

Vilma Klingaite

KÜNSTLERISCHES ARBEITEN IM BEWEGTEN BILD

MAKING-OF/BEHIND THE SCENES IN BENJAMIN UND STEFAN RAMÍREZ PÉREZ' *CONFLUENCE*

Das Making-of verweist auf das, was *behind the scenes* passiert, und erzählt dabei – trotz des Anspruchs zu dokumentieren – seine eigene Geschichte. Es geht um die Produktion des Films, die ansonsten hinter den sprichwörtlichen Kulissen für Zuschauer*innen ebenso unsichtbar ist wie schon beim Theater. Schließlich bleibt die mitten im Szenenbild befindliche Filmproduktionsmaschinerie samt Kamera, Licht- und Tontechnik stets sorgfältig aus dem beweglichen Bildausschnitt ausgespart.

„Seit den Anfängen des Kinos sind Drehberichte und auch Setfotografien Medien für Produktionsgossip. Ab etwa den 1960er Jahren wird das Making-of mehr und mehr zur populärsten Form, filmische Produktionsabläufe schließlich auch filmisch festzuhalten.“¹

In den 1960er Jahren etabliert sich mit dem Making-of also eine neue Nische der filmischen Inszenierung, in der der Prozess des Filmemachens selbst Teil eines Films wird.² Die Sichtbarmachung der Dreharbeiten als filmisch-künstlerisches Arbeiten hat zugleich die Möglichkeit geöffnet, die filmische Arbeit und ihre Inszenierung zu analysieren und zu erforschen. Dies führte zur Entstehung der Production Studies, die die Beziehung zwischen Schaffenden, Werk und Zuschauer*innen untersuchen und Verbindungen zum Nachdenken über künstlerische Schaffensprozesse und dessen Verlagerung in die Kunst selbst hinein herstellen.³

In der Videoarbeit *Confluence* von Benjamin und Stefan Ramírez Pérez steht eine junge Frau im Zentrum, die sich direkt an die Betrachter*innen wendet. In intimer Nahsicht und teils an einen unsichtbaren Interviewer gerichtet erzählt die serbische Popsängerin Doris Bizetić von ihrer Karriere als Kinderstar. Sie erinnert sich an die Produktion eines Musikclips, bei dem ihre künstlichen Tränen ungefragt mit Kriegsbildern montiert wurden, und zeigt Zeitungsausschnitte von einem UNICEF-Auftritt 1992 im Belgrader Hyatt Hotel. Dazwischen erläutert sie im Stil einer Fernsehmoderatorin die Geschichte dieses Ortes am Zusammenfluss von Donau und Sava, des sogenannten New Belgrade. Dessen Symbol, ein amerikanisch-modernistischer Hochhaus-turm, war zuerst Sitz des jugoslawischen Zentralkomitees, wurde im Postkommunis-

mus dann kommerziell umgenutzt und 1999 beim NATO-Bombardement zerstört, da er wegen der dortigen Fernsehsender als legitimes Angriffsziel galt, während im gegenüberliegenden Hyatt westliche Journalist*innen ausharrten. Inzwischen ist der Turm wiederaufgebaut, und man sieht die Protagonistin in wechselnden Kulissen, mal in der Maske oder am Set eines Musikvideo-Drehs, mal in einem Fernsehstudio vor einem Green Screen, mal in einer Hotellobby – allesamt Orte, die auf die Zeitgeschichte und die damit verflochtene Biografie der Sängerin verweisen (Abb.1).



Abb. 1: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (12:00 Min.).

In den ständig wechselnden Drehorten zeigt sich Doris an ihren unterschiedlichen Karrierestandpunkten. Die Abwechslung entsteht durch den Schnitt des Films, indem einzelne kurze Szenen an unterschiedlichen Orten, wie z.B. in einem Hotelzimmer, einem Fernseh- oder Aufnahmestudio stattfinden und während des Films gemischt auftauchen. Ständige Interviewsituationen verstärken den Modus des Monologs. Denn die gestellten Fragen sind für die Zuschauer*innen nicht zu hören, ebenso bleibt die interviewende Person unsichtbar, sodass man nur vermuten kann, wem Doris am jeweiligen Ort gegenüber sitzt und wer diese Fragen stellt. Die Vermutung bestimmt sich abhängig von der Umgebung – wenn Doris im Fernsehstudio gefilmt wird, verweist es auf die Künstler, die das Gespräch möglicherweise mit Doris führen. Wenn sie aber in einer dokumentarisch anmutenden Szene in einer Hotel-Lobby gezeigt wird, denkt man an die Journalist*innen aus damaliger Zeit. Doris erzählt nicht nur von ihrer Karriere als Sängerin, sondern erläutert auch ihre Kindheitserinnerungen, spricht über den Krieg und den damaligen Alltag. Hinzu kommen einige Passagen, in denen die

Protagonistin über die Architektur im Neuen Belgrad spricht (Abb. 2). In aufeinander folgenden Szenen berichtet Doris über unterschiedliche politische und soziale Besetzungen des Ortes. An einem Punkt betont sie, dass New Belgrade zu einem Symbol geworden sei und einen modernen Traum verkörpere. Heute ist New Belgrade von einer sozialistischen Stadt Jugoslawiens zu einer elitären Bürolandschaft mit internationalen Verbindungen geworden.

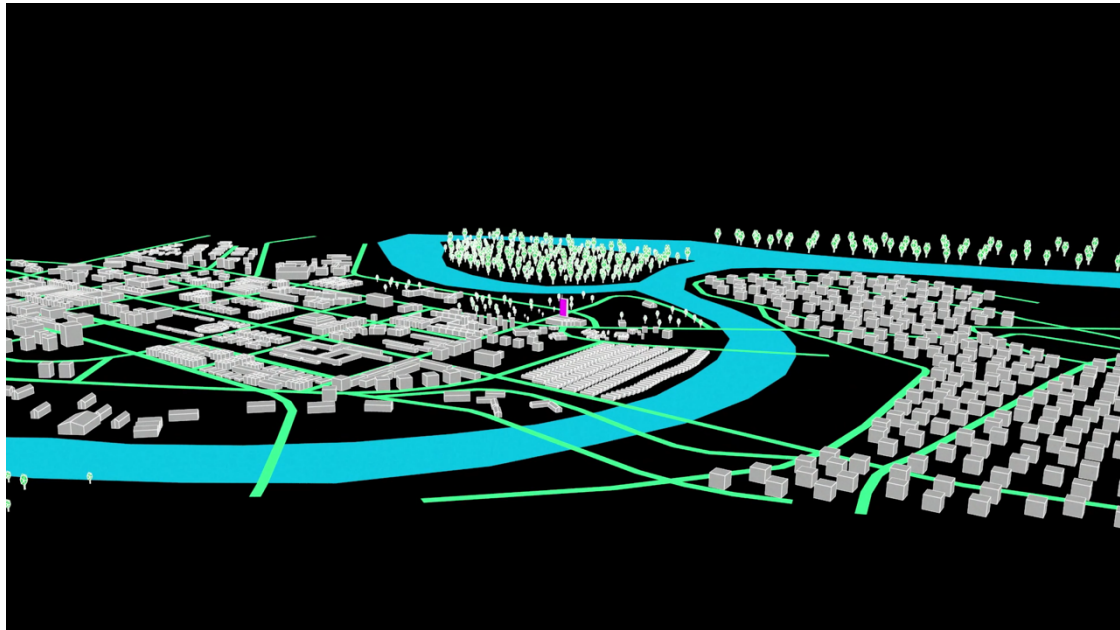


Abb. 2: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (01:15 Min.).

Die Szenen aus dem Fernseh- oder Aufnahmestudio, aus Interviewsituationen und Fotoshootings der Protagonistin werden mit Found Footage unterfüttert – autobiografisches Material aus unterschiedlichen Lebensphasen der Protagonistin Doris, in Form von Fotografien, Ausschnitten aus Interviews oder Videos. Das Narrativ dieser Szenen wird von Doris entweder monologisch an die Kamera gerichtet oder im retrospektiven Voice-Over vorgetragen, sodass zusätzlich zur visuellen Ebene auch Sprache als mehrdeutiges Mittel der Bedeutungskonstruktion in den Fokus rückt. Das Making-of spielt in *Confluence* eine wichtige Rolle, indem es mehrere Aspekte der Inszenierung im Film – etwa beim Musikhörer oder im Fernsehstudio – aufgreift und bündelt. Auch die Bedeutungsverschiebungen innerhalb der Szenen durch das Sichtbarmachen der Dreharbeiten und der filmischen Inszenierung werden im Film zur Frage: Haben die Filmkulissen eine Illusionskraft und können sie etwas verbergen? Was wollen die Künstler mit offen gezeigten Inszenierungsszenen sagen, zeigen, eventuell auch kritisieren? Diese Fragen lassen sich während des Films stellen und rücken damit komplexe Strategien des dokumentarischen Abbildens, der Selbstinszenierung oder Selbstdarstel-

lung in den Vordergrund. Am Ende münden sie in die Frage danach, wer in der Videoarbeit sich selbst inszeniert und wer inszeniert wird.

MODI DER SELBSTDARSTELLUNG IN *CONFLUENCE*

Making-of ist das Kernkonzept, anhand dessen das Sichtbarwerden der künstlerischen Arbeit auch in der Videoarbeit *Confluence* verhandelt wird. Neben dem inhaltlichen Erzählstrang, der von Doris' Karriere als Sängerin und ihren Erfahrungen in Bezug auf den Krieg handelt, exponiert der Film das Thema künstlerische Arbeit in unterschiedlichen Formen der Inszenierung. Dabei verlaufen die filmischen Strategien und das Inhaltliche parallel und verflechten sich in medialen Inszenierungen, die auch das Thema der Manipulation aufgreifen. Es lassen sich unterschiedliche Szenen der Selbstdarstellung beobachten, sei es die der Künstler und des Teams oder der Protagonistin Doris. Als Beispiel lässt sich die folgende Szene in einem Wohnraum oder Hotelzimmer erwähnen, in der drei Personen aus dem Team beim Filmen zu sehen sind: der Kameramann rechts, ein Tonassistent in der Mitte und einer der beiden Künstler links, der einen Bildschirm einschaltet, welcher als Teleprompter dient (Abb. 3).



Abb. 3: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (07:22 Min.).

Es handelt sich hier nicht um die Selbstdarstellung *durch* Video innerhalb eines Videoporträts, sondern um eine Selbstdarstellung *im* Video, die indirekt erscheint und eine Form des künstlerischen Arbeitens offenlegt.⁴ Das verweist nicht unbedingt auf eine offene Form der Selbstdarstellung, vielmehr handelt es sich um Szenen des Sichtbar-

werdens oder Mit-ins-Bild-Tretens, wenn die Kulissen und damit auch das künstlerische Arbeiten plötzlich für die Zuschauer*innen sichtbar werden.

In einer weiteren Szene ist Doris im selben Wohnraum oder Hotelzimmer zu sehen wie zuvor das Filmteam. Nun befindet sie sich auf der anderen Seite der Kamera und wird ebenfalls im Modus des Making-ofs dokumentiert. Sie liest etwas von einem Zettel ab, wobei sie von einer Frau aus dem Team beobachtet wird. Im Bild sind sowohl Stative, Lichttechnik und Kabel der Aufnahme-Situation als auch die weißen Gardinen zu sehen, die als Hintergrund-Set für den im Video geführten Monolog von Doris dienen (Abb. 4). Beide hier beschriebenen Szenen ermöglichen es den Betrachter*innen, die Interaktion zwischen den Beteiligten der Produktion und einer zweiten Kamera, die das Making-of dokumentiert, festzustellen. Außerdem kann nicht nur diese Interaktion beobachtet werden, sondern auch ein Zwischenraum zwischen den Künstlern mit dem Kamerteam und der Protagonistin. Der Zwischenraum bzw. diese räumliche Distanz wird erst durch das Enthüllen der Dreharbeiten für die Zuschauer*innen zugänglich, was zugleich einen irritierenden Effekt mit sich bringt, da die bisher als Realität konstruierte Wahrnehmung durch die zweite Kamera als Konstrukt entlarvt wird.

GRENZE ZWISCHEN REALITÄT UND FIKTION



Abb. 4: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (14:43 Min.).

Durch eingesetztes Originalmaterial (Found Footage) wird der dokumentarische Charakter des Films verstärkt. Das Sichtbarmachen der Produktionsarbeit webt einen weiteren dokumentarischen Faden ein. Filmisch inszenierte und sich davon als ‚wirklicher‘ abhebende Momente *behind the scenes* verbinden die Orte, Ereignisse und Personen, die nicht frei erfunden sind, sondern tatsächlich existieren.⁵ In *Confluence* werden die Kulissen zur eigenen filmischen Wirklichkeit. Eine solche Kulisse soll mit dem vermeintlichen nationalen Fernsehstudio kurz erläutert werden: Stefan und Benjamin Ramírez Pérez befinden sich nicht in einem Filmstudio, sondern an mehreren Produktionsorten, die für unterschiedliche Szenen inszeniert sind. Wie zum Beispiel in der fünften Abbildung zu sehen ist, handelt es sich um ein Fernsehstudio mit auf einer in Holzoptik vertäfelten Wand montiertem Green Screen und auf Stativen befestigter Produktionstechnik, wo die Protagonistin die Erinnerungen an ihre Kindheit im Monolog erläutert (Abb. 5). Inhaltlich unterstützt dies den Ortsbezug auf den Hochhaus-Turm und die dort ehemals beheimateten TV-Sender – historische Fäden laufen im Film immer mit, besonders in Form der immer wieder aufgegriffenen Geschichte der Architektur in New Belgrade.



Abb. 5: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (18:21 Min.).

Der sichtbare Green Screen verweist auf die Prozesse von Produktion und Postproduktion in der Arbeit mit Film und Video (Abb. 6). Sein Auftauchen im Bild macht deutlich, dass er etwas ist, was die Betrachter*innen normalerweise nicht zu sehen bekommen, da er nur als Werkzeug für die Manipulation der Bilder dient, unter denen er verschwindet. Ein Green Screen schafft die Möglichkeit, in der Nachbearbeitung einen

beliebigen Hintergrund zu simulieren, sodass etwa Figuren scheinbar an einen beliebigen Ort versetzt werden können. Dies wird auch in Fernsehformaten wie etwa TV-Nachrichten eingesetzt. Ohne die sonst übliche darübergelegte digitale Simulation wird der Green Screen hier jedoch sozusagen im ‚Rohzustand‘ eingesetzt und damit selbst zur Kulisse.



Abb. 6: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (09:35 Min.).

Der Bezug auf den Kontext des Fernsehens hebt einen Anspruch auf Realitätsvermittlung hervor, die auch in der Produktion von TV-Sendern verankert ist. In *Confluence* ist es Doris, die keine fiktive Figur verkörpert, sondern eine tatsächliche Identität und Biografie mitbringt, die die Videoarbeit stark prägen. Doris bekommt als Protagonistin eine besondere Rolle der Selbstdarstellung, nur bleibt es offen, ob sie sich selbst inszeniert oder inszeniert wird. Durch das dokumentarische Found Footage bleibt ein realistisch wirkender Nachweis für die Vergangenheit, der ihre Identität bestätigt. Man sieht sie in unterschiedlichen Phasen ihres Lebens – in Video Footage, alten Fotografien oder in Zeitungsausschnitten, die sie selbst zeigt und erklärt (Abb. 7). Gleichzeitig übernimmt sie die Rolle der Presenterin im Fernsehen, was besonders durch ihre Kleidung betont wird (Abb. 6): Ihr Kleid hat das Muster des TV-Testbildes, das während der Sendepausen eingesetzt wurde und hier paradox erscheint, da Doris immer etwas berichtet. Letztlich wird durch Doris' multiple Rollen die Konstruiertheit der Realitätsvermittlung im Fernsehen hervorgehoben.



Abb. 7: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (02:32 Min.).

Dabei stellt sich auch die Frage, inwieweit Doris als Presenterin die Produktion des TV-Senders repräsentiert oder dieses Medium zugleich durch Strategien des Making-ofs zur Debatte und Kritik gestellt wird. So werden zwar mit den Mitteln des künstlerischen Videos oder Films das Fernsehen und der Wahrheitsgehalt von TV-Nachrichten hinterfragt, besonders in Verbindung mit dem Green Screen und dem Sichtbarmachen der Arbeit am Film. In *Confluence* ist das Medium Fernsehen aber nicht die primäre und einzige Zielscheibe, mit der die Bezugsebenen von Dokumentation und Inszeniertheit offengelegt werden. Schließlich kam das Making-of zuerst vom Kinofilm her und führte dort als vordergründig rein dokumentarisches Format die Gemachtheit der Filmillusion im Genre des Spielfilms vor Augen, bevor es auf die primär berichterstattende Arbeit von TV-Journalisten übertragen wurde. Deswegen ist es wichtig zu betonen, dass hier generell eine Skepsis vermittelt wird, wie mit filmischen Mitteln dokumentiert bzw. ein Realitätseffekt hervorgerufen werden kann, was auch für *Confluence* selbst gilt.

SICH INSZENIEREN ODER INSZENIERT WERDEN

In *Confluence* kreuzen sich unterschiedliche Schichten – Realität (Einbindung von originalem Material), Inszeniertes und die im Video dargestellte, hybride ‚Realität‘, die beides umfasst. Die inszenierten Auftritte in *Confluence* erhalten selbst einen dokumentarischen Charakter, weil der Prozess der Produktion offengelegt wird, „[...] wenn die Filmkulissen als Fassaden kenntlich gemacht, wenn der Wirklichkeitseffekt als handwerkliche Arbeit transparent werden.“⁶ Dabei trage der offene Prozess der Pro-

duktion zum Wirklichkeitseffekt bei, so Dennis Göttel. Die Wirklichkeit steht nicht im Widerspruch zur Fiktion, sondern ist als ein Element zu verstehen – auch eine fingierte Realität kann als wirklich dargestellt werden. Die offen gezeigten Inszenierungen können verraten, um welche Realität es sich in einer bestimmten Situation handelt. Das dokumentarische Material zieht in diesem Sinne keine absolute Grenze zwischen Realität und Fiktion, sondern lässt sich vielmehr als Referenzverhältnis zur vorfilmischen Wirklichkeit verstehen. In einer Szene mit *fake tears* wird die Sängerin weinend dargestellt – einmal als kleines Mädchen und ein zweites Mal als Erwachsene (Abb. 8 und 9). Die Betrachter*innen werden zuerst mit diesen beiden Szenen im Laufe des Films konfrontiert, ahnen aber noch nichts davon, dass beide Szenen inszeniert sind. Erst später erklärt Doris, dass sie als Kinderstar für propagandistische Ziele ausgenutzt worden sei, indem ihr weinendes Gesicht mit Kriegsbildern zusammenmontiert und im Fernseher ausgestrahlt wurde. Da sie sich dadurch instrumentalisiert fühlt, wiederholt Doris Bizetić die gleiche Szene in der Jetztzeit des Films, was die Frage der verborgenen Inszenierung aufwirft.

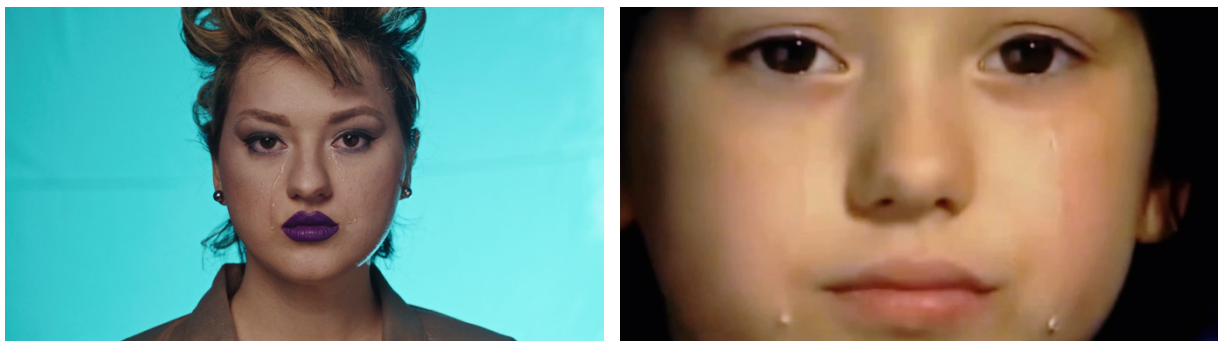


Abb. 8 und 9: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (links: 05:14 Min., rechts: 15:27 Min.).

Es ist nicht klar, ob Doris den Anweisungen der beiden Künstler folgt und wieder inszeniert wird oder ob sie ihre eigene Idee umsetzt und dadurch sich selbst inszeniert. Auf jeden Fall ist ihr Altersunterschied in beiden Szenen wichtig, da sie als Erwachsene mehr Kontrolle über die Inszenierung und möglicherweise auch Regie hat als ein Kind. Außerdem sollte die Kontrolle über das eigene Bild erwähnt werden: Die beschriebene Instrumentalisierung der Kindertränen kann so als eine Kritik an der manipulativen Inszenierungsmacht der Fernseh-Verantwortlichen verstanden werden, indem Doris selbst diese Kritik durch die Wiederholung der Tränenszene äußert. Sie erläutert in ihrem Monolog, dass sie nie müde gewesen sei, weinend vor der Kamera zu stehen, da die Tränen nicht real gewesen seien (Abb. 10). In einem Interview im Fernsehstudio spricht sie darüber, dass sie als Kind nichts davon gewusst habe, dass die Tränenszene

mit Kriegsbildern zusammengestellt wurde. Deswegen benutzt sie in der Wiederholung der Szene ihre Stimme als Erwachsene und kritisiert dadurch die Strategie des Senders und die Aussagekraft von Bildern, die für Propaganda eingesetzt werden und auf eine Fälschung der Emotionen hindeuten. Daher lässt sich behaupten, dass die Bilder, die den Eindruck schaffen, dass man die Wahrheit sehe, durch die in *Confluence* offen gezeigten Inszenierungen unterlaufen werden. Was passiert in diesem Fall mit der Übermittlung von Affekten, die eine bestimmte Zielsetzung anstreben? Wirkt die Botschaft des weinenden Kindes bzw. der weinenden Frau anders, wenn die Zuschauer*innen wissen, dass es sich nicht um reale Tränen handelt, oder überträgt sich der Affekt trotz alledem?



Abb. 10: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (19:11 Min.).

Found Footage aus der Fernsehübertragung der damaligen UNICEF-Musik-Gala, was eher für etwas Reales und Wahrhaftiges steht, wird im Film durch eine Reinszenierung der Szene in Frage gestellt und die Produktion dieser Wirklichkeit in den Fokus gerückt. Das Making-of der Tränenszene bietet neue Interpretationsmöglichkeiten: Die Tränen sind inszeniert, *fake*, die Emotionen den Betrachter*innen vorgetäuscht. Einerseits wird das Gezeigte als Inszenierung gezeigt, andererseits erhält dadurch der Film selbst eine gewisse Glaubwürdigkeit. Solche Zusammensetzungen von paradoxen Komponenten lassen die sogenannten dokumentarischen Szenarien gegenüber den Aufbereitungen dieser Szenen fiktiv erscheinen. Das Video dient in solchen Fällen als das Medium der Kritik, das die Inszenierung hinterfragt.⁷

STIMME ALS MANIPULATORISCHE KRAFT

Schon am Anfang der Videoarbeit *Confluence* macht Doris klar, dass ihre Stimme als Sängerin nicht immer als echt, sondern als simuliert beziehungsweise mithilfe der Technik verbessert wahrgenommen wird. Doris betont in einer Szene die Fragen, die sie in der Verbindung mit ihrem Singen oft bekomme: „Is she fake? Is she for real?“ Diese Reaktionen auf ihre Stimme kommentiert Doris bereits am Anfang der Videoarbeit. Sie erzählt, dass sie es möge, ihrer Stimme leichte Effekte hinzuzufügen, wie zum Beispiel *robotic sound*, dass sie aber ohne Playback singe. Um dies zu bestätigen, singt sie kurz einen Ausschnitt aus einem ihrer Lieder. Die Stimme wird bald darauf verfremdet, und Bild und Ton laufen nicht mehr synchron. Doris wechselt zur Erzählerinstanz im Voice-Over – Sprache im Medium wird zur Sprache des Mediums.⁸ In weiteren Szenen wird ihre Stimme selbst zum Mittel, um die Ambivalenz von wahr und falsch vorzuführen – mal erzählt sie die Erinnerungen aus ihrer Kindheit in ihrer eigenen Stimme, mal taucht ihre durch den stimmverzerrenden Vocoder medial verfremdete Stimme auf, die dann Fakten der Architekturgeschichte referiert. Am Ende der Videoarbeit zeigt sich eine weitere, fernsehtypische Verfremdung der mündlichen Rede, als Doris ihren Text nun von einem Teleprompter abliest, der gezeigt wird, um eine weitere Dimension televisueller Produktion und eine Uneigentlichkeit des Sprechens sichtbar zu machen (Abb. 11). Doris' Augen wandern dabei für die Betrachter*in deutlich sichtbar und offenbaren, dass sie etwas abliest.

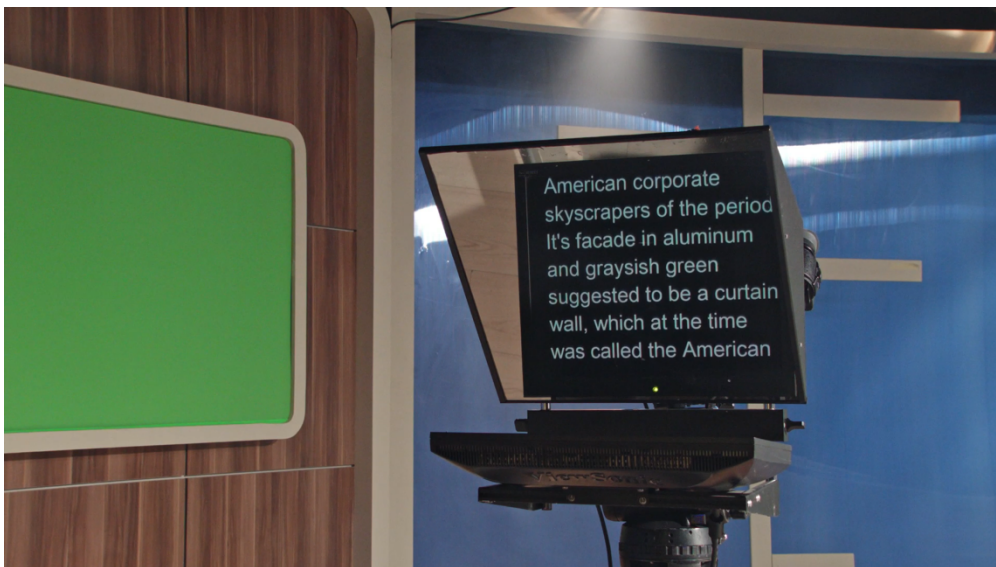


Abb. 11: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (18:01 Min.).

Die Stimme an sich bietet unterschiedliche Facetten, um den Eindruck von Emotionalität, Authentizität oder sachlicher Berichterstattung zu evozieren, und wird

im Video auf derart vielfältige Weise genutzt. Es handelt sich zudem um unterschiedliche Präsentations- und Narrationsformen – ein Gesang, ein Monolog und eine verfremdete Stimme am Ende des Videos, die ebenfalls als Erzählerstimme auftritt und die Geschichte der Architektur referiert, ohne Doris als Sprecherin zu zeigen. Es wird klar, dass nicht nur das Gesehene, sondern auch das Gesprochene verfremdet werden kann. Die unterschiedlichen Formen der Sprache beinhalten eine manipulatorische Kraft – als Monolog vorgetragen erweckt sie den Eindruck einer unmittelbaren Adressierung der Betrachter*innen, beim Singen verweist sie auf einen performativen Vortrag.⁹

CONFLUENCE

Die Videoarbeit *Confluence* entfaltet viele unterschiedliche Szenen, wie Interview- und Fernsehsituationen oder Fotoshooting (Abb. 12). Es sind unterschiedliche Produktionsorte des Filme- und Bildermachens, wie das Foto- und Fernsehstudio oder persönliche sowie öffentliche Räume, an denen das Making-of stattfindet und die einen Einblick in die Dreharbeiten und mediale Produktionsweisen bieten. Doris hat dabei multiple Rollen inne, zuerst einmal als Protagonistin der Videoarbeit. Als Privatperson verkörpert sie die Rollen des ehemaligen Kinderstars, der aktuellen Schlagersängerin und Künstlerin. In einigen Szenen wirkt sie wie ihre eigene Repräsentantin und Hauptfigur einer Dokumentation, die im Monolog mit einem unsichtbaren Interviewer redet, in anderen Szenen steht sie still vor der Kamera. Daneben hat Doris zum Beispiel die Aufgabe, als Nachrichtensprecherin aufzutreten und folgt dabei der Regie des Künstler-Duos, wobei die Grenze zwischen Selbstinszenierung und Inszeniert-Werden für die Zuschauer*innen nicht klar trennbar ist. Dies ist das Spannende an der Videoarbeit *Confluence*, die einen Schwebezustand aufweist, da man häufig nicht erkennen kann, was ‚real‘ und was inszeniert ist. Die filmische Realität der Dreharbeiten kreuzt sich mit einer vorfilmischen Wirklichkeit des Dokumentarischen und hinterfragt dadurch eine außerfilmische Realität, die im Video thematisiert wird, wie z.B. die Instrumentalisierung eines Kindes zu propagandistischen Zwecken.



Abb. 12: Benjamin und Stefan Ramírez Pérez: *Confluence*, 2018, HD-Video (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., Still (14:44 Min.).

Das Making-of und *behind the scenes* lassen sich als Sichtbarmachung der Kulissen beschreiben, indem nicht nur die Produktion aufgedeckt wird, sondern auch ein Selbstporträt der Künstler bei der Arbeit entsteht. Das Sichtbarmachen des Teams trägt dazu bei, die Szenen offen zu halten und sie im Prozess ihrer medialen Herstellung zu zeigen. Nicht nur ist das künstlerische Arbeiten an den Methoden und Techniken zu erkennen, sondern auch in Form einer Selbstdarstellung im Video, in Form einer Selbstdokumentation. Diese Selbstdarstellung betrifft die Protagonistin und die Künstler gleichermaßen. Dass Stefan und Benjamin Ramírez Pérez im gezeigten Team selbst sichtbar sind, bestätigt sich letztlich durch Ausstellungstexte oder ähnliche Verweise. *Confluence* betont die Komplexität dokumentarischen Films, indem von einer realen Protagonistin mit einer realen Lebensgeschichte ausgegangen wird. Die Aufdeckung der Inszenierungen dient in diesem Fall nicht dazu, einen dokumentarischen Charakter des Films zu betonen, vielmehr werden die Inszenierungen zugleich potenziert, um die biografische und historische ‚Wirklichkeit‘ mit derjenigen der Dreharbeiten und der Dokumentation spannungsreich in Beziehung zu setzen.

¹ Göttel, Dennis: Das Making-of als Produktionsforschung, in: González de Reufels, Delia u.a. (Hg.): Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven, Berlin 2018, S. 36–44, hier S. 37.

² Vgl. ebd., S. 37.

³ Vgl. Vonderau, Patrick: Theorien zur Produktion. Ein Überblick, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 22 (2013), Nr. 1, S. 9–32, hier S. 10.

⁴ Vgl. Schubiger, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und „Self-editing“ (2004), in: Kacunko, Slavko (Hg.): Theorien der Videokunst. Theoretikerinnen 2004–2018 (Edition Video Art, Bd. 4), Berlin 2018, S. 11–47, hier S. 16 f.

⁵ Vgl. dazu auch Schroer, Markus/Bullik, Alexander: Zwischen Dokument und Fiktion. Grenzbewegungen des Dokumentarischen, in: Heinze, Carsten/Weber, Thomas (Hg.): Medienkulturen des Dokumentarischen, Wiesbaden 2017, S. 61–84.

⁶ Göttel 2018 (wie Anm. 1), S. 38.

⁷ Vgl. Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt am Main 2005, S. 218 f.

⁸ Vgl. ebd., S. 211.

⁹ Vgl. Schmidt, Sabine Maria: Von der Lust und Last an Dauer und Sprechen. Einige Anmerkungen zur aktuellen Videokunst (2013), in: Kacunko, Slavko (Hg.): Theorien der Videokunst. Theoretikerinnen 2004–2018 (Edition Video Art, Bd. 4), Berlin 2018, S. 255–262, hier S. 260 f.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildungen 1–12: Video-Standbilder der Autorin aus Benjamin und Stefan Ramírez Pérez, *Confluence*, 2018, HD-Video, (16:9, Farbe, Ton), 21 Min., © Courtesy der Künstler.