonPon als kostenlos und international erreichbarem Musikvideo auf der Plattform Youtube, die nicht zwischen professionellen Künstlern und Amateuren unterscheidet. Abgesehen davon ist Popmusik als U(nterhaltungs)-Musik traditionell schon immer im Bereich sozialer und intellektueller Zugänglichkeit angesiedelt.
[124] Vgl. u. a. „It's scary how difficult it is to pin down where Kyary ends and the machine of manufacturing and maintaining celebrity begins." Maggie Mustard: Kyary Pamyu Pamyu Is the David Lynch of J-Pop. https://www.vice.com/en_us/article/9bzkwp/kyary-pamyu-pamyu-is-the-david-lynch-of-j-pop, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[125] Vgl. Maggie Mustard: Kyary Pamyu Pamyu is the David Lynch of J-Pop.

„cliches come to life“[126], ihre Musik als „very childish“,„on the edge of trash“[127] beschrieben. Die Sinnlosigkeit der Verse hebt sie selbst hervor[128] – für sie ist Popmusik primär Partizipation: „Vielleicht sind meine Lieder in Japanisch bedeutungslos, aber sie klingen einfach gut wenn jeder die Wörter wiederholt! Alle können ganz leicht mitsingen.”[129]

3.4.3 Oberflächlichkeit und Infantilität als normative Rezeptionsbegriffe

In einer Übertragung der Schematisierung auf japanische Popkultur möchte ich mit Oberflächlichkeit und Tiefgründigkeit, Infantilität und Reife zwei Dichotomien vorschlagen, die sich als Wertungsbegriffe aus den obenstehenden Skalen ergeben und sich erkennbar als Grundbegriffe durch die Diskussionen um japanische popkulturelle Ästhetiken der Niedlichkeit ziehen. Ästhetische und kognitive und (Allzu-)Zugänglichkeit von Niedlichkeit und Nonsens wird hier zur Kategorie der Oberflächlichkeit, deren Antipode die Tiefgründigkeit ist; und trifft sich in der Begrifflichkeit der Infantilität, die als Gegensatz zu einer erwachsenen, voll ausgebildeten Reife konzipiert wird.[130] Auch hier gilt, dass die Kategorien durchlässig und kombinationsaffin sind; So ist der Eindruck von Niedlichkeit durch die Evozierung des Kindchenschemas als „biologische[m] Schlüsselreiz[e]“ [131] emotionaler Natur und fällt klassisch in die Form des Kitsches, kann aber auch auf kognitiver Ebene durch die Verweigerung sprachlicher Komplexität als trivial bedeutet werden. Der normative Regress, der in der ursprünglichen Schematisierung von Un- nach Zugänglichkeit gelesen werden kann, bleibt dabei ebenfalls erhalten.

Wie wir gesehen haben, stehen japanische Weiblichkeit und japanische Niedlichkeit immer schon in einem Wertungskontext, in dem exotistische Konstruktionen sich mit innerpolitischen Aushandlungen von Stärke und Schwäche im Bild der japanischen niedlichen Weiblichkeit als prominentem Zeichen für Japan – im Schulmädchen und im Harajuku-Girl – treffen. Japanische Niedlichkeit als primär weibliche Kulturform wird entsprechend, selbst wenn ihr ein Faktor der Selbstermächtigung zugeschrieben wird, im nächsten Schritt wieder ironisiert:

---

[126] Vgl. Graham Reid: KYARY PAMYU PAMYU EXPLAINED, OR NOT (2014): It's the money-go-round. https://www.elsewhere.co.nz/somethingelsewhere/6200/kyary-pamyu-pamyu-explained-or-not-2014-its-the-money-go-round/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[127] Nipponrama: KYARY PAMYU PAMYU: THE KAWAII J-POP QUEEN. https://nipponrama.com/kyary-pamyu-pamyu-kawaii-pop/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[128] Colleen Nika: Global Heroes – Kyary Pamyu Pamyu. https://www.maccosmetics.de/culture/global-heroes/kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[129] Sara Amroussi-Gilissen: Growing up Pop. https://www.thelineofbestfit.com/features/longread/kyary-pamyu-pamyu-interview-growing-up-pop, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
[130] Vgl. Abb. 5.
[131] Genz: Diskurse der Wertung, S. 88.

> „The cute look is said to signify an assertion of independence on the part of the young woman who adopt it, since, rather than simply putting on an ensemble presented to them by a designer, they are creating their own whimsical outfits and giving their inventiveness free rein. There is a popular magazine in Japan called *Cutie*, which offers hints on how to make one's person and environment *more cute:* a recent feature suggests sticking red heart-shaped cutouts all over your toilet seat.“[132]

Gleiches gilt für die Rezeption japanischer Popkultur, die sich von Manga und Anime bis hin zur ikonischen Figur Hello Kitty einen Platz auf dem Weltmarkt über das Vehikel weiblicher Niedlichkeit geschaffen hat. Im Gegensatz zum normativen Begriff von „Literatur“ werden Manga noch immer als triviale(re) Unterhaltungsliteratur wahrgenommen, während niedliche Konsumgüter oberflächlicher „mass-produced kitsch“ werden.[133] Wenn Infantilität dann in Bezug auf japanische Pop-Kultur und Kunst genutzt wird, um diese als „kindisch“ und bedeutungslos zu markieren,[134] ist die normative Matrix geschaffen, in der sich eine Künstlerin wie Kyary Pamyu Pamyu bewegt und positioniert wird: Sie spannt sich zwischen der Begriffen der Oberflächlichkeit als dekorativem Kitsch und der Infantilität als universell zugänglichem und infantilem Nonsens auf. Oberflächlichkeit – in seiner metaphorischen Form der Zerstreuung – und Infantilität – motiviert von psychoanalytischen Theorien der Subjektwerdung – sind dabei klassische Abwertungsbegriffe in der Tradition von Adorno und seinem Begriff der Kulturindustrie, auf den wir später erneut zurückkommen werden.

3.5 Der Mythos als semiotisches Modell

Um die Funktion von Wertungs- und Werbediskursen (undi ihre Aneignung) auf Bedeutungssysteme zu skizzieren, nutze ich Roland Barthes Schematisierung semiotischer Ketten. Im Methoden-Kapitel habe ich bereits sekundäre Bedeutungssysteme eingeführt, von denen ich eines besonders herausstellen möchte, das in Barthes’ eigenen Deutungsarbeiten eine zentrale Rolle einnimmt: Dem Mythos als Metasprache[135] widmet er seinen Aufsatzband „Mythen des Alltags“. Im theoretischen Teil dieses essayistischen Bandes führt er den

[132] Donald Richie: The Image Factory. Fads & Fashions in Japan. London 2003, S. 53/54.
[133] Manami Okazaki: Kawaii! Japan’s culture of cute. München 2013, S. 37.
[134] Vgl. Friis-Hansen: The Meaning of Murakami’s Nonsense, S. 29.
[135] Im Gegensatz zu seiner späteren Systematisierung von Metasprache und Konnotation in den Elementen der Semiologie, die in der französischen Ausgabe zuerst 1964 erscheint, führt Roland Barthes in den Mythen des Alltags den Mythos als Metasprache ein, die sich auf das System der Sprache als Objektsprache aufsetzt, diese *als* Zeichen einverleibt und zum Bedeutenden, zur Ausdrucksebene des sekundären Bedeutungssystem des Mythos werden lässt. Vgl. Barthes: Mythen des Alltags, S. 93. Das, was er noch 1957 als Metasprache bezeichnet, macht sieben Jahre später die Konnotation aus. Da er in einem späteren Text zur Bedeutungsweise des Werbespots die Mitteilungsstruktur von Werbebotschaften ebenfalls als konnotative Systeme beschreibt, in denen das Zeichen der ersten (denotativen) Mitteilung die Ausdrucksform der zweiten (konnotativen) Mitteilung ausmacht, soll über diese begriffliche Inkonsistenz an dieser Stelle hinweggesehen werden. Vgl. Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main 1988, S. 183.

Mythos als "Weise des Bedeutens"[136] ein. Im allgemeinsprachlichen Gebrauch wird der Mythos (wie die Sage oder das Märchen) als Erzählung verstanden. Wie auch das Märchen erhält der Mythos außerdem eine leicht pejorative Doppelbedeutung als Bezeichnung für ein Ereignis, dessen Gehalt nicht weiter überprüft werden kann, eine unglaubwürdige, „nicht rechenschaftsfähige Erzählung". [137] Die pejorative, an irrationale Ideologiebildung anknüpfende Bedeutung schwingt auch bei Barthes mit, für den der Mythos jedoch "eine Aussage"[138] ist, deren narrative Ausgestaltung im Hintergrund bleibt.

3.5.1 Der Mythos als semiotische Kette

Die Beziehung der Systeme der Sprache und des Mythos wie Barthes sie beschreibt ist hierarchisch strukturiert:

> "Aber der Mythos ist insofern ein besonderes Zeichen, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert; *er ist ein sekundäres semiologisches System*. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes), ist einfaches Bedeutendes im zweiten. Man muss hier daran erinnern, daß die Materialien der mythischen Aussage (Sprache, Fotografie, Gemälde, Plakat, Ritus, Objekt usw.), so verschieden sie auch zunächst sein mögen, sich auf die reine Funktion des Bedeutens reduzieren, sobald der Mythos sie erfaßt. Der Mythos sieht in ihnen ein und denselben Rohstoff. Ihre Einheit besteht darin, daß sie alle auf den einfachen Status einer Ausdrucksweise zurückgeführt sind."[139]

Die Beziehung des sekundären Bedeutungssystems Mythos zum primären System ist eine "parasitäre", d.h. der Mythos entleert das erste System von seinem Sinn und spricht es nur als Form an.[140] Wenn eine Materie Teil des Mythos' wird, überlagert die Bedeutung des sekundären Systems den Sinn des primären Systems. Diese Operation, den Übergang vom Sinn zur Form über den Begriff, bezeichnet Barthes als Regression[141] oder Deformierung.[142] Der Sinn als Endterminus der Bedeutungsproduktion des ersten Systems "*ist bereits* vollständig, er postuliert Wissen, eine Vergangenheit, ein Gedächtnis, eine vergleichende Ordnung der Fakten, Ideen und Entscheidungen"[143], die durch die Übernahme des Mythos "ihrer Geschichte beraubt und in Gesten verwandelt"[144] werden.

---

[136] Barthes: Mythen des Alltags, S. 85.
[137] Andreas Preussner: Mythos. http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Bentry%5D=583&tx_gbwbphilosophie_main%5Baction%5D=show&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=444dadb2950996b81c3d637a5b0b0a9f, zuletzt abgerufen am 10.ß8.2017.
[138] Barthes: Mythen des Alltags, S. 85.
[139] Vgl. Barthes: Mythen des Alltags, S. 92/93. Siehe auch Abb. 6.
[140] Vgl. Barthes: Mythen des Alltags, S. 96.
[141] Vgl. ebd., S. 97.
[142] Vgl. ebd., S. 99.
[143] Ebd., S. 96/97, Kursivierung im Original.
[144] Ebd., S. 103.

Die Bedeutung des Mythos wird hier zur „feindlichen Übernahme“ des Sinnes des ersten Systems stilisiert – so spricht Barthes auch von einer “Kolonialisierung”[145] der Sprache.[146] Der Begriff, als bedeuteter Teil des Mythos, “zerstört” den Sinn jedoch nicht, sondern “entfremdet” ihn nur; er macht ihn “ganz und gar verfügbar”.[147] Die Funktion des Mythos liegt in der *Naturalisierung* des Bedeuteten. Die mythische Aussage, und das ist zentral, wird “nicht als Motiv, sondern als Begründung gelesen.”[148] Der Mythos wird also nicht als ideologisches Konstrukt verstanden, sondern scheint sich dem “Verbraucher” gegenüber aus dem Bedeutenden “natürlich” zu ergeben. Der Mythos “verwandelt Geschichte in Natur.”[149] Er funktioniert wie Werbung, deren Mechanismen wir zwar kennen, deren Wirkung wir uns aber trotzdem nicht entziehen können.[150]

3.5.2 Japanische weibliche Niedlichkeit als Mythos – und seine Aneignung

Bis jetzt habe ich die Konzepte japanischer Weiblichkeit und japanischer Niedlichkeit in ihrer transkulturellen „Gemachtheit“ vorgestellt, die sich der Essenntialisierung und der Zuschreibung auf *eine* Nation oder Kultur entziehen. Traditionelle wie gegenwärtige japanische Frauenbilder unterliegen wechselseitigen Konstruktionen, traditionelle wie gegenwärtge japanische Ästhetiken sind transkulturell geschaffen. So ist auch das japanische Konzept von Niedlichkeit ästhetisch immer schon durch Referenzen auf den Westen geprägt, die sich auch in den Stilen der Harajuku-Girls prominent wiederfinden. Wenn *typisch* japanische Niedlichkeit essentialisiert wird, werden damit historische, kulturelle und ästhetische Bewegungen negiert und „Kawaii“ konsumförmig naturalisiert. „Niedlichkeit“ wird hier zur typisch japanischen Eigenschaft, die sich in japanischen Produkten zeigt und von der Japanerin verkörpert wird. Im Gegensatz zum Marketing-Grundsatz „sex sells“ verkauft sich Niedlichkeit dabei gefahrlos(er) an Männer *und* Frauen unterschiedlicher Altersgruppen und Nationalitäten und wird damit zur ästhetischen Strategie,

---

[145] Ebd., S. 117.

[146] Die nur darum möglich ist, weil der Sinn der Zeichen bereits auf der ersten Ebene nicht letztbestimmt, sondern offen, interpretierbar bleibt.

[147] Barthes: Mythen des Alltags, S. 103/104. Für den Mythenproduzenten ergibt sich dabei jedoch ein Paradoxon: „entweder ist die Intention des Mythos zu dunkel, um wirksam zu sein, oder sie ist zu deutlich, um geglaubt zu werden.” Ebd., S. 112. Der Mythos darf also, um seine Wirkung zu entfalten, nicht *un*verständlich, aber auch nicht *zu* verständlich sein.

[148] Ebd., S. 113.

[149] Ebd., S. 113. Barthes wählt hier explizit einen Begriff aus dem Bereich des Konsums, um die Haltung der Rezipienten dem sekundären Bedeutungssystem des Mythos gegenüber zu charakterisieren. Der Verbraucher steht dem Mythos nicht kritisch reflektiert gegenüber, sondern in einer passiven Konsumerwartung.

[150] Werbung *ist* Mythos; darum wendet Barthes ihn besonders in Werbeanalysen an. Wenn der Mythos „dann benutzt wird, wenn der Logos an seine Grenzen stößt“, kann man ihn als dialektische Reaktion auf die fortschreitende Entzauberung der Welt durch die Aufklärung verstehen. Vgl. Andreas Preussner: Mythos.

die sich der ambivalenten (A)Sexualisierung von Weiblichkeit bedient und diese dekorativ einsetzt.

In Kyary Pamyu Pamyus Video PonPonPon sehe ich demgegenüber den Versuch einer Aneignung des Mythos' japanischer weiblicher Niedlichkeit. Strukturell orientiere ich mich dabei an einem Verständnis von Wertungsdiskursen als Zeichensystemen, die von der Literatur (oder anderen Zeichensystemen) aufgegriffen „und als Formproblem in der Kunst thematisiert" werden können.[151] Dabei bildet die Sprache als Objektsprache das primäre System (Tisch), der als Form die bedeutende Ebene des sekundären Systems der Wertungs-Diskurse ausmacht, wo er zum „banalen Tisch" wird, dessen Banalität gleichermaßen a-historisch als „unveränderliche, naturgegebene Wesensbestimmung"[152] gesetzt wird. Die Literatur kann sich ihrerseits auf dieses semiotische System einlassen und

> „entweder den Banalitätsdiskurs auf objektsprachlicher Ebene weiterführen [...] [oder, *Anm. A.V.*] aber auch die Wertungen [...] als solche sichtbar machen. In diesem Fall macht sie die Wertungsdiskurse zur Objektsprache, über die sie auf der metasprachlichen Ebene spricht."[153]

Die Literatur steht in diesem Modell an der dritten Stelle der semiologischen Kette und kann den Wertungen gegenüber eine affirmative, sozial-kritisch entlarvende oder ironisierende Funktion haben.[154] Analog will ich Popkultur, spezifischer Popmusik, als Diskurs verstehen, der sich auf die Wertungsdiskurse von Oberflächlichkeit und Infantilität – wie ich sie als Vertreter der Trivialitäts- und Kitschdiskurse weiter oben aufgezeigt habe – aufsetzen kann und diese weiterführen, sichtbar machen oder ironisieren kann. Basierend auf der nun folgenden Analyse möchte ich dies abschließend für PonPonPon untersuchen.

[151] Julia Genz: Diskurse der Wertung, S. 105.
[152] Ebd., S. 104.
[153] Ebd., S. 104.
[154] Vgl. ebd., S. 106.

4 Analyse

Im folgenden Kapitel möchte ich eine Analyse des Musikvideos PonPonPon der japanischen Künstlerin Kyary Pamyu Pamyu vorlegen, die auf mehreren Ebenen von Produktion und Rezeption angreift. Nach einer kurzen Einführung in Zeichenbegriffe aus der Musik-, Film- und Theatersemiotik, mit denen ich später operieren werde geht es an den Text: Über die drei Analyseebenen des Akustischen, Visuellen und Narrativen werde ich in Musik, Bild und Liedtext nach dominanten Kodes und Zeichenspuren der Niedlichkeit suchen. Exemplarisch werde ich daraufhin eine Auswahl von sieben ausgewählten Zeichen und Zeichenkomplexen analysieren, um (An)Zeichen von Brüchen und Widersprüchen im Werk zu bergen. Um einen Brückenschlag zu den im Theorieteil erläuterten Wertungsdiskursen zu schaffen, werde ich daraufhin die Rezeption des Videos einfangen. Da die Inszenierung der Künstlerin für das Verständnis des Themenkomplexes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, werde ich im Anschluss die Produktionsverhältnisse um Kyary Pamyu Pamyu erläutern. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf der Konstruktion der Künstlerin als Idol im popkulturellen Sinn und Marke im kulturindustriellen Verständnis liegen. Die Frage nach den Bedingungen von Autorschaft, die in der Verhandlung von Wertungsdiskursen zentral ist, wird das Fazit vorbereiten. Da Liedtext und Video kaum narrative Elemente im Sinne einer nachvollziehbaren Handlung enthalten, fällt es schwer, eine Inhaltsangabe zu liefern, die über eine bloße Aufzählung der Figuren und Elemente hinausgeht. Eine detaillierte Beschreibung nebst einer Übersetzung und Schematisierung des Ablaufs als Analysenotation findet sich im Anhang.

4.1 Das Musikvideo als Komplex von Zeichen

Als sinnüberschreitendes Medium besteht das Musikvideo aus einer Vielfalt heterogener akustischer und visueller Zeichen. Mit einer Vorstellung der Auswahl möglicher Zeichenbegriffe aus den Disziplinen der Musik-, der Film- und der Theatersemiotik möchte ich den „Werkzeugkasten“ der Analyse ausleuchten. Die hier angeführten Beispiele zeichentheoretischer Konzeptionen erheben keinerlei Anspruch, repräsentativ für die jeweilige disziplinare Beschäftigung mit der Semiotik zu sein oder gar den aktuellen Forschungsstand zu spiegeln. Vielmehr dienen sie der Problematisierung des Zeichenkonzeptes *an sich*, indem sie die Schwierigkeiten der Einzeldisziplinen herausstellen, zu definieren, *was* überhaupt ein Zeichen ist.

4.1.1 Musikalische Zeichen

Die hohe Zeichenaffinität musikwissenschaftlicher Forschung und die graphische „Lesbarmachung“ von musikalischen Zeichen als Notation hat zur Folge, dass einerseits musikwissenschaftliche Zeichentheorien eine lange Tradition haben, andererseits der Korpus musikwissenschaftlicher Instrumente so groß und ausdifferenziert ist, dass Laien der Zugang schwer fällt.[155] Die programmatische Beschäftigung mit der Semiotik als analytischer Disziplin der Musik wurde in den 1980er Jahren darum hoffnungsvoll als Brückenschlag der Musikwissenschaft zu anderen Wissenschaften wie der Literatur gesehen.[156] In der Traditionslinie Saussures haben die Begriffe der Denotation und Konnotation eine breite Aufnahme gefunden, in der Peirce'schen Tradition besonders die Trichotomie von Ikon, Index und Symbol.[157] Ein musikalisches Ikon wäre dementsprechend in musikalischer Nachahmung von Naturgeräuschen sowie in allen Formen von Onomatopoesie[158] gegeben, Klangfarbe und musikalischer Ausdruck finden sich als indexikalische Zeichen wieder und konventionalisierte Zeichen, musikalische Symbole, finden sich in musikalischen Motiven wie dem “Schicksalssymbol” Beethovens oder – weniger hochkulturell – in den Erkennungsmelodien und -Intervallen von TV- oder Radioproduktionen wieder. Auch hier wird erneut die Problematik der Minimaleinheit deutlich, wenn sowohl ein einfacher Ton wie der “Gong” der ARD-Tagesschau ein Zeichen sein kann, als auch eine komplexe Tonabfolge wie Wagners Leitmotive. Wenngleich die Musik als eines der am weitesten entwickelten nicht-linguistischen Zeichensysteme gilt[159] und durch Notationssysteme *als Text* auch in einem nicht-poststrukturalistischen Verständnis von Text zugänglich und analysierbar ist, können Zeichentheorien immer nur ein Teil des Studiums von Musik sein.[160] Die Musiksemiotik wiederum kann für meine Ausführungen aufgrund der erwähnten hohen Zugangshürden keine zentrale Rolle spielen.

---

[155] Zeichentheorien waren – noch vor Saussure und Peirce –auch Mittel, um dem „Magischen“ der Musik, der Wahrnehmung, dass Musik *effektiv* affektiv etwas mit dem Körper des Zuhörers „macht“, eine rationalisierte Erklärung entgegenzusetzen. Heutige Musiksemiotik, die u. a. auf Fourier-Transformationen baut, setzt ein umfassendes musikwissenschaftliches Wissen voraus – die Übertragung der Peirceschen Trichotomien hingegen nur basale Kenntnisse. Vgl. Guerino Mazzola: Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3129-3188, hier S. 3123.

[156] Vgl. Steven Paul Scher: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984, S. 22.

[157] Mazzola: Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music, S. 3123.

[158] Lautmalerei kann durch Referenz auf außermusikalische Phänomene als „Objektivierung” des subjektiven Charakters von Musik verstanden werden. Vgl. Dies.: Medialität, Materialität, Kodierung, S. 40.

[159] Vgl. Mazzola: Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music, S. 3122.

[160] Vgl. ebd., S. 3120. Darüber hinaus ist die Lücke zwischen Notation und Spiel in der Musik so groß ist wie die zwischen dem Text des Stücks und seiner Aufführung im Theater, dem Drehbuch und der Vorführung im Film – ein Faktum, was eine Phänomenologie vermutlich besser zu erfassen vermag als eine Semiotik.

4.1.2 Cinematographische Zeichen

Da die Filmsemiotik dem Musikvideo als filmischer Arbeit am nächsten steht, verspricht die Filmsemiotik Hinweise auf ein Vorgehen der Zergliederung von Zeichensystemen in Zeichen. Als Vorläufer filmsemiotischer Schriften mag Roland Barthes' Untersuchung der Fotografie als zeichentheoretischem Objekt gelten. Für Barthes ist das Bild (das fotografische Ab-Bild) von Polysemie geprägt, also von der prinzipiellen Offenheit für multiple Signifikationen/Lesarten der Zuschreibung von Bedeutung.[161] Durch eine "Rhetorik", die dem Bild innewohnt,[162] werden jedoch bestimmte Lesarten vorgegeben, die die scheinbare *Objektivität* des Abbildungscharakters der Fotografie demaskieren. Auch dem Film als Bewegtbild kann eine Rhetorik unterstellt werden, die die Rezeption der Betrachterin zu lenken sucht. Die Rhetorik des visuellen Kodes[163] im Film ist durch die Lenkung des Betrachterblicks in Kamerafahrten und -schwenks, der Selektion von Bildausschnitten durch unterschiedliche Einstellungsgrößen, der Auswahl der Länge des gezeigten Abschnittes einer Szene, dem Perspektivwechsel in der Positionierung von Schnitten und Montagetechniken und nicht zuletzt dem Einsatz von Musik, wesentlich stärker als der des "stillen" Bildes.[164]

In seiner Analyse von Reklame[165], aber auch von Schauspielern[166] und der Repräsentation von Charakteren und Charaktergruppen in Filmen[167] liefert Barthes exemplarische Übungen in Filmsemiotik. Die essayistische Form dieser Texte verlangt jedoch nach einer umfassenderen Theoretisierung, wie sie unter Anderem Christian Metz[168] geleistet hat. Die ersten filmsemiotischen Arbeiten setzten sich besonders mit der Frage der Ähnlichkeiten und Unterschiede zum Textbegriff auseinander und markieren Grenzen zwischen dem Film als Sprache und der "Sprachlichkeit" des Films.[169] Metz selbst bietet eine

---

[161] Vgl. Burgoyne, Flitterman-Lewis und Stam: New Vocabularies in Film Semiotics, S. 29.
[162] Vgl. Barthes: Rhetorik des Bildes, S. 39.
[163] Auch Umberto Eco hat eine auf der Peirceschen Semiotik basierende Untersuchung visueller Kodes vorgelegt, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter ausgeführt werden kann. Vgl. Umberto Eco: Einführung in die Semiotik. München 1988, 6. Auflage, S. 179 ff.
[164] So wird in Rekurs auf Jean-Louis Baudry von einem „Dispositiv" des Filmes gesprochen, um auf die rezeptionsästhetische Relevanz der filmspezifischen Fixierung der Zuschauerin vor dem Bild im dunklen Kinoraum aufmerksam zu machen. Vgl. Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: montage/AV, 4.1, 1995, S. 63-84.
[165] Vgl. „Der neue Citroen" in Barthes: Mythen des Alltags, S. 76 ff.
[166] Vgl. „Das Gesicht der Garbo" in: Barthes: Mythen des Alltags, S. 73 ff.
[167] Vgl. „Die Römer im Film" in: Barthes: Mythen des Alltags, S. 43 ff.
[168] Vgl. z.B. Christian Metz: Semiologie des Films. München 1972.
[169] Beispielhaft sei hier der italienische Filmemacher Pier Paolo Pasolini angeführt, der stark sprachanalog die Doppelstruktur Martinets aufnimmt und die „realen Objekte", die im Film erscheinen, als „Kineme" den Phonemen analog führt, die sich auf der Ebene der „Frames" in größere Einheiten von Monemen fügen. Vgl. Burgoyne, Flitterman-Lewis und Stam: New Vocabularies in Film Semiotics, S. 33. Eine theoretische Analogisierung, die von Fimsemiotiker wie Christian Metz zurüchgewiesen wird, „da noch das kleinste Detail im Bild bereits eine komplexe bedeutungstragende Einheit darstellt" und rein distinktive Einheiten im Medium des Films nicht denkbar sind. Er weist mit dem Begriff der Sprachlichkeit darauf hin, dass der „Organisationsgrad" des Films sich durchaus von der Verbalsprache unterscheidet, wenngleich

Systematik der Filmeinstellungen an, die sich an größeren Einheiten abarbeitet, Segmente innerhalb von Filmen isoliert und als autonome Einstellungen bzw. Syntagmen verschiedener Art klassifiziert. Die Architektur des Filmes entfaltet sich so in chronologischen und a-chronologischen, deskriptiven und narrativen, linearen und alternierenden Syntagmen, die den Film in Szenen und Sequenzen gliedern.[170] Bei der Übernahme der Achse der Syntagmatik für die cinematographische Theoriesprache steht die Überzeugung im Vordergrund, dass die dem Film (im Gegensatz zum Beispiel zum Theater) eigene Möglichkeit der De-Linearisierung und De-Chronologisierung in der Produktion durch Montagetechniken spezifische Bedeutungen hervorbringt.[171] Parallel zur syntagmatischen Ebene fällt es hier nicht schwer, die Einstellungsgrößen im Film als paradigmatische Entscheidungen zu verstehen. Die Zuwendung zu großen Einheiten lenkt jedoch den Blick von der Bildlichkeit des Films ab. Metz geht sogar so weit, die „im Bild sichtbaren Objekte" als denotative Ebene des Films in den Bereich der Kultursemiotik zu verschieben – die Filmsemiotik hält er an dieser Stelle nicht für zuständig.[172] Inklusiver geht da die Theatersemiotik vor, die ich im Folgenden anhand ihrer populärsten Vertreterin Erika Fischer-Lichte kurz anreißen möchte.

4.1.3 Theatrale Zeichen

Theater als sinnüberschreitendes Medium setzt sich immer schon aus Zeichen unterschiedlicher Kodes – sprachlicher, mimischer, pantomimischer und musikalischer – zusammen.[173] Ähnlich der Homosemie auf sprachlicher Ebene können darüber hinaus auch im Theater "unterschiedliche Zeichen identische Zeichenfunktionen wahrnehmen. Dieselbe Bedeutung kann daher auf der Grundlage heterogener Einheiten erzeugt werden. "[174]

Ein großer Teil semiotischer Arbeit besteht, wie bereits angedeutet, in der kleinschrittigen Klassifizierung von Zeichen. So stellt Roland Barthes ein akribisches "Inventar der Gattungen" vestimentären Kodes (oder einfacher: der Kleidung) vom „Absatz" bis zum "Zipfel" auf, um bedeutungstragende Einheiten in der Mode voneinander zu

---

Strukturparallelen existieren. Vgl. Frank Kessler: Filmsemiotik, S. 110 ff. Eine Übertragung wie sie Pasolini konstruiert, mag hier als „Opfer" der eingangs erwähnten Euphorie der sprachanalogen „Semiotisierung" von disziplinarem Vokabular gelten.

[170] Vgl. ebd., S. 112.

[171] Für den Spielfilm spielen darüber hinaus narratologische Semiotiken eine Rolle. Kessler: Filmsemiotik, S 118 ff. An dieser Stelle werde ich diese jedoch nicht weiter ausführen, da das Objekt meiner Untersuchung keine „Geschichte" im klassischen Sinne erzählt – weder auf der Ebene des Bildes, noch auf der lyrischen oder musikalischen Ebene.

[172] Vgl. Kessler: Filmsemiotik, S. 111.

[173] Vgl. Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 2007, S. 21. Der Begriff des Zeichens ist auch in der Theatersemiotik nicht einfach zu definieren. So führt die Suche nach den „kleinsten konstitutiven Einheiten" im Theater wahlweise zur Geste, zur Person des Schauspielers oder zum Globalzeichen der Aufführung. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 186.

[174] Vgl. ebd., S. 187.

unterscheiden.[175] Für das Theater konzipiert Erika-Fischer-Lichte eine Kategorisierung der Zeichen in visuelle und akustische Zeichen, die sich weiter in länger andauernde und transitorische, raumbezogene und schauspielerbezogene Zeichen verzweigen.[176] So ergibt sich ein Kompendium aus Geräuschen, Musik, sprachlichen Zeichen, parasprachlichen Zeichen, mimischen Zeichen, gestischen Zeichen, proxemischen Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requsiten und Beleuchtung als theatralen Zeichenoptionen, die im Verbund komplexe Zeichenprozesse abbilden. Diese Systematik ist hinreichend detailliert und angenehm anwendungsorientiert, sodass sie, ergänzt um filmspezifische Aspekte der Syntagmatik von Metz, als lexikalischer Grundstock meiner Ausführungen dienen wird, der den systematischen Gegenpart zu den oftmals idiosynkratischen Theorien Barthes' bildet.

4.2 Zeichen und Zeichenstrukturen: Analyseebenen

Mit der Einteilung in Bild, Ton und Text wird im Folgenden dem Versuch Rechnung getragen, die unterschiedlichen Zeichentypen in ihre Strukturen zu verweisen. Diese Trennung ist jedoch hochkünstlich, da das Musikvideo gerade dadurch zum Musikvideo wird, dass heterogene Zeichen im Verbund Bedeutungssysteme bilden. Bei der Unterteilung des Syntagmas sei darauf hingewiesen, dass ich das Video in Strophen, Bridge und Refrain unterteile, was sich sowohl auf den Text als auch auf die musikalische Ebene bezieht.[177] Der Text ist entsprechend in zwei Strophen mit jeweils zwei vierzeiligen Versen, eine sechszeilige Bridge (die nach den ersten zwei Strophen die Wiederholung der ersten Strophe ein- sowie zum letzten Refrain überleitet) und einen Refrain unterteilt, der einmal in der Mitte des Stücks und zweimal zum Ende gespielt wird.

4.2.1 Niedliche Bilder

Das Video PonPonPon ist vier Minuten und fünfzehn Sekunden lang und mit über 200 Schnitten für den konservativen Betrachter durch die rapiden Bildwechsel eher anspruchsvoll.[178] Die zur Zeit für das Video verfügbaren Videoqualitäten sind mit 144p, 240p oder 360p relativ gering.[179] Im Kontrast zur Bewegungsvielfalt innerhalb des Bildes steht die

[175] Vgl. Barthes: Die Sprache der Mode, S. 111–116.
[176] Vgl. Erika Fischer-Lichte: Semiotische Aspekte der Theaterwissenschaft: Theatersemiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3103-3128, hier S. 3105.
[177] Die Zuweisung ist im Songtext im Anhang sowie auf der Analysenotation erkennbar.
[178] Im Versuch diesen rapiden Schnittwechseln zu entsprechen habe ich in der Beschreibung im Anhang nach jedem Schnitt eine neue Zeile begonnen. Vgl. *7.4.2 Videobeschreibung*.
[179] Für mein Close-Reading der visuellen Ebene habe ich eine hochauflösende Version konsultiert, die noch in einem Podcast der Reihe „Musique Cast" konserviert und bei iTunes verfügbar ist. Der kostenpflichtige

Kamera selbst still. Bewegungen des Bildes werden nur durch Schnitte sichtbar gemacht, es gibt keine Zooms, keine Schwenks und keine Kamerafahrten; die Kamera bleibt stationär und lässt die Schnitte die Bildwechsel bestimmen. Das Repertoire filmischer Zeichen des Bildwechsels ist damit auf einfache Schnitte beschränkt, der Blick des Zuschauers fixiert.

4.2.1.1 Rahmung: Intro und Outro als konventionelle Zeichenklammern

Die ersten zehn Sekunden des Videos sind rein bildlich und leiten das Video als visuelles Ereignis ein.[180] Eine Nahaufnahme der leicht zitternden Hüftpartie der Künstlerin ist das erste Bild, das von einem Schnitt in die Totale (Vgl. Abb. 7) abgelöst wird, der die Bühne und die Figur der Sängerin vorstellt, die auf einem Bein ausharrt, auf etwas zu warten scheint. Die nächste Nahaufnahme zeigt ein rosafarbenes Ohr, (Vgl. Abb. 11) aus dem sich ein buntes Mikrofon auf einem glitzernden Mikrofonständer hervorschiebt, der in der nächsten Einstellung (Vgl. Abb. 12) von der Künstlerin ergriffen wird, womit der musikalische Teil eingeläutet wird. Durch den Einsatz eines Mikrofons, in das die Künstlerin zu singen scheint, wird eine Einheit von Sängerin, Künstlerin und den beiden Figur im Video hergestellt, die durch teils synchronisierte Lippenbewegungen in beiden aufrecht erhalten wird.[181] Nach einem opulenten Bild-Intermezzo schließt das Video mit einer Aufnahme der Künstlerin, deren Bild im Sprung eingefroren wird, (Vgl. Abb. 13) worauf sich um ihr Gesicht eine Vignette im oberen Bildraum schließt, die die Bildfläche in sattem Orange zurücklässt. Die Fläche öffnet sich kurz erneut und gibt den Blick auf das Gesicht der Künstlerin frei, die innerhalb des Kreises der Zuschauerin zuzwinkert. (Vgl. Abb. 14) Das Zwinkern als mimisches Zeichen deutet eine Interaktion mit dem Zuschauer, eine Vertraulichkeit und Intimität an, die zu Beginn des Videos noch nicht hergestellt war. Nachdem die Vignette sich erneut geschlossen hat, springt aus der Mitte des Bildes ein Augapfel, dessen Iris sich in dunklem Orange von der Bildfläche abhebt. Als letztes Bild bleibt eine monochrome orangefarbene Fläche stehen. Anfang und Ende des Videos sind somit klar markiert.[182]

Download des Musikvideos von Apple und anderen Anbietern kommt über die Videoqualität des Youtube-Videos ebenfalls nicht hinaus.

[180] Die Musikaufnahme bei iTunes, Amazon Music und anderen Musikanbietern ist entsprechend knapp zwölf Sekunden kürzer als das Video. Eine vollständige Beschreibung der visuellen Ebene befindet sich im Anhang, *7.3.2 Videobeschreibung*.

[181] Im Anschluss daran werde ich die Begriffe der Künstlerin, Sängerin, Performerin und Figur im Video analog verwenden – ganz im Unterschied zu der in den Literaturwissenschaften dominanten strikten Trennung von Autor und Ich-Erzähler.

[182] Der Einsatz der Vignette verweist auf eine filmische Technik, die in den 1940er und 1950er Jahren besonders für Anfangs- und Schlussbilder eingesetzt wurde. Vgl. Hans Jürgen Wulff: Vignette. http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1633, zuletzt abgerufen am 10.08.2017. Als ästhetisches Instrument ist die Vignette im Film jedoch etwas aus der Mode gekommen.

4.2.1.2 Alternierende Syntagmen der Raumkonzeption als Realitätsebenen

Innerhalb der Zeichenklammern von Intro und Outro wird die Bildwelt des Videos durch die Unterscheidung zweier Realitätsebenen bestimmt, die über die szenischen Zeichensysteme unterschiedlicher Raumkonzeption aufgerufen und durch filmische Einstellungswechsel aktualisiert werden: So entsteht eine näher an einer realweltlichen Darstellung angelehnte *Kinderzimmerwelt*[183] und die vollständig animierte Greenscreen-*Fantasiewelt*.[184] Das Fenster, das sich im rechten Bildraum im Hintergrund des Kinderzimmers befindet, zeigt im Kontrast zu gewöhnlichen Fenstern nicht etwa den Blick nach draußen, sondern dient als eine Art Fenster in die Welt der Fantasie, da viele der fantastischen Elemente im Video das Fenster als „Eingang" zum Bühnenraum nutzen.[185] Das Außen des Kinderzimmers ist nicht die „reale" Welt, nicht die Welt der Erwachsenen, sondern eine Fantasiewelt, in der die physikalischen und ästhetischen Regeln des Realität nicht gelten. Diese zwei Ebenen bilden die Bühnen, in denen die Charaktere (als Globalzeichen) sich bewegen.

4.2.1.3 Maske, Frisur, Kostüm, Geste: Charaktere als Globalzeichen

Analog zu der Unterscheidung in Kinderzimmer- und Fantasiewelt sind Maske, Frisur und Kostüm der Künstlerin zweigeteilt. Der Wechsel der filmischen Einstellungen geht hier mit einem Wechsel der Maske einher: Totalen (Vgl. Abb. 7), Halbnahen (Vgl. Abb. 8) und Nahaufnahmen (Vgl. Abb. 9) markieren eine Identität (1), Großaufnahmen (Vgl. Abb. 10) eine andere Identität (2) der Künstlerin. Die Großaufnahme, die filmisch die Distanz zum Gefilmten verringert, wird hier genutzt, um der Figur so nah zu kommen, dass ihre innere Welt geschildert werden kann. Die zweite Figur im Video (3) transzendiert beide Ebenen.[186]

(1) Die zentrale Figur des Videos ist ein Mädchen oder eine junge Frau, die mit einem Mikrofon in der Hand in einem in Pastellfarben gehaltenen Kinderzimmer performt. Ihr Alter und die ethnische Zugehörigkeit ist aufgrund der kindlichen Anmutung und der Kostümierung mit Perücke schwer einzuschätzen und kann grob als zwischen vierzehn und zwanzig angenommen werden, während die helle Haut und die leicht rosigen Wangen auf eurasische Herkunft schließen lassen. Diese starke Betonung der Augen verweist auf Konventionen aus Manga und Anime; der Versuch, Augen größer zu schminken auf die Annäherung an das Kindchenschema. Die schmale Nase läuft gerade und leicht spitz auf einen kleinen, blassrosa

[183] Auf den Bühnenraum der Kinderzimmerwelt werde ich später (*4.3.4 Das amerikanische Kinderzimmer*) noch eingehen.
[184] Tatsächlich wurden auch die Aufnahmen in der Kinderzimmerwelt vor einem Greenscreen aufgenommen. Vgl. Apple Music: Meet the Musician.
[185] Vgl. u. a. die Vögel, die aus dem Fenster heraus zur Künstlerin hin fliegen. (1.20)
[186] Eine detailliertere Beschreibung der Figuren findet sich im Anhang, an dieser Stelle wird die Analyse fokussiert, die als Folgerung der Beschreibung gelesen werden kann. Vgl. *7.3.3 Figurenbeschreibung*.

geschminkten Mund zu. Die im Gegensatz zu den Augen wenig ausgearbeiteten Gesichtszüge fügen sich ebenfalls in das Schema von Manga-Zeichnungen, bei denen Mund und Nase gegenüber den prominenten Augen wenig ausgearbeitet werden. Die junge Frau trägt ein pastellfarbenes Kostüm, das mit einem gestreiften Oberteil und von Augen-Illustrationen bedeckter Hose zwischen Takashi Murakami und Disney-Ästhetik mäandert. Die Schleifen im Haar und auf der Kleidung, Rüschen, Puffärmel, Handschuhe, Zierschnürung und die kleinen Pompons sowie die Farbgebung in Pastell weisen auf Stilelemente des Harajuku Girls hin. Eine leichte Brechung sind die „DocMartens"-Schuhe, die auf Subkulturen des Punk verweisen, hier jedoch über die Farbe Pink in die Ästhetik des Niedlichen eingemeindet werden. Die Verniedlichung der Figur durch Maske, Frisur und Kostüm macht die junge Frau äußerlich zum Kind.

(2) In den Großaufnahmen tritt die gleiche Figur auch in anderer Aufmachung auf. Dann trägt sie eine etwa kinnlange blonde Perücke mit einem Pony, der bis kürz über die Augen reicht und ein Arrangement aus Obst und Spielzeug auf dem Kopf. [187] Die rosafarbene Haut die sie in diesen Einstellungen hat, suggeriert eine völlige Einverleibung des Niedlichen, für das die Farbe Rosa steht. Sie macht Hautfarbe als ethnische Kategorie unsichtbar und nähert sich dem Ideal einer ethnisch unmarkierten, „rein" niedlichen Kunstfigur, die Niedlichkeit als Telos imaginiert. Die Figur ist „nur Kopf" ohne Körperlichkeit und durch die Positionierung im gegenständlich nicht fassbaren Raum stärker als Fantasiewelt erfahrbar. Ihr Haarschmuck erinnert an eine Mischung aus europäischem Stillleben und japanischer Blumensteckkunst und macht den Kopf der Künstlerin seinerseits zur Bühne.

(3) Die zweite Figur im Video ist eine kräftig gebaute Frau in einem weit gebauschten rosafarbenen Kleid und ebenfalls rosafarben maskierter Haut. Die Tänzerin transzendiert beide Ebenen, tritt mal im Fenster des Bühnenraums auf, mal als Figur in den Fantasieräumen. Sie fällt durch starke körperliche Präsenz auf, die in Opposition zur Künstlerin steht und ist mit ihrer rosafarbenen Uniformierung niedlichem Camouflage nah.[188]

Die Bewegungen der Figuren der Künstlerin(1) und der Tänzerin(3) sind von einer Choregraphie geprägt, die besonders Bewegungen der Arme umfasst, die vor dem Gesicht kreuzend vorbei- oder um den Kopf herumgeführt werden. Die Künstlerin klopft sich auf Hüften und Hinterteil, springt von einem Fuß auf den anderen und hüpt auf und ab – was die Choreographie zwar anstrengend, aber leicht dilettantisch wirken lässt. Während die Tänzerin beständig in Tanzbewegungen eingebunden ist, bieten sich für die Künstlerin selbst kleine „Inseln" der scheinbar nicht kuratierten Bewegungen – wenn sie etwa den Mikrofonständer

[187] Auf das Zeichen des Bobs werde ich zu einem späteren Zeitpunkt eingehen. Siehe *4.3.5 Der blonde Bob*.
[188] Auf die Tänzerin werde später eingehen. Siehe *4.3.6 Die gesichtslose Tänzerin*.

als Schläger verwendet (0.31), auf einem Sprungstab durch das Zimmer hüpft (1.11) oder mit einem Schwert einen Apfel aufspießt (3.26). Die Bewegungen der Figuren sind trotz der scheinbaren Unbeschwertheit vollständig choreographiert und als performative Darstellungen von Kindlichkeit und diffuser Unbeschwertheit bestimmt.

4.2.1.4 Die Gestaltung der Oberflächen in Beleuchtung und Postproduktion

Das Video lebt von seiner starken Postproduktion, die die zahlreichen Elemente in einer Ebene, der Bildebene des Videos, vereinigt und aus zahlreichen heterogenen Einstellungen ein lineares Video zusammenfügt. Die Arbeit mit dem Greenscreen ermöglicht die freie Gestaltung des Hintergrunds, die besonders in den Großaufnahmen zu Tage tritt, in denen der Hintergrund oftmals aus bunten flächigen Mustern besteht, auf denen sich kein Schatten abzeichnet. Der Schattenwurf innerhalb der Aufnahmen des Bühnenraums lässt derweil auf eine gleichmäßige Beleuchtung bei weißem Licht schließen. Ebenfalls Geburten der Postproduktion sind die zahlreichen zeichnerischen, fotorealistischen und animierten Elemente, die in den Bildraum montiert werden.[189] Das völlige Fehlen von Schattenwürfen trägt hier zur Wahrnehmung von Künstlichkeit bei.[190] Die Auswahl der Elemente erscheint beliebig, eine Interaktion mit der Künstlerin findet nur sehr begrenzt statt. Auffallend ist, dass keines der Elemente spezifisch *niedlich* ist – sogar die Auswahl der Tiere entspricht nicht den Merkmalen des Kindchenschemas. Die Beliebigkeit der Elemente trägt stark zur Wahrnehmung des visuellen Textes als trivial und sinnlos bei.

Während der Refrains ist darüber hinaus Schrift als kinetische Typographie sichtbar und ruft mit lateinischen und japanischen Zeichen eine inter-schriftsystemische Zeichensprache auf.[191] Ein weiterer Schriftzug erscheint kurz nach dem ersten Refrain (1.55) im unteren Bildraum an der charakteristischen Stelle für Untertitel. „PON うえい" verfärbt sich parallel zum Gesang von schwarz nach pink. Dieses visuelle Zeichen verweist auf die popkulturelle Praxis „Karaoke" als spezifisch japanischer Kulturtechnik.[192] Dieses Stichwort möchte ich nutzen, um auf die Ebene des Tons zu wechseln.

---

[189] Konkret: Gehirn, Schädel, Tyrex-Skelett, Flugsaurier, Fisch, Panzer, Schildkröte, Ente, Herz, Boxhandschuh, Knochen, skelettierter Fuß, schwarze Vögeln, Ei, Schere, Wespe, Säge, Stern, Büste, Auge, Brille, Apfel, Ball, Toastbrot, Toaster, Turm, Fernseher, Geweih, Bär, Haifisch, Hand, skelettierte Hand, Gitarre Maske, Donut, Fuß, Golfball, Zahn, Würfel, Karussellpferd, Säugetierschädel, Uhr, Schnurrbart, Walfisch, Schwein. Für eine zeitliche Markierung siehe 7.2 Analysenotation.

[190] *In sich* sind die animierten Objekte durchaus schattiert, sie *werfen* jedoch keinen Schatten und konstituieren sich so als dem Bühnenraum externe Elemente, schleichen sich als Oberflächen in das Video ein. Vgl. u. a. der stark linksseitig schattierte Apfel (3.22) oder das von Lichtreflexen belegte Pferd (3.07).

[191] Darauf werde ich später im Kapitel *4.3.1 Der onomatopoetische Toast* näher eingehen.

[192] Dass Karaoke auch politische Implikationen haben kann beweist Hiro Shimatamachi: A karaoke Perspective on International Relations. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und London 2000, S. 101-115.

4.2.2 Süße Töne

Bei 128 bpm (beats per minute) läuft der 4/4-Takt der Musik im gleichen Tempo wie Pop-Klassiker „The Winner Takes It All“ von ABBA oder der etwas jüngere Black Eyed Peas Song „I Got A Feeling“.[193] und liegt im Rahmen der Durchschnittsgeschwindigkeit der meisten Electro/House-Songs und populärer Tanzmusik von etwa 120 – 130 bpm[194]. Für die Hörerin ist das Video schnell als Elektro-Pop zu identifizieren.

4.2.2.1 Schematisierte Rhythmen als Merkmale trivialen Pops

Die ersten musikalischen Klänge setzen im Musikvideo erst nach etwa zehn Sekunden mit einer schnell abwärts gespielten Glissando als Auftakt ein, an das sich der Gesang der Künstlerin anschließt. Die Stimme der Sängerin ist hoch und bedient sich nur eines geringen Klangumfangs von etwa einer Oktave, bleibt kindlich und piepsig. Die Melodie des gesanglichen Teils ist dementsprechend simpel und repetitiv. Die „schwache“[195] Stimme der Sängerin als musikalische Zeichenqualität funktioniert hier als akustisches Kindchenschema, das fehlenden Stimmumfang durch Niedlichkeit wettzumachen sucht. Mit dem Einsatz der Vocals (bei 0.11) setzt gleichzeitig ein Synthesizer ein – die Ganztakter der ersten acht Takte werden im zweiten Teil der ersten Strophe von kürzeren doppelten Synthesizerklängen abgelöst und diffundieren ab der zweiten Strophe in einen kaum noch in Einzelelemente unterscheidbaren Klangteppich. Besonders hervorzuheben ist der Instrumentalteil (ab 1.55) in dem der Synthesizer einen zentralen melodischen Beitrag zum Lied liefert. Diese Melodie legt sich (ab 3.18) leiser unter den Refrain und steigt nach dem Ende des letzten Refrains (ab 3.48) wieder an. Die stereotype Eröffnung des konventionellen Glissando, der exzessive Einsatz von Synthesizern und die wenig komplexe Melodie qualifizieren das Stück bereits nach wenigen Takten als einfachsten Pop. Indem sie die Erwartungen von Pop bestätigt und mit Emphasen füllt, wird das Stück musikalisch trivial.[196]

Die ersten acht Takte der Musik sind durch Klatschgeräusche strukturiert, die jeden zweiten Schlag betonen. Nach fünfzehn Klatschern setzt dann (bei 0.24) der zweite Teil der

---

[193] Vgl. bpm-database. https://www.bpmdatabase.com/, zuletzt abgerufen am 15. 08.2017.

[194] Vgl. Dirk Moelants: Dance music, movement and tempo preferences. Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference, 2003. Online: https://biblio.ugent.be/publication/213437/file/450736, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[195] Im Sinne Diederichsens, der die Popularisierung von Stimmen, die der elektronischen Verstärkung bedürfen, zu einem Spezifikum des Pop ab den 1960er Jahren macht. Vgl. Diedrich Diederichsen: Über Pop-Musik. Köln 2014, S. 181 ff.

[196] Musik wird bei Dahlhaus als emphatische Betonung des Erwartbaren, beschrieben. Er unterscheidet Kitsch von Trivialität, indem er als Merkmal für Kitsch zusätzlich „aufdringlichen Affekt und romantische Entrückung“ aufnimmt. Carl Dahlhaus: Über musikalischen Kitsch. In: Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien. Stuttgart 2007, S. 253-254.

ersten Strophe ein. Die Klatschgeräusche erhalten später im Video (ab 2.11) erneut eine größere Rolle, wo in der Szene mit den fliegenden Toastscheiben anstelle des Basses eine schnelle Abfolge des Klatschens der Struktur 2-3-7-2-3-7 einsetzt. Der Einsatz des Klatschens als basalem rhythmischem Element scheint den Zuschauer zum „Mitklatschen“ aufzurufen und fungiert in gewisser Weise als partizipative Ergänzung des Basses. Der Bass nimmt eine dominante Rolle innerhalb des Liedes ein, zum Ende des zweiten Teils der ersten Strophe (ca. 0.40) setzt er ein und dominiert in der Betonung jeden Schlages die Rhythmik. Auffallend still wird es um den Bass mit Einsatz der Szene, in der die Toastscheiben das Bild auffüllen. (ab ca. 2.11) Die anschließende Wiederholung der ersten Strophe bleibt erneut frei von Bassklängen, die erst wieder mit dem zweiten Teil der zweiten Strophe einsetzen. Mit Ausnahme einer kurzen Unterbrechung während des Refrains (etwa 3.26 – 3.33) ziehen sich die Bassklänge bis zum Ende des Liedes durch, wo sie mit einem langen einzelnen Schlag das Outro beschließen. Das Glissando als Auftakt und der Paukenschlag als Schlusspunkt sind sehr offensive Möglichkeiten, Lieder einzuleiten und zu beenden. Anfang und Ende sind klar markiert und lassen keine Ambivalenzen zu. So wird ein Rahmen geschaffen, innerhalb dessen „Musik“ stattfindet. Diese starke Strukturaffinität lässt das Stück ebenfalls trivial – weil konventionell – wirken. Der dominante Bass markiert Zugänglichkeit durch eingängigen, aber auch eintönigen Rhythmus.

4.2.2.2 Zeichen-Effekte/Effekt-Zeichen

Analog zur visuellen Reizüberflutung macht PonPonPon exzessiv Gebrauch von Audio-Effekten. Zum Beginn des zweiten Teil der ersten Strophe (0.26) wird der Wechsel der Synthesizerklänge durch einen musikalischen Effekt unterstützt, der in Comicfilmen oftmals das „Glitzern“ von Sternen nachahmt: ein Klangteppich sehr hoher kurzer Töne, die langsam verklingen. Weitere Toneffekte, die aus dem dichten Sound hervorstechen sind ein elektronisches Piepen (1.33, 1.48 und 2.53), das Geräusch einer Rassel, die die Takte der beiden Instrumentalteile abschließt (1.55-2.11 und 3.48-4.03) und zahlreiche kurze Effekte, die an die akustische Begleitung von Animationsfilmen erinnern, beispielsweise gedämpftes Scheppern und Klingeln. Effekte wie das Glitzern der Sterne sind dabei ikonische Symbole, die eine Strukturähnlichkeit mit dem Bezeichneten suggerieren, aber aufgrund der „Unhörbarkeit“ von Sternen primär auf Konvention der musikalischen Untermalung von Sternen im Film angewiesen sind. Ähnlich wie die Bildeffekte sind auch die Toneffekte besonders in ihrer Übervielfalt wirksam. Sie überwältigen den Zuhörer und lassen so nur eine „zerstreute“ Rezeption, die an der Oberfläche bleibt oder sich in den Bassklängen verfängt, zu.

4.2.3 InfanTexte

Die Sprache des gesungenen Textes ist japanisch, unterbrochen von englischen Phrasen. Ein Blick auf das Schriftbild macht die unterschiedlichen Kodes sichtbar.[197]

4.2.3.1 Struktur und Kodes

Der Blick auf den Text offenbart eine deutliche Dominanz von Hiragana, dem japanischen Silbenalphabet, das primär für grammatikalische Elemente, teilweise für japanische Wörter sowie in Texten für kleine Kinder verwendet wird. Das Silbenalphabet Katakana, zur Umschrift von fremdsprachlichen Ausdrücken und zur Betonung von Wörtern, kommt in folgenden Wörtern vor: „sukippu“ für das englische „skip“, „chansu“ für „chance“, „heddofon“ für „headphone“, „rizumu“ für den Rhythmus, „meriigoorando“ für das Karussell und „dame“, das (japanische) Wort für etwas Nutzloses, Unmögliches oder Schlechtes, das besonders in japanischen Manga oftmals in Katakana geschrieben wird. Bereits die dünne Streuung von Kanji, der bedeutungstragenden Logogramme des japanischen Schriftsystems lässt auf die geringe Komplexität des Textes schließen.

4.2.3.2 Narrative Gestaltung und Bedeutung

Das Lied erzählt keine konsistente Geschichte, sondern ruft nur verschiedene Motive auf. Die Problematik der Übersetzung entsteht besonders dadurch, dass Japanisch eine stark vom Kontext abhängige Sprache ist, die ohne die Unterscheidung von Artikeln, Singular und Plural auskommt und die Stelle des Subjekts im Satz oftmals unbesetzt lässt. Anstelle von klar ausdifferenzierten temporalen Formen verweisen die Verben auf Wahrscheinlichkeit oder Wünschbarkeit für den Sprecher sowie die Beziehung zwischen Sender und Empfänger. Folgende Annäherung kann darum nur als Orientierung dienen, wenngleich dadurch weder wirklich klar wird, *worum es geht*, noch was die *Bedeutung* sein mag.

PonPonPon versetzt den Hörer (der den Text versteht) zu Beginn der ersten Strophe in die Umgebung der Stadt, in deren Mitte sich eine nicht näher definierbare Gruppe von Menschen trifft, die einander an den Händen halten und in den Himmel hinaufblicken, die Chance ergreifen und voranschreiten (sollen). Die zweite Strophe fordert auf, „PonPonPon“ rauszulassen – weil alles andere auch langweilig wäre. Der Zuhörer (die Künstlerin?) soll sich Kopfhörer aufsetzen und zum Takt der Musik mitschwingen, um seinen

[197] Eine wörtliche Übersetzung und der Versuch einer Übertragung findet sich im Anhang, *7.3.1 Songtext und Übersetzung*. Katakana sind hier durch Unterstreichung gekennzeichnet, Kanji fett hervorgehoben, vgl. 7.3.1 Songtext und Übersetzung. Die Betrachtung des Songtextes über das Hilfsmittel der Schrift ist im eigentlichen Sinne eine Verfälschung des Mediums der Sprache, wie sie als „gehört“, nicht als „gelesen“ im Musikvideo ihren Platz findet, doch für die Analyse notwendig.

(ihren) eigenen Weg zu beginnen.[198] Darüber hinaus werden die Motive des guten und des bösen Kindes sowie das Gefühl des imaginären „Du“ des Textes aufgerufen. Das „Du“ findet sich auch im „You make me happy“ wieder, das die zweite Strophe beendet und als Gegenbewegung zur Frage nach den Gefühlen des *Du* die Gefühle des *Ich* für das *Du* beschreibt. Die Bridge besteht aus sechs Versen, wobei der erste und zweite sich im vierten und fünften wiederholen und aus dem Englischen in etwa „Jeden Tag ist Pon, Pon ist immer“ übertragen werden können. Dazwischen wird eingeworfen, dass die Sprecherin auf einem Karussell fahren möchte, aber dass das vermutlich nutzlos wäre. Im Refrain wechseln sich „Pon“ und „Way“ rhythmisch ab, was etwa den semantischen Gehalt von „lalala“ transportiert.

4.2.3.3 Kodes und Kodewechsel: Weiblichkeit und Wirklichkeitsebenen

Der Text fällt durch eine starke Nutzung von Konditionalen und Volitionalen auf, die jeweils auf alternative Möglichkeitsebenen verweisen.[199] Der Wechsel zwischen den Sprachen Englisch und Japanisch, vielmehr die Einlassung englischer Phrasen in den japanischen Text, verweist auf eine Tradition der Eingliederung des Englischen ins Japanische seit dem Ende des zweiten Weltkriegs, sowie auf die vermehrte Nutzung englischer Textelemente unter weiblichen Popsängerinnen Japans, die mit Hilfe dieses Kodewechsels den maskulinen Strukturen ihrer eigenen Sprache zu entkommen suchen.[200] Einen Verweis auf gegenderte Sprachpraxen zeigt sich bei PonPonPon besipielsweise in der Vokabel für das Wort „Ich“. Der Künstlerin wird hier das Wort „atashi“ in den Mund gelegt – eine Form von „Ich“, die im Gegensatz zum neutralen „watashi“ oder zum männlichen „boku“ besonders von jungen Frauen und Mädchen benutzt wird.[201] „Atashi“ markiert die Sprecherin klar als weibliches und kindliches Subjekt. Diese im Lied nur einmal erscheinende klare Markierung des Subjekts wird im Satz „Atashi no michi“, „mein Weg“ relevant. Hier meint die Künstlerin den Weg, den sie *selbst* wählt – das gegenderte und kindliche Pronomen stellt diesen Weg jedoch in den Kontext einer immer schon männlich strukturierten Welt.

---

[198] Ob es sich dabei tatsächlich um eine Aufforderung oder um eine Beschreibung handelt, bleibt unklar.
[199] Mehr dazu in 4.3.4 Das amerikanische Kinderzimmer.
[200] James Stanlaw: Open Your File, Open Your Mind. Women, English, and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und London 2000, S. 75-100, hier S. 98.
[201] Auffällig ist auch, dass im Lied „Invader Invader“ eben dieses „boku“ zur Markierung des Subjekts der Künstlerin verwendet wird – in diesem Fall mag der „aggressivere“ Term des Invaders und die Weltraum-Ästhetik wohl eine männliche Setzung nahe gelegt haben. Für eine literarische Auseinandersetzung mit den verschiedenen Ich-Besetzungen siehe auch Yoko Tawada: Eine leere Flasche. In: Überseezungen. Tübingen 2017, 5. Auflage, S. 55-59.

Die geringe narrative und semantische Struktur des Textes sowie die ausgeprägte Verwendung von Möglichkeitsformen setzt ihn in den Kontext kindlicher und unzusammenhängender Fantasien, die von diffusen moralischen Vorstellungen – gutes und schlechtes Kind als Oppositionen, die nicht weiter gefüllt werden – und Hoffnungen für eine nicht näher ausgeführte Zukunft geprägt sind. Onomatopoetische Formen in Refrain und Text[202] verweisen dabei auf typisch japanische Sprachstrukturen und –spiele. Wie wir gesehen haben, zeichnet sich PonPonPon durch starke Nähe zu Nonsens-Texten aus. Der Text ist nicht einfach nur „niedlich" oder „weiblich", er ist in seiner Sinnlosigkeit im Gegensatz zu konventionellem Pop – der zumindest Identifikationspunkte über konventionelle Motive von Liebe oder Freundschaft anbietet – eher *un*zugänglich. Wir werden später noch sehen, wie diese Unzugänglichkeit zu Allzugänglichkeit umgewertet wird.

4.3 Beyond Structures – Zeichenspuren

Wie dargelegt, wird weibliche Niedlichkeit bei PonPonPon über die drei Ebenen von Bild, Ton und Text durch sprachliche und metasprachliche, akustische und visuelle Zeichen in Stimme, Musik, Mimik, Gestik, Frisur, Kostüm aufgerufen. Der Text ist, so möchte ich argumentieren, „*niedlich*" vorstrukturiert und bietet an vielen Stellen Angriffsflächen für den Vorwurf der Oberflächlichkeit und Trivialität. Auf den folgenden Seiten möchte ich nun zeigen, wie innerhalb des Videos Zeichen auftauchen, die mit dieser Lesart konkurrieren und das Unheimliche am unheimlich Niedlichen ausmachen. Dabei sollen die Fragen nach der signifikanten Verortung von Niedlichkeit, Weiblichkeit und Japanität (und ihrer Negationen) im Video als Leitfragen gelten, die die Brüche mit der geltenden Kawaii-Ästhetik verursachen.

4.3.1 Der onomatopoetische Toast

Der Toast als Element bei PonPonPon ist elementar mit der Affinität der japanischen Sprache zu onomatopoetischen Wendungen verknüpft. Onomatopoetische Wendungen sind nicht nur in der japanischen Alltagssprache und Poesie, sondern auch in japanischer Populärmusik stark verbreitet.[203] „Pon Pon" steht als onomatopoetische Wendung unter anderem für das Geräusch klatschender Hände[204], das wiederum nah an der Umschrift des japanischen Wortes

[202] Vgl. auch *4.3.1 Der onomatopoetische Toast*.
[203] Stanlaw: Open Your File, Open Your Mind, S. 86.
[204] Aber auch für das Phänomen, das im Deutschen am besten mit „Etwas geht weg wie warme Semmeln" umschrieben wird. Vgl. Susan Millington: Nihongo Pera Pera: A User's Guide to Japanese Onomatopoeia. North Clarendon 2012. Weitere onomatopoetische Wendungen im Text sind im zweiten Teil der ersten Strophe „Iya Iya", etwas widerwillig tun, „Don don", das Geräusch für Schläge, Wummern, ähnlich „Bumm" im zweiten Teil der zweiten Strophe, sowie ebenfalls dort „Poi poi", dem onomatopoeitischen Ausdruck dafür, etwas wegzuwerfen. Vg. Susan Millington: Nihongo Pera Pera: A User's Guide to Japanese Onomatopoeia.

für Brot, „Pan“ liegt. Da das in Japan populärste Brot weißes Toastbrot ist, erscheinen hier parallel zu den Klatschgeräuschen der Musik (2.11 ff.) weiße Toastscheiben im Bild.[205]

Der Toast verweist entsprechend auf den Titel und den Refrain des Textes, welcher wiederum sein „PonPonPon“ auf andere Zeichenebenen transformiert. In der kinetischen Typographie des Refrains (1.40-1.55 und 3.33-3.43) erscheinen in schneller Abfolge die Schriftzüge “PON”, “ぽん” (sprich: Pon), WAY und “うぇい” (sprich: Uei/Way) im Bild – in unterschiedlichen Farben, Formen und Fonts. So wird Schrift sowohl in japanischer Umschrift als auch in lateinischen Lettern Teil des Werks. Darüber hinaus werden das „P“ und das „W“ des Refrains choreographisch umgesetzt. Die Zeichen erscheinen, ähnlich wie in der bekannten Choreographie zum amerikanischen Pop-Hit „YMCA“, in den Körpern von Künstlerin und Tänzerin. Das „P“ wird durch die Platzierung der linken Hand auf dem Kopf, das „W“ durch das Abspreizen der leicht angewinkelten Arme nach rechts und links mit nach oben gestreckten Händen erreicht. Die onomatopoetische Wendung „Pon Pon“ schafft so eine Verknüpfung der visuellen Zeichen des Elementes des Toasts mit dem akustischen Zeichen des Klatschens, sowie eine Verbindung der gestischen Zeichen der Choreographie mit den Wörtern als Zeichen des Liedtextes und als visuellen Elementen der kinetischen Typographie. So entsteht ein Zeichenkomplex, der durch die japanische Onomatopoesie in Bezug auf das japanisierte Wort „Pan“ für Brot, sowie durch die lateinische Umschrift in Text und Choreographie beispielhaft für die Multirelationalität der Kodierung in PonPonPon steht – Und die große Frage nach dem „Sinn“ des Titel andeutet, nur um das Bedeutete dann über eine intramediale Kette von Zeichen zu *verschieben*.

4.3.2 Das anatomische Herz

Das Herz signifiziert in einer international verständlichen Bildersprache Liebe und Leben, bei PonPonPon wird es jedoch in ungewöhnlich anatomisch-naturalistischer Form präsentiert. Als stilisierte Zeichnung, überzogen von einem Muster hellblauer Punkte auf hellblaue(re)m Grund, auf dem grüne und pinkfarbene Adern prangen, die in dicken Fortsätzen der Venen und Arterien enden, ist es deutlich unterschieden von den gewöhnlich verniedlichenden Abbildungen des Herzens als geometrischer Form. In der Großaufnahme befindet sich der Kopf der Künstlerin im linken Bildraum, sodass auf der rechten Seite Platz für das Herz ist, das sich von links hinter ihr nähert. (1.01) Die Künstlerin hat ihren Kopf leicht schräg zum

[205] Vg. Abb. 15. Als Referenz auf diese Toastbrotscheibe wird auch das Video zu „Candy Candy“ von einer an Häuserfassaden vorbeilaufenden Kyary Pamyu Pamyu eingeleitet, die einen Toast im Mund trägt. Vgl. Abb. 23.

Publikum gedreht, das Herz klopft neben ihr, ohne dass sie davon Notiz zu nehmen scheint.[206] Ihr Gesichtsausdruck bleibt neutral, im Takt der Bassklänge klopft das Herz (1.02) – im Text findet sich an dieser Stelle die Zeile "Don Don kiteru? Anata no kimochi" – Klopf, klopf, kommt es, dein Gefühl? Und in diesem Moment "kommt" tatsächlich das Herz in den Bildraum geflogen. Das onomatopoetische "Don Don" wird dabei ebenfalls im Takt des Bass ausgesprochen, der Bass als Herzstück des Stückes markiert. Das Herz überspringt hier die visuelle Ebene und verbindet dabei die drei Ebenen Bild, Ton und Text, die sonst meist unabhängig voneinander laufen.

Bedeutung erhält das Herz bei Kyary Pamyu Pamyu nicht nur im Kontext akustischer Zeichen wie dem Bass, sondern primär in Opposition zum vereinfachten ❤, das als alternative Form der Darstellung des Herzens die paradigmatische Ebene (virtuell) konstituiert. Auch die niedliche Handschrift, die oftmals angeführt wird, wenn nach dem Ursprung der Kawaii-Kultur gesucht wird, zeichnet sich dadurch aus, dass kleine Herzen als Verzierungen im Text auftauchen.[207] In der elektronischen Kommunikation hat sich das Emoji-Herz heute ebenfalls international als Zeichen für Liebe und Zuneigung durchgesetzt. In diesen konventionell niedlichen Darstellungen wird das Herz jedoch immer stilisiert dargestellt und bleibt dem Symmetrieverlangen konventioneller ästhetischer Norm verpflichtet. Während Herz(ch)en, die Zuneigung bedeuten oftmals in Pastelltönen oder klassischen Rot auftreten, brechen die disharmonischen Farben lila, grün und blau mit dieser Tradition. Das als Zeichen von Niedlichkeit, Emotionalität und weiblicher Handschrift (im mehrfachen Sinne) erkennbare Herz wird hier in seiner anatomischen Form sichtbar gemacht und widersetzt sich der glatten Lektüre eines weiteren Zeichens von Niedlichkeit.

4.3.3 Das nackte Auge

Das Auge spielt in der Bildwelt PonPonPons eine zentrale Rolle.[208] In verschiedenen Formen tritt es im Video auf: In der ersten Einstellung (0.00) sind stilisierte Augen im Manga-Zeichenstil auf den Handschuhen der Künstlerin aufgedruckt, die sich auch auf dem Muster ihrer Hose wiederfinden. (0.03) Später tauchen Augäpfel als animierte Objekte auf: Zunächst erscheinen sie hinter den Gläsern einer lilafarbenen Brille (1.38), dann in der Mitte von zwei Toastscheiben (2.17/4), als Ensemble drehen sie sich später im Video um sich selbst und die

[206] Vgl. Abb. 16.
[207] Vgl. Kinsella: Cuties in Japan, S. 222. Diese Praxis kann man wohl anlog zu Abwandlungen der alphabetischen Schrift unter (primär) Schülerinnen sehen, die statt der Punkte kleine Herzen über das „i" malen. Ebenso beliebt ist es, auf Fotos, (besonders den in Japan beliebten bunten „Purikura", die in Fotoautomaten entstehen) mit den Fingern ein Herz zu bilden und so das Herz als dekoratives Zeichen für Zuneigung über dieses Fingerspiel mit in das Bild hinein zu bedeuten, das international verstanden wird.
[208] Vgl. u. a. Abb. 17 und Abb. 18.

Künstlerin (2.18 und 2.27). In einer Großaufnahme rollen schließlich kleinere Augäpfel ihre Zunge herab und aus dem Mund der Künstlerin heraus (2.24). Um eine Einheit dieser Erscheinungsformen, die sich in Stil und Farbe der Iris unterscheiden, im Motiv des Auges zu erkennen, muss an dieser Stelle das „Auge" auf der denotativen Ebene als Signifikat behauptet werden, seine Erscheinungsformen als Signifikanten. Das Auge ist in den beiden ersten Formen stets kreisrund, die Iris in Pastellfarben gehalten; besonders in der animierten Form tritt dabei die Ähnlichkeit zum nackten Augapfel hervor, die im Motiv auf der Kleidung noch durch die stilisierten Wimpern kaschiert wird. Das Auge als zeichnerisches wie animiertes Element ist Lid-los, was die oft bemühte ästhetische Differenz zwischen stereotyp "asiatischen" und "westlichen" Augen unsichtbar macht. Große Augen dominieren in Japan nicht nur Darstellungen der Werbeindustrie, sondern übernehmen auch zentrale Funktionen in japanischen Manga und Anime, wo sie (mit langen Wimpern) Weiblichkeit, Niedlichkeit und Schönheit symbolisieren und eine Identifikation mit den Figuren ermöglichen. [209] Die Gestaltung der Augen, die Länge der Wimpern, die Iris, ihre Farbe, Größe und die Platzierung der Lichteffekte gibt Auskunft über Geschlecht und Charakter und kann den Erfolg einer Figur stark beeinflussen und gilt auch als Wiedererkennungsmerkmal eines Zeichners.[210]

Das Auge spielt auch in den Arbeiten des japanischen Pop-Art-Künstlers Takashi Murakami eine prominente Rolle. In seiner Form fast identisch mit den Aufdrucken auf Kyary Pamyu Pamyus Hose und Handschuhen ist es in Kooperation mit dem Modedesigner Issey Miyake auf dessen Kleidungsentwürfen zu finden.[211] Die Gleichsetzung des Auges mit einer Kameralinse wird von Murakami, der in der Vielzahl der Augen, die auf dem Cover des Ausstellungskataloges von Superflat nebeneinander aufgereiht sind, eine Aufhebung des Kamerablicks in der Unendlichkeit sieht, vorgeschlagen.[212] Auch bei PonPonPon findet sich eine ähnlich gerasterte Sammlung von zwölf Augen in drei Reihen (2.21), die sich hinter der Künstlerin sammeln und später um sie kreisen (2.27 ff.). Sie scheinen die Blicke der Zuschauer zu imitieren, die den Bewegungen der Künstlerin folgen.[213]

---

[209] Damit stehen sie im Kontrast zu klassischer japanischer Malerei, in der Gesichter oftmals ohne Schattenwurf und mit reduziertem Mienenspiel dargestellt werden. Die Gesichter wirken auch hier „flach", die Augen jedoch klein und schmal. Vgl. Frederick Hadland Davis: Myths and Legends of Japan. New York 2007, S. 113.

[210] Auch Takashi Murakamis Maskottchen „Mr DOB" hat große grüne, meist Lid-lose Augen, die sich in einigen Darstellungen über den Kopf verteilen oder den gesamten Bildraum einnehmen. Das Auge, so Murakami, verweise immer auf eine (psychologische) Tiefe, die in seinen Darstellungen jedoch durch die Flächigkeit der Darstellung entzogen wird. Vgl. Hiroki Azuma: Super Flat Speculation. In: Takashi Murakami: Superflat. Tokyo 2000, S. 139-151, hier S. 149.

[211] Vgl. Murakami: or die? Texts. In: Takashi Murakami: Summon Monsters? Open the door? Heal? Or die? Tokyo: 2001, S. 130-147, hier S. 137. Vg. Abb. 24.

[212] Vgl. Murakami: or die? Texts, S. 137.

[213] Die Augäpfel interagieren darüber hinaus auch mit dem Text. In der Zeile, in der die Künstlerin davon singt, zum Himmel hoch zu schauen, drehen sich auch die um sie herum schwebenden Augäpfel, die zuvor auf ihr

Das Motiv des Auges ist auch für die *Marke* Kyary Pamyu Pamyu relevant. Als Produzentin einer eigenen Reihe falscher Wimpern der japanischen Marke „Eyemazing“ trat sie bereits vor ihrem musikalischen Debut auf,[214] Wimpern bleiben in ihren Videos präsente Bestandteile der Bildsprache[215]. Auch die Brille, die im paradigmatischen Feld des Auges liegt, taucht in PonPonPon an mehreren Stellen auf.[216] Auch die Brille verweist auf den Blick, der durch korrektive Brillen geschärft, durch die dunklen Gläser von Sonnenschutzbrillen geschützt, gleichzeitig aber auch versteckt wird.[217] Augen und Augenlider sind in der Kombination mimischer Zeichen auch bedeutungstragende Elemente der Konstitution des Gesichtsausdrucks, der Codierung von Emotionen.[218] Bei der Lektüre des Gesichts der Künstlerin fällt auf, dass ihr Blick vorwiegend neutral ist und nur in den wenigsten Szenen größere Bewegungen der Augenpartie stattfinden. Während sie das englische „You make me hapyy“ singt, (1.07) lächelt sie zwar – die Kodierung wird hier jedoch überwiegend von der unteren Gesichtspartie geleistet und reicht nicht bis zu den Augen. Das Lächeln als Signifikant von Fröhlichkeit wirkt aufgesetzt, prekär und fragil, weil narrativ unverbunden. Der Gesichtsausdruck selbst wird hier als stereotype Reihe von Maskierungen, derer sich die Künstlerin bedient, erkennbar. Der Exzess des Bildes kann von der mimischen Performanz nicht eingeholt werden und verbleibt so im Raum phrasenhafter Freundlichkeit, die Gemeinplätze wie „Japan, das Land des Lächelns“ aufruft.[219]

4.3.4 Das amerikanische Kinderzimmer

Das Zimmer in dem Kyary Pamyu Pamyu performt ist von einer Vielfalt an Konsumgegenständen geprägt. Die Struktur des überlaufenden Raumes wird dem Betrachter gleich in den ersten Sekunden des Videos präsentiert: Sie lässt ein rautenförmigen stillen

---

Gesicht gerichtet waren, wie auf ein Kommando hin nach oben. (2.32/1) Sie lassen sich als das imaginierte Du des Textes ansprechen und werden somit als Zuschauer und Addressierte in das Geschehen mit einbezogen.

[214] Vgl. Tokyo Fashion News: Harajuku Doll Eyelashes by Eyemazing x Kyary. http://tokyofashion.com/harajuku-doll-eyelashes-eyemazing-kyary/, zuletzt abgerufen am 29.07.2017.

[215] Vgl. u. a. im Video „Tsukematsukeru“, wo zwei Reihen farbige Wimpern ihre Hochsteckfrisur zieren und unter ihren Brüsten auf dem Kleid prangen. Kyary Pamyu Pamyu: Tsukematsukeru. https://www.youtube.com/watch?v=NLy4cvRx7Vc, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[216] Als Requisite auf dem Kosmetiktisch mit gelbem Gestell (0.25/2), als einzelnes im Raum schwebendes Element mit lilafarbenem Gestell (1.38), als Sonnebrille mit rosafarbenem Gestell (2.49), in einem hellblauen Ton (3.56/2 und 4.01/1) und in der Nachahmung einer Brille mit den vor den Augen zusammengelegten Händen, deren Daumen und Zeigefinger sich berühren (0.30, 3.59/1 und 4.00/2). Im Video zu „Sai & Co“ leitet eine Brille, die vom Gesicht der Künstlerin aus dem Betrachter entgegenschwebt das Video ein.

[217] Unabhängig von ihrem funktionalen Nutzen scheint die Prominenz der Brille in PonPonPon eine Kollaboration mit der japanischen Brillenmarke „Megane Top“ im Jahr 2013 vorwegzunehmen. Diese lässt Kyary Pamyu Pamyu für ihre Reihe „ALOOK“ in einem Werbevideo in einem Brillen-besetzten Kleid auftreten und durch ein neongrünes Modell auf eine Ziege schauen.

[218] Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 50.

[219] Vgl. u. A: Inka Ehrbar: Japan, das Land des Lächelns. http://www.epochtimes.de/reise/die-welt-entdecken/japan-das-land-des-laechelns-a155422.html, zuletzt abgerufen am 29.07.2017.

Bildbereich in der Bildmitte zu, in dem sich die Künstlerin einrichtet, während sich rechts und links große Berge Spielzeug, Kleidung und Kosmetikartikel vom Boden an auftürmen. Durch den Vorhang im Hintergrund erinnert das Bild an eine Bühne – der Vorhang ist jedoch bereits zu Anfang offen und hängt darüber hinaus *hinter* dem Geschehen. Er verschließt bzw. gibt frei einzig den Blick auf ein kleines Fenster im rechten Bildraum, dessen obere rechte Ecke vom Vorhang verdeckt ist. Dieses Fenster gibt seinerseits den Blick– nicht auf ein Außen des Raumes frei, sondern ist eine Bühne *innerhalb* der Bühne, in der nacheinander verschiedene Elemente erscheinen, die das Fenster ausfüllen oder es als Eingang in den Bühnenraum nutzen. Die Tapete des Zimmers ist von hellblauen Längsstreifen überzogen und wird durch eine pinkfarbene Leiste vom Boden getrennt, der weiß, gelb und pink gefliest ist. Das Zimmer ist durch seine Farbgebung, Dekoration und Requisite eindeutig als Mädchenzimmer markiert.[220] Das Setting ist beinahe bildhaft still. Wären da nicht kleinere Objekte innerhalb der Bühne, die sie drehen, so könnte man sie für eine eindimensionale Fototapete oder einen Pappaufsteller halten. Der Raum wird neben der Präsentation in der Totale durch viele kurze Schnitte ausgestellt.[221] Erkennbar sind die Bilder der kurzen Schnitte jedoch nur, wenn man das Video Frame für Frame durchschaut oder zwischendrin pausiert.[222] Die bunte Marken- und Spielzeugwelt der Bühne setzt die Künstlerin in eine von Konsumprodukten bestimmte Welt – eine Welt amerikanischer Konsumprodukte. Die nach der Syntagmatik von Metz als "autonome Einstellungen" klassifizierbaren Elemente weisen untereinander Bezüge auf, sie wiederholen sich mit kleinen Abweichen (z.B. 1.16 und 0.27, 1.25 und 0.33/2) und bilden in ihrer Gesamtheit ein System von Bildern, das die Vielfalt des Bühnenraums abbildet. Sie ähneln Filmstills, doch die kleinen Bewegungen im Bühnenbild sind auch in ihnen abgebildet, sodass die "Pseudo-Stills", die zu Beginn des Videos enger gestreut sind, nicht als Einschnitte unbewegter Bilder in Bewegtbild erscheinen, sondern sich in die schnell getaktete Ästhetik des Videos einbetten. In Kombination mit der unverschlüsselten Darstellung von Markennamen und Konsumprodukten, erinnert diese Montagetechnik an subliminale Werbebotschaften.[223] Wie Werbebilder bleiben die Einstellungen nie lang genug stehen, um

[220] Als Konzept legt Sebastian Masuda „a girl who doesn't tidy her room" der Gestaltung zu Grunde. Ashcraft und Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential, S. 108. Vgl. Abb. 25.

[221] U. a. 0.12, 0.18/1, 0.19, 0.25/1, 0.27, 0.29, … diese Einstellungen sind im Anhang mit „Still" gekennzeichnet.

[222] Dann ist auf den Verpackungen unter anderem folgendes zu lesen: „Dream Writer" auf einem Stifteset, „Bubbles" auf einem Eimer, „Wonka Bottle Caps", „Fiddle Faddle" auf Popcornverpackungen in den Geschmacksrichtungen „Caramel" und „Butter Toast", „Cinnamon Taost Crunch", „PEZ", „Golden Grahams", „My Little Pony" auf einer Verpackung für ein kleines Plastikpferd, „La Tone Malvisco", eine „Mère Poulard" Butterkeksverpackung und sogar „Milka"-Schokolade.

[223] Dabei sollen kurze Botschaften, die in Filmen unter der Schwelle konzentrierter Wahrnehmung platziert werden – „Trink Cola-Iss Popcorn" – Einfluss auf das Konsumverhalten der Zuschauer haben. Die Wirksamkeit dieser Technik, die 1957 durch den amerikanischen Marktforscher James Vicary popularisiert wurde, ist umstritten, doch löst noch immer Paranoia unter besorgten Medienkonsumentinnen aus. Vlg. Reto U. Schneider:

vom Zuschauer in ihrer Gesamtheit erfasst werden zu können: „Die Erregungen der Sinne folgen sich in ihnen so dicht, daß nicht das schmalste Nachdenken sich zwischen sie einzwängen kann.“[224] Dadurch geht oftmals unter, dass – wenngleich die Farbgebung, buntes Plastik, niedliches Spielzeug – beim Zuschauer eine “Japanität” evozieren mag, die Bühne doch durch und durch von westlichen Produkten geprägt ist.[225]

Die Begeisterung für amerikanische Konsumgüter, die sich in der Gestaltung des Bühnenraums von PonPonPon wiederspiegelt, steht in einer Tradition der Begeisterung für amerikanischen Konsum, die ihren Ursprung in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg hat: Während der Besatzungszeit entstand in Japan ein kollektives Begehren für amerikanische Popkultur, für amerikanisches Essen, Musik und Hollywood-Filme.[226] Diese “blanket acceptance of Western ideas and lifestyles”[227] macht Japan in den Augen vieler Westler zum “Laboratorium für zeitgenössischen amerikanischen Lebensstil”.[228] Niedlichkeit wird hier klar durch den Bezugsrahmen der Kindheit aufgerufen, durch den exzessiven Einsatz von Kinderspielzeug und Pastellfarben. Weiblichkeit – kindliche Weiblichkeit – wird markiert durch die Platzierung von Zeichen, die Übergangsobjekte sind: Kosmetikartikel, die in ihrer Wertigkeit für das Mädchenleben noch nicht vom Teddybär unterschieden sind, aber adoleszente Selbstimaginationen bergen. Im unordentlichen Zimmer lässt sich noch einmal gefahrloser Aufstand proben gegenüber der durchorganisierten Erwachsenenwelt. Der Text selbst ruft jedoch nicht etwa zu einer Emanzipation von den Werten der Kindheit in westlich beeinflussten Konsumstrukturen auf, sondern zeigt den Raum des Kindlichen als Möglichkeitsraum für unbeschwerte Fröhlichkeit auf. Damit affirmiert es Einstellungen der Lolita-Kultur, die sich in der Latenzzeit einrichten und diese so weit wie möglich ausdehnen wollen und stößt damit auf Resonanz in einer überalterten Gsesellschaft, deren Geburtenrate stetig sinkt. Niedlichkeit wird zum eskapistischen Motiv regressiver Entwicklung in einem konsumförmigen Raum ohne Außen.

»Iss Popcorn!«. http://folio.nzz.ch/2001/november/iss-popcorn, , zuletzt abgerufen am 10.08.2017. Vgl. auch Abb. 19.

[224] Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1963, S. 314.

[225] Ein Großteil der Bühne stammt aus dem Laden des Art Directors Sebastian Masuda, „6% DokiDoki” in Harajuku. Ein Großteil des Bestandes dieses Ladens wiederum stammt aus Los Angeles, wo Masuda in seiner Begeisterung gegenüber amerikanischen Konsumprodukten „as many as he could find” gekauft hat. Hier entsteht eine Dynamik der Auf- und Abwertungen durch die Adaption von Gütern über Grenzen hinweg: Masuda stellt amerikanische Produkte, die in den USA selbst unpopulär sind, in Japan als exotistische Elemente aus, wo sie zu Kult-Objekten werden, um dort wiederum von Amerikanern wieder-entdeckt und als „kultig“ *erkannt* zu werden. Ashcraft und Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential, S. 107.

[226] Vgl. Metzler: The Occupation, S. 272.

[227] Matsui: Toward a Definition of Tokyo Pop, S. 22.

[228] Peter Noever: Zum Thema: In: Verborgene Impressionen. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien 1990, S. 4. Eine Aussage, in der sich die Enttäuschung über die von Japan erwartete „Andersartigkeit” wiederspiegelt. Eine Enttäuschung, die sich im Vorwurf mangelnder Authentizität und bloßer Imitation manifestiert..

4.3.5 Der blonde Bob

Als schauspielerbezogenes Zeichen steht der Bob als *eine* Möglichkeit der Realisierung von Frisur als bedeutungstragendem Element im System des Figurenaufbaus. Bei PonPonPon wird mit Perücken gearbeitet, um den Figuren unterschiedliche Auftritte zu ermöglichen. Der blonde Bob ist stilbildendes Element der rosafarbenen Kyary[229] und steht im Kontrast zu den in zwei in Schleifen gesetzten rotbraunen Zöpfen ihres Alter Ego. Er steht auch im Kontrast zur biederen, weiß-blonden Kurzhaarfrisur der Tänzerin. Der Pony, der kurz über den Augen der Künstlerin endet, lässt ihr Gesicht runder und kindlicher wirken.

Die Zurichtung des Haares in Länge, Farbe und Frisur kann auf kulturspezifisch auf soziale, regionale, demographische Zugehörigkeit verweisen.[230] In Japan ist der Bob das charakteristische Zeichen der "New Girls", die in den 1920er Jahren den modernen (westlichen) Kulturwandel Japans verkörperten, der als "modanizumu"[231] diskutiert wird. Das moderne Mädchen wird nicht nur als exzessive Konsumentin beschrieben und in westlicher Kleidung für Werbeplakate eingesetzt, sondern als Frau mit losen moralischen Vorstellungen und promisker Sexualität skandalisiert.[232] Westlicher Konsumismus tritt hier als Verführer der unschuldigen Japanerin auf, mit deren Sexualmoral die Ehre der japanischen Kultur in den Regress zieht.[233] Auch die Zeitungen titeln "Modern on the outside – empty on the inside"[234] und beschreiben das neue Mädchen als dekadent, hedonistisch und oberflächlich. Eine Studie von Kon Wajiro von 1925 findet derweil, dass, bis auf wenige Ausnahmen, der Kimono bei Frauen noch die Regel ist, während unter den Männern nur etwa ein Drittel traditionell gekleidet sind.[235] Das fügt sich auch in die damalige Politik, die in der Frau das Residuum japanischer Tradition aufrecht erhalten will. So fordert der Kaiser zu Beginn der Modernisierungsperiode die Männer auf, sich das Haar nach westlicher Mode kurz zu schneiden, während die Frauen ihr Haar weiterhin lang tragen sollen.[236] Diese Politik der Frisur verdeutlicht, wie das Unbehagen der Modernisierung durch die Musealisierung ästhetischer Tradition in der Frau aufgefangen werden soll.

---

[229] Vgl. Abb. 20.
[230] Vgl. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, S. 11 ff.
[231] Die japanische Aussprache des Wortes „modernism". Vgl. Sato: The New Japanese Woman, S. 55.
[232] Vgl. ebd., S.17.
[233] Das Auftreten des modernen Mädchens wird nicht nur von konservativer Seite kritisiert, die in der Übernahme westlicher Moden den Verlust japanischer Identität fürchteten, sondern auch von feministischer Seite. So schreibt Kodera Kukiko „In order to be called modern, it is not enough to just look modern." und macht damit einen Unterschied zwischen ästhetischer und emanzipatorischer Moderne auf. Ebd., S. 58.
[234] Ebd., S. 62.
[235] Der japanische Soziologe untersucht auf den Straßen der Tokyoter Stadtteile Ginza und Marunouchi, wie viele Frauen tatsächlich westliche Kleidung tragen. Ebd., S. 53.
[236] Ebd., S. 53.

Für Kyary Pamyu Pamyu hat der blonde Bob darüber hinaus eine biographische Bedeutung: “In high school she would wear a blonde wig as part of her look, and her friends started calling her “Kyary” (pronounced Carrie), as she embraced western culture so much.“[237] Auch für Kyary ist der blonde Bob also ein Zeichen westlicher Kultur. Er bleibt ihr Erkennungsmerkmal – mal in zartem Rosa (Mondai Girl), mal in hellem Braun (Mottai Nightland), mal in dunklem Braun (Kira Kira Killer). Er verweist damit auf die Suche nach Identität zwischen westlichen und japanischen Ästhetiken: Als “exotisches Zeichen” auf ein Begehren nach westlicher Weiblichkeit, aber auch auf die Position der Position der Frau und ihres Erscheinungsbildes als Politikum in der Aushandlung von Tradition und Moderne.

4.3.6 Die gesichtslose Tänzerin

Als einzig andere menschliche Figur in PonPonPon bietet die in Pastell gekleidete Tänzerin in vielerlei Hinsicht ein Gegenbild zur Künstlerin. Ihr Gesicht ist dunkel maskiert und von einem pinkfarbenen Netzmuster überzogen, ihre Kleidung und der weißblonde Kurzhaarschnitt wirken bieder, die hochgeschlossene rosafarbene Bluse steckt in einem weiten Rock und betont die kräftige Figur der Frau.[238] Mit ihrem gedrungenen Körper steht sie in starkem Kontrast zur schmalen Sängerin, deren Körper neben der Tänzerin fragil und noch kindlicher wirkt. Bei den Konstruktionen „fremder“ Weiblichkeit spielen, wie wir oben gesehen haben, auch immer exotisierte Körperbilder eine Rolle. So wird die im Vergleich zu Europäern oder Amerikanern durchschnittlich geringere Körpergröße und schmalere Statur bei japanischen Männern (von Japanerinnen) verächtlich erwähnt[239], bei japanischen Frauen (von nicht-japanischen Männern) gegenüber den als “männlich” empfundenen weißen Frauen als Kriterium für attraktive Weiblichkeit angeführt.[240] Die Verfielfältigung der Tänzerin (3.55) macht die Tänzerin zu einem „Ornament der Masse“[241] in zweifacher Hinsicht und setzt den kräftigen Körper mit seinen erkennbaren weiblichen Formen als klares Zeichen, das

[237] Vgl. Japlanning: J-Pop – Kyary Pamyu Pamyu. http://www.japlanning.com/blog/j-pop-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[238] Vgl. u. a. Abb. 21.
[239] Vgl. Kelsky: Women on the Verge, S. 165.
[240] Kelsky: Women on the Verge, S. 171. Die Körperlichkeit der Tänzerin wird entsprechend im Kontrast zur schlanken Künstlerin bewertet. Ist sie durch Kleidung und Figur eigentlich klar weiblich markiert, sorgt die Plumpheit ihres Körpers im Gegensatz zur Künstlerin für Verwirrung zu: Das Netz spekuliert über das Geschlecht der Tänzerin, die mal als „fat dude in blackface“ (weirdestbandintheworld: Kyary Pamyu Pamyu: https://weirdestbandintheworld.com/2013/07/10/weird-band-of-the-week-kyary-pamyu-pamyu/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017), mal als „man in drag“ (Miles Raymer: Kyary Pamyu Pamyu – Nanda Collection. http://pitchfork.com/reviews/albums/18369-kyary-pamyu-pamyu-nanda-collection/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017) bezeichnet wird.
[241] „Diese Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind.“, Kracauer: Das Ornament der Masse, S. 50. Kracauer bezieht sich hier auf die „Tiller Girls“ der 1960er Jahre. Sein Kommentar trifft aber auch auf viele zeitgenössische japanische Popgruppen, wie die weiter unten erwähnten AKB48, zu.

nicht als „niedlich“ rezipiert werden kann, sondern als „absurdes“ und komisches Element eingeordnet werden muss.

Ein Szenenwechsel: 2002 tritt die japanische Performance-Gruppe „KATHY“ in einer Parodie des amerikanischen Musicals „Singing in the Rain“ auf.[242] Das Stück ist Teil ihrer Performance „Mission/K“. Die drei Tänzerinnen verwischen ihre ethnische Zugehörigkeit durch schwarze Strumpfhosen über den Gesichtern, weiße Strumpfhosen über Armen und Beinen. Sie tragen pastellfarbene Kleider und blonde Bobs im Stil der 1960er Jahre und parodieren amerikanische Tanzstile. Das „Scheitern“ der Imitation ist dabei eines ihrer zentralen Themen; das Scheitern an der amerikanischen Kultur, deren Imitation von ihnen erwartet wird, und die doch immer außer Reichweite bleibt. Die in PonPonPon und von KATHY aufgerufenen Frauenfiguren ähneln einander nicht nur äußerlich, sondern sind auch ähnlich kontextualisiert. Wie bereits gezeigt stehen Künstlerin und Tänzerin als Bewohner amerikanischer Kinderzimmerwelten in einer Traumwelt, in der amerikanische Kultur den Rahmen für Individualisierung bildet, ihr aber auch Grenzen setzt. Die USA als das „Andere“ Japans werden hier im Körper der Tänzerin exemplifiziert: ent-individualisiert und gesichtslos. Als Zeichen der Identifikation bleibt das Gesicht leer und reiht sich damit in die systematische Verschleierung der Signifikanten einer Zurechnung zu einer Gruppenidentität (sozial, ethnisch, sexuell) ein. Der Körper ohne Gesicht der Künstlerin steht in Opposition zum Gesicht ohne Körper, dem alter Ego der Künstlerin. [243]

4.3.7 Der rosarote Panzer

Zunächst grau-weiß und verzerrt, als würden sie über einen alten Fernseher in das Bild gezappt, erscheinen vier Panzer im Raum (2.38). Die Bilder werden klarer und die rosarot gestreiften Kriegsinstrumente schweben im Raum. Ein Panzer ist ein Panzer ist ein Panzer?

> „RENUNCIATION OF WAR
> Article 9. Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes. In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.“[244]

---

[242] Anan: Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts, S. 153 ff. Vgl. Abb. 26.

[243] Die Maskierung des Gesichts aller weiblichen Figuren in ihren Videos ist ein wiederkehrendes Element Kyary Pamyu Pamyus Arbeit. Mal sind die Gesichter ihrer Background-Tänzerinnen durch Zahlen („Candy Candy“) oder Zeichen („Invader Invader“), mal durch große Hüte („Furisodation“) oder Tortenstücke („Crazy Party Night“) verdeckt. Andernfalls sind die Tänzerinnen einfach Multiplikationen ihrer selbst („Harajuku Iyahoi“ und „Kira Kira Killer“). Die Gesichter der männlichen Tänzer hingegen sind sichtbar und oft erkennbar Nicht-Japaner („Crazy Party Night“, „Fashion Monster“ und „Mondai Girl“).

[244] Prime Minister of Japan and His Cabinet: The Constitution of Japan. http://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html, abgerufen am 10.08.2017.

1946 hält Japan in Artikel neun seiner Verfassung fest, sich für immer von kriegerischen Auseinandersetzungen fernzuhalten. Wenngleich in den Jahren und Jahrzenten darauf immer wieder politische Anstrengungen zur Re-Militarisierung unternommen wurden und seit den 1980er Jahren die Investitionen in Rüstung gestiegen sind[245], verfügt Japan bis heute – auf dem Papier – nicht über eine klassische Armee, sondern lediglich über „Selbstverteidigungskräfte." Da sich Japan bei seinen Nachbarn nie ernstlich für seine aggressiven Interventionen während und vor dem zweiten Weltkrieg entschuldigt hat, bestehen noch immer Spannungen im ostasiatischen Raum. Ein Panzer innerhalb eines japanischen Videos ist darum nicht einfach bedeutungslos. Der rosarote Panzer bei Kyary Pamyu Pamyu ist sicherlich kein Aufruf zur Militarisierung, aber er kann durchaus als Provokation verstanden werden. So stellt die Künstlerin zum Jahreswechsel 2012/2013 Fotos von sich mit der Reichsflagge Japans ins Netz und wünscht ihren Fans damit ein frohes neues Jahr. Die Verwendung dieser Flagge ist im asiatischen Raum noch immer mit japanischen Kriegsverbrechen und fehlender Aussöhnung verbunden und hat dementsprechend besonders unter koreanischen Fans für Aufruhr gesorgt.[246] Denn wenn ein Panzer als dekoratives Element eingesetzt wird, so wird damit ein Konflikt aufgerufen. Am Beispiel des Panzers zeigt sich einerseits die Fähigkeit des Mythos, sich Sinne als Formen ganz anzueignen, dem Panzer seine militärischen Konnotationen zu nehmen und ihn als gleichberechtigtes Element zwischen Walfische, Enten und Donuts zu stellen; andererseits auch die Widerständigkeit dieser Zeichen, das eben nicht vollständig eingearbeitet werden kann und unter bestimmten Bedingungen doch dem Betrachter aufstößt. In einem System aus fröhlicher Bedeutungslosigkeit muss der Panzer "aufgelöst" werden, um in die rosarote Popwelt zu passen. Die Künstlerin schaut hier zu, wie er sich de-konstruiert: das Führerhäuschen schwebt nach oben, das Zielfernrohr löst sich nach vorne ab und die beiden Ketten um die Räder schweben nach rechts und links vom Mittelteil des Panzers weg (2.39).[247]

---

[245] Vgl. Wesley Sasaki-Uemura: Postwar Society and Culture. In: William Tsuitsui (Hg.): A Companion to Japanese History. London 2007, 315-332, hier S. 316.

[246] Daniel Bruner: J-Pop Idol Poses With Imperial Flag, Offends Korean Netizens. https://www.japancrush.com/2013/stories/j-pop-idol-poses-with-imperial-flag-offends-korean-netizens.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017. Die Künstlerin – oder ihr Management – löschte das Bild nach kurzer Zeit. Kyary Pamyu Pamyu ist sicherlich auch hier nicht der Vorwurf nationalistischer Propaganda zu machen, sondern vielmehr ein unbedachter Umgang mit und Ignoranz gegenüber der Historizität von Zeichen. Vgl. Abb. 27.

[247] Vgl. Abb. 22.

4.4 Kontext: Verbreitung, Rezeption, Produktion

Zum Zeitpunkt dieser Arbeit ist das Musikvideo sechs Jahre alt. Für die schnelllebige Netzkultur sind sechs Jahre bereits eine Zeitspanne, die nach archäologischer Betrachtung ruft, doch neue Kommentare suggerieren, dass das Video noch immer geklickt wird – wenngleich seltener als zu seinen Hochzeiten im Jahr 2011. Im Juli diesen Jahres beginnt mit „PonPonPon“ die nationale und internationale Karriere von Kyary Pamyu Pamyu, die als Sängerin und Performerin in dem viralen Video auftritt und auf deren Inszenierung und Rezeption ich im Folgenden eingehen möchte. Das Musikvideo ist unter dem Namen “きゃりーぱみゅぱみゅ - PONPONPON , Kyary Pamyu Pamyu - PONPONPON” bei YouTube erreichbar.[248] Es wurde am 16.07.2011 von Warner Music Japan hochgeladen und seitdem über 114 Millionen Mal geklickt und mehr als 180.000 Mal kommentiert.[249] Ein Hinweistext auf Japanisch und Englisch unter dem Videozeigt an, dass es sich bei der Performerin um Kyary Pamyu Pamyu handelt und das Musikvideo von Yasutaka Nakata produziert wurde. Hinter seinem Namen steht ein Hinweis auf die Band “Capsule”[250], die Nakata ebenfalls produziert. Darüber hinaus findet sich die Ankündigung des Verkaufsstartes des Debut-Albums von Kyary Pamyu Pamyu "Moshi Moshi Harajuku" für den 17. August 2011. Hinter dem Namen das Mini-Albums wird zusätzlich die Übersetzung auf Englisch (“means ‘Hello Harajuku’”) angegeben und auch der japanische Text des Videos lässt sich per Untertitel auf Englisch übersetzen.

4.4.1 Rezeption in Japan und international

Da Kyary Pamyu Pamyu bereits vor ihrem Durchbruch bei Youtube in der Szene rund um Harajuku bekannt war, ist ihr Aufstieg zum Popstar gut vorbereitet. Sie reiht sich in eine Tradition weiblicher Idole, die die japanische Popkultur bestimmen, ist in Werbespots, Unterhaltungsshows im Fernsehen und Radio präsent und tritt 2011 als Headlinerin bei einem Charity Event für die Opfer des Tohoku Erdbebens auf.[251] Ihr zweites Album „Nanda

[248] Kyary Pamyu Pamyu: PonPonPon. https://www.youtube.com/watch?v=yzC4hFK5P3g, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[249] Stand Juli 2017. Unter dem Video verweisen zwei Links auf die Künstler-Seite von Kyary Pamyu Pamyu im iTunes Store von Apple (Apple Music: Kyary Pamyu Pamyu. https://itunes.apple.com/jp/artist/kyaripamyupamyu/id448331160, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.), sowie auf eine (nicht mehr verfügbare) japanische Seite von Warner Music Japan.

[250] Die Elektro-Pop-Band wurde 1997 von Nakata gegründet und ist eine Duo-Produktion mit Koshijima Toshiko, die in den von Nakata geschriebenen, komponierten und arrangierten Liedern als Sängerin auftritt. Vgl. Apple Music: Capsule. https://itunes.apple.com/us/artist/capsule/id73220595, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[251] Vgl. Japlanning: J-Pop – Kyary Pamyu Pamyu. Während westliche Medien auf den Begriff „Fukushima“ und damit den Reaktorvorfall fokussieren, ist in Japan meist vom Tohoku Erdbeben und seinen Folgen die Rede.

Collection“ erreicht 2013 Platz eins der japanischen Album Charts.[252] Nach einer nationalen Tour und einem Auftritt vor 13.000 Fans in Paris wird ihr der Titel „Kawaii Harajuku Ambassador“ verliehen[253], zu dem sich später der Titel der Botschafterin des Programms „Cool Japan“ der Universal Studios Japan gesellt.[254] Ihre Fanbasis in Japan ist groß, doch sechs Jahre nach ihrem Debut ist der Hype um die nun 24-Jährige bereits deutlich abgeflacht.

Obwohl weder die Produzenten noch die Künstlerin zunächst an Publikum außerhalb von Japan gedacht hatten,[255] wird PonPonPon schnell zum viralen Hit und schafft es sogar in Finnland und Belgien bis in die Charts.[256] In den USA erreicht ihr Album „Pamyu Pamyu Revolution“ die Spitze der iTunes electronic Charts.[257] PonPonPon hat an zahlreichen Stellen Aufnahme in den internationalen Pop-Korpus gefunden. Im Medium des viralen Hits, auf Youtube, finden sich neben unzähligen Coverversionen zahlreiche Referenzen auf Kyary Pamyus Pamy: Von mehreren Parodien[258] über eine Aufnahme in den Korpus des bei Youtube beliebten Formates „Kids react to...“[259] bis zu zahlreichen Adaptionen für Karaoke- und Tanzspiele. PonPonPon bringt es sogar zu einem Auftritt im US-amerikanischen Fernsehen – in einer Folge der Simpsons läuft das Lied im Hintergrund.[260] Kyary Pamyu Pamyu wird mit internationalen Pop-Größen wie Lady Gaga oder Katy Perry verglichen – von denen sie selbst immer wieder betont, großer Fan zu sein[261] und die ihrerseits erklären, von der japanischen Künstlerin inspiriert worden zu sein.[262] Kyary zieht enorm differente

---

[252] Vgl. Tokyo Girls’ Update: Kyary Pamyu Pamyu’s 2nd Album “Nanda Collection” Ranks 1st on Oricon Daily Album Chart! https://tokyogirlsupdate.com/kyarypamyupamyu-nanda-collection-2013-2013065969.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[253] Vgl. ebd.

[254] Vgl. Moshi Moshi Nippon: „Universal Cool Japan“ Ambassador Kyary Pamyu Pamyu Kicks off the Mighty J-Culture Event. http://www.moshimoshi-nippon.jp/9381, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[255] Vgl. Duncan Cooper und Toshio Masuda: Interview: Kyary Pamyu Pamyu. http://www.thefader.com/2013/04/16/interview-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[256] Vgl.: Hearing Double: B/W: Kyary Pamyu Pamyu – „PonPonPon“. http://www.hearingdouble.net/bw-kyary-pamyu-pamyu-ponponpon/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[257] Vgl. Michael St. Patrick: How J-Pop Stars Gain From the West's Obsession With 'Weird' Japan. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/how-j-pop-stars-gain-from-the-wests-obsession-with-weird-japan/258565/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

[258] Die populärste darunter ist „Nandeyanenen“ von einem japanischen Künstler, der PonPonPon professionell zu einem Travestie-Karneval parodiert. Hamada Bamyu Bamyu: Nandeyanenen. https://www.youtube.com/watch?v=c64sQsABKcM, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[259] In dieser Reihe werden Kindern (auch: Erwachsenen oder Senioren) bestimmte Videos vorgespielt, ihre Reaktionen eingefangen und mit kleinen Interview-Fragen verbunden –die Folge über PonPonPon lässt erwartungsgemäß euphorische bis eingeschüchterte Kinder zurück. React: Kids react to PonPonPon. https://www.youtube.com/watch?v=OpzFWKGbcyA, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[260] Das Lied wird in der Folge „Married to the Blob“ gespielt. The Simpsons: PonPonPon: https://www.youtube.com/watch?v=Uiu7iAY-fOk, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[261] Vgl. True: Pamyu Pamyu tinges J-Pop’s cuteness with a touch of horror show; sowie Kate Hutchinson: Kyary Pamyu Pamyu review – freakish saccharine J-Pop. https://www.theguardian.com/music/2014/may/01/kyary-pamyu-pamyu-review-j-pop, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[262] Vgl. Jessica Gordon: Once upon a time, Lady Gaga met Kyary Pamyu Pamyu... Sort of. https://jrgordonjet1.wordpress.com/2013/12/06/once-upon-a-time-lady-gaga-met-kyary-pamyu-pamyu-sort-of/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Zuschauergruppen an, vom japanophilen Cosplayer bis zum Mittelklasse-Angestellten.[263] Dabei scheint die Tatsache, dass sie noch immer kaum Englisch sprechen kann (oder will), kein Hinderungsgrund zu sein.[264] Als „most followed female celebrity in Japan“ wird sie auch im Ausland für die niedliche, aber auch absurde Ästhetik ihrer Videos und die Extravaganz und Authentizität ihrer Auftritte gefeiert.

> „On the surface, it would be easy to dismiss Kyary's music as irredeemably happy – it's relentless and chirpy enough – but there's much more to it than that. She's like My Little Pony as reimagined by Tim Burton.“[265]

Dabei spart man nicht an Metaphern und bildreicher Sprache, die mit der Ästhetik der künstlerischen Performance zu wetteifern scheinen: Ihre Musik wird als „fusion of the hyper-cute and overly-saccharine sweetness“[266] beschrieben, mit der Qualität des Niedlich-Unheimlichen „like being trapped inside a puff of candyfloss and overdosing on its sparkly sucrose [...] she excels in hyper saccharine – you can't imagine anyone over the age of nine appreciating the plodding fluff of [her] songs“.[267] Das Spektakel, mehr noch, das „hyper-contextualized spectacle so mind-blowingly awesome you don't care when your brains start to liquefy under the onslaught of candy-lacquered inanity“[268] das Kyary Pamyu Pamyu aufruft, brennt sich der internationalen Presse ein, die in einer Mischung aus Begeisterung und Überforderung zunächst reflexartig mitfeiert. Mit ihrem Mix aus Niedlichkeit, Leichtigkeit und unbeschwerter Fröhlichkeit sei Kyary Pamyu Pamyu vielleicht „exactly the kind of pop star the world needs right now.“[269] The Atlantic sieht das Phänomen Pamyu Pamyu skeptischer. Die Künstlerin, so der Autor, gibt den Menschen einfach nur was sie wollen: „something that made them think Japan is really weird.“[270]

Die Rezeption der Künstlerin innerhalb Japans verläuft mehr oder weniger innerhalb der Bahnen der Bildexzess-gewöhnten Idolkultur – die Rezeption im Westen wird von Extremen bestimmt.

---

[263] Amroussi-Gilissen: Growing up Pop .

[264] Auch auf Konzerttouren der Künstlerin in die USA, Australien und Europa fällt auf, dass die internationalen Fans oftmals ihre Lieder auswendig mitsingen können, wenngleich sie auf Japanisch sind. Vgl. JaME: Video Interview with Kyary Pamyu Pamyu at J-POP Summit 2016. https://www.youtube.com/watch?v=xemm-jQVR88, zuletzt abgerufen am 15.08.2017. Einen nicht zu unterschätzenden Anteil an ihrer Popularisierung im Ausland hat auch die bilinguale Fangemeinde, die Songtexte, aber auch ihre Twitter-Nachrichten ins Englische überträgt. Vgl. u. a. Kyarychan: YOUR #1 SOURCE FOR KYARY PAMYU PAMYU! http://kyarychan.tumblr.com/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017; und Twitter: kyarychan@kyaryeng: https://twitter.com/kyaryeng?lang=de, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[265] True: Pamyu Pamyu tinges J-Pop's cuteness with a touch of horror show.

[266] Wonderlandmagazine: Kyary Pamyu Pamyu.

[267] Hutchinson: Kyary Pamyu Pamyu review – freakish saccharine J-Pop.

[268] Mustard: Kyary Pamyu Pamyu Is the David Lynch of J-Pop, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[269] Vgl. ebd.

[270] St. Michel, Patrick: How J-Pop Stars Gain From the West's Obsession With 'Weird' Japan.

4.4.2 Making Kyary: Produktion im Kontext J-Pop

Kyary Pamyu Pamyu (kurz für „Caroline Charonplop Kyary Pamyu Pamyu Kyary“) ist der Bühnenname der 1993 geborenen Kiriko Takemura, die als Bloggerin und „reader model“[271] in Harajuku bekannt wurde und mit „PonPonPon“ ihren musikalischen Durchbruch feierte.[272] „Kyary“ ist die japanische Umschrift des amerikanischen „Carrie“, ein Spitzname den sie während der Schulzeit aufgrund ihrer blonden Perücke bekam, Pamyu Pamyu ein Anhängsel, das sie hinter Kyary setzte „just because the sound of it was cute“.[273]

Wer heute von J-Pop (Japanischem Pop) spricht, meint damit in Japan produzierte Musik, die von westlichem Pop der 1990er Jahre inspiriert, aber primär auf Japanisch gesungen wird. Als besondere Merkmale japanischer Popmusik, die von Japan aus zunächst in Asien, dann auch im Westen den Einzug in globale Fankulturen fand, gelten Idealismus und Unschuld, die sich in der Konstruktion des öffentlichen Bildes ihrer Akteure wiederspiegeln.[274] Japanische Populärmusik ist als Genre jedoch bereits seit den 1920er Jahren bekannt, als durch den Import von englischsprachiger Musik vermehrt die Notwendigkeit entstand, traditionelle von moderner, japanische von nicht-japanischer Musik zu trennen. Der Begriff „Kayoukyoku“ wurde so zum Überbegriff japanischer Populärmusik, sowohl westlicher als auch japanischer Färbung.[275] Innerhalb diesen Genres werden weitere Unterscheidungen gemacht, von denen die des „Idol songs“ als „Western-Style made-in-Japan versions of light rock, folk songs or standards“[276] auf die Sparte der Musik zutrifft, in der Kyary Pamyu Pamyu sich bewegt und das populärste Genre unter japanischen Jugendlichen und Erwachsenen ist. Charakteristisch für J-Pop ist die völlige Übernahme westlicher Strukturen, die in einer Über-erfüllung von Popkonventionen in Werkstruktur wie Produktion mündet und das „Idol“ als Marke betrachtet, die von künstlerischen Produktionsteams künstlich hergestellt wird.

---

[271] Ab Mitte der 1990er Jahre setzen japanische Modemagazine wie „Kera!“ oder „CUTIE“ vermehrt Street Photography ein un in den Straßen von Shinjuku und Harajuku ihre Leserschaft abzulichten. Statt professionelle Models zu bezahlen, bekamen die Leserinnen so die Chance, Teil ihres Magazins zu werden – das schaffte wiederum einen Anreiz, die Hefte zu kaufen. Vgl. Kawamura: Fashioning Japanese Subcultures, S. 120 ff.

[272] Vgl. Mariko Oi: J-Pop and the global success of ‚kawaii’ culture. http://www.bbc.com/culture/story/20130603-cute-culture-and-catchy-pop, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[273] Vgl. wonderlandmagazine: Kyary Pamyu Pamyu. https://www.wonderlandmagazine.com/2017/02/06/interview-kyary-pamyu-pamyu/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[274] Aska Monty: Micro: global Music made in J-Pop? In: Matthew Allen und Rumi Sakamoto (Hg.): Japanese Popular Culture. Critical Concepts in Asian Studies. London und New York 2014, S. 151-158, hier S. 151.

[275] Linda Fujie: Popular Music. In: Handbook of Japanese Popular Culture. New York, Westport und London 1989, S. 197-220, hier S. 199.

[276] Stanlaw: Open Your File, Open Your Mind, S. 77.

Auch für PonPonPon, das innerhalb der Strukturen des Großunternehmens „Warner Music Japan“ produziert wurde, findet sich eine lange Liste des Produktionsteams online:[277]

Singer: Kyary Pamyu Pamyu
Songwriter: Yasutaka Nakata
Director: Jun Tamukai
Camera: Yoshinobu Yoshida
Light: Koshiro Ueno
Choreographer: air:man
Stylist: Kumiko Iijima
Decorative Artist: Sebastian Masuda
Hair & Make: Jun Matsumoto
Dancer: Miho Komiya
Producer: Koji Takayama

Ein kurzer Blick auf die Aufgabenverteilung der Beteiligten scheint nahezulegen, dass die Künstlerin selbst hier kaum noch vorkommt, abgesehen von der Ausführung außerhalb der Produktion steht und nur noch als Performerin das Werk zur Aufführung bringt. Um diese Strukturen nachvollziehen zu können, möchte ich im Folgenden einen Einblick in die Produktion des weiblichen Idols in japanischer Popkultur bieten.

4.4.3 Weibliche Idole im J-Pop

Idol-Musik und -Kultur ist, glaubt man Nakamori Akio, Redaktueur, Kolumnist und Autor von „Aidoru Nippon“, eine *generisch* japanische Angelegenheit.[278] Unter dem Begriff des Idols versteht man in Japan junge Männer und Frauen, die von Produktionsfirmen in jungem Alter „entdeckt“ und in Gesang, Tanz und Auftritt ausgebildet werden, mit etwa siebzehn Jahren debütieren und nach vier bis fünf Jahren wieder vom Markt genommen werden, um neuen Generationen von Idolen Platz zu machen.[279] Die Nachwuchsidole werden in nationalen Castingshows ausgesucht und „werden in der japanischen Medienlandschaft beinahe überall eingesetzt: singen, tanzen, schauspielern, synchronsprechen, Auftritte in japanischen TV-Shows und TV-Serien etc.“[280] Bis in die 1990er Jahre war der Weg durch diese – vollständig männlich dominierte – „Discovery“-Industrie der einzige Weg für japanische Frauen, überhaupt in der Musikszene zu landen.[281]

---

[277] Vgl. Maider, Ted: Kyary Pamyu Pamyu – „Pon Pon Pon“. https://consequenceofsound.net/2011/09/kyary-pamyu-pamyu-pon-pon-pon/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[278] Tatsächlich hat auch die Idolkultur ihre Ursprünge in amerikanischer Pop-Kultur – und die Herleitung des Idol-Phänomens aus der Position des Kaisers in Japan scheint eher nationalistisch motiviert als realistisch. Vgl. Oliver E. Kühne: (Trans-)Kulturelle Grenzgänger: Internet-basierte Kulturhybridisierung am Beispiel Beckii Cruels. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer Japan-Pop without borders? Transkulturalität und Subkulturen in der japanischen Populärkultur. Düsseldorf 2015, S. 41-73, hier S. 55.
[279] Stanlaw: Open Your File, Open Your Mind, S. 78.
[280] Kühne: (Trans-)Kulturelle Grenzgänger, S. 56.
[281] Vgl. Stanlaw S. 77.

Zentral für den Erfolg der Idole ist – entgegen der Konnotationen des oftmals analog gebrauchten japanisierten Begriffes „tarento“ – *kein* ausgesprochenes „Talent“ für das Singen, Tanzen oder Schauspielen. Idole setzen sich ganz im Gegenteil aufgrund ihrer relativen *Gewöhnlichkeit* durch.[282] Das Idol ist das Mädchen oder der Junge von nebenan: Das Credo der Idolkultur ist entsprechend eine popkulturelle Neuauflage des amerikanischen Traumes: Jede kann es schaffen, wenn sie nur wirklich will.[283] Die Omnipräsenz der Idole in Unterhaltungsindustrie und Werbung, das Management von Social Media und Blogs als direkten Kanälen zwischen Fan und Idol suggerieren Nähe in der Beziehung. Ein „Unique Selling Point“ der japanischen Idolindustrie ist die Vermarktung vermeintlicher Intimität mit dem bewunderten Star. Im Gegensatz zu Freunden, mit denen Konflikte entstehen können, sind Idole immer freundlich, lächeln stets und stoßen niemanden zurück. Der „cute style“ ist dabei das Erfolgsrezept vieler Idole.[284] Niedliche Handschrift, niedliche Sprechweise, niedlicher Gesang, glitzernde Augen und Mädchenhafte Posen markieren eine Weiblichkeit, die innerhalb des Regelwerks einer „Talentschmiede“ antrainiert werden muss und das Bild vieler japanischer Popsängerinnen prägt. Niedlichkeit steht hier nicht im Kontrast zu Sexualisierung, sodass Kostümierungen japanischer Idole oftmals zwischen rosaroten Prinzessinen-Träumen und Spitzenbesetzten Unterwäschedesigns oszillieren.

Klassische japanische Idole schreiben weder ihre Liedtexte, noch komponieren sie ihre Musik selbst. Die niedliche Popsängerin ist stets nur ausführende Hand (bzw. aufführender Körper) von künstlerischen Texten, die zumeist männliche Autoren ihnen in den Mund legen. Sie werden künstlich von großen Produktionsfirmen hergestellt, die ebenso schnell auch wieder für ihr Verschwinden sorgen können. Kyary Pamyu Pamyu ist innerhalb dieser Industrie durchaus ein Sonderfall:

> „It’s a far more independent, entrepreneurial backstory than most J-pop artists, who tend to be plucked out of obscurity by managers who mold them with factory precision to a prespecified blueprint before they’re introduced to their audience.“[285]

Während sie nicht durch die klassische Ausbildung der großen Produktionsfirmen gelaufen ist, sondern ihre Bekanntheit auf ihren eigenen Bemühungen innerhalb der Modekultur Harajukus

---

[282] Vgl. Hiroshi Aoyagi: Pop Idols and the Asian Identity. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und
London 2000, S. 309-326, hier S. 311.

[283] Als ideale Verkörperung des japanischen Idols mag Seiko Matsuda gelten, die sich in den 1980er Jahren mit ihrer leicht nasalen Stimme, immer etwas neben dem Ton, zurückhaltendem Lächeln, großen Augen und modischen Kleidern gegen alle Konkurrentinnen der Popwelt, darunter auch besser ausgebildete Sängerinnen, durchsetzte. Ihre Lieder waren dominiert von simplen Liebesgeschichten-Narrativen, die technisch gut produziert und mit einem „great deal of polish“ vermarktet wurden. Vgl. Stanlaw: Open Your File, Open Your Mind, S. 78/79. Bereits hier wird professionelle technische Präzision von trivialem Inhalt kontrastiert.

[284] Aoyagi: Pop Idols and the Asian Identity, S. 312.

[285] Raymer: Kyary Pamyu Pamyu – Nanda Collection.

fußt, ist ihr globaler Erfolg jedoch nur durch die Inszenierung möglich, die innerhalb der Strukturen von Warner Music Japan und mithilfe der etablierten Künstler Yasutaka Nakata und Sebastian Masuda programmiert wird.

4.4.4 Performing Kyary: Niedlichkeit in Werk und Inszenierung

Der Ursprung von Kyary Pamyu Pamyus Popularität in Harajukus Modeszene setzt sie von anderen Idolen ab und ist noch immer Teil ihrer Performance[286] als „authentischer" Pop-Prinzessin. Wenngleich ihre Musik starke Wurzeln in westlicher Popkultur findet, bezieht sie auch traditionelle japanische Elemente in ihre Performances mit ein.[287] Sie inzeniert sich dabei stets an den Grenzen von „Kawaii" und Groteskem, zwischen „cute" und „crazy", „sweet" und „strange", niedlich und verrückt.[288] Dabei legt sie Wert darauf, mit ihrer Musik unter den Menschen gute Laune zu verbreiten: „I want to express my own version of music and fashion with a happy spirit."[289]

Als Solo-Künstlerin muss sich Kyary Pamyu Pamyu gegen Gruppen wie AKB48 durchsetzen, die seit 2007 Japans beliebteste Pop-Formation ist.[290] Die Gruppe, eine Formation aus 48 weiblichen Sängerinnen, ist durch Auftritte in Tokyo's Geek-Viertel Akihabara – das von exzessiver Manga- und Anime-Fankultur, Maid-Cafes, Computer-Industrie und Otaku-Kultur geprägt ist – bekannt geworden.[291] Die Mädchen werden jung gecastet und bei Bedarf ausgetauscht und stehen damit repräsentativ für die japanische Idol-Kultur. Wie Kyary Pamyu Pamyu ist auch AKB48 ist eine Marke: Die Mitglieder sind theoretisch völlig austauschbar – doch immer jung, schön, schlank, niedlich und leicht bekleidet.[292]

---

[286] Unter Performance verstehe ich im Folgenden im Anschluss an Erving Goffman die „Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation [...] die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen." Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 2003, 10. Auflage, S. 18.

[287] Vgl. Kunihiro Miki: Interview: Kyary Pamyu Pamyu. https://www.timeout.com/tokyo/music/interview-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017. Dabei ist unvermeidlich, auch immer wieder Stereotype japanischer Identität zu bedienen, wie sie es in „Ninja Re Bang Bang" tut, wo sie als Ninja verkleidet und im Kimono zwischen animierten Robotern auftritt.

[288] Attribute dieser Art fallen durchgängig in allen Beschreibungen und Selbstbeschreibungen ihrer Musik.

[289] Everett True: Pamyu Pamyu tinges J-Pop's cuteness with a touch of horror show. Interessanterweise scheint sie diese „Fröhlichkeit" für besonders Jpanisch zu halten, einen „easygoing" Lifestyle, den sie und Sebastian Masuda, wie sie im Gespräch bei „Meet the Musician" verraten, in der Welt verbreiten wollen. Vgl. Apple Music: Meet the Musician. https://www.youtube.com/watch?v=Fxl6nOb6TQ4, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

[290] Vgl. Kühne: (Trans-)Kulturelle Grenzgänger, S. 56.

[291] Vgl. Ashcraft und Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential, S. 34 ff.

[292] Vgl. u. a.: AKB48: Labrador-Retriever. https://www.youtube.com/watch?v=tzdhDr4t84I, zuletzt abgerufen am 10.08.2017; oder AKB48: Heavy Rotations. https://www.youtube.com/watch?v=lkHlnWFnA0c, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Kyarys Musikvideos stehen in starkem Kontrast zu den sexualisierten Videos von Gruppen wie AKB48, ihre Kostüme sind hochgeschlossen, die Röcke und Kleider weit und zumindest knielang geschnitten,[293] sodass Sara Amroussi-Gilissen sogar das völlige Fehlen des „male gaze“ für ihre Videos und Performances feststellt.[294] „Niedlichkeit“ wird hier zur ästhetischen Opposition sexualisierter Darstellungen, Groteskerie als Distanzierung von „nur“ Niedlichem.

4.4.5 Kyary Pamyu Pamyu als Multimedia-Künstlerin?

Neben vier Alben, zehn Singles und elf Musikvideos[295] ist Kyary Pamyu Pamyu in der Tradition klassischer Idolkultur der Einzug in das kollektive Bewusstsein Japans gelungen. Nach dem Beginn ihrer Karriere als Musikerin setzte sich Kyary als Marke durch, die für „cute with a twist“[296] steht und international rezipierbar ist. Die Omnipräsenz der jungen Frau in Musik-, TV- und Unterhaltungsindustrie sowie unzählige Werbeauftritten[297] machen es schwer, die Inszenierung der Künstlerin als Künstlerin von der Inszenierung als Marke zu trennen. Ihr Name ist dabei von Anfang an stark verwoben mit der japanischen Modemarke „6%DOKIDOKI“, die Anfang der 1990er Jahre von Sebastian Masuda in Harajuku gegründet wurde.[298] Sie wirbt nicht nur für zahlreiche Produkte, sondern hat ihren Namen auch auf Produktlinien von falschen Wimpern bis hin zu Taschen gesetzt.

Zum fünfjährigen Jubiläum ihrer Karriere stellt Kyary Pamyu Pamyu 2016 Fotos und Albencover, Kostüme und Perücken ihrer Bühnenshows aus.[299] Mit dem Titel „Kyary Pamyu

---

Demgegenüber stehen nach innen hin restriktive Regelwerke, die beispielsweise Beziehungen verbieten. Die Mädchen müssen als Fantasie-Objekte ohne den Ballast „echter“ Partner für männliche Fans als „unschuldige“ Mädchen fantasierbar bleiben. Vgl. Ashcraft und Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential, S. 52.

[293] Im Video für „Mottai Nightland“ erscheinen im Gegensatz zu den sonst sehr keuschen Bildern zwei Frauen in rosafarbener Unterwäsche, die um die Künstlerin herumtanzen. Die beiden Figuren wirken hier jedoch eher deplatziert – ironische Elemente, deren Gesichter von Geistermasken verdeckt sind. Vgl. Kyary Pamyu Pamyu: Mottai-Nightland. https://www.youtube.com/watch?v=7bFHzDa9U9w, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[294] Vgl. Amroussi-Gilissen, Sara: Growing up Pop.

[295] Vgl. Asobisystem. http://kyary.asobisystem.com/english/discography/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[296] Vgl. Gwendolyn Frenzel: Kimo-Kawaii: The Kyary Pamyu Pamyu Sensation. http://maincircle.miscellanynews.org/2014/10/03/kimo-kawaii-the-kyary-pamyu-pamyu-sensation/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Masuda war als Art Director für die Ausgestaltung der Bühne bei PonPonPon zuständig und hat bereits vorher mit Kyary Pamyu Pamyu geworben.

[297] Zusammenschnitte der Werbeauftritte der Künstlerin finden sich hier: Kyary Pamyu Pamyu: CM 2011-2015. (Werbeauftritte der Künstlerin zwischen 2011 und 2015) https://www.youtube.com/watch?v=Te5srYBz3D8&t=561s, zuletzt abgerufen am 15.08.2017. Und hier: Kyary Pamyu Pamyu: CM 2016. (Werbeauftritte der Künstlerin im Jahr 2016) https://www.youtube.com/watch?v=wRHDYeRMJbI, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[298] Vgl. Tokyo Fashion News: 6%DOKIDOKI Fashion Show at Rune Boutique Los Angeles – With Kyary Pamyu Pamyu, Yuka & Vani. http://tokyofashion.com/6dokidoki-fashion-show-kyary-pamyu-pamyu-yuka-vani/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[299] KPP5: Kyary Pamyu Pamyu's first ever art exhibition. http://kpp5.jp/en/pc/contents/exhibition.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Pamyu Artwork Exhibition 2011-2016“ inszeniert sie sich damit als *Künstlerin*, deren multimediale Präsenz es wert ist, ausgestellt zu werden. Dass weder die Albencover, noch die Fotos von ihr stammen, sondern sie nur *abbilden*, dass keines der Kostüme von ihr selbst *kreiert*, sondern nur getragen wurde, beleuchtet dabei die Frage nach der Autorschaft des Pop-Idols, das sich mit der Musealisierung der Artefakte ihrer Karriere selbst als Kunstwerk inszeniert – und vielleicht auch die Kausalitäten von Künstlerin und Kunstwerk umdreht.

4.4.6 „Team Kyary“: Produktive Auflösung von Autorschaft oder Verschleierung kulturindustrieller Bedingungen?

„Sie nennen sich selbst Industrien“ empören sich Horkheimer und Adorno über die Film- und Musikindustrie in ihrem paradigmensetzenden Aufsatz.[300] Und wenn Kyary Pamyu Pamyu von ihrem „Team Kyary“ spricht, verweist sie mit einer ähnlichen Bewegung auf das Produktionsteam, das ihre Performance kuratiert. Dass Popmusik unter modernen Bedingungen nur als kollaboratives Werk funktioniert, ist eigentlich selbstverständlich. Doch in der ideologischen Nachfolge der Vorstellung des Künstlers als singulärem Genie hält sich noch heute im Westen oftmals die Überzeugung, das „Werk“ müsse einem Künstler oder einer Künstlerin als einziger Autorin zuzuschreiben sein, um Authentizität und damit Exklusivität zu garantieren.[301] Tatsächlich werden heute, da Popsongs fast immer mit Musikvideos zusammen veröffentlicht werden, eine große Anzahl an Künstlerinnen, Assistenten und Technikerinnen in der Produktion und Postprodutkion benötigt. Das fertige Kulturprodukt – in unserem Fall „PonPonPon“ – ist immer schon ein Text, der multiple, kollektive Autorschaften aufweist. Kyary Pamyu Pamyu selbst verschleiert die Umstände der Produktion nicht: „A big believer of gesamtkunstwerk, Team Kyary (director, stylist, hair and make-up artist) has been with Pamyu Pamyu since the start.“[302] Sie betont die enge Zusammenarbeit mit ihrem Produzenten Yasutaka Nakata, der als Produzent des Elektropop-Duos „Capsule“ bereits seit Jahren Erfolge im J-Pop feiert und auch ihre Lieder komponiert und schreibt:

---

[300] Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Leipzig 1989, S. 140.

[301] Vgl. Genz: Diskurse der Wertung, S. 243.

[302] Christine Jun: 2013 to Infinity: why Pamyu Pamyu is the star of tomorrow. http://www.dazeddigital.com/music/article/16878/1/top-ten-reasons-to-become-a-pamyu-pamyu-fan, zuletzt abgerufen am 15.08.2017. Nicht nur spricht die Künstlerin selbst von den Videodrehs und Musikproduktionen, in die viele Menschen involviert sind, diese werden auch offen dargestellt. Ein „Behind the Scenes“-Video zeigt die Arbeit hinter den Kulissen von „Candy Candy“, das Musikvideo selbst verweist durch den Schwenk aus der Bühne in der letzten Einstellung auf seine künstliche Gemachtheit: Kyary Pamyu Pamyu: Candy Candy PV (Making-Of des Musikvideos Candy Candy). https://www.youtube.com/watch?v=xbkEXWBHPKs, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

> „Nakata-san writes my all songs and lyrics. When he is ready, he calls me and says, "Come to my studio to record some vocal parts." In the studio, he gives me some new song that I've never heard, and I always have to memorize the lyrics in five or ten minutes and immediately start recording. It's really, really hard!“[303]

Dass eine junge Frau, die als Model und Bloggerin begonnen hat, nicht gleich Komponistin ist, liegt nahe. Doch ihre Präsenz in den sozialen Medien, durch die sie zu Beginn ihrer Karriere bekannt wurde, ist mittlerweile professionell geregelt. Neben ihrem offiziellen Twitter-Account[304] lässt sie auch „kyarystaff“[305] für sich twittern, unter der Federführung ihrer Produktionsfirma „Asobisystem“. Ist eine Künstlerin wie Kyary Pamyu Pamyu als Vertreterin einer Generation von Pop zu verstehen, die sich mit der Entfernung vom Künstler als singulärem Urheber des Textes zurückzieht und zu Gunsten des kollektiven Autors auf Autorität verzichtet? Oder ist sie in der Überinszenierung ihrer eigenen Person gerade die Entgegensetzung des kollektiven Autors in der Inszenierung von Autorschaft, die nur noch Performance ist?

Für Diedrich Diederichsen ist der Mythos ein zentraler Begriff in der Frage nach Autorschaft und Authentizität im Pop:

> „So wie beim Mythos unentscheidbar sein muss, ob die Geschichte historisch oder fiktiv ist, ist in der Pop-Musik konstitutiv unentscheidbar, ob der Protagonist eine wirkliche oder eine erfundene Figur ist.“[306]

Die Lektüre zahlreicher Interviews legt nahe, dass Kyarys Aufgabe für die Realisierung ihrer Musik in der „Inspiration“ der sie umgebenden (meist männlichen) Künstler zu liegen scheint. Wenn sie dabei als „Muse“ von Yasutaka Nakata bezeichnet wird[307], verschiebt sich ihre Rolle im Produktionsprozess von der Autorschaft zur bloßen Inspirationsquelle der „wahren“ Künstler hinter ihr, deren Werke sie wiederum austragen darf. Die Künstlerin ist gefangen zwischen verschiedenen diskursiven Systemen, die einerseits Autorschaft banalisieren, um Pop als Gesamtkunstwerk verstehbar zu machen, andererseits Einzigartigkeit in der Person der Sängerin exklusivieren,[308] um sie als authentische Marke zu stilisieren. Damit verschränken sich im Phänomen Kyary klassische Strukturen der (Re)produktion von Pop-Stereotypen bei gleichzeitiger Über- und Untererfüllung der Norm, die ich abschließend mit der Frage nach der Mythologisierung von japanischer Niedlichkeit und ihrer Aneignung bei Kyary Pamyu Pamyu zusammenführe.

---

[303] Vgl. Duncan Cooper und Toshio Masuda: Interview: Kyary Pamyu Pamyu.
[304] Vgl. KyaryPamyuPamyu@pamyurin. https://twitter.com/pamyurin, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[305] Vgl. Kyarystaff@kyarystaff. https://twitter.com/kyarystaff?lang=de, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[306] Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 142.
[307] Vgl. Nipponrama: Kyary Pamyu Pamyu: The Kawaii J-Pop Queen.
[308] Vgl. u. a. Diederichsen: Über Pop-Musik, S. 277 ff.

5 Fazit

5.1 Zusammenfassung

Im theoretischen Teil dieser Arbeit habe ich die Konstruktion japanischer Weiblichkeit historisiert und mit dem Begriff „Kawaii“ als typisch japanischer Niedlichkeit zusammengeführt, die als transnationales Konstrukt das Bild der Frau zum Spielfeld der Auhandlung von Stärke und Schwäche macht. Ich habe daraufhin Kyary Pamyu Pamyu auf der Wertungsmatrix zwischen Kitsch und Trivialität verortet und Oberflächlichkeit und Infantilität als spezifische Wertungsbegriffe japanischer weiblicher Ästhetiken der Populärkultur herausgearbeitet. Im analytischen Teil habe ich daraufhin das Musikvideos auf seine Verwendung des Niedlichen hin abgeklopft. Wie wir gesehen haben, baut PonPonPon auf einer niedlich strukturierten Rezeptionserwartung auf, die teils erfüllt und teils gebrochen wird. Die Übernahme konventioneller musikalischer Schemata bereitet den Boden trivialen Pops, der mit einer schwachen Stimme verniedlicht wird und ästhetisch über den bloßen Girlie-Pop hinaus in ein Universum zuckersüßen Pops gehoben wird, der pastellfarbenen Bilderwelt des Videos seine visuelle Antwort findet. Die aufgerufenen Codierungen von Niedlichkeit greifen dabei einmal auf biologischer Ebene – im Kindchenschema und seinen visuellen wie akustischen Ausgestaltungen – und zusätzlich auf kultureller Ebene – Pastellfarben, bestimmte Kleidung, Spielzeuge, die Schleifen im Haar etc. – und bilden innerhalb eines globalisierten Kontextes ein System aus Signifikanten, das universell wirkt.

Der Bruch mit den Erwartungen erfolgt, wenn der Text von Zeichen des Absurden gestört wird: Augäpfel, Gehirne, Wale statt Herzchen, Zuckerwatte und Katzenkinder. Diese Brüche entstehen durch die Selektion überraschender Signifikanten auf der paradigmatischen Ebene (das Herz als anatomisches Modell statt als stilisiertes Symbol; die Ente statt des Kükens) oder durch die Kombination unvorhergesehener Elemente auf der Ebene des Syntagmas (Der Panzer zwischen Fisch und Schildkröte; das Schwein kurz nach der Einstellung in der die Tänzerin sich auf den Bauch schlägt; die Augäpfel, die aus dem Mund der Künstlerin fallen). Die stereotype Ästhetik des Niedlichen, die wie eine lexikalisierte Redewendung funktioniert, wird hier zum Idiolekt[309] einer neuen Niedlichkeit, „New Kawaii“ zum verdoppelten Mythos. Er setzt sich als parasitäres System auf den Text auf und entleert die Zeichen – die nach den ästhetischen Konventionen von „Kawaii“ strukturiert sind – ihrer Bedeutung: das Herz ist kein Herzchen ist seine anatomische Funktion als Dekoration, der Panzer ist der Panzer ist nicht mehr der Krieg.

[309] Bei Barthes das „Zusammenspiel der Gewohnheiten eines einzigen Individuums in einem gegebenen Augenblick“. Barthes: Elemente der Semiologie, S. 19.

5.2 Der verdoppelte Mythos in der Naturalisierung des Bruchs

„New Kawaii“ bedient sich der Ästhetik von Kawaii, übernimmmt deren Oberfläche, negiert sie jedoch durch inhaltliche Brüche. Das Medium ihres Ausdrucks ist Niedlichkeit, die Botschaft jedoch nicht. Aber was ist die Botschaft? Die Figur des Mythos macht sich das primäre System zu Nutzen, indem es seinen Sinn ausleert und es rein als Form anspricht. Die so ausgeleerte Niedlichkeit rettet sich formal noch in PonPonPon herüber, wird hier jedoch inhaltlich gebrochen und zum Merkmal eines Stils. Crazy cute bedeutet dabei nicht mehr als die *Marke* Kyary Pamyu Pamyu, die sich in der Abgrenzung von „einfacher“ Niedlichkeit einen Raum schaffen muss, der Wiedererkennbarkeit national und international sichert.

> „Everything is cute in the world of this Japanese singer. Paradoxically, she also likes to use the most distressing things like eyeballs, monsters or aliens to divert them in kawaii elements of her mythology.“[310]

Indem Kyary Pamyu Pamyu zeigt, dass „jeder beliebige Inhalt“[311] als „kawaii“ rezipiert werden kann, indem sie die rein formale Bestimmtheit des Mythos des Niedlichen durch leere Formen aufdeckt, macht sie deren Beliebigkeit offensichtlich und lässt die Form ent-leert zurück. Doch der Bruch ist nicht tief. Kyarys Darstellung von japanischer Weiblichkeit ist immer noch klar im Rahmen niedlicher Rezeptionsgewohnheiten konsumierbar. Ihre Präsentation wird zu einer Re-präsentation, die konventionelle Ästhetiken um-schreibt, aber gleichzeitig auch fortschreibt. Und was hier als Leere entstehen mag, die Raum für disruptive Lesarten freigeben könnte, wird wahlweise von der Künstlerin selbst als „happy spirit“ trivialisiert oder von der Rezeption als „so japanese“ kulturalisiert.

Die Autorfunktion als Steuerung der Zugänglichkeit[312] wird bei Kyary als Werbediskurs zur Allzugänglichkeit umgewertet. „If it’s good, you don’t have to understand it!“[313] lautet ihr Werbespruch, der sie in alle Richtungen als zugänglich markiert: als japanisches Idol zugänglich für konventionelle nationale Rezeption, als Nonsens-Poetin zugänglich für sprach-unabhängige Rezeption, als Botschafterin von Harajuku und Kawaii für die internationale Rezeption. Mit der Erfüllung von klassischen Kawaii-Ästhetiken gewinnt sie die japanophile Community für sich, der Bruch mit der Ästhetik lässt oberflächlich auf die Idee von Subversion schließen und die Übererfüllung der J-Pop-Standards macht sie mit einer Portion gutem Willen zu Neo- oder Avantgarde-Pop – ganz abgesehen davon bietet sie sich als Marke für kommerzielle und staatliche Werbeformen an.

---

[310] Vgl. Nipponrama: Kyary Pamyu Pamyu: The Kawaii J-Pop Queen.
[311] Genz: Diskurse der Wertung, S. 103.
[312] Vgl. Genz: Diskurse der Wertung, S. 48.
[313] Nipponrama: Kyary Pamyu Pamyu: The Kawaii J-Pop Queen.

5.3 New Kawaii: Kulturindustrie trifft Kawaii

Über den Begriff der Kulturindustrie sind wir bereits im Kapitel der Produktion von Kyary Pamyu Pamyu gestolpert. Hier stand er für die marktförmige Organisation von musikalischen und Produktionsstrukturen im J-Pop. In der Tradition dieses Wertungsbegriffes ist Kyary Pamyu Pamyu ein Paradebeispiel nicht nur für das „Hereinziehen der Kulturprodukte in die Warensphäre“[314], sondern auch für das Heranziehen der Warenprodukte in die Kultursphäre. Wenn ihre Musikvideos zusammen mit Werbevideos abgedreht werden[315], um über die gemeinsame Ästhetik von Werbebild und Pop-Video eine Identifikation von Künstlerin und Marke zu erreichen, verschwimmt die Grenze zwischen Werbung und Pop. Die Auflösung dieser Grenze ist, wie wir gesehen haben, bereits formell in PonPonPon angelegt.[316]

Und es scheinen besonders diese zahlreichen Kollaborationen mit Unternehmen und großen Marken, die in Kombination mit der Gewöhnung an das „New“ im „Kawaii“ mittlerweile Zweifel an der Glaubwürdigkeit und Zukunftsfähigkeit der Sängerin aufkommen lassen: „She was, is, and will always be nothing more than a marketing puppet. A face companies use to promote their products.“[317] Kyary Pamyu Pamyu, die noch 2013 als die Zukunft des Pop, „the star of tomorrow“[318] gefeiert wurde, wird nun zum „useless marketing puppet“[319] degradiert. Die Bereitschaft zur Kooperation mit zahlreichen Werbetreibenden, die teils euphorisch in dieses „Gesamtkunstwerk Kyary“ einbezogen werden mag[320] und sicherlich zu ihrer breiten Popularisierung beigetragen hat, wird nun zum Zeichen des Niedergangs Kyarys als Ausgeburt einer durch und durch konsumorientierten Industrie stilisiert. Der „twist“, den sie der Kawaii-Kultur hinzufügt ist in diesem Kontext ebenfalls als kulturindustrielle Unterwerfungsstrategie zu verstehen – eine innovative Erweiterung der konsumtechnisch bereits aufgebrauchten Form von Niedlichkeit, die in Kyary’s „New

---

[314] Adorno und Horkheimer: Die Dialektik der Aufklärung, S. 180.

[315] U. a. bei „Fashion Monster“, das mit einer Werbereihe einer japanischen Modemarke gedreht wurde.

[316] Um dem „Werk“ von Kyary Pamyu Pamyu gerecht zu werden, müsste man entsprechend der von Stephan Porombka (nach Foucault, Barthes, u. a.) vorgeschlagenen „critique génétique“ als produktionsorientiertem Ansatz alle Auftritte der Künstlerin in künstlerischen wie kommerziellen Zusammenhängen, als Popkünstlerin wie als Promoterin falscher Wimpern, als „Teilstücke eines großen Textes, der alle Produktionsstufen umfasst“, untersuchen. Stephan Porombka: Literaturbetriebskunde. Zur "genetischen Kritik" kollektiver Kreativität. In: Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann (Hg.): Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1. Tübingen 2006, S.72-87, hier S. 77.

[317] Aramajapan: Kyary Pamyu Pamyu’s MV for „Easta“ is one of the saddest things you’ll see in 2017. http://www.aramajapan.com/newrelease/kyary-pamyu-pamyus-mv-for-easta-is-one-of-the-saddest-things-youll-see-in-20017/73462/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[318] Christine Jun: 2013 to Infinity: why Pamyu Pamyu is the star of tomorrow.

[319] Alex Shenmue: Kyary Pamyu Pamyu: From relevant J-pop act, to useless marketing puppet. https://alexshenmue.wordpress.com/2016/04/20/kyary-pamyu-pamyu-from-relevant-act-of-the-j-pop-scene-to-useless-marketing-puppet/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[320] So schreibt beispielsweise „The Fader“: „what could be more perfect than to make the act of selling part of her art?“. Duncan Cooper und Satoru Teshima: Kyary Pamyu Pamyu: Stranger with Candy. http://www.thefader.com/2013/11/19/kyary-pamyu-pamyu-essay-interview, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kawaii“ gebrochen und durch die Adaption weiterer stereotyper Elemente des Grotesken und Absurden nur mit einem werbewirksamen Schein von Innovation ausgestattet wird. In dieser Wertungstradition wird PonPonPon einfach zur „kitschigen[n] Oberfläche des Spätkapitalismus“[321] – sobald ihre „creepy cuteness“ den Wert der Innovation verliert.

5.4 Postmoderne Rezeption jenseits klassischer Wertungsbegriffe?

Unter postmodernen und aufgeklärten Verhältnissen ist mit der Unterstellung kulturindustrieller Strukturierung eines Textes (zum Glück) nicht der Punkt hinter einem Urteil gesetzt. Infantilität und Oberflächlichkeit sind als Wertungsbegriffe in den vorgestellten Rezeptionsbeispielen nicht immer *abwertend* gemeint. Die „Übererfüllung“ der Kategorie des Pop kann in der postmodernen Rezeption zum Merkmal subversiven „Avant-Pops“ werden.[322] Durch die Aufwertung von Pop-Art und Camp als einer „Lektüre der Oberfläche entgegenkommender Artefakte“[323] kann Kitsch als Kunst, Banales und Triviales ironisch gebrochen und sogar „schmutzige“ Texte als entlarvend oder emanzipatorisch verstanden werden.

In der Rezeption – und auch in meiner Analyse – stehen sich so zwei konkurrierende Lesarten gegenüber. Subversion oder Kulturindustrie heißen, so scheint es, die Scheidewege der Kritik. Beide verorten PonPonPon durch die Aufrufung japanischer weiblicher Niedlichkeit als universell zugänglicher dekorativer Ästhetik letztlich auf der Seite oberflächlicher, infantiler Popmusik. Für die Kulturindustrietheoretikerinnen stellen die ästhetischen Brüche sowie die regressiven Produktionsbedingungen ein Indiz für die durch und durch-strukturierte Marktförmigkeit weiblicher Niedlichkeit bei PonPonPon dar. Für die Avantgardistinnen zeigt sich in der Über-Erfüllung dieser Konventionen gerade das subversive Potenzial. Die offensive Sinnlosigkeit und Oberflächlichkeit, wie sie in PonPonPon gefeiert wird, kann so auch als das „Andere“ eines rationalen Westens gelesen werden, der in einer Fixierung auf unbedingte Bedeutung die Ästhetik der materiellen Oberflächlichkeit aus den Augen verliert. Diese Lesarten, wie sie in gängigen Pop-Magazinen von *SPEX* bis *testcard* eingeübt werden, sind dabei immer bestimmten Rezeptionsmoden unterworfen – und kulturellen Eliten vorbehalten, die ihrerseits bestimmte Machtgefüge aufrecht erhalten wollen. Die Fähigkeit, offensive Sinnlosigkeit und gebrochene Niedlichkeit als Avant-Pop zu lesen wird zum Distinktionsmerkmal. Die Einordnung in die Matrix von

[321] Roger Behrens: Die Diktatur der Angepassten: Texte zur kritischen Theorie der Popkultur. Bielefeld 2003, S. 10. Behrens schreibt hier über Adornos Resümee über Kulturindustrie.
[322] Hecken: Avant-Pop, S. 72.
[323] Ebd., S. 115.

Kitsch und Kunst, Trivialität und Komplexität bleibt dabei erhalten – Ironische Rezeption, Camp-Geschmack und Avantgarde-Fantasien übernehmen formal das Urteil und verändern nur – spilerisch, experimentell oder strategisch – die Wertung.

Historisch gesehen finden Wertungsdiskurse in ihrer gesellschaftlich relevanten Breite jedoch immer innerhalb historisch geschaffener Spielräume statt,[324] die ich für das vorliegende Beispiel anhand der Vergleichsgröße japanischer Niedlichkeit ausgebreitet habe. Denn wenngleich die Grenzen zwischen Hochkultur und Popkultur durchlässig geworden sind [325] und die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik zumindest im musikwissenschaftlichen Bereich aufgegeben scheint, haben sich die vormals ganze Kunstformen oder Mediensparten diskriminierenden Ausschlussdiskurse nicht etwa in Wohlgefallen aufgelöst, sondern werden nun für Hierarchiesicherungen von Geschmacksurteilen innerhalb der Pop-Kultur herangezogen.[326] So finden die traditionellen (Ab)wertungsdiskurse hochkultureller Prägung ihr Refugium in der Abwehr von „süßem" Girl-Pop, wo „mit der Oberflächlichkeit des Pop oft auch die angeblich weibliche Oberflächlichkeit ab(ge)werte[t]" [327] wird und sich Abwertungen von Weiblichkeit, Niedlichkeit und Massenkultur treffen. Wird Letztere mit der „inneren Welt des Kindes im Latenzalter"[328] analog gesetzt, so wird Infantilität als Unterstellung ödipaler Konsumstruktur zum Charakteristikum „kindischer", weil unreifer Subjektkonstitution. Und so bleiben trotz einer Affinität zu eingängigen offensiv oberflächlichen und künstlich konstruierten Werken doch solche, „die anstrengungslos zu konsumieren sind, weniger bedeutend […] als solche, die einen produktiv herausfordern, individuelles Schöpfertum wichtiger […] als Arbeit im Dienste kommerzieller Zwecke" [329] Entsprechend muss auch der integrative Camp-Geschmack „nicht Jeff Koons, sondern Cindy Sherman, nicht Manga-Comics, sondern Takashi Murakami" [330] lustvoll konsumieren. Und auch dem hartnäckigsten unter den ironischen Konsumenten der Pop-Kultur wird der die Zurschaustellung zerstreuten Genusses aggressiv vermarkteter und konsumorientierter Idol-Kultur-Popmusik schwer fallen in Anbetracht von Alternativangeboten wie der offensiv dilettantischen deutschen Gruppe

[324] Einen Eindruck dieser Spielräume lässt sich in einem kurzen Blick auf die Kommentarspalten des Videos gewinnen, die zwar nur begrenzt repräsentativ sein mögen, jedoch vermutlich repräsentativer als abgehobener Pop-Journalismus.
[325] Hecken: Avant-Pop, S. 8.
[326] Vgl. Hecken: Avant-Pop, S. 10.
[327] Hecken: Avant-Pop, S. 129.
[328] Vgl. Otto F. Kernberg: Ideologie, Konflikt und Führung: Psychoanalyse von Gruppenprozessen und Persönlichkeitsstruktur. Stuttgart 2000, S. 290.
[329] Ebd., S. 10.
[330] Ebd., S. 117.

HGich.T[331], die sich weit aus besser – und ohne die Angst, dem kulturindustriellen Produkt doch unterschwellig verfallen zu sein, den 4/4-Bass-Exzess zu *wollen*, das Weibliche als Niedliches zu *begehren* – ironisch lesen lassen.

Ist japanische Niedlichkeit, wie sie von Kyary Pamyu Pamyu verkörpert wird, nun eine Bestätigung des Klischés oder eine subversive Performance?

> „In den Analysen zur populären Kultur begegnet einem in ermüdender Regelmäßigkeit das Gespenst der Subversion. Es begrüßt den geneigten Leser meist in Gestalt von euphorisch amanzipatorischen Lesarten oder explizit politischem Aufbegehren innerhalb der Analyse des Populären.“ [332]

Um nicht zwischen Subversion *oder* Kulturindustrie entscheiden zu müssen – und auch weil ich meine, dass das Ziel einer Arbeit nicht sein kann, aus dem Material „herauszukitzeln“, ob es emanzipatorisch oder opportunistisch *ist* – möchte ich mich darauf zurückziehen, dass sich in PonPonPon *potenziell* Zeichenspuren finden lassen, die beide Lesarten ermöglichen. Doch die Idee der Vielfalt von Lesarten, wie sie „im Text“ nach Theoretikern wie Roland Barthes angelegt ist, wird von der Realität der monolithischen Rezeption PonPonPons als „typisch“ japanischem Text illusorisch erdrückt. Zeichen innerhalb des Textes, die, wie wir oben gesehen haben, alternative Lesarten zulassen, werden *nicht* gelesen oder *über*lesen.[333] Dass es nicht *verstanden* werden muss, wenn es *gut* ist, wie Kyary bemerkt, ist hier eine klare Unterschätzung des Menschen als Wesen, das Sinn *macht* wenn es ihn nicht findet. Brüche, die Lücken im Text eröffnen werden instantan mit kulturellen Deutungen gefüllt, Nonsens wird nicht *ausgehalten*, sondern mythologisiert und als „typisch japanisch“ naturalisiert. Selbst wenn die japanische Kultur also leere Signifikanten erlaubt, um erneut eine semiotische Form Barthes’ zu bemühen[334], dann ist in der Popindustrie nur da Platz für sie, wo sie von der Zuhörerin individuell mit Bedeutung gefüllt werden können.[335] Pop, der

---

[331] Siehe das Portrait der Gruppe von Steffen Zillig: Unwiderstehlicher Totalabsturz. http://www.art-magazin.de/kunst/7618-rtkl-hgicht-portraet-unwiderstehlicher-totalabsturz, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[332] Matthias Rauch: Die Notwendigkeit der Subversion. Die Analyse des global Populären in den Cultural Studies. In: Martin Büsser, Atlanta Athens, Roger Behrens, Jonas Engelmann und Johannes Ullmaier: testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #18: Regress. Mainz 2009, S. 80-88, hier S. 80.

[333] Davon ausgenommen sind freilich die vermutlich hingebungsvollsten Pfadfinder der Zeichenspuren der Moderne, Verschwörungstheoretiker im Netz. Eine Bewegung, deren Inspiration Umberto Eco vermutlich auch mit zu verantworten hat. Jedoch nicht in seiner Eigenschaft als Semiotiker. Eine Auswahl von Illuminaten-Interpretationen von Kyary Pamyu Pamyus Videos findet sich u. a. hier: Patrick Macias: The Kyary Pamyu Pamyu Conspiracy. http://www.crunchyroll.com/anime-feature/2012/08/07-1/the-kyary-pamyu-pamyu-conspiracy, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

[334] Vgl. Barthes: Das Reich der Zeichen, u. a. S. 16, S. 22, S. 47, S. 65, S: 92, S. 104. Der Begriff der „leeren Signifikanten“, also Signifikanten *ohne* Signifikate, bezeichnet hier eine typische Eigenschaft japanischer Kultur(zeichen), die sich sowohl in der japanischen Sprache als auch in der Kultur finden. Der Begriff bleibt bei Barthes selbst etwas mythologisch – wie auch der Rest seines Versuchs einer Kultursemiotik am Beispiel Japans.

[335] Pop ist in gewissem Sinne auf leere Signifikanten angewiesen, in dem Maße wie sich Geschichten von Liebe und Freundschaft als universelle Geschichten vom Pop-Hörer mit individualisierter Bedeutung füllen lassen müssen.

Lücken in die Bedeutung reißt und den Durchgang zu Sinnbildung gänzlich versperrt, evoziert Mythenbildung, reaktive Generalisierungen und schematisierte Lesarten, die sich auf stereotypen Bildern ausruhen. Weibliche Niedlichkeit wird dabei aufgefüllt mit einer Verrücktheit, die Japan zugeschrieben wird, seit es sich einer konsistenten Lektüre als „niedliches Japan“ oder „gelbe Gefahr“ entzieht und im Westen primär über das Vehikel seiner Popkultur rezipiert wird, deren exzentrische Spitzen es auch unter „Kurioses“ in die Medienberichterstattung schaffen. Japanische weibliche Niedlichkeit, die das Element des Absurden oder Grotesken inkorporiert, wird damit zu ästhetischen Strategie und Rezeptionshaltung, die es beiden Seiten ermöglicht, ihr gewünschte Bild *eines* Japan zu transportieren. „New Kawaii“ ist dabei kein Mythos von Japan oder japanischer Weiblichkeit als asymmetrischer Konstruktion in postkolonialer Tradition[336], sondern wird kollaborativ und kuturindustriell hergestellt. Der Mythos wird nicht einseitig als Stigma aufgesetzt, sondern beidseitig gepflegt.[337] Es ist nicht mehr (nur) die süße Japanerin, die der weiße Mann (selbst ein Konstrukt) sehen *will*, es ist die niedliche aber verrückte Japanerin, die universell ansprechend, harmlos, lustig, „anders“, verständlich und unverständlich, zugänglich und unzugänglich zu gleich ist; sich der *fernen* Lektüre als der „Fremden“ nicht widersetzt, und gleichzeitig durch historisch eingeübten Strukturen der Darstellung von Weiblichkeit und Konsumismus *nah* genug ist.

Denn der gewöhnliche Youtube-Zuschauer sieht eben weder den Murakami in der Kyary, noch die produktive Auflösung von Autorschaft im J-Pop. Sondern einfach eine süße, irgendwie verrücke Japanerin und findet sein Japan-Bild – erneut – bestätigt. Oder, um es mit den Worten eines Kommentators namens „Cowabunga Pizza“ bei Youtube auszudrücken: „weird as hell but she’s super cute.“

[336] Zwar ist Japan nie Kolonie gewesen, sondern ist ganz im Gegenteil selbst als Besatzungsmacht in Südostasien aufgetreten, doch die Besatzung durch die USA nach dem zweiten Weltkrieg wird noch immer als kollektive Entmächtigung empfunden und bleibt auch im heutigen Japan politisch relevant.

[337] Sichtbar wird das auch in Programmen wie „Cool Japan“, der staatlichen Fürderung von japanischer Popkultur und im künstlerischen Diskurs, wie Takashi Murakamis Rede von Oberflächlichkeit als genuin japanischer Ästhetik im „Superflat“. Vgl. Anhang, 7.4 Theorie+.

6 Bibliographie

6.1 Literatur

Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Leipzig 1989.

Assmann, Aleida: Probleme der Erfassung von Zeichenkonzeptionen im Abendland. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 710-730.

Anan, Nobuko: Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts: Performing Girls' Aesthetics. London 2016.

Aoyagi, Hiroshi: Pop Idols and the Asian Identity. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und London 2000, S. 309-326.

Ashcraft, Brian und Shoko Ueda: Japanese Schoolgirl Confidential. How Teenage Girls Made a Nation Cool. Tokyo, Vermont und Singapur 2014.

Azuma, Hiroki: Otaku. Japan's Database Animals. Minneapolis und London 2009.

– Super Flat Speculation. In: Takashi Murakami: Superflat. Tokyo 2000, S. 139-151.

Balzer, Wolfgang: Methodenprobleme der Semiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 592-604.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg 2006.

– Multikultur oder kulturelle Differenzen? Neue Konzepte von Weltliteratur und Übersetzung in postkolonialer Perspektive. In: Dies. (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1996.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964.

Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main 1967.

– Das Reich der Zeichen. Frankfurt am Main 1981.

– Rhetorik des Bildes. Rhetorik des Bildes. In: Ders: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990.

– Elemente der Semiologie. Baden-Baden 1983.

– Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main 1985.

– Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main 1988.

– Der Tod des Autors. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193.

Behrens, Roger: Die Diktatur der Angepassten: Texte zur kritischen Theorie der Popkultur. Bielefeld 2003.

Burgoyne, Robert, Sandy Flitterman-Lewis und Robert Stam: New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond. London und New York 1992.

Cruz, Amada: DOB in the land of Otaku. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning. New York 1999, S. 14-19.

Dahlhaus, Carl: Über musikalischen Kitsch. In: Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien. Stuttgart 2007, S. 253-254.

Davis, Frederick Hadland: Myths and Legends of Japan. New York 2007.

Delank, Claudia: Das Imaginäre Japan in der Kunst. München 1996.

Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014.

Durgut, Ismail: ‚Cool Japan' und der ‚J-Boom': Die japanische Unterhaltungsindustrie und ihre Rolle in der globalen Populärkultur seit den 1990er Jahren. Hamburg 2014

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1988, 6. Auflage.

– Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main 2016, 17. Auflage.

Favell, Adrian: Before and After Superflat: A Short History of Japanese Contemporary Art, 1990-2011. Hong Kong 2011.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotische Aspekte der Theaterwissenschaft: Theatersemiotik. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3103-3128.
– Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen 2007, 5. Auflage.
Friis-Hansen, Dana: The Meaning of Murakami's Nonsense: About "Japan" Itself. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning. New York 1999, S. 30-41.
Fujie, Linda: Popular Music. In: Handbook of Japanese Popular Culture. New York, Westport und London 1989, S. 197-220.
Genz, Julia: Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch. München 2011.
Genz, Julia und Paul Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien. Bielefeld 2016.
Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München 2003, 10. Auflage.
Hecken, Thomas: Avant-Pop. Von Susan Sontag über Prada und Sonic Youth bis Lady Gaga und zurück. Berlin 2012.
– Philosophie der Popkultur. Eine Bilanz. In: Thomas Hecken und Marcel Wrzesinki (Hg.): Philosophie und Popkultur. Bochum 2010, S. 31-48.
Hebdige, Dick: Subculture. The Meaning of Style. London und New York 1996.
Hickethier, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: montage/AV, 4.1, 1995, S. 63-84.
Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960]. In: Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert: Roman Jakobson Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Frankfurt am Main 1979, S. 83-121.
Karbusicky, Vladimir: Grundriß der musikalischen Semantik. Darmstadt 1986.
Kawamura, Yuniya: Fashioning Japanese Subcultures. London und New York 2012.
Kelsky, Karen: Women on the Verge. Japanese Women, Western Dreams. Durham und London 2001.
Kelts, Roland: Japanamerica. How Japanese Pop Culture Has Invaded The U.S. New York 2006.
Kernberg, Otto F.: Ideologie, Konflikt und Führung: Psychoanalyse von Gruppenprozessen und Persönlichkeitsstruktur. Stuttgart 2000.
Kessler, Frank: Filmsemiotik. Mainz 2014, 4. Auflage.
Kettner, Matthias: Kulturreflexion und die Grammatik kultureller Konflikte. In: Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Hg.): Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld 2008, S. 17-28.
Kinsella, Sharon: Cuties in Japan. In: L. Skov und B. Moeran (Hg.): Women, Media and Consumption in Japan. London 1995, S. 220-254.
– Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese society. London und New York 2005.
– Schoolgirls, Money and Rebellion. London und New York 2014.
Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt am Main 1963.
Kühne, Oliver E.: (Trans-)Kulturelle Grenzgänger: Internet-basierte Kulturhybridisierung am Beispiel Beckii Cruels. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer Japan-Pop without borders? Transkulturalität und Subkulturen in der japanischen Populärkultur. Düsseldorf 2015, S. 41-73.
Linhart, Sepp: „Niedliche Japaner" oder gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten. 1900-1945. Wien 2005.
Lotman, Jurij M.: Der Begriff Text. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 26-35.
Mae, Michiko: Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und Populärkultur. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 21-50.
Mae, Michiko und Elisabeth Scherer: Einleitung. In: Michiko Mae und Elisabeth Scherer (Hg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum. Köln, Weimar und Wien 2013, S. 9-20.

Matsui, Midori: Toward a Definition of Tokyo Pop: The Classical Transgressions of Takashi Murakami,. In: Amada Cruz, Midori Matsui, Dana Friis-Hansen (Hg.): Takashi Murakami: The meaning of the nonsense of the meaning. New York 1999. S. 20-29.

Mazzola, Guerino: Semiotic aspects of musicology: Semiotics of music. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3129-3188.

McLelland, Mark: A Short History of ‚Hentai'. In: Intersection: Gender, History and Culture in the Asian Context: 12 (2006).

Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972.

Metzler, Mark: The Occupation. In: William Tsuitsui (Hg.): A Companion to Japanese History. London 2007, S. 265-280.

Millington, Susan: Nihongo Pera Pera: A User's Guide to Japanese Onomatopoeia. North Clarendon 2012.

Monty, Aska: Micro: global Music made in J-Pop? In: Matthew Allen und Rumi Sakamoto (Hg.): Japanese Popular Culture. Critical Concepts in Asian Studies. London und New York 2014, Band 3, S. 151-158.

Murakami Takashi: The Super Flat Manifesto. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 4-6.

– A Theory of Super Flat Japanese Art. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 8-25.

– Visual of Super Flat Manual. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 115-137.

– or die? Texts. In: Takashi Murakami: Summon Monsters? Open the door? Heal? Or die? Tokyo: 2001, S. 130-147.

– Earth in my window. In: Ders.(Hg.) Little Boy: The Arts of Japan's Exploding subculture. New Haven 2005, S. 99-149.

Noever, Peter: Zum Thema: In: Verborgene Impressionen. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Wien 1990.

Okazaki, Manami: Kawaii! Japan's culture of cute. München 2013.

Peirce, Charles Sanders: Collected Papers. Vols. I-VI, Electronic Edition. Cambridge 1994.

Pelc, Jerzy: Theory formation in semiotics. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin und New York 1997, S. 617-644.

Porombka, Stephan: Literaturbetriebskunde. Zur "genetischen Kritik" kollektiver Kreativität. In: Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann (Hg.): Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis #1. Tübingen 2006, S.72-87.

Posner, Roland: Semiotics and ist presentation in this Handbook. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, 1. Teilband. Berlin/New York 1997, S. 1-14.

Rauch, Matthias: Die Notwendigkeit der Subversion. Die Analyse des global Populären in den Cultural Studies. In: Martin Büsser, Atlanta Athens, Roger Behrens, Jonas Engelmann und Johannes Ullmaier: testcard. Beiträge zur Popgeschichte. #18: Regress. Mainz 2009, S. 80-88.

Riceour, Paul: Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen. In: Stephan Kammer und Roger Lüdeke (Hg.): Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart 2005, S. 187-207.

Richie, Donald: The Image Factory. Fads & Fashions in Japan. London 2003.

Sasaki-Uemura, Wesley: Postwar Society and Culture. In: William Tsuitsui (Hg.): A Companion to Japanese History. London 2007, 315-332.

Sato, Barbara: The New Japanese Woman. Modernity, Media and Women in Interwar Japan. Durham und London 2003.

Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Paris 1995.

Scher, Steven Paul: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984.

Shimatamachi, Hiro: A karaoke Perspective on International Relations. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und London 2000, S. 101-115.

Sontag, Susan: Notes on „Camp“ (1964). In: dies.: Against Interpretation and other Essays. London 1967, S. 257-292.
Stanlaw, James: Open Your File, Open Your Mind. Women, English, and Changing Roles and Voices in Japanese Pop Music. In: Timothy J. Craig (Hg.): Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture. New York und London 2000, S. 75-100.
Takagi, Mariko: Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie. Dissertation Braunschweig 2012.
Tawada, Yoko: Eine leere Flasche. In: Überseezungen, Tübingen 2017, 5. Auflage, S. 55-59.
Varen, Bernhard: Beschreibung des japanischen Reiches. Amsterdam 1649 / Darmstadt 1974.
Winther-Tamaki, Bert: Maximum Embodiment. Yoga, the Western painting of Japan, 1912-1955. Honolulu 2012.
Worschesch, Alexander: Japan zwischen Ost und West. In: Stephan Köhn und Martina Schönbein (Hg.): Facetten der japanischen Populär- und Medienkultur. Wiesbaden 2005, Band 1, S. 37-71.
Yano, Christine R.: Pink Globalization. Hello Kitty’s Track across the Pacific. Durham und London 2013.

6.2 Online-Quellen

Amroussi-Gilissen, Sara: Growing up Pop. https://www.thelineofbestfit.com/features/longread/kyary-pamyu-pamyu-interview-growing-up-pop, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Apple Music: Capsule. https://itunes.apple.com/us/artist/capsule/id73220595, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Apple Music: Kyary Pamyu Pamyu. https://itunes.apple.com/jp/artist/kyaripamyupamyu/id448331160, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Apple Music: Meet the Musician. https://www.youtube.com/watch?v=Fxl6nOb6TQ4, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Aramajapan: Kyary Pamyu Pamyu’s MV for „Easta“ is one of the saddest things you’ll see in 2017. http://www.aramajapan.com/newrelease/kyary-pamyu-pamyus-mv-for-easta-is-one-of-the-saddest-things-youll-see-in-20017/73462/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Asobisystem. http://kyary.asobisystem.com/english/discography/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
bpm-database. https://www.bpmdatabase.com/, zuletzt abgerufen am 15. 08.2017.
Bruner, Daniel: J-Pop Idol Poses With Imperial Flag, Offends Korean Netizens. https://www.japancrush.com/2013/stories/j-pop-idol-poses-with-imperial-flag-offends-korean-netizens.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Cooper, Duncan und Toshio Masuda: Interview: Kyary Pamyu Pamyu. http://www.thefader.com/2013/04/16/interview-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Cooper, Duncan und Satoru Teshima: Kyary Pamyu Pamyu: Stranger with Candy. http://www.thefader.com/2013/11/19/kyary-pamyu-pamyu-essay-interview, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Ehrbar, Inka: Japan, das Land des Lächelns. http://www.epochtimes.de/reise/die-welt-entdecken/japan-das-land-des-laechelns-a155422.html, zuletzt abgerufen am 29.07.2017.
Frenzel, Gwendolyn: Kimo-Kawaii: The Kyary Pamyu Pamyu Sensation. http://maincircle.miscellanynews.org/2014/10/03/kimo-kawaii-the-kyary-pamyu-pamyu-sensation/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
GEMA: E- und U-Musik. https://www.gema.de/aktuelles/e-und-u-musik/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
GooglePlayMusic: PonPonPon. https://play.google.com/music/preview/Thvgbilfi7fu4pa24hcejdfuzbe?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Gordon, Jessica: Once upon a time, Lady Gaga met Kyary Pamyu Pamyu... Sort of. https://jrgordonjet1.wordpress.com/2013/12/06/once-upon-a-time-lady-gaga-met-kyary-pamyu-pamyu-sort-of/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Hearing Double: B/W: Kyary Pamyu Pamyu – „PonPonPon“. http://www.hearingdouble.net/bw-kyary-pamyu-pamyu-ponponpon/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Hutchinson, Kate: Kyary Pamyu Pamyu review – freakish saccharine J-Pop. https://www.theguardian.com/music/2014/may/01/kyary-pamyu-pamyu-review-j-pop, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Japan Times: Kyary Pamyu Pamyu wants to conquer the world but has to do her homework first, http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/08/18/music/kyary-pamyu-pamyu-wants-conquer-west-homework-first/#.WX7_BtPyiRs, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Japlanning: J-Pop – Kyary Pamyu Pamyu. http://www.japlanning.com/blog/j-pop-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Jun, Christine: 2013 to Infinity: why Pamyu Pamyu is the star of tomorrow. http://www.dazeddigital.com/music/article/16878/1/top-ten-reasons-to-become-a-pamyu-pamyu-fan, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kaikaikiki: Notification Concerning the Relationship (or Lack thereof) between Takashi Murakami's Artworks and Ms. Kyary Pamyu Pamyu's Eyeball Motifs, Etc. http://www.kaikaikiki.co.jp/release/en/20131118_1.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

KPP5: Kyary Pamyu Pamyu’s first ever art exhibition. http://kpp5.jp/en/pc/contents/exhibition.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyarychan: YOUR #1 SOURCE FOR KYARY PAMYU PAMYU! http://kyarychan.tumblr.com/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Lexikon Online – Online-Enzyklopädie für Psychologie und Pädagogik: Kindchenschema, http://lexikon.stangl.eu/165/kindchenschema/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Macias, Patrick: The Kyary Pamyu Pamyu Conspiracy. http://www.crunchyroll.com/anime-feature/2012/08/07-1/the-kyary-pamyu-pamyu-conspiracy, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Maider, Ted: Kyary Pamyu Pamyu – „Pon Pon Pon“. https://consequenceofsound.net/2011/09/kyary-pamyu-pamyu-pon-pon-pon/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Moshi Moshi Nippon: „Universal Cool Japan“ Ambassador Kyary Pamyu Pamyu Kicks off the Mighty J-Culture Event. http://www.moshimoshi-nippon.jp/9381, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Mighty JPN: Kyary Pamyu Pamyu promotes Cool Japan in US. https://www.youtube.com/watch?v=0e9GgA-MnNk, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Miki, Kunihiro: Interview: Kyary Pamyu Pamyu. https://www.timeout.com/tokyo/music/interview-kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

MTVIggy: The Traumatic Cuteness of Kyary Pamyu Pamyu — MTV Iggy Artist to Watch, https://www.youtube.com/watch?v=U4BZmVtYyv4, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Mustard, Maggie: Kyary Pamyu Pamyu Is the David Lynch of J-Pop. https://www.vice.com/en_us/article/9bzkwp/kyary-pamyu-pamyu-is-the-david-lynch-of-j-pop, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Nagata, Kazuaki: Exporting culture via ‘Cool Japan’ – METI promoting art, food, fashion abroad to cash in on 'soft power', http://www.japantimes.co.jp/news/2012/05/15/news/exporting-culture-via-cool-japan/#.WYr6atPyiuU, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Nihongo-no-Benkyo: Partikeln: http://www.nihongo-no-benkyo.de/learn/partikeln.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Nika, Colleen: Global Heroes – Kyary Pamyu Pamyu, https://www.maccosmetics.de/culture/global-heroes/kyary-pamyu-pamyu, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Nipponrama: Kyary Pamyu Pamyu: The Kawaii J-Pop Queen. https://nipponrama.com/kyary-pamyu-pamyu-kawaii-pop/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Oi, Mariko: J-Pop and the global success of ‚kawaii’ culture. http://www.bbc.com/culture/story/20130603-cute-culture-and-catchy-pop, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Preussner, Andreas: Mythos, http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?tx_gbwbphilosophie_main%5Bentry%5D=583&tx_gbwbphilosophie_main%

5Baction%5D=show&tx_gbwbphilosophie_main%5Bcontroller%5D=Lexicon&cHash=444dadb2950996b81c3d637a5b0b0a9f, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Prime Minister of Japan and His Cabinet: The Constitution of Japan. http://japan.kantei.go.jp/constitution_and_government_of_japan/constitution_e.html, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Raymer, Miles: Kyary Pamyu Pamyu – Nanda Collection. http://pitchfork.com/reviews/albums/18369-kyary-pamyu-pamyu-nanda-collection/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017Reid, Graham: KYARY PAMYU PAMYU EXPLAINED, OR NOT (2014): It's the money-go-round, https://www.elsewhere.co.nz/somethingelsewhere/6200/kyary-pamyu-pamyu-explained-or-not-2014-its-the-money-go-round/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Schneider, Reto U.: »Iss Popcorn!«. http://folio.nzz.ch/2001/november/iss-popcorn, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Shenmue, Alex: Kyary Pamyu Pamyu: From relevant J-pop act, to useless marketing puppet. https://alexshenmue.wordpress.com/2016/04/20/kyary-pamyu-pamyu-from-relevant-act-of-the-j-pop-scene-to-useless-marketing-puppet/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
St. Michel, Patrick: Kyary ride does its part for 'Cool Japan'. http://www.japantimes.co.jp/culture/2016/01/31/music/kyary-ride-part-cool-japan/#.WYr-D9PyiuU, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
St. Michel, Patrick: How J-Pop Stars Gain From the West's Obsession With 'Weird' Japan. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/06/how-j-pop-stars-gain-from-the-wests-obsession-with-weird-japan/258565/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
StudioALTA: Find Your Japan. https://www.studio-alta.co.jp/fyj/, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Tokyo Fashion News: Harajuku Doll Eyelashes by Eyemazing x Kyary. http://tokyofashion.com/harajuku-doll-eyelashes-eyemazing-kyary/, zuletzt abgerufen am 29.07.2017.
Tokyo Fashion News: 6%DOKIDOKI Fashion Show at Rune Boutique Los Angeles – With Kyary Pamyu Pamyu, Yuka & Vani. http://tokyofashion.com/6dokidoki-fashion-show-kyary-pamyu-pamyu-yuka-vani/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Tokyo Girls' Update: Kyary Pamyu Pamyu's 2nd Album "Nanda Collection" Ranks 1st on Oricon Daily Album Chart! https://tokyogirlsupdate.com/kyarypamyupamyu-nanda-collection-2013-2013065969.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
True, Everett: Pamyu Pamyu tinges J-Pop's cuteness with a touch of horror show. https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/21/kyary-pamyu-pamyu-tinges-j-pop-horror-show, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Twitter: kyarychan@kyaryeng. https://twitter.com/kyaryeng?lang=de, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Twitter: KyaryPamyuPamyu@pamyurin. https://twitter.com/pamyurin, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
Twitter: Kyarystaff@kyarystaff. https://twitter.com/kyarystaff?lang=de, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
weirdestbandintheworld: Kyary Pamyu Pamyu: https://weirdestbandintheworld.com/2013/07/10/weird-band-of-the-week-kyary-pamyu-pamyu/, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
wonderlandmagazine: Kyary Pamyu Pamyu. https://www.wonderlandmagazine.com/2017/02/06/interview-kyary-pamyu-pamyu/, abgerufen am 15.08.2017.
Wulff, Hans Jürgen: Vignette. http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1633, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.
Zillig, Steffen: Unwiderstehlicher Totalabsturz. http://www.art-magazin.de/kunst/7618-rtkl-hgicht-portraet-unwiderstehlicher-totalabsturz, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Die Analysenotation basiert auf den Noten der Plattform Jellynote: https://www.jellynote.com/en/piano-sheet-music/ponponpon, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

6.3 Videos

AKB48: Heavy Rotations. https://www.youtube.com/watch?v=lkHlnWFnA0c, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

AKB48: Labrador-Retriever. https://www.youtube.com/watch?v=tzdhDr4t84I, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Avril Lavigne: Hello Kitty, https://www.youtube.com/watch?v=LiaYDPRedWQ, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Gwen Stefani: Harajuku Girls, https://www.youtube.com/watch?v=qecNL1266ms, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

Hamada Bamyu Bamyu: Nandeyanenen. https://www.youtube.com/watch?v=c64sQsABKcM, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

JaME: Video Interview with Kyary Pamyu Pamyu at J-POP Summit 2016. https://www.youtube.com/watch?v=xemm-jQVR88, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Candy Candy PV (Making-Of des Musikvideos Candy Candy). https://www.youtube.com/watch?v=xbkEXWBHPKs, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: CM 2011-2015. (Werbeauftritte der Künstlerin zwischen 2011 und 2015) https://www.youtube.com/watch?v=Te5srYBz3D8&t=561s, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: CM 2016. (Werbeauftritte der Künstlerin im Jahr 2016) https://www.youtube.com/watch?v=wRHDYeRMJbI, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

React: Kids react to PonPonPon. https://www.youtube.com/watch?v=OpzFWKGbcyA, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

The Simpsons: PonPonPon: https://www.youtube.com/watch?v=Uiu7iAY-fOk, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

6.3.1 Musikvideos der Künstlerin

Kyary Pamyu Pamyu: PonPonPon. https://www.youtube.com/watch?v=yzC4hFK5P3g, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Candy Candy. https://www.youtube.com/watch?v=UoK8DaJRDaM, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Tsukematsukeru. https://www.youtube.com/watch?v=NLy4cvRx7Vc, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Mottai Nightland. https://www.youtube.com/watch?v=7bFHzDa9U9w, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Invader Invader. https://www.youtube.com/watch?v=jcIOg_m-bp4, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Fashion Monster. https://www.youtube.com/watch?v=GivkxpAVVC4, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: NinjaReBangBang. https://www.youtube.com/watch?v=teMdjJ3w9iM, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Harajuku Iyahoi. https://www.youtube.com/watch?v=mAGyQ5Rmz7o, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Mondai Girl. https://www.youtube.com/watch?v=f712UmUYHyA, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Kira Kira Killer. https://www.youtube.com/watch?v=35FbwCIxT0g, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Furisodation. https://www.youtube.com/watch?v=9Y6H-YjsE9Q, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Crazy Party Night. https://www.youtube.com/watch?v=2bJ49dOSP9o, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

Kyary Pamyu Pamyu: Sai & Co. https://www.youtube.com/watch?v=BRWK5I49jOs, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

7 Anhang

7.1 Abbildungen

7.1.1 Schemata

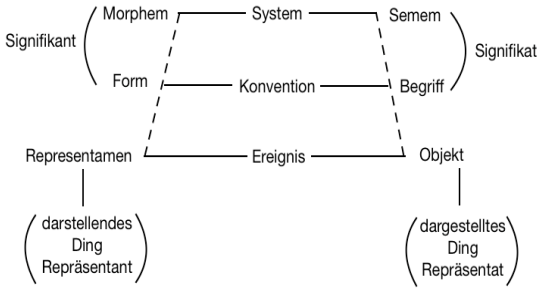


Abb. 1.: Synopsis bei Genz und Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung, S. 42.

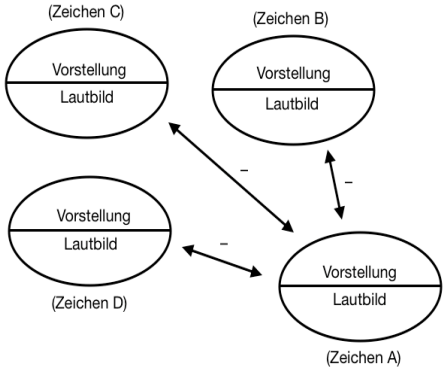


Abb. 2.: Das Zeichen bei als differentielles Zeichen bei Saussure.

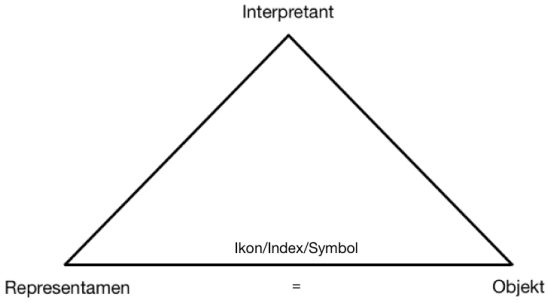


Abb. 3.: Das semiotische Dreieck bei Peirce.

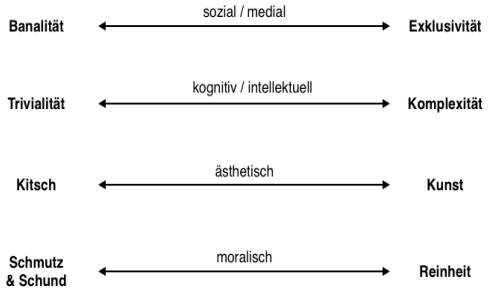


Abb. 4.: Wertungsdiskurse bei Genz: Diskurse der Wertung, S. 87.

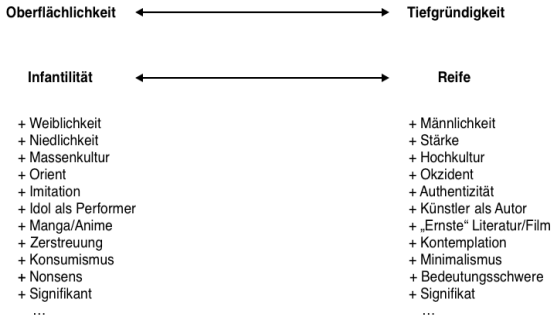


Abb. 5.: Oberflächlichkeit und Infantilität als normative Wertungsbegriffe.

Abb. 6.: Der Mythos als semiotische Kette bei Barthes: Mythen des Alltags, S. 93.

7.1.2 Screenshots

Abb. 7.: Totale (0.11)

Abb. 8.: Halbnahe (0.20)

Abb. 9.: Nahe (0.25)

Abb. 10.: Großaufnahme (0.34)

Abb. 11.: Intro1 (0.08)

Abb. 12.: Intro2 (0.09)

Abb. 13.: Outro (4.07)

Abb. 14.: Outro (4.10)

Abb. 15.: Der Toast (2.16/2)

Abb. 16.: Das Herz (1.02)

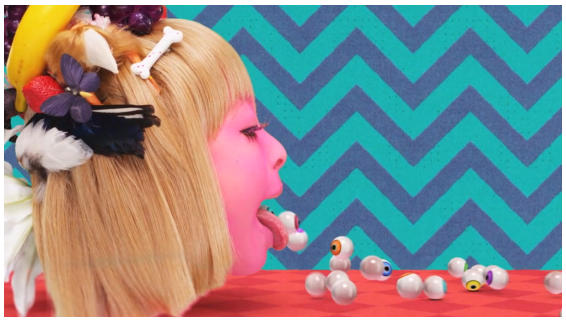


Abb. 17.: Das Auge (2.24)

Abb. 18.: Das Auge2 (2.24)

Abb. 19.: Still (0.18/2)

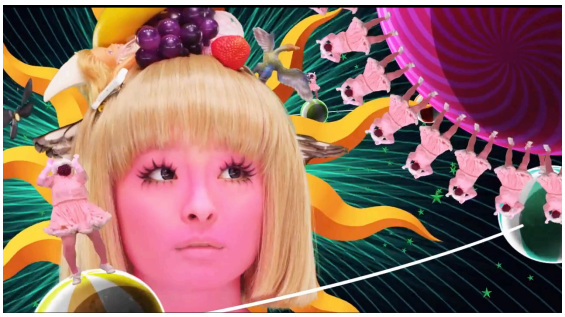


Abb. 20.: Der blone Dob (2.03)

Abb. 21.: Die Tänzerin (3.00/1)

Abb. 22.: Der Panzer (2.39)

7.1.3 Sonstige Bilder

Abb. 23.: Candy Candy: Intro.[338]

Abb. 24.: Murakami x Issey Miyake.[339]

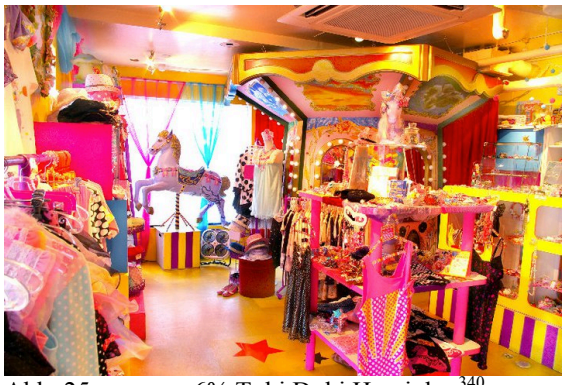


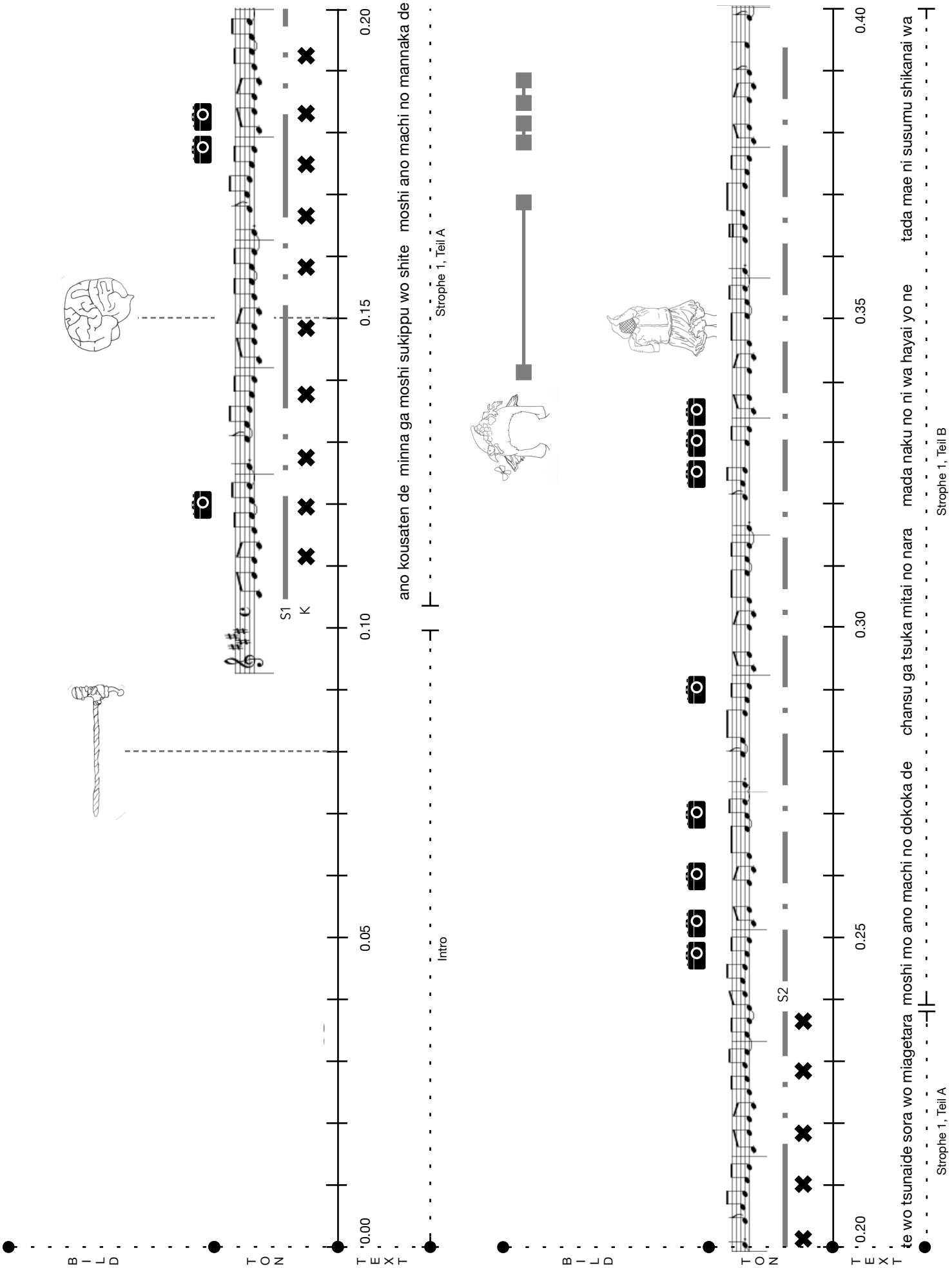
Abb. 25.: 6% Toki Doki Harajuku.[340]

Abb. 26.: Performancegruppe KATHY[341]

Abb. 27.: Kyary Pamyu Pamyu mit der japanischen Reichsflagge[342]

[338] Bildquelle: http://68.media.tumblr.com/093c15590329271e49be81afbe088d33/tumblr_inline_mm6bk2FHqV1qz4rgp.png, zuletzt abgerufen am 12.08.2017.
[339] Bildquelle: http://www.kaikaikiki.co.jp/images2/news/news04.jpg, zuletzt abgerufen am 12.08.2017.
[340] Bildquelle: https://thebrainlesshorde.files.wordpress.com/2011/06/58090_156134267752868_154146631284965_314802_2717708_n.jpg, zuletzt abgerufen am 12.08.2017.
[341] Bildquelle: https://i1.wp.com/archive.boudist.com/wp-content/uploads/2009/12/Kathy-1301.jpg?w=412&h=275&crop, zuletzt abgerufen am 12.08.2017.
[342] Bildquelle: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/0c/cd/c6/0ccdc61839d70bf067bc0b16323920cf.jpg zuletzt abgerufen am 12.08.2017.

7.2 Analysenotation



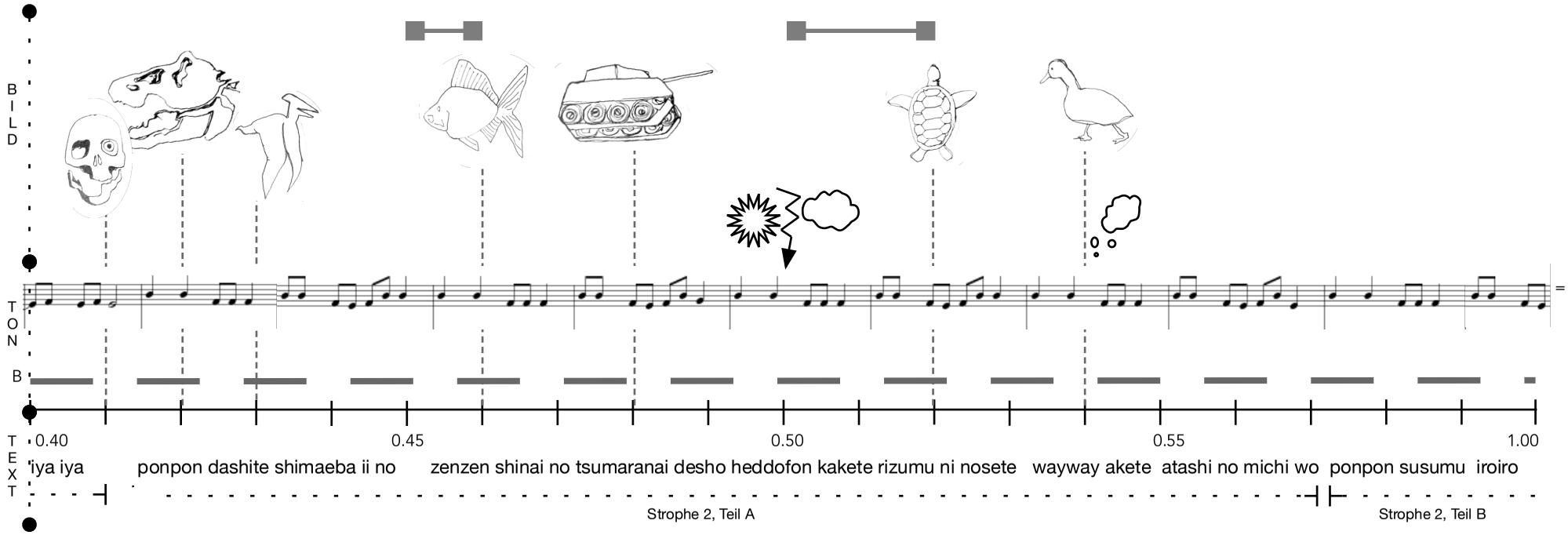


BILD
TON
BEAT
TEXT
0.40
0.45
0.50
0.55
1.00
'iya iya
ponpon dashite shimaeba ii no
zenzen shinai no tsumaranai desho heddofon kakete rizumu ni nosete
wayway akete
atashi no michi wo
ponpon susumu
iroiro
Strophe 2, Teil A
Strophe 2, Teil B

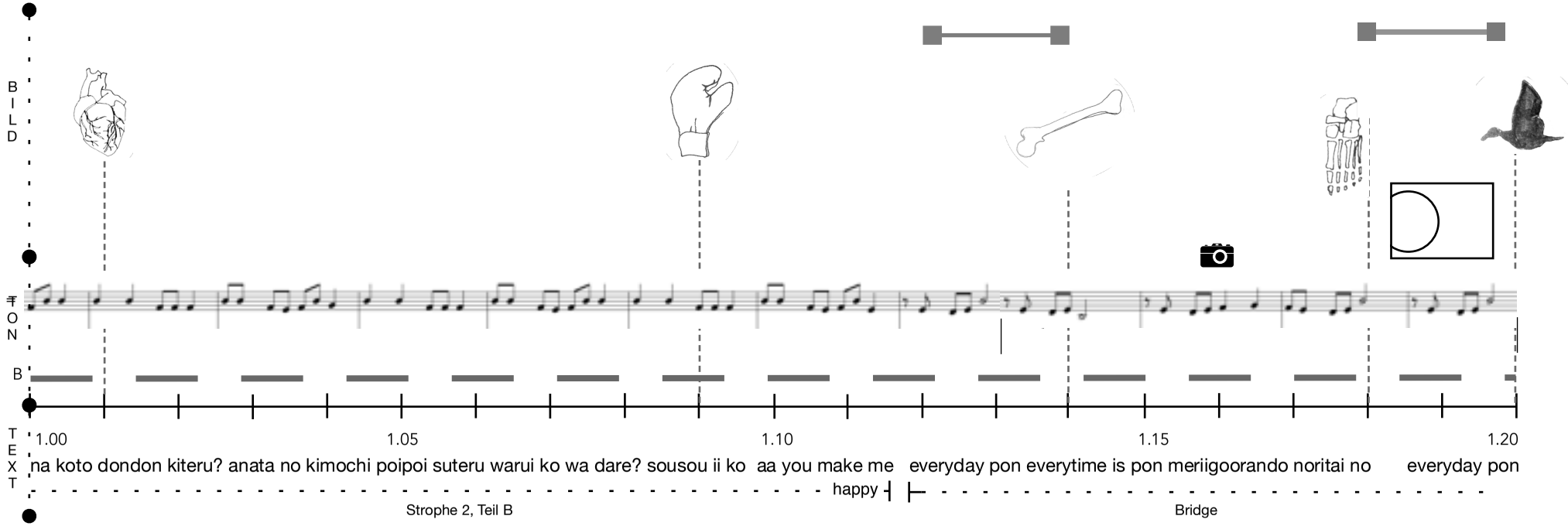


BILD
TON
BEAT
TEXT
1.00
1.05
1.10
1.15
1.20
na koto dondon kiteru? anata no kimochi poipoi suteru warui ko wa dare? sousou ii ko
aa you make me
everyday pon everytime is pon meriigoorando noritai no
everyday pon
happy
Strophe 2, Teil B
Bridge

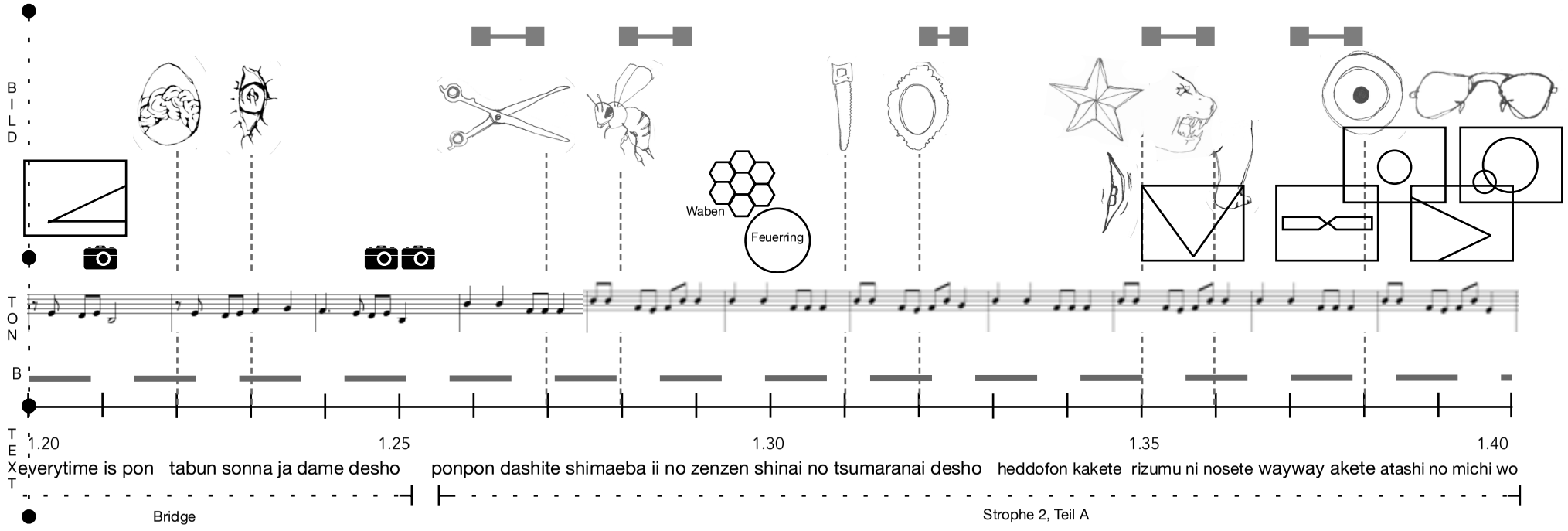


BILD
Waben
Feuerring
TON
B
TEXT
1.20
1.25
1.30
1.35
1.40
everytime is pon tabun sonna ja dame desho ponpon dashite shimaeba ii no zenzen shinai no tsumaranai desho heddofon kakete rizumu ni nosete wayway akete atashi no michi wo
Bridge
Strophe 2, Teil A

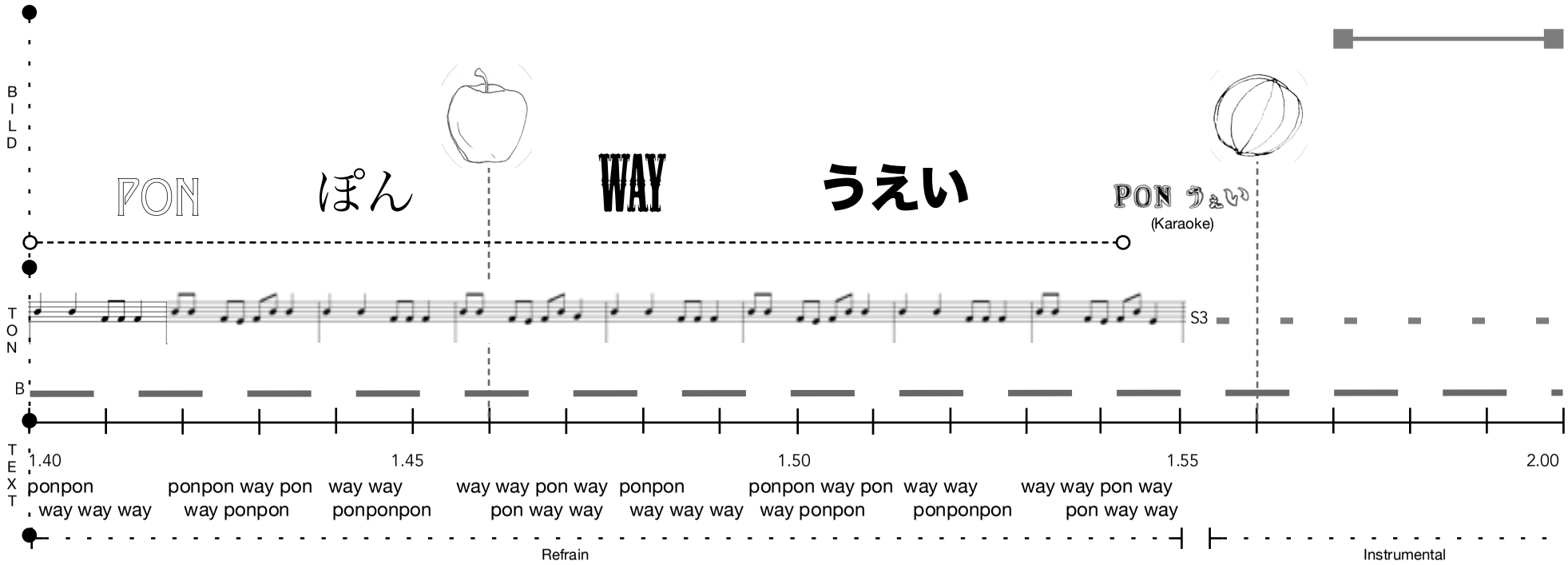


BILD
PON
ぽん
WAY
うえい
PON うぇい
(Karaoke)
TON
S3
B
TEXT
1.40
1.45
1.50
1.55
2.00
ponpon way way way
ponpon way pon way ponpon
way way ponponpon
way way pon way pon way way
ponpon way way way
ponpon way pon way ponpon
way way ponponpon
way way pon way pon way way
Refrain
Instrumental

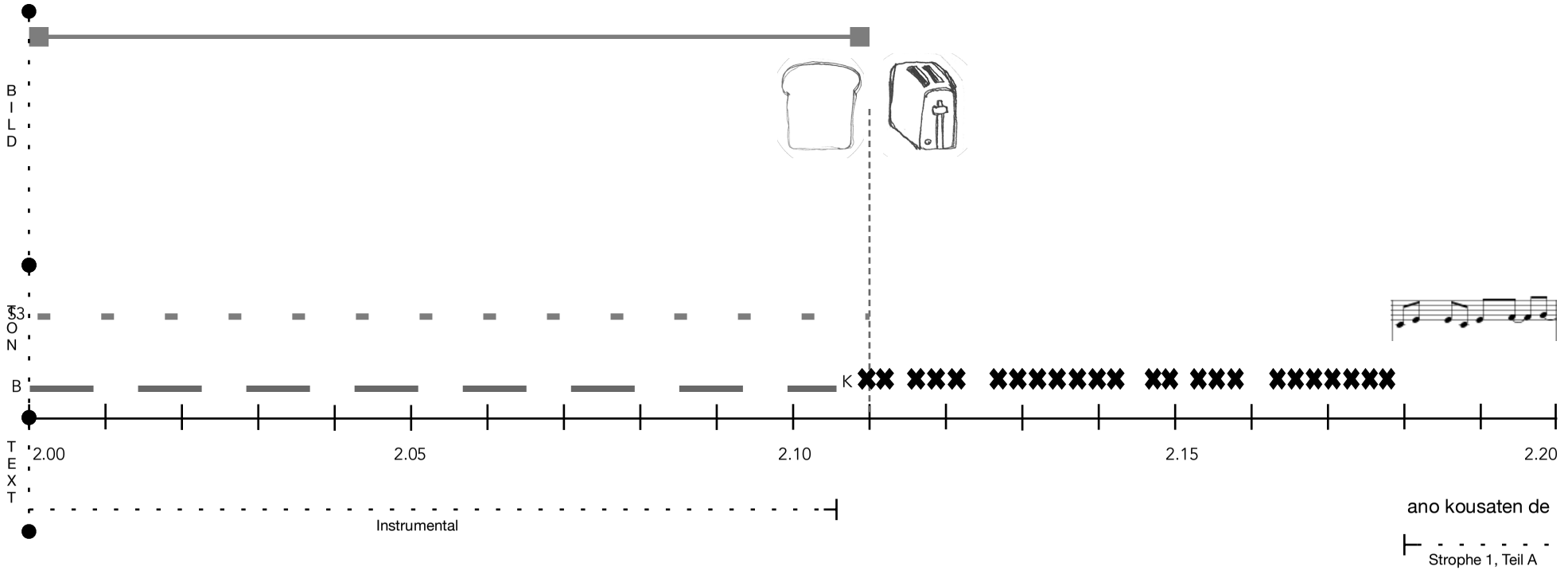


BILD
TON
S3
B
K
TEXT
2.00
2.05
2.10
2.15
2.20
Instrumental
ano kousaten de
Strophe 1, Teil A

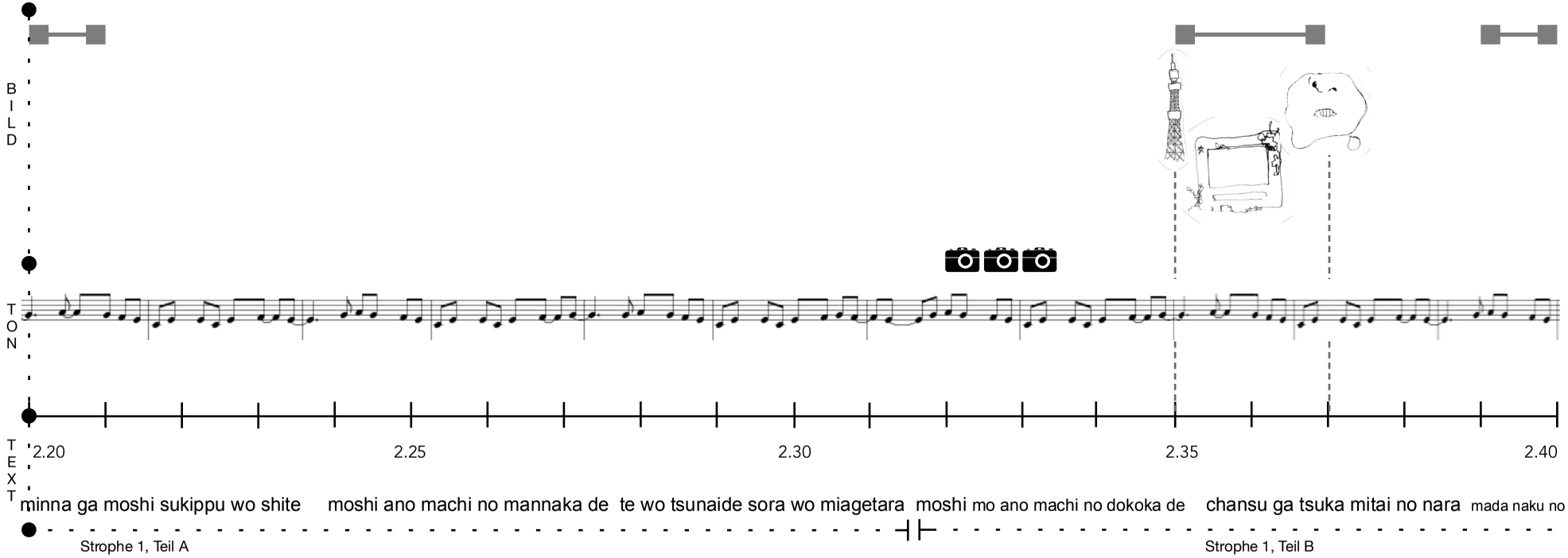


BILD
TON
TEXT
2.20
2.25
2.30
2.35
2.40
minna ga moshi sukippu wo shite
moshi ano machi no mannaka de
te wo tsunaide sora wo miagetara
moshi mo ano machi no dokoka de
chansu ga tsuka mitai no nara
mada naku no
Strophe 1, Teil A
Strophe 1, Teil B

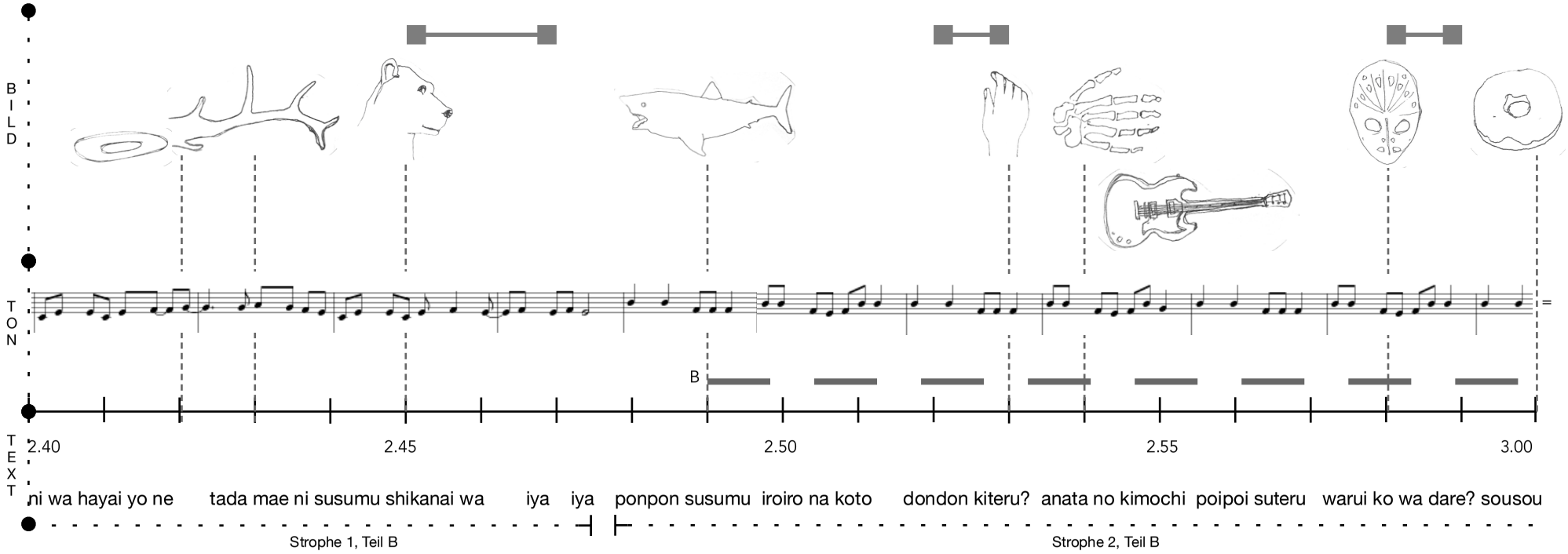


BILD
TON
B
TEXT
2.40
2.45
2.50
2.55
3.00
ni wa hayai yo ne
tada mae ni susumu shikanai wa
iya iya
ponpon susumu
iroiro na koto
dondon kiteru?
anata no kimochi
poipoi suteru
warui ko wa dare? sousou
Strophe 1, Teil B
Strophe 2, Teil B

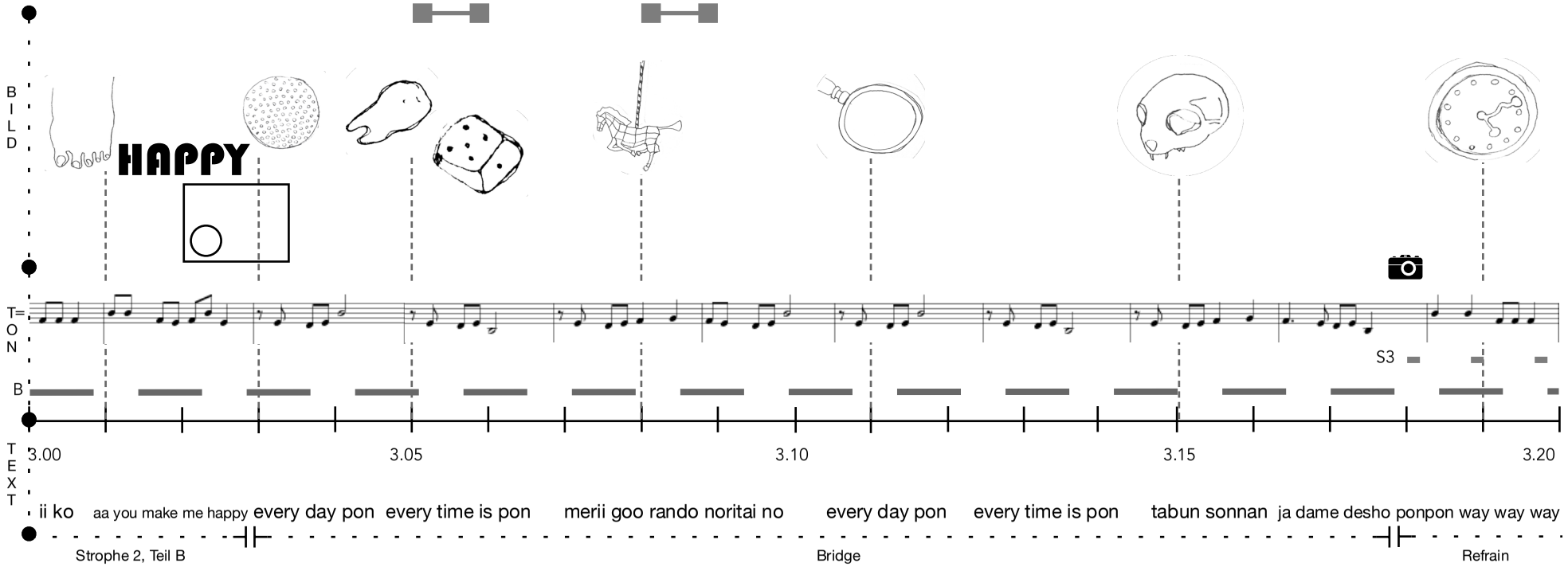
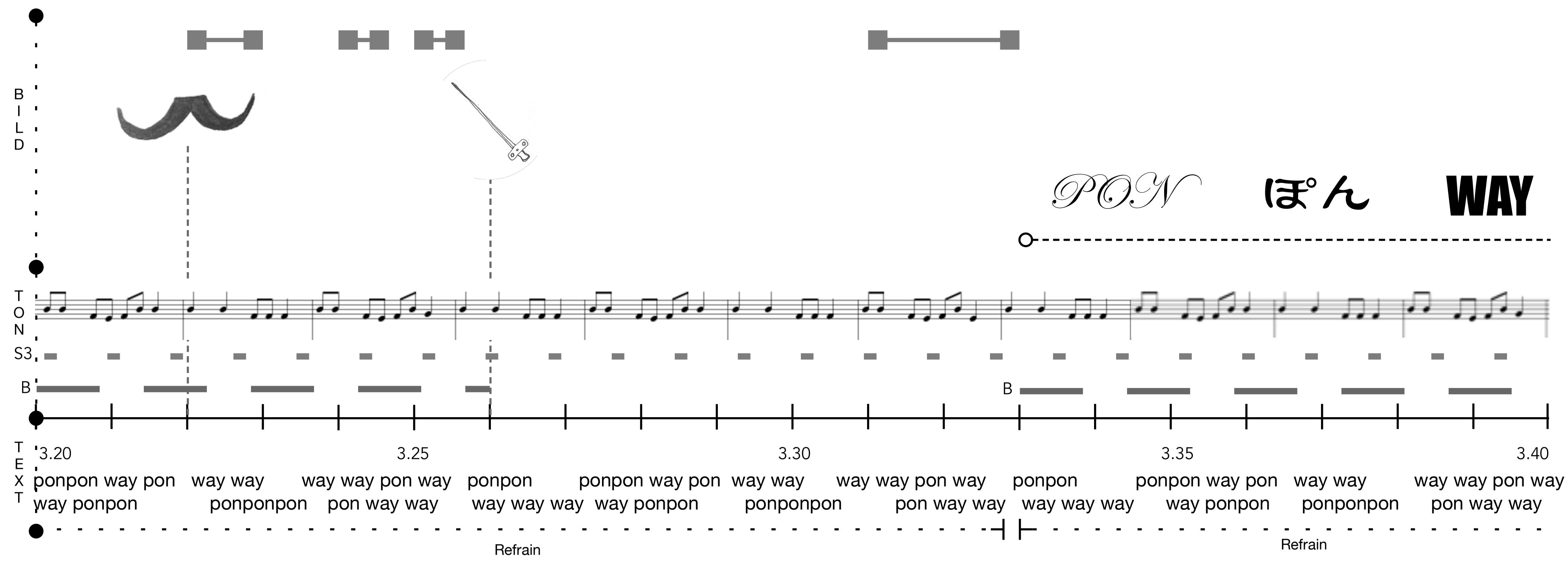
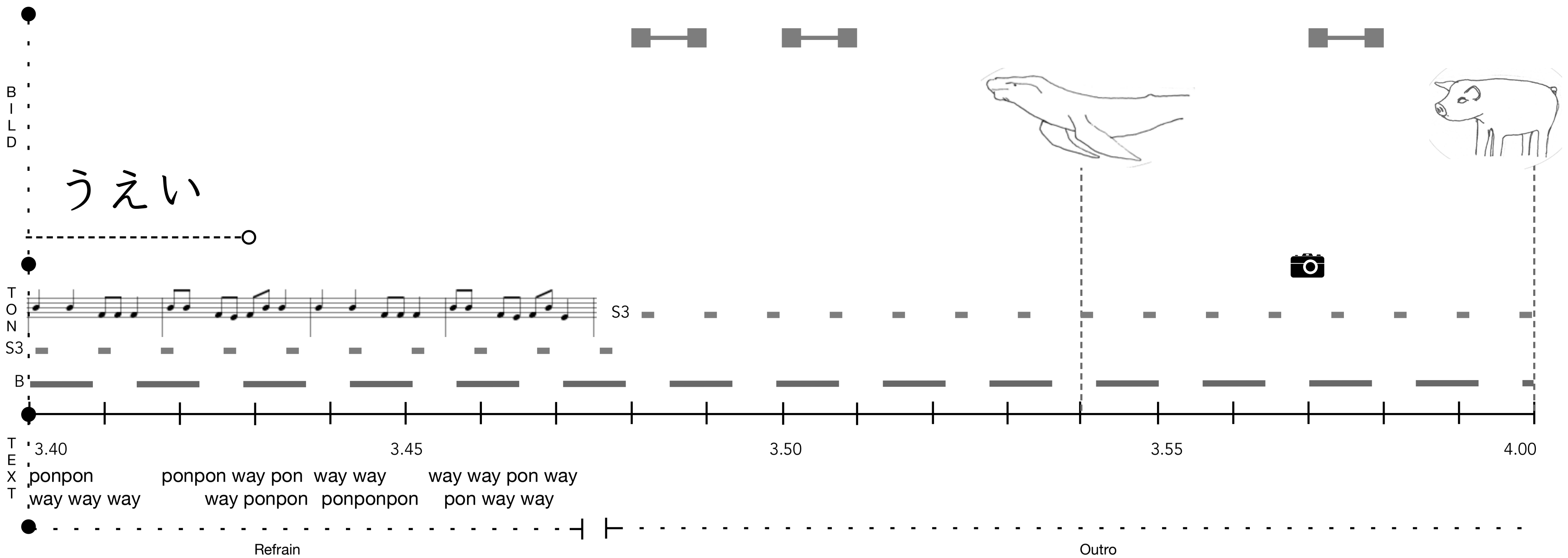
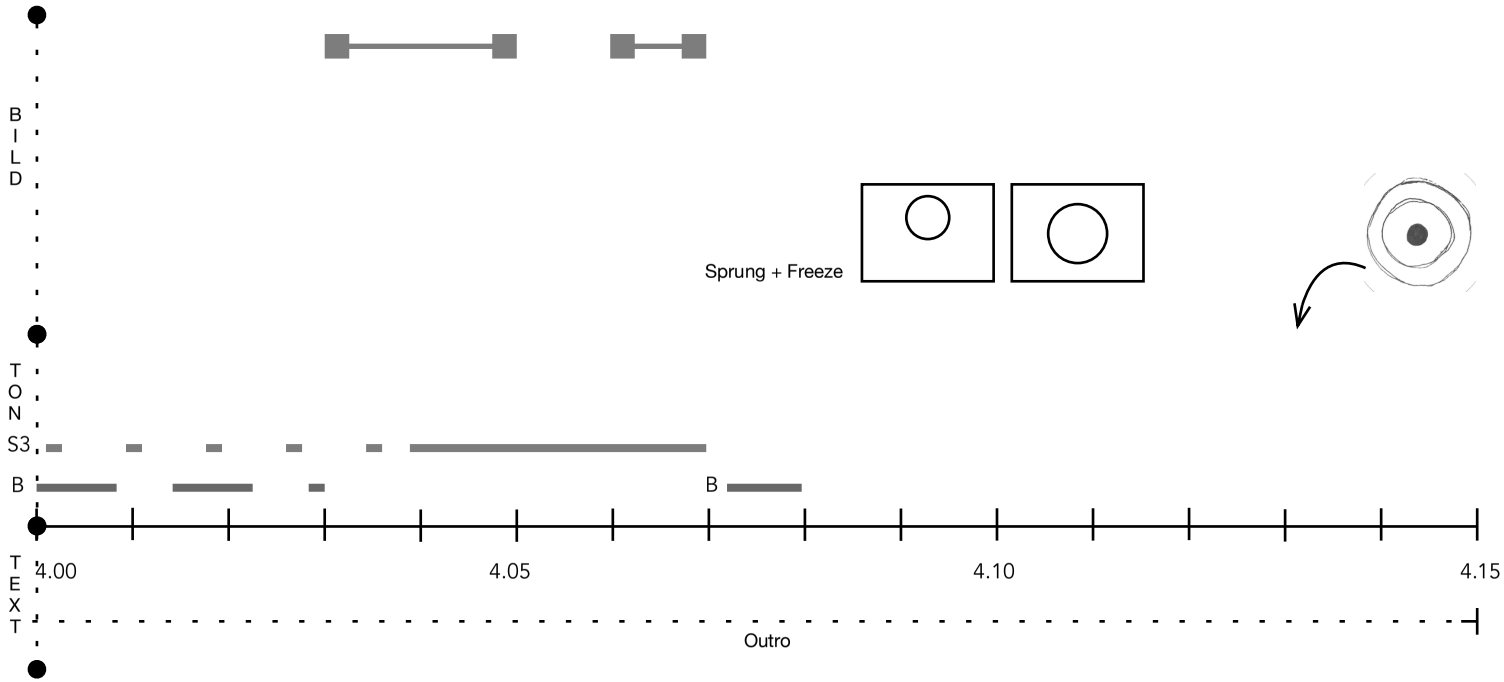


BILD
HAPPY
TON
B
S3
TEXT
3.00
3.05
3.10
3.15
3.20
ii ko
aa you make me happy
every day pon
every time is pon
merii goo rando noritai no
every day pon
every time is pon
tabun sonnan
ja dame desho
ponpon way way way
Strophe 2, Teil B
Bridge
Refrain


B I L D
PON ぽん WAY
T O N
S3
B
T E X T
3.20
3.25
3.30
3.35
3.40
ponpon way pon way way way way pon way ponpon ponpon way pon way way way way pon way ponpon ponpon way pon way way way way pon way
way ponpon ponponpon pon way way way way way way ponpon ponponpon pon way way way way way way ponpon ponponpon pon way way
Refrain
Refrain


B I L D
うえい
T O N
S3
B
T E X T
3.40
3.45
3.50
3.55
4.00
ponpon ponpon way pon way way way way pon way
way way way way ponpon ponponpon pon way way
Refrain
Outro



Legende

Großaufnahmen

Pseudo-Filmstills

B — Bass

S1 — Synthesizer, Taktlang

S2 — Synthesizer, kurz

S3 — Synthesizer, melodisch

Klatschen

Abfolge der Strophen

Strophe 1, Teil A
Strophe 1, Teil B
Strophe 2, Teil A
Strophe 2, Teil B
Bridge
Strophe 2, Teil A
Refrain

Strophe 1, Teil A
Strophe 1, Teil B
Strophe 2, Teil B
Bridge
Refrain
Refrain

7.3 Texte+

7.3.1 Songtext und Übersetzung

Strophe 1, Teil A

あの	交差点	で
Ano	**kousaten**	**de**
diese/r/s	Kreuzung	P(h):an

(Wenn) an dieser Kreuzung

みんな	が	もし	スキップ	を	して
minna	**ga**	**moshi**	**sukippu**	**wo**	**shite**
alle	P(s)	wenn	„Skip“/Sprung	P(o)	tun

alle einen Sprung tun/hüpfen würden

もし	あの	街	の	真ん中	で
Moshi	**ano**	**machi**	**no**	**mannaka**	**de**
Wenn	diese/r/s	Stadt	P(n):von	Zentrum	P(h):in

Wenn im Zentrum dieser Stadt

手	を	つないで	空	を	見上げたら
te	**wo**	**tsunaide**	**sora**	**wo**	**miagetara**
Hand	P(o)	verbinden	Himmel	P(o)	aufblicken(kond)

sich alle an den Händen fassen und in den Himmel hochblicken würden

Strophe 1, Teil B

もし	も	あの	街	の	どこか	で
Moshi	**mo**	**ano**	**machi**	**no**	**dokokade**	
Wenn	P(a)	diese/r/s	Stadt	P(n):von	irgendwo	P(h):in

Und wenn (wir?/man?/ich) irgendwo in dieser Stadt

チャンス	が	つかみたい	の	なら
chansu	**ga**	**tsukamitai**	**no**	**nara**
Glück, Chance	P(s)	ergreifen(vol.)	P(n):nom	wenn

die Gelegenheit/das Glück ergreifen wollen/will

まだ	泣く	の	に	は	早い	よ	ね
Mada	**naku**	**no**	**ni**	**wa**	**hayai**	**yo**	**ne**
Noch	weinen	P(n): Nom.	P(z): zum	P(t)	früh	P(e)+(b):emph.	

(Dann) ist es noch zu früh zum Weinen, oder?

ただ	前	に	進む	しかない	わ	いやいや
Tada	**mae**	**ni**	**susumu**	**shikanai**	**wa**	**iya iya**
Halt/also	vor(wärts)	P(z):richt.	voranschreiten	nichts außer	emph.	onm. widerwillig

Und es bleibt nichts anderes übrig, als einfach weiterzugehen/weiterzumachen

Strophe 2, Teil A

PonPon	出して	しまえば	いい	の
PONPON	**dashite**	**shimaeba**	**ii**	**no**
PonPon	herausholen	zu Ende tun	gut	P(n):nom.

Es ist okay es (PonPon) herauszulassen

全然	しない	の	つまらない	でしょ
Zenzen	**shinai**	**no**	**tsumaranai**	**desho**
Nichts	tun(neg.)	P(n):nom	langweilig	wäre/wohl

Gar nichts zu machen wäre doch auch langweilig

ヘッドフォン	かけて	リズム	に	乗せて
Heddofon	**kakete**	**rizumu**	**ni**	**nosete**
Kopfhörer	aufsetzen	Rhythmus	P(z)	mitgehen/mitschwingen

Einfach den Kopfhörer aufsetzen und zur Musik mitgehen

WayWay	空けて	あたし	の	道	を
WAYWAY	**akete**	**atashi**	**no**	**michi**	**wo**
Way = Weg?	beginnen	ich	P(n):von	Weg	P(o)

Ich mache mich auf meinen eigenen Weg

Strophe 2, Teil B

PonPon	進む	色々	な	こと
PONPON	**susumu**	**iroiro**	**na**	**koto**
PonPon	voranschreiten	viele	P(a)	Dinge

Die Dinge nehmen ihren Lauf

どんどん	きてる？	あなた	の	気持ち
Dondon	**kiteru?**	**anata**	**no**	**kimochi**
onm. klopfen	kommen	du	P(n)	Gefühl

Klop klopf, kommen da deine Gefühle?

PoiPoi	捨てる	悪い	子	は	だれ？
POIPOI	**suteru**	**warui**	**ko**	**wa**	**dare?**
Onm. für –>	wegwerfen	schlecht/böse	Kind	P(t)	wer

Wer ist das schlechte Kind, das alles wegwerfen will?

そうそう	いい	子	ああ
Sousou	**ii**	**ko**	**aa**
So, ja	gut	Kind	–

So ist es gut, Kind/Jaja, gutes Kind

You	**make**	**me**	**happy**

Du machst mich glücklich

Bridge

Everyday	**Pon**

Jeden Tag Pon

Everytime	**is**	**Pon**

Pon ist jederzeit

メリーゴーランド	乗りたい	の
Meriigoorando	**noritai**	**no**
Karussell	reiten(vol)	P(n):nom.

(Ich?) will auf dem Karussell fahren

Everyday	**Pon**

Jeden Tag Pon

Everytime	**is**	**Pon**
Pon ist jederzeit		

たぶん	そんなん	じゃ	ダメ	でしょ
Tabun	**sonnan**	**ja**	**dame**	**desho**
Vielleicht	diese/r/s	also	vergeblich	wäre/wohl

Auch wenn das vielleicht vergeblich wäre/zu viel wäre/zu weit gehen würde(?)

Refrain

Pon	Pon	うぇい	うぇい	うぇい		
PON	**PON**	**way**	**way**	**way**		
PonPon	うぇい	Pon	うぇい	Pon	Pon	
PONPON	**way**	**PON**	**way**	**PON**	**PON**	
うぇい	うぇい	Pon	Pon	Pon		
Way	**way**	**PON**	**PON**	**PON**		
うぇい	うぇい	Pon	うぇい	Pon	うぇい	うぇい
Way	**way**	**PON**	**way**	**PON**	**way**	**way**

Schema

Originaltext – **Aussprache –** Wörtliche Übersetzung – Freie Übersetzung
Standard Formatierung: Hiragana – Unterstrichen: Katakana – **Fett formatiert:** Kanji

Abkürzungen

onm.:	Onomatopoesie – nom.:	Nominalisierung – emph.:	Emphase
vol.:	Volitional – kond.:	Konditional	

Partikeln mit grammatikalischer Bedeutung im Satz[343]

は (wa) => Satzthema, Betonung, Kontrastierung	P(t)
が (ga) => Subjekt, Existenzsatz, Fragewörter, Zu-/Abneigung	P(s)
に (ni) => Zeitpunkt/Zielpunkt	P(z)
を (*w*o) => Objekt	P(o)
の (no) => Nomen-Zuordnung	P(n)
で (de) => Handlungsort, Mittel, Summe/Menge	P(h)
も (mo) => Ausweitung einer Aussage	P(a)
ね (ne) => Bestätigung, Einladung	P(b)
よ (yo) => Emphase, Einladung/Wunschäußerung	P(e)
な (na) => Adjektiv-Zuordnung	P(ad)

Text von GooglePlayMusic[344],
Übersetzung mit Hilfe von Dr. Jonas Gerlach – Japanologie Köln –jonas.gerlach@pausanio.com.

[343] Orientiert an Nihongo-no-Benkyo: Partikeln: http://www.nihongo-no-benkyo.de/learn/partikeln.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[344] GooglePlayMusic: Kyary Pamyu Pamyu – PonPonPon. https://play.google.com/music/preview/Thvgbilfi7fu4pa24hcejdfuzbe?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.

7.3.2 Videobeschreibung

Folgende Videobeschreibung ist der Versuch eines Transkripts des Videos PonPonPon. Der Zeitcode orientiert sich an dem Zeitcode der Aufnahme bei Youtube, die in der Quelle gelistet ist. Aufgrund ungenauer Kalibrierung kann es zu Abweichungen kommen. Ein Schrägstrich hinter dem Zeitcode markiert einen Wechsel des Bildes innerhalb einer Sekunde. Das erste Auftreten eines Elementes wird durch Majuskeln gekennzeichnet. Für die Einstellungsgrößen verwende ich die Bezeichnungen Totale (Vgl. Abb. 7), Halbnahe (Vgl. Abb. 8), Nahaufnahme (Vgl. Abb. 9), Großaufnahme (Vgl. Abb. 10) und Deteilaufnahme (Vgl. Abb. 11). Mit dem Begriff „Still“ (Vgl. Abb. 19) meine ich eine Art der Aufnahme, die einem Standbild ähnelt, jedoch durch kleine Bewegungen im Bild gestört wird.

0.00: Das Video beginnt mit einer Detailaufnahme: Wir sehen die diagonal vom Betrachter abgewendete Hüftpartie einer jungen Frau, die in Pastelltönen gekleidet ist und ihre behandschuhte linke Hand in die Hüfte gestemmt hält. Das rosa und rot gestreifte Oberteil, auf dem eine pinkfarbene Zier-Schnürung prangt, setzt sich in einer hellgelben aufgebauschten Hose fort. Die Bänder der Schleife am oberen Rand der Schnürung fallen bis zur Mitte des Unterteils herunter, um dort in kleinen gelben Pompons zu enden. Auf dem kurzen weißen Handschuh ist ein großer stilisierter Augapfel mit gelber Iris und drei Wimpern zu sehen; sowie der Anschnitt eines weiteren Augapfels in hellem Rot. Das Augenmuster wiederholt sich in lila, rot und grün auf der Hose der Künstlerin, deren Faltenwurf darauf hindeutet, dass die junge Frau das linke Bein anwinkelt. Der Hintergrund ist von einem verschwommenen hellblau geprägt. Scheint die Einstellung zunächst Standbild zu sein, sind bald leichte Bewegungen in der Hüfte zu erkennen.

0.03: Nach dem ersten Schnitt ist die Bühne in der Totale zu sehen, die Künstlerin steht seitlich zur Kamera im Halb-Profil, zentral im Raum. Das Kinn erhoben, das linke Knie hochgezogen und den rechten Arm mit gespreizten Fingern nach oben gestreckt, verharrt sie, während sich am linken und rechten Bildrand kleinere Objekte drehen. Das hochgeschlossene Oberteil endet in weißen Puffärmeln, seine Farbkombination wird vom Pink der Schnürstiefel aufgenommen, aus denen weiße Spitzensocken ragen. Große Schleifen in blassem Gelb und Rosa fixieren die zwei Zöpfe hoch auf beiden Seiten des Kopfes. In leichten Wellen fallen ihre Haare rechts und links auf die Schultern. Der glatte und dichte Pony reicht bis knapp auf ihre Augenbrauen, über dem linken Auge teilt sich das rötlich braune Haar und gibt den Blick auf einen überwiegend neutralen Gesichtsausdruck frei. Die Künstlerin blickt nach oben links aus dem Bildraum heraus, der nach oben gereckte Arm versteckt diesen Eindruck noch weiter.

Um die Künstlerin herum liegt eine Rauten-förmige Ruhefläche des Bildes, rosafarbene Vorhänge im oberen, Berge aus Spielzeug und Accessoires im unteren Bildteil bilden seine Seitenlinien. Die durch diese Rahmung klare Unterscheidung zwischen Vordergrund und Hintergrund wird durch ein Fenster im rechten Teil der Raute gebrochen. Das pinkfarbene Laden-Fenster gibt den Blick – statt nach draußen – auf ein schwarz-gelbes Rautenmuster frei. Die zur rechten und linken Seite aufgehäuften Gegenstände sind in ihrer Vielfalt zunächst unüberschaubar. Auf der rechten Seite ist ein cremefarbener verschnörkelter Schminktisch zwischen Spielzeug, Verpackungen und Kosmetik zu erkennen. Auf dem Tisch stapeln sich kleine Utensilien und Boxen, aus dem Schubladen ragen weitere Gegenstände heraus. An den Tisch angelehnt ist ein pinkfarbener, runder Rahmen, vor dem ein roter Stuhl mit der Lehne auf dem Boden aufliegt. Um den Stuhl herum schlängelt sich eine nicht näher definierbare gelbe Stoff- oder Wollschlange. Rechts daneben liegt der Kopf eines Plüsch-Einhorns, das seitlich ins Bild schaut. Am weitesten in den oberen Bildraum ragt eine große blaue Schachtel.

Auf der linken Seite fällt ein großes weißes Spielzeug-Pferd ins Auge, das an ein weißes Bettgestell gelehnt ist. Dahinter ist ein lilafarbener Teddybär mit gelber Schleife auf dem Kopf zu erkennen, der auf dem von bunten Stoffen und einem weiteren senfgelben Bären größtenteils verdeckten Bett sitzt. Am linken Bildrand steht ein Garderobenständer, über den ein goldschimmernder Zylinder mit blauem Band geworfen ist. Daneben steht eine Kleiderstange, über der mehrere pastellfarbene Kleider und ein rosafarbener Hut mit weißen

Punkten hängen. Im Vordergrund sind unter anderem glitzernde Schuhe, ein kleiner weißer Spielzeughase sowie mehrere umgekippte Plastikeimer zu sehen.
Die beiden zur rechten wie zur linken Seite aufgetürmten Haufen berühren einander nicht. Dadurch wird der Blick auf einen gefliesten Boden frei, der in großen weißen, länglichen rosafarbenen und kleinen gelben Rechtecken ausgelegt ist. Auf Höhe der Vorhänge, sowie an der Schwelle zwischen Wand und Boden hängen und liegen pastellfarbene, rote, blaue, weiße und grüne Kugeln. Einige sind auf dem Boden verteilt, ein paar wenige scheinen vor der blau-gestreiften Tapete zu schweben. Die vier sich bewegenden Gegenstände, der Kopf eines Einhorns und der gelbe Teddybär auf der linken, sowie eine Schachtel mit einem lilafarbenem Spielzeug darauf und eine gelbe Figur mit großen Augen auf der rechten Seite, heben sich vor dem sonst stillen Hintergrund besonders ab.

0.08: Der nächste Schnitt zeigt eine weitere Detailaufnahme: Aus einem pinkfarbenen menschlichen Ohr vor blondem Haar schiebt sich ein MIKROFONSTÄNDER, der mit silberfarbener und roter Banderole umwickelt ist. Das Mikrofon selbst ist weiß mit einem pinken Streifen rund um den Kopf herum, der einem Golfball ähnelt. Um den Griff schlingen sich rote und gelbe Feodoras. Er endet in einem kleinen gelben Pompon, das im Kontrast zu dem großen Mikrofonkopf steht.

0.09: Das Mikrofon bleibt auch nach dem Schnitt in einer weiteren Detailaufnahme auf seiner Position, von wo aus es weiter nach rechts "wächst", jedoch nun von der behandschuhten Hand der Künstlerin erwartet wird, die sich ihm von unten entgegenstreckt.

0.10: Die Hand greift zu und das Bild wechselt wieder in die Totale.

0.11: Totale: Den Mikrofonständer umklammernd, singt die Künstlerin die ersten Takte des Liedes.

0.12: Still: Fünf Figuren eines Kasperle-Theaters, die achtlos über das verschnörkelte weiße Bettende geworfen sind. Ein Clown, durch rote Nase, Hütchen und roten Mund zu erkennen, eine Prinzessin in rosafarbenem Gewand, auf deren wallendem Haar eine kleine Krone sitzt, der König, erkennbar durch die grauen Haare, die rote Krone und den Mantel, ein Polizist in blauer Uniform und Mütze, sowie eine Figur, die die klassische Physiognomie des "Bösen" in westlichem Puppentheater trägt – eine lange Nase, ausgeprägtes Kinn und dunkle Augenpartie.

0.13: Zurück in der Totale, die Künstlerin singt in das Mikrofon.

0.15: In der Nahaufnahme des Fensters im Bildhintergrund erscheint ein pinkfarbenes GEHIRN, das sich von unten in das Blickfeld des Betrachters schiebt.

0.17: In der Totale sind sowohl die Künstlerin, als auch das sich im Hintergrund im Fenster drehende Gehirn sichtbar.

0.18/1: Still: Zentral im Bild liegt ein umgekippter weißer Eimer, der auf einem weiteren Eimer mit grünem Deckel aufliegt. Darin liegen kleine Gegenstände, Püppchen und Bälle. Auf dem Eimer steht auf einer gelb-blauen Wolken-Musterung das Wort "Bubbles" in pinken Lettern geschrieben. Vor dem Eimer lehnt eine kleine Puppe mit blondem Haar. Rechts daneben befindet sich ein lilafarbener Schuh, daneben ein Set mit der Aufschrift "Dream Writers", in dem Stifte und bunte Schreibuntensilien liegen. Über dem Rand des Bettes dahinter liegen bunte Stoffe und Kleider, orange, pink und fliederfarbener Tüll sowie grell gestreifte Strümpfe.

0.18/2: Zurück in die Totale.

0.19: Still: Verpackungen von Konsumprodukten stapeln sich auf dem Rand des Kosmetiktisches. Erkennbar sind die Aufschriften "Wonka Bottle Caps", „Cinnamon Toast Crunch", eine Packung „PEZ", „Golden Grahams", „Cherry Blossom" und "Fiddle Faddle" Popcorn in den Geschmacksrichtungen „Caramel" und „Butter Toast". Dazwischen liegen LEGO-Bausteine und eine bunte Zebra-Figur.

0.19: Zurück in die Totale.

0.20: Halbnahe der Künstlerin, die sich mit vor der Brust überkreuzten Armen in der rechten Kniekehle wiegt.

0.22: Zurück in die Totale.

0.23: Nahe von Gesicht und Schultern, die Künstlerinnen hebt zwei Finger der rechten Hand wie zum Gruß an die Schläfe, die linke Hand hält weiterhin das Mikrofon, der Blick ist ernst auf den Betrachter gerichtet. In dieser Einstellung sind die drei kleinen Glitzersteine zu

erkennen, die unter ihrem rechten Auge kleben. Auch die Brosche an ihrem Revers gewinnt an Kontur: es handelt sich um bunte Federn sowie eine weiß-rosa-farbene Stoffschleife.

0.24: Zurück in die Totale.

0.25: Nahe von Gesicht und Schultern, die Künstlerin hebt die rechte Hand zum Gesicht, die linke Hand hält weiterhin das Mikrofon.

0.25/1: Still: Der bunte Reifen eines Einrads, pinkfarbene Speichen, eine hellblaue Pedalachse und die gelbe Stange, um die silberfarbene Banderolen geschlungen sind. Jede Speiche endet mit einer gelben schlangenförmigen Verzierung und einem kleinen Glitzerstein, um die Mitte herum sind Sternchen in die Achsen eingelassen.

0.25/2: Still: Auf der rechten Seite rückt nun die sich drehende lilafarbene Figur näher: ein Fabelwesen, das einem Hund ähnelt, aber eine prächtige gelbe Mähne auf dem Kopf trägt und große spitze Zähne zeigt. Links davon hängt ein rosafarbener Büstenhalter mit weißen Schleifen über der Ecke eines Spiegels im Hintergrund. Im Vordergrund sind kleine Kosmetikartikel zu erkennen, Nagellack- und Parfümflaschen, außerdem einem Brille mit gelbem Gestell so wie eine Kette, an der Herzen und Sterne baumeln.

0.26: Still: Ein bunter Rucksack aus glänzendem Plastik mit regenbogenfarbenem Leopardenmuster. Von der durch einen gelben Reißverschluss abgesetzten Vordertasche blickt ein kleiner bunter Leopard den Betrachter an.

0.26: Zurück in die Totale: Den rechten Arm in die Seite gestemmt, den linken Arm mit dem Mikrofonständer nach links herausgestreckt, steht die Künstlerin leicht seitlich mit nach innen gedrehten Füßen breitbeinig zum Betrachter.

0.27: Still: Eine nähere Aufnahme des Kosmetiktischs erlaubt den Blick auf den pinkfarbenen verschnörkelten Rahmen, der an den herausgezogenen Schubladen lehnt. Vor dem Rahmen ist der Kopf einer orangefarbenen Puppe zu erkennen, die große schwarze Augen und ebenso große runde rote Wangen hat. Eine weitere Puppe – oder ein Plüschtier – mit gelben Ohren ist unter der linken Schublade eingeklemmt, aus der eine lilafarbene Dinosaurierplüschfigur heraushängt. Auf dem Tisch liegen die Kosmetikartikel ausgebreitet, außerdem eine Verpackung, auf der die Aufschrift ”Cuddle Buddy” zu erkennen ist. Vor der Verpackung liegt der Hut eines Fliegenpilzes. In einer Schublade liegt eine lilafarbene „Milka“-Schokoladenverpackung. Im Hintergrund ist schemenhaft ein langer dünner Gegenstand, vielleicht eine Art Schwert, zu erkennen.

0.28: Zurück in die Totale. Die Künstlerin steht noch immer seitlich mit eingeknicktem Bein zum Betrachter, das sich im Hintergrund im Fenster befindliche Gehirn wippt im Takt der Musik mit.

0.29: Still: Ein roter Kinderstuhl liegt mit der Lehne auf dem Boden zwischen Spielfiguren. Um die Lehne sind eine rosafarbene und eine orangefarbene Kette geschlungen, über die Sitzfläche fällt eine hellblaue Nachthose mit grauen Punkten und einer rosafarbenen Schleife. Im Vordergrund liegt eine Elefantenfigur, daneben eine große Plastikbox mit „Pislar-Perlen“ von „IKEA“.

0.30: In der Halbnahen dreht die Künstlerin sich eine halbe Runde um sich selbst, ihre Arme sind dabei nach oben gestreckt. Mit Daumen und Zeigefinger formt sie Gucklöcher, platziert die Hände mit den Handflächen nach oben so vor dem Gesicht, dass sie durch diese hindurch schauen kann. Im Hintergrund wippt das Gehirn weiter mit. Ein Schnitt beendet die Drehung.

0.31: Indem sie den Mikrofonständer wie einen Golfschläger verwendet, holt sie nach rechts unten aus, platziert einen Schlag in Richtung des Betrachters und verzieht dabei den Mund.

0.32: Erneute Nahaufnahme von Gesicht und Schultern, die Künstlerin singt in das Mikrofon, das sie mit beiden Händen festhält.

0.33/1: Still: In einer Nahansicht des gelben sich drehenden Stofftiers fallen besonders die langen schwarzen Wimpern auf. Das Plüschtier, das über keine Anzeichen der Nachbildung nach einem natürlichen Tier verfügt, besteht zu einem Großteil aus diesem großen Augen. An das Tier gelehnt ist eine bunte Federmappe mit einem grünen Pferd, das vor einem Regenbogen auf einer Blumenwiese steht. Neben der Federmappe befindet sich eine rosafarbene Tasche mit einem Auge, weiter links im Bild sind Puppen und eine Uhr in Fliegenpilzform zu erkennen. Im Hintergrund steht eine Spielzeug-Verpackung mit der Aufschrift ”My Little Pony”. In der Verpackung steckt ein kleines rosafarbenes Pferd.

0.33/2: Still: In der Nahaufnahme ist die Aufschrift der großen blauen Packung auf der rechten Seite des Bildes zu erkennen, die wir bereits schemenhaft in der Totale identifizieren konnten. Es handelt sich um das Nudel-Produkt „Macaroni & Cheese", hergestellt von der Firma Kraft, deren Etikett auf den oberen Rand der Verpackung aufgedruckt ist. Der Slogan „The Cheesiest" schmückt den Karton, auf und neben dem weitere kleinere Verpackungen liegen: Kekse von „La Torre – Mavavisco", eine kleine Packung „Golden Grahams", die neben einem Plastikbaum steht und Butterkekse der Marke „Mère Poulard" in roter Verpackung. Im Hintergrund hängt der rosafarbene Vorhang, vor dem die kleinen Kugeln zu erkennen sind, die sich beim näheren Hinschauen als Weihnachtskugeln entpuppen, die an transparenten Fäden aufgehängt sind.

0.33/3: Still: Einige auf dem Boden verstreute Gegenstände werden sichtbar: Ein umgekippter Eimer, in dem kleine, nicht näher identifizierbare Objekte liegen, daneben ein mit silberfarbenen Glitzersteinen beklebter Schuh. Etwas unscharf am linken Bildrand ist ein Foto zu erkennen, offenbar ein Plattencover. Davor steht ein kleiner Plattenspieler, auf dem eine Platte aufgelegt ist. Im Vordergrund ein lilafarbener Hundekopf und ein rosafarbenes Katzengesicht aus Plüsch, sowie weitere kleine Spielfiguren, Erdbeeren und Kirschen.

0.34: In der Großaufnahme des Gesichts der Künstlerin wird nun der gesamte Hintergrund des Bildes mit dem schwarz-gelben Rautenmuster ausgefüllt. Die Haut der Künstlerin ist rosafarben, sie trägt eine blonde Bob-Perücke mit dichtem Pony, der knapp unter den Augenbrauen endet. Die Wimpern sind weiterhin stark betont, Nase und Mund gehen im unnatürlichen Rosa der Gesichtsbemalung unter. Auf dem Kopf trägt sie ein Arrangement aus Kinderspielzeug und Obst. Hinter ihrem Kopf schauen die Spitzen von zwei Flügeln rechts und links hervor. Mittig liegt eine lilafarbene Weintraubenrebe, zur Linken darauf eine Banane, unter der das Gesicht einer blonden Puppe hervor schaut. Vor dem Gesicht der Puppe liegt ein kleiner weißer Knochen auf dem Haar. Auf der rechten Seite ist im vorderen Bereich über dem Pony eine kleine rote Erdbeere zu erkennen, daneben die Figur eines Flugsauriers. Auf der linken Seite, als Gegenpart zum Flugsaurier, flattert ein kleiner schwarzer Schmetterling. Rechts und links neben ihrem Kopf schweben zwei Gehirne in der Frontalansicht, deren Nervenfortsätze nach unten spitz enden.

0.35: Aus diesen Fortsätzen faltet sich ein 45 Grad fassender schwarzer Viertelkreis, der von hellgrauen Strahlen durchzogen ist, nach unten aus. In diesen beiden symmetrischen Bühnen erscheinen zwei Tänzerinnen, die von rechts nach links, die Arme auf Brusthöhe ausgestreckt, tanzen. Die Tänzerinnen tragen hochgeschlossene rosafarbene Blusen mit nach unten geklapptem Kragen, dazu weit gebauschte rosafarbene Röcke. Auch ihre Strumpfhosen sind in einem dunkleren Rosa gehalten, die Turnschuhe dazu rosa und weiß. Die weißblonden Perücken fallen in einem sehr kurzem Bob-Schnitt über ihre Köpfe, die dunkel mit einem pinken Netzmuster maskiert sind. Ethnische oder demografische Merkmale sind unkenntlich, da auch die Hände im rosafarbenen Handschuhen stecken und den Blick auf ihre Hautfarbe nicht zulassen. Ihre Körper sind deutlich kräftiger als die der Künstlerin. (Das Geschlecht wird aufgrund der Körperform und der Bekleidung an dieser Stelle als weiblich unterstellt.)

0.36: Die schwarzen Kegel verschwinden, mit ihnen ziehen die Gehirne nach oben ab. Die Tänzerinnen tanzen weiter zur rechten und linken Seite des Kopfes der Künstlerin.

0.37: Ein schneller Schnitt führt zurück in die Totale, die Künstlerin hält nun den Mikrofon-Stab in der rechten Hand weit nach oben, so als würde sie sich auf einen Schlag vorbereiten. Im Hintergrund tanzt im Fenster die gesichtslose Tänzerin weiter.

0.38/1: Zurück in der Großaufnahme des rosafarbenen Gesichtes mit dem dekorativen Arrangement auf dem Kopf – nun hat sich der Hintergrund verändert. Statt dem schwarz-gelben Karo-Muster beherrschen nun diagonale grüne Streifen das Bild. Die beiden Tänzerinnen machen Bewegungen, die an Seilspringen erinnern.

0.38/2: Ein schneller Schnitt zurück in die Totale führt die Schlagbewegung der Künstlerin weiter, die den Stab nun hinter ihrem Kopf schwingt. Die gesichtslose Tänzerin tanzt weiterhin im Fenster in der Wand.

0.38/3: Hinter der Großaufnahme hat sich der Hintergrund erneut verändert, eine lilafarbene Fläche, die von kleinen schräg gesetzten Kreuzen bedeckt ist, dominiert den Hintergrund hinter dem Kopf der Künstlerin und den beiden Tänzerinnen.

0.39/1: Zurück in der Totale wird die Schlagbewegung weiter ausgebaut, die Künstlerin steht breitbeinig im Bild und schleudert den Stab von unten links bis rechts über ihren Kopf.

0.39/2: In der Nahaufnahme hat die Künstlerin ihre Arme angewinkelt, die Handflächen zeigen auf beiden Seiten des Kopfes nach oben, bewegen sich zusammen mit ihren Schultern wiegend von rechts nach links auf und ab.

0.40: In der Nahaufnahme des Fensters wird nun die gesichtslose Tänzerin alleine aufgenommen, wie sie mit ihrem rechten Arm die Schlagbewegung kurz nachahmt.

0.41: Nun wird zurück in die Totale geschaltet, mit dem Oberkörper nach vorne gebeugt, die Arme nach hinten gestreckt bewegt sich die Künstlerin von links nach rechts. Das Fenster im Hintergrund wird nun von einem fliegenden TOTENKOPF bespielt.

0.42/1: Nahaufnahme des Gesichts mit dem Schulterbereich.

0.42/2: In der Halbnahen schlägt sie sich leicht auf ihre Hüften, den Oberkörper weiter nach vorne gebeugt. Aus dem Fenster Im Hintergrund schaut nun ein blauer TYRANNOSAURUS-SCHÄDEL heraus.

0.43/1: In der Nahaufnahme des Unterkörpers ab der Hüfte springt die Künstlerin von einem Bein auf das andere.

0.43/2: In der Halbnahen kreuzt die Künstlerin ihre Arme vor der Brust und breitet sie in schnellen Bewegungen wieder aus. Im Fenster im Hintergrund fliegen FLUGDINOSAURIER vorbei.

0.44: In der Nahaufnahme wirft die Künstlerin ihre Arme in die Luft.

0.45: Das Arrangement der vorherigen Großaufnahmen hat sich umgekehrt: In der Mitte tanzt die gesichtslose Tänzerin vor gelbem Hintergrund mit hellen Kreuzen. Rechts und links im Profil dazu gespiegelt das rosafarbene Gesicht der Künstlerin, die aus zwei Richtungen auf die Tänzerin in der Mitte blickt und ihre Lippen passend zur Musik bewegt. In der Mitte öffnet sich hinter der Tänzerin ein schwarzer Kreis, der von feinen weißen Fäden durchzogen ist. Der Kreis wird zu einem Rahmen und schlägt dann in Form eines Blitzes, und schließlich eines lang gezogenen Dreiecks um, das schwarz und grün gestreift ist.

0.46: In der Totale spreizt die Künstlerin ihre Arme vom Körper ab und hält ihre Hände wie einen Rahmen unter ihr Gesicht, dabei ist der Oberkörper etwas nach rechts geneigt, ihr linkes Bein hebt sie etwas zur Seite hoch und nähert es so dem Ellbogen an. Im Hintergrund bewegt sich ein großer blauer FISCH im Fenster.

0.47/1: In der Nahaufnahme des Unterkörpers ab der Hüfte springt die Künstlerin von einem Bein auf das andere.

0.47/2: In einer weiteren Nahaufnahme springt der von den beiden Händen gerahmte Kopf der Künstlerin von rechts nach links.

0.48: In der Totale verlagert die Künstlerin ihr Gewicht vom linken auf das rechte Bein, streckt das Linke aus und setzt es mit der Hacke auf. Ihre Arme drückt sie dabei nach unten vom Körper weg. Im Fenster im Hintergrund erscheint ein pinkfarbener PANZER.

0.49: In der Halbnahen berührt sie erneut leicht ihre Hüften mit beiden Händen.

0.50: In der Großaufnahme tanzen die Tänzerinnen rechts und links des rosafarbenen Kopfes mit der blonden Perücke. Der Hintergrund ist von pinken und grauen Rechtecken ausgefüllt. Unter den Füßen der Tänzerinnen erscheinen kurz symmetrisch gelbe Blitze, dann grüne Wolken, die sich mit dem Klatschen ihrer Handflächen in sternförmige Formen auflösen, die von grauen Zackenmustern gefüllt sind.

0.52: In der Halbnahen wirft die Künstlerin ihre Arme nach oben seitwärts aus, führt sie dann vor der Brust zusammen, um mit den Händen jeweils die gegenüberliegende Schulter kurz zu berühren. Im Hintergrund dreht sich eine grüne SCHILDKRÖTE im Fenster.

0.53: In der Nahaufnahme des Unterkörpers dreht die Künstlerin ihre Beine so zusammen, dass die Knie sich berühren und die Füße zueinander schauen.

0.54: Diese Haltung wird von den Beinen der Tänzerin aufgegriffen, die aus der eingedrehten Position heraus das linke Bein zurückwirft, was eine bunte Staubwolke vor dem grün gepunkteten Hintergrund erzeugt, die sich in den rechten oberen Bildrand verflüchtigt.

0.55/1: In der Nahaufnahme springt der von den beiden Händen gerahmte Kopf der Künstlerin erneut von rechts nach links durch das Bild.

0.55/2: Vor rosa und blau diagonal gestreiftem Hintergrund springt die rosafarbene Tänzerin von einem Bein auf das andere, hinter ihr laufen übergroße ENTEN vorbei, deren Haut in einem Schlangenleder-Muster grün und gold glänzt.

0.56: In der Totalen verlagert die Künstlerin erneut das Gewicht von einem Bein auf das andere, im Hintergrund schaut die Ente aus dem Fenster heraus.

0.57: Als die Einstellung auf die Halbnahe wechselt und die Künstlerin wieder in die nach vorne gebeugte Pose verfällt, wird die Ente im Hintergrund von der rosafarbenen Tänzerin abgelöst.

0.58/1: Erneut ein kurzer Blick auf die tanzenden Füße der Künstlerin.

0.58/2: In der Nahaufnahme kreuzt die Künstlerin die Arme vor der Brust und wirft sie zu beiden Seiten nach oben aus, führt sie vor der Brust zusammen und wieder neben dem Kopf auseinander, um sie in Schlangen-Bewegungen vor dem Gesicht vorbei zu führen.

1.00: Vor dem grünen und schwarzen Zickzack-Hintergrund befindet sich der Kopf der Künstlerin mit der gewohnten rosafarbenen Gesichtsbemalung und Haarschmuck nun auf der linken Seite des Bildes.

1.01: Hinter ihrem Kopf kommt pulsierend ein stilisiertes HERZ in den Bildraum geflogen. Die beiden Kammern sind blau mit dunkleren Punkten, die Adern pink und grün. In einem Halbkreis umrundet das pochende Herz sie von hinten und ist nun im rechten Teil des Bildes zu sehen.

1.02: Erneut ein kurzer Blick auf die tanzenden Füße der Künstlerin.

1.03: In der Totale verlagert die Künstlerin tanzend ihr Gewicht von einem auf das andere Bein, die Arme sind dabei nach unten gestreckt. Im Hintergrund tanzt die rosa Tänzerin im Fenster, sie scheint – im Vergleich zur letzten Einstellung – näher gekommen zu sein.

1.05: Erneut ein kurzer Blick auf die tanzenden Füße der Künstlerin, das rechte Bein wird hochgezogen und leicht angewinkelt, dann auf den Boden getippt.

1.06: In der Halbnahen streckt die Künstlerin die vor der Brust gekreuzten Arme in die Luft, hinter ihr im Fenster ahmt die Tänzerin, deren Oberkörper wir nun sehen, diese Bewegung nach.

1.07: Im kreuzenden Bewegungen führt die Künstlerin in der Nahaufnahme ihre Arme vor ihrem Gesicht vorbei und endet in der Position mit abgespreizten Armen, die Hände mit zueinander zeigenden Handrücken an beide Seiten des Gesichts gelegt.

1.09: Diese Arm-Position übernehmend tanzt die Tänzerin nun vor einem rosa und grau marmorierten Hintergrund in der Mitte eines Kreises aus acht pinken und weißen BOXHANDSCHUHEN, die sich um sich selbst drehen.

1.10/1: In der Totale spreizt die Künstlerin ihre Arme vom Körper ab und hält ihre Hände wie einen Rahmen unter ihr Gesicht, dabei ist der Oberkörper etwas nach rechts geneigt, ihr linkes Bein hebt sie etwas zur Seite hoch und nähert es so dem Ellbogen an. Im Hintergrund ahmt die Tänzerin diese Geste nach.

1.10/2: Erneut eine kurze Nahaufnahme, in der das Gesicht der Künstlerin mit ihren beiden an den Kopf gelegten Händen, sichtbar ist.

1.11: In der Totale springt die Künstlerin im linken Bereich des Bildes auf einem Sprungstab auf und ab. Im Hintergrund schaut aus dem Fenster ihr rosafarbenes Gesicht in Großaufnahme mit dem Kopfschmuck heraus.

1.12: Der folgende Schnitt fokussiert auf ebendiese Großaufnahme: Hinter dem Kopf der Künstlerin auf grauem Hintergrund mit rosafarbenen Punkten bewegen sich schwarze Kreise, die sich von der Mitte aus nach außen hin vergrößern.

1.13: Vom unteren Bildrand aus kommt von beiden Seiten des Kopfes aus je ein Totenkopf ins Bild. Der linke Schädel ist fliederfarben und neongrün gemustert, auf der linken Seite springt ein neongrüner Augapfel in seiner Höhle auf und ab. Der rechte Schädel ist kariert, in einem hellen Türkis und Rosa, das von der Iris des Augapfels aufgenommen wird, der in der rechten Augenhöhle liegt.

1.14: In der Totale springt die Künstlerin im Kreis umher, den Rücken hat sie nun dem Betrachter zugewandt. Aus dem Fenster im Hintergrund ragt ein riesenhafter KNOCHEN in den Bildraum hinein, der die Künstlerin fast zu streifen scheint, als sie sich wieder dem Betrachter zuwendet.

1.16: Still: Eine etwas nach unten versetzte Wiederholung des Bildes bei (0.27) Das schemenhafte Schwert im Hintergrund fehlt jedoch: Eine Nahaufnahme des Kosmetiktischs erlaubt den Blick auf den pinkfarbenen verschnörkelten Rahmen, der an den herausgezogenen Schubladen lehnt. Vor dem Rahmen ist der Kopf einer orangefarbenen Puppe zu erkennen, die große schwarze Augen und ebenso große runde rote Wangen hat. Eine weitere Puppe –

oder ein Plüschtier – mit gelben Ohren ist unter der linken Schublade eingeklemmt, aus der eine lilafarbene Figur heraushängt. Auf dem Tisch liegen die Kosmetikartikel ausgebreitet, außerdem eine Verpackung, auf der die Aufschrift ”Cuddle Buddy” zu erkennen ist. Vor der Verpackung steht der Hut eines Fliegenpilzes.

1.18/1: In der Halbnahen singt die Künstlerin nun wieder klar erkennbar in das Mikrofon. Um sie herum dreht sich ein Gebilde aus drei zu einem Dreieck aneinandergelegten großen Knochen. Auf der linken Seite schiebt sich ein rund gerahmtes Bild *im* Bild in die Einstellung. Vor einer groben schwarz-weiß gepunkteten Druck-Version des Hintergrundes erscheint ein pinkfarbener SKELETTIERTER FUß. Im Hintergrund bewegt sich der türkisfarbene Totenkopf aus dem Fenster heraus in Richtung der Bildmitte.

1.18/2: Vor dem rosa und grau gestreiften Hintergrund befindet sich das Halbprofil der Großaufnahme des Gesichts der Künstlerin nun auf der rechten Seite. Sie schaut nach links oben. Aus dieser Position heraus sind nun auch die Beine der Puppe auf ihrem Kopf, die in Richtung ihres Ohrs nach unten abgeknickt auf dem Haaren aufliegen, zu erkennen. An der Fessel des Puppenbeins befindet sich symmetrisch zur anderen Seite des Kopfes ein weiterer kleiner weißer Knochen im blonden Haar der Künstlerin. Als sie den Mund öffnet, fliegen Scharen schwarzer VÖGEL daraus hervor und nach links aus dem Bild heraus.

1.20: In einer Reihe fliegen diese Vögel nun aus dem Fenster, das in der Totale wieder im Hintergrund der Bühne liegt. Die Künstlerin springt noch immer von einem Bein auf das andere und streckt dabei den Mikrofon-Stab in die Höhe, als würde sie die Vögel verjagen wollen. Im Vordergrund ist der Kopf der Ente zu sehen, auf dem nun eine Krone aus goldenen Gewehrpatronen sitzt. Hinter dem Entenkopf ragt ein schwarz umrandetes, spitz zulaufendes Dreieck vom rechten Rand bis in die Mitte des Bildes.

1.21: Still: Der obere Teil des Einrades, das schon (0.25) im Bild war wird nun gezeigt. Der Sattel in hellblauem Plüsch lehnt am Rücken des Pferdes, die Stange ist rot und gelb verziert. Im Hintergrund ist schemenhaft ein Haufen glänzender Kugeln zu erkennen.

1.22: In der Halbnahen springt die Künstlerin durch einen Ring, der von den schwarzen Vögeln um sie herum gebildet wird nach oben. Im Fenster im Hintergrund leuchtet ein weißes EI mit schwarzen Zopf-Musterungen vor einem Strahlenkranz.

1.23: Die linke Hand an den Kopf gelegt singt die Künstlerin in das Mikrofon, dass sie in der rechten Hand hält. Im Fenster im Hintergrund ist eine Nahaufnahme ihres zur Seite geneigten AUGES zu sehen, das nach unten hin aus dem Fenster heraus auszulaufen scheint. Um das Auge und das Fenster herum bewegt sich ein vieleckiger Rahmen in verschiedenen Farben, rosa, hellblau, neongrün und schwarz.

1.24: Das Auge zwinkert, die Künstlerin wechselt das Mikrofon von der rechten in die linke Hand, stemmt die Rechte in die Hüfte und dreht sich ein Stückchen nach außen hin zum Betrachter, während sich der Rahmen um das Auge herum dynamisch verändert.

1.25/1: Still: Wiederholung der Einstellung von (0.33/2): Die Nahaufnahme der großen blauen Packung “Macaroni & Cheese” mit dem Slogan “The Cheesiest”. Im Hintergrund hängt noch immer der rosafarbene Vorhang, vor dem die Weihnachtskugeln hängen.

1.25/2: Still: Die Nahaufnahme, die einen Ausschnitt vom rechten Bildrand zeigt, wird dominiert von einem weißen Plüsch-Einhorn. Die Hufe sowie die Ohren des Tieres sind pink hervorgehoben. Auch die Nüstern, sowie eine angedeutete Träne stechen rosa aus dem weißen Stoff hervor. Das Auge des Tieres, das von langen Wimpern geziert ist, leuchtet in einem dunklen Türkis. Der Pony sowie das Horn sind in den Farben des Regenbogens gehalten. Hinter dem Plüschtier hängen mehrere lange, bunt gemusterte Strümpfe ins Bild. Mittig stehen zwei kleine Packungen „Cinnamon Toast Crunch“, die zu einem Turm aufgebaut sind. Auf der linken Seite liegen zwei Plastiktiere, gelb und orange, die mit schmalen Nieten zum Aufziehen versehen sind.

1.26: In der Großaufnahme des Gesichts dreht sich nun das schwarze Zopfmuster hinter dem rosafarbenen Kopf. Die Tänzerinnen scheinen erneut näher gerückt zu sein, sie sind nun nur noch bis zu den Knien sichtbar.

1.27: Die Halbnahe, in der die Künstlerin wieder den Oberkörper beim Tanzen leicht nach vorne beugt, wird von einer großen gelben SCHERE dominiert, die beinahe das ganze Bild ausfüllt. Aus dem Fenster heraus schlängelt sich das gedrehte Schlangenmuster nun wie ein

Zopf durch das Bild, zwischen den Klingen der Schere hindurch, vor der Künstlerin vorbei und links oben aus dem Bild heraus.

1.28: In der Großaufnahme ist nun wieder das Gesicht der Künstlerin mit der Perücke und dem Haarschmuck zu sehen, diesmal dreifach; zwei weitere Köpfe neigen sich im Halbprofil gespiegelt und verkehrt herum von oben in das Bild hinein und füllen es beinahe ganz aus, sodass der schwarz und grün gezackte Hintergrund kaum noch sichtbar ist. Rechts unten im Bild flattert eine WESPE.

1.29: In der Halbnahen schwebt die Wespe vor dem Fenster rechts neben der Künstlerin. Den linken unteren Bildraum nimmt hintergründig ein Komplex aus sieben Sechsecken ein, der an eine Wabenformation erinnert. Zwei der Waben sind orange, zwei weitere grau und die restlichen drei grau mit schwarzen Punkten. Um die Künstlerin herum lodert im Vordergrund ein Kreis aus Feuer.

1.30/1: Nach dem nächsten Schnitt sind Waben, Feuerring und Wespe verschwunden, in der Halbtotale beugt die Künstlerin sich mit einem kecken Lächeln nach vorne und streckt den Hintern heraus, aus dem sechs ineinander verschlungene Schlangenlinien fahren. Die gemusterten Stränge verbreitern sich in Richtung des Fensters, aus dem sie entweichen.

130/2: In der Nahaufnahme lässt die Künstlerin ihre beiden Hände kreuzend vor ihrem Gesicht vorbeifahren. im Hintergrund ziehen kleine schwarze Kreuzmuster nach oben vorbei.

1.31: Die linke Hand unter dem Kinn, die Rechte zur Seite auf den Stock gestützt, beugt sich die Künstlerin indem sie das Gewicht auf das linke Bein verlagert, nach vorne. Auf ihrem Kopf befindet sich ein dreieckiger Hut, der an einen Käse erinnert. Im Hintergrund schwimmt ein blau-rosa-gemusterter Fisch vorbei, während hinter dem Fenster eine SÄGE durch das Bild zieht. Der Fisch löst sich in ein rosa-pinkes Streifenmuster auf und über dem Käse entsteht eine kleine schwarze Wolke.

1.32/1: In der Großaufnahme befindet sich der Kopf der Künstlerin erneut auf der linken Seite, rechts daneben tanzt die gesichtslose Tänzerin vor einem gelben Fleck, der in der Mitte von schwarzen diagonalen Streifen durchzogen ist. Die Unterarme auf Ohrhöhe parallel zum Boden angehoben lässt die Tänzerin die Hände vor ihrem Gesicht herunterfallen, so dass die Handrücken einander gegenüberliegen. Die Füße wirft sie abwechselnd zu den Seiten nach oben.

1.32/2: In einer halbnahen Einstellung, die sie bis zum Bauch zeigt, hält die Künstlerin den pinkfarbenen verschnörkelten RAHMEN vor ihr Gesicht, sodass ihr Kopf mit dem darauf sitzenden Hut in Form eines Einhorns eingerahmt wird. Sie verzieht ihr Gesicht zu einer Grimasse und schaut nach rechts unten. An der linken Seite des Rahmens hängen eine rosafarbene Schleife sowie zwei Perlenarmbänder herunter, von der rechten Seite baumelt eine Kette mit bunten Sternen herab. Im Fenster hinter der Künstlerin dreht sich ein goldfarbener Boxhandschuh.

1.33: In der Totalen verlagert die Künstlerin ihr Gewicht vom linken auf das rechte Bein und streckt ihre Hände dabei nach hinten heraus. Ihre Bewegungen werden von der Tänzerin im Fenster gespiegelt.

1.34: In der Nahaufnahme ihrer Beine springt die Künstlerin ein Stück nach links, der Hintergrund, der in dieser Einstellung bisher immer die blau-gestreifte Tapete war, ist nun von einer stereotypen Aufnahme des Universums in dunklem Lila ausgefüllt.

1.35/1: In der Halbnahen beugt die Künstlerin sich erneut ein Stückchen nach rechts vor, hinter ihr dreht sich ein lilafarbener fünfzackiger STERN nach oben aus dem Bild heraus und verschwimmt dabei in seiner Form. Hinter dem Fenster liegt der auf die Seite gedrehte MUND auf rosafarbener Haut, der synchron zur Musik auf und zu geht.

1.35/2: Der Aufbau der folgenden Einstellung ist komplexer. Es handelt sich um eine zweifach gespiegelte Szene: Die nach außen schauenden Großaufnahmen des Gesichts der Künstlerin laufen in der Mitte zusammen, wo sie sich an der Vertikalen spiegeln. Von den beiden Außenrändern aus schaut eine LÖWENBÜSTE in orange und pink mit aufgerissenem Maul in Richtung der Bildmitte. Von den beiden oberen Ecken aus laufen schwarze Linien diagonal nach unten, wo sie in der Mitte des unteren Bildrandes zusammentreffen. Die so entstehenden unteren Dreiecke sind farblich anders gefasst als das obere: Das helle Rosa des Gesichts der Künstlerin ist hier ein kräftiges Pink. Der Hintergrund des oberen Dreiecks ist ein Karomuster aus dunkelgrauen und Himbeer-farbenen Vierecken, die unteren Teile sind

in einem leicht ergrauten Beige gefärbt. Auf der Mittellinie bewegt sich die Tänzerin, die sich an der Horizontalen nach oben spiegelt, sodass zwei Tänzerinnen mit den Köpfen auf der gleichen Höhe in der Mitte des Bildes synchron tanzen.

1.36/1: Die folgende Einstellung behält die Dreiecksteilung bei; ebenso bleiben die Löwenköpfe im Vordergrund erhalten, doch die Bilder verändern sich. Das obere Dreieck zeigt nun einen Ausschnitt aus dem Zimmer, an dessen hinterer Wand die Tänzerin klein im Fenster sichtbar ist. Halb inner- und halb außerhalb dieses Raums steht die Künstlerin, deren Füße aus den Seitenlinien des Dreiecks herausragen und unterhalb der Spitze auf den Boden tippen. Der untere Teil des Bildes – die beiden Dreiecke links und rechts – sind nun mit dem galaktischen Muster gefüllt, das bereits einige Einstellungen zuvor den Hintergrund bestimmte.

1.36/2: In der Nahaufnahme der Beine der Künstlerinnen hüpfen diese nun neben zwei türkisfarbenen TATZEN der Löwenstatue, die rechts und links am Bildrand, als Verlängerung der Büste aus den vorherigen Einstellungen nach unten, stehen.

1.36/3: Die Beine der Künstlerin sind nun durch die Beine der Tänzerin ausgetauscht, die zwischen den Löwenbeinen ihre Knie zum Tanzen hochzieht.

1.37/1: In der nächsten Totale, in der die Künstlerin ihre Arme diagonal in die Höhe streckt, fahren hinter ihr zwei in der Mitte spitz zusammenlaufende Rechtecke langsam durch das Bild nach oben. Innerhalb dieser Formen sieht man die Augenpartie der Künstlerin im Halbprofil nach außen schauend, auch hier wieder an der Mittellinie gespiegelt.

1.37/2: Bei der nächsten Einstellung handelt es sich um eine gemischte Einstellung, die einerseits die Tänzerin von Kopf bis Fuß, andererseits Großaufnahmen des Gesichts der Künstlerin zeigt. Die Tänzerin steht zentral vor einem sich vergrößernden Kreis mit rosafarbenen Muster, das das dunkle Wellenmuster im Hintergrund aufnimmt. Sie lässt ihre Arme in kreuzenden Bewegungen nacheinander vor dem Gesicht vorbei ziehen. Von links oben und rechts unten blicken Großaufnahmen des Gesichts der Künstlerin auf die Szene.

1.38: Die Halbtotale, in der die Künstlerin mit dem Mikrofon-Stock in der Hand rückwärts auf dem rechten Bein hüpft, ist hintergründig von einem Dreieck geteilt, das zum rechten Bildrand hin spitz zuläuft. Innerhalb dieses Dreiecks mit gelbem Hintergrund dreht sich eine BRILLE mit lilafarbenen Gestell, hinter der zwei große glänzende AUGÄPFEL in hellem Gelb und schrillem Türkis hin und her rollen. Die Tänzerin führt im Hintergrund aus dem Fenster heraus, aber nach links gedreht, ihren Tanz weiter.

1.39: Die folgende Nahaufnahme ist durch mehrere Kreise bestimmt. Im mittleren Kreis ist die Nahaufnahme des singenden Gesichts der Künstlerin zu sehen, um das sich mehrere gemusterte Kreise drehen. In der linken unteren Bild-Ecke befindet sich ein kleinerer Kreis, innerhalb dessen sich die gesichtslose Tänzerin vor türkisfarbenem Hintergrund bewegt, die Arme auf Höhe des Gesichts, die Beine nach rechts und links auswerfend.

1.40 –

1.55: In den folgenden Einstellungen wechseln sich Totale, Halbnahe und Nahaufnahmen in schneller Folge ab, dabei schieben sich typografisch aufwendig gestaltete Schriftzüge “PON”, “ぽん”, WAY und “うぇい” ab, jeweils passend zum gesungenen Text. Als neues Element taucht hier der APFEL hinter dem Fenster auf; der Löwe erscheint wieder und auch der Totenkopf dreht sich im dem Fenster.

1.55: In der Totale erscheint hier am unteren Bildrand der Schriftzug “PON うぇい”, der von links nach rechts und von schwarz nach pink verfärbt.

1.56: Unter der Nahaufnahme des Fensters dreht sich ein gelber BALL, auf dem die Tänzerin synchron mit ihren Duplikaten zu beiden Seiten ihre Arme und Beine nach hinten, die Arme hinter dem Kopf vorbei und die Füße nacheinander aufsetzend zur Seite schwingt.

1.57: Die gelbe Kugel wird mit in die nächste Einstellung übernommen, hier dreht sie sich am rechten unteren Rand des Bildes und bewegt sich immer mehr auf den Betrachter zu. In der rechten oberen Ecke rotiert eine weitere Kugel – rosa und rot gestreift – gegen den Uhrzeigersinn, auf der ebenfalls Tänzerinnen in Reih und Glied nebeneinander stehen. Im Hintergrund auf der linken Seite des Bildes dreht sich derweil die Großaufnahme des rosafarbenen Kopfes der Künstlerin vor einem dunkelgrünen Horizont, dessen Farbverlauf nach außen hin dunkler wird. Durch die Drehung wird der bisher versteckte Teil ihres Kopfschmuckes sichtbar. Die grauen Federn, deren Spitzen in den bisherigen Einstellungen

zu beiden Seiten ihrer Haare hervorragten, laufen auf dem Hinterkopf in zwei dicken weißen Flügelenden zusammen. Unterhalb der blau schimmernden Federn befindet sich eine große weiße Lilie, darüber steht die Figur eines aufrechten Braunbärs, der sich zwischen zwei Erdbeeren am Hinterkopf der Künstlerin hält. Um den Kopf der Künstlerin verläuft eine weiße Umlaufbahn, auf der von rechts nach links bunt gestreifte Bälle vorbeiziehen, auf denen jeweils eine Tänzerin performt. Hinter ihrem Kopf drehen sich orangefarbene Strahlen, mit denen das künstliche Planetensystem seine Sonne markiert. Zwischen den Kugeln bewegen sich kleine grüne Sterne.

2.11/1: Mit Einsatz des Klatschens folgt der nächste Schnitt in die Totale. Die Künstlerin steht seitlich zum Betrachter, die Beine breit auseinander und klatscht in die Hände. Bereits beim ersten Klatschen erscheint auf ihrer Hüfthöhe eine TOASTSCHEIBE. Im Fenster im Hintergrund dreht sich ein TOASTER.

2.11/2: Beim zweiten Klatschen wechselt die Einstellung auf eine Ganzkörperansicht der Tänzerin vor rosa-kariertem Hintergrund, die ebenfalls breitbeinig ihre Hände zusammenschlägt. Zu der Toastscheibe auf Hüfthöhe gesellt sich eine weitere, etwas größere im Bereich ihres (noch immer verschleierten) Gesichts auf der rechten Seite. Weitere drei Klatscher fügen weitere Toastscheiben hinzu.

2.12: In einem schnellen Schnitt sieht man in der Nahaufnahme ihrer Beine, dass die Toastscheiben zum Boden herabsinken.

2.13: Der Raum ist nun wieder in der Totale sichtbar und wird bei jedem Klatschen mit weiteren Toastscheiben gefüllt. Noch immer dreht der Toaster sich im Fenster im Hintergrund.

2.14: Weitere Toastscheiben erscheinen beim Klatschen der Tänzerin vor rosafarbenem Hintergrund.

2.15/1: Die Künstlerin in der Totale, weitere Scheiben Toastbrot.

2.15/2: Die Tänzerin in der Totale, weitere Brotscheiben fallen.

2.16/1: Ein kurzer Schnitt, die Beine der Künstlerin hinter fallendem Toast.

2.16/2: Die Künstlerin in der Totale, der Raum ist mittlerweile von Toastscheiben erfüllt...

2.17/1: … die sich beim nächsten Klatschen der Tänzerin in drei Reihen ordnen.

2.17/2: Die Künstlerin in der Totale, hinter ihr eine Wand aus vier mal sechs Scheiben Toast.

2.17/3: Ein kurzer Schnitt zurück zur Tänzerin.

2.17/4: Die Künstlerin in der Nahaufnahme: Neben ihrem ausdrucksloses Gesicht schweben zwei große Scheiben Toast. Auf ein weiteres Klatschen hin drehen sich die Scheiben um und zwei große Augäpfel, der linke mit rosafarbener, der rechte mit gelber Iris, erscheinen in der Mitte der Brotscheiben. In der genau umgekehrten Anordnung finden sich die Augäpfel auf der Außenseite ihres linken Handschuhs, der auf Augenhöhe im Bild zu sehen ist. Die Farben der Iris nehmen auch die Farben der zwei Schleifen in ihrem Haar auf, die auf der linken Seite pinkfarben, auf der rechten Seite in einem blassen Gelb erscheinen.

2.18: Nun fliegen etwa zwanzig Augäpfel in einer Kreisformation rund um die Künstlerin, die mit leicht angewinkeltem rechten Bein vornübergebeugt in das Mikrofon singt. Das Fenster im Hintergrund ist grün gefüllt mit schwarzen Punkten, eines der Augen schwebt davor.

2.20: In der Großaufnahme sieht man den Kopf der Künstlerin im Porträt, sie streckt die Zunge heraus. Ihr Kopf scheint auf einem rosa gefliesten Boden auf zu liegen, der Hintergrund ist von blauem Zacken-Muster ausgefüllt.

2.21: In der Halbnahen steht die Künstlerin nun leicht seitlich vom Betrachter abgewandt, hinter ihr schweben die zwölf Augen in drei Reihen, Im Fenster ist eine Großaufnahme des Auges der Künstlerin im Halbprofil zu sehen.

2.22: Wie auf ein Kommando hin drehen sich alle Augen in Richtung der Künstlerin.

2.23: In der Nahaufnahme des Fensters sieht man die Tänzerin ihre Arme und Beine auf und ab bewegen, dazu macht sie ausufernde Laufschritte.

2.24: Zurück in der Aufnahme des Porträts öffnet die Künstlerin ihren Mund und von ihrer Zunge rollen Augäpfel herunter.

2.27: Hinter der Künstlerin in der Totale steht nun ein riesenhafter Augapfel, um den herum zwölf kleine Augen im Kreis schweben. Das Augen-Gespann bewegt sich von der Mitte auf Höhe der Künstlerin, hinten links an ihr vorbei und in Richtung des äußeren Bildrandes. Im Hintergrund schaut das Auge der Künstlerin in der Großaufnahme nun frontal aus dem Fenster zum Betrachter.

2.30: In der Nahaufnahme hebt die Künstlerin ihre behandschuhte rechte Hand vor das Gesicht, der kleine Finger, der Zeigefinger und der Daumen sind dabei nach oben abgespreizt. Um sie herum kreisen erneut die zwölf Augen.

2.32/1: Mit dem kleinen Finger stupst sie sich in der Nahaunahme an die Nase und hebt daraufhin ihren Kopf an. Die Augen, die zuvor ihr Gesicht fixierten, drehen sich in dem Moment ebenfalls nach oben.

2.32/2: Still: Nun ist im linken Bildteil deutlich der rote Kleiderständer zu sehen, auf dem ein großer goldfarbener Hut mit blauer Krempe, ein kleinerer weißer Hut mit schwarzen Punkten, eine rosa weiß gestreifte Cappy und eine goldfarbene Jacke hängen. Auf der rechten Seite steht ein mit Regenbogen-farbenen Bändern umwickelter Kleiderständer, an dem vier Kleiderbügel mit pastellfarbenen Kleidern hängen. Im Hintergrund dreht sich der Einhorn-Hut.

2.33/1: Still: Wiederholung der Einstellung von (0.19): Verpackungen von Konsumprodukten stapeln sich auf dem Rand des Kosmetiktisches.

2.33/2: Still: Nach links verschobene Wiederholung der Einstellung von (0.12): Zwei Figuren eines Kasperle-Theaters, die achtlos über das verschnörkelte weiße Bettende geworfen sind. Ein Clown, durch rote Nase, Hütchen und roten Mund zu erkennen, und eine Prinzessin in rosafarbenem Gewand, auf deren wallendem Haar eine kleine Krone sitzt. Links daneben lehnt das obere Ende des Sprungstabes am Bettgestell.

2.33/3: In einer Nahaufnahme schiebt sich eine gelbe Kassette in die Öffnung eines mit gelbem Plüsch ummantelten Videorecorders. Das silberfarbene Fach schließt sich.

2.35: In der Großaufnahme ist der Kopf der Künstlerin im Halbprofil von links erkennbar. Sie schaut in den rechten Bildraum, in dem sich von unten ein mehrstöckiger rosa-rot-gestreifter TURM vorschiebt. Um den Turm herum fliegen mehrere Flug-Dinosaurier. Im Hintergrund verlaufen verschieden lange dunkle Strahlen auf hellgrünem Hintergrund kreisförmig um den Turm, dessen Netz-Struktur im unteren Teil sichtbar wird, als er sich nach oben aus dem Bild herausbewegt.

2.37: In der nächsten Totale steht die Künstlerin auf dem linken Fuß, ihre linke Hand hat sie in die Hüfte gestützt, das rechte Bein ist leicht angewinkelt. Auf dem rechten ausgestreckten Arm steht ein gelber, mit bunter Dekoration verzierter FERNSEHER, auf dessen Bildschirm eine Großaufnahme des Gesichtes der Künstlerin zu sehen ist. Das Gesicht auf dem Körper ist jedoch in dieser Einstellung nicht zu sehen, da um ihren Kopf eine rosa kugelförmige MASSE wabert. Im Hintergrund tanzt die rosafarbene Tänzerin im Fenster.

2.38: Im Raum erscheinen vier rosa und rot gestreifte Panzer, deren Zielrohre sich leicht hin und her bewegen.

2.39: In der Großaufnahme erscheint erneut das Gesicht der Künstlerin im Halbprofil auf der linken Seite des Bildes. Langsam löst sich der Panzer in seine Einzelteile auf: Das Führerhäuschen schwebt nach oben, das Zielfernrohr nach vorne und die beiden Ketten lösen sich nach rechts und links ab.

2.41: In der Nahaufnahme des gelben Fernsehers ist nun deutlich die Großaufnahme der Künstlerin zu sehen. Auch die am Fernseher vorgenommen Dekorationen sind nun zu erkennen. An der rechten oberen Ecke befinden sich kleine bunte Federn und Pompons, zwei Augen kleben an der rechten Seite. Darunter ist eine kleine rosafarbene Spielzeugpistole befestigt. An der linken unteren Ecke befinden sich bunte Pompons und Federn. Ein blauer Pfeifenreiniger, der in einem gelben Pompon endet, steht vom Fernseher ab. Auch das wabernde Rosa ist in dieser Einstellung zu erkennen, ein Auge bewegt sich auf rosafarbenem Hintergrund über die ausgebeulte Oberfläche des unformigen Körpers.

2.42: Die folgende Einstellung rückt in die Halbnahe zurück, sodass die Künstlerin wieder bis zu den Hüften zu sehen ist. Vom Fernseher aus löst sich ein rosafarbener Kreis nach oben ab und schwebt wie ein HEILIGENSCHEIN über dem Gerät. Über die Oberfläche der rosafarbenen Masse ziehen Nase und Mund. Im Hintergrund tanzt weiter die Tänzerin.

2.43: Das Bild rückt weiter ab, in der Totale schiebt sich nun von links der türkisfarbene Ast eines GEWEIHS hinter das Arrangement. Der rosafarbene Kreis entfernt sich nach oben hin aus dem Bild.

2.45/1: Vor schwarz-weiß gestreiftem Hintergrund ist wieder die Großaufnahme der Künstlerin im Halbportrait von links zu sehen, wie sie auf den Geweih-Ast schaut, der sich von unten durch den rosafarbenem Kreis schiebt.

2.45/2: In der Nahaufnahme wird nun noch einmal auf die rosafarbene Masse, die um den Kopf der Künstlerin schwebt, fokussiert. Auf Kinnhöhe scheint sie aus der Form zu tropfen, auf deren Oberfläche nun Mund, Nase und ein Auge der Künstlerin vorbeiziehen. Der Fernseher ist nur noch im linken unteren Bildteil erkennbar. Im rechten Hintergrund sieht man die Tänzerin ihre Hände wie zum Gebet vor der Brust zusammenlegen.

2.45/3: Vor schwarz-weiß gestreiftem Hintergrund schaut die Großaufnahme des seitlichen Halbportraits der Künstlerin auf das schwarz gerahmte ovale Bild eines BÄREN im Profil.

2.46: In der Nahaufnahme des gelben Fernsehers ist nun wieder die Großaufnahme der Künstlerin zu sehen.

2.47/1: Der Bildschirm wird grau.

2.47/2: In der Nahaufnahme kreuzt die Künstlerin die Hände vor ihrem sich verziehenden Gesicht und führt sie in schnellen Bewegungen wieder auseinander. Daumen, Zeigefinger und kleiner Finger sind dabei wieder von der Hand abgespreizt.

2.48: Die Großaufnahme zeigt die Künstlerin nun rechts im Bild im Profil. Hinter ihrem Kopf erscheint ein gelb und orange gestreifter Haifischkopf vor rosa und grau kariertem Hintergrund, der am unteren Bildrand von einer weißen Fläche mit schwarzen Punkten gebrochen wird. Auf Höhe ihres Auges kreuzt eine pinke Linie diagonal das Bild.

2.49: In der Halbnahen hält sie das große Plastikpferd so zwischen ihren Beinen, dass es aussieht, also würde sie darauf reiten. Sie beugt sich nach hinten und wirft die rechte Hand in die Luft. Auf dem Kopf trägt sie eine übergroße bunte Schleife, auf der Nase eine Sonnenbrille mit rosafarbenem Gestell. Hinter ihr aus dem Fenster schlängelt sich der riesenhafte HAIFISCH in den Raum.

2.50: In der Totale tanzt die Künstlerin in der Mitte des Raumes von einem Bein auf das andere, die Hände hält sie dabei vom Körper abgespreizt die Handflächen parallel zum Boden. Von den oberen beiden Rändern aus hängen zwei Tänzerinnen umgekehrt in dem Raum, die die Bewegungen der Künstlerin spiegeln. Im Fenster im Hintergrund dreht sich eine gelbe Hand.

2.51: Die Bewegungen werden in der Halbnahen weitergeführt. Alle drei Tänzerinnen klatschen in die Hände und werfen ihre Arme in die Luft.

2.52: In der Großaufnahme knien die beiden Tänzerinnen neben dem Gesicht der Künstlerin und werfen sich mit ausgestreckten Armen vor ihr, die ein Auge zum Zwinkern zusammenkneift, auf den Boden.

2.53: Zwei riesenhafte rosafarbene HÄNDE mit grün lackierten Fingernägeln greifen von oben aus in das Bild. Die Künstlerin dreht die Füße leicht zueinander ein und hebt ihre Arme auf Augenhöhe. Im Hintergrund wird sie von der Tänzerin im Fenster gespiegelt.

2.54/1: In der Halbnahen wirft die Künstlerin ihren Kopf nach vorne, schüttelt ihn von rechts nach links, die Zöpfe wippen dabei auf und ab. Hinter ihr bewegt sich eine SKELETTIERTE grüne HAND von links oben nach unten durch das Bild. Im Fenster im Hintergrund ist die Tänzerin von hinten zu sehen, die ihr Hinterteil von rechts nach links bewegt.

2.54/2: In der Totale springt die Künstlerin auf dem rechten Bein stehend ein paar Schritte nach hinten, hinter ihr füllt eine große weiße GITARRE das Bild aus. Im Fenster im Hintergrund ist wieder die Tänzerin zu sehen...

2.55: ... die in der folgenden Einstellung vor einem dunklen Hintergrund die Hände vor ihrem Gesicht spielen lässt. Hinter ihr öffnet sich eine lila gepunktete Fläche in einer dunklen Raute, in der fünf große Würfel im Kreis angeordnet sind und sich um die Tänzerin herum drehen.

2.56: Aus den fünf großen Würfeln sind in der nächsten Einstellung, einer Totale, sechzehn geworden, die sich kreisförmig um den Oberkörper der Künstlerin herum drehen. Die Farbe der Würfel verändert sich von einem pink-grauen Muster hin zu einer schwarzen Struktur mit grünen Punkten. die Würfel verschwinden, statt ihrer taucht ein satt gelber Strahlenkranz der Künstlerin auf.

2.57: In der Halbnahen erscheint hinter der Künstlerin ein weiteres Kreisförmiges-Gebilde: Um einen schwarzen flachen Zylinder gruppieren sich sechs lilafarbene stilisierte Masken. Im Hintergrund bleibt die Tänzerin im Fenster sichtbar.

2.57/2: In der Halbnahen sieht man die Künstlerin den Mikrofonstab mit beiden Händen um sich selbst drehen.

2.58: In der Großaufnahme spiegelt sich erneut das nach außen schauende Halbprofil der Künstlerin an der Mittellinie, an der die stilisierte MASKE erscheint und von einem lilafarbenen Farbverlauf in einen schwarzen Umriss überblendet wird.

2.59/1: In der Totale erscheint hinter der tanzenden Künstlerin ein DONUT mit grüner Glasur.

2.59/2: In der Nahaufnahme wirft die Künstlerin ihre Arme erneut in die Luft.

3.00/1: Die Bewegung wird in der nächsten Einstellung von der Tänzerin aufgegriffen, die ihre Arme vor dem Gesicht vorbei führt. Auf dem hellblauen Hintergrund mit kleinen dunklen Kreuze erscheinen zwölf Donuts mit abwechselnd pinkfarbener und grüner Lasur.

3.00/2: Während die Tänzerin im Fenster im Hintergrund weiter tanzt, nimmt die Künstlerin ihre Bewegungen auf; Die drei Reihen Donuts schweben noch immer in der Luft hinter ihr.

3.01: Auf ihre Hände aufgestützt bewegt die Künstlerin ihren Oberkörper von rechts nach links und drückt sich dabei tief nach vorne gebeugt vom Mikrofonständer ab.

3.02/1: Neben der Nahaufnahme der Beine der Künstlerin erscheinen nun rechts und links zwei hellgrüne FÜßE mit grün lackierten Fußnägeln.

3.02/2: In der Totale ist die Tänzerin nun neben der Künstlerin doppelt sichtbar. Einmal im Fenster im Hintergrund, das zweite Mal in einem Runden kleineren Bild am linken unteren Rand. Zusammen mit den beiden anderen Figuren bewegt sie ihre Finger spielerisch, ihre Handrücken liegen dabei auf Gesichtshöhe parallel gegenüber.

3.02/3: In der folgenden Nahaufnahme lehnt sich die Künstlerin mit nach rechts geneigtem Kopf zurück, der rechte Zeigefinger drückt dabei gegen ihre Schläfe; Mit der linken Hand umfasst sie weiterhin das Mikrofon. Hinter ihr erscheint ein stilisierter Schriftzug des Wortes "HAPPY" in hellem Grün mit pinkfarbenen Punkten.

3.03: Während hinter ihr eine Reihe von pink und gelb gemustertem GOLFBÄLLEN aus dem Fenster heraus fahren, schwingt die Künstlerin in der Totale ihren Mikrofonständer wie einen Golfschläger.

3.04/1: Nach dem Schlag wechselt die Einstellung in die Halbnahe und die Künstlerin legt die rechte Hand an die Stirn, als schaue sie dem fliegenden Ball hinterher.

3.05: In der Großaufnahme vollführt die Künstlerin eine leichte Drehung mit dem Kopf beim Singen. Um sie herum wirbeln im Kreis Spiel-WÜRFEL und lilafarbene ZÄHNE.

3.06: Mit schnellen kleinen Schritten läuft die Künstlerin in der Mitte der Bildes einen kleinen Kreis ab. Ihren linken Arm hält sie dabei vom Körper weggestreckt. Vom linken oberen Bildrand schiebt sich ein blau und rosa gemustertes PFERD in die Totale.

3.07: Hinter dem Fenster läuft im Hintergrund ein grünes Pferd mit blauer Mähne vorbei.

3.08: Um das Halbprofil der Künstlerin galoppieren in der Großaufnahme an Stangen befestigte grüne Pferde im Kreis umher.

3.09: In der Totale springt die Künstlerin einige Male in der Mitte der Bühne auf und ab. Aus dem Fenster im Hintergrund schaut das Pferd hervor.

3.10/1: In der Nahaufnahme singt die Künstlerin nah an dem Mikrofon, das sie in der linken Hand hält. Direkt hinter ihr ist noch immer das Pferd zu sehen. Langsam entfernt sie das Mikrofon von ihrem Gesicht.

3.10/2: Diese Bewegung führt sie auch in der nächsten Einstellung, der Totale, weiter. Sie ist nun seitlich vom Betrachter abgewendet.

3.11: Von links schiebt sich eine gelbe LUPE über das Bild, durch die die Künstlerin näher betrachtet wird: Den Mikrofonarm von sich gestreckt, die rechte Hand hinter ihrem Körper abgespreizt legt sie den Kopf leicht in den Nacken.

3.12: In der Halbnahen springt sie von rechts nach links durch das Bild, den Mikrofonstab hält sie dabei wie eine Gitarre, ihr Kopf wirbelt von vorne nach hinten, die Zöpfe drehen sich um sie herum.

3.13: Hinter ihrem Rücken erscheint das Bild der weißen Gitarre, die in viele kleine Teile zerspringt.

3.14: In der Halbnahen steht sie das Gesicht den Betrachter zugewandt, den linken Arm in die Hüfte gestützt und streckt den rechten Arm lang zur Seite heraus. Im Hintergrund schaut die Großaufnahme ihres rosafarbenen Gesichts aus dem Fenster heraus.

3.15: Über ihrer Handfläche erscheint der SCHÄDEL eines Tieres. Der Unterkiefer fehlt, aus dem Oberkiefer ragen zwei spitze Zähne hervor. Auf dem Schädel und gleichzeitig über ihrem Kopf in der Großaufnahme breiten sich grün leuchtende Strahlen aus, die sich nach oben hin ausbreiten.

3.16: Nach dem Schnitt zurück in die Totale ist der Schädel verschwunden, die Großaufnahme im Fenster bleibt jedoch stehen. Die Künstlerin tanzt derweil im Vordergrund, schüttelt ihre Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger hin und her und knickt schließlich in der Hüfte zur Seite ab.

3.18: Still: Wiederholung der Detailaufnahme von (0.27), die sanft ausgeblendet wird: Eine Nahaufnahme des Kosmetiktischs erlaubt den Blick auf den pinkfarbenen verschnörkelten Rahmen, der an den herausgezogenen Schubladen lehnt. Vor dem Rahmen ist der Kopf einer orangefarbenen Puppe zu erkennen, die große schwarze Augen und ebenso große runde rote Wangen hat. Eine weitere Puppe – oder ein Plüschtier – mit gelben Ohren ist unter der linken Schublade eingeklemmt, aus der eine lilafarbene Figur heraushängt. Auf dem Tisch liegen die Kosmetikartikel ausgebreitet, außerdem eine Verpackung, auf der die Aufschrift ”Cuddle Buddy” zu erkennen ist. Vor der Verpackung steht der Hut eines Fliegenpilzes. Im Hintergrund ist schemenhaft ein langer dünner Gegenstand, ein Schwert, zu erkennen.

3.19: Mit nach unten ausgestreckten Armen tanzt die Künstlerinnen in der Totale einen Dreiecks-Schritt ab. Aus dem Fenster hinter ihr fliegt eine blau gefasste UHR in den Raum, deren Zeiger sich schnell im Uhrzeigersinn drehen.

3.22: In der Großaufnahme ihres Gesichts trägt die Künstlerin nun einen SCHNURRBART über der rosafarbenen Oberlippe. Sie öffnet den Mund, aus dem ein stilisiert gezeichneter Apfel geflogen kommt. Das helle Gelb des Apfels wird vom Hintergrund aufgegriffen, der von grauen Linien durchzogen ist, die strahlenförmig auf einen Punkt hinter dem Kopf der Künstlerin zu laufen.

3.23: Der Dreiecks-Schritt geht in einen Tanz im Rondell über, die Uhr dreht sich weiter im Hintergrund.

3.24/1: In der Großaufnahme befinden sich nun zwei sich drehende Äpfel rechts und links vom Kopf der Künstlerin, die noch immer einen Schnurrbart trägt. Sie zwinkert mit dem rechten Auge.

3.24/2: Der nächste Schritt führt zurück in die Totale, in der die Künstlerin weiter im Dreieck tanzt, die Uhr hinter ihr läuft noch immer.

3.25: Ein kurzer Schnitt zurück in die Großaufnahme mit den zwei Äpfeln.

3.26: In der Totale hat die Künstlerin dem Tanzschritt gegen eine stehende Position ausgewechselt; Breitbeinig, etwas zur rechten Seite des Bildes gerückt erwartet sie mit einem SCHWERT in der Hand, locker in den Kniekehlen schwingend, einen Apfel, der vom linken äußeren Bildrand in hohem Bogen auf die Bühne geworfen wird. Die Uhr dreht sich weiter und tritt in den Vordergrund, während die Künstlerin den Apfel mit der Spitze des Schwertes aufspießt und dabei langsam in die Knie geht.

3.31: In der Großaufnahme nähert sich nun eine fotorealistische Abbildung eines Apfels dem Mund der Künstlerin, deren Oberlippe noch immer ein Schnurrbart ziert.

3.32: Sie scheint in den Apfel zu beißen, doch als sie den Mund wieder schließt, verschlingt sie nur ihren Schnurrbart.

3.33 –
3.43: In den folgenden Einstellungen wechseln sich Totale, Halbnahe und Nahaufnahmen in schneller Folge ab, dabei schieben sich typografisch aufwendig gestaltete Schriftzüge “PON”, “ぽん”, WAY und “うぇい” ab, jeweils passend zum gesungenen Text.

3.44 –
3.47: Halbtotalen der Künstlerin und der Tänzerin wechseln sich ab, dabei erscheinen die bekannten Elemente aus dem Video in folgender Reihenfolge und füllen schließlich das Bild aus: Augapfel, Tierschädel, Ente, Boxhandschuh, Panzer, Menschenschädel, Uhr, Fisch, Flugsaurier, Donut, Haifisch.

3.48: In der folgenden Großaufnahme zieht die Künstlerin ihre Wangen zusammen und schürzt die Lippen. Hinter ihr verändern sich die bunten Muster und verschieben sich gegeneinander, bis schließlich ein grau gemusterter Strahl aus ihrem Mund herauskommt und sich gegen das pinke Muster des Hintergrundes verdreht.

3.49: In einer halbnahen Einstellung zieht sie das linke Bein auf Bauchhöhe hoch und macht kreisende Bewegungen mit ihren Armen. In dem Fenster im Hintergrund dreht sich eine pinkfarbene Schildkröte.

3.50/1: In einer Großaufnahme beißt die Künstlerin die Zähne zusammen und hält den Mund dabei offen, sodass man sieht, wie die Zahnreihen aufeinander treffen. Hinter ihr bewegen sich riesenhafte Kiefer synchron dazu aufeinander zu und schlagen zusammen.

3.50/2: In einer Nahaufnahme formt die Künstlerin mit dem Mund stumm zwei "Pon"s, dazu führt sie ihre rechte Hand zunächst senkrecht, dann waagerecht an ihrem Gesicht vorbei, als wollte sie es mit ihren Bewegungen rahmen.

3.51/1: In der nächsten Halbnahen führt sie mit scheinbar vor Anstrengung nach unten verzerrten Mundwinkeln ihre Hände vor die Brust, zwischen ihren Fingern bricht ein Konfettiregen hervor.

3.51/2: In der Nahaufnahme hält sie mit der linken Hand das Mikrofon umklammert, den kleinen Finger abgespreizt und wirft die rechte Hand nach vorne, wobei sie zwei Finger dem Betrachter entgegen streckt.

3.52: In der nächsten Aufnahme sieht man die Reihe der Tänzerinnen im Kreis nebeneinander auf- und ab-schwingend tanzen.

3.54: In der Totale läuft die Künstlerin auf den Mikrofon-Stock gestützt vornübergebeugt im Kreis. Hinter ihr schiebt sich ein lilafarbener WAL aus dem Fenster.

3.55: In der Halbnahen hin erhebt sie mit entschlossenem Blick den Mikrofonständer mit beiden Händen über ihren Kopf. Die Tänzerin im Fenster nimmt eine Arabesque ein, das linke Bein erhoben, den linken Arm parallel zum Boden und den rechten nach oben vom Körper weggestreckt.

3.56/1: In der folgenden Einstellung hat sich die Reihe der Tänzerinnen in ein Heer aus Tänzerinnen verwandelt, die ihre Arme synchron in Halbkreisen in die Luft schwingen.

3.56/2: In der Halbtotale sitzt die Künstlerin auf dem kleinen roten Stuhl, das linke Bein auf den Boden, das rechte Bein darüber geschlagen. Auf dem Kopf trägt sie einen rosafarbenen Fellhut. Die linke Hand rückt ihre hellblaue Brille zurecht, in der Rechten hält sie einen lilafarbenen Teddybär, der an einem Bein hinter ihr herunterhängt, während sie sich gegen die Lehne des Stuhls drückt.

3.57/1: Still: Die Aufnahme zeigt das weiße Plastikpferd, das an das Bettgestell gelehnt ist. Aus dieser Nähe sind auch deutlich die beiden Haltegriffe am Hals des Pferdes zu erkennen, sowie ein Loch auf seiner Flanke. Die Mähne des Pferdes ist in Pastellfarben gehalten, von seinem Ohr baumelt eine kleine Kette mit Sternen herab.

3.57/2: Mit offenem Mund dreht sich in der Großaufnahme der Kopf der Künstlerin, um den schemenhaft die gemusterten Formen von Fischen schwimmen.

3.58: In der Totale umfasst die Künstlerin mit beiden Händen den Mikrofonstock und stößt ihn über ihrem Kopf nach links in die Luft, verlagert dabei das Gewicht vom linken auf das rechte Bein, wodurch ihr Oberkörper sich weiter in den linken Bildraum lehnt.

3.59/1: In der Nahaufnahme sieht man die Künstlerin erneut ihre Hände so vor dem Gesicht platzieren, dass sie durch die von Zeigefinger und Daumen gebildeten Löcher schauen kann. Sie hebt den Kopf hoch und verzieht dabei den Mund so, dass man ihre gefletschten Zähne sehen kann.

3.59/2: In einer Nahaufnahme schlägt die Tänzerin sich mit der behandschuhten Hand auf den Bauch.

4.00/1: Das nächste Bild zoomt eine Einstellungsgröße von der Tänzerin zurück, die weiter im Takt auf ihren Bauch schlägt. Hinter ihr steht ein stilisiertes SCHWEIN, rosa und blau marmoriert. Beim zweiten Schlag auf den Bauch löst das Muster auf der Haut des Schweins sich in bunte Formen auf.

4.00/2: Auf der Nahaufnahme der Künstlerin mit zu einer Brille gelegten Händen vor dem Gesicht streckt sie dem Betrachter die Zunge heraus.

4.01/1: In der nächsten Halbnahen trägt die Künstlerin den goldenen Zylinder auf dem Kopf, dazu eine Brille, deren Gestell farblich zur hellblauen Schärpe der Kopfbedeckung passt. Den Kopf zur Seite geneigt, den linken Ellbogen in die Seite gestützt und das Knie angezogen, hält sie in der rechten angewinkelten Hand den goldenen Umhang. Ihr Mund ist geöffnet und die linke Hand mit den abgespreizten Fingern wie zum Winken bereit.

4.01/2: Die nächste Nahaufnahme zeigt erneut die Künstlerin, die mit den Händen das Mikrofon festhält und lautlos den Mund schließt.
4.02: In der vorletzten Totalaufnahme fährt die Künstlerin von rechts nach links auf einem Einrad durch das Bild. Im Hintergrund dreht sich dabei ein grün-blauer Zahn im Fenster.
4.03: Vor sich dynamisch verändernden geometrischen Formen dreht sich der Kopf der Künstlerin in der Großaufnahme.
4.05: In der letzten Totale steht die Künstlerin breitbeinig zentral im Bild, hebt den rechten Arm vor dem Körper an ihrem Kopf vorbei, wobei sie das Gewicht auf den rechten Fuß verlagert und die Hand mit dem Handrücken nach außen dreht. Sie lehnt sich in das rechte Knie und verharrt in dieser Pose mit abgespreizten Fingern vor dem Gesicht.
4.06: In der Großaufnahme erscheint ein letztes Mal das rosafarben angemalte Gesicht der Künstlerin, die die Lippen öffnet und die Zähne fletscht.
4.07: In der Halbnahe springt die Künstlerin mit beiden Armen in die Luft gereckt hoch, sodass ihr Körper eine X-Form annimmt.
4.08: Die Aufnahme gefriert und von den Rändern her schließt sich eine orangefarbene runde Vignette um das Bild.
4.09: Kurz ist noch ihr Gesicht zu sehen, dann schließt sich der Kreis und das Bild ist gänzlich von der orangefarbenen Fläche bedeckt.
4.10: Die Fläche öffnet sich in der Mitte und gibt einen kreisförmigen Ausschnitt des Bildes frei, auf dem die Künstlerin, den Kopf leicht schräg geneigt, dem Betrachter zuzwinkert. Dabei streckt sie die Zunge zur Seite heraus.
4.11: Die Vignette schließt sich erneut.
4.12: Dort, wo vorher das Gesicht der Künstlerin zu sehen war, springt ein einzelner Augapfel heraus und verschwindet nach unten aus dem Bildraum.
4.14: Das Schlussbild ist eine satte orangefarbene Fläche.

7.3.3 Figurenbeschreibung

(1) Die zentrale Figur des Videos ist ein Mädchen oder eine junge Frau, die mit einem Mikrofon in der Hand in einem in Pastellfarben gehaltenen Kinderzimmer performt. Sie hat eine helle Haut und leicht rosigen Wangen. Die Augen und Wimpern sind stark betont, unter den Augen ist ein leichter, kupferfarbener Lidschatten aufgetragen, der zum Inneren des Auges hin heller wird. Die Iris hat einen dunkelblauen bis hellgrauen Ton, unter dem linken Auge glitzern drei kleine Steine. Die kupferfarbenen Haare, vor denen sich fein zwei rosafarbene Creolen-Ohrringe in Herzform abheben, fallen in zwei dünnen, gelockten Zöpfen auf ihre Schultern. Die Zöpfe werden auf beiden Seiten ihres Kopfes hoch in zwei breiten rosa und gelben Schleifen gehalten. Der Pony, der sich über dem rechten Auge[345] teilt, gibt den Blick auf eine schmale, helle Augenbraue frei. Die schmale Nase läuft gerade und leicht spitz auf einen kleinen, blassrosa geschminkten Mund zu. Sie trägt ein rosa und rot gemustertes Oberteil mit kurzen weißen Puffärmeln, das in eine kurze gelbe Plunderhose übergeht. Die Hose ziert ein Muster aus großen roten, lilafarbenen, gelben und grünen Augäpfeln, die auch die kurzen weißen Handschuhe des Mädchens bedecken. Um den hochgeschlossenen Ausschnitt des Oberteils herum zieren kleine rote stilisierte Brillen den Stoff. Auf der linken Seite heftet ein Anstecker aus bunten Federn und einer in weiß und rosa gehaltener Schleife. Kurz unter der Brust beginnt eine Zierschnürung, die sich über die Breite von drei Längsstreifen nach unten bis zum Hosenansatz herunterzieht. Die pinkfarbenen Schnüre überkreuzen einander und fallen in einer Schleife bis zur Mitte der Hose herunter, wo sie in zwei gelben kleinen Pompons enden. Die nackten Beine stecken in pinkfarbenen Schnürstiefeln mit der charakteristischen gelben Naht der Marke "Doc Martens" und schwarzen Schnürsenkeln, die so gebunden sind, dass am Schaft oben zwei Löcher offen bleiben. Kurz über den Schuhen in zweifacher Raffung ragen weiße Rüschenstrümpfe. In diesem Kostüm ist die junge Frau die meiste Zeit des Videos über zu sehen.

[345] Für diese und alle weiteren Beschreibungen gilt die Perspektive der Zuschauerin als ausschlaggebend für die Bezeichnung von links und rechts.

(2) In den Großaufnahmen trägt die Figur eine etwa kinnlange blonde Perücke mit einem Pony[346], der bis kürz über die Augen reicht und ein Arrangement aus Obst und Spielzeug auf dem Kopf. In diesen Aufnahmen ist ihre Haut rosa gefärbt, die Wimpern stark betont. Sie unterbrechen die räumlichen Aufnahmen in oftmals kurzen Szenen[347]; eine längere Einstellung während des Instrumentalteils (1.56-2.11) macht durch eine Rundumaufnahme den Kopfschmuck der Künstlerin als Ganzes sichtbar. Hinter ihrem Kopf schauen die Spitzen von zwei Flügeln rechts und links hervor. Mittig liegt eine lilafarbene Weintraubenrebe, zur Linken darauf eine Banane, unter der das Gesicht einer blonden Puppe hervor schaut. Vor dem Gesicht der Puppe ist ein kleiner weißer Knochen mit einer Spange auf dem Haar fixiert. Auf der rechten Seite ist im vorderen Bereich über dem Pony eine kleine rote Erdbeere zu erkennen, daneben die Figur eines Flugsauriers. Auf der linken Seite, als Gegenpart zum Flugsaurier, flattert ein kleiner schwarzer Schmetterling.

(3) Die zweite Figur im Video ist eine kräftig gebaute Frau in einem weit gebauschten rosafarbenen Kleid, das etwa bis über die Knie reicht. Auch ihre Haut ist rosafarben maskiert; Sie trägt eine Strumpfhose, auf der in der Nahaufnahme kleine helle Punkte zu erkennen sind und lange rosafarbene Handschuhe. Um ihr Gesicht, das schwarz maskiert und von einem pinkfarbenen Netzmuster überzogen ist, fällt eine kurze weißblonde Perücke im Bob-Schnitt bis etwa auf Höhe der Ohren, die jedoch durch die Maskierung nicht zu erkennen sind. Unter dem Kinn setzt eine hochgeschlossene Bluse mit abgerundetem Kragen an, deren Ärmel knapp über den Ellenbogen enden und den Blick auf ein kleines Stück rosafarbene Haut zwischen dem Saum und dem Beginn der Handschuhe freigeben. Eine Knopfleiste reicht bis auf Bauchhöhe herunter, von wo aus der Rock weit fällt und auf einer Reihe Rüschen endet, die zu einem Unterrock zu gehören scheinen. Ihre Füße stecken in rosafarbenen, Knöchel- hohen Sneakern, deren Kappen weiß vom Stoff der Schuhe abgehoben und auf die Schnürsenkel abgestimmt sind.

7.4 Theorie+

7.4.1 Superflat: Eine Lektüre der Oberfläche

Als Vertreter einer künstlerischen strategischen Aneignung der Wertungsdiskurse von Infantilität und Objektivität möchte ich Takashi Murakami vorstellen, einen Künstler, der japanische Gegenwartskunst im Westen geprägt hat und auch in der Ästhetik von Kyarys Videos präsent ist.[348]

> „The world of the future might be like Japan is today – super flat. Society, customs, art, culture: all are extremely two-dimensional. It is particularily apparent in the arts that this sensibility has been flowing steadily beneath the surface of Japanese history. Today, the sensibility is most present in Japanese games and anime, which have become powerful parts of world culture. One way to imagine super flatness is to think of the moment when, in creating a desktop graphic for your computer, you merge a number of distinct layers into one.“[349]

Takashi Murakamis Aufstieg in die internationale Kunstwelt beginnt in den späten 1990er Jahren in einem Japan, das sich nur langsam von der geplatzten „Economic Bubble“ erholt. Sein vermutlich bekanntester internationaler Auftritt ist seine Figur „My Lonesome Cowboy“, die bei der Biennale in Venedig 2009 im japanischen Pavillon ausgestellt wurde. „My Lonesome Cowboy“ ist eine monströse

[346] Auf das Zeichen des Bobs werde ich zu einem späteren Zeitpunkt näher eingehen.
[347] Siehe dazu auch die Markierung der Großaufnahmen in der Analysenotation im Anhang, 7.2 Analysenotation.
[348] Für die Rezeption macht das u. a. Miles Raymer (Ders.: Kyary Pamyu Pamyu – Nanda Collection) deutlich – Murakami wird uns außerdem im Kapitel 4.3.3 Das nackte Auge wieder begegnen. Die ästhetischen Ähnlichkeiten sind so offensichtlich, dass sich Kaikaikiki, das von Murakami gegründete Kunst-Unternehmen dazu bemüßigt sieht, in einer Klarstellung verlautbaren zu lassen, „that there is no relationship whatsoever between Ms. Kyary Pamyu Pamyu and Takashi Murakami“. Kaikaikiki: Notification Concerning the Relationship (or Lack thereof) between Takashi Murakami's Artworks and Ms. Kyary Pamyu Pamyu's Eyeball Motifs, Etc. http://www.kaikaikiki.co.jp/release/en/20131118_1.html, zuletzt abgerufen am 15.08.2017.
[349] Takashi Murakami: The Super Flat Manifesto. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 4-6, hier S. 5.

Plastikfigur eines nackten, masturbierenden Jungen in Manga-Ästhetik mit breitem Grinsen und nach oben vom Kopf abstehendem Haar, dessen Plastik-Sperma-Spur wie ein Lasso um ihn herum schwingt. Mit diesem Bild prägt sich Murakami der Kunstwelt ein und so gelingt es ihm, in den 2000er Jahren über Japan hinaus zum globalen Star der Kunstwelt zu werden.[350] Seine Popularität im Westen hängt stark mit seinem Konzept „Superflat" zusammen, einer ästhetischen, vielleicht auch sozialen, politischen, zumindest aber kulturellen Theorie, die Japans erfolgreiche Popkultur in einen Zusammenhang mit traditionellen japanischen Ästhetiken stellt. Nach Murakami unterscheidet sich japanische Kunst von westlicher (und damit dominanter) Kunst besonders durch ihre Betonung von Flächigkeit und dekorativer *Ober*flächlichkeit, einer spezifischen Gestaltung der Bildstruktur und der Lenkung des Betrachterblicks über die Oberfläche des Bildes hinweg.[351] Im Gegensatz zur westlichen Abwertung von Oberflächlichkeit und Dekorativem versucht Murakami in der Tradition dieser „exzentrischen" japanischen Kunst eine Aufwertung der Ästhetik, der er eine Ausdrucksfähigkeit zuschreibt, die für eine „childlike, non-discriminatory freedom"[352] steht.
Der problematische Status japanischer moderner Kunst auf dem Weltmarkt – zwischen den Ästhetiken der eigenen Vergangenheit und westlicher Gegenwartskünstler – drängt japanische Avantgarde-Künstler, die sich ernsthaft über die Beziehung von Gesellschaft und Kunst Gedanken machen, so Murakami in die Unterhaltungsindustrie oder angewandte Kunst: "The chaos of this situation is the reality of the Japanese art production scene, in which "art" and "entertainment" are being fused."[353] Die Fusion von Kunst und Unterhaltung führt notwendig dazu, dass auch die Kommerzialisierung von Kunst *als* Kunst verstanden werden kann und auch kommerziell arbeitende Künstler „Kunst" *herstellen* können.[354] Indem Murakami sich selbst in die Tradition von Andy Warhol stellt, inszeniert er sich als Vertreter einer Avantgarde, deren Ästhetik zwischen Starkult und Medien, Erotismus und Groteskerie, Freiheit und Kindlichkeit, Kunst, Konsum und Pop die Zukunft der Kunstwelt bestimmt, wie es Kubismus, Surrealismus oder Minimalismus zuvor getan haben.[355] Superflat jedoch ist eine klar japanische Zukunft. Und - doch - auch wieder nicht:

> 'Super flatness' is an original concept of Japanese who have been completely Westernized. Within this concept seeds for the future have been sown. Let's search the future to find them. 'Super flatness' is the stage to the future.[356]

Murakami macht die Bedingungen der gegenseitigen Aneignung von Ästhetiken zum Bestandteil seiner Theorie des Superflat. Er kommuniziert durchaus politische Botschaften, wenn er Japan als „Little Boy" des Westens darstellt, eine Zurückstellung in das Entwicklungsstadium des Kindes konstatiert, die durch die amerikanische Besatzung nach dem zweiten Weltkrieg in die Konstruktion Japans eingeschrieben wurde. "the Japanese became Little boys in postwar Japan ‚super flattened' by the US"[357] Durch die USA in ein System verwiesen, das keine Erwachsenen produziert, trägt auch die traditionelle japanische Kunst ihren Schaden davon – wenn die Ästhetik der Oberfläche im Zuge kulturimperialistischer Eingriffe als eintönig und unterkomplex abgewertet und Flächigkeit zu Oberflächlichkeit monotisiert wird.[358] In einer Wiederaneigung traditioneller japanischer Ästhetiken und in einer Umwertung des Wertungsdiskurses oberflächlicher, infantilisierter Japanität nutzt Murakami den künstlerischen Diskurs als Vehikel einer neuen „Coolness" Japans, die im Westen breite Aufnahme findet. Superflat als „original concept of Japanese who have been completely Westernized" steht für ein Hybrid kultureller Aneignungen und Übernahmen, deren Dynamik in einem Fest der kommerziellen Popkultur ihren Ausbruch findet.

---

[350] Favell: Before and After Superflat, S. 9.
[351] Vgl. Murakami: A Theory of Superflat Japanese Art, S. 9 ff.
[352] Takashi Murakami: Visual of Super Flat Manual. In: Superflat. Takashi Murakami. Tokyo 2000, S. 115-137, S. 131.
[353] Murakami: A Theory of Superflat Japanese Art, S. 21.
[354] Vgl. Murakami: Visual of Super Flat Manual, S. 131.
[355] Vgl. Murakami: A Theory of Superflat Japanese Art, S. 23 ff.
[356] Murakami: The Superflat Manifesto, S. 5.
[357] Anan: Contemporary Japanese Women's Theatre and Visual Arts, S. 157.
[358] Vgl. Takashi Murakami: Earth in my window. In: Ders.(Hg.) Little Boy: The Arts of Japan's Exploding subculture. New Haven 2005, S. 99-149.

Trotzdem ist Takashi Murakami kein Erneuerer eines Bildes von Japan, das der Westen so noch nie gesehen hat. Ganz im Gegenteil: Indem er den „Otaku“ [359] in den Mittelpunkt der Superflat-Ästhetik stellt, macht er Superflat zu einer Bewegung, in der Weiblichkeit immer schon durch den männlichen Blick gebrochen ist. Indem er „oriental stereotypes, deviant sexuality, corporate branding, and promiscuous pop culture iconography“[360] in einem Bild zusammenführt, bestätigt er die weiter oben ausgeführten Stereotype über japanische Männlichkeit und Weiblichkeit, legitimiert sie noch unter dem Deckmantel der Kunst und macht sie konsumierbar. Im Sinne der Aneignung des Wertungsdiskurses als Mythos *denaturalisiert* er zunächst Infantilität und Oberflächlichkeit, wie sie von den USA als generisch japanische Eigenschaften mythologisiert werden und *renaturalisiert* sie danach wieder unter anderen Vorzeichen. Oberflächlichkeit, wie er sie in der japanischen Kunst *findet*, wird zum Erkennungsmerkmal „cooler“ Japanität. Er leert sie aus, füllt sie mit Blumen und Mangafiguren und verkauft sie als Ästhetik in den Westen, der meint, eine sozialkritische Plastik erworben zu haben, während Murakami ihm nur seine Sojasoße verkauft.[361] Auf einen Mythos setzt er einen zweiten Mythos und führt die semiologische Kette somit weiter.

7.4.2 Cool Japan: Niedlichkeit als staatlich geförderter Werbediskurs

Parallel zu Takashi Murakamis Entdeckung der Popkultur als Vehikel eines „coolen Japan“ in der Welt hat auch die japanische Regierung Anfang der 2000er Jahre Manga und Anime, Cosplay und Mode, Kawaii- und Otaku-Kultur als Möglichkeiten der Expansion in den Westen entdeckt.

> „What image should Japan present tot he world? The Japanese worry a lot about this question. Every year, in fact, the Japanese Foreign ministry, Japan Foundation and Agency for Cultural Affairs (Bunka-cho) spend millios of yen trying to answer it.“[362]

Getragen von zahlreichen Unternehmen und dem „Cool Japan“ Fund ist „Cool Japan“ unter der Schirmherrschaft des japanischen Ministeriums für Wirtschaft, Handel und Industrie der Versuch, japanische Popkultur global zu vermarkten. Teil dieses Konzeptes sind zahlreiche Veranstaltungen innerhalb und außerhalb Japans, um die Kreativindustrien Japans zu stärken und Japan als kulturelle Supermacht in der Welt zu etablieren. [363] „Cool Japan“ ist dabei von Anfang an stark mit der Vermarktung von weiblicher Niedlichkeit befasst. [364] So schickt Japan 2009 unter Anderem „Ambassadors of Cute“ – drei junge Frauen in Schulmädchen- und Lolita-Outfits – in die Welt, wo sie

---

[359] Da mein Fokus auf der Konstruktion japanischer Weiblichkeit liegt, kann ich an nicht tiefer auf die auch für Murakami zentrale Figur des Otaku eingehen, möchte jedoch kurz einen Überblick geben: „Otakus“ wurden in den 1980er Jahren in den Anfängen der Internetkultur sozialisiert, als scheue „Nerds” und als obsessive Fans subkultureller Phänomene im Westen zum populären Symbol japanischer (devianter) zeitgenössischer Männlichkeit. Von Manga, Anime und Computerspielen bis hin zu Puppen und Figuren von Künstlern wie „Bome” und pornographischem Material (Hentai) mit teilweise grotesken Elementen wie Henmaru Machinos Hybride aus Menschen, Tieren und Monstern situiert sich der Otaku in der Kultur abweichender sexueller Vorlieben, die oftmals um junge Mädchen kreisen. Vgl. Matsui: Toward a Definition of Tokyo Pop, S. 20-29, hier S. 27. Für eine Rekonstruktion der „Pseudo-Japanität” des Otaku als postmoderner Kategorie US-amerikanischer Imagination des besiegten Japan siehe Hiroki Azuma: Otaku. Japan’s Database Animals. Minneapolis und London 2009, S. 19 ff. F für die interdependente Konstruktion des Otaku sei an dieser Stelle auf Kelts verwiesen, der den Ursprung das Otaku-Kults als Aneignung einer amerikanischen Nerd-Faszination für Star Wars versteht und die westliche Rezeption des Otaku als Teil des „coolen” Japans auch für die Aufwertung des Otaku innerhalb Japans verantwortlich macht. Vgl. Roland Kelts: Japanamerica. How Japanese Pop Culture Has Invaded The U.S. New York 2006, S. 155.

[360] Favell: Before and After Superflat, S. 11.

[361] Als finales Ziel seiner dreischrittigen künstlerischen Strategie will Murakami nach gefälligen Bildern in Schritt eins dem Westen seine wahre „soy sauce nature“ (als Ausdruck einer „typisch japanischen“ Ästhetik) verkaufen. Murakami: or die?, S. 131.

[362] Favell: Before and After Superflat, S. 7.

[363] Kazuaki Nagata: Exporting culture via ‘Cool Japan’ – METI promoting art, food, fashion abroad to cash in on 'soft power'. http://www.japantimes.co.jp/news/2012/05/15/news/exporting-culture-via-cool-japan/#.WYr6atPyiuU, zuletzt abgerufen am 10.ß8.2017.

[364] Die potenzielle und tatsächliche Kritisierbarkeit der in der Otaku-Kultur verankerten pornographischen und „perversen“ Elemente machen „Kawaii“ zum harmloseren Werbematerial.

auf Expos und interkulturellen Veranstaltungen auftreten und japanische Kawaii-Kultur repräsentieren sollen.[365] Auch Kyary Pamyu Pamyu tritt 2013 in den USA als Botschafterin von Cool Japan auf[366] und steht 2016 Patin für „Universal Cool Japan"s VR-gestützte Achterbahnfahrt „Kyary Pamyu Pamyu XR Ride".[367] Bei der Vermarktung von „Cool Japan" als „Kawaii Japan" fallen die Begriffe der Infantilität und der Oberflächlichkeit freilich nicht, sondern werden in positiven Attributen umgesetzt: Kawaii wird hier vielmehr zu einem unbeschwerten, fröhlichen Lebensstil, der auch als Signal an die asiatischen Nachbarn verstanden werden kann, deren Beziehung zu Japan noch immer vom den historischen imperialistischen Aggressionen des Landes geprägt ist.[368] „Kawaii" ist universell ansprechend: niedlich, dekorativ, weiblich, attraktiv. Und vor allem eins: harmlos. Cool Japan ist eine Aneignung des Kawaii-Diskurses, der japanische Kultur *als* niedlich setzt, und politische Interessen verschleiert: Japan *ist* cool und japanische Mädchen *sind* niedlich. Mit „Cool Japan" versucht die japanische Regierung sich im Bereich „Nation Branding" gegenüber erfolgreicheren asiatischen Konkurrenten wie Korea durchzusetzen und nutzt dabei die zweite Japan-Faszination der Japanimation im Westen in den 1990er und 2000er Jahren. Die aggressive Vermarktung des Mantras „Japan is Cool" wirkt jedoch durch die zahlreichen Wiederholungen besonders nach dem Einschnitt von Tsunami, Erdbeben und „Fukushima" im März 2011, der „Cool Japan" einen Dämpfer versetzt hat[369] vielmehr wie eine hilflose Beteuerung „Japan *is still, really* Cool", um den Mythos aufrechtzuerhalten. Im Gegensatz zu der „natürlichen" Ausbreitung von japanischer Popkultur in der Welt – besonders durch das Internet – ist „Cool Japan" als gouvernmentaler Akt jedoch nicht aufgegangen.[370]

[365] Vgl. Favell: Before and After Superflat, S. 42.

[366] Vgl. Kyary Pamyu Pamyu promotes Cool Japan in US. https://www.youtube.com/watch?v=0e9GgA-MnNk, zuletzt abgerufen am 10.08.2017.

[367] Vgl. Patrick St. Michel: Kyary ride does its part for 'Cool Japan'. http://www.japantimes.co.jp/culture/2016/01/31/music/kyary-ride-part-cool-japan/#.WYr-D9PyiuU, zuletzt abgerufen am 10.08.2017. Nicht frei von Ironie ist die Tatsache, dass diese Fahrt nur in den Universal Studios Japan in Osaka möglich ist – darin liegt bereits ein Problem des Programms. Wer mit der Vermarktung seiner Popkultur nicht über die Grenzen des eigenen Landes hinauskommt, wird damit wenig Erfolg haben.

[368] Entsprechend war in Südkorea noch bis 1999 der Import japanischer Popmusik verboten Vgl. Monty: Micro: global Music made in J-Pop?, S. 157.

[369] Wenn nicht gar: Cool Japan beendet hat. Vgl. Favell: Before and After Superflat, S. 222.

[370] Vgl. Ismail Durgut: ‚Cool Japan' und der ‚J-Boom': Die japanische Unterhaltungsindustrie und ihre Rolle in der globalen Populärkultur seit den 1990er Jahren. Hamburg 2014, S. 100.

7.5 Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit „PonPonPop – Mediale (Re)Präsentationen weiblicher Niedlichkeit in japanischer Populärkultur“ selbständig angefertigt und keine anderen als die von mir angegebenen und bei Zitaten kenntlich gemachten Quellen und Hilfsmittel benutzt und die Arbeit an keiner anderen Stelle zur Erlangung eines Bachelor-Abschlusses vorgelegt habe.

Witten, 18.08.2017

Ort, Datum

Unterschrift