You made me love you. Selbstinszenierung und der direkte Kamerablick

Von Ale Bachlechner

You made me love you ist der Titel einer Videoarbeit von Miranda Pennell, die hier als Einstieg zu einigen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Performer*in und Kamera im Musikvideo und der Videokunst dienen soll. Das vierminütige Video von 2005 folgt einem klaren Konzept: Wir sehen eine Gruppe von Tänzer*innen in Nahaufnahme, die sich in einer Reihe zur Kamera hin angeordnet haben. Schnell wird deutlich, dass ihre Aufgabe ist, Blickkontakt mit dem Objektiv zu halten, obwohl sich die Kamera auf Schienen unvorhersehbar hin und her bewegt: „This in turn provokes a series of spatial and social adjustments and a process of micro-negotiations amongst the dancers. The video documents the flux of the physical process (dancers are constantly slipping out of the frame) and that of more interior, sensory processes (perceivable in small, concentrated looks and movements across surfaces of faces)“ (Pennell 2011). Es findet ein spielerischer Wettbewerb um Aufmerksamkeit statt und der Titel der Arbeit legt schon nahe, dass das Gesehenwerden eng verknüpft gedacht wird mit liebevoller Anerkennung. Das Besondere hier ist, dass sich der Blick in beide Richtungen entfaltet: Als Publikum schauen wir aus nächster Nähe lange genug in die Gesichter der jungen Tänzer*innen, um eine affektive Verbindung einzugehen, gleichzeitig setzen diese ihrerseits scheinbar alles daran, uns ihre ungeteilte Aufmerksamkeit zu schenken und müssen dafür immer in Bewegung bleiben.

Es lässt sich ein Vergleich anstellen mit Andy Warhols *Screen Tests*, in denen die Herausforderung für die Gefilmten genau gegensätzlich darin lag, der ausgedehnten und stillstehenden Beobachtung der Kamera standzuhalten.

Die Häufigkeit und Selbstverständlichkeit, wie auch die Anforderungen an die Performance jeder*s einzelnen für die Kamera haben seit den 1960ern, in denen Warhol die *Screen Tests* drehte, exponentiell zugenommen (Skype, Videoblogs, Selfies, …). Es gibt eine enorme Bandbreite an Möglichkeiten zur medialen Selbstdarstellung, die bewusst oder unbewusst immer auch Fragen der Repräsentation von Identitätskategorien wie Gender, Klasse, Ethnie, sexueller Orientierung, u.a. verhandelt.

Wie lässt sich dieses (alltags-)performative Setting künstlerisch und kunstpädagogisch fruchtbar machen, wie greifen das begehrenswerte Bild des Stars und die (amateurhafte) Selbstdarstellung ineinander? Und im Besonderen: Welche Effekte von Intimität, Authentizität und Fetischisierung werden erzielt, wenn die „vierte Wand“ durchbrochen und die Kamera direkt adressiert wird?

Das Musikvideo als populäres und vielfältiges Format eignet sich auf besondere Weise zur Analyse dieser Fragen und als Folie für eigenes Arbeiten mit der Kamera. Im Vorwort zum Bildband *Mark Romanek. Music Video Stills* zählt Mark Alice Durant eher abschätzig visuelle Konventionen der seiner Meinung nach weniger bemerkenswerten kommerziellen Musikvideoproduktionen auf (und kontrastiert in Folge Mark Romaneks Videos dazu): „The standard images, postures, and techniques of most music videos are all too familiar. There are for instance, the tropes of urban success: scantily clad women, expensive cars, glitzy nightclubs, gold chains, and gritty streets. Also ubiquitous are the symbols of suburban angst: tormented poetic grimaces, empty parking lots, boys with guitars moping in industrial wastelands, and trailer parks populated by waif-like females. The overused repertoire also includes furtive glances over the shoulder, intense stares from the (human) object of desire, slow-motion strides through a crowded room or an empty house, and the lip-synching singer gazing back at the viewer with hands held out, a symbolic gesture of alliance with the audience, expressively pleading for understanding“ (Durant in Romanek 1999: 14).

Anstatt aber diese und andere popkulturelle Marker einfach als billige Effekte abzutun, lohnt es sich, sie auf ihre jeweils spezifische Bedeutungsproduktion hin anzusehen, nicht nur, weil sie aktuell einen großen Teil der uns umgebenden medialen Welt ausmachen, sondern auch weil sich interessante Verbindungslinien in einer kunst- und kulturhistorischen Perspektive ausmachen lassen. Der Einsatz von Theatralität, Kostüm, Make-Up, Gesten, Mimik und eben der direkte Blick in die Kamera lassen sich prototypisch in ikonischen Videos wie David Bowies *Life on Mars* (1971) und Kate Bushs *Wuthering Hights* (1978) beobachten, und in Videos zeitgenössischer Künstler*innen aktualisiert wiederfinden.

Als Perfume Genius lotet etwa der US-amerikanische Musiker Mike Hadreas in seinen (Video-)Performances das Verhältnis von

Intimität und Verletzlichkeit zu Intensität aus. Im Video zu *Hood* (2012) posiert Hadreas zusammen mit dem Pornodarsteller Árpád Miklós (Peter Kozma) für einen Fotoshoot. Miklós hält Hadreas in seinen Armen, bürstet ihm sanft das Haar, und schminkt ihn unbeholfen aber zärtlich, während Hadreas der Kamera seine Ängste und Gefühle gesteht. Das Repertoire der Kostüme und Accessoires reicht dabei von femme bis monsterhaft und verbindet sich mit der Sorge des lyrischen Ichs, er könne die Fassade nicht lange genug aufrechterhalten und der Geliebte würde bald seine ‚Wahrheit' erfahren.[1] Die vergebliche Suche nach der Wahrheit, Echtheit, dem Authentischen hinter der Maske kann als ein verbindender Topos zwischen kritischen Ansätzen der Gender Studies, der Soziologie und etwa auch des Dokumentarfilms fruchtbar gemacht werden. Weiblich konnotierte Posen der Verführung, die sich überschneiden mit einer prekären Körperlichkeit (unsicher auf High- Heels in der Mitte einer dunklen Straße laufen, die Hände vors Gesicht nehmen, die Strumpfhose hoch und den Saum des als Kleid getragenen Trikots runterziehen, etc.) werden im Video zu *Take me home* (2012) durchgespielt. Und im Video zu *Fool* (2014) findet sich das aus *Flashdance* (1983) bekannte Setting der anfänglich unbeeindruckten, normativen Jury wieder, die letztlich doch durch eine besonders mitreißende Performance gewonnen werden kann. Immer wieder adressiert Hadreas die Kamera direkt, ist sich bewusst, dass er angesehen wird, nimmt jede Pose für das Gegenüber ein und erwidert dessen Blick. So ergibt sich ein komplexes Verhältnis von Sehen und Gesehen-Werden, in dem Subjekt- und Objektposition oszillieren.

Die Performance im Privaten und ihre extreme Vervielfältigung durch einfach verfügbare Technik und entsprechende Online--Plattformen greift Margaux Williamson auf. Die kanadische Künstlerin hat in ihrem Musikvideo zu *Dancing to the end of poverty* (2008) der befreundeten Band *Tomboyfriend* Ausschnitte aus ca. 80 verschiedenen Youtube-Videos montiert, in denen (nicht ausschließlich) Teenager vor der Kamera tanzen, sich zeigen, verstecken, sie direkt adressieren und sich für die Kamera inszenieren. Die häufig sehr niedrige Auflösung des Ausgangsmaterials, die privaten Räume, aber vor allem das Verhältnis der Selbstdarsteller*innen zur Kamera, lassen die Aufnahmen besonders intim wirken. Dieser Eindruck steht in produktivem Kontrast zur Tatsache, dass es sich durchwegs um bereits vorher auf Youtube (zum größten Teil von den Tanzenden selbst) veröffentlichte Videos handelt. Youtube und andere Plattformen stellen eine enorme Ressource dar, deren Aneignung in einem kunstpädagogischen Kontext sicherlich erst am Anfang steht.

Als dritten Bezugspunkt lässt sich ein Video der Künstlerin Julia Scher anschließen, die sich umfassend mit der beobachtenden Kamera und unserem Verhältnis zu Überwachung und sozialer Inszenierung auseinandergesetzt hat. In *lip sync 2015* sehen wir Julia Scher „speaking from the heart with the words of others", wie sie selbst das Potential von Playback beschreibt.[2] Sie performt Miley Cyrus' *Wrecking Ball* in ihrer Büroetage der Kunsthochschule für Medien Köln und wird dabei von einer Kamera verfolgt, der sie erst aus freien Stücken etwas erläutert, vor der sie dann jedoch mit zunehmender Verzweiflung die Flucht ergreift. Der schmale Gang mit den vielen Ankündigungsplakaten, der Drucker, die Toiletten, alles wird durch die Lyrics „I came in like a wrecking ball", „running for my life", „all I wanted was to break your walls, all you ever did was wreck me", usw. neu mit Bedeutung versehen. Wer wird angesprochen? Ein*e abwesende*r Geliebte*r, ihr Publikum, die Studierenden, die Kolleg*innen, die Institution?

Die Einstellungsgrößen variieren von Close-Up bis Totale, die Perspektiven von leicht untersichtig bis stark aufsichtig und tragen dazu bei, das Verhältnis der Performerin zur Kamera dynamisch und mehrdeutig zu halten. Schers Verkörperung des Songs mobilisiert feministische Fragestellungen von Macht, Kontrolle und Verführung und erweitert sie in einem institutionskritischen Kontext. Lip-syncing bietet eine besondere Möglichkeit zur Interaktion mit bestehenden kulturellen Texten und ist sowohl aus analytischer Perspektive als auch als praktischer Ansatz ergiebig.

Anmerkungen

[1] Tragischerweise nahm sich Miklós ein Jahr später das Leben, weshalb das Video ihm auch gewidmet ist.

[2] Etwa in der Broschüre zur Ausstellung *copy g_ods* von Julia Scher, Melike Kara, Yves Scherer in der Gallery *DREI* in Köln 13.11.2015 – 09.01.2016.

Literatur

Bowie, David (1976): Life on Mars? (Musikvideo, Regie: Mick Rock)

Bush, Kate (1978): Wuthering Heights (Musikvideo, „Red Dress Version“, Regie: Kate Bush)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2012): Hood (Musikvideo, Regie: Winston Case)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2012): Take me home (Musikvideo, Regie: Patrick Sher)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2014): Fool (Musikvideo, Regie: Charlotte Rutherford)

Lyne, Adrian (1983): Flashdance (Film) USA

Pennell, Miranda (2005): You made me love you (Video) Online: http://artefactpublication.com/post/5237859445/you-made-me-love-you [10.03.2018]

Romanek, Mark (1999): Mark Romanek: Music Video Stills. Santa Fee: Arena Editions.

Scher, Julia (2015): lip sync 2015 (Video) Online: http://archiv.videonale.org/en/artists/s/julia-scher/ [10.03.2018]

Warhol, Andy (1964 – 1966): Screen Tests (Experimentalfilme) vgl. Angell, Callie (2006): Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonne. New York: Harry N. Abrams.

Williamson, Margaux (2008): Dancingtotheendofpoverty (Musikvideo,SongvonTomboyfriend) Online: http://www.margauxwilliamson.com/dancing-to-the-end-of-poverty/ [10.03.2018]