

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 48 (2006)
Heft: 269

Artikel: "Ich bin die beste Zeugin des Verbrechens" : ein Portät der amerikanischen Performance-und Videokünstlerin Miranda July [...]
Autor: Kothenschulte, Dnaiel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864445>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Ich bin nur die beste Zeugin des Verbrechens»

Ein Porträt der amerikanischen Performance- und Videokünstlerin Miranda July, deren erster Spielfilm *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* ein Independent-Hit wurde



Die von Miranda July gespielte Filmfigur war aufgefordert worden, ihr Video per Post ins örtliche Kunstzentrum zu schicken, und ihre gefilmte Vorstellung lässt an der Absurdität solcher Bewerbungsrituale keinen Zweifel.

«Wenn Sie dieses Video sehen, sitzen Sie sicher in Ihrem grossen Haus, mit Ihrer Familie, der Hund hat sicher auch eine Familie, und Sie singen bestimmt zusammen Lieder, obwohl gar nicht Weihnachten ist ...» Die Künstlerin Christine Jesperson, die von Miranda July gespielte Filmfigur in *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW*, war aufgefordert worden, ihr Video per Post ins örtliche Kunstzentrum zu schicken, und ihre gefilmte Vorstellung lässt an der Absurdität solcher Bewerbungsrituale keinen Zweifel. «Das heisst, wenn Sie das überhaupt gucken. Wahrscheinlich sehen Sie sich dieses Band ja nie an. Dann kann ich ja eigentlich auch machen, was ich will ... Bäh! Bäääh! Bäääh!» Nachdem die Künstlerin wie ein kleines Kind unartikulierte Laute ausgesprochen hat, findet sie zurück in die Rolle der Teleshopping-Moderatorin in eigener Sache. «Wenn Sie es aber doch gesehen haben, wählen Sie bitte diese Nummer und sagen: Macaroni. Das ist natürlich völlig unverbindlich.»

Wer den Kunstbetrieb auch nur ein bisschen kennt, die lachhaften Rituale des Sich-Entdecken-Lassens, zweifelt kein bisschen daran, dass es Kuratorinnen wie Nancy Herrington gibt, die aus einem Zwiespalt aus Unsicherheit und Bürokratiedenken heraus einen unüberwindlichen Ekel davor empfinden mögen, ein Künstlervideo persönlich entgegen zu nehmen. Und denen man umgekehrt von notleidender Künstlerseite aus ein komfortables Leben zutraut, weil es ihre bescheidene institutionelle Macht vielleicht suggeriert. Am Ende des Films werden wir erahnen, wie es mit dem Liebesleben der Nancy Herrington tatsächlich bestellt ist. Und was wie eine letzte Demontage aussieht, gewinnt durch ein unvermutetes Aufflackern liebenswerter Schwäche eine besondere Würde – eine Ehrlichkeit, wie sie illusionslosen Aussenseitern oft eigen ist.

Das amerikanische Independentkino Sundance'scher Prägung liefert Menschen mit einem Sprung in der Schüssel – und liefert den nötigen psychologischen



Miranda July ist mit ihren bisherigen Arbeiten – abgesehen von einigen Kurzfilmfestivals – nur in Kunstinstitutionen zu sehen gewesen; als etablierte Künstlerin sieht sie sich hingegen nicht.

Kitt meist mit dazu. Dann gibt es aber auch noch die Sorte von Filmen wie *AMERICAN SPLENDOR*, Terry Zwigoffs *GHOST WORLD* oder Vincent Gallos *THE BROWN BUNNY*, die meisten davon Ableger der Comic- und Musikkultur. Die Lebensmodelle, die diese Filme beschreiben, lassen sich nicht auf die Plots familiärer oder beruflicher Erfolgs- oder Krisenmodelle biegen, aber auch die konfektionierten Dramaturgien des Erzählfilms haben nur eingeschränkte Gültigkeit. Auch bildende Künstler mischten seit den neunziger Jahren vielfach im US-Kino mit, Robert Longo, David Salle und Cindy Sherman belieszen es bei temporären Ausflügen; Larry Clark und Julian Schnabel haben dauerhaft im Filmbereich Fuss gefasst. Miranda July ist mit ihren bisherigen Arbeiten – abgesehen von einigen Kurzfilmfestivals – nur in Kunstinstitutionen zu sehen gewesen; als etablierte Künstlerin sieht sie sich hingegen nicht.

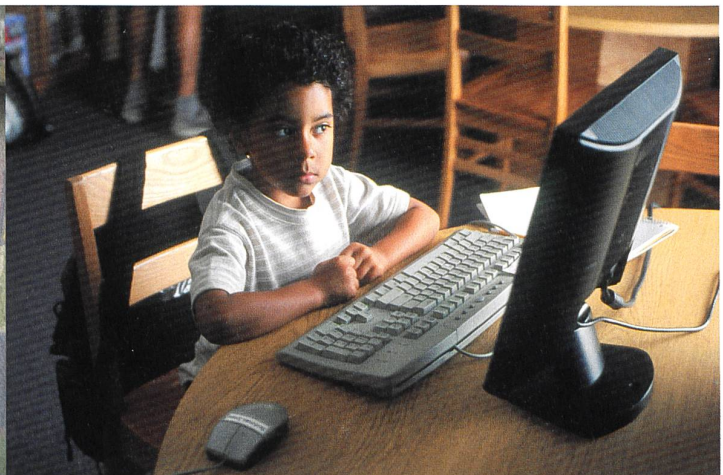
Im Telefongespräch lässt sie keinen Zweifel daran, auf wessen Karriere die Hauptfigur ihres ersten Spielfilms basiert. «Ich habe die Filmfigur vor allem nach mir selber entwickelt. Sie ist eine vereinfachte Form von mir selbst ... Ich habe Performances gemacht, meine Videos sind in Galerien und Museen gelaufen, ich habe keine Galerie, die mich vertritt, und nie eine Edition gemacht, man kann alle Videos von mir sehr billig kaufen. Eine Kuratorin hatte eine CD von mir gehört und fand es eine ziemliche Aussenseiterentscheidung, mich einzuladen. Nach dem Film, der ja auch davon handelt, glauben aber viele, ich sei Teil der Kunstwelt gewesen.»

Tatsächlich sieht Julys erste Videoarbeit, das zwölfminütige Tape *ATLANTA* (1996), ganz ähnlich aus wie die minimalistische Einreichung ihres filmischen alter egos. In einer Doppelrolle spielt sie darin eine Olympiaschwimmerin und deren Mutter, die sich vor der Kamera selbst darstellen – ausgestattet mit allen sprachlichen Platzhaltern, in die sich Sportler im Fernsehen immer wieder flüchten. Zugleich spielt das Video mit einer Art

unausgesprochener Einwilligung in die Zurschaustellung, die bei Badeanzuginterviews anscheinend vorausgesetzt, aber nie thematisiert wird.

Im vergangenen Jahr hat sich für die 33-jährige Video- und Performancekünstlerin, von der man bislang wenig mehr wusste, als dass sie im Jahre 2001 in Oberhausen den Hauptpreis für ihre knapp halbstündige Videoarbeit *NEST OF TENS* gewonnen hatte, eine Menge geändert. *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW*, ausgezeichnet in Sundance mit dem Spezialpreis der Jury und danach mit der Camera d'Or in Cannes, wurde in den USA zu einem Independent-Hit, der am Startwochenende in einem einzigen Kino 30 000 Dollar einspielte. Inzwischen dürfte das Einspielergebnis in den USA bei vier Millionen Dollar liegen, nicht viel in den Relationen der grossen Filmwirtschaft, und doch ist der Film dabei bekannt genug geworden, seine Autorin und Hauptdarstellerin mit einer neuen Rolle zu konfrontieren. «Verändert hat sich nicht viel, ausser dem Bewusstsein, aus dem Haus zu gehen und damit zu rechnen, plötzlich erkannt zu werden. Meistens ist das ganz okay, aber manchmal denke ich, wann wache ich bloss auf, und alles wird wieder normal? Ich bin doch eine privatere Person als ich dachte.»

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW beleuchtet in kleinen, pointierten Szenen, die lose innerhalb einer Narration versuchter und zu unterschiedlichem Erfolg gebrachter Kontaktaufnahmen montiert sind, das Leben einiger weniger Figuren. Es sind dies der Schuhverkäufer Richard Swersey, der gerade aus Gründen, die uns diskret vorenthalten bleiben, eine Beziehung beendet hat; seine beiden etwa sechs- und vierzehnjährigen Söhne und schliesslich die Videokünstlerin Christine Jesperson, die nebenbei für alte Leute Taxi fährt. So steht es wenigstens auf ihrer Visitenkarte, auch wenn ihr Hauptkunde der eigene Vater ist – dies erlaubt es ihr, Richard, auf den sie ein Auge geworfen hat, einzuladen,





Formal zeichnen sich Julys Filme durch einen Verzicht auf übergeordnete Strukturen aus. Weder finden sich wirkungsbewusste Spielfilmdramaturgien noch eine in der Kunstwelt beliebte Vorliebe für eine Betonung des Seriellen in klar voneinander abgegrenzten Einzelbildern.

sie doch einmal anzurufen – wenn er sich «zu alt zum Fahren» fühle.

Die offensive Kontaktaufnahme verschreckt den alles andere als abenteuerlustigen Mann ein gutes Stück, aber die Anziehung, die diese beiden von jeder Mode übergangenen Zeitgenossen aufeinander ausüben, ist offensichtlich. Sie muss so wenig artikuliert und begründet werden wie jener Magnetismus, den es nach dem klassischen Hollywoodkino zwischen jungen, attraktiven und lebensstüchtigen Paaren gibt. Es liegt etwas Hochromantisches in dieser Missachtung jedweder Zweifel an einer Liebe auf den ersten Blick. Aber Zweifel sind auch nicht gerade die Spezialität der auf ganz untragische Weise erfolglosen Künstlerin im Film, die sich durch jene vollkommene Ignoranz gegenüber drohenden Blamagen auszeichnet, wie man sie von Stummfilmkomikern erwarten würde, aber für gewöhnlich nicht von modernen Frauenfiguren. Man darf diese positive Weltanschauung nicht mit übermäßigem Selbstvertrauen verwechseln; eher ist es eine Rückeroberung der Macht der Kinder für die Erwachsenenwelt.

In ihrem Kurzfilm *NEST OF TENS* begegnet die ebenfalls von July gespielte Flughafenangestellte in einem Warteraum einem etwa zehnjährigen Mädchen, das sie in eine unausgesprochen sexualisierte Unterhaltung verwickelt. Verspielt formt es dabei vaginal anmutende Falten aus seiner Haut am Unterarm, die doch, wie es meint, an etwas ganz anderes erinnerten. Julys Figur beteiligt sich ohne jede Irritation an dieser Unterhaltung, ohne sie freilich ins Eindeutige zu rücken. Es scheint, als sprächen die Frau, die zuvor am Telefon versucht hatte, durch positives Denken eine Beziehungskrise wegzureden, und das Mädchen die gleiche, von jedweder Sorge der Peinlichkeit unbelastete Sprache.

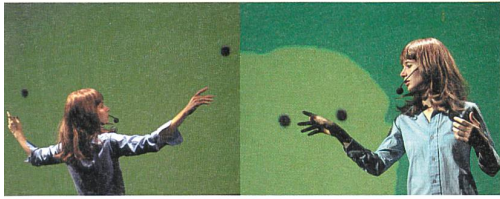
«Dieser Film», so July, «war ein Vorläufer zu *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* in dem Sinne, dass Kinder eine Art Macht ausüben. Es gibt sehr ähnliche

Szenen im späteren Film. Dennoch hat der erste eine unbewusste Komponente, etwas, das ich nicht erklären muss. *ME AND YOU* dagegen ist weit mehr am Geschichtenerzählen interessiert.»

In beiden Arbeiten sind die Kinderszenen so originell, dass sie sich von Nebenschauplätzen zu den einprägsamsten Elementen der Erzählung entwickeln. Im neuen Film locken zwei Teenagermädchen einen Nerd in der Nachbarschaft durch die Andeutung einer lesbischen Beziehung aus der Reserve und amüsieren sich über seine voraussehbare Erregung ebenso wie über die Textmitteilungen, die er ihnen daraufhin an seinem Haus hinterlässt. Es sind Sätze von desillusionierender Eindeutigkeit, doch die Mädchen bestaunen sie als Erfolgstrophäen ihres Experiments. Sie erfreuen sich der Kontrolle, die sie über einen Erwachsenen ausüben, ohne dabei wie «Lolita» eine noch so vorsichtige Beteiligung einzugehen. Das Kindliche und Pubertäre im Umgang mit Sexualität gehört zu den bevorzugten Themen Miranda Julys, und sie ist selbst erstaunt über das weitgehende Ausbleiben der in den USA zu erwartenden Entrüstung: «Ich dachte, es würde schlimmer werden. Sechsjährige haben ja sexuelle Gefühle, aber es brauchte schon Mainstreamkritiker wie Roger Ebert, die sagten: „Es ist okay, es kommt von Herzen.“ Ein bisschen beängstigend ist das schon, dass es sich Leute erst erlauben lassen müssen, den Film zu mögen. Dass man deswegen noch kein Perverser ist. Kritiker haben da schon eine Menge Macht. Und dass Leute hineingehen und es doch unpassend gefunden hätten, kam glücklicherweise nicht vor.»

Auch *NEST OF TENS* hatte Kontrollmöglichkeiten gegenüber dem Leben thematisiert, die Unterlegenheit oder Mittellosigkeit in persönliche Autonomie verkehren. Ein geistig behinderter Erwachsener leistet dies durch eine Liste von Angstsituationen, die er bei einer öffentlichen Lesung präsentiert. In *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* entwirft der ältere





Bilder aus: THE AMATEURIST, ATLANTA, NEST OF TENS und THE SWAN TOOL

re der beiden Söhne auf dem Computer ein Bild aus Punkten und Semikolons als Weltentwurf. Ein Punkt sei ein stehender Mensch, ein Semikolon ein liegender, und so finde sich darauf, wie er dem Sechsjährigen erklärt, «ich und du und alle, die wir kennen». Der kleine Junge lässt sich von seinem Bruder auch in das Geheimnis der Chat rooms des Internets einführen. Da er zwar lesen kann, aber noch nicht richtig schreiben, kopiert er Textbausteine aus den Antworten mit der copy/paste-Funktion. Obwohl er selbst nur seine frischen Erkenntnisse über das Pupsen kommuniziert, stimuliert er damit seine erwachsene Chatpartnerin beträchtlich. Sie verabreden sich anschließend zu einem Date auf einer Parkbank.

Weit direkter gestaltet sich die gegenseitige Einflussnahme zwischen zwei von ihr selbst verkörperten Frauen in der frühen Videoarbeit THE AMATEURIST (1998), wo die Handlungen der «Amateurin» von der «Professionellen» über die Knöpfe eines altmodischen Schwarzweissfernsehers gesteuert werden können. Als lustvoll verkleidete Darstellerin in den eigenen Arbeiten erinnert July an die Fotokünstlerin Cindy Sherman, ein Einfluss, den sie durchaus gelten lässt. «Sie war vielleicht der Auslöser von allem. Irgendjemand brachte mir ein Buch von ihr, und das hat mich sehr begeistert.»

Formal zeichnen sich Julys Filme durch einen Verzicht auf übergeordnete Strukturen aus. Weder finden sich wirkungsbewusste Spielfilmdramaturgien noch eine in der Kunstwelt beliebte Vorliebe für eine Betonung des Seriellen in klar voneinander abgegrenzten Einzelbildern. Allerdings gibt es auch keine dokumentarischen Elemente, obwohl dieser Eindruck bei manchen Betrachtern entstehen mag. Die Form folgt vielmehr dem offenen Arbeitsprozess: «Ich weiss selber nicht, wohin die Reise geht, und lasse mich mit dem Prozess treiben. Ich reise ins Unbekannte, bis es eine Form annimmt. Ich überantworte mich ganz diesem Verlauf und kom-

me dann mit etwas heraus, das sich schwer beschreiben lässt. Ich bin einfach nicht der Experte auf dem Set. Ich bin nur diejenige, die dem Verbrechen zur Tatzeit am nächsten stand.»

Versuche, das Leben einem individuellen Ordnungssystem zu unterwerfen, waren ein Kennzeichen von Performance, Konzeptkunst und Minimal Art der sechziger und siebziger Jahre. On Kawaras Datumsbilder, Yoko Onos Loch in der Postkarte, durch die man sich die Welt ansehen sollte, oder Joseph Kosuths in Kassel versenkter Erdkilometer geben Zeugnis davon. Diese Künstler, sagt July, kenne sie gar nicht, wie sie überhaupt sehr wenig wisse über Kunstgeschichte. «Ich glaube, ich weiss gar nicht viel über diese Zeit, und meine Kunsterziehung ist generell furchtbar.» Dennoch arbeiten ihre Figuren bei ihrer persönlichen Welteroberung mit ähnlichen Mitteln.

In einer der schönsten Szenen von ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW erklären Künstlerin und Schuhverkäufer ihren kurzen gemeinsamen Heimweg zu einem Modell für die Dauer einer Beziehung. Gleich hinter dem Schild sei schon die Hälfte überschritten, meint der eine – doch die Überlegung, wieviele Lebensjahrzehnte dann vielleicht doch noch folgen mögen, überhöht die Sicht der Dinge unvermittelt ins Romantische. Für das kleine Kind wird das Modell des Lebens zur Wirklichkeit, als es einen alten Mann an der Bushaltestelle nach dem Sinn seines sinnlosen Klopfens gegen einen Mast fragt. Damit bringe er die Zeit herum, antwortet dieser, und als es ihm der Junge nachmacht, dabei allerdings die Frequenz erhöht, vergeht die Zeit ein bisschen schneller. Sogar die Sonne am Himmel kann er damit in Bewegung setzen.

Daniel Kothenschulte

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW

Regie, Buch: Miranda July; Kamera: Chuy Chavez; Schnitt: Andrew Dickler, Charles Ireland; Production Design: Aran Matt; Musik: Michael Andrews. Darsteller (Rolle): Miranda July (Christine Jespersen), John Hawkes (Richard Swersey), Miles Thompson (Peter), Brandon Ratcliff (Robby), Carlie Westerman (Sylvie), Natasha Slayton (Heather), Najarra Townsend (Rebecca), Brad William (Henke Andrew), Ellen Geer (Ellen), Jordan Potter (Shamus), Jason A. Rice (Chad). Produzentin: Gina Kwon; assoziierte Produzenten: Mary Prendergast, Suzi Yoneski. USA 2005. Farbe; Format: 1:1,85; Dolby SRD; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Frenetic Films; D-Verleih: Alameda Film, München

