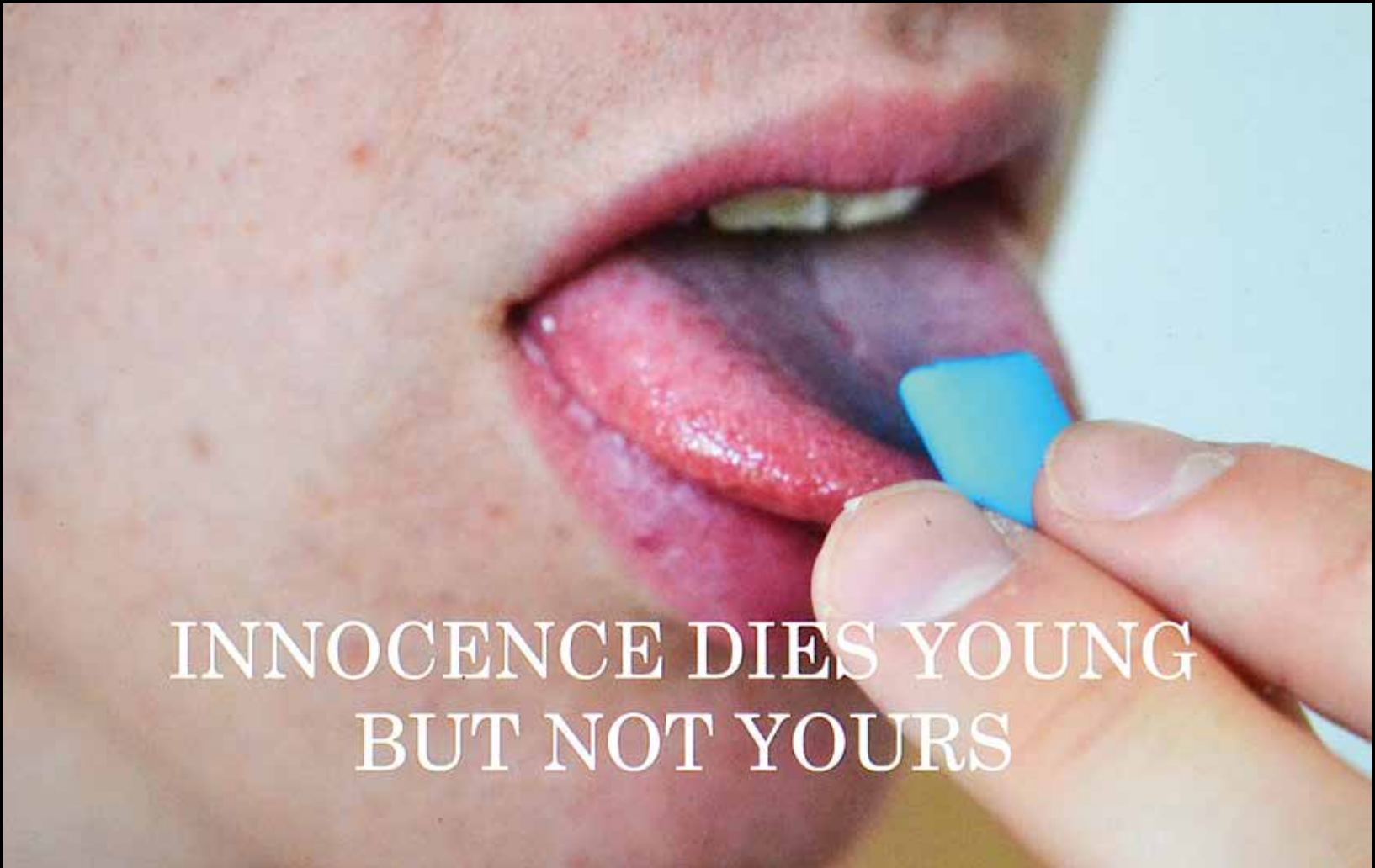




11 Film



INNOCENCE DIES YOUNG
BUT NOT YOURS

Numéro

HOMME BERLIN Herbst/Winter 2019, 11 Film. Ashton Sanders, Oliver Stone, Wotan Wilke Möhring, Ryan Trecartin, Gaten Matarazzo, Julian Klincewicz. D 12,00 Euro

470-479
WER HAT ANGST VORM KAMERAMANN?

Ryan Trecartin und seine Gang befreundeter Künstlerinnen und Künstler transzendieren Genres, Narrative und Plattformen.

NO

Interview: ANNELI BOTZ

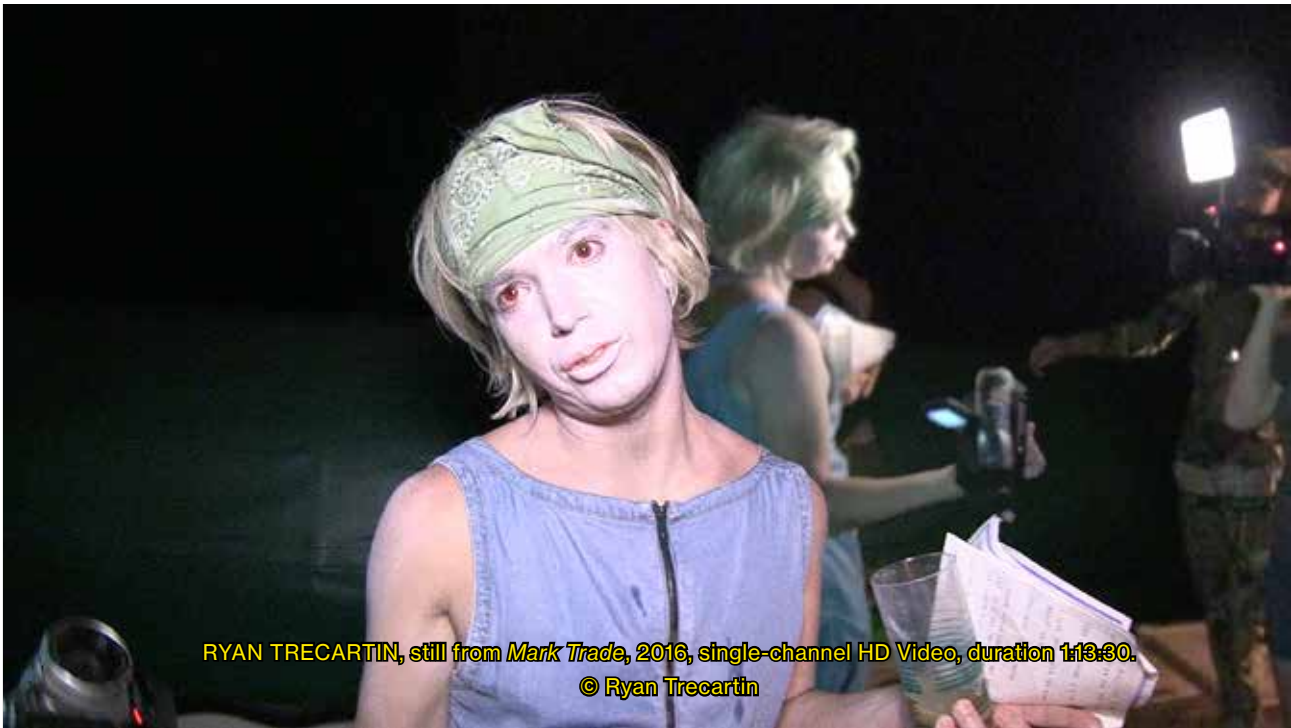
Als Visionäre nahmen sie die YouTube-Ästhetik vorweg. Ein Gespräch über die Macht von Kameras und das Leben und Arbeiten auf dem Land.

NO

Als Ryan Trecartin Anfang 2000 gemeinsam mit der Künstlerin Lizzie Fitch begann, die Gedanken der Millennial-Generation in rasant geschnittenen Video-Compilations zu verdichten, bewies er seherische Qualitäten, nahm er damit doch das Phänomen YouTube vorweg. Trecartin, 1980 in Ohio geboren und Absolvent der Rhode Island School of Design, war schon immer dicht dran am Zeitgeist. Mit sensiblen Gespür erfasste er Schwingungen in Popkultur und Gesellschaft, lange bevor diese sich manifestierten. Unter den zeitgenössischen Videokünstlern gilt er als Pionier. Die Protagonisten seiner Filme sind exzentrisch pointierte Charaktere, die sich mit den Herausforderungen modernen Lebens konfrontiert sehen, mit Burn-out, Coming-out, Familie, Job, Gesellschaft.

Trecartins Filme präsentieren sich als eine Art explosives Narrativ diverser Schichten: Erzählstränge werden aufgebrochen und miteinander kombiniert, Sprache und visuelle Effekte überlagern sich, Sexualität, Queerness, Camp, Drag und theatralische Selbstironie – alles bewegt sich mit hoher Geschwindigkeit und in schillernder Orientierungslosigkeit und läuft doch immer wieder sinnstiftend zusammen. Darin zeigt sich Trecartins Talent als Autor. Ein Talent, das der Kunstöffentlichkeit nicht lange verborgen blieb. Anders als ursprünglich geplant sah man die Filme des Duos Trecartin/Fitch nicht auf den Leinwänden von Arthouse-Film-Festivals, sondern in Blue-Chip-Galerien, im MoMA PS1 in New York oder im Hammer Museum in Los Angeles. Derweil ist Trecartin zusammen mit Lizzie Fitch und seinen besten Freunden von Los Angeles zurück nach Ohio auf eine Farm gezogen.

In Berlin läuft in der Galerie Sprüth Magers derzeit eine Retrospektive mit frühen Videoarbeiten Ryan Trecartins, die auch deutlich machen, wie sich unser Verhältnis zum Bewegtbild in den vergangenen 15 Jahren verändert hat. Es sei die Ära der Kameraangst, sagt Trecartin dazu. Ein guter Moment, Bilanz zu ziehen.



RYAN TRECARTIN, still from *Mark Trade*, 2016, single-channel HD Video, duration 1:13:30.
© Ryan Trecartin

NUMÉRO HOMME BERLIN:

Ryan, als ich mir deine ersten Filme noch mal angesehen habe, fiel mir auf, wie die Charaktere damals bereits mit sehr existenziellen Fragen umgehen – zum Beispiel in *Ready*, dem Teil von *Any Ever*, in dem es um neue Dynamiken im Arbeitsumfeld geht. Flossen hier eure eigenen Erfahrungen mit ein?

RYAN TRECARTIN:

Als *Any Ever* entstand, befanden sich all unsere Freunde, mit denen wir zusammenarbeiteten, in unterschiedlichen Phasen ihrer Karriere. Sie hatten auf einmal mehr Verantwortung. Und sie mussten oft ihre kreativen Ideen gegen finanzielle Bedürfnisse abwägen, was sie in teils unschöne Situationen brachte, die schlichtweg nötig waren, um zu überleben. Oder um einen Traum zu verwirklichen. Es ging in unseren Gesprächen viel um Betriebskultur, Praktika, unser Arbeitsumfeld und die Gegenüberstellung Hobby-Karriere-Job. Und auch um die großen Unterschiede hinsichtlich des kulturellen oder auch finanziellen Zugangs, den wir hatten. Das alles waren häufige Gesprächsthemen, und so landeten schließlich auch viele eigene Erfahrungen in diesem Topf.

NH:

Ihr wart ja noch relativ jung und habt größtenteils noch das College besucht, als ihr diese frühen Filme gedreht habt. Wie habt ihr eure ersten Projekte finanziert?

RT:

2008 stand die weltweite Finanzkrise kurz bevor. Wir lebten zu diesem Zeitpunkt dank einer Residency beim The Moore Space in Miami, und es gefiel uns sehr gut in der Stadt. Als das Programm dann irgendwann vorbei war, entschieden wir uns, in Miami zu bleiben. Wir begannen, die meisten unserer Produktionen aus dem Jahr 2008 über zinslose Kreditkarten zu finanzieren. Und jedes Mal wenn die Anfangszinsen ausliefen, holten wir uns einfach eine neue. Im Grunde machten wir das, was jeder machte, aber in unserem Fall war es schon ziemlich extrem. Nach und nach wurden dann die Häuser um uns

herum zwangsversteigert, und man konnte die Kredit- und Schuldenkultur Amerikas einfach nicht mehr ignorieren. Alles hing ja damit zusammen: die eigene Person, der Komfort, die allgemeine Ästhetik, der Besitz, die Sprache, einfach alles.

NH:

Wie kommt man denn aus so einer Kreditkartenfalle wieder heraus?

RT:

Lizzie und mir kamen dabei ein paar Dinge zugute. Genau zu dem Zeitpunkt, als uns die Kreditkarten ausgingen, stieg die Kunstorganisation The Fabric Workshop aus Philadelphia während der Postproduktion eines großen Projekts mit ein, und wir wurden sowohl von der Goetz Collection als auch von der Elizabeth Dee Gallery enorm unterstützt. Wie man sich dort auf unsere Arbeit einließ, war schon toll. Außerdem gewann ich 2009 die recht hoch dotierte Jack-Wolgin-Auszeichnung. Damit konnten wir dann alle restlichen Kreditkartenschulden abbezahlen. Wäre das nicht passiert, hätten wir ziemlich in die Röhre geschaut und keine weiteren Filme machen können. Wir hatten enormes Glück.

NH:

Das klingt nach Rettung in letzter Minute.

RT:

Ich fühlte mich schon auch schlecht, weil wir nicht in neue Arbeiten investieren konnten, sondern nur damit beschäftigt waren, Schulden abzubauen. Aber so konnten wir uns danach wenigstens darauf konzentrieren, nach vorne zu schauen und das Material weiterzuentwickeln.

NH:

Besonders in deinen frühen Filmen werden die Protagonisten mit einer überspitzten Künstlichkeit in Sprache, Ästhetik und Gesten dargestellt. Das hat etwas sehr Exaltiertes, Überzeichnetes, Campmäßiges. Da habe ich mich gefragt, wie authentisch diese Charaktere eigentlich sind. Geht es da um echte Freundschaften, oder sind das eher klischeehafte Verkörperungen des mit sich selbst beschäftigten, narzisstischen Millennials?

RT:

Ich glaube schon, dass es da um echte Beziehungen geht. Ich platziere die Filme oft in computerspiel-ähnlichen Settings. Durch die anderen Parameter, die in diesem fiktiven Raum herrschen, verändern sich die Beziehungen von Ursache und Wirkung, von Vernunft, Intention und Ziel. Und was vielleicht wie eine Beleidigung, eine Auseinandersetzung oder eine unmenschliche Handlung erscheint, ist tatsächlich nur ein Stellvertreter. In meiner Arbeit wird das destruktive Element häufig als kreatives Mittel eingesetzt, um eine tiefer liegende Idee weiterzuentwickeln. So wird die Humanität von gängigen Verhaltensmustern eher überlagert und maskiert. Im Grunde geht es aber bei meiner Arbeit fundamental um das Menschliche. Die Filme behandeln das Menschliche an sich.

NH:

Sprache kann auch als Schutzschild dienen. Hilft die theatralische, dramatische Attitüde deiner Protagonisten ihnen, ihre Unsicherheit zu vertuschen?

RT:

Aus psychologischer Sicht gibt es ja zum einen die individuelle Unsicherheit sowie die Unsicherheit des Individuums im Umgang mit der Umgebung. Den Charakteren in den Filmen geht es meist um eine Art Existenzsicherung innerhalb einer Realität, die wiederum in irgendeiner Form geteilt wird. Das ist so eine Art YouTube-Effekt. Daher versuchen sie, sich in einem gewissen Kontext darzustellen. Auf diesem Wege spinnen sie ihren eigenen Erzählstrang, fundieren ihr Dasein und gewinnen Macht über die Handlung. Es geht also weniger darum, etwas zu vertuschen, als dass die Realität gesteuert werden soll.

NH:

Ästhetik und Sprache der amerikanischen Popkultur der 2000er waren stark durch Reality-Formate wie *The Real World* und *The Simple Life* mit Paris Hilton geprägt. All das schwappte ziemlich schnell auch nach Europa, wurde quasi über Nacht auch zu einem Teil unserer Jugendkultur.

RT:

Das ist eine natürliche Entwicklung, denke ich, für die vielfach auch einfach die Mittel verantwortlich sind, die man zur Verfügung hat. Oft ist es so, dass bestimmte Tools gewisse Formen der Artikulation bereits in sich tragen. Nehmen wir zum Beispiel den Camcorder. Als wir 2003 *A Family Finds Entertainment* drehten, gab es noch kein YouTube. Aber alles, was YouTube irgendwann bedingen würde, war bereits vorhanden. Die Kamerawinkel, die Art zu schauspielern – das hatte alles eine gewisse Rasanz. Für jemanden, der an einen Camcorder mit aufklappbarem Display gewöhnt war, fühlte sich das völlig natürlich an. Aber in den klassischen Filmkontext passten diese Arbeiten damals nicht rein. Weil es für diese Art der Aufnahmemöglichkeit noch keine entsprechende Plattform gab wie später YouTube.

NH:

Die Filme hatten was von *The Blair Witch Project*.

RT:

Absolut! Wer einen Camcorder hatte, wollte ihn auch als solchen nutzen. Genau das meinte ich eben damit: Tools wie zum Beispiel eine Kamera oder auch andere Medien bestimmen oft durch ihre reine Gebrauchsweise die Ästhetik von Inhalten und die Bedeutung, die diesen später zuteilwird. Dann liegt vorab schon etwas in der Luft, und auf einmal entsteht die passende Plattform. So war es mit den Camcordern, dem Internet und YouTube. Und von da an entwickeln sich solche Phänomene einfach weiter. Um also auf das zurückzukommen, was du in Bezug auf die Verbreitung ästhetischer und sprachlicher Trends angesprochen hattest, kann man sagen, dass sich die Entwicklung von Sprache nicht auf eine Herkunftsrichtung festlegen lässt. Da fließen viele Faktoren zusammen. Zum Beispiel, wie uns die sprachlichen Möglichkeiten von Handys prägen und wie wir die Sprache prägen, während wir das

jeweilige Medium nutzen. Das ist ein ständiges Hin und Her.

NH: Meinst du, dass es Anfang der 2000er einfacher war, originell zu sein? Mittlerweile haben das Internet, die sozialen Medien und auch Reality-TV zu einer allgemeinen Angleichung beigetragen.

RT: Ich glaube, Anfang der 2000er erlebten viele Menschen diesen magischen Moment, alles sei möglich. Da gab es so viel Neues. Jetzt herrscht weniger Bewegung – das Wilde wurde eingefangen und gezähmt. Es gibt neue Standards, sie sich eher nach Stagnation anfühlen.

NH: In Bezug auf Videoplattformen oder ganz allgemein?

RT: YouTube ist ein gutes Beispiel. Anfangs nutzten es die Leute auf sehr originelle Weise. Doch mit der Zeit wurde alles standardisiert. Davor hatten Social-Media-Plattformen etwas Rohes, Ursprüngliches. Sie waren eine Brutstätte, in der eine neue Sprache entstand und Ideen ausgetauscht wurden. Die Einsätze waren gering, die Möglichkeiten dafür aber endlos. Jetzt kommt es mir vor wie das Gegenteil. Aber vielleicht geht so etwas auch einfach in Wellenbewegungen. Sprache verändert sich schließlich auch ständig. Aber in jedem Fall denke ich, dass die aufregenden Räume derzeit nicht so offensichtlich sind wie damals.

NH: Mich hat überrascht, dass deine Charaktere heute trotz allem verlorenere erscheinen als früher. Und das, obwohl sie damals in diese neue, unentdeckte Welt hineingeworfen wurden. Lässt uns die Naivität der Jugend furchtloser handeln?

RT: In meiner gesamten Arbeit finden sich immer wieder düstere Aspekte, aber in den neueren Sachen geht es sicherlich stärker um bestimmte Konflikte und Anstrengungen mit dem Leben. Früher gab es einen stärkeren Fokus auf die Möglichkeiten, die sich einem bieten, also einen positiven Ausblick auf die Zukunft. Ich versuche auch immer noch, diese positiven Räume zu zeigen, aber zugleich ist es mir wichtig, Widersprüche eher zu thematisieren, als sie außen vor zu lassen. Dennoch stimme ich dir zu: Die Art, wie die Charaktere interagieren, ist heute eine andere und reflektiert eben jene Entwicklung, über die wir hier sprechen.

NH: Verhalten sich die Menschen vor der Kamera heute anders als noch vor zehn Jahren?

RT: Allerdings, ganz anders! Wenn ich in der Highschool mit der Kamera herumließ, rannten die Schüler vor mir weg. „Hör auf, mich zu filmen, warum filmst du mich?! Bist du ein Narc, ein Spitzel?“ So was hörte ich ständig. Die Jugendlichen hatten Angst, ihre Eltern oder die Cops könnten die Aufnahmen zu sehen kriegen. Es gab in ihren Augen einfach keinen Grund zu filmen, denn es gab ja keine Plattform, wo das Teilen dieser Aufnahmen irgendeinen Sinn ergeben hätte. Deshalb war die logische Schlussfolgerung, dass so was einem zwangsläufig Ärger einbringen würde. Andere sahen die Kamera eher in einem Zusammenhang von Formaten wie *America's Funniest Home Videos*. Für sie war die Kamera da, um zum Beispiel einen bestimmten Moment mit der Familie einzufangen oder Szenen für ein Doku-Format. Das führte dann dazu, dass sich die Leute so verhielten, als würde das Material für eine professionelle Dokumentation aufgenommen. Sie kommentierten alles, was sie taten, ohne Spontaneität. Für die meisten war eine Kamera damals nichts anderes als ein Aufnahmegerät. Niemand dachte daran, dass man die Inhalte bearbeiten könnte. Und eine Plattform, um sie ganz einfach zu teilen, gab es sowieso nicht. Im besten Fall würden deine Aufnahmen also im eigenen Wohnzimmer oder – mit viel Glück – im Kino bei dir um die Ecke landen. So dachten wir damals.

NH: Und dann gab es auf einmal die sozialen Medien ...

RT: Genau. Die erste, zweite und dritte Person begannen miteinander zu verschmelzen. Auf einmal lernten wir, wie man gleichzeitig privat und öffentlich sprechen konnte, sowohl eingebettet in den Rahmen einer bestimmten persönlichen Erzählweise als auch offen genug, um das Gesagte in einen öffentlichen Kontext zu übertragen. Wir entwickelten verschiedene Austauschmodi. Heute ist das anders. Ich habe das Gefühl, wir leben jetzt mit einer neuen Angst vor der Kamera, insbesondere in Bezug auf das Bewegtbild, auch wenn Fotografie und Video natürlich nach wie vor noch viel genutzt werden. Ich erinnere mich gut daran, wie Freunde von mir schon Anfang der 2000er Leute anmachten, die auf Partys fotografierten – einfach weil es so leicht geworden war, die Bilder im Anschluss daran auf Myspace zu teilen. Man wollte die Partys lieber feiern, als sie dokumentiert zu wissen. Mittlerweile fühlt sich das eben genauso mit Videoaufnahmen an, die man ja völlig problemlos überall hochladen kann. Das hat auch unsere Vorstellung von Publikum verändert. Wir gehen davon aus, dass sich für alles eine Plattform und ein Publikum finden lassen, deshalb steht automatisch ein anderes Bewusstsein im Raum. Dadurch gibt es derzeit eine seltsame Angst rund um das Thema Plattform und Publikum, die wiederum gekoppelt ist mit diesem fast erregenden Wunsch, dem Zwang entfliehen zu wollen, unsere eigene Person zu einer Marke ausbauen zu müssen.

NH: Wie macht sich das in deiner Arbeit als Filmmacher bemerkbar?

RT: Wenn man Anfang der 2000er jemanden, der kein Schauspieler war, fragte, ob er in einem Film mitspielen

wollte, lautete die Antwort normalerweise: „Auf jeden Fall, machen wir, das wird super!“ Man konnte noch nichts streamen, also lebte man in der Illusion, die Aufnahmen würden mehr oder weniger privat bleiben. Heutzutage gehen die Leute da vorsichtiger ran, sie fragen: „Was ist denn der Kontext von dem Film? Wo und wie werden die Aufnahmen verwendet?“ Schauspielerei wird nicht mehr so betrachtet, als sei sie getrennt von der Identität einer Person. Wir alle sind von einem Publikum umgeben und sind selbst gleichzeitig Teil des Publikums. Ich schätze, das hat zumindest teilweise damit zu tun, wie im Reality-TV die eigene Lebenswirklichkeit mit der des Charakters verschmilzt und verschmelzen soll. Es hat uns gezeigt, wie die Pluralität der eigenen Person im öffentlichen Raum stattfinden kann. So haben die Menschen nicht mehr das Verständnis einer gespielten Rolle, die man im Rahmen der Kunst als eben solche annimmt – eine Rolle, die man selbst nicht ist. Ich finde diese Entwicklung faszinierend. Denn ich glaube nach wie vor, dass man für ein fiktives Werk eine Rolle spielen kann, ohne dass sie automatisch einen Schatten auf die eigene Persönlichkeit wirft. Aber wir nutzen heute einfach viel mehr kulturelle Lesarten und Codes, um einen dargestellten oder fiktiven Kontext zu verarbeiten.



RYAN TRECARTIN, still from *The ReSearch (ReSearch Wait's)*, 2010, HD video, sound, duration 60:47 min. © Ryan Trecartin

NH: Du sprichst von der Diskrepanz, die öffentliche und private Person nicht mehr trennen zu können.

RT: Ja. Ich habe das Gefühl, dass die öffentliche und die private Person für viele Menschen heute das Gleiche ist. Jeder ist in gewissem Maße öffentlich. Früher musste man sich über so was nur Gedanken machen, wenn man Politiker oder anderweitig berühmt war. Aber jetzt ist dieses Gefühl eine Sorge, die viele Menschen beschäftigt. Viele haben bereits die Erfahrung gemacht, wie es ist, falsch in der Öffentlichkeit dargestellt zu werden, eben weil ein Leben nicht mehr nur privat stattfindet. Jeder wird zu einer Marke, ob er dies nun gezielt fördert oder am Ende gar nicht wollte.

NH: Vor diesem Hintergrund: Wie ist die Atmosphäre an euren Sets?

RT: Ich habe das Gefühl, dass hier Darstellungsängste entstehen, von denen wir noch nicht wissen, wie wir über sie sprechen sollen. Ich kenne viele Leute, die gern mit der Schauspielerei experimentieren, die sehr unverfälscht und originell sein können. Mit solchen Leuten legt man einfach los. Aber wir haben bei unseren Filmen auch immer wieder mit Personen zu tun, die wir vorher nicht kennen. An ihnen lassen sich diese Veränderungen in Bezug auf die Kameradynamik schnell festmachen. Aber am Ende ist es doch so, dass sich sowieso alles ständig in einem Zustand der Veränderung, der Entwicklung befindet.



Career Control

Und aktuell ist es eben im Umgang mit der Kamera.

NH:
Du trittst in all deinen Filmen auch selbst auf. Hat sich dein persönliches Verhalten gegenüber der Kamera ebenfalls verändert?

RT:
Es beeinflusst mich sogar sehr, denn auch für mich spielt eine gewisse Angst in dieser Beziehung eine Rolle. Ich habe zum Beispiel alle Kameras an meinen Computern entfernt oder abgeklebt. Wenn ich früher frei spielte, genoss ich es, für die Kamera und die Bearbeitung danach zu performen. Die Charaktere, die ich jetzt spiele, verkörpern hingegen eher einen Hass gegenüber der Kamera und den Wunsch, für die Bearbeitung nicht allzu nutzbar zu sein. Na ja, Hass ist vielleicht das falsche Wort. Es geht vielmehr darum, dass die Kamera jetzt etwas ist, womit man sich auseinandersetzen muss, ohne wirklich eine Wahl zu haben – so wie man sich mit seiner Familie auseinandersetzen muss anstelle eines ...

NH:
... eines Freundes?

RT:
Haha, genau. Nicht, dass es in einer Familie keine Freunde gibt, aber man hat keine Wahl, man sitzt in einem Boot, ob man es nun will oder nicht. In dieser Entwicklung liegt vielleicht eine gewisse Sentimentalität. Aber so ist es aktuell eben, und vermutlich wird es sich auch wieder ändern.

NH:
Humor spielt in deinen Arbeiten seit jeher eine große Rolle. Zugleich geht es auch immer um die Herausforderungen des Lebens, ob bei der Arbeit, in der Familie oder in Bezug auf die eigene Sexualität. Der Regisseur Tim Burton hat einmal gesagt: „Filme sind für mich wie eine sehr teure Form der Therapie.“ Funktionieren deine Filme auch als eine Art psychologisches Ventil?

RT:
Ich kann natürlich nur für mich selbst sprechen, aber ich empfinde den Prozess des Filmemachens als extrem therapeutisch. Das plane ich nicht so, sondern fällt mir oft im Nachhinein auf. So ging es mir zum Beispiel mit *A Family Finds Entertainment*.

NH:
Du spielst darin einen etwas pathetischen Teenager, der kurz vor seinem Coming-out steht und in einem sehr diversen Familienmodell lebt. Die Charaktere sind schwer überzeichnet, die Gesamtsituation erscheint bizarr.

RT:
Ich verstand erst viel später, dass es in dem Film eigentlich um das Thema Coming-out ging. Mir war gar nicht klar, wie sehr mich das damals beschäftigte. Mein eigenes Coming-out hatte ich im Rahmen meiner Familie bereits drei Jahre zuvor gehabt. Und es machte mich richtig wütend, wenn jemand über den Film sagte, er sei eine schwule Coming-out-Story. Ich hatte mich so sehr auf die Details des Films konzentriert, dass ich gar nicht erkannt hatte, worin ganz offensichtlich der eigentliche Kern des Films lag. Mir war auch nicht klar, dass gewisse Lebensmodelle, sich seine eigene Familie zu basteln, oder auch das Thema Queerness, das ich gerade selbst erkundete, alle mit der Coming-out-Story zusammenhängen. Und dabei waren genau dies die Schnittstellen des Films. Mittlerweile ist mir aber bewusst, dass der Film eben genau auf diesem Narrativ des Outings basiert.

NH:
Die Idee, sich eine eigene Familie zu basteln, hast du tatsächlich in gewissem Sinne umgesetzt. Aktuell lebst du mit deinen besten Freunden auf einer Farm in Ohio.

RT:
Das stimmt. Wir haben hier draußen gerade ein Stück Land gekauft, direkt neben dem Grundstück meines Bruders Adam. Er lebt hier bereits seit 15 Jahren, und wir standen uns immer nah. Wir konnten es alle kaum abwarten, unser eigenes Land zu bestellen, hier etwas aufzubauen und zu arbeiten. Aktuell bauen wir Unterkünfte für unser *Whether-Line*-Projekt, das ist ein Auftrag für die Prada Foundation. Eines Tages wird das eine Art konzeptueller Vergnügungspark sein.

NH:
Gab es nicht erst vor Kurzem eine sehr erfolgreiche amerikanische Serie über eine Gruppe, die aufs Land zieht, um ein alternatives Lebensmodell voranzutreiben?

RT:
Du meinst *Wild Wild Country*, die Serie über die Sekte, die eine utopische Stadt in der Wüste aufbaut. Die war super. Wir haben sie geschaut, während wir selbst auf unserem Land arbeiteten. Es war schon komisch, Parallelen zwischen der Serie und unserer eigenen Situation zu erkennen.

NH:
Die meisten eurer Filme entstehen in aufgebauten Sets. Außendreh sind da sicher eine ganz neue Erfahrung.

RT:
Der Dreh im Freien, insbesondere tagsüber, lässt uns völlig neue gedankliche Möglichkeiten. Eigentlich gefiel mir immer die Idee eines begrenzten Sets mit den Möglichkeiten eines 360-Grad-Winkels. Unsere Filme sollten immer an der Grenze zu Science-Fiction sein, ein Stück weit artifiziell. Aber die Natur und die ländliche Umgebung machen das nicht mit. Sie beeinflussen, wie der Charakter sich in seiner Rolle fühlt, wie der Körper sich vor der Kamera bewegt. Hier gibt es so viele Situationen, die wir einfach nicht in die Fiktion einsperren können. Die Natur fühlt sich echt an. Das hat die Art der Darstellung und auch die Beziehung zwischen Schauspielern und Kamera verändert. Deshalb leitet sich die Sprache vor der Kamera derzeit größtenteils aus „Wer sagt was wann und in welchem Kontext“ ab als aus der Poesie der Worte.

NH:
Wer lebt derzeit auf der Farm?
RT:
Rhett LaRue, Lizzie Fitch, Saria Pastor und Alison K. Powell ...

NH:
Also alles Personen, mit denen du schon von Beginn an zusammenarbeitest. Das Thema Kollaboration ist ja ohnehin ein wichtiger Punkt in deiner Arbeit. Lizzie Fitch zum Beispiel war deine Partnerin bei fast jedem Projekt. Wie kam es dazu?

RT:
Wir trafen uns während des Grundstudiums an der Rhode Island School of Design, das muss im Jahr 2000 gewesen sein. Die Zusammenarbeit ergab sich eigentlich wie von allein, ohne dass uns das so richtig bewusst gewesen wäre. Wir wohnten damals zusammen, ich machte Filme und sie diese abgefahrenen Gemälde, die gleichzeitig Skulpturen waren. Sie schlug mir vor, ihre Kunst als Requisite in meinen Filmen zu nutzen, und von da an hat sich unsere Arbeit überschritten. Die Frage, ob und warum ich mit jemandem zusammenarbeiten soll, hat sich mir nie gestellt. „Warum etwas allein machen, wenn es auch gemeinsam geht?“, das war mein Gedanke.

NH:
In Sachen Copyright und Kollaboration kann die Kunstwelt häufig ziemlich undankbar sein. Manchmal gerät einer der Partner ins Abseits.

RT:
Damit haben wir auch unsere Erfahrungen gemacht. Als wir unseren Abschluss machten und *A Family Finds Entertainment* an Öffentlichkeit gewann, bot sich uns zum ersten Mal eine richtige Chance auf Erfolg. Deshalb mussten wir etwas konkreter darüber nachdenken, wie sich unsere Zusammenarbeit am besten artikulieren ließe. Wir waren damals recht naiv und gingen davon aus, dass einfach jeder gleichermaßen gewürdigt würde. Leider wurden Lizzies Skulpturen total benachteiligt. Deshalb wurde es uns immer wichtiger, ganz klar zu benennen, wer woran beteiligt und wer wofür zuständig war. Was nicht immer leicht ist, denn so einfach lässt sich das oft nicht trennen. Zudem sind noch so viele andere Menschen beteiligt, jeder hat überall Anteil, oft sind die Übergänge fließend. Das unterscheidet sich auch von Projekt zu Projekt. Deswegen ist es uns mittlerweile sehr wichtig, dass wir für unsere Arbeiten ganz detaillierte Credits haben, so wie sie eher im Film- als im zeitgenössischen Kunstbereich üblich sind.



RYAN TRECARTIN, still from *Mark Trade*, 2016, single-channel HD Video, duration 1:13:30.
© Ryan Trecartin

NH:
Weißt du noch, was du bei der ersten Begegnung mit Lizzie dachtest?

RT:
Ich fand sie zuerst ein bisschen einschüchternd. Es war die erste Woche am College und wir trafen uns zufällig auf dem Flur. Ich weiß es noch genau: Sie trug einen Brown-Schal. Die Browns sind ein Football-Team aus Ohio, aber Brown University ist eben auch eine Eliteschule auf Rhode Island. Aber das wusste ich damals noch nicht, keine Ahnung warum. Sie sagte: „Ich bleib hier keinen Tag länger. Ich gehe zu den Browns.“ Und ich verstand gar nichts. Ich habe ernsthaft gedacht: „Wow, sie wird also Football-Spielerin!“ Ich glaube, ich fand sie anfangs netter als sie mich. Aber dann arbeiteten wir gemeinsam in diesem Laden für Künstlerbedarf und freundeten uns an. Und dann sind wir auch ziemlich schnell zusammengezogen.

NH:
Sprecht ihr manchmal darüber, wie weit ihr es zusammen gebracht habt?

RT:
Ja, das ist schon lustig. Manchmal nehmen wir ein bisschen Abstand und fragen uns, wie und warum wir das eigentlich alles gemacht haben. Wir haben ja schon sehr viele wirklich seltsame Entscheidungen getroffen. Da haben wir ganz gut Glück gehabt. Aber es hat ja auch immer irgendwie funktioniert.