



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Demokratiepotenzial und mediale Identitätsräume
bei Candice Breitz

verfasst von | submitted by

Désirée Neubauer Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Magdalena Nieslony M.A.

Inhaltsverzeichnis	Seite
1 Einleitung	1
2 Candice Breitz' Videoinstallationen: Zum Verhältnis von Identität und Mediengesellschaft	5
3 Fallbeispiel „Queen. A portrait of Madonna“	7
4 Fallbeispiel „The Audition“	15
4.1 „The Audition“ Struktur	20
4.2 Praktiken der Singularisierung (sozial-kulturelle Prozesse):	23
4.2.1 Beobachten - Selbstbeobachtung	23
4.2.2 Bewerten - Interpretation	24
4.2.3 Hervorbringen - Anpassung/ Aneignung - Integration	27
5 Medientheoretische Analyse veränderter Gruppenidentitäten	29
5.1 „Unsere Erfahrungen“ versus „Ihre Erfahrungen“	30
5.2 Das Team im Hintergrund	31
5.2.1 Multitasking mit Andy Warhol	34
5.3 „Unser“ Ort versus „Ihr“ Ort oder die Exklusivität des Ortes	37
6 Medientheoretische Analyse des Wandels von Rollen-Übergängen	39
6.1 Wir erzählen es dir, wenn du älter bist	39
6.2 Hinter die Kulisse sehen	43
6.3 Ort und Aufstiegsmöglichkeit	45

Inhaltsverzeichnis	Seite
7 Medientheoretische Analyse des Niedergangs im Image von Führungsfiguren	48
7.1 Exklusiver Zugang zu Wissen	48
7.2 Den Hintergrund verbergen	52
7.3 Autorität und ihr Ort	54
8 Schlussbetrachtung	57
8.1 Konsum als kulturelle Praxis	57
8.2 Selbstoptimierung, der Verlust des ‚Orts-Sinns‘ und die fragmentierte Gesellschaft	58
8.3 Kontrolle und Emanzipation	59
8.4 Integrations- und Trennungskräfte in der Mediengesellschaft	60
8.5 Kunst als Vermittlungsraum – Demokratisierung und Kritik	60
8.6 Die visuelle (De-)Montage der Mediendemokratie	61
Literaturverzeichnis	63
Abbildungsnachweis	67
Werkangaben	69
Abbildungen	71
Abstract (Deutsch, English)	80

“The young today reject goals. They want roles — R-O-L-E-S. That is, total involvement. They do not want fragmented, specialized goals or jobs.”¹

¹ McLuhan/Fiore 2001, S. 100.

Demokratiepotenzial und mediale Identitätsräume bei Candice Breitz

1 Einleitung

Die vorliegende Masterthesis mit dem Titel „Demokratiepotenzial und mediale Identitätsräume bei Candice Breitz“ beschäftigt sich mit ausgewählten Videoinstallationen der Künstlerin. Die Videoarbeiten „Queen (A Portrait of Madonna)“ (Abb. 1) und „The Audition“ (Abb. 2) stehen repräsentativ für Breitz' Beschäftigung mit den Funktionsweisen der Musik- und der Filmindustrie. Indem sie in diesen Arbeiten den Blick auf das professionalisierte Hintergrundgeschehen popkultureller Industrien freigibt, und uns an den Bedingungen der Produktion etwa eines Popmusik-Albums oder eines professionellen Hollywood-Castings teilhaben lässt, enthüllt sie deren Strukturen. Darüber hinaus spielt Breitz mit diesen Strukturen massenmedialer Produktion, indem sie künstlerisch interveniert und dekonstruiert, auslässt, schneidet, vertauscht, hinzufügt oder dem Zufall Raum gibt, indem sie die unsichere Variable Mensch in ihre Explorationen der medial vermittelten Subjektwerdung einbaut. Die ausgehenden Nullerjahre des 21. Jahrhunderts markieren die auslaufende Dominanz und die Überführung analoger Medienprodukte in das bereits fortgeschrittene digitale Zeitalter. Sie bilden auch den zeitlichen Rahmen, in dem beide Werke entstanden sind. Ab 2000 wandte sich Breitz vermehrt dem Videoformat zu und gab das Collagieren von Printmedienprodukten vorerst auf. Die zu untersuchenden Videoinstallationen fallen in diese zweite und richtungsweisende Werkphase.

Die Videoinstallation „Queen (A Portrait of Madonna)“ ist Teil einer Werkserie, die Fans unterschiedlicher Popstars filmisch, in singender Aktion portraitiert. 30 Madonna-Fans wurden via Zeitschriften-Inserat gesucht, um in einem professionellen Tonstudio in Mailand, eines der erfolgreichsten Madonna Alben – Greatest Hits „The Immaculate Collection“ von 1990 – einzusingen. Die gefilmten Einzel-Performances wurden in der Endfassung der Installation, mittels 30 Röhrenbildschirmen im klassischen 4:3 TV-Format zusammengefügt. Das Film- und Tonmaterial läuft anhand des gesungenen Albumtextes synchron und lässt einen imposanten Chor aus expressiven Darbietungen entstehen.

In der Arbeit „The Audition“, Teil der Werktrilogie „The Woods“, widmet sich die Künstlerin den Ritualen des Showbusiness, so auch in deren weiteren Teilen: „The Rehearsal“ und „The Interview“. Für „The Audition“ suchte Breitz nach potenziellen Kinderstars, die bereits über erste Casting-Erfahrung verfügen sollten. 25 Kinder im

Alter zwischen 8 und 17 Jahren werden darin zum Mittelpunkt eines Casting-Protokolls, wie es für Hollywood typisch ist. Sie wurden angewiesen, sich in einem „Slate“ selbst vorzustellen, einen Song zu performen oder einen transkribierten Monolog aus Selbsthilferatgebern nach dem Motto „how to become an Actor“ zu rezitieren. An einer Stelle wird mit dem Hollywood Casting-Call Protokoll gebrochen und die Kinder sollten sich über die Dauer von 5 Minuten frei vor der Kamera verhalten. Diese Arbeit referenziert im Gegensatz zu „Queen (A Portrait of Madonna)“ nicht auf einen spielerischen Umgang mit der Aneignung von neuen Informationen.

Eine der Fragen, die im Zentrum dieser Arbeit steht, ist die Frage nach der Subjektwerdung im Zeitalter der Massenmedien bei Candice Breitz. Wie tragen Medien dazu bei, unsere Identität zu formen? Die Künstlerin geht von einem Zusammenhang aus, zur Diskussion steht jedoch, ob es sich dabei mehrheitlich um positive Effekte handelt, oder ob hingegen negative Effekte überwiegen. Und bei all der medialen Vermitteltheit – wie steht es heute um den Begriff der Gemeinschaft?

Im Gespräch mit Gerald Matt erläutert Breitz, wie sie ausgehend von Andy Warhols Arbeiten,² das Portrait als Genre für das jetzige Medienzeitalter adaptiert. Das Portrait als Abbildung einer Essenz des Selbst mag in unserer digital vernetzten Mediengesellschaft, inklusive medialer Dauerpräsenz, deplatziert wirken. Das Portrait unserer Zeit scheint nach anderen Gesetzen zu verlangen, denen Breitz in ihren Arbeiten nachspürt. Ihre Videoinstallationen suchen an einer Schnittstelle, an der sich „Medienleben und Subjektformation“³ treffen, nach Klarheit in komplexen Vorgängen. Jennifer Allen bezeichnet Breitz' Arbeitsweise als einen Mix aus minimalistisch-konzeptuellen Strategien wie bei Sol LeWitt und der massenhaften Produktion von Siebdruck-Portraits wie bei Andy Warhol. Um unsere Vorstellung von Subjektivität zu frustrieren, erforsche Breitz die Strukturen der Massenmedien, um deren Wirkung auf uns zu illustrieren.⁴ Tom Holert attestiert Breitz in seinem Essay „Empowering Entertainment?“ einen ausgeprägten didaktischen Anspruch, indem sie die Komponenten ‚education‘ und ‚entertainment‘ in ihren Videoinstallationen gekonnt und aufwändig miteinander verbindet.⁵

² Als Beispiel nennt sie die Videoarbeit „Outer and Inner Space“ von Andy Warhol (1965), Breitz zit. n. Matt 2008, S. 53.

³ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 53.

⁴ Allen 2003, S. 32, 34.

⁵ Holert 2014, S. 217.

Breitz transformiert ihr Wissen über Popkultur in offen angelegte Kunstwerke, aus denen die Betrachter*innen mitnehmen können, was sie im Moment jeweils brauchen. So ist es möglich, einen Lerneffekt zu erzielen, selbst wenn der Kunstgenuss längst vorüber ist.

Zu den negativ konnotierten Effekten der Massenmedien werden das Spektakel vor inhaltlicher Relevanz und Ruhm als ultimatives Ziel medialer Präsenz gezählt. Autoren wie Jennifer Allen, Okwui Enwezor oder Beatrice von Bismarck stehen dem Spektakel kritisch gegenüber und sehen darin ein zur Marke degradiertes und unkritisches Subjekt verwirklicht, welches sich passiv in vorgefertigte Rollen einpasst.⁶ Die singenden und tanzenden Protagonisten aus Breitz' Videoarbeiten wirken indes wenig passiv. Das stellt auch Nicolas Bourriaud fest, der in den Videoarbeiten die Gebrauchskultur der 90er Jahre wiederfindet, die sich dem Spektakel und der Passivität durch Aktivität verweigerte.⁷ Dennoch wird im allgemeinen Diskurs über partizipative Praxen in der Kunst, wie sie auch Candice Breitz anwendet, folgendes kritisiert: Das ästhetische Erlebnis verkomme zum flüchtigen, bedeutungslosen Spektakel und der Betrachter werde zum partizipativen Kollaborateur neokapitalistischer Verwertungssysteme degradiert.⁸ Wie auch beim Fantum: Die Nutznießer freiwilliger Fanarbeit wären am Ende nur Prominente und der Preis audiovisueller Massen-Unterhaltung sei die Modulation von Verhalten und Einstellungen.⁹

Und trotzdem sucht Breitz in ihren konzeptuellen und von Warhol inspirierten Arbeiten, nach einem Kompromiss in der künstlerischen Darstellung, der sowohl von ihren eigenen Ideen und Akzentsetzungen geprägt ist als auch auf dem ästhetischen Verständnis unserer Mediengesellschaft basiert. Passend dazu erläutern Tom Holert und Octavio Zaya, warum sie im polarisierenden Charakter von Breitz' Werken ein Veränderungspotential erkennen, das keine Ausflüchte zulasse und zur Handlung auffordere.¹⁰ Claire Gilman sieht in den Fan-Portraits einen Triumph der Individualität unter erschwerten Bedingungen.¹¹ Gregory Burke stellt eine ähnliche Diagnose. Die

⁶ Allen 2003, S. 38, Enwezor 2010, S. 31-32, Bismarck 2010, S. 48.

⁷ Bourriaud 2001, S. 147.

⁸ Buchmann 2019, S. 105.

⁹ Balsom 2016, S. 82, 84.

¹⁰ Holert 2016, S. 96-97, Zaya 2007, S. 27.

¹¹ Gilman 2009, S. 53.

Unterschiede zeigten sich in der Performanz der Identität, den einen ginge es um Klassenfragen, den anderen um Geschlechterrollen oder Rasse (sic).¹²

Anne M. Wagner schreibt Breitz die Sichtbarmachung einer ansonsten amorphen und dispersen Gemeinschaft zu, deren gemeinsames Mind-Set und Erleben durch die Massenmedien bedient werde.¹³

Vor dem Hintergrund des ‚educational turn‘ in der Kunstproduktion und Kunstvermittlung, soll die Arbeit nachzeichnen, wieviel emanzipatorisches und demokratisierendes Potential in Breitz‘ Videoinstallationen steckt. Mithilfe von Joshua Meyrowitz‘ Theorie „No Sense of Place – The Impact of the Electronic Media on Social Behavior“ (1985) soll die Konsequenz, mit welcher sich die Künstlerin den Themen der Subjektbildung widmet, verdeutlicht werden. Meyrowitz geht davon aus, dass elektronische Medien wie das Fernsehen sich nicht ausschließlich kraft ihrer Inhalte, sondern durch die ihnen immanente Eigenschaft der Schwächung der Beziehung zwischen physischem und sozialem Ort auf das soziale Verhalten auswirken.¹⁴ Sein Begriff ‚Orts-Sinn‘ bezieht sich einerseits auf den sozialen „Ort“ – den der sozialen Rolle – und andererseits auf den physischen Ort. Weiters bezeichnet der ‚Orts-Sinn‘ (sense of place) nach Meyrowitz die menschlichen Sinne und deren technische Erweiterungen. Unsere Wahrnehmungen wiederum, inklusive deren technologische Erweiterungen, müssen als Zugang zu (sozialen) Informationen gedacht werden, die einem Muster folgen und sich entscheidend auf die Logik situativen Verhaltens auswirken.¹⁵ Die Öffnung von Informationswelten habe zu weitreichenden gesellschaftlichen Veränderungen geführt. Das Fernsehen hätte wie kein anderes Medium zuvor Wissen für Viele zugänglich gemacht. Soziale Bereiche, die vormals getrennt waren und sich durch jeweils eigene Informationswelten auszeichneten, würden sich nun überlappen: Kindheit/Erwachsenenalter, Weiblichkeit/Männlichkeit, Privat/Öffentlich.¹⁶ Barrieren des Informationsflusses wurden vor allem durch die elektronischen Medien über die bisherigen Maße hinaus abgebaut. Für die Subjektwerdung bedeutet das, sich in Relation zu anderen sozialen Gruppen zu verstehen. Eine geweitete mediale Umwelt bedeutet auch das Erschließen neuer Erfahrungshorizonte.

¹² Burke 2009, S. 7-8.

¹³ Wagner 2009, S. 14.

¹⁴ Meyrowitz Bd. 1 1990, S. 13.

¹⁵ Meyrowitz Bd. 2 1990, S. 214-215.

¹⁶ Meyrowitz Bd. 1 1990, S. 30.

Darüber hinaus ist es unumgänglich in dieser Masterthesis zu klären, welche Position die Künstlerin in ihren Arbeiten in Bezug auf die Wirkung der Massenmedien einnimmt. Außerdem: Warum ist ihr Oeuvre mehr als eine rein kritische Dekonstruktion der Funktionsweisen des Portraits im Medienzeitalter? Warum gelten ihre Werke als Kunst und nicht als bloße Präsentation, bestenfalls die Aufarbeitung des medialen Trashes der letzten Jahrzehnte?

2 Candice Breitz' Videoinstallationen zum Verhältnis von Identität und Mediengesellschaft

In der 1999 entstandenen „Babel Series“ (Abb. 3), ihrer ersten Videoinstallation, setzt sich Candice Breitz mit *found footage* aus Musikvideos auseinander, die den Zusammenhang zwischen Popmusik, Sprache und Identität erkunden. Es entsteht der Eindruck, sie setze die Kehrseiten der Popmusik durch eine gekonnte Dekonstruktion popmusikalischer „Einheitssprache“, mit ihrem universalen Anspruch, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Was davon nun im Bewusstsein des Betrachters übrigbleiben sollte, darüber herrscht wie bei vielen Arbeiten von Candice Breitz, keine Einigkeit.¹⁷ Einig ist man sich in der Kunstkritik allerdings darüber, dass dies ein richtungsweisendes Werk im Oeuvre von Breitz darstellt. Sieben Musikvideos von Madonna bis Freddie Mercury, wurden dermaßen zusammengeschnitten, dass auf den einzeln angeordneten Monitoren nur noch stakkatoartige, einsilbige Klang-, Sprach- und Bildreste übrigbleiben. Auch ihre Videoinstallation „Four Duets“ (2000) folgt dem Prinzip der Dekonstruktion bekannter Musikvideos. Hier wurden die gesanglichen Performances von Popstars durch gekonnte Schnitttechnik in sprachliche „Ich“ und „Du“ Silbensegmente unterteilt und diese einander dadurch quasi in der Installation gegenübergestellt. In der Videoinstallation „Becoming“ (2003) spielte Breitz Rollenszenen von Hollywoodschauspielerinnen aus Romantikfilmen nach. Dabei soll die Übernahme im Sinne von Gestus und Mimik der Rollenvorbilder, in den eigenen Habitus thematisiert werden. Breitz ließ sich eigenen Aussagen zufolge in vielen ihrer Videoarbeiten („Him + Her“) von der Funktion des griechischen Chors in der Antike inspirieren.¹⁸ Der Chor galt als Charakter und Gruppe gleichermaßen. Sie benutzt den Chor als Ausgangspunkt in ihren Arbeiten aus einem „Interesse an der dialektischen Beziehung zwischen denen, die sich auf der Bühne oder Leinwand befinden, und

¹⁷ Holert 2016, S. 95.

¹⁸ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 53.

denen, die zusehen.“¹⁹ Breitz findet besonders interessant, dass der Chor *„sich direkt an das Publikum wenden durfte und so die unsichtbare Wand einreißen konnte, die die Darsteller auf der Bühne vom Publikum trennt.“*²⁰ Die Videoarbeiten „King“, „Queen“ (2005) und „Working Class Hero“ (2006) untersuchen ein aktuelleres und vom Spektakel beeinflusstes Verhältnis zwischen „Darsteller“ und „Publikum“.

Wobei „Working Class Hero“ eine Ausnahme bildet, weil darin eine Generation von Musikfans dargestellt wird, denen ein idealistischeres Verhältnis zur Musik nachgesagt wird. Inhaltlich tiefsinnige und sehr persönliche Aspekte der Introspektion – dem intensiven, therapeutischen Auseinandersetzen mit sich Selbst und seinen Gefühlen – stünden hier über den ökonomisch-kommerziellen Überlegungen des „Produktionswertes“,²¹ der Wirkung im Außen. Konkret bedeutet das, dass dem Inhalt – den durch die Fans mitzufühlenden Songtexten, in denen John Lennon unter anderem seine Kindheit, persönliche Traumata und sein Selbstbild aufarbeitet²² – folglich, der selbstreflexiven und emotionalen Innenschau via Text, mehr Bedeutung beigemessen wurde als der Verortung des Selbst im Außen oder der Gruppe, also dem wechselhaften Verhältnis zwischen Subjekt und Umwelt, wie es bei den Werken „Queen“ (2005) und „King“ (2005) der Fall ist. In diesen scheint es der Künstlerin vor allem um die Wechselbeziehung des Selbst mit dem Außen zu gehen und um das Herausfordern kulturell bedingter, stereotyper Rollenschemata. Die Fans offenbaren ein Verhältnis zu ihrem Idol das von der äußeren Aufmachung und der Performanz – einem Spiel mit verschiedenen Rollen und Gesten – gekennzeichnet ist, unabhängig von Geschlecht, Hautfarbe oder Religion. Insgesamt kann festgestellt werden, dass sich in „Queen“ (2005) und „King“ (2005) eine jüngere Fangemeinde im Alter zwischen 20 und 30 Jahren präsentiert.²³

Der geografische und geopolitische Kontext dieser Arbeiten, die alle an verschiedenen Orten realisiert wurden, liegt für Breitz in der *„Erkundung des Verhältnisses zwischen global vertriebenen Pop-Produkten und den Konsumenten dieser Produkte, eine extrem komplexe Beziehung (...) die über die einfache Definition des Konsumismus hinausgeht.“*²⁴ Vor allem in ihrer Fan-Reihe präsentiert uns Breitz transitorische Räume, die weniger von einer medial vermittelten Entfremdung und

¹⁹ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 53-54.

²⁰ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 53.

²¹ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 54-55.

²² Wopperer 2010, Abs. 2-3.

²³ Breitz zit. n. Matt 2008, S. 54.

²⁴ Rosenberg 2008, S. 55.

Orientierungslosigkeit zeugen, als vielmehr von Räumen der Bereicherung und Begegnung. Ein Erleben von Gemeinschaft²⁵ und geteilter Kultur ist in diesen Räumen nicht ausgeschlossen. Mit „Queen (A Portrait of Madonna)“ soll ein besonders markantes Werk aus Breitz' Fanreihe genauer betrachtet werden. Es widmet sich den Themen des digitalen Zeitalters und dem Zusammenspiel von Technologie und Gesellschaft. Insbesondere die Videokultur der 90er Jahre wird darin näher betrachtet. „Queen“ erinnert an eine Ära, in der die Idee der weltweiten digitalen Informationsvernetzung bereits geboren war, jedoch noch weit davon entfernt, einer breiten Masse an Nutzern zugänglich zu sein. Die Inhalte, die zur Verbreitung kamen, waren stark an die Formate Fernsehen, Film und DVD gebunden.

Madonnas aufwendig produzierte Musik- und Tour-Videos dienten seinerzeit als Marketingwerkzeuge ihrer langjährigen Imagebildung. Ihr ökonomisch verwertbarer Eigenwert als Marke setzt sich aus zahlreichen Wertschöpfungspositionen zusammen (Mode, Hollywood, Musikfernsehen) und diene der Erschließung neuer, zumeist jugendlicher, Käuferschichten, die man durch das klassische Popkonzert nicht erreichen konnte. Oder jenen Rezipienten*innen, die vormals von der Rezeption ihrer Musik ausgeschlossen waren, sei es durch sprachliche, geografische oder technische Barrieren.

Demgegenüber soll im weiteren Verlauf mit „The Audition“, ein Werk aus der Reihe „The Woods“ behandelt werden. Es erzählt bereits vom fortgeschrittenen digitalen Zeitalter, indem eine breite Palette an Inhalten und medialen Möglichkeiten, einer noch breiteren Masse an Medienrezipienten*innen, zur Verfügung steht. Trotzdem scheint es, als ob alte Strukturen, nach wie vor Einfluss darauf nehmen, wie Medien funktionieren und was für Auswirkungen sie auf die Gesellschaft haben.

3 Fallbeispiel „Queen (A Portrait of Madonna)“

Inspiziert von Andy Warhols „Screen Tests“, die der Exploration von Startum und Celebrity-Culture galten, befand Breitz, dass es interessant wäre, die andere Seite medialer Ikonen zu studieren. Nämlich diejenigen, die als mediale Konsumenten auf der Empfängerseite von Popkultur und Startum stehen – die Fans solcher Ikonen.²⁶ „Queen (A Portrait of Madonna)“ stellt das dritte Portrait aus der fünfteiligen Reihe explorativer Studien zur Welt des Fantums dar. Die Porträts erinnern an Castingshow

²⁵ Balsom zit. n. Groos 2016, S. 69.

²⁶ King 2013, S. 191.

Formate aus der Mainstream-Unterhaltung, distanzieren sich aber auch deutlich von ihren Vorbildern aus dem Reality-TV. Der Künstlerin ging es nicht darum den Fans Türen ins professionelle Showbusiness zu öffnen.

Vielmehr sollte es darum gehen, wie kraftvolle (audiovisuelle) Mächte der Popmusik dazu imstande sind, Identität zu generieren, weil sie universal lesbar und potenziell zugänglich gestaltet sind.²⁷

Candice Breitz fand ihre TeilnehmerInnen für das Videoprojekt teilweise über das Internet und inserierte online auf Fanseiten und in Zeitschriften. Für das „Madonna-Portrait“ wurden 30 italienische Fans gecastet.²⁸ Um möglichst signifikante Ergebnisse zu erhalten, suchte sie explizit nach langjährigen, „echten“ und „ernsthaften“ Fans.²⁹ Fan-Touristen und jene, die einfach interessiert an ‚15 minutes of fame‘ waren, sollten aussortiert werden. Breitz lud ihre Probanden*innen in ein professionelles Tonstudio am jeweiligen Ort der Realisierung des Projekts ein, also die Fans von Michael Jackson nach Berlin, die Fans von Madonna nach Mailand, die Fans von John Lennon nach Newcastle, die Fans von Bob Marley nach Port Antonio und filmte sie beim Einsingen bekannter Musikalben, die von Beginn an bis zum Ende, von den Fans neu interpretiert wurden. Im Falle von „Queen (A Portrait of Madonna)“ sangen die Fans das 1990 erschienene Compilation-Album ‚The Immaculate Collection‘. Alle Fan-Portraits orientierten sich exakt an der Länge und Dauer des jeweils zu repräsentierenden Stars und seinem Musikalbum. Im Falle von Madonna und ihrem Greatest Hits Album, performten die Fans rund 73 Minuten lang. Das Wort ‚immaculate‘ kann ins Deutsche als „makellos“, „fehlerlos“ oder „rein“ übersetzt werden und weist mit seinem Titel auf Perfektion hin. Bis heute hält es sich unter den Top 25 der meistverkauften Musikalben weltweit.³⁰

Was aber nicht bedeutet, dass in manchen Portraits der Reihe, nicht auch die Lust am Ausstellen der eigenen Persona, egal zu welcher Bedingung, sichtbar wird. Es gab Teilnehmer, die Demoaufnahmen ihrer eigenen Songs mitbrachten und darum baten, ihr kreatives Potential zu bewerten. Bei allen Fan-Portraits wurde ein folgerichtiges Auswahl-Prozedere angewandt, um ebenjene „echten“ Fans zu destillieren: diejenigen

²⁷ Breitz zit. n. Lange 2006, S. 73.

²⁸ Breitz 2005, S. 20-21.

²⁹ Candice Breitz 2006, E-Flyer zu „Working Class Hero (A Portrait of John Lennon)“: <https://archive.baltic.art/#/object/candice-breitz-working-class-hero-a-portrait-of-john-lennon-recruitment-advert-do1314>.

³⁰ Baum 2024, Pos. 22.

die auf den ersten Aufruf reagierten (die Zahlen gingen in die Hunderte)³¹ bekamen weitere Informationen zum geplanten Projekt (Datum, Ort, Aufgaben etc.) zugesandt. Im weiteren Verlauf bekamen die Interessenten*innen Fragebögen zum betreffenden Star zugeschickt (etwa beim Casting-Prozess zum Fan-Portrait zu John Lennon) oder hatten ein Motivationsschreiben aufzusetzen, warum gerade sie würdige Teilnehmer für das Fan-Portrait sein sollten (im Casting-Prozess zum Fan-Portrait zu Michael Jackson). Weniger authentische Fans sollten demnach so aussortiert werden. Hinsichtlich des Geschlechts, Aussehens oder des Alters bestanden keine Limitierungen seitens der Künstlerin. Auch die gesanglichen, tänzerischen oder schauspielerischen Fähigkeiten der Fans waren kein Auswahlkriterium für die Teilnahme am Projekt. Was jedoch bedingt vorgegeben wurde, einerseits durch die Auswahl des Drehortes und andererseits über die Aufrufe in nationalen Medien, war die Nationalität vieler Fans. Madonna etwa, einer der zu portraitierenden Popstars, bleibt mit Italien und Mailand als Drehort des Fan-Portraits, biografisch verbunden. Einerseits tritt Italien als Teil der Migrationsgeschichte ihrer Großeltern väterlicherseits in Erscheinung, andererseits provozierte Madonna im Land ihrer katholischen Vorfahren einige mediale Skandale, indem sie den Papst und den Vatikan mit ihren religiösen Inszenierungen verärgerte.

Um die individuelle Star-Fan Beziehung näher zu erkunden, wurde mit jedem/jeder Teilnehmer*In ein intimes Interview zu dieser einzigartigen Beziehung geführt.³² Zum damaligen Zeitpunkt war offenbar geplant, diese Interviews gemeinsam mit den Portraits in der Ausstellungsendfassung zu zeigen, was allerdings nicht realisiert wurde. Das performative Verhalten sollte im Vordergrund stehen und den Fans war es ausdrücklich erlaubt und erwünscht, sich in ihrer Aufmachung frei zu entfalten. Sie durften selbst darüber entscheiden, was sie anziehen, ob sie Make-Up tragen und wie sie die 73 Minuten singend und/oder nicht singend in den Albumpausen verbringen wollten.³³ Einige der Fans brachten Accessoires mit in das Mailänder Tonstudio und trugen entweder Kostüme oder auffallend wenig (z.B. nackter Oberkörper, kleine Party-Tops). Ihre Handlungen sind getragen von der Anspannung, die entsteht, wenn innerhalb eines unflexiblen Systems eine idiosynkratische Performance abgeliefert werden soll. Breitz betont das es ihr wichtig war, die Dargestellten weder vorzuführen

³¹ Sekwa 2006, S. 159.

³² Breitz 2005, S. 21.

³³ Sekwa 2006, S. 159.

noch bloßzustellen.³⁴ Die Synchronität von Ton und Bild ist trotz der Präsentation auf einzelnen Monitoren – auch die Beiträge der Fans wurden einzeln eingespielt – dadurch gegeben, dass die Sänger*innen jeweils die gleichen Songs aus dem kompletten Album über Kopfhörer eingespielt bekamen. Im Ausstellungszusammenhang hört man die Fans singen, die Musik und die Originalsongs bleiben jedoch gedropt.³⁵

In der Filmtheorie nimmt die Sprache unter den drei Tonelementen Sprache, Musik und Soundeffekte (Geräusche) als erstes auditives Element eine besondere Rolle in seiner Funktion ein.³⁶

„Gesprochener Text wird verstanden, Geräusche werden gehört und in den (logischen) Sinnzusammenhang des Bildgeschehens eingeordnet, Musik dagegen wird empfunden.“³⁷

Dies ist insofern interessant, als Breitz offenbar möchte, dass wir ihre Subjekte zwar nicht sprechend, aber inbrünstig singend „verstehen“, und nicht vorschnell durch emotionalisierende Musikelemente, die im übrigen auch allzu rasch auf Madonna verweisen würden, von ihnen abgelenkt werden. Dies könnte ein Grund sein, weshalb die Entscheidung getroffen wurde, die vorab mit den Kandidaten*innen geführten Einzelinterviews im Ausstellungszusammenhang nicht zu zeigen, nämlich um möglichst wenig Ablenkung vom aktiven Performen der Madonna-Fans zu generieren. Die singenden Subjekte scheinen uns zum Mitfühlen und Einfühlen in ihre individuelle Welt einzuladen. Das erreichen sie durch eine Art kultische Investition in ihre Darbietungen und wird zusätzlich unterstützt durch die Großaufnahme der Kamera, nur auf ihre Gesichter und deren dramatische Expressionen. Die Künstlerin möchte, dass wir die Anstrengungen, die im Tonstudio sowohl physisch als auch emotional von den Teilnehmern abverlangt werden, trotz abwesender Musik miterleben können. Dieser affizierende Effekt entsteht durch die Trennung der (quasi-pantomimischen) Darstellung der Teilnehmer*innen und deren Gesang, von der (für uns unhörbaren) Popmusik. Wir erinnern uns „Musik wird empfunden“; aber sie bleibt in der Videoinstallation von Breitz, nur für die Fans verfügbar. Durch diese Abstraktion akzentuiert die Künstlerin das vielfältige Repertoire der individuellen Bedeutung eines Madonna Albums und gleichzeitig bricht sie mit unseren gewohnten, audiovisuellen

³⁴ Breitz zit. n. Lange 2006, S. 73.

³⁵ In der Sprache der Tonstudioteknik stumm geschaltet.

³⁶ Kock 2018, S. 52

³⁷ Kock 2018, S. 52.

Rezeptionsgewohnheiten. Die Aneignungen der Songs von Madonna könnten unterschiedlicher nicht sein. Als aktiver, performativer Ausdruck der eigenen Identität gehen die Lieder in den Besitz der Fans über.³⁸ Nicht nur durch unterschiedliche Bekleidungen und Accessoires, mit denen die Fans ins Studio kamen, unterscheiden sich die Interpretationen bzw. Aneignungsformen des immer gleichen Songs erheblich voneinander. Manche konzentrieren sich stillstehend auf das Singen, während andere sich geübt zu markanten Text- oder Soundpassagen bewegen.

Die einen verharren in sich versunken in der Situation oder werfen sich leidenschaftlich ins Zeug, wenn die für sie bedeutungsvollen Momente erklingen.³⁹ Die Fans selbst wurden auf individuelle Weise zum Medium der Performance des Songs und gaben ihm dadurch eine Bedeutung, die sich nur aus dem Verhältnis der betreffenden Person zum Song beziehungsweise Star verstehen lässt.⁴⁰ Trotz des hochkomplexen Rezeptionsvorganges eines Madonna Albums, das die Nuancen an Einfühlungsvermögen und Identifikation des/der Einzelnen mit der imaginierten Heldin Madonna zum Vorschein bringt, soll das „gemeinsame Ich-Singen“,⁴¹ die einende Komponente unterstreichen. Madonna, die an keiner Stelle der Videoinstallation sichtbar erscheint, wird hier durch den Chor aus Fans dargestellt. Die Individuen haben sich trotz unterschiedlicher Empfindungen und Wahrnehmungen auf eine gemeinsame Übersetzung der Lieder geeinigt. Als hätten sie eine grenzüberschreitende Sprache der Emanzipation und Lebensfreude erlernt. Eine gewisse Übereinkunft in der Darstellung der „Queen of Pop“ und ihrem Greatest Hits Album ist nicht zu leugnen. Die Fans wirken selbstbewusst, ausdrucksstark und fokussiert. Ihre Mimik und Gestik, ist nur teilweise vom Idol inspiriert und präsentiert sich eigenständig. Männliche Fans zeigen Emotionen und wiegen ihre Körper sinnlich im Rhythmus der Musik. Frauen wie Männer fühlen sich ermächtigt, kleine Banner mit gesellschaftskritischen Botschaften in ihre Performances einzubauen. Die Madonna Fans wirken, als ob sie

³⁸ Rosenberg 2008, S. 14.

³⁹ Binas-Preisendörfer 2013, S. 94.

⁴⁰ Binas-Preisendörfer 2013, S. 94.

⁴¹ Brecht zit. n. Baur 1999, S. 58. In Brechts Radiolehrstück „Der Flug der Lindberghs“ wird die Hauptfigur Charles Lindbergh von einem Chor dargestellt. Das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft, die Frage nach Individualität, veranlasst Brecht offenbar dazu Lindbergh – eine außergewöhnliche Einzelperson – in seinem „Radiolehrstück für Knaben und Mädchen“, als Chor darzustellen. Nicht um ihn auf ein heldenhaftes Podest zu erheben, sondern um die durchaus widersprüchliche Einzelperson in ihrem gesellschaftlichen Rahmen zu erörtern. Der Chor stünde demnach metaphorisch für die Masse als Gesellschaft und transportiert gleichzeitig die Außenwirkung einer komplexen Einzelfigur durch diejenige. Nach Brecht soll der Chor didaktisch die völlige Identifikation mit dem epischen Helden verhindern, indem er es dem/der Einzelnen im Publikum untersagt, sich durch ungestörtes Hineinfühlen von der Masse zu trennen. Die Darstellung des Helden soll so durch das ‚gemeinsame Ich-Singen‘ des Chores gebrochen werden.

mit sich selbst und der Situation im Einklang wären. Trotz der räumlichen Distanz zueinander, zum Zeitpunkt der Aufnahmen, treten sie in Breitz' Videoarbeit aktiv und geeint in Erscheinung. In Breitz' Kunstwerk stellt sich dem Betrachter ein synchron singender Chor auf einzelnen Bildschirmen dar, der sich darauf verständigt hat, Madonna als positives gesellschaftliches Vorbild für sexuelle Emanzipation und Geschlechterperformanz, abseits konservativer Moral- und Wertvorstellungen, zu feiern.

Die Monitore im Format 4:3 mit ihren altmodisch wirkenden Frontblenden erinnern an Röhrenbildschirme, die es bis Ende der 90er Jahre zu kaufen gab. Im Hintergrund des Aufnahmeraumes sind weiße Vorhänge zu sehen, die an Vorhänge eines Fotoautomaten erinnern. Der Unterschied ist allerdings, dass die Fans hier nicht hinter dem Vorhang agieren, sondern davor in Szene gesetzt werden. Fotoautomaten befinden sich meist in Transitzonen. Das können Bahnhöfe, Flughäfen oder U-Bahn Passagen sein. Hier könnte eine Anspielung auf die Flüchtigkeit des transitorischen Moments der Aneignung bestehen. In Fotoautomaten setzen sich Menschen ungestört mit ihrem Abbild auseinander. Diese Automaten als Medium der Wandlung oder Projektionsfläche, existierten bereits vor dem digitalen Zeitalter und seiner Selfie-Kultur. Während die Fans in „Queen (A Portrait of Madonna)“ wissen, dass ihre Aufnahmen später von einem größeren Publikum gesehen werden und dass sie in Aktion und Bewegung auf Filmmaterial festgehalten werden, lässt sich ein Portrait in einem Fotoautomaten auch mit untrainierter körperlicher Selbstbeherrschung (vor allem mimischer) so in Szene setzen, dass ein möglichst „ansehnliches“ Abbild entsteht. Ansehnlich bedeutet in diesem Zusammenhang so wie der/die Fotografierte gerne von anderen gesehen werden möchte. Zudem vollzieht sich dieser überführende Vorgang – das Subjekt passt sein Abbild an die Gegebenheiten des Mediums an – in einer vor fremden Blicken geschützten Atmosphäre. Während im Fotoautomaten – in einem nicht einsehbaren Hintergrund – ein ungestörtes Herantasten, ein Annäherungsprozess an eine Vorstellung davon wie andere das Subjekt sehen wollen, und wie es sich selbst gerne gesehen haben möchte, möglich wird (vorausgesetzt die Fotos als Endprodukt sind später für andere sichtbar), findet eine Transgression bei den Fans in einem Setting unter Extrembedingungen statt. Sie performen in einem ihnen unbekannten technischen Umfeld, vor fremden Blicken und vor laufender Kamera, die jeden Fehler, jeden Bruch in der Pose unnachgiebig aufzeichnet. Die Annäherung an ein authentisches Selbst, durch eine Vereinigung von „Außen und

Innen“ erfolgt unter erschwerten Bedingungen. Wie bereits erwähnt, bleibt Madonna als mysteriöse Fan-Autorität im Portrait auffallend abwesend. Nur Versatzstücke ihrer Medien-Persona – ihrerseits ein eklektischer Mix aus kulturellen Aneignungen – bleiben durch die Aneignung ihrer Fans übrig. Die einzelnen Fanportraits erscheinen auf großformatigen seriell angeordneten Bildschirmen, die – so Breitz – einerseits wie ethnographische Vitrinen funktionieren und zugleich die Anmutung eines Kaleidoskops haben.⁴² Die Trance, in die sich die Fans streckenweise performen, erinnert an einen rituellen Tanz mit verborgener Bedeutung, den nur die jeweiligen Subjekte genauer benennen können. Vor allem der zweite Teil der Videoinstallation macht deutlich, wie schnell sich manche in der neuen Situation im Tonstudio zurechtfinden. Es wirkt, als hätten sie vergessen beobachtet zu werden. Aus dem situativen Zusammenhang oder Kontext wird Content – aus den vorgegebenen Rahmenbedingungen einer Situation, wird individueller Inhalt. Für die Subjekte findet sich im Erlebnis ein Mehrwert an Verständnis, der durch einen aktiven Vollzug an Interpretation geschieht. Aus der Fülle an möglichen Bedeutungen eines Madonna Popsongs entnimmt sich der Fan die Bedeutungen, welche er für seine Subjektwerdung als wertvoll erachtet. Indem er das tut, reichert er wiederum den Madonna Song mit Bedeutung an.⁴³ Es ist ein Geben und Nehmen, auch wenn die Kritik daran bleibt, dass der Hauptnutznießer freiwilliger Fanarbeit, aufgrund ökonomischer Verwertungen, der Star selbst ist.⁴⁴ Man kann natürlich behaupten, die Subjekte würden sich irgendwo zwischen Affirmation und Persiflage von Stereotypen und Konventionen bewegen. Vor allem aber werden die Songs – kulturelle Texte – mit der Leidenschaft der Fans aufgeladen und bringen deren Suche nach Identität in der modernen Mediengesellschaft zum Ausdruck.⁴⁵ Im Ausstellungskontext werden die Fans in ihren gefilmten Einzeleinstellungen am jeweiligen Bildschirm in einer nichthierarchischen Grid-Form gezeigt. Die Subjekte sollten sich nach Breitz aufgrund des simplen Aufeinanderstapelns der TV-Geräte somit via Monitor gleichberechtigt zueinander verhalten.⁴⁶ Obwohl der Künstlerin alle Darbietungen gleich wichtig sind,⁴⁷ entsteht im Endeffekt immer irgendeine Form von Gefüge, was unvermeidbar erscheint, denn kein Fan gleicht dem anderen und kann zu keiner Zeit exakt an derselben Position wie der andere sein. Dies wird auch durch

⁴² Binas-Preisendörfer 2013, S. 94.

⁴³ Corbineau-Hoffmann 2016, Abs. 6, 7,8.

⁴⁴ Balsom 2016, S. 84.

⁴⁵ Binas-Preisendörfer 2013, S. 95.

⁴⁶ Sekwa 2006, S. 171.

⁴⁷ Breitz 2005, S. 21.

das im Ausstellungsraum gezeigte endlose Looping unterstrichen. Ist das Madonna Album zu Ende gesungen, startet die Darbietung der Fans von vorne. Deren Performance wurde bereits aufgezeichnet; danach ist keine Veränderung mehr möglich. Die Obsession mit der Wiederholung erklärt Breitz im Interview mit Louise Neri wie folgt: Es sei beinahe unmöglich der Macht der Gewohnheit zu entkommen.⁴⁸ Die Close-Up-Einstellung der Kamera, mit der die Fans gefilmt werden, verharrt statisch in ihrer Position, auch wenn die glücklich wirkenden Madonna-AnwarterInnen sich bereits wild im Studio bewegen. Der statisch gewählte Bildausschnitt der Kamera, der nur Gesicht und Hals zeigt, limitiert den Blick auf den Rest des Körpers. Breitz unterstreicht damit die soziologische Überlegung, dass alle Subjekte innerhalb gesellschaftlicher und technischer Rahmenbedingungen agieren müssen. Der Blick wird durch die hohe Anzahl an Screens in Bewegung versetzt und daran gehindert zu verweilen. Die aufeinander gestapelten, klobig wirkenden 30 Bildschirme erreichen eine gewisse Größe und tragen zu einem immersiven Erlebnis bei (Abb. 4): Jeder Bildschirm mit seinem ihm zugeordneten, einzeln gefilmten Subjekt, lenkt von dem vorigen ab. Die formale Rahmung der Bildschirme und deren rasterartige Anordnung und musterhafte Wiederholung, steigert den Gesamteindruck und wir beginnen mit unserem Blick über die leuchtend bunten Flächen zu scannen und zu suchen. Die Linearität/ Horizontalität des Mediums Film wird durch die Split Screens der Installation allerdings wieder aufgebrochen. Eigentlich sind wir es im Zusammenhang mit Filmmaterial gewohnt, nur einen Bildschirm zu betrachten und jeweils einer Einstellung oder einer Sequenz zu folgen. In Breitz' Installation können wir jedoch entscheiden, welchem Subjekt wir unsere flüchtige Aufmerksamkeit schenken und haben die Option jederzeit zu einem anderen Subjekt bzw. einem anderen Bildschirm zu wechseln.⁴⁹ Wenn wir diese Fertigkeit der kognitiven Selektion noch nicht perfekt beherrschen, haben wir es mit einer eindrucksvollen akustischen und visuellen Gleichzeitigkeit zu tun. Wir hören den polyphonen Chor, verbunden durch die lineare Chronologie eines Popmusik Albums und dessen Textzeilen, die den Takt vorgeben. Teilweise nehmen Interpreten gesanglich Reißaus und tun sich durch verpatzte Einsätze hervor oder singen eigenwillig über endende Textstellen hinaus. Die Übergänge – jene üblicherweise nicht einsehbaren, performativen Leerstellen zwischen den Titeln – werden so durch die individuellen Zusatzsoli, mit Leben ausgefüllt. Wären es

⁴⁸ Breitz 2005, S. 22.

⁴⁹ Im Zusammenhang der Fernsehnutzung würde man hier von ‚switching‘ oder ‚zapping‘ sprechen.

Werbepausen zwischen einem Programmblock im TV, wären dies die Momente, in denen sich Subjekte von ihren TV-Geräten erheben, um alltäglichen Bedürfnissen nachzugehen. Im Fall von Breitz' Videoinstallation erholen sich die Madonna Fans von den Strapazen ihres neu entdeckten „Stardaseins“ oder genießen nach den ersten erfolgreich bestandenen Titeln ihre neue Komfortzone. Es wird Wasser getrunken, gelacht, geplaudert oder Make-Up aufgefrischt. Mailand, als Ort der Aufnahmen, präsentiert sich uns durch die italienischen Fans, als ein lebenslustiger und expressiver Ort. Raum und Zeit scheinen sich hier zu begegnen.

4 Fallbeispiel „The Audition“

In der Arbeit „The Audition“, Teil der Werktrilogie „The Woods“, widmet sich die Künstlerin den Ritualen des Showbusiness, so auch in „The Rehearsal“ (Abb. 5) und „The Interview“ (Abb. 6). Breitz analysiert in diesen Arbeiten das wechselseitige Verhältnis von realem Leben und Rollenleben, die das Verhalten von professionellen Schauspielern*innen kennzeichnet: Im Kern dieser Arbeiten spürt Breitz der Frage nach, inwiefern Nachahmung – das Mimikry – an der Herausbildung der Identität beteiligt ist.⁵⁰ Dafür verwendet sie standardisierte Konzepte der globalen Filmindustrie, nach denen sie ihre gecasteten DarstellerInnen auftreten lässt. Es sollen die Rituale und Konventionen einer Branche erforscht werden, die das Verhalten von professionellen Schauspielern*innen in Hollywood (Los Angeles, USA), Bollywood (Mumbai, Indien) und Nollywood (Lagos, Nigeria) gleichermaßen beeinflussen, wie sie im Hintergrund unseren mediatisierten Alltag strukturieren.⁵¹ Die Filmindustrie zieht es üblicherweise vor, ihr Hintergrundgeschehen intransparent zu belassen. Für „The Rehearsal“ wurde in Mumbai, Indien (Bollywood) mit Kinderschauspielern*innen gedreht und für „The Interview“ in Lagos, Nigeria (Nollywood) mit erwachsenen Schauspielern, die durch ihre Kinderrollen zu Stars auf dem afrikanischen Kontinent wurden. Für „The Audition“, das in Los Angeles, USA (Hollywood) im September 2012 gedreht wurde, suchte Breitz nach potenziellen Kinderstars, die bereits über erste Casting-Erfahrung verfügen sollten. Mithilfe einer professionellen Hollywood-Crew wurden 25 Kinder im Alter zwischen 10 und 17 Jahren darin zum Mittelpunkt eines branchenüblichen Casting-Protokolls. Sie wurden angewiesen, sich in einem ‚slate‘⁵²

⁵⁰ Breitz/Scheuermann 2020, S. 99.

⁵¹ Reckwitz 2021, S. 244-245.

⁵² Im Filmjargon bezieht sich der Begriff ‚slate‘ auf das Klacken mit einer Filmklappe, auch bekannt als ‚clapperboard‘ oder ‚slateboard‘. Diese Geräte werden verwendet, um eine visuelle und akustische

selbst vorzustellen, einen Song zu performen und transkribierte Monologe aus Online-Selbsthilferatgebern nach dem Motto „how to become an Actor“ zu rezitieren. An einer Stelle wurde mit dem Hollywood Casting-Call Protokoll gebrochen und die Kinder sollten sich über die Dauer von 5 Minuten frei vor der Kamera verhalten.⁵³

Die Installation wird in einer Black-Box mit Sitzgelegenheit gezeigt (Abb. 7). In der Endfassung und im Ausstellungsraum ist das gefilmte Kinder-Casting auf 5 Plasmabildschirmen mit einer Größe von 110,7 x 62,3 cm (Durchmesser 127 cm) im Hochformat zu sehen. Die Kinder sind darauf jeweils einzeln und in Farbe als Ganzkörper zu sehen. Die HD-Monitore zeigen die Kinder aus einer totalen Kameraeinstellung⁵⁴ und in Frontalansicht. Die Abmessung – 16:9 (50 Zoll) – setzte sich in den späten 2000er und frühen 2010er Jahren als das gängigste Bildschirmformat durch. Es ist die Standardgröße für High Definition – hochauflösende – Videoaufnahmen und bezeichnet das Seitenverhältnis. Die Standardauflösung für das Format 16:9 beträgt 1920 x 1080 Pixel (Bildpunkte).

Die Computerindustrie wechselte damals vom etablierten 4:3 TV-Format auf 16:9, als Seitenverhältnis für Monitore und Laptops: Ein wichtiges Indiz für den Übergang vom analogen Zeitalter in das digitale Zeitalter, das mit der Einführung von hochauflösenden Bildgebungsverfahren – High Definition (HD)-Formaten – zusammenhängt.⁵⁵ Die hochformatigen Plasmabildschirme sind mit nur 55 cm Abstand zum Boden und damit knapp über den Soundboxen angebracht. Seitlich der Sitzgelegenheit wird eine 400 cm breite Projektion mit 3 Split Screens gezeigt. Die

Referenz für die Synchronisation von Bild und Ton während der Filmaufnahme bereitzustellen. Auf dem slate werden Informationen wie Filmtitel, Szene, Take-Nummer, Datum und Uhrzeit vermerkt. Das Klappern/Klacken des ‚slateboard‘ erzeugt einen markanten Ton, der in der Postproduktion dazu verwendet wird, Bild und Ton synchron zu halten. In verschiedenen Kontexten wird ‚slating‘ auch für das Vorstellen der eigenen Person im Casting-Prozedere genannt, bei dem eine Tafel oder ein Schild, mit personenbezogenen Daten in die Kamera gehalten wird.

Craig 2018, Abs. 3. Produzenten, Regisseure oder Autoren können das Wort aber auch für zukünftig geplante Projekte benutzen, die noch nicht produziert wurden (‚production slate‘, ‚development slate‘). Es existieren noch weitere kontextabhängige Begriffsbedeutungen.

⁵³ Candice Breitz, E-Mail an die Autorin, 23.12.2022: Laut Auskunft der Künstlerin und Studio Breitz wurde den Kindern der Aufenthalt so angenehm wie möglich gestaltet. Sie erhielten Verpflegung und sie waren an keine zeitlichen Vorgaben gebunden. Manche blieben nur für eine Stunde am Set, wohingegen andere einen halben oder ganzen Tag mit dem Team vor Ort verbrachten (Anm.: Immer in Anwesenheit eines gesetzlichen Vormundes). Es wurde ihnen die Möglichkeit gegeben zu entspannen und das Erlebnis im eigenen Tempo zu erfahren.

⁵⁴ Größe der Einstellung und Abstand zum Aufnahmeobjekt: bei der *Totalen* Kameraeinstellungsgröße ist die gezeigte Person im Raum verortet. Der Mensch und die Umgebung sind proportional ausgeglichen abgebildet. <https://filmpuls.info/kameraperspektive/>

⁵⁵ Eine Entscheidung für ein hochauflösendes Breitbildformat, das sich sowohl für mobile Endgeräte als auch Fernsehbildschirme durchsetzte; geprägt von einer Reihe ökonomischer Überlegungen, als auch vom immersiven Rezeptionserlebnis, das vormals nur im Kino zu erleben war. Heute hat jedes Subjekt die private HD-Kinoleinwand in der Hosentasche und ist mittels technisch raffinierter Endgeräte selbst imstande, hochauflösende Aufnahmen zu generieren.

Schwarz-Weiß Projektion bildet jeweils ein Kind aus 3 verschiedenen Kameraperspektiven ab und ist auf einer Länge von 4 Metern an die Wand geworfen. Auf diesem deutlich größeren und aufgeteilten Bild wird ein Kind zweimal in einer Ganzkörper-Profilansicht und einmal mittig, in einer frontalen Portrait-Ansicht und im Close-Up gezeigt, wie es sich über die Dauer von 5 Minuten ohne Vorgaben vor der Kamera verhält. Wie schon bei „Queen (A Portrait of Madonna)“ verharrt die Kamera statisch am Platz und folgt keinen Bewegungen. Es ist keine Bodenmarkierung für die Kinder auszumachen und sie bewegen sich nicht aus dem Fokus der Kamera. Die Filmcrew läuft ab und an vor der Kameralinse in den Fokus, wenn etwa Make-Up aufgefrischt werden muss oder die Filmklappe⁵⁶ bedient wird. Auch sind verbale Anweisungen aus dem Off (dem Hintergrund) zu hören – etwa wie das Clapperboard für verschiedene Kameraeinstellungen bedient werden soll. Zum Beispiel mit der Ansage „Softsticks“⁵⁷ oder dem Startschuss in Form des Kommandos „Action“. Stabmikrofone⁵⁸ werden teilweise im Kamera-Blickfeld sichtbar, über den Köpfen der Kinder balanciert. Die Nachwuchsdarsteller*innen stehen vor einem strahlend weißen Hintergrund, der keine räumliche Orientierung zulässt. Es gibt keine architektonischen Fluchtpunkte – somit ist auch keine optisch wahrnehmbare Unterscheidung zwischen Wand und Boden möglich. Die Kinder sind sehr hell und gleichmäßig mit Key-Licht (von Vorne) und Fill-Licht (von der Seite) ausgeleuchtet, sodass keine Schatten erkennbar sind (Abb. 8). Diese Form der Beleuchtung wird in der Fachsprache als ‚High-Key-Stil‘ bezeichnet.⁵⁹ Der High-Key-Stil wird üblicherweise in der Werbe-, Produkt- und Modefotografie verwendet, um eine positive und optimistische Stimmung zu vermitteln. Seine Tonwerte sind weich graduiert, aber nicht unscharf oder verschwommen.⁶⁰ Details und Mikrokontraste werden hervorgehoben. Der Stil soll vor allem in der Produktfotografie Reinheit, Qualität und Eleganz vermitteln. Beim Film gibt es verschiedene Anwendungsbereiche dieser raffinierten Methode der Ausleuchtung

⁵⁶ Engl. ‚Clapperboard‘ oder ‚Slate‘ genannt. Garantiert durch exakte Angabe von Szene, Kameraeinstellung und weiterer verschiedener Bild und Tondaten, eine exakte, synchrone Postproduktion des Filmmaterials.

⁵⁷ Beim Filmen von Nahaufnahmen kann es erforderlich sein, dass die Filmtafel direkt vor das Gesicht des Schauspielers gehalten werden muss. Um den Schauspieler nicht zu stören wird „Soft Sticks“ ausgerufen, was bedeutet die Klappe leiser als gewöhnlich zu schließen – damit wird dem Cutter signalisiert das er besonders genau auf das Klapp-Geräusch zu achten hat. (<https://www.masterclass.com/articles/guide-to-using-a-clapperboard>)

⁵⁸ Auch ‚Boom Microphone‘.

⁵⁹ Khouloki, Grundbegriffe Filmanalyse, Abschn. 2 Licht: 2.1, 2.3.

⁶⁰ Samlowski, Filmlexikon Uni Kiel. Licht-/Filmlicht.

bzw. Überbelichtung, aber vor allem im Zusammenhang mit Breitz' Installation, fällt seine artifizielle Wirkung auf.

Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der ‚Get a Mac‘ Werbekampagne von Apple Inc. und der Agentur TBWA Media Arts Lab, die im Zeitraum von 2006 bis 2009 international lief. Die Werbekampagne bestand aus humorvollen Szenen, die die Unterschiede zwischen einem ‚Mac‘ und einem ‚PC‘ betonten, um die Vorzüge der Apple Produkte hervorzuheben. In den TV- und Online-Spots wurden die beiden Systeme von Schauspielern personifiziert, die den Apple Macintosh und den Microsoft PC auf kreative, humorvolle – wenn auch stark stereotype – Weise gegeneinander antreten ließen. (Abb. 9) Die Werbespots sorgten für reges Interesse. Deren überzeugende Wirkung wurde durch minimalistische, reduzierte und leicht verständliche Mittel erreicht: Die KleidungsCodes der Schauspieler (der „Mac“ lässig-modern, der „PC“ förmlich, konservativ), ihre spezifische Körpersprache (entspannt vs. steif) und prägnante Dialoge verkörperten die Eigenschaften der beiden Marken auf einprägsame Weise. Die Kampagne trug maßgeblich dazu bei, die stagnierenden Verkaufszahlen von Apple wieder anzukurbeln. Mit der „Vermenschlichung“⁶¹ ihrer Personal-Computer-Produkte landete Apple einen weiteren ikonischen Marketing-Coup, der sich durch seine kreative Ansprache und seinen eingängigen Stil nachhaltig in die Geschichte erfolgreicher Werbekampagnen einreichte.

In Candice Breitz' Videoarbeit „The Audition“, in der zwar ausdrücklich nach menschlichen, insbesondere kindlichen Wesensmerkmalen gesucht wurde (siehe Casting-Call), wirken die verlangten kindlichen Eigenschaften in der Endversion der Arbeit jedoch nahezu eliminiert. Bis auf ein Mädchen, das in ihrem ausladenden Tüllkleid und mit Korkenzieherlocken an Shirley Temple⁶² erinnert, tragen die Kinder Straßenbekleidung in diversen leuchtenden Farben. In manchen Einstellungen halten sie einen handgeschriebenen Papier-Slate mit ihren Namen darauf und drehen sich vor der Kamera jeweils in beide Profilansichten. Dieser Akt geschieht nach der gesprochenen Selbstpräsentation mit Eckdaten zur Person. „The Audition“ referenziert im Gegensatz zu „Queen (A Portrait of Madonna)“ nicht auf einen spielerischen Umgang mit der Aneignung von neuen Informationen. Manche Kinder meisterten die

⁶¹ Filipowicz, *“The ‘Get a Mac’ campaign humanized the product the Mac computer — and the company itself.”*

⁶² Shirley Temple war eine der bekanntesten Kinderschauspielerinnen im Hollywood der 30er und 40er Jahre.

hochprofessionellen Anforderungen sichtbar gelassen, während andere wiederum etwas unbeholfen agieren.

Das Film- und Tonmaterial läuft diachron auf verschiedenen Screens und passt nicht durchgängig zusammen. Ein eklektischer Mix aus Ton und Mute, Bild und weißem Ausblenden, Farbe und Schwarz-Weiß, Aktion und Ruhe entsteht. In der von Breitz bearbeiteten Ausstellungsfassung tauchen die Kinder meist simultan und abwechselnd, auf den einzelnen Plasmabildschirmen auf. An anderer Stelle wird nur jeweils ein Kind auf dem mittig installierten Monitor gezeigt und die anderen Monitore bleiben Weiß ausgeblendet. Auf dem an die Wand projizierten Filmmaterial werden die Kinder 5 Minuten lang im freien Verhalten vor der Kamera präsentiert; was bedeutet: Sie stehen ohne Skript oder inhaltlicher Anweisungen vor dieser. Entweder empfanden die Kinder sich durch die Vorgabe des „sich frei verhalten“, dazu aufgefordert zu improvisieren, um der Rollenerwartung eines Casting-Kindes zu entsprechen, oder sie verweilten beinahe regungslos 5 Minuten lang im Kameraausschnitt, auf sich selbst und ihre Rolle in diesem Spektakel zurückgeworfen. Breitz suchte über ‚Hollywoodmomblog.com‘ und professionelle Casting Agenturen nach Kindern aller Erscheinungsformen, Ethnien, Typen und Größen im Alter zwischen 10 und 17 Jahren. Sie suchte explizit nach hochmotivierten und selbstbewussten Kinderschauspielern*innen die bereits erste Erfahrungen in der Filmbranche vorweisen konnten. Die *„wortgewandten und versierten“* Kinder sollten außerdem dazu imstande sein, sich kurze Monologe einzuprägen. Paradoxe Weise wurde im Gesuch, nicht nur nach tendenziell eher erwachsen-wirkender Professionalität verlangt, sondern insbesondere nach einem authentisch-kindlichen Auftritt. Es wurde von der Künstlerin gewünscht, die Kinder mögen vor der Kamera wie Kinder wirken und nicht wie *„junge Erwachsene“*. Was darunter zu verstehen sein sollte, wurde in der Anzeige nicht näher formuliert. Das Haupttalent der gesuchten Kinder sollte die Schauspielerei sein und nicht ihr musikalisches oder tänzerisches Können. Die erste Runde des Auswahlverfahrens für das Casting wurde via Skype abgehalten. Ein gesetzlicher Vormund musste in jedem Stadium des Castings anwesend sein. Der Dreh mit den gecasteten Kindern in einem Filmstudio in Los Angeles war unentgeltlich. Im Gegenzug wurde dem Schauspielnachwuchs namentliche Erwähnung („credit“) und die Aussicht auf globale visuelle Präsenz in der *„Artistic Documentary“*, wie Breitz ihr Vorhaben betitelte, versprochen (Abb. 12).⁶³

⁶³ Breitz via Hollywood Mom (Blog) 2012, Abs. 1, 2, 3.

In der Re-inszenierung eines professionellen Hollywood-Castings ging es Candice Breitz um die Offenlegung rationalisierter Prozesse der Selektion und Distinktion, sowie der Dekonstruktion medialer Institutionen und Erfahrungsumwelten und in der Folge, deren Auswirkungen auf die Gesellschaft. Ihr Casting-Protokoll illustriert einen interessanten Spannungsbogen zwischen sozialer Praxis und individueller Logik. Die Aufführung dieser schematischen Darstellung der Selbstproduktion – auf den Grundzügen ästhetischer Erfahrung basierend – erfolgte in 4 Teilen und beinhaltete die inszenierte Auswahl von Kinderdarsteller*innen für die Filmindustrie. Das Besondere sollte mit Hilfe strukturierter Schemata geordnet und klassifizierbar gemacht werden.

Das Streben nach Integration und Abgrenzung ist ein spannungsgeladener und zugleich kreativer Prozess der Identitätsfindung und der sozialen Positionierung. Um diesen Prozess im Zusammenhang mit der digitalen Entwicklung und der zunehmenden Ästhetisierung der Gesellschaft zu analysieren, ist es von zentraler Bedeutung, Breitz' künstlerisch präzises Vorgehen zu untersuchen. Dabei wird deutlich, wie moderne Medien über ihre reine Informationsfunktion hinaus multiple Aufträge erfüllen: Sie prägen Identitätsbildungsprozesse, ermöglichen Abgrenzung durch Differenzierung und schaffen neue Räume, in denen Lebensrealitäten ästhetisch erfahren und reflektiert werden können. Breitz nutzt diese medialen Mechanismen gezielt, um soziale und kulturelle Dynamiken sichtbar zu machen. Im weiteren Verlauf der Masterthesis soll Breitz' Medienkunst anhand einer klassischen Medientheorie, inhaltlich dekonstruiert und einer geordneten Betrachtung unterzogen werden, um zu allgemeinen Schlüssen zu gelangen: Zum Verhältnis von modernen Medien und Gesellschaft; insbesondere aber zur Verbindung von Kunst und Erfahrung, sowie Verhalten und Ort.

4.1 „The Audition“ Struktur

Die Videoinstallation „The Audition“ ist Teil der Werktrilogie „The Woods“ (siehe auch „The Rehearsal“ und „The Interview“) zum Thema Rituale des Showbusiness:

- Hollywood-Standard-Protokoll: (bekannt durch Erleben)
angewiesen sich in einem ‚Slate‘ selbst vorzustellen – Schild mit Namen hochhalten, Eckdaten zur Person präsentieren

- Text lernen: (kodifiziert aus Erwachsenenwelt)
einen transkribierten Monolog aus Online-Selbsthilfe-Videos diverser Casting-Gurus nach dem Motto „how to become an Actor“ rezitieren
- Raum für Individualismus mit vorgegebener Aufgabe:
(audiovisuell vermittelter Inhalt)
einen Song performen (manche hatten selbst komponierte Songs)
- Kinder sollen sie selbst sein vor der Kamera:
(freies Verhalten unter Beobachtung)
Bruch mit Hollywood Casting-Call Protokoll, sollten sich über die Dauer von 5 Minuten frei vor der Kamera verhalten, gezeigt in Schwarz-Weiß

Die strukturelle Veränderung des sozialen Wandels, etwa durch die Massenmedien, ist real in dem Sinne das alle sozialen Verhaltensweisen und Einstellungen real sind, jedoch gehen damit nicht zwangsläufig Veränderungen im Wesen des Individuums einher.⁶⁴ Gesellschaftliche und mediale Veränderungen nehmen zwar Einfluss auf das Verhalten von Menschen, ohne jedoch notwendigerweise die tieferen, individuellen Wesenszüge eines Menschen zu verändern. Die Differenzierung zwischen äußerem sozialem Verhalten und der Anpassung an Strukturen und dem inneren Wesen – dem Kern der Persönlichkeit – ist insofern wichtig, als dass es betont, das Individuen sich zwar in unterschiedlichen sozialen Kontexten flexibel bewegen können, aber dafür ihren Wesenskern, ihre authentische innere Identität sowie die damit verbundenen Werte und Überzeugungen, nicht vollends aufgeben müssen.

Es besteht aber auch die Gefahr durch widersprüchliche, doppelte Botschaften innere Konflikte und Verwirrung zu erzeugen. So werden die Casting-Kinder zwar dazu animiert kreativ und sie selbst zu sein, wissen aber nicht wie sie sich im freien Verhalten vor der Kamera zeigen sollen oder was von ihnen erwartet wird. Ein verräterisches, von Breitz visualisiertes, Paradoxon taucht auf, das bei den Madonna-Fans in dieser Form nicht auftaucht. Sie werden im Laufe ihrer Performance immer sicherer oder wirken von Beginn an in sich ruhend.

Bei den Kindern scheint das Gegenteil der Fall zu sein: Von der anfänglichen Präsentation der Eckdaten zu ihrer Person bis zu dem freien Verhalten Teil, wirken die

⁶⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 130.

Kinder zunehmend verunsicherter. Sind die Casting-Kinder im in schwarz-weiß gehaltenen Casting Teil, womöglich ähnlich wie bei Warhols „Screen Tests“, „nobodies doing nothing“? Oder will Breitz mit dieser Referenz im Unterschied zu den anderen Casting Aufgaben verdeutlichen, wie sehr die Struktur bestimmter Informationen – so auch die popkultureller Massenprodukte – unsere Identität prägen oder eben nicht.⁶⁵ Ein erster Hinweis zur Klärung dieser Fragen könnte der folgende soziologische Grundgedanke sein:

„Indem moderne Praktiken die soziale Welt rationalisieren, versuchen sie, ihr allgemeine Formen aufzupressen und sie in die Richtung allgemeiner Formen zu gestalten.“⁶⁶

Wenn menschliche Erkenntnissuche eine Form von Kommunikation innerhalb eines soziologischen Bezugsrahmens darstellt, eine Art von symbolischem Austausch, der aufeinander bezogen ist, dann kann man soziale Praktiken als Kommunikation verstehen und auf 4 basale Situationsmodi aufgliedern.

Die soziale Praktik des Castings stünde demnach für das schematische Allgemeine, das den Kindern aufgezwungen wird. Diese Praktik unterteilt sich in 4 Bereiche: die des *Beobachtens* und des *Bewertens* und der *Hervorbringung* und der *Aneignung*. Das Soziale wird durch das Casting-Format einem schematischen Ablauf, einer Rationalisierung und Verallgemeinerung ausgesetzt.⁶⁷ Auch Medienkonsum ist eine moderne soziale Praktik, weil sie Austausch und Bedeutung generiert. Konsumenten werden zu Produzenten und umgekehrt. Folgend wird ein erster Versuch unternommen das Casting in „The Audition“ auf der Grundlage des symbolischen Interaktionismus zu analysieren. Die Theorie betont das die Gesellschaft aus dem kontinuierlichen Prozess des Austauschs und der Interpretation von Symbolen (Sprache, Gesten, Mimik) besteht, wobei das Individuum als aktiver Gestalter seiner sozialen Realität gesehen wird. Bedeutungen sind nicht fest, sondern entstehen und verändern sich durch soziale Interaktionen. Menschen handeln auf der Grundlage der Bedeutungen, die Dinge und Ereignisse für sie haben. Diese Bedeutungen entstehen durch soziale Interaktion und werden durch Interpretationsprozesse modifiziert. Menschliches Handeln erfolgt in Bezug auf und innerhalb von Situationen, die durch die Definition dieser Situationen geprägt sind, wobei sowohl auf Erfahrungen und Deutungsrouinen zurückgegriffen wird als auch neue Deutungsanstrengungen

⁶⁵ Breitz zit. n. Neri 2005, S. 19.

⁶⁶ Reckwitz 2021, S. 29.

⁶⁷ Reckwitz 2021, S. 29.

notwendig sind. Strukturbildungen und Organisationen werden dabei nicht als determinierend für das Handeln angesehen, sondern lediglich als Rahmenbedingungen, die in komplexen Gesellschaften vielfältig und interpretationsbedürftig sind.⁶⁸ Das Casting wird folgend in die bereits erwähnten 4 basalen Situationsmodi (Beobachtung, Bewertung, Hervorbringen, Aneignung) unterteilt und inhaltlich analysiert, um diese soziale Praktik der Kommunikation besser zu verstehen und somit das schematische Allgemeine und seine Wirkung auf das Individuum näher zu betrachten.

4.2 Praktiken der Singularisierung (sozial-kulturelle Prozesse):

4.2.1 Beobachten - Selbstbeobachtung

Im ersten Teil der Aufführung stellen sich die Kinder mit einem selbstbeschrifteten ‚Slate‘ – einem Schild, auf dem ihr Name steht – selbst vor. Dies geschieht innerhalb weniger Minuten und sie erzählen, woher sie kommen, wie sie heißen, wie alt sie sind und was sie gerne mögen, zum Beispiel die Lieblingsfarbe. („*I love purple*“,⁶⁹ „*My favorite colour is orange and i love cats*“⁷⁰) Außer den ersten demografischen Eckdaten zu ihrer Person, benennen die Kinder bereits sehr spezifische und teilweise irritierende Merkmale, die sie von den anderen Kindern unterscheiden. Es fallen Sätze wie: „*My eye colour depends on my mood.*“⁷¹ oder „*At the age of two and a half I was adopted from Mexico illegally.*“⁷² Angesichts der formalen Knappheit eines ‚Slate‘, also dem begrenzten zeitlichen Rahmen, den er den Kindern bietet, wird bereits in den ersten Minuten der Konkurrenzkampf und der Individualisierungsdruck deutlich, dem die Kinderschauspieler*innen sich hier stellen müssen. Sie sollen in ihrer Einzigartigkeit vom Publikum *entdeckt* und *erkannt*⁷³ werden. In symbolischer Form wird der Akt des ‚Slating‘ durch das kleine Schild repräsentiert, auf dem die Kinder ihre Namen niedergeschrieben haben. Allzu oft passt der Name der Kinder nicht optimal und gleichmäßig gut lesbar auf das Schild und sie mussten Buchstaben in krakeliger Großbuchstabenschrift zusammenstauchen, um auf der Papierseite zu bleiben.

⁶⁸ Keller 2012, S. 112-115.

⁶⁹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 22:15 min.

⁷⁰ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 22:40 min.

⁷¹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 00:30 min.

⁷² Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 11:16 min.

⁷³ Reckwitz 2017, S. 65. Für das Erfassen singulärer Objekte, Subjekte, Räume etc. muss eine kulturelle Sensibilität entwickelt werden. Ein Sensus der sowohl eine kognitive als auch eine sinnliche Dimension umfasst. Eine Singularitätskompetenz.

Andere Sätze, die in diesem ersten Akt der Aufführung vorkommen sind etwa: „*I can memorize really quickly.*“⁷⁴ oder „*The most unique thing about me is that I was adopted from China and then I came to Wisconsin (...) and then I came to California for acting.*“⁷⁵ Trotz der formal begrenzten Umstände meistern die Kinder diesen ersten Teil der ‚Audition‘ sehr professionell. Das könnte daran liegen, dass sie diesen Teil oft geübt und aus anderen Castings kennen.

4.2.2 Bewerten - Interpretation

Der erste Eindruck zählt und entscheidet darüber wie andere uns wahrnehmen oder ob man eine Rolle in einem Hollywood-Film bekommt. Diese und andere Erkenntnisse werden den Kindern durch Agenturen, Schauspieltrainer*innen oder den Eltern eingetrichtert. An dieser sozialen Maxime orientierte sich die Künstlerin und gab den Kindern transkribierte Monologe aus Selbsthilferatgebern zum Auswendiglernen vor. Nach dem Motto „how to become an Actor“ widmen sich die Kinder im zweiten Teil des inszenierten Castings den mysteriösen und undurchsichtigen, kodifizierten Ratschlägen aus der Erwachsenen- und Hollywood-Welt. Mysteriös insofern, als das den Kindern die abstrakte und gnadenlose Bewertungslogik der *Valorisierung*⁷⁶ nähergebracht werden soll. Es handelt sich um einen der ersten Sätze, die ein 11-jähriger Junge aufsagt: „*If you want to be successful in this industry, you have to know how to ace an audition.*“⁷⁷ Es folgen weitere Sätze aus dem Skript:

„*An Audition is like a job interview.*“⁷⁸ „*So think about how you want to be perceived.*“⁷⁹ „*Really know who you are. What is your essence? What are you selling? How are you perceived in the Industry?*“⁸⁰ „*What do you bring to acting that we don't have? Like a product, if we have it, we don't need you.*“⁸¹ „*What do you do to separate yourself from the pack?*“⁸² „*Remember, you're selling a personality too.*“⁸³ „*The Audition Process is a very unnatural and bizarre process.*“⁸⁴ „*It's like you go and create all the stuff that*

⁷⁴ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 11:01 min.

⁷⁵ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 44:39 min.

⁷⁶ Reckwitz 2017, S. 66. Nach Reckwitz Zuschreibung von Wert im starken Sinne (eine Zertifizierung), was aber auch eine Entwertung miteinschließen kann.

⁷⁷ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 06:04 min.

⁷⁸ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 06:16 min.

⁷⁹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 06:18 min.

⁸⁰ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 06:28 min.

⁸¹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 06:56 min.

⁸² Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 07:26 min.

⁸³ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 08:27 min.

⁸⁴ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 08:43 min.

*just isn't there. Obviously to someone, who just doesn't care.*⁸⁵ *"Never be caught with the idea that you can imitate someone else's success."*⁸⁶ *"Success and Showbusiness is based on having strong self-esteem. I see kids with dreams of stardom, but they lack this necessary quality to compete."*⁸⁷

Zusammenfassend ergibt sich aus diesen Sätzen der Sinn und Zweck eines Castings: Subjekte sollen in ihrer performanten Leistung vergleichbar gemacht werden. Damit das gelingt, müssen die Kinder lernen, ihre Außenwirkung zu optimieren und an das Format anzupassen. Sie sollen sich ihrer Potentiale und Kompetenzen bewusstwerden und es verstehen, sich zu einem unverwechselbaren Produkt der Filmbranche zu verwandeln. „*Your child is the product.*“⁸⁸ lautet einer der vorgetragenen Ratgebertexte und richtet sich damit an die Elternschaft. Wie sollen die Kinder diese kryptischen Botschaften, welche zudem ihre Abhängigkeit vom gesetzlichen Vormund unterstreichen, anders beantworten als mit Anzeichen der Verwirrung und des Stillstandes, oder im Einzelfall, mit Gegenrede? Indem Candice Breitz diese doppeldeutigen Sätze aufsagen lässt, erzeugt sie eine Stimmung des Unwohlseins. Die Kinder vertrauen darauf, dass die Anforderungen, die in einem Casting an sie gestellt werden, erreichbar wären. Was jedoch, wenn sie den Appell ihre ‚Personality‘ zu verkaufen, aufgrund entwicklungsbiologischer Gründe nicht erfüllen können? Oder schlimmer: Was passiert, wenn diese paradoxen Motivationssätze, von Faktoren bestimmt werden, auf die sie als Subjekte ohnehin keinen Einfluss haben? Wer möchte denn gerne ein Produkt sein, dass aufgrund subjektiver (perspektivgebundener) Valorisierungskriterien (ästhetischer Erfahrung) ausgewählt wird?

Die Kinder sollen ihre Identität entfalten und erfolgreich anpreisen. Oder eine Show-Persönlichkeit kreieren. Alles geschieht in einem rationalisierten Setting unter beobachteten Testbedingungen. Der Konkurrenzkampf wirkt erzwungen und von den Kindern wird Ehrgeiz erwartet. Ein starkes Ich-Bewusstsein soll Imitationen vorbeugen. Was am Ende dieser Sätze ebenfalls übrigbleibt, ist die Gewissheit das die ‚Industry‘ den Kindern einbläut, sich aller Ungewissheit auf Erfolg zum Trotz, dem scheinbar unendlichen Casting-Geschehen auszusetzen. Die Essenz der Botschaft lautet: Egal welche Art von Ablehnung erfahren wird („*Every single person in this*

⁸⁵ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 08:46 min.

⁸⁶ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 09:27 min.

⁸⁷ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 29:15 min.

⁸⁸ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 01:04 min.

*Industry gets rejected.*⁸⁹), mach einfach weiter und glaub an dich, es ist schließlich nur ein Vorsprechen (*„Its just an audition.“*⁹⁰). Zwar ohne konkrete Aussicht auf Belohnung der individuellen Anstrengungen, aber das Vorsprechen soll ohnehin zum freizeitähnlichen, performanten Erlebnis vermarktet werden. Als freizeitähnlicher Probedurchlauf der Selbstverwirklichung und der Selbstentfaltung, an einem Punkt an dem sich Arbeit und kulturelle Produktion begegnen. Zum Beispiel gibt in Breitz' Casting ein 11-jähriger Junge zu Protokoll, eine eigene T-Shirt Company zu besitzen oder ein 13-jähriges Mädchen gibt 10 Kreativ-Berufe an, die sie ausübe: Sängerin, Songschreiberin, Rapperin, Gitarristin, Pianistin, Tänzerin, Model, Scriptwriter, Autorin und Schauspielerin. Kreative Selbstverwirklichung, früher bestenfalls in der Ausübung von Hobbies möglich, wird zum integralen Bestandteil des Arbeitslebens. Um in der digitalen Bewertungsgesellschaft Erfolg zu haben, ist kreative Selbstverwirklichung eine Voraussetzung. Wer kein interessantes Profil besitzt, dem wird keine Aufmerksamkeit zuteil. In dieser Gesellschaft gilt Aufmerksamkeit als beständige Währung des Erfolges.⁹¹

Die unauthentische Ausstrahlung der Kinder könnte einerseits auf die für ihr Alter überdurchschnittlich ambitioniert wirkenden Betätigungsfelder zurückzuführen sein, jedoch auch auf den formalen Aufbau des Castings. Der Aufbau reicht von der knappen Vorstellung zu Beginn mittels ‚Slate‘ bis zum individualisierten Verhalten, das von Vorgaben befreit ist. Das Casting-Schema wechselt in kurz aufeinanderfolgenden Zeitabschnitten, in seinen Anforderungen und Aufgaben. Die gecasteten Kinder müssen dazu in der Lage sein, innerhalb kurzer Zeit verschiedene Rollen anzunehmen und glaubhaft darzustellen. Obwohl die Kinder stets in derselben Situation zu sehen sind, verändert sich die Struktur der Informationen, die ihnen gegeben werden, und damit insgesamt auch die Informationslage. Konkret bedeutet das: Erhalten sie überhaupt ausreichende Informationen zu den jeweiligen Anforderungen der Situation? Ein Beispiel dafür ist der Abschnitt des Castings, in dem ‚freies‘ Verhalten von den Kindern verlangt wird. Hier bleibt die Informationslage dürftig – was bedeutet ‚freies‘ Verhalten überhaupt, und wer oder was definiert es?

Prinzipiell sind Regeln der Hierarchie an eine unschwellige Informationskontrolle gebunden; das bedeutet das hierarchische Strukturen oft darüber entscheiden, wer welche Informationen erhält und in welchem Umfang. Diese Form von

⁸⁹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 31:07 min.

⁹⁰ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 32:32 min.

⁹¹ Reckwitz 2021, S. 205-206.

Informationskontrolle schafft eine subtile, aber wirkungsvolle Art der Machtverteilung. Wenn Menschen mit niedrigem Status nicht mehr über die Information verfügen, die ihre Position gestützt hat, kann das Verwirrung und Verzweiflung hervorrufen, und schlimmstenfalls existenzbedrohend sein.⁹²

Die Körpersprache der Kinder wird in der finalen Videoinstallation durch die hochformaten Plasma-Bildschirme akzentuiert, sodass dem Betrachter etwaige Divergenzen zwischen verbaler Ausdrucksweise und nonverbaler Ausdrucksweise nicht vorenthalten bleiben. Schließlich hängt Authentizität („*You need to be real.*“⁹³) in einer Casting-Situation, auch von der Körpersprache ab.

4.2.3 Hervorbringung - Anpassen/ Aneignung - Integration

Im dritten Akt des aufgeführten Castings ging es für die Kinder darum einen Song zu performen. Dabei gab es erneut eine vorgegebene Aufgabe, die jedoch Raum für Individualität ließ. Die meisten Kinder wählten bekannte Popsongs wie ‚Halo‘ von ‚Beyoncé‘ oder ‚Set Fire to the Rain‘ von ‚Adele‘. Einige entschieden sich für Lieder von ‚Justin Bieber‘ – einem ehemaligen Kinderstar und Teenie-Idol – oder der Boy-Group ‚One Direction‘, die durch eine britische Casting-Show berühmt wurde. Andere wiederum sangen ältere Titel von den ‚Beatles‘ oder ‚Nat King Cole‘. Manche führten dramatische Musical Stücke auf oder rappten den „Nationen Rap“ namens ‚Yakko’s World‘ aus einer amerikanischen Zeichentrickserie. Es gab auch Kinder, die eigene Kreationen vortrugen. In gewisser Weise übten die Kinder in diesem Abschnitt den Umgang mit modernen Massenmedien, insbesondere der audiovisuellen Sprache der Popkultur.

Im letzten Abschnitt des Castings erwartete sie die „Königsdziplin“, in der alle bisher erlangten Fähigkeiten, Kenntnisse und Fertigkeiten einer ultimativen Prüfung unterzogen wurden. Die Teilnehmer*innen sollten über die Dauer von 5 Minuten, anweisungslos vor der Kamera verweilen. Hier wurde deutlich sichtbar, ob und inwieweit sich die Kinder an ein System angepasst hatten. Hatte sich ihre Casting-Persona, wie sie in den Coaching-Texten heraufbeschworen wurde, auf ihr „unproduziertes“ Selbst ausgeweitet? Hatten sie sich das unterschwellige Hollywood-Diktat angeeignet? Wenige Kinder wussten mit der skriptlosen Zeit vor der Kamera

⁹² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 313. Siehe Kapitel 4.2.4 Aneignung Integration.

⁹³ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 31:41 min.

umzugehen. Während Manche den „*Starring-Contest*“ mit der Kamera parodierten⁹⁴ oder Grimassen schnitten, standen Andere mit gefalteten Händen da und bewegten sich kaum. Der Zweikampf mit der Kamera brachte vielfältige Reaktionen zum Vorschein die in der Endfassung der Videoinstallation verarbeitet wurden. Zu sehen ist etwa ein afroamerikanischer Junge, der eine abstruse Kurzgeschichte erzählt, die davon handelt, dass ein Mann aus Afrika seiner indischen Mutter im Namen der ‚Queen‘ (Anm. Queen Elizabeth) Tee verkaufen möchte und von dem Jungen in verschiedenen Akzenten sprechend dargestellt wird.⁹⁵ Während seiner improvisiert wirkenden Erzählung bricht der Junge immer wieder in Lachen aus, um gleich darauf mit großem Enthusiasmus mit der verworrenen Geschichte fortzufahren (Abb. 10). Ob sich der afroamerikanische Junge mit seiner eigenwilligen Interpretation einer Erzählung voller Imperialismen selbst (re-)diskriminiert oder auf unkonventionelle Weise und sehr sendebewusst mit einem Tabuthema bricht, bleibt dem Publikum überlassen. Dabei lässt sich nicht eindeutig feststellen, welches Publikum er zum Zeitpunkt der Aufnahmen im Sinn hatte. Seine Darbietung ist nur ein irritierender Moment von Einigen, die sich in „The Audition“ – wie Mikro-Dramen – aneinanderreihen und ihren Lauf nehmen. Zu sehen sind Kinder, die mit lebhaft inszenierten Anekdoten aus ihrem vermeintlich banalen Alltag unterhalten: Beeindruckend ist etwa die Erzählung eines kleinen Mädchens, die mit Überraschungsmomenten und Wendungen, einschließlich eines ‚Plot Points‘,⁹⁶ gestaltet ist – zugleich wirkt sie jedoch zu perfekt und einstudiert,⁹⁷ fast schon frühreif, was Zweifel an der Authentizität dieses Erlebnisberichts aufkommen lässt. Andere wiederum singen, tanzen oder erzählen Witze. Das Setting ohne kontextspezifische Informationen, erzeugt eine ambivalente Aura. Die Anspannung und das Unwohlsein einiger Kinder zeigen sich nun deutlich: Kommentare und Phrasen, Mimik und Gestik, wirken hölzern und überzogen – grotesk wirkende und klischeehafte Rollenmuster, die in ihrer Form unzeitgemäß erscheinen, werden aufgeführt. Die Mehrheit der Kinder steht jedoch nur da und wirkt verlegen. Ob das nun eine Form von kollektiver, passiver Verweigerungshaltung darstellt, oder eine Art hilfloser Ergebnislosigkeit visualisiert, bleibt wie in den bereits zuvor erwähnten Beispielen, den jeweiligen Betrachter*innen überlassen. An einem Punkt der anweisungslosen 5 Minuten ist ein

⁹⁴ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 35:30 min.

⁹⁵ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 04:00 min.

⁹⁶ Filmbegriff: „Peripetie“ ist eine überraschende Wendung, die sich aus der Handlung ergibt.

⁹⁷ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 23:40 min.

sinoamerikanisches Mädchen zu sehen das in Richtung Kamera fragt, ob es nun gehen könne; was darauffolgend aus dem Off verneint wird. Sichtlich widerwillig bleibt es im Kamerafokus stehen und stellt fest: „*No? Nevermind. Everything is just wrong here.*“⁹⁸ Einmal im Auditioning-Prozess gefangen, gibt es offenbar kein Entrinnen mehr; die Kamera zeichnet unnachgiebig alles auf – so auch fehlerhafte und scheinbar verpatzte Einsätze. Gleichzeitig dokumentiert sie wertvolle Momente, die den Betrachter*innen Einblicke in emanzipatorische Vorgänge gewähren.

5 Medientheoretische Analyse über veränderte Gruppenidentitäten

Folgend sollen beide Fallbeispiele – „Queen (A Portrait of Madonna)“ und „The Audition“ – anhand einer klassischen Medientheorie, detailliert analysiert werden, um zu größeren Zusammenhängen und konkreten Schlussfolgerungen zu gelangen. Hierfür wird die medien- und sozialpsychologische Erkenntnis angewandt das 3 entscheidende soziologische Rollen-Faktoren: die der Gruppen-Identität, die der Sozialisierung (oder den Rollen-Übergängen) und der Faktor der Autorität, je nach Informationslage anhand unterschiedlicher Medien, zu weitreichenden, gesellschaftlichen Veränderungen führen. Synonym können für diese 3 Faktoren auch die Begriffe Zugehörigkeit, Wandel und Hierarchie herangezogen werden.

Die mediale Informationslage in den ausgewählten und bereits beschriebenen Fallbeispielen, wird theoretisch anhand von 3 Informations-System-Variablen – das sind relative Informationen, weil sie immer kontextgebunden zu verstehen sind – überprüft. Diese Variablen lauten: Die Geteilte und Nicht-Geteilte-Information, das Vordergrund- und Hintergrundverhalten und der Ort und Erfahrungszusammenhang. Mediale Umgebungen und physische Orte sind keine Gegensätze, sondern Teil eines Kontinuums. Beide schaffen spezifische Muster sozialer Interaktionen und bestimmen den Fluss von Informationen. Erfahrungen, Verhalten und Orte werden in diesem Zusammenhang als relative Informationen verstanden, da ihre Bedeutung je nach Zugang, Sichtbarkeit und sozialem Kontext stark variiert. Sowohl Orte als auch Medien formen somit die Wahrnehmung von Zugehörigkeit, Wandel und Hierarchie und beeinflussen, wie Menschen ihre Rollen in verschiedenen sozialen Systemen wahrnehmen und verändern.

⁹⁸ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 49:00 min.

5.1 „Unsere Erfahrungen“ versus „Ihre Erfahrungen“

Elektronische Medien wie das Fernsehen vermischen traditionell getrennte Informationssysteme, sie verwischen die Trennlinie zwischen öffentlichem und privatem Verhalten und sie unterminieren die Bedeutung physischer Unterschiede als Bestimmungsgröße.

Der erste Zusammenhang zur Dekonstruktion neuer Gruppenidentitäten in beiden Fallbeispielen, erschließt sich zwischen der Gruppenidentität (soziologische Rolle) und der Information-System Variable der Geteilten/ Nicht Geteilten Information. Beim Zusammengehörigkeitsgefühl von Gruppen geht es um geteilte Erfahrung und die Besonderheit gemeinsamer Erlebnisse.⁹⁹ Gemeinsame Erlebnisse vereinen und separieren gleichzeitig von anderen Gruppen. Dieser Mechanismus lässt sich mit „Unsere Erfahrungen“ versus „Ihre Erfahrungen“ beschreiben.¹⁰⁰ Da soziale Erfahrungen/Erlebnisse, Informationen und Rollen oft situativ gebunden sind, ändern sich Gruppenidentitäten mit veränderten Situationen oder Perspektiven. „Insider“ können schnell zu „Outsidern“ werden – und umgekehrt.¹⁰¹ Dabei ist entscheidend, dass soziale Erlebnisse, Erfahrungen, Rollen und Informationen unabhängig von ihrem physischen Ort medial transportiert werden können, was sie genauso prägend für die Bildung von Gruppenidentität macht wie direkte Begegnungen vor Ort.

In Candice Breitz' Arbeiten „Queen (A Portrait of Madonna)“ und „The Audition“ zeigen sich zwei spezifische Gruppenidentitäten: die der Madonna-Fans und die der Kinderstars. Die Madonna-Fans definieren sich vorrangig als Anhänger*innen des Popstars, teilen jedoch auch die gemeinsame Nationalität, da Breitz ausschließlich italienische Fans castete. Diese Auswahl thematisiert die Bedeutung nationaler Identitäten und verweist gleichzeitig auf die zunehmende Ortsunabhängigkeit in einer digital vernetzten Welt. In Zeiten globaler Vernetzung entstehen transnationale Identitäten, die über geographische Grenzen hinaus bestehen – so wird die nationale Herkunft der Madonna-Fans zwar weniger bedeutend als ihre gemeinsame, medienvermittelte Erfahrung des Fantums; aber die geteilte Italienische Nationalität bleibt wohl auch durch den verweisenden Charakter des Popstars selbst erhalten und

⁹⁹ Im amerikanisch-englischen Originaltext wird der Begriff ‚experience‘ verwendet, welcher sowohl praktische als auch medienvermittelte Erfahrungen bzw. Erlebnisse umfasst.

¹⁰⁰ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 121.

¹⁰¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 122.

wird durch eine Art Wirkungsschleife verstärkt.¹⁰² Letztlich ist es jedoch egal welcher Nationalität die Madonna-Fans angehören – sie teilen die medienvermittelte Erfahrung des Madonna-Fantums miteinander, auch wenn sich ein tiefergehendes Verständnis nationaler Identität nur durch ortsgebundene Erfahrung erschließen mag, was in „Queen (A Portrait of Madonna)“ durch das einzigartige Erlebnis der Aufnahmen im Mailänder Tonstudio reflektiert wird.

In „The Audition“ lässt sich als Gruppenidentität die der professionellen Kinderschauspielaspiranten*innen ausmachen. Diese Gruppe besteht aus Kindern, die von Erwachsenen dazu angehalten werden, in der Erwachsenenwelt Karriere zu machen. Im Gegensatz zu den Madonna-Fans verbindet die Casting-Kinder zwar keine gemeinsame Nationalität, wohl aber die besondere Erfahrung dieses einzigartigen Castings im Kunstkontext sowie ihre bereits gesammelten praktischen Erfahrungen unter realen Bedingungen im professionellen Casting-Umfeld Hollywoods – eine Voraussetzung für die Teilnahme, nach der Breitz explizit in ihrer Ausschreibung suchte. Wer es im Filmbusiness zu etwas bringen möchte, muss am jeweiligen Ort der Filmindustrie präsent sein – somit im Fall von „The Audition“ in Hollywood, Los Angeles.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Gruppenidentitäten basieren auf den besonderen Erlebnissen, Erfahrungen, Rollen und Informationen, die eine Gruppe zusammenhalten und sie von Außenstehenden abgrenzen.¹⁰³ So teilen die Madonna-Fans andere Erlebnisse als die John-Lennon-Fans, und die Hollywood-Casting-Kinder andere als die Bollywood-Kinderstars aus Breitz’ „The Rehearsal“. Dennoch erhalten sie alle einander ähnliche, medienvermittelte und (vor-)strukturierte Informationen, die über nationale oder situative Grenzen hinauswirken.

5.2 Das Team im Hintergrund

„Eine Veränderung der Medien kann die Gruppenidentität in einer Gesellschaft völlig neu ordnen, indem sie das Hintergrund-Verhalten vieler Gruppen öffentlich macht oder abschottet.“¹⁰⁴

¹⁰² Madonna selbst verweist in Interviews, Songtexten und schließlich auch durch ihren Namen auf ihre italienische Herkunft – ihre familiäre und private Identität. Es ist ein identitätsstiftendes Merkmal, das durch Madonnas internationale Präsenz und ihre kulturelle Bedeutung ständig reflektiert und gestärkt wird und hier symbolisch mit der Fanidentität zusammenfällt.

¹⁰³ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 121-122.

¹⁰⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 126.

Elektronische Medien, wie das Fernsehen, können die Dynamik von Gruppenidentitäten stark verändern, indem sie das normalerweise verborgene „Hintergrundverhalten“ verschiedener Gruppen sichtbar machen oder absichern. Gruppenidentitäten sind multiperspektivisch, situativ veränderbar und können sich überlappen.¹⁰⁵ Gut beobachten lässt sich das bei Gruppe der Casting-Kinder in „The Audition“. Einerseits nehmen sie am (re-)konstruierten Hollywood-Casting der Künstlerin Candice Breitz teil und gehören damit zur Gruppe der Kinder. Andererseits fällt auf, dass sie Schwierigkeiten haben, Zugang zur Informationswelt der Erwachsenen zu finden. Herausfordernd wirkt auch ihr wechselndes Verhältnis untereinander, das sich im Laufe des Castings entwickelt. Aus ihren bisherigen Erfahrungen im professionellen Umfeld wissen die Kinder bereits, dass sie sich in einer Casting-Situation üblicherweise in Konkurrenz zueinander befinden. In der „reality-based Documentary“¹⁰⁶ wie Breitz das Casting in ihrer Ausschreibung nannte, sind sie das eigentlich nicht, da es sich um kein echtes Rollenvorsprechen handelt. Da die „artistic Documentary“, wie man sie vielmehr bezeichnen könnte, dennoch reale Bedingungen reflektiert, ist dieser Widerspruch von der Künstlerin beabsichtigt.¹⁰⁷ Die Mitglieder einer Gruppe nehmen tendenziell, dieselben Rollen an und befürworten dasselbe Verhalten.¹⁰⁸ Die ambivalente Beziehungsdynamik der Kinder untereinander, zeigt sich besonders im skriptlosen Abschnitt, der ihnen erlaubt, sich frei vor der Kamera zu verhalten. Verdeutlicht wird die Dynamik etwa durch ein Mädchen, das indirekt gegen ihre vermeintlichen Konkurrentinnen stichelt, indem es diese anhand einer schauspielerischen Doppelrolle parodiert und Bezüge zu deren ‚Slate‘ herstellt (wie Akzent oder Lieblingsfarbe).¹⁰⁹ Interessanterweise findet dies nicht in einer klassischen Hintergrundsituation statt, etwa einer Performance-Pause, in der Jungen wie Mädchen mit Puder geschminkt werden, sondern im aktiven Teil, der dem Vordergrund bzw. Bühnen-Verhalten zugeordnet werden kann und von Breitz als freies „5-Minuten-Verhalten vor der Kamera“ inszeniert wurde. Dieser Umstand wirft die Frage auf, inwiefern Vordergrund- und Hintergrundverhalten in Breitz‘ Werk über die Auswirkungen der Unterhaltungsindustrie auf Kinder überhaupt noch trennbar sind? Üblicherweise arbeiten die Mitglieder einer Gruppe auf den Schutz der Situation als

¹⁰⁵ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 123.

¹⁰⁶ Breitz via Hollywood Mom 2012, Abs. 4. In der Anzeige wird der Terminus „*reality-based documentary*“ verwendet.

¹⁰⁷ Sie beabsichtigt damit den Konkurrenzdruck kritisch zu hinterfragen.

¹⁰⁸ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 124.

¹⁰⁹ Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 50:13, 51:24, 52:06 min.

Ziel hin.¹¹⁰ Das lästernde Mädchen in der nachgestellten Casting Situation tut dies, indem sie versucht ihre Konkurrentinnen schlechtzumachen, obwohl sie sich paradoxerweise nicht in einer echten Casting Situation befindet. Aber die gemeinsame Erfahrung das sie alle Auserwählte in Breitz künstlerischer Aufarbeitung eines professionellen Castings sind, verbindet die Kinder, trotz ihrer unterschiedlichen Hintergründe. Sie teilen die bereits gemachte Erfahrung, das Castings naturgemäß kompetitiv sind (und auch manipulatives Verhalten erfordern können) und kennen das Hintergrund- und Vordergrundverhalten durch bereits erlebte Erfahrungen. Breitz stört an dieser Stelle ihre bisherige Erfahrungswelt mit dem von Vorgaben befreiten Verhalten und legt damit dynamisch ablaufende Gruppenprozesse frei. Es wird deutlich, wie inhomogen Gruppen sein können und wie schnell sich diese verändern, wenn sie andere Perspektiven einnehmen müssen.¹¹¹ So zeigt sich:

„Verändert sich die Struktur von Situationen – als Ergebnis einer gewandelten Medien-Landschaft oder aufgrund anderer Faktoren – dann verändert sich auch das Gefühl, wer „wir“ sind und wer „sie“ sind.“¹¹²

Breitz verstärkt die Wirkung dieser Veränderung, indem sie die Struktur des Castings verändert und die Kinder mit einer neuen Rolle konfrontiert – einer Art improvisierten Offenheit,¹¹³ in der die Kinder Authentizität zeigen sollen. Sie versetzt die Kinder in einen Modus Operandi, der sich wesentlich von den anderen Casting-Situationen unterscheidet. Dies gelingt jedoch nur, wenn sie bisherige Erfahrungen und Erlebnisse erfolgreich in ihre Persönlichkeit integriert haben und wissen, welche Rolle und Perspektive von ihnen erwartet wird. Die Kinder wirken oft unsicher darüber, welcher Gruppe sie in diesem Moment angehören oder welche Haltung sie einnehmen sollen – gehören sie zur Gruppe der Kinder oder stehen sie doch in Konkurrenz zueinander? Unklarheiten die Zielsetzung betreffend und über die des Publikums und nicht zuletzt ihrer eigenen Rolle innerhalb der Situation, dürften zur zusätzlichen Unsicherheit bei den Kindern beitragen. Was bewirken die „unsichtbar“ am Filmset anwesenden Eltern der Kinder? Dem sprichwörtlichen Team im Hintergrund.

Die Videoinstallation lässt eine unbehagliche Aura entstehen. Breitz führt nicht nur die Casting-Teilnehmer*innen in der Manier von Andy Warhols „Outer and Inner Space“ in eine unklare Situation – ohne Anweisungen und nähere Hintergrundinformationen –

¹¹⁰ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 125.

¹¹¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 125.

¹¹² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 123-124.

¹¹³ Siehe auch Kapitel 6.2; S. 37-38 zum Thema „Rollenkonflikt“.

sondern auch beim Erleben der finalen Videoinstallation. Die Betrachter*innen sind in das Setting und die dynamisch ablaufenden Gruppenprozesse eingebunden. Sie bezeugen den instabilen Weg zum überzeugenden Selbst – hier seiner (Gruppen-) Identität. Die Betrachter*innen werden eingebunden in Breitz' didaktisches Setup: Es ist das Setup einer erkenntnisreichen und beispielhaften Demonstration, der Dekonstruktion von „Ich-Identität“ und Gruppenidentität. Im Idealfall bezeugen die Betrachter*innen ein konstitutives Moment das bereits über Breitz' Videoinstallation hinausgegangen ist – der medialen Bildung von ‚Awareness‘, nicht nur unter den Kindern im Casting.

5.2.1 Multitasking mit Andy Warhol

In „Outer and Inner Space“ (1965) – einer von Andy Warhol konzipierten, multimedialen Installation, bestehend aus früher Film- und Videotechnik – ist Edie Sedgwick in 2 voneinander unabhängig gedrehten 16 mm Filmen zu sehen, wie sie vor einem Kathodenstrahlröhrenbildschirm auf einem Stuhl sitzt (Abb. 13). Das Fernsehgerät der Marke ‚Zenith‘ das hinter ihr auf einem Tisch steht, überträgt ein zuvor von ihr aufgezeichnetes Video-Close-Up im rechten Profil, in dem sie mit jemandem oder etwas Offscreen¹¹⁴ spricht. Ansonsten sieht man Warhols Muse beim Rauchen zu oder wie sie aus einem Wasserglas trinkt und sich dem Kommentar der Videoaufnahme von sich selbst im Hintergrund widmet – oder vielmehr dem Ton davon, da sie schließlich mit dem Rücken zum TV-Set platziert wurde.

Ausgenommen sie hatte zusätzliche Hilfsmittel vor sich stehen, die einem als Betrachter – da nicht im Bildausschnitt zu sehen – verborgen blieben, würde man nicht aufmerksam den Blickrichtungen und Bewegungen Sedgwicks folgen.¹¹⁵ Unabhängig davon, durch was oder wen Sedgwicks Blicke letztendlich eingefangen wurden – ein kompetenter Filmemacher versteht es, sein Publikum durch das Anregen eigener Visionen in das komplexe Geschehen einzubinden.¹¹⁶ Auch wirkt es, als ob Sedgwick

¹¹⁴ Außerhalb des Bildausschnitts.

¹¹⁵ Zinman 2021, S. 392. „*Her eyes dart up and down to her right as the staticky image behind her resolves into a profile shot (...).*“

¹¹⁶ Zinman 2021, S. 388. Das videografierte Material wurde in ein komplexes technisches Studio-Setup, das von mehreren Assistenten Warhols kollaborativ bedient wurde, eingespeist. Das Studio-Setup bestand aus mehreren Komponenten zur Aufnahme und Wiedergabe audiovisuellen Materials: Einem Reel-to-Reel Video-Recorder der Marke ‚Norelco‘ EL-3401A/54, einer nach Handhabe ferngesteuerten Vidicon-Zoom-Linsen-Kamera ‚Norelco‘ EL-8000/11, einem 19-inch ‚Zenith‘ TV-Set und einem zusätzlichen 8-inch Monitor, inklusive diverser anderer Peripherie-Geräte.

Der „Videoprozess“ mit Edie Sedgwick im Zentrum, wurde außerdem von einer professionellen Filmkamera der Marke ‚Auricon‘ begleitet und konnte so überhaupt erst technisch konserviert werden,

auf Direktionen oder Einwände vonseiten einer Person links vor ihr – auf der Kameraposition – reagieren würde.¹¹⁷ Die beiden jeweils rund 35-minütigen Aufnahmen, wurden teilweise auch von einer Person im Bildausschnitt gestört, wie sie Einstellungen am TV-Set vornahm. Außerdem nutzt Warhol in „Outer and Inner Space“ die Zoom-In und Zoom-Out Funktion, um zwischen den Nahaufnahmen von Sedgwicks Gesicht und den Weitwinkelaufnahmen ihres Körpers im Studio-Setting zu wechseln. In der linken Filmprojektion (Reel 1) wird die Kamera schrittweise herausgezoomt, während in der rechten Filmprojektion (Reel 2) zunächst eine Weitwinkelaufnahme gezeigt wird, die später ebenfalls in eine Nahaufnahme übergeht.¹¹⁸ Dieser fließende Übergang im Kameramodus erzeugt im Filmverlauf eine Art spiegelverkehrter Begegnung zwischen 4 Sedgwicks im Close-Up zweimal im Profil und zweimal im Dreiviertelprofil. Mithilfe der Zoom-Technik entsteht eine optisch-räumliche Neukontextualisierung, die den Eindruck erweckt, als würde die Filmversion von Sedgwick etwas von ihrem Video-Alter Ego ins Ohr geflüstert bekommen (Abb. 14). Das Videomaterial am Röhrenbildschirm flackert stellenweise gespenstisch auf, und etwas veranlasst die Filmversion von Sedgwick dazu, sich in ihr linkes Profil zum TV-Set zu drehen. Vermutlich ist es Warhols Assistent Gerald Malanga, der den Reel-to-Reel-Tape-Videorecorder im Hintergrund absichtlich manipuliert, um den Bildschirm-Flacker-Effekt zu erzeugen.¹¹⁹

In seiner räumlichen Endfassung wurde „Outer and Inner Space“ nebeneinander an die Wand projiziert gezeigt. Dieser doppelte Split-Screen-Effekt initiiert einen merkwürdigen, optischen wie auditiven, Eindruck eines gespaltenen und widersprüchlichen Seinszustands, indem sich Sedgwick offenbar befand. Zwischen „Außen“ und „Innen“ oszillierend und anfangs mehr überfordert als kohärent wirkend, hindert Andy Warhol und sein Team im Hintergrund Sedgwick daran, ihr ansonsten glaubwürdiges mediales Image, konstant über die ganze Dauer der Aufnahmen hindurch aufrechtzuerhalten.

da der Prototyp einer der ersten kommerziellen Videorekorder, später in seiner Produktion eingestellt wurde. Ein aus heutiger Perspektive, ob nun von Warhol beabsichtigt oder unbeabsichtigt installiertes, redundantes, technisches System das Warhol damit konzipierte. Die teure Videokameratechnik wurde ihm von ‚Norelco‘ Nordamerika (Philips) zu Werbezwecken zeitlich begrenzt zur Verfügung gestellt.

¹¹⁷ Angell 2002, Abs. 11.

¹¹⁸ Zinman 2021, S. 387.

¹¹⁹ Warhol zit. n. Zinman 2021, S. 390. *„We sometimes stop the tape to get a second image coming through. As you turn off the tape it runs for several seconds and you get this static image. It's weird. So fascinating.“*

Zinman 2021, S. 390. *„This was the manipulation by hand of the video recorder, and is likely responsible for many of the ghostly distortions of Sedgwicks video image (...).“*

Die Madonna-Fans hingegen, erleben eine andere multidirektionale Form von Dynamik unter der ‚Agency‘ von Breitz: In „Queen (A Portrait of Madonna)“ werden Fans gezeigt, die als Amateure*innen in ein professionelles Setting eintreten – das Mailänder Tonstudio, in dem sie performen. Während sie einzeln und ursprünglich fremd sind, entwickelt sich im Verlauf ihrer Performance eine gemeinsame Dynamik. Die gemeinsame Erfahrung an dem speziellen Kunstprojekt von Breitz teilzuhaben, verwandelt die zunächst isolierten Individuen in eine spontane Gemeinschaft, die durch die geteilte Verehrung für Madonna, an einem physischen Ort zusammengeführt wurden. Die Fans übernehmen damit eine aktive Rolle (Agency), indem sie den Popstar symbolisch vertreten und ihre eigene Identität durch die kollektive Performance neu formen.

Dieser Umstand soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch in „Queen“ so mancher/e Teilnehmer*In von anderen absetzen möchte und sich durch besonders avantgardistische Accessoires oder expressives Verhalten hervortut. Auch hier ergibt sich ein eher diffuses Bild zwischen Vorder- und Hintergrundverhalten. Von den Fans erfahren wir unter anderem aus einem Artikel der britischen Zeitung „The Telegraph“ sie wären im Anschluss an das „Einsingen“ im Studio noch gemeinsam in Mailand ausgegangen und hätten auch intime Kontakte geknüpft. Die Nachwelt erfährt davon zum Glück nur aus einem Nebensatz in einem Zeitungsbericht, indem Breitz vom Dreh mit den Fans berichtet.¹²⁰ Madonnas Fans entsprechen eher der Vorstellung eines klassischen Teams;

*„denn sie haben Zugang sowohl zum Hintergrund als auch zu den Verhaltensweisen auf der Bühne“.*¹²¹

Breitz‘ Darstellung verdeutlicht das Gruppenidentitäten von gemeinsamer Erfahrung und sozialen Verhaltenscodes abhängen, die sich durch die relative Information ständig verändern: Den Zugang zu Informationen (gemeinsame „Access Codes“: Regeln/Normen), Sichtbarkeit (Vordergrund/Hintergrundverhalten) und Erfahrungsort (physischer oder medialer Raum). Die Madonna-Fans und Casting-Kinder illustrieren komplementär entgegengesetzte Dynamiken: Beide Werke thematisieren die Dualität von Zugehörigkeit und Distanz, wobei sich die Mechanismen der sozialen Dynamik – Wettbewerb versus Gemeinschaft – in den unterschiedlichen Medien- und Kontextsituationen verschieben. Zugehörigkeit (Identität), Rollen

¹²⁰ Sooke 2006, Abs. 16. Breitz zit. n. Sooke:

“The fans went out clubbing with each other, they slept with each other – it was a party shoot.”

¹²¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 125.

(Wandel/Sozialisation) und Hierarchie (Autorität) sind keine statischen Kategorien, sondern befinden sich in einem ständigen diskursiven Prozess, der sich durch soziale Interaktionen, mediale Kontexte und kulturelle Praktiken laufend verändert.

5.3 „Unser“ Ort versus „Ihr“ Ort oder die Exklusivität des Ortes

Früher musste man sich, um Erfahrungen zu sammeln und an Informationen zu gelangen, auch tatsächlich am Ort des Informations-Zugangs befinden. Ohne Erfahrung und Information ist auch keine Identität möglich; daher gilt:

„Die Beziehung zwischen Gruppenidentität und Gruppenterritorium ist eng verbunden mit der traditionellen Beziehung zwischen Ort- und Informations-Zugang.“¹²²

Medien haben diese traditionelle Beziehung zwischen Ort und Informationszugang stark aufgebrochen, da sie Menschen erlauben, Zugang zu Informationen und Gruppenerfahrungen zu erlangen, ohne physisch anwesend zu sein. Das hat eine Vermischung und Neudefinition von Gruppenidentitäten möglich gemacht, wenn man bedenkt, dass die mediale Verbindung zwischen physischem Ort und sozialer Situation – gleichzeitig Zugang zu sozialer Information (!) – die Öffnung sozialer Situationen mit sich bringt. Nur so ist es möglich das sich zuvor getrennte Gruppenidentitäten miteinander vermischen. Noch einmal zur Wiederholung:

„Aufgrund der traditionellen Beziehung zwischen Ort und Situationen waren Gruppenidentitäten gewöhnlich auch eng mit physisch definierten Orten verbunden.“¹²³

Wenn man nicht am „richtigen Ort“ war, blieb man von Gruppenerfahrungen oder dem Gruppengeschehen ausgeschlossen.¹²⁴

Mit ihren künstlerischen Videoarbeiten als filmisches Medium ermöglicht Breitz den Museumsbesuchern*innen einen seltenen Einblick in das Hintergrundgeschehen professioneller Produktionsstätten, moderner, massenmedialer Medienprodukte. Wenngleich diese durch die fortschreitende Digitalisierung und der Tatsache das Rezipienten nun gleichzeitig selbst Produzenten sein können, einiges an zentralisierter Deutungshoheit verloren haben, sind deren Verfertigungstechniken und Strukturen nach wie vor bedeutsam. Die exklusiven Orte der Information (physisch definierte Territorien oder der „richtige Ort“) sind bei „Queen (A Portrait of Madonna)“ etwa das

¹²² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 127.

¹²³ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 126-127.

¹²⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 127.

Tonstudio in Mailand und bei „The Audition“ das Filmstudio in Los Angeles. Es handelt sich dabei um isolierte und örtlich gebundene Informationssysteme, zu denen im Normalfall nur diejenigen Zutritt haben, die sich physisch vor Ort befinden und Einsicht in das Hintergrundgeschehen erhalten – somit wenige Auserwählte.

Die italienischen Madonna Fans können sich einerseits über ihre gemeinsame Nationalität definieren und andererseits durch den Ort der sozialen Situation – den Ort der gemeinsamen Erfahrung. Aber sie müssen – um Madonna Fans mit spezifischen Merkmalen zu sein – nicht zwangsläufig italienischer Herkunft sein (der physische Ort ist nicht zwingend erforderlich) oder Erfahrungen in einem professionellen Tonstudio gemacht haben. Die Entkoppelung von Ort und Gruppenerlebnis erlaubt die Bildung von Gruppenidentitäten, die weniger durch physische, sondern stärker durch mediale und virtuelle Erlebnisse geprägt sind. Dadurch können auch transnationale und geschlechterübergreifende Identitäten entstehen. Vormalig getrennte soziale Konstrukte, wie die Attributionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, die als Gruppenidentität betrachtet werden können, vermischen sich. Es gibt Madonna-Fans beider Geschlechter, deren Gruppenidentität sich fernab örtlich gebundener Hintergrundinformationen gebildet hat. Außerdem scheinen sie geschlechterstereotypes Verhalten im Portrait zu unterminieren.

„The vast majority of those who responded to Breitz’s ad were gay men.”¹²⁵

Homosexuelle Männer fühlten sich von Breitz’ Casting-Aufruf besonders angesprochen und verkörpern eine breitere Auswahl von Identifikationsmöglichkeiten abseits tradierter Rollenklischees. In Breitz’ Fan-Studien zeigt sich wider jede Kritik das Massenmedien nur Stereotype bedienen würden, ein vielfältiges Angebot an Identifikationsmöglichkeiten und Perspektiven. Wohingegen der Ort bei „The Audition“ eine abgrenzende Funktion übernimmt – im exklusiven „Gruppenterritorium“ Hollywood erleben und erlernen die Kinder üblicherweise, das Casting-Situationen Konkurrenzkampf bedeuten und dass nur wenige überhaupt Zugang zu diesem Ort erhalten. Die physische Teilhabe an einem Hollywood-Casting verbindet die Kinder zu einer Gruppe, die sich von Außenstehenden abhebt – eine Gruppe, die in diesem speziellen Raum Erfahrungen macht, die sie von Gleichaltrigen unterscheidet. Die physische Anwesenheit (die einzigartige Erfahrung) erzeugt eine kollektive Identität und ein tiefergehendes Verständnis für die Konkurrenzstruktur dieses Ortes, was wiederum spezifische Verhaltensweisen prägt.

¹²⁵ Lange 2006, S. 69.

Indem Breitz das Casting über das Medium Film in den öffentlichen Raum von Museen, Kunstmesse und darüber hinaus in den digitalen Raum von Streaming-Plattformen verlegt, löst sie die Exklusivität des „Ortes“ teilweise auf. Sie stört die für gewöhnlich erlebten und erlernten Dynamiken der Kinder.

6 Medientheoretische Analyse des Wandels von Rollen-Übergängen

6.1 Wir erzählen es dir, wenn du älter bist

Der nächste große Zusammenhang zwischen den Wirkfaktoren Information, Hintergrundverhalten und Ort, erschließt sich anhand gesellschaftlicher Sozialisationsstadien.

„Sozialisation ist der Prozess des „Werdens“, der Übergang von einer Rolle zur nächsten.“¹²⁶

Das sind zum Beispiel Rollenübergänge, die das soziale Geschlecht definieren oder vom Alter abhängig sind. Ein Leben lang treten wir in verschiedene Stadien der Sozialisation ein und aus. Die dafür notwendigen Informationen werden uns als Gruppenanwärter*innen üblicherweise zeitlich begrenzt gestattet. Die Rollen und Rollenübergänge werden ihrerseits willkürlich und kulturell bedingt gestaltet, und sind abhängig von Informationen, sozialen Konventionen und Situationen.¹²⁷ Eindeutige Anzeichen für den gesellschaftlichen Status sind beispielsweise das Auftreten und die Kleidung.¹²⁸

In Candice Breitz' „The Audition“ werden die Casting-Kinder in einer Ganzkörperaufnahme gezeigt und der Blick wird auf ihre grellbunte Freizeitbekleidung und ihre Körpersprache freigegeben. Im Kontrast dazu fokussiert die Kamera bei den Madonna-Fans in „Queen (A Portrait of Madonna)“ auf das Gesicht und maximal deren Schultern sind zu sehen. Während die Kinder durch ihre Erscheinung und das sterile, weiße Setting wie auf die technische Weiterverarbeitung am Schnittpult der Postproduktion vorbereitet wirken, liegt bei den Madonna-Fans der Schwerpunkt auf Individualität und emotionaler Ausdruckskraft. Der Gesamteindruck, den die Kinder im sterilen „White Cyclorama“¹²⁹ – einem weißen, neutralen Raum – hinterlassen, wirkt isoliert und entfremdet von ihrer Umgebung.

¹²⁶ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 128.

¹²⁷ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 128-131.

¹²⁸ Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 95.

¹²⁹ Im Filmjargon wird ein komplett weißes Set mit High-Key-Licht entweder als ‚White Cyclorama‘

Wie bereits in Kapitel 4 erläutert, ging es der Künstlerin bei „The Audition“ um das wechselseitige Verhältnis von realem Leben und „Rollenleben“. Hierfür lud sie Kinder im Alter von 10-17 Jahren vor die Kamera, damit sie dort ausdrücklich nicht wie „*junge Erwachsene*“ agieren. Ihr kindliches Erscheinungsbild, das von Breitz kontrastreich in die professionelle Künstlichkeit des Settings eingebettet wurde, erzeugt ein provokantes Spannungsverhältnis. Das ist eine entscheidende Beobachtung, wenn man verstehen möchte, warum sich Sozialisationssphären wie „Kindheit“ und „Erwachsenenalter“ einander annähern. Es handelt sich um einen Wandel von Sozialisationsstadien bedingt durch elektronische Medien. Die Interventionen, die Breitz bereits durch ihr widersprüchliches Casting-Gesuch angestoßen hatte, zielten darauf ab, die bestehende Dynamik zwischen Kindheit und Erwachsenenalter sichtbar zu machen und bewusst zu akzentuieren. Um zu verstehen, warum sich diese beiden Lebensphasen zunehmend angleichen, ist es essenziell zu erkennen, dass mediale Strukturen einen direkten Einfluss auf gesellschaftliche Strukturen haben. Ein niederschwelliger Zugang zu Informationen erleichtert nicht nur das Entschlüsseln bisher verborgener Rolleninformationen, sondern offenbart auch subtile Details, die durch den mimetischen Charakter der Audiovision deutlicher vermittelt werden als durch Text. Das Medium Fernsehen machte es bereits in seiner Anfangszeit nahezu unmöglich, Hintergrundverhalten oder „Geheimnisse aus der Erwachsenenwelt“ vor Kindern zu verbergen. Die kontrollierte, kategorische und schrittweise Freigabe von Informationen, wie sie etwa durch die Wissensvermittlung über Bücher eher möglich war, wurde durch das Fernsehen und dessen Audiovision aufgehoben – beinahe zeitgleich und für alle an allen Orten verfügbar. Verstärkt durch digitale Mediennutzung ist es heute möglich, dass sich verschiedene Sozialisationsstadien zunehmend überlappen und „Gruppen-Insider-Informationen“ bereits vorab, durch elektronische

(od. ‚White Cyc‘ od. ‚Cyclorama‘ für Rundgemälde, bewegtes Panorama) oder ‚Limbo-Beleuchtung‘ bezeichnet, insbesondere wenn es nahtlose, weiße Wände und Böden umfasst, die keine sichtbaren Übergänge oder Ecken aufweisen (Rundbogen-Hintergrund). Es erzeugt einen unendlich wirkenden Neutral-Raum, der häufig bei Werbe- oder Modeproduktionen verwendet wird.

(<https://newyorkgreenscreen.com/blog/2019/3/1/green-screen-vs-white-cyc>)

Kaczmarek, Filmlexikon Uni Kiel. Limbo-Beleuchtung:

„engl.: *limbo*, auch *limbo background*, *limbo lighting*, *limbo effect*, *limbo set*; von lat. *Limbus*: Saum, Rand, Grenze und dem zugehörigen Ablativ *in limbo*: ‚am Rande‘ über italien. *Limbo* ‚Vorhölle‘ seit Milton 1642 im Engl. mit der Bedeutung ‚Ort der vergessenen Menschen und Dinge‘.“

Diese Beleuchtungsart dient dazu, den entweder sehr hellen oder sehr dunklen Hintergrund von vorn einheitlich so auszuleuchten, dass Konturen und Ränder verschwinden, während die wenigen Objekte im Zentrum – meistens Personen – normales Licht erhalten. Der restliche Raum bleibt weitestgehend leer. Durch dieses Verfahren der visuellen Entkontextualisierung erscheint der Hintergrund ohne räumliche Tiefe, unwirklich und steril, während die Spielszene und die Schauspieler selbst auf eine puristisch-abstrakte Art in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt werden.“

Medien, an „Gruppen-Anwärter“ weitergegeben werden. Die Entwicklung des Überlappens von Sozialisationsstadien läuft in beide Richtungen: Auch für Erwachsene ist es nicht länger ungewöhnlich, dass sie sich mit kindlichen Verhaltensweisen und kindlicher Bekleidung, in der Öffentlichkeit und auch vor ihren Kindern präsentieren.¹³⁰ Es entsteht ein altersloser, einheitlicher Verhaltensstil der zwischen Hintergrundverhalten und Vordergrundverhalten (Bühnenverhalten), im mittleren Bereich angesiedelt ist. Die traditionellen Gruppen-Rollen (Kinder, Erwachsene) so auch die des „Gruppen-Anwärters“, verlieren an Bedeutung.¹³¹ Die Entwicklung hin zu diesem altersübergreifenden Verhalten verschleiert jedoch die willkürliche Natur von Sozialisationsprozessen, die Konventionen folgen, um Gruppenstrukturen zu bewahren. Eindeutig definierte und klar abgegrenzte Sozialisationsstadien garantieren zwar einen reibungslosen Ablauf in der Gesellschaft: Sie schaffen Stabilität, bringen Planbarkeit und geben Sicherheit. Sie formen unsere Identität in geordneten, nachvollziehbaren und kontrollierbaren Bahnen. Dadurch lässt sich jedoch leicht übersehen, dass diese Stadien auch Nachteile haben, willkürlich sind und keine Rücksicht auf das Individuum nehmen. Zum Beispiel sind die physische Reife oder das kognitive Vermögen einer jeden einzelnen Person, höchst individuelle Angelegenheiten. Die Wahrnehmung und Fähigkeiten variieren nicht nur zwischen Erwachsenen untereinander, sondern vor allem zwischen Erwachsenen und Kindern. Nichtsdestotrotz verlief der Trend über die Jahre dahingehend, Kinder wie „kleine Erwachsene“ zu behandeln.¹³² Menschen aus verschiedenen Altersgruppen werden ähnliche Rechte, Rollen und Verpflichtungen zugesprochen. Das könnte zumindest teilweise im veränderten Zugang zu Informationen durch elektronische Medien begründet liegen.¹³³

Wir halten kulturell definierte Situationen fälschlicherweise für natürliche, und vernachlässigen dabei den breiten individuellen Entwicklungsspielraum, den Sozialisationsstadien beinhalten.¹³⁴ Wir tendieren zu graduellen Übergängen, anstelle klar getrennter Sozialisationsstadien. Manche Casting-Kinder sind bereits talentiert darin sich rasch an diverse Gegebenheiten zu adaptieren; die meisten sind es jedoch noch wenig bis gar nicht. Ihre altersbedingte Entwicklung ist ein wesentlicher Faktor für diesen Umstand und trotzdem werden sie der Altersgruppe von 10 bis 17 Jahren

¹³⁰ Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 131-132.

¹³¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 295-296.

¹³² Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 93.

¹³³ Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 94.

¹³⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 131.

angehörig, derselben Prozedur unterzogen, in Wettbewerb zueinander gebracht und von Erwachsenen zu einem „Kinder-Casting“ angemeldet. Diejenigen Kinder, die sich sehr professionell durch das Casting bewegen, wirken auf uns wie kleine Erwachsene; obwohl sie bezogen auf ihr Alter eigentlich noch als Kinder gelten.

Bei den Madonna-Fans hingegen ist das Geschlecht als normierendes, demografisches Merkmal unwesentlich für die eigentliche Gruppenidentität. Ausgehend von dem heteronormativ konnotierten Geschlecht des Popstars, einem weiblichen Sozialisationsraum, zeigt die Fan-Gemeinschaft, bestehend aus beiden Geschlechtern, ein genderfluides Verhalten. Die Gruppenidentität wird vielmehr dadurch bestimmt, wer sich als „echter“ langjähriger Madonna-Fan zu erkennen gibt. Das machte Breitz bereits durch ihr Auswahlverfahren für die Aufnahmen im Tonstudio deutlich. In einer fortgeschrittenen Mediengesellschaft wie der heutigen, mag es merkwürdig anachronistisch anmuten, darauf hinzuweisen, dass es nicht zwangsläufig selbstverständlich ist, wenn ein männlicher Madonna-Fan, einen intimen Einblick in seine Gefühlslage beim Singen eines Popsongs gibt, oder sich öffentlich Make-Up auflegt. Denn, obwohl wir bereits „Alles“ gesehen haben, bedeutet das nicht, dass sozial-kulturelle Konventionen plötzlich verschwunden sind und deren Überschreitung nicht auch soziales Konfliktpotential nach sich ziehen könnte. Individualität ist nur machbar innerhalb eines vordefinierten und kulturbedingten Rahmens, um entweder zur Gruppe dazuzugehören oder eben nicht. Treten dann – wie in Breitz Videoarbeiten – singende, italienische Madonna-Fans und Casting-Kinder in Hollywood auf, wird einerseits das breite Spektrum an individueller Identitätsentwicklung und einem erweiterten, medialen Identitätsangebot sichtbar, gleichzeitig aber auch das beschränkende Potential willkürlicher, kulturell definierter Situationen und Rituale. Breitz kennzeichnet diese im Casting durch die diversen Aufgaben-Abschnitte,¹³⁵ die nicht nur den Kindern abverlangt werden, sondern sie leitet diese im weiteren Verlauf für Irritationen sorgenden Rollenerwartungen auch für die Madonna-Fans bereits vorab ein – durch ihre geschickt adressierten Auswahlverfahren – indem sie zum Beispiel nur an „echte“ und „ernsthafte“ Madonna-Fans appellierte. Diese Fans agieren in einem Raum, der ihnen erlaubt, gesellschaftliche Normen zu überschreiten. Das Tragen von Make-Up oder das performative Ausleben von Gefühlen wird von Breitz als Ausdruck einer erweiterten Rollenvielfalt, Selbstermächtigung und Lebensfreude inszeniert.

¹³⁵ Siehe Kap. 4.2.

6.2 Hinter die Kulisse sehen

Sozialisation ist der stetig leichter werdende Zugang zu den „nicht-offiziellen“, den Hintergrundverhaltensweisen einer Gruppe. Die erste Sozialisationsphase – die „Grundausbildung“ – fordert den Gruppenanwärter*innen, zeitraubende und vergleichsweise unbedeutende Arbeiten ab, ohne das zunächst viel an Hintergrundverhaltensweisen (-Information) preisgegeben wird.¹³⁶

Übertragen auf die Casting-Kinder bedeutet das, dass sie wissen, wieviel Übung und Mühe sie das Auswendiglernen der Texte, und die gesamte Vorbereitung auf das Casting gekostet hat. Dennoch sind die Komplexität der Aufgabe und die begrenzte Kapazität der Kinder nur Teilerklärungen dafür,

„(...) warum Sozialisationsprozesse und -rituale so lange dauern. Die spezifischen Stadien und die genaue Länge der Sozialisationsperiode werden häufig durch zufällig oder willkürlich entstandene Konventionen bestimmt. Diese Konventionen sollen die Gruppe schützen.“¹³⁷

Diese erste Sozialisationsphase zwingt die Gruppen-aspiranten*innen in Gruppenverhaltensweisen und die Gruppenperspektive hinein, noch bevor sie über ausreichend Hintergrund-Informationen verfügen, um der Gruppe zu schaden oder sie zu diskreditieren.¹³⁸

Gruppen existieren in einem ständigen Interessenskonflikt zwischen Existenzsicherung durch die Aufnahme neuer Mitglieder und der Unterminierung ihrer Besonderheit, die sie zur Gruppe macht. Es besteht die Gefahr das die Gruppe durch die Preisgabe übermäßig vieler Informationen oder durch divergierende Auffassungen und Meinungen in ihrer Geschlossenheit und somit Existenz gefährdet wird.¹³⁹

Die Kinder sind in doppelter Hinsicht von Erwachsenen abhängig: Einerseits rechtlich durch ihre Eltern, die ihre Erlaubnis zur Casting-Teilnahme geben müssen, und andererseits von Branchen-Insidern, die sie in die Geheimnisse der Hollywood-Casting Gepflogenheiten einweihen (Agenten, Casting-Gurus). Gleichwohl bekommt man beim Betrachten von Breitz' künstlerischen Studien – der Werktrilogie „The Woods“ – zu den Ritualen des Showbusiness, einen Eindruck davon, unter welchem Erwartungsdruck diese Kinder stehen. Ob die Teilnahme an Castings immer auf der Freiwilligkeit der Kinder beruht, lässt sich nicht abschließend klären, aber Breitz macht

¹³⁶ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 132.

¹³⁷ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 129.

¹³⁸ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 132.

¹³⁹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 129-130.

bei „The Audition“ sichtbar, wie willkürliche, situative Bedingungen und Änderungen im vermittelnden Medienformat, sich sofort auf das Verhalten der Kinder auswirken. Aufgrund der variierenden Aufgabenstellungen im von Breitz vorgegebenen „Casting-Protokoll“, sind die Kinder dazu gezwungen viele Perspektivwechsel und veränderte Rollen am selben Ort und innerhalb einer Situation gleichzeitig einzunehmen. Die Problematik des Ortes und der nicht getrennten Situation wird im folgenden Kapitel erläutert.

Aus vorangegangener Erfahrung wissen die Kinder das sie vor laufender Kamera anders performen müssen als in Schminkpausen. Obwohl sie bereits hinter die Kulissen der Filmbranche geblickt haben, wirkt ihre Entwicklung im Casting – ihre Rollentransition – in vielerlei Hinsicht abrupt und künstlich. Um diesen Eindruck zusätzlich zu verstärken, verwendet die Künstlerin Schnitttechnik – die Charaktere der Kinder wechseln in der Videoinstallation scheinbar willkürlich auf den verschiedenen Screens hin und her.

Dort wo die Protagonisten*innen Interpretationsspielraum oder eine gewisse Deutungsfreiheit innerhalb einer vorgegebenen Aufgabe erhielten – beispielsweise einen selbstgewählten Song performen – nutzten sie das auf individuelle Weise. Die Kinder gaben einen raren Einblick in ihr echtes und (in die Gruppe) integriertes Wesen, abseits sperriger Coaching-Ansagen und undefinierter Situationen. Es entstanden eigenwillige Darbietungen, die im Vergleich zu den anderen Aufgaben im Casting, beinahe mühelos wirken. Die unstrukturierten fünf Minuten, in denen die Teilnehmenden ohne Anweisungen vor der Kamera verweilen sollten, stellten für die meisten eine Herausforderung dar, da sie in einen Rollenkonflikt geraten. Was sollten sie jetzt für wen tun, um zur Gruppe der Casting-Kinder dazuzugehören? Wessen Erwartungen und welche Anforderungen sollten sie erfüllen? Die ihrer Eltern? Oder die der Brancheninsider? Die Erwartungen der Künstlerin oder die eines dispersen, unbekannten Publikums? Die Situation ist widersprüchlich und diffus da sie keine klare Handlungsrichtung vorgibt oder eine kohärente Bedeutung anbietet. Unterschiedliche Bezugsgruppen und Informationssysteme führten zu den bereits in Kapitel 4 unter dem Punkt „Aneignung – Integration“¹⁴⁰ beschriebenen Dissonanzen und Unsicherheiten im Verhalten der gezeigten Kinder. Breitz versuchte unter realen Bedingungen das Hintergrundverhalten professioneller Hollywood-Castings zu entlarven und filmte Kinder, die bereits über genügend Hintergrundinformationen verfügten, um die

¹⁴⁰ Siehe S. 25.

Gruppendynamik kritisch zu hinterfragen, aber gleichzeitig riskierten, dadurch ihren eigenen Status als Nachwuchstalente zu gefährden.

Das sinoamerikanische Mädchen, das seine Mitstreiterinnen parodiert und fragt, ob es vorzeitig gehen könne, ist eine Ausnahme: Es stellt die Gruppennormen in Frage und bricht damit die Illusion des nahtlosen Gruppenverhaltens. Szenen wie diese mögen aus Sicht der Eltern oder Hollywood-Agenten problematisch erscheinen, doch sie können dazu beitragen, anderen Teilnehmer*innen ein Stück Selbstbestimmtheit und Autonomie zu vermitteln.

Übertragen auf die Madonna-Fans in „Queen (A Portrait of Madonna)“ wird ein ähnlicher Spannungsbogen sichtbar. Breitz inszenierte die Fans, die eine intime Verbindung zu Madonna und ihrer Kunstwelt zeigen, und erschafft dabei einen Raum, der es ihnen erlaubt, soziale Konventionen zu durchbrechen – sei es durch performatives Ausleben von Emotionen, genderfluides Verhalten oder das Tragen von Make-Up. Gleichzeitig bleibt der Druck der Gruppendynamik bestehen: Die Fans müssen sich als „echte“ Madonna-Anhänger*innen – in einem ihnen unbekannten und herausfordernden technischen Setting – beweisen, indem sie ihre Identifikation und Hingabe glaubwürdig präsentieren. Vor dem Hintergrund von Sozialisationsprozessen ließe sich reflektieren: Wenn sowohl die Kinder als auch die Madonna-Fans in einer Welt agieren, die stark von gesellschaftlichen Erwartungen, Konventionen und Gruppenzugehörigkeiten geprägt ist, dann sollten sie auch das Recht haben, sich von diesen Erwartungen zu distanzieren und sich unabhängig von sozialen oder medialen Normen zu positionieren. In beiden Arbeiten tritt dieses Spannungsfeld zwischen Selbstbestimmung und Gruppenkonformität deutlich hervor – sei es in der Hollywood-Casting-Situation oder in der Performanz von Fan-Identität.

6.3 Ort und Aufstiegsmöglichkeit

Die Verbindung zwischen einem veränderten Status oder einer neuen Rolle und dem Zugang zu neuer Information erklärt, warum sozialer Wandel (Status/Rolle) und physischer Wandel (Kleidung, Gesten, Haltungen) traditionell eng miteinander verknüpft sind. Gemeinsame, exklusive Informationen einer Gruppe waren früher vor allem jenen zugänglich, die sich an einem gemeinsamen, exklusiven Ort befanden.¹⁴¹ Sozialisation bedeutete daher auch, Zugang zu den Territorien einer Gruppe und den

¹⁴¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 133-134.

dortigen Ressourcen und Informationen zu erlangen. Beispiele hierfür sind der Wechsel von Schulklasse zu Schulklasse, der erweiterte örtliche Aktionsradius im Beruf durch Wissenserwerb oder das Debütieren als symbolischer Eintritt in die Gesellschaft, oft gekoppelt an einen bestimmten Wissensstand. Die Zahl und Qualität der Übergänge innerhalb eines Sozialisationsprozesses, wird auch davon beeinflusst, wie viele „Orte“ existieren, an denen Menschen als Gruppen voneinander isoliert werden können.¹⁴²

„Medien beeinflussen die Sozialisation, indem sie die traditionelle Beziehung zwischen physischem Ort und dem Zugang zu sozialer Information mitbestimmen.“¹⁴³

Gleichzeitig ist eine neue Verortung nur dann relevant für den sozialen Status, wenn tatsächlich ein Wechsel von einer sozialen Welt in eine andere stattfindet.¹⁴⁴

Bei den von Breitz gefilmten Kindern, deren Aufnahmen in Hollywood entstanden, spielt der Ort und das Streben nach sozialem Aufstieg eine zentrale Rolle. Trotz globaler Vernetzung wird an nur wenigen Orten der Welt entschieden, welche Kinofilme und Serien mit großem ökonomischem Aufwand für ein internationales Publikum produziert werden. Hollywood das seit dem 20. Jahrhundert als die Geburtsstätte der westlichen Unterhaltungsindustrie gilt, bleibt ein Zentrum dieser Machtkonzentration. Diese Vormachtstellung basiert nicht nur auf technischer und finanzieller Überlegenheit, sondern auch auf der Geheimhaltung von Produktionsmechanismen und Funktionsweisen. Für branchenfremde Gruppen wie die durchschnittlichen Kinobesucher*innen verstärkt diese Intransparenz den Mythos Hollywoods als „Traumfabrik“. Irgendwie bleibt es opak, nach welchen Kriterien sich entscheidet, wessen Bewegtbild massenmedial verbreitet wird und wer es tatsächlich zum Schauspielstar schafft. Selbst ein Blick hinter die Kulissen eines Hollywood-Castings offenbart diese Mechanismen nicht vollständig. Jedoch ist es aufschlussreich in den Gesichtern der Kinder zu lesen oder anhand ihrer Reaktionen, Rückschlüsse auf die eigentlichen Machtstrukturen außerhalb der sichtbaren Szenerie des Filmsets abzuleiten. Vor allem in dem Teil des Castings in dem Breitz das Skript eliminiert hat. Im Kunstprojekt wirken die Kinder größtenteils weit entfernt davon, „ihren Traum“ zu verwirklichen, als Star entdeckt zu werden und eine große Filmrolle zu ergattern. Dieser Ort erwartet von seinen Kindern die physische und psychische Reife von

¹⁴² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 134.

¹⁴³ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 135.

¹⁴⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 134.

Erwachsenen, gleichzeitig sollen sie wie Kinder agieren.¹⁴⁵ Wie sollen sie gleichzeitig Kinder und professionelle Schauspieler*innen zur selben Zeit, am selben Ort sein?¹⁴⁶ Breitz referiert an dieser Stelle bereits in ihrer Ausschreibung auf diese paradoxe Erwartungshaltung. Sie zeigt auf, wie schwierig es für Kinder ist, als vollwertige Mitglieder mit eigenem sozialem Status in das Erwachsenen-Gefüge Hollywoods aufgenommen zu werden. Nur wenige bewerkstelligen diesen schier unmöglichen Spagat. Breitz gewährt einen seltenen Blick hinter die Kulissen dieses isolierten Ortes – Hollywood und seine Akteure – und eröffnet so einen Zugang zu sozialer Erfahrung, indem sie den exklusiven Ort nach denselben Spielregeln bloßstellt, auf welchen er sein Geschäftsmodell begründet. Ihre Nutzung von Skype als digitales Medium für die Casting-Vorauswahl kann als zusätzlicher Verweis darauf gedeutet werden, wie moderne Medien die traditionelle Bindung zwischen physischem Ort und Sozialisation zunehmend auflösen.

Das Einsingen in einem professionellen Tonstudio ist üblicherweise von der räumlichen Trennung geprägt, die auf technische Notwendigkeiten zurückgeht, um die bestmögliche Klangqualität zu erzielen. Es gibt einen schallisolierten Aufnahmebereich und die Kommunikation zwischen Regie und Sänger*In funktioniert – bis auf dezente visuelle Gesten über ein Glasfenster – rein über Kopfhörer (Abb. 9). Das ermöglicht eine ungestörte Konzentration auf den eigenen Gesang. Das Fokussieren auf sich und die eigene Stimme,¹⁴⁷ kostete die Madonna-Fans vermutlich einiges an Überwindung, allerdings beweist ihre Performance: Sozialer Wandel (Status/Rolle) ist dann relevant für den sozialen Status, wenn tatsächlich ein Wechsel von einer sozialen Welt in eine andere stattfindet und wird verstärkt durch physischen Wandel (Kleidung, Gesten, Haltungen). Raumbezogene Eigenschaften und ein gewisses Maß an Abschottung von der Außenwelt sind hierfür notwendig. Das ist auch der Grund, warum sie in den kurzen Pausen zwischen den Madonna-Songs nicht unwesentlich anders auftreten als während des aktiven Einsingens – der Performance ihrer neuen Rolle als eigenständiger Popstar, portraitiert in minimalistischer ‚low culture‘ Videoästhetik – echt wirkend und ungeschnitten.

¹⁴⁵ Siehe (Abb. 12), S. 19. Casting-Ausschreibung Candice Breitz auf 'Hollywoodmomblog.com': „*Ms. Breitz is looking for articulate and savvy kids who nevertheless still come across as children on camera (not as young adults).*”

¹⁴⁶ Meyrowitz 1990 Bd.1, S. 134-135.

¹⁴⁷ Zu hören ist nur das Playback, gelegentlich die eigene Stimme in Echtzeit und etwaige Regieanweisungen.

7 Medientheoretische Analyse des Niedergangs im Image von Führungsfiguren

7.1 Exklusiver Zugang zu Wissen

Der nächste große Zusammenhang zwischen den Wirkfaktoren Information, Hintergrundverhalten und Ort,¹⁴⁸ erschließt sich anhand der Stellung die Autorität in der heutigen sozialen Landschaft einnimmt. Sie ist nicht zu verwechseln mit dem Besitz physischer oder ökonomischer Mittel und dem Unterwerfen Anderer. Autorität muss ausgeübt werden und lebt von Inspiration und freiwilliger Gefolgschaft – durch Vertrauensgewinn. Die Begrenzung einer Situation kennzeichnet die relative Autorität eines Menschen und das er über mehr Wissen verfügt als andere in derselben Situation (Wissensvorsprung). Status und Hierarchie hängen nicht von angeborenen oder besonderen menschlichen Fähigkeiten ab – wie fälschlicherweise oft angenommen – sondern sie sind situationsgebunden und werden durch besondere Kommunikationsmuster bestimmt. Menschen bewegen sich nicht nur ein Leben lang durch ihre Sozialisation, sondern der Status bzw. die Rangordnung kann sich beinahe täglich und je nach Situation ändern.¹⁴⁹ Berühmte, öffentliche Personen treten auch als Privatpersonen im Alltag auf und werden sich daher anders verhalten als auf der Bühne. Sie nehmen eine andere Statusposition ein. Solche Statusunterscheidungen sind nur aufgrund getrennter Situationen möglich und durch die Menge an verfügbaren Informationen bestimmt (bereits bestehendes Wissen und zusätzliche Informationen).¹⁵⁰

„Autorität beruht auf Informationskontrolle.“¹⁵¹

Verschiedene Zuschauer-Gruppen, erfordern verschiedene Rollen und Verhaltensweisen. Ein global bekannter Popstar wie Madonna, hat ihren Status durch geschicktes, soziales Verhalten, einem Wissensvorsprung und daraus resultierenden Führungsqualitäten erreicht. Um den jeweiligen Status zu behalten wird das relevante Wissen oft durch einen Spezialisten-Jargon geschützt.¹⁵² Als allgemeine Regel gilt: Die Autorität eines Menschen wird gestärkt, wenn Informationssysteme streng voneinander getrennt sind und umgekehrt, sobald sich Informationssysteme vermischen, schwächt das die Autorität der jeweiligen Person. Je mehr ein Medium

¹⁴⁸ Den 3 Information-System Variablen siehe Kapitel 5, S. 25-26.

¹⁴⁹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 135-136.

¹⁵⁰ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 136.

¹⁵¹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 304.

¹⁵² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 138.

Informations-Welten verschiedener Menschen vermischt, desto mehr fördert es egalitäre Formen der Interaktion. Mischen sich Informations-Welten dann wird Autorität geschwächt.¹⁵³ Die Informationskontrolle findet durch die Person mit dem höheren Status statt und wird durch diese initiiert.¹⁵⁴ Je mehr ein Medium Informationen segmentiert desto mehr Autoritäten gibt es.

Wie in Kapitel 2.3 erwähnt, kann Madonna als Popstar-Autorität angeführt werden. Ihre Fans folgen ihrer Medien-Persona aus freien Stücken. Außer popkultureller Unterhaltung, bot sich Madonna als ‚self-made woman‘ aus bescheidenen italoamerikanischen Verhältnissen, als Identifikationsfigur für Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung – einer Form kultureller Individualisierung – an. Madonna thematisierte durch Musikfernsehen (MTV) kulturelle Tabuthemen und sorgte für Kontroversen. Im vom politischen Liberalismus geprägten Klima der 80er Jahre, vorrangig präsent in den westlichen Industrienationen,¹⁵⁵ war Madonna das Musterbeispiel einer medialen Autorität, die den Balanceakt zwischen geschickter Vermarktung und Authentizität perfekt beherrschte. Aus der Künstler- und Clubkultur-Szene New Yorks kommend, transportierte das modische ‚Pop-Girlie‘, öffentlich vernachlässigte Themen wie Abtreibung, Sexualität, LGBT-Rechte, Religion und Hautfarbe über diverse mediale Kanäle in die Welt hinaus. Madonna als Popstar wusste gesellschaftliche Randgruppen genauso zu inspirieren, wie ein globales Massen-Publikum. Wenn Personen wie sie kein Charisma besäßen und den Menschen keine Inspiration anbieten würden, müsste die Frage nach dem Zusammenhang von Autorität und Öffentlichkeit – vor allem in unserer digital vernetzten Medienwelt – neu gedacht werden. Die elektronischen Medien, allen voran das Fernsehen, haben die Anforderungen an Autoritäten¹⁵⁶ drastisch verändert und auch die Struktur (Richtung und Muster) des Informationsflusses mitbestimmt.¹⁵⁷

Ähnlich wie bei Madonna, basiert Hollywoods Erfolgsmodell darauf, Menschen diverser Altersgruppen und Herkunft mit ihren Geschichten anzusprechen und sie zu inspirieren. Mit Lebensentwürfen, sozialen Botschaften, kreativen Visionen und viel

¹⁵³ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 138.

¹⁵⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 139.

¹⁵⁵ Die USA unter Ronald Reagan, Japan unter Yasuhiro Nakasone, Vereinigtes Königreich unter Margret Thatcher, um einige zu nennen.

¹⁵⁶ Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 306.

„Heute müssen Autoritäten mehr als in der Vergangenheit ‘gut aussehen und überzeugend klingen’, statt gut schreiben und argumentieren können.“ Sendungsbewusstsein oder „audiovisuelle Präsenz“ zählt heute zu den Kernkompetenzen eines Politikers oder einer Politikerin.

¹⁵⁷ Meyrowitz 1990 Bd. 2, S. 305, 308.

technischem Knowhow. Popkultur vermag es in unser Leben zu treten und es mit Fantasie und einer unverwechselbaren Identität zu bereichern.

Madonna als Autorität – ihre private und öffentliche Persona inkludiert – kuratierte ihr Image in der Öffentlichkeit. Sie steuerte den Informationsfluss proaktiv. Genauso bemüht wie um auf Printmedien basierende, klassische Medienarbeit; war sie auch um den ‚audio-visuellen‘ interaktiven Austausch mit ihren Fans (siehe MTV-Videocontest, Kapitel 7.2). Dieser elektronische Austausch, der sich auf die persönlichen Ausdrucksformen konzentriert und nur minimale Ver- und Entschlüsselungsfähigkeiten erfordert (jedoch einiges an aktuellem technischem Knowhow), war seiner Zeit voraus. Einerseits um wertvolles Fan-Feedback zu bekommen und Engagement unter diesen zu erzeugen¹⁵⁸ (infolgedessen findet auch eine Art Community Building statt), andererseits um das Vertrauen in sie und ihre Authentizität zu fördern. Indem Madonna „exklusive“ filmische Einblicke, etwa in das Hintergrundgeschehen einer Tournee gewährte (siehe Tourneefilm, Kapitel 7.3), oder „intime“ Fernsehinterviews gab, die über ihre Ehe mit dem Hollywood-Schauspieler Sean Penn informieren sollten (in Wahrheit gab es keine privaten Informationen), ließ sie ihre Fans, wenn auch äußerst kontrolliert, an ihrer privaten Persona und an privaten Situationen teilhaben. Als Popstar der Postmoderne reagierte sie idealerweise auf die von ihr selbst kreierten Kontroversen zu brisanten gesellschaftlichen Themen. Das erlaubte ihr Synergieeffekte zu nutzen, ihr öffentliches Image zu steuern und zeitgleich Informationskontrolle zu betreiben. Madonna passte sich mit ihrer Art der „Informations-Balance“ (Reputationsmanagement), bereits sehr früh den neuen medialen Gegebenheiten an, die sich durch einen Zuwachs an exklusiver Information, verfügbar auch für nicht-elitäre Bevölkerungsschichten, auszeichnete.

Das Fazit daraus ist, dass die Nahbarkeit eine andere ist. Hohe Statussituationen und niedrige Statussituationen vermischen sich und Autoritäten werden durch elektronische Medien relativiert und entmystifiziert, da klar wird, dass sie gewöhnliche Menschen mit Stärken und Schwächen sind. Trotzdem glauben nach wie vor viele Menschen an soziale Institutionen wie zum Beispiel Hollywood; allerdings nicht an die Menschen, die diese Institutionen leiten.¹⁵⁹

„Soziale Institutionen lassen sich allgemein definieren als kollektiv-kulturell vererbte komplexe ‚Handlungsprogramme‘ von Routinen, Regeln und Normen sowie

¹⁵⁸ Eine Art Metakommunikation.

¹⁵⁹ Meyrowitz 1990 Bd.1, S. 314.

wechselseitigen Erwartungen, die für große Verflechtungszusammenhänge (z. B. ganze Gesellschaften oder ethnische Gruppen) bestimmte Lebensbereiche strukturieren und soziale Identität, Integration und Stabilität stiften.“¹⁶⁰

Elektronische Medien veränderten die soziale Hierarchie in zweierlei Hinsicht: Sie veränderten die Anforderungen, die an Autoritätsfiguren und Menschen mit hohem Status gestellt wurden, um sich an der Macht zu halten, und sie veränderten das Gleichgewicht der Macht zwischen Führern und Gefolgschaft (weil die erforderlichen Führungsfähigkeiten nun weniger exklusiv und geheimnisvoll wirken).¹⁶¹

Hollywood dagegen, blieb über die Jahrzehnte seines Bestehens hinweg, in seinen Strukturen hierarchisch organisiert und intransparent, indem es sich weiterhin an alten medialen Voraussetzungen zu orientieren schien. Der Mythos Hollywood soll nach Möglichkeit auch weiterhin ein Mythos bleiben – mitsamt der Information wie und durch was genau, die wenigen Auserwählten am Ende zu Ruhm gelangt sind. Hollywoods Routinen, Regeln und Normen sollen verborgen bleiben. Selbst wenn vereinzelt Skandale über unschöne Besetzungspraktiken und Machtmissbrauch an die Öffentlichkeit gelangen, werden zwar einzelne Akteure zur Rechenschaft gezogen, selten jedoch das hierarchische System als Ganzes in Frage gestellt. Casting-Agenturen und Schauspieltrainer*innen verdienen ihren Unterhalt damit, scheinbar nützliche und limitiert zugängliche Informationen an Gruppen-Anwärter*innen weiterzugeben. Candice Breitz startet im künstlerischen Setting einen Versuch diese sichtbar und zugänglich zu machen. Schlussendlich wirkt es trotz aller Information, eher aussichtslos in der Realität ein Hollywood-Star zu werden.

„Von allen sozialen Rollen sind die hierarchischen am meisten von einem veränderten Informationsfluss betroffen. Der Verlust an Informationskontrolle untergräbt die traditionelle Autorität der Führungsfiguren. Außerdem ruft eine Veränderung in der Hierarchie – da die Informationskontrolle eher ein unterschwelliger als ein ausdrücklicher Aspekt einer hohen Statusposition darstellt – Verwirrung und Verzweiflung hervor.“¹⁶²

Zu beobachten bei den Kindern im Rollenkonflikt.¹⁶³ Der Rollenkonflikt der Kinder verdeutlicht die hierarchische Abhängigkeit: Noch bevor sie die Möglichkeit haben, eine individuelle Identität – ein authentisches Image von sich – zu etablieren, beugen

¹⁶⁰ Pries 2010, S. 219.

¹⁶¹ Meyrowitz 1990 Bd.1, S. 305.

¹⁶² Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 312-313.

¹⁶³ Siehe Kapitel 6.2; S. 37-38.

sie sich dem Erwartungsdruck anderer. Sie haben die Kontrolle über ihre Außenwirkung – ihre öffentliche Rolle – an andere abgegeben.

Was die Institution Hollywood betrifft, verliert sie durch die zunehmende Verbreitung von Film, Video und Streamingdiensten ihren exklusiven Zugang zu Wissen über Produktionsmittel, Informationen und öffentlichen Sphären. Die Filmstudios haben nicht länger die alleinige Kontrolle über den Zugang zu Ressourcen und Produktionsmechanismen. In den folgenden beiden Kapiteln wird klarer, warum die Hierarchie zwischen „hohen“ und „niedrigen“ Statussituationen zunehmend undeutlich wurde. Und zwar nicht ausschließlich wegen der Demokratisierung von Erfahrung – dem exklusiven Zugang zu Wissen – sondern auch durch die Demokratisierung von Verhalten und Territorium.

Die Madonna-Fans in „Queen (A Portrait of Madonna)“ zeigen uns wie Selbstentfaltung im künstlerischen und hochprofessionellen Setting gelingen kann. Sie agieren in einem geschützten Umfeld, das es ihnen erlaubt, vor dem Blick der Kamera und dem Ohr des Mikrofons eigene Erfahrungen zu sammeln. Ohne den Druck einer hierarchischen Institution entwickeln sie ein Gefühl für ihre eigene Autorität. Das Einsingen im Tonstudio wird dabei zur Metapher für einen Prozess der Selbstermächtigung: Die Isolation und der Fokus auf die eigene Stimme fördern die Entwicklung einer individuellen Identität, unabhängig von äußeren Erwartungen oder Hierarchien.

7.2 Den Hintergrund verbergen

Personen, die sich in besonders hochrangigen und zumeist öffentlich sichtbaren Statuspositionen befinden, sind darauf bedacht ihre Proben, Vorbereitungen und Pausen zum „Ausfüllen einer großen Rolle“ im Hintergrund zu halten.

„Bei hierarchisch geordneten Rollen muss das Hintergrund-Verhalten nicht nur „privat“ bleiben, sondern die Existenz eines Hintergrundes selbst wird oft geleugnet.“¹⁶⁴

Menschen in Rollen mit sehr großem Status erwecken meist den Anschein, als könne ihr außergewöhnlich hoher Status gar nicht rein durch einen Unterschied an Wissen und Erfahrung entstanden sein. Um ein Bild von makelloser Kompetenz und immerwährender Souveränität zu erzeugen und um die Statusposition dauerhaft zu behalten, wird die Existenz eines Hintergrundes (Lernen, Übung, Fehler) idealerweise komplett geleugnet – denn die beste und authentischste Informationskontrolle ist

¹⁶⁴ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 143.

diejenige die niemand bemerkt.¹⁶⁵ Autorität ist gekennzeichnet von einer impliziten Metakontrolle der eigenen Außenwirkung; es ist eine Informationskontrolle das eigene Image betreffend. Die Gruppenidentität und die Übergänge zwischen Sozialisationsstadien beruhen hingegen auf expliziter Informationskontrolle: Wissen wird bewusst verschwiegen und es wird klar zwischen Gruppeninsidern, Gruppenanwärttern und Gruppenaußenseitern unterschieden. Medien, die eine klare Trennung zwischen den privaten und öffentlichen Verhaltensweisen einer Autoritätsfigur ermöglichen, stärken bestehende Hierarchien, weil sie intime oder unperfekte Momente aus der Wahrnehmung der Öffentlichkeit ausklammern. Neue Medien hingegen können diese Hierarchien untergraben, wenn sie Aspekte sichtbar machen, die zuvor der Privatsphäre zugeordnet waren, wodurch die Aura von „natürlicher“ Überlegenheit brüchig wird.¹⁶⁶

Durch ihre radikale Kontrolle über ihr öffentliches Image und die gezielte Nutzung medialer Mechanismen, etablierte Madonna eine innovative PR-Strategie, die ihren Status als wandelbare Ikone der Popkultur nachhaltig festigte. Sie verstand es ihre öffentliche Person zu kuratieren, indem sie Elemente ihrer eigenen Biografie mit bereits bekannten popkulturellen Symbolen und Narrativen aus Film, Kunst und Mode vermischte. Ihr interpretationsoffenes und selbstsicheres Spiel mit der öffentlichen Wahrnehmung zog sich konstant durch alle Bereiche ihres Auftretens.¹⁶⁷ Ihre implizite Informationskontrolle zeigte sich beispielsweise durch punktuell gewährte Einblicke in ihr Privatleben – etwa in Interviews und Liveauftritten – wobei sie stets als Kontrolleurin ihres Narrativs die Oberhand über ihr Image behielt. Ihre strategische Vorgehensweise inkludierte Provokation (Tabubrüche in den Bereichen Sexualität, Religion und Geschlechterrollen) und medienaffine Inszenierung (ständige Transformation und Anpassung), mit persönlichem Engagement für kontroverse politische und soziale Themen. Innovativ war auch ihr direkter Aufruf zum kreativen Informationsaustausch mit Fans, etwa durch Aktionen wie den MTV ‚Make my Video Contest‘ zu ihrem Musikvideo ‚True Blue‘, der Fans aktiv in ihre Imagebildung einband und ihre

¹⁶⁵ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 142-143.

¹⁶⁶ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 143.

¹⁶⁷ Ihr 1984 erschienenes Video zu ‚Material Girl‘ indem sie ihre intertextuelle Kompetenz ausspielt, war Thema zahlreicher akademischer Diskurse (siehe John Fiske, Simon Frith, Douglas Kellner, Carol Vernallis) über Madonnas subversives und feministisches Potential. Im Video thematisiert sie patriarchale Machstrukturen im Kapitalismus, angelehnt an Marilyn Monroe und ihrer Darbietung im Film ‚Gentlemen prefer Blondes‘ von 1953.

multimediale Präsenz stärkte.¹⁶⁸ Madonna regulierte den Informationsfluss in beide Richtungen – den Zugang zu ihrem Hintergrundverhalten und das, ohne ihre Autorität zu verlieren.

Es sind auch die Madonna-Fans aus Breitz' Videoinstallation, die mehr oder weniger selbstbewusst, ihr Image im Tonstudio kultivieren, indem sie sich individuell stylen und gruppenspezifische Codes verwenden. Andererseits wirken sie mitnichten so als ob sie ihre gewöhnliche physische Präsenz verbergen wollten – sie zeigen sich trinkend, schwitzend und legen Gesangspausen ein, wenn ihnen danach ist. Sie zeigen ihre Lust und Unlust an der Performanz relativ direkt, ohne dabei in großer Sorge um ihre Fassade zu sein – ein kindliches Charakteristikum das glaubwürdig wirkt und gleichzeitig im sexy Oberteil durch die Videoinstallation tanzt.

Verglichen mit den Fans treten die Kinder wie unglücklich programmierte Roboter-Erwachsene in Erscheinung, die auch bei solider schauspielerischer Leistung unnatürlich und ausstaffiert wirken. Vermutlich resultiert ihre Anspannung aus den harschen Anforderungen, die sie im ersten Teil des Castings aufsagen müssen und dadurch die realen, ungeschriebenen und impliziten Regeln der Filmbranche offenbaren.

7.3 Autorität und ihr Ort

„Das Autoritätsfiguren das Bedürfnis haben, Geheimnisse für sich zu behalten, erklärt die traditionelle Beziehung zwischen Status und Kontrolle über das ‚eigene‘ Territorium.“¹⁶⁹

Wo sich Autoritätsfiguren früher, auch physisch auf ihrem Territorium, also an einem von ihnen kontrollierten Ort, vor der Öffentlichkeit isolieren konnten, erschweren die modernen Medien diese örtliche Abgrenzungsmöglichkeit. Autorität muss auch über mediale Kanäle und ortlose Territorien der öffentlichen Wahrnehmung – dem durch elektronische Medien erweiterten kognitiven Raum – funktionieren. Autorität bedeutet auch, den eigenen Status durch einen linearen und somit hierarchiefördernden Informationsfluss aufrechtzuerhalten. Funktioniert dies nicht mehr in gewohnter Manier (durch elektronische sowie digitale und demokratisierende Medien, die Territorium und Status voneinander trennen), ist es wichtiger als zuvor, die Kontrolle über den

¹⁶⁸ 1986 fand der von MTV vermarktete ‚Make my Video Contest‘ zu ihrem Song ‚True Blue‘ statt. Madonna rief ihre Fans dazu auf, selbst ein Musikvideo zu produzieren und einzusenden. Der Gewinnerclip wurde ausgestrahlt

¹⁶⁹ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 144.

Informationsfluss zu behalten, wie am Beispiel von Madonna im vorigen Kapitel erläutert wurde. Von Menschen mit einem sehr hohen Status wird erwartet, sich zu jeder Zeit und in jeder Situation, in Übereinstimmung mit ihrem Image (Rolle/Status) zu verhalten, um sich so ihre Autorität langfristig zu sichern. Je mehr eine Person physisch isoliert und „weit weg“ ist – somit räumlich und territorial unerreichbar – desto wichtiger wird die symbolische Abstraktion (hier die Reduktion auf das Wesentliche und eine universelle Lesbarkeit) ihrer sozialen Rolle, gegenüber seiner konkreten (und „gewöhnlichen“) physischen Präsenz.¹⁷⁰ Die (symbolische) Abstraktion ist wichtig, um eine Vorstellung vom Konzept der sozialen Rolle (der Autoritätsfigur) zu bekommen, die fernab eigener örtlicher Erfahrung liegt. Und umgekehrt auch für die Autorität selbst ist (symbolische) Abstraktion wichtig, um seine soziale Rolle besser ausfüllen zu können und somit den Informationsfluss besser handhaben zu können. Eine Vorstellung und ein Konzept davon, was an Information übermittelt werden soll, hilft bei der Vermittlung der Information und erleichtert die Auswahl des entsprechenden Mediums für diesen Vorgang.

Das Filmset bei Breitz' „The Audition“ repräsentiert den physischen Ort der traditionellen Statusausübung in Hollywood. Es ist ein Raum, der physisch kontrolliert und von den Hierarchien der Institution geprägt ist. Die Kinder im Casting stehen dabei unter Beobachtung und versuchen, die Erwartungen der Institution durch performatives Verhalten zu erfüllen. Der soziale Ort, der Status und Autorität symbolisiert, liegt jedoch nicht im sichtbaren Filmset, sondern in den unsichtbaren Hierarchien hinter der Kamera – den Regisseuren, Produzenten und der Institution Hollywood selbst. Das Filmset wird damit zum Medium, das die Trennung von physischer Anwesenheit und symbolischer Autorität sichtbar macht. Die abwesende Autorität spricht durch die aufgesagten Ratgebermonologe zu den Kindern.

Im Tonstudio bei den Madonna-Fans wird die Trennung anders inszeniert. Hier ist das physische Studio kein exklusiver Ort für Autorität, sondern ein Raum der Nachahmung und Projektion. Die Fans reproduzieren Madonnas Gesten und Präsenz, was zeigt, wie soziale Rollen durch symbolische und mediale Prozesse unabhängig vom physischen Ort reproduziert werden können. Während Madonna durch die Medien global präsent ist, wird sie durch diese Nachahmung von ihrem physischen Ort entkoppelt, was die Fans dazu befähigt, ihre soziale Rolle im Studio einzunehmen.

¹⁷⁰ Meyrowitz 1990 Bd. 1, S. 144.

Während Madonnas abwesende Autorität, repräsentiert durch ihre Musik, in die Ohren der Fans flüstert und echte Emotionen auslöst (Abb. 15).

Wenn elektronische und digitale Medien neue öffentliche Räume darstellen (Territorien unabhängig von physischer Präsenz), so verändern sich auch die Bedingungen zum Ausüben von Informationskontrolle und territorialer Autorität. Situativ imageschädliches Verhalten muss vermieden werden. Private Rollenerprobungen und Erholungspausen, können nur innerhalb privater, medial abgeschotteter oder gezielt kuratierter Territorien, stattfinden – in denen die Sichtbarkeit selektiv gesteuert und das öffentliche Image geschützt werden kann. Um sich diese privaten Räume zu schaffen (oder die Kontrolle über den Informationsfluss zu behalten), müssen die elektronischen Medien selektiv mit abstrahiertem, privatem Hintergrundverhalten „bespielt“ werden.

Bei Madonna sind das absichtlich, medial inszenierte Einblicke in ihr Privatleben und ihre Vita (Interviews, Konzertfilme) oder scheinbar private Auftritte in der Öffentlichkeit, zu denen Pressevertreter eingeladen werden. Es gehört zum Gesamtkonzept eines Popstars, öffentlich und medial sichtbar zu sein. Was Madonna jedoch perfektionierte und sie von anderen Popstars ihrer Zeit abhob, waren ihre aufwendig produzierten Musikvideos für MTV: Künstlerisch durchdacht und technisch State-of-the-art, trugen sie dazu bei, eine visuelle Renaissance in der Musikbranche einzuleiten. Musikvideos entwickelten sich von einem unterstützenden Werbeelement zu einem wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Identität. Die immersiven Kurzfilme wurden zu einer eigenen Kunstform. Ikonische Videos wie Michael Jacksons ‚Thriller‘ oder Madonnas ‚Like a Prayer‘ wurden zu kulturellen Meilensteinen, die unsere Wahrnehmung von Musik und Kunst nachhaltig beeinflusst haben.¹⁷¹ Hätte Madonna sich in ihren Videos lediglich beim Einsingen im Tonstudio gezeigt, wäre ihr Popstar-Status vermutlich nicht der ikonische geworden, den sie heute innehat. Ihre soziale Rolle wäre durch einen gewöhnlichen Auftritt im Tonstudio wohl eher profan geblieben.

In „Queen (A Portrait of Madonna)“ können die Fans dabei beobachtet werden, wie sie die Kunst erlernen, sich symbolisch zu präsentieren.

Die Kinder im „freien Verhaltensabschnitt“ des Castings wirken hingegen unsicher. Sie stehen „image-verwundbar“ in einer unerprobten Situation. Einige versuchen, Kontrolle zu erlangen, indem sie stereotype Rollen aufführen oder potenziell

¹⁷¹ Scribe 2023, Abs. 2.

imageschädigendes Verhalten offenbaren und die Situation kritisieren. Gleichzeitig drücken sie auch ihre örtliche Verwirrung durch Bemerkungen wie:

*“Everything is weird. Where are we again?”*¹⁷²

aus.

Die meisten Kinder jedoch beugen sich dem autoritären Blick – nicht nur dem der Kamera, sondern auch dem der unsichtbaren Autorität und geheimniskrämerischen Institution Hollywood. Diese Institution ist untrennbar mit dem Ort verbunden und gewährt nur Auserwählten Zugang – ein Umstand, den Breitz künstlerisch-medial zu umgehen versucht. Indem sie interveniert, untergräbt sie die territoriale Autorität Hollywoods.

Mailand hingegen präsentiert sich als Ort geteilter Herkunft und Nationalität, tritt jedoch durch die vielfältigen Charaktere der Fans in unterschiedlichster Weise in Erscheinung. Sie sind durch die Autorität des globalen Popstars vereint, nicht durch hybride Kleidung oder eine Institution.

8. Schlussbetrachtung

8.1 Konsum als kulturelle Praxis

Candice Breitz thematisiert in ihren Videoinstallationen die spätmoderne Lebensrealität, die durch eine Vielfalt an Lebensstilen, Identitätsoptionen und kulturellen Praktiken geprägt ist. In einer Gesellschaft, die zunehmend auf Konsum als Ausdruck sozialer Identitäten, ästhetischer Vorlieben und kultureller Zugehörigkeiten setzt, wird das Individuum aufgefordert, sich selbst als authentisch, originell und einzigartig zu inszenieren. Breitz greift diese Dynamik auf und untersucht kritisch die Mechanismen, durch die Identität und Zugehörigkeit in der Mediengesellschaft ausgehandelt werden.

Konsum ist in der spätmodernen Gesellschaft weit mehr als nur der Erwerb von Produkten – er ist ein Spiegel sozialer und kultureller Identitäten. In „Queen (A Portrait of Madonna)“ untersucht Breitz die kollektive Identitätsbildung innerhalb der Popkultur. Die Fanggemeinschaften von Pop-Ikonen wie Madonna werden zu hybriden Räumen, in denen individuelle Identitäten und kollektive Zugehörigkeiten verschmelzen. Breitz zeigt die Ambivalenz solcher Räume: Einerseits schaffen sie Gemeinschaft und

¹⁷² Candice Breitz, „The Audition“, 2012, 48:08, 48:12 min.

Integration, indem sie gemeinsame Werte und Rituale etablieren. Andererseits reproduzieren sie Machtstrukturen und hierarchische Differenzierungen, die auf sozialen, geschlechtlichen und ästhetischen Kriterien basieren. Die Fans von Madonna erleben einerseits Zugehörigkeit, andererseits aber auch eine subtile Anpassung an die normative Ästhetik und die kommerziellen Anforderungen der Popkultur. Diese Identitätsräume sind daher nicht nur integrativ, sondern wirken wiederum auch trennend und homogenisierend. Am Beispiel der Madonna-Fans: Der Fokus verschiebt sich zwar vom biologischen Geschlecht und von der gesellschaftlich zugewiesenen Geschlechterrolle – somit von einer dualen und traditionellen Geschlechtsidentität – hin zu einem geschlechterfluiden Verhalten,¹⁷³ gleichzeitig werden jedoch neue vereinheitlichende Schönheits- und Verhaltensnormen etabliert.

8.2 Selbstoptimierung, der Verlust des ‚Orts-Sinns‘ und die fragmentierte Gesellschaft

In der elektronischen und digitalen Öffentlichkeit verwischen traditionelle Unterscheidungen zwischen privat und öffentlich, persönlich und kollektiv. „The Audition“ verdeutlicht dies, indem Kinder in einem Casting-Prozess in erwachsene Rollen gedrängt werden. Diese symbolische Umkehrung zeigt die Auflösung sozialer Kategorien wie Alter, Geschlecht und Autorität, die in Gesellschaften klar definierte Rollenmarkierungen darstellen und gewisse Rechte und Pflichten zuweisen. In The Audition zeigt sie, wie Kinder bereits früh lernen, sich den ästhetischen und performativen Anforderungen der Medienwelt anzupassen, ohne dass die Rechte und Privilegien der „Autorität über sich selbst“ automatisch und egalitär an diese neuen Gegebenheiten angebunden wären. Daher, es bedarf der Einwilligung erwachsener Erziehungsberechtigter, als gesetzlicher Vormund, um an dem Casting teilzunehmen. Die Selbstinszenierung wird zur Pflicht und die eigene Identität muss aktiv gestaltet und kontinuierlich optimiert werden, ähnlich dem Erlernen einer fremden Sprache. Breitz hinterfragt die mediale Performanz dieser Kinder: Werden sie durch den Wettbewerb und die Selbstdarstellung zu „kompetitiven Singularitäten“ geformt, die sich an den Erwartungen der Medienindustrie orientieren? Auf den ersten Blick scheint dies der Fall zu sein, da persönliche Erfahrungen und mediale Inszenierungen miteinander verschmelzen oder lokale kulturelle Besonderheiten von den globalen

¹⁷³ Sexuelle Emanzipation und Selbstermächtigung stehen als einendes Gruppenthema bei den Madonna-Fans im Vordergrund.

Anforderungen der Medienindustrie überlagert werden. Dennoch scheinen Ausnahmen und Auswege zu existieren: Vereinzelt unterminieren die Kinder diesen Wettbewerb im Sinne von Vielfalt und Inklusion, indem sie kreativ werden, Kooperationen eingehen, verweigern oder kritisch hinterfragen.

Die Mechanismen der Vermischung von Ort und Sinn zu einem ‚Orts-Sinn‘, verdeutlichen den Verlust klarer Unterscheidungen und die zunehmende Hybridisierung sozialer Praktiken (Verschmelzung, Integration, Anpassung) in der digitalen Welt. In einer erweiterten digitalen Öffentlichkeit, in der traditionelle Grenzen zwischen „Hier“ und „Dort“, „Live“ und „Aufgezeichnet“ verschwimmen, wird der Einzelne mit neuen Möglichkeiten konfrontiert, sich selbst zu definieren.¹⁷⁴

Doch diese Freiheit bringt auch neue Herausforderungen mit sich: Die Fragmentierung gemeinsamer sozialer Bezugspunkte führt zu einer erhöhten Konkurrenz um Sichtbarkeit, Anerkennung und sozialer Zugehörigkeit. Es entsteht eine paradoxe Spannung: Während die mediale Selbstinszenierung eine scheinbare Freiheit und Selbstverwirklichung ermöglicht, schafft sie zugleich neue Abhängigkeiten und normative Vorgaben. Authentizität wird zur Ware, die in der Mediengesellschaft auf ihre Marktfähigkeit geprüft wird.

8.3 Kontrolle und Emanzipation

Breitz‘ künstlerische Praxis bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Kontrolle und Emanzipation. Sie nutzt die Mittel der Medienindustrie – Skripte, Schnitttechniken, Wiederholungen – und entlarvt deren manipulative Potenziale. Gleichzeitig schafft sie durch subtile Interventionen, wie das Weglassen oder Verzerren von Informationen, Räume für individuelle Interpretation und Reflexion. Ihre Vorgehensweise erinnert an eine Explosionszeichnung einer Maschine, bei der die einzelnen Komponenten getrennt dargestellt werden, um ihre Funktionsweise offenzulegen.

Durch die Fragmentierung medialer Inhalte – sehr gut im Detail nachvollziehbar in „The Audition“ – verdeutlicht Breitz wie Identität und Autorität sich mit der Änderung des jeweiligen Mediums verändern. Es handelt sich dabei um eine Verlagerung der Deutungshoheit, die zwischen dem Einzelnen und dem ‚Common Sense‘ der Allgemeinheit, dem Gemeinsinn, hin und her pendelt. Im digitalen Zeitalter werden Identität und Zugehörigkeit, Sozialisationsstadien und Wandel, Hierarchie und

¹⁷⁴ Meyrowitz 1990, Bd. 2, S. 216-217.

Autorität zunehmend fluide und hybrid. Die allgemein wachsende Verfügbarkeit medialer Werkzeuge ermöglicht es immer mehr Menschen, aktiv an der Konstruktion ihres öffentlichen Bildes teilzuhaben. Diese Demokratisierung ist allerdings ambivalent: Während sie individuelle Freiheit ermöglicht, steigt die Gefahr einer verstärkten Selbstoptimierung und des Verlusts authentischer sozialer Beziehungen.

8. 4 Integrations- und Trennungskräfte in der Mediengesellschaft

Breitz' Werke zeigen die Dualität von Integrations- und Trennungskräften, die in der digitalen und medialen Umwelt wirken. In „Queen (A Portrait of Madonna)“ wird durch das gemeinsame Singen von Madonna-Songs eine integrative Kraft erzeugt: Eine kollektive Erfahrung, die Gemeinschaft schafft und soziale Unterschiede überwindet. Gleichzeitig wird jedoch die Homogenität der Fangemeinschaft zur Grundlage für die Ausgrenzung und Differenzierung gegenüber Außenstehenden. In „The Audition“ hingegen wird die Trennungskraft des Wettbewerbs sichtbar: Kinder konkurrieren um Anerkennung und Sichtbarkeit, was zu einer Entfremdung von sich selbst und anderen führen kann oder aber zu einer Form von übereinstimmender Passivität.

Vereinzelt tun sich Kinder hervor, die zumindest kritisch hinterfragen in was für Situationen sie in „The Audition“ gebracht wurden, oder die durch eigenwillige Darstellungen auffallen, die in hohem Maße ambig wirken. Die Kinder reagieren auf die Absurdität von gleichzeitiger Eingemeindung/ Integration beziehungsweise Unterwerfung, an scheinbar gemeinschaftliche Normen/ Vorgaben und der wesentlichen Zielvorgabe eines Castings; nämlich als unverkennbare(r) Gewinner*In daraus hervorzugehen. Ein Casting ist nichts anderes als eine wirtschaftliche Form komplexe menschliche Darsteller*innen unter extremen Bedingungen hervorzubringen. Ob man Kinder solchen Bedingungen aussetzen soll, ist somit nicht nur eine ethisch-moralische Frage, sondern bei Breitz auch eine demokratiepolitische Frage, die sie den Betrachtern*innen zur Diskussion stellt. Die anfänglich harmlos wirkende Struktur des Castings, die zunächst Gemeinschaft simuliert, entpuppt sich als Mechanismus der Vereinzelung und Konkurrenz.

8.5 Kunst als Vermittlungsraum – Demokratisierung und Kritik

Breitz Werke sind nicht nur künstlerische Objekte, sondern gleichzeitig didaktische Mittel und Räume, in denen die Betrachter*innen zu aktiven Teilnehmern*innen

werden. Durch deren Einbindung fordert sie die Rezipienten*innen heraus ihre eigene Rolle in der Mediengesellschaft zu reflektieren und mediale Strukturen und Prozesse kritisch zu hinterfragen. Ihre Kunst will deutlich machen das die Bereiche des Privaten und des Öffentlichen; des Persönlichen und des Politischen untrennbar miteinander verwoben sind. Vor allem ihre immersiven Videoinstallationen verbinden ästhetische Erfahrung und politische Reflexion miteinander. Deren Charakter richtet einen Appell an die Betrachter*innen, eine reflektierte und verantwortungsbewusste Haltung im Umgang mit medialen Inhalten einzunehmen. Indem Breitz die Grenzen zwischen Kunst, Konsum und Medienproduktion verschwimmen lässt, eröffnet sie neue Räume für demokratische Diskurse und kollektive Reflexion. Ihre Arbeiten verdeutlichen, dass die Aushandlung von Macht, Identität und sozialem Zusammenhalt nicht nur in politischen Institutionen, sondern auch in den alltäglichen Praktiken der Populärkultur stattfindet. Obwohl die Künstlerin über eine begrenzte mediale Reichweite verfügt, die nicht groß genug ist, um gesellschaftliche Aufklärung in einem umfassenden Ausmaß zu betreiben, leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Reflexion über Machtverhältnisse und Identität in der Mediengesellschaft. Durch die Nutzung digitaler Plattformen und sozialer Medien wie YouTube und Instagram erweitert sie den Zugang zu ihrer Kunst. Diese Demokratisierung der Kunst ermöglicht es einer breiten Öffentlichkeit, sich mit den Mechanismen der Medienkultur auseinanderzusetzen und sich in den kollektiven Diskurs über Macht, Identität und soziale Praktiken einzubringen. In einer Zeit, in der kulturelle Praktiken und soziale Zugehörigkeiten zunehmend über mediale Plattformen verhandelt werden, zeigt die Künstlerin das Kunst nicht nur ein ästhetisches Erlebnis, sondern auch ein Werkzeug für gesellschaftliche Reflexion und Transformation sein kann.

8.6 Die visuelle (De-)Montage der Mediendemokratie

Candice Breitz' Arbeiten sind mehr als nur Spiegelbilder der Mediengesellschaft. Sie präsentiert uns ein holistisches Suchbild einer Mediendemokratie – ähnlich einer visuellen Explosionszeichnung, die die Komplexität und Ambivalenz moderner Medienwelten darstellt. Sie eröffnet die hybriden Identitätsräume, die durch Konsum, digitale Öffentlichkeit und Selbstoptimierung entstehen, und legt die strukturellen Machtverhältnisse offen, die diese Räume prägen. Breitz fordert ihre Betrachter*innen dazu auf, die Kontrolle über ihre mediale Identität zu übernehmen, während sie

gleichzeitig die systemischen Mechanismen hinterfragt, die diese Identität beeinflussen.

Die medienreflexive Ausgestaltung der didaktischen Mittel bei Breitz zeigt sich sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Sie nutzt das Kunstdispositiv – als Raum, in dem Kunstwerk, Medium und Betrachter interagieren – als Plattform für Selbst- und Medienreflexion. Ihre Kunst greift die Mechanismen medialer Produktion auf – beispielsweise serielle Strukturen oder Schnitttechniken – und überzeichnet oder fragmentiert diese, um Machtmechanismen offenzulegen. Gleichzeitig thematisiert die Künstlerin in ihren Werken die Themen Identität, Gemeinschaft und Macht, indem sie die soziale Dynamik sichtbar macht, die von Medien geprägt wird und hinterfragt, wie diese Medien sowohl individuelle als auch kollektive Identitäten formen, beeinflussen und neu definieren. Sie zeigt dabei auf, wie Machtstrukturen durch mediale Repräsentationen reproduziert werden und wie Gemeinschaften sich durch digitale und kulturelle Praktiken neu konstituieren. Das Kunstdispositiv bei Breitz wird durch zugängliche und immersive Installationen zu einem demokratischen Diskursraum gemacht. Für die Betrachter*innen ergibt sich die Möglichkeit, sowohl ihre eigene Rolle in der Mediengesellschaft zu reflektieren als sich auch mit den medial und kulturell reproduzierten Machtverhältnissen, kritisch auseinanderzusetzen. Dadurch wird das Potenzial zur Stärkung von Medienkompetenz und individueller Selbstermächtigung deutlich – zentrale Aspekte für eine demokratische Öffentlichkeit. Die vorliegende Arbeit erschließt, wie Breitz durch Entkontextualisierung, Verschiebung und Vertauschung Prozesse einleitet, um mediale Mechanismen offenzulegen. Mit Bezug auf Joshua Meyrowitz' Medientheorie zeigt die Analyse, wie Breitz in ihren Werken den „Vordergrund“ und „Hintergrund“ von Informationen manipuliert, um soziale Dynamiken und Machtstrukturen sichtbar zu machen. Sie nutzt die Variabilität von Raum-Zeit-Kontexten, wie sie Meyrowitz beschreibt, und fordert die Rezipienten*innen dazu auf, Zugehörigkeit, Rollen und Hierarchien nicht als statisch gegeben anzuerkennen. Um das zu erreichen, manipuliert Breitz gezielt, welche Informationen dem Publikum sichtbar gemacht oder verborgen bleiben, um die Prozesse von sozialer Interaktion und Machtverhältnissen zu beleuchten. Die Künstlerin illustriert, wie mediale Inszenierungen bestimmte Rollen oder Hierarchien betonen und andere Aspekte verschleiern. Durch diese Verschiebungen fordert sie die Betrachter*innen auf, die Mechanismen und Regeln, die soziale Strukturen und Identitäten formen, bewusst wahrzunehmen.

Literaturverzeichnis

Allen 2003

Jennifer Allen, Candice Breitz. From A to B and Beyond, in: Suzanne Cotter (Hg.), Candice Breitz. Re-Animations (Kat. Ausst., Modern Art Oxford, Oxford 2003), Oxford 2003, S. 32-40.

Angell 2002

Callie Angell, Doubling the Screen. Andy Warhol's Outer and Inner Space, in: Millennium Film Journal, Nr. 38 (2002), S. 19–33, (10.12.2024),
URL: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ38/angell.html>.

Balsom 2016

Erika Balsom, Nach der Massenkultur, in: Ulrike Groos/Carolin Wurzbacher (Hg.), Candice Breitz. Love-Story (Kat. Ausst., Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2016), Bielefeld 2016, S. 80-86.

Baum 2024

Kristina Baum, Die 25 meistverkauften Alben aller Zeiten. Die meistverkauften Alben haben Geschichte geschrieben und begeistern auch heute noch, (05.08.2024), URL: <https://www.rollingstone.de/die-25-meistverkauften-alben-aller-zeiten-wie-viele-haben-sie-zu-hause-1695071/>.

Baur 1999

Detlev Baur, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor, Berlin 1999.

Binas-Preisendörfer 2013

Susanne Binas-Preisendörfer, Zur Bedeutung von Performativität und Medialität in der Produktion und Aneignung populärer Musikformen. Allgemeine und historische Einlassungen, in: Kleiner, Marcus S./Wilke Thomas (Hg.). Performativität Und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken, Wiesbaden 2013, S. 93-107.

Bourriaud 2001

Nicolas Bourriaud, Post-Production. Die Soliloquy Trilogy, in: Martin Sturm (Hg.), Candice Breitz. Cuttings (Kat. Ausst., O.K Centrum für Gegenwartskunst, Linz 2001), Linz 2001, S. 147-148.

Breitz 2005

Candice Breitz, Candice Breitz and Louise Neri. Eternal Returns, in: Candice Breitz (Hg.), Candice Breitz (Kat. Ausst., White Cube, London 2005/ Sonnabend, New York 2005), London 2005, S. 3-22.

Breitz 2012

Candice Breitz, L.A. Casting Call. Artistic Documentary seeking professional Child Actors 10-17 yrs. Old, in: Hollywood Mom (Blog), Hollywood Mom Blog, 28.08.2012 (05.08.24), URL: <https://hollywoodmomblog.com/l-a-casting-call-reality-based-documentary-seeking-professional-child-actors-10-17-yrs-old/>.

Breitz/ Scheuermann 2020

Candice Breitz/ Barbara Scheuermann, The Audition, in: Dies. (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 99. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Buchmann 2019

Sabeth Buchmann, Geteilte (Wert-)Produktion (in Arbeit), in: Samantha Schramm/Magdalena Nieslony (Hg.), Mediale Subjektivitäten. Fotografie, Film und Videokunst, Marburg 2019, S. 105-119.

Burke 2009

Gregory Burke, Candice Breitz. Same Same, in: Gregory Burke (Hg.), Candice Breitz. Same Same (Kat. Ausst., The Power Plant, Toronto 2009), Toronto 2009, S. 7-9.

Corbineau-Hoffmann 2016

Angelika Corbineau-Hoffmann, Für literarische Texte gilt. Ohne Kontext keine Bedeutung, (12.12.24), URL: <https://www.esv.info/aktuell/fuer-literarische-texte-gilt-ohne-kontext-keine-bedeutung/id/83961/meldung.html>.

Craig 2018

Benjamin Craig, What is a 'slate'. Internet Filmmakers' FAQ, (05.08.24), URL: <https://filmmaking.net/filmmakers-faq/341/what-is-a-%27slate%27>.

Enwezor 2010

Okwui Enwezor, Vergötterung des Unechten. Porträtdarstellung und Massenbewusstsein in Candice Breitz' Videoportraits, in: Dziewior Yilmaz (Hg.), The Scripted Life. Candice Breitz (Kat. Ausst., Kunsthau Bregenz, Bregenz 2010), Köln 2010, S. 23-31. Catalogue Raisonné Vol. 1.

Filipowicz 2020

Luke Filipowicz, The 'Get a Mac' campaign was instrumental in shaping Apple's reputation with consumers, (01.03.24), URL: <https://www.imore.com/get-mac-campaign-was-instrumental-shaping-apples-reputation-consumers>.

Gilman 2009

Claire Gilman, Being Ourselves and Others. Candice Breitz's Factum, in: Gregory Burke (Hg.), Candice Breitz. Same Same (Kat. Ausst., The Power Plant, Toronto 2009), Toronto 2009, S. 53-55.

Holert 2014

Tom Holert, Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst, Hamburg 2014.

Holert 2016

Tom Holert, Frontalebene. Widersprüchlichkeit und Komplexität in der Kunst von Candice Breitz, in: Ulrike Groos/ Carolin Wurzbacher (Hg.), Candice Breitz. Love-Story (Kat. Ausst., Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2016), Stuttgart 2016, S. 93-98.

Kaczmarek

Ludger Kaczmarek, Filmlexikon Uni Kiel. Limbo-Beleuchtung, (16.03.24), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/l:limbobeleuchtung-6547>.

Keller 2012

Reiner Keller, Das Interpretative Paradigma. Eine Einführung, Wiesbaden 2012.

Khouloki

Rayd Khouloki, tfm – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien. Grundbegriffe Filmanalyse, (03.01.23), URL: <https://filmanalyse.at/grundlagen/licht/>.

King 2013

Natalie King, A Human Texture. The Video Portraits of Candice Breitz, (12.12.24), URL: <https://natalieking.com.au/cdn/shop/files/Candice-Breitz.pdf?v=14740723084519646946>.

Kock 2018

Maximilian Kock, Der Einfluss unterschiedlicher Audiogestaltung bei gleichem Bewegtbild. Der Weg zu einem effektiven Sounddesign, Berlin 2018.

Reckwitz 2021

Andreas Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2021.

Samlowski

Wolfgang Samlowski, Filmlexikon Uni Kiel. Licht-/Filmlicht, (04.03.24), URL: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/h:highkeyhighkeystil-1726>.

Sekwa 2006

Jenny Sekwa, Legend (A Portrait of Bob Marley), in: Octavio Zaya (Hg.), Candice Breitz. Multiple Exposure (Kat. Ausst., Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León 2007), León 2007, S. 159-205.

Scribe 2023

Asian Scribe, A Visual History of Sound. How Music Videos Have Evolved Over Time, in: Upside Down (Blog), Medium, 13.09.23 (05.08.24), URL: <https://medium.com/upside-down/a-visual-history-of-sound-how-music-videos-have-evolved-over-time-515fb6223dc4>.

Sooke 2006

Alastair Sooke, Singing to the gallery, URL: <https://www.telegraph.co.uk>.

Lacey 2016

Nick Lacey, Introduction to film, London 2016.

Lange 2006

Christy Lange, Crazy for you. Candice Breitz on Pop Idols and Portraiture, in: Kukje Gallery (Hg.), Candice Breitz (Kat. Ausst., Kukje Gallery, Seoul 2006), Seoul 2006, 69-73.

Matt 2008

Gerald Matt, Sound Minds. Gerald Matt im Gespräch mit Candice Breitz, in: Cube Kunsthalle Berlin (Hg.), Candice Breitz. Inner + Outer Space (Kat. Ausst., Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin 2008), Köln 2008, S. 50-56.

McLuhan/ Fiore 2001

Marshall McLuhan/ Quentin Fiore/ Jerome Agel (Hg.), The Medium Is the Massage. An Inventory of Effects, Corte Madera CA 2001.

Meyrowitz 1990 Bd.1

Joshua Meyrowitz, Die Fernseh-Gesellschaft 1. Überall und nirgends dabei, Weinheim 1990.

Meyrowitz 1990 Bd. 2

Joshua Meyrowitz, Die Fernseh-Gesellschaft 2. Überall und nirgends dabei, Weinheim 1990.

Neri 2005

Louise Neri, *Eternal Returns*. Louise Neri im Gespräch mit Candice Breitz, in: Louise Neri (Hg.), Candice Breitz (Kat. Ausst., White Cube, London 2005), London 2005, S. 3-22.

Pries 2010

Ludger Pries, *Transnationalisierung. Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*, Wiesbaden 2010.

Rosenberg 2008

Angela Rosenberg, *Inner + Outer Space*, in: Cube Kunsthalle Berlin (Hg.), Candice Breitz. *Inner + Outer Space* (Kat. Ausst., Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin 2008), Köln 2008, S. 14-15.

Wagner 2009

Anne M. Wagner, *Double Identity, or Sameness and Difference*, in: Gregory Burke (Hg.), Candice Breitz. *Same Same* (Kat. Ausst., The Power Plant, Toronto 2009), Toronto 2009, S. 11-16.

Wopperer 2010

Michael Wopperer, John Lennon. Plastic Ono Band, (18.08.24), URL: <https://www.br.de/puls/musik/ruhmeshalle/ruhmeshalle-john-lennon-plastic-ono-band-100.html>.

Zaya 2007

Octavio Zaya, *From Text to Action in the Work of Candice Breitz*, in: Octavio Zaya (Hg.), *Multiple exposure* (Kat. Ausst., Musac, León 2007), Barcelona 2007, 17-31.

Zinman 2021

Gregory Zinman, *Outer and Inner Space 1965*, in: John G. Hanhardt (Hg.), *The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné. Volume 2. 1963-1965*, New Haven New York 2021, S. 387-395.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Yilmaz Dziewior (Hg.), The Scripted Life. Candice Breitz (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2010), Köln 2010, S. 168-169. Catalogue Raisonné Vol. 1.

Yilmaz Dziewior (Hg.) via Pinchuk Art Centre, Solo Exhibition Candice Breitz. You + I, 2011, (19.12.24), URL: <http://pinchukartcentre.org/documents/letter/files/catalogue.pdf>.

Abb. 2: Candice Breitz/ Barbara Scheuermann (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 102-103. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Abb. 3: Yilmaz Dziewior (Hg.), The Scripted Life. Candice Breitz (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2010), Köln 2010, S. 88-89. Catalogue Raisonné Vol. 1.

Abb. 4: Sara Ballerini/ Candice Breitz, Queen. A Portrait of Madonna by Candice Breitz, 2006, (19.12.24), URL: <https://www.flickr.com/photos/sara/276677913/in/album-72157594342135210>. Flickr Lizenz: CC BY-NC-ND 2.0.

Abb. 5: Candice Breitz/ Barbara Scheuermann (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 110-111. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Abb. 6: Candice Breitz/ Barbara Scheuermann (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 118-119. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Abb. 7: Candice Breitz/ Barbara Scheuermann (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 100-101. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Abb. 8: Candice Breitz/ Barbara Scheuermann (Hg.), Candice Breitz. Labour (Kat. Ausst., Kunstmuseum Bonn, Bonn 2020), Köln 2020, S. 104-105. Catalogue Raisonné Vol. 2.

Abb. 9: Apple Inc./ TBWA Media Arts Lab, 'Get a Mac' Kampagne, TV-Spot 'Sales Pitch', 2006. TBWA Media Arts Lab via Campaign US, An oral history of 'Get a Mac'. Part 1, (19.12.24), URL: <https://www.campaignlive.com/article/oral-history-get-mac-part-1/1417003>.

Abb. 10: Candice Breitz, The Woods (Werktrilogie), The Audition, 2012, 6-Kanal-Video-installation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton. Désirée Neubauer (Screenshot, 04:43 Min.). Mit Dank an das Team von Studio Breitz für die Bereitstellung des Videos in voller Länge.

Abb. 11: Sara Ballerini, Immaculate Tribute. My performance for Candice Breitz, 2005, (19.12.24), URL: <https://www.flickr.com/photos/sara/28179488/in/album-72157594342135210>. Flickr Lizenz: CC BY-NC-ND 2.0.

Abb. 12: Candice Breitz, L.A. Casting Call. Artistic Documentary Seeking Professional Child Actors 10-17 Yrs. Old, 2012. Candice Breitz via Hollywood Mom (Blog), (05.08.24), URL: <https://hollywoodmomblog.com/l-a-casting-call-reality-based-documentary-seeking-professional-child-actors-10-17-yrs-old/>.

Abb. 13: John G. Hanhardt (Hg.), The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné Volume 2. 1963-1965, New Haven New York 2021, S. 391.

Abb. 14: John G. Hanhardt (Hg.), The Films of Andy Warhol. Catalogue Raisonné Volume 2. 1963-1965, New Haven New York 2021, S. 392-393.

Abb. 15: Yilmaz Dziewior (Hg.), The Scripted Life. Candice Breitz (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2010), Köln 2010, S. 166-167. Catalogue Raisonné Vol. 1. Yilmaz Dziewior (Hg.) via Pinchuk Art Centre, Solo Exhibition Candice Breitz "You+I", 2011, (19.12.24), URL: <http://pinchukartcentre.org/documents/letter/files/catalogue.pdf>.

Werkangaben

Candice Breitz, Queen. (A Portrait of Madonna), 2005, 30-Kanal-Videoinstallation, 30 Festplatten, 73:30 Min., Farbe, Ton.

Director:	Candice Breitz
Producer:	Francesca Kaufmann
Location:	Jungle Sound, Milan, Italy: July 2005
Fans:	Matteo 'Mayday' Golinelli, Giancarlo Furfaro, Maurizio Cargnelutti, Besim 'Bess' Bajric, Sara Ballerini, Michele Albertin, Valeria Saccà, Mariella Mulé, Marika De Sandoli, Fiammetta Fabrizi, Fabiano Cecconi, Michele Valentino, Claudia Garavaglia, Tommaso Tanini, Beatrice Sinisi, Maria Zuccarino, Antonella Adriomi, Nicola Casadei, Paolo Piovera, Alessandra Grignani, Fabrizio Canepa, Alessia Alberti, Marco di Nola, Giuseppe Russo, Linda Arcieri, Augusto Castelli, Roberta Giovanardi, Silvia Celestini, Giuseppe Brocato, Alessandro Bizzozero, Giorgio Galfo, Chiara Boari Ortolani and Francesco Cappellano also sang for "Queen. (A Portrait of Madonna)".
Project Management Milan:	Chiara Repetto
Project Management Berlin:	Alexander Fahl
Casting:	Chiara Repetto
Camera:	Sebastian Krügler
Sound:	Max Schneider
Interviews:	Gianpaolo Manzoni, Chiara Repetto
Production Assistants:	Gianpaolo Manzoni, Daphné Valroff
Post-Production:	Alexander Fahl
Post-Production Assistant:	Riccardo Zito

Candice Breitz, The Audition, 2012, 6-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton.

Director:	Candice Breitz
Co-Commissioners:	The Australian Centre for the Moving Image (Melbourne), Peabody Essex Museum (Salem, Massachusetts)
Location:	Independence Studio, Woodland Hills, Los Angeles, USA: September 2012
Line Producer:	A.J. Wedding
First Assistant Director:	Jeff Ketcham
Casting:	Candice Breitz
Casting Support:	Children In Film, Crackerjack Management, Hollywood Mom Blog, Mark Teschner
Unit Production Manager:	Jeff Ketcham
Director of Photography:	A.J. Wedding
Gaffer:	Leo Jaramillo
First Sound Mixer:	Daniel Langa
Second Sound Mixer:	Matt Burgette
Boom Operator:	Nick Ronzio
Still Photography:	Johanna Breiding, Mary Rasmussen, M. Blake Besharian
Makeup:	Kristen Koskella
Production Assistants:	Anna Carnochan, Daniel Verret
Post-Production:	Alexander Fahl
Cast:	Melissa Alex, Keefer C. Blakeslee, Cam Caddell, Alex Calloway, Mikayla Chapman, Shayna Chapman, Tatiana Chipondaminga, Madison Dae Clarion, Chelsea Clark, Dawson Fletcher, Billy Fridley, Alyssa Gonzales, Cece Hagen, Nikki Hovan, Flynn Janger, Sonari Jo, Emma Joy, Cameron Kasal, Ruka Felicity Nagashima, Kade Pait, Laila Rodriques, Justin Stone, Blanca Sullivan, Kelly Sweeney, Xander Taylor.

Abbildungen



Abb. 1: Candice Breitz, Queen (A Portrait of Madonna), 2005, 30-Kanal-Videoinstallation, 4:3 Aspect Ratio, ca. 315 x 440 cm, 73:30 Min., Farbe, Ton. Ausstellungsansicht.

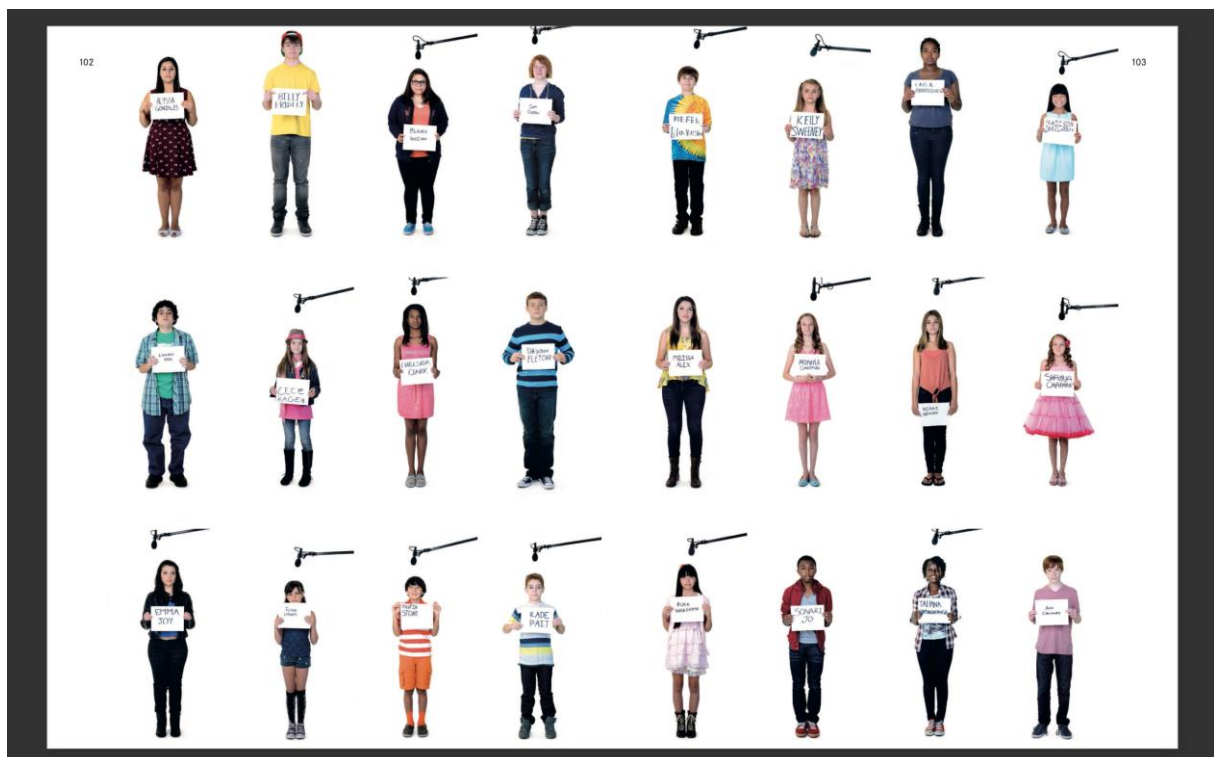


Abb. 2: Candice Breitz, The Woods (Werktrilogie), The Audition, 2012, 6-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton. Composite-Ansicht.

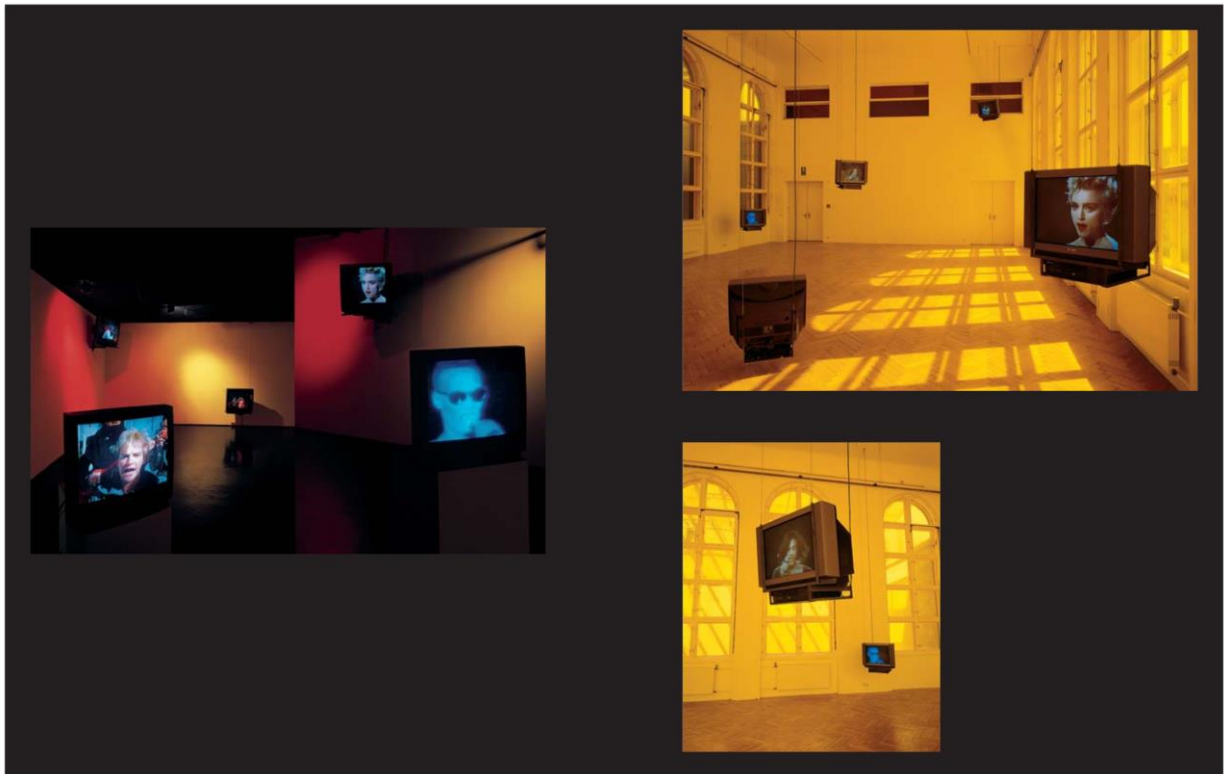


Abb. 3: Candice Breitz, Babel Series, 1999, DVD-Installation, 7 Looping DVDs, Farbe, Ton. Ausstellungsansicht.



Abb. 4: Sara Ballerini/ Candice Breitz, Queen. A Portrait of Madonna by Candice Breitz, 2006. Lizenz: CC BY-NC-ND 2.0, Quelle: Flickr. Ausstellungsansicht/Kunstmuseum St. Gallen.



Abb. 5: Candice Breitz, *The Woods (Werktrilogie), The Rehearsal*, 2012, 6-Kanal-Video-installation, HD-Video, 58:27 Min., Farbe, Ton. Composite-Ansicht.



Abb. 6: Candice Breitz, *The Woods (Werktrilogie), The Interview*, 2012, 2-Kanal-Video-installation, HD-Video, 76:07 Min., Farbe, Ton. Composite-Ansicht.

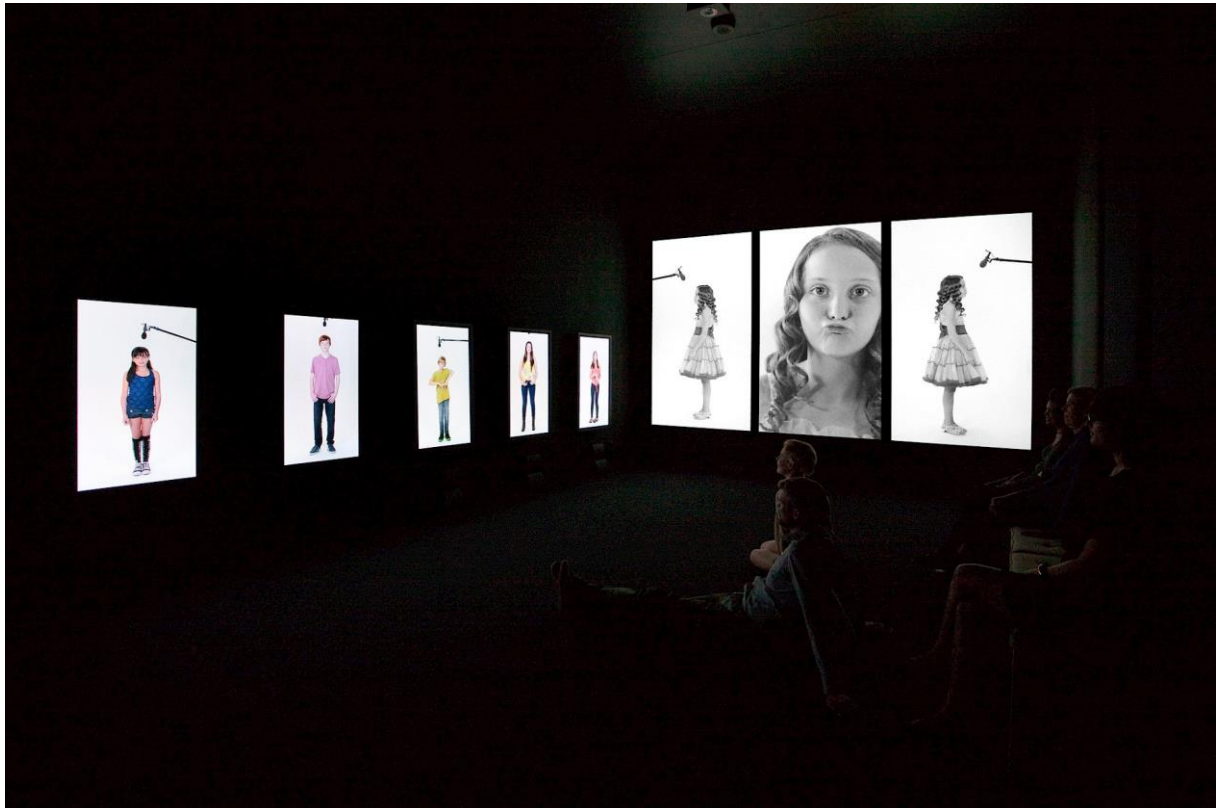


Abb. 7: Candice Breitz, The Woods (Werktrilogie), The Audition, 2012, 6-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton. Installationsansicht/ Black-Box.

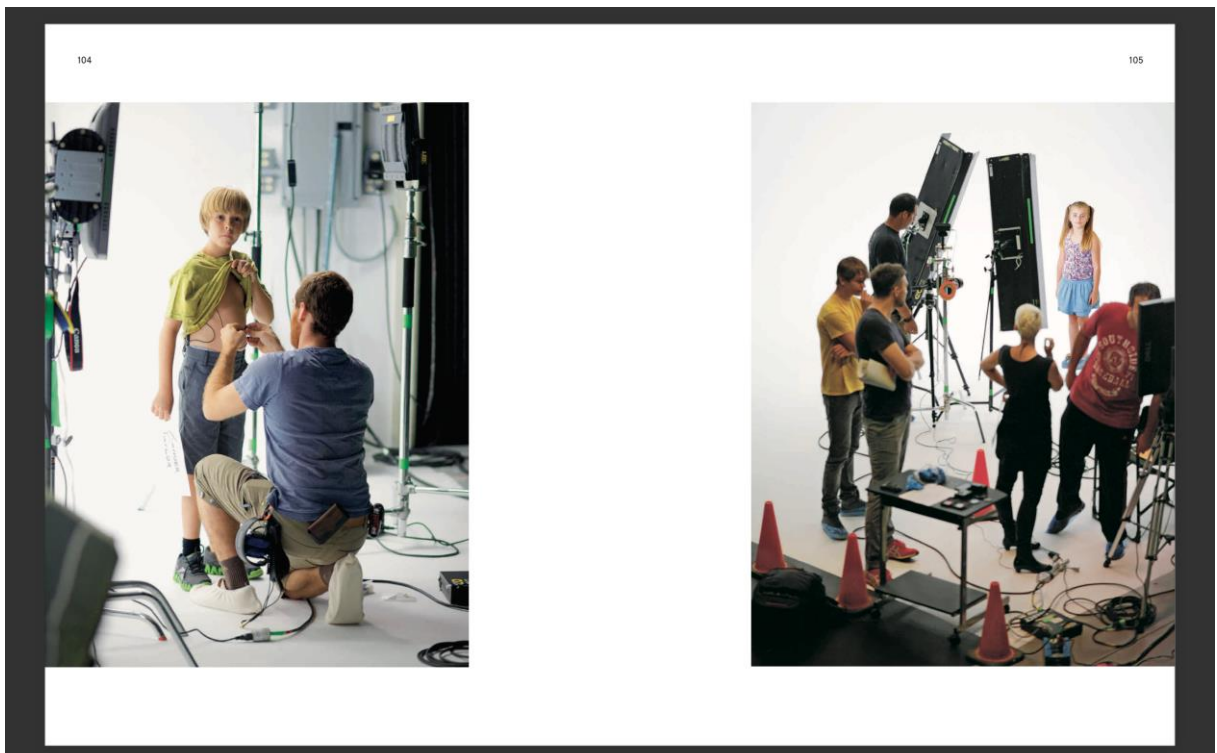


Abb. 8: Candice Breitz, The Woods (Werktrilogie), The Audition, 2012, 6-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton. Backstage Fotos Dreharbeiten: Independence Studio, Los Angeles, USA.

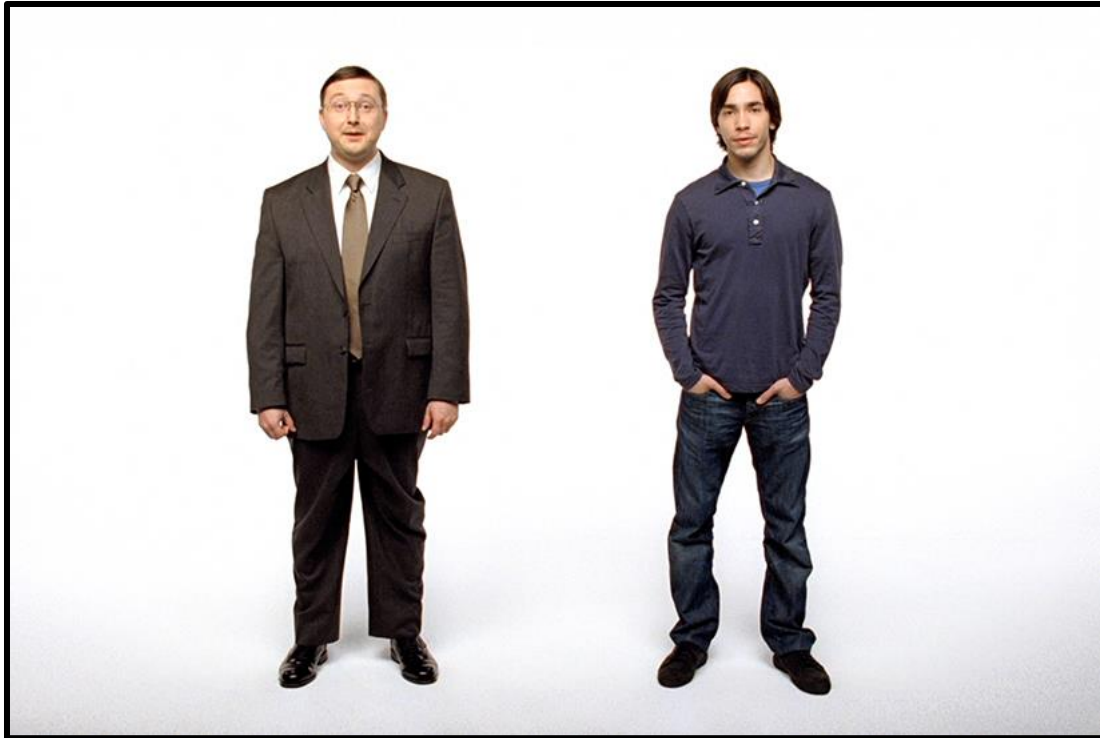


Abb. 9: Apple Inc./ TBWA Media Arts, TV-Spot 'Sales Pitch', 2006. Still. Quelle: Campaign US. Still aus der 'Get a Mac' Werbekampagne. <https://www.campaignlive.com/article/oral-history-get-mac-part-1/1417003>.

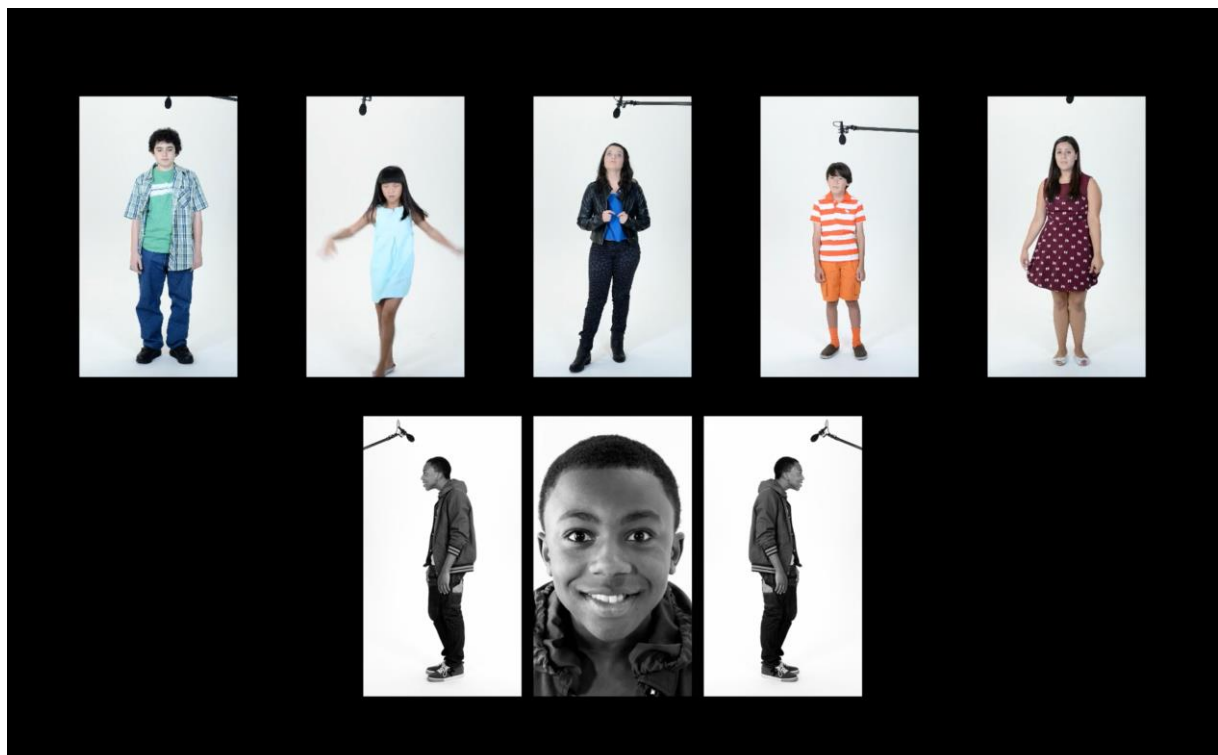


Abb. 10: Candice Breitz, The Woods (Werktrilogie), The Audition, 2012, 6-Kanal-Video-installation, HD-Video, 70:33 Min., Farbe, Ton. Screenshot (04:43 Min.).



Abb. 11: Sara Ballerini, Immaculate Tribute. My Performance for Candice Breitz, 2005. Lizenz: CC BY-NC-ND 2.0, Quelle: Flickr. Regie Raum Jungle Sound Studio Mailand.



Abb. 13: Andy Warhol, *Outer and Inner Space*, 1965, 2-Kanal-Videoinstallation, 16mm, 24 fps double-screen Projection, 67 Min., Schwarz-Weiß, Ton. Filmausschnitte.

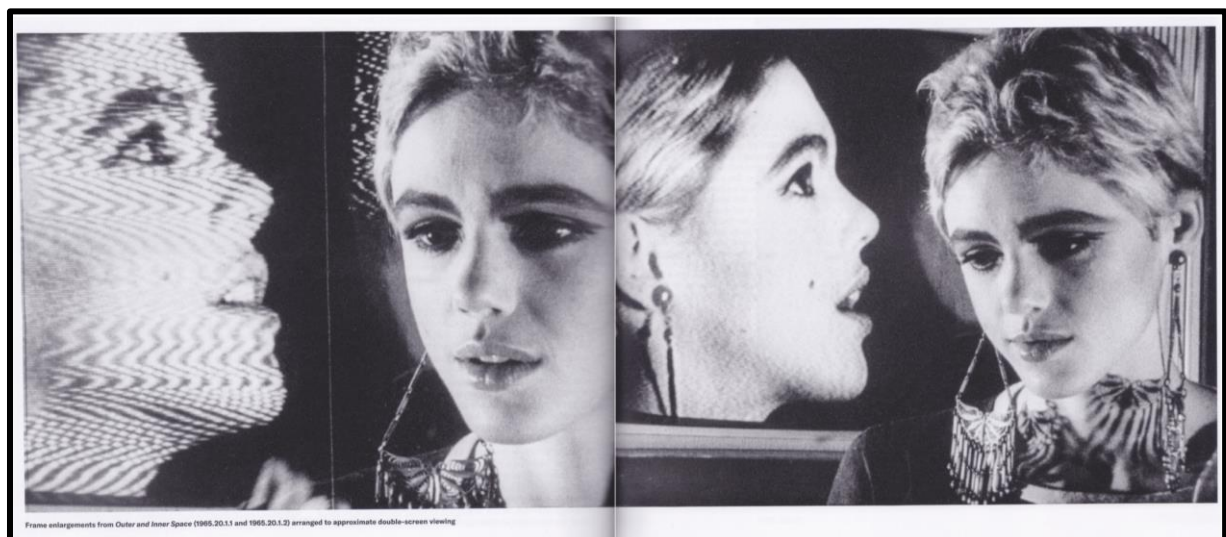


Abb. 14: Andy Warhol, *Outer and Inner Space*, 1965, 2-Kanal-Videoinstallation, 16mm, 24 fps double-screen-Projection, 67 Min., Schwarz-Weiß, Ton. Filmausschnitte aus „Outer and Inner Space“ die so angeordnet sind, dass sie einer Doppelbildschirm-Projektion nahekommen.



Abb. 15: Candice Breitz, *Queen (A Portrait of Madonna)*, 2005, 30-Kanal-Videoinstallation, 4:3 Aspect Ratio, ca. 315 x 440 cm, 73:30 Min., Farbe, Ton. Composite-Ansicht.

Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit untersucht die Beziehung zwischen Demokratie, Medien und Identität im Kontext klassischer Medientheorie anhand zweier ausgewählter Videoinstallationen von Candice Breitz. Im Fokus steht Breitz' dekonstruktive Auseinandersetzung mit mediengeprägten Dynamiken und Machtstrukturen, insbesondere im Hinblick auf die hybride Verschmelzung persönlicher und öffentlicher Narrative. Anhand der Werke wird analysiert, wie mediale Performanz Formen neuer Vergemeinschaftung hervorbringt, andererseits jedoch Mechanismen der Vereinzelung und Konkurrenz reproduziert. Die Untersuchung greift auf theoretische Konzepte wie Joshua Meyrowitz' Unterscheidung zwischen „Onstage“ und „Backstage“ zurück, um aufzuzeigen, wie Breitz stereotype Vorstellungen dekonstruiert und demokratische Werte wie Gleichheit und Gemeinschaft kritisch hinterfragt. Die Arbeit verdeutlicht, wie ihre Werke neue Perspektiven auf soziale Gerechtigkeit und Inklusion eröffnen, und wie das Kunstdispositiv zu einem vertieften Verständnis der Funktionsweisen von Popkultur und zur Medienkompetenz beitragen kann.

Abstract (English)

This paper examines the relationship between democracy, media, and identity in the context of classical media theory through the analysis of two selected video installations by Candice Breitz. The focus is on Breitz's deconstructive engagement with media-driven dynamics and power structures, particularly regarding the hybrid merging of personal and public narratives. Her works are analyzed to reveal how media performance fosters new forms of community while simultaneously perpetuating mechanisms of isolation and competition. The study draws on theoretical concepts such as Joshua Meyrowitz's distinction between "onstage" and "backstage" to demonstrate how Breitz deconstructs stereotypical notions and critically interrogates democratic values such as equality and community. The paper highlights how her multimedia installations provide new perspectives on social justice and inclusion, and how the artistic dispositif contributes to a deeper understanding of the mechanisms of pop culture and the development of media literacy.