

Dem Blick (Nicht) Standhalten

ZUR BEDEUTUNG VON BLICK, AUGENBLICK, BEWEGUNG UND DAUER IN DEN VIDEOPORTRAITS VON MARTIN BRAND

von Inke Arns

*„... ein Zustand der Dinge, der sich un-
aufhörlich veränderte, ein Materiestrom,
in dem kein Verankerungspunkt oder
Bezugszentrum angebbbar wäre“*

(Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, S. 86)

„Bild = Bewegung“, schreibt der französische Philosoph Gilles Deleuze 1989 in seinem Buch über das Kino. Das „Bewegungs-Bild“ bildet nicht eine Bewegung ab, sondern *ist* diese Bewegung. Das Bewegungs-Bild ist ständiges Werden, sich selbst immer unähnlich, different. Es spricht von universeller Veränderlichkeit, indem es Momente der Unentscheidbarkeit und Offenheit aufzeigt. In seinem filmtheoretischen Werk macht Gilles Deleuze im Kino des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung vom Bewegungs-Bild hin zum „Zeit-Bild“ aus. Das Bewegungs-Bild, das er in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lokalisiert, gibt nur ein indirektes Bild der Zeit: Die Zeit „entsteht durch Sukzession, durch das Vorher und Nachher der Bewegungen, zusammengehalten durch ein sensomotorisches Band, ablesbar an der Technik der Montage.“¹ Seit 1945, mit dem Aufkommen des italienischen Neorealismus weichen die sensomotorischen Situationen rein optischen und akustischen. Das Zeit-Bild, das Deleuze jetzt als typisch für weite Teile des Filmschaffens erkennt, hebt das Bewegungs-Bild nicht auf, sondern „es befreit

nur die Zeit aus ihrer Abhängigkeit von der Bewegung. Die Zeit ist nicht mehr das bloße Derivat der Bewegung, sie wird vielmehr unmittelbar dargestellt.“²

Martin Brand schafft Bewegungs-Bilder (die zugleich Zeit-Bilder sind) par excellence. Im Rahmen seiner Arbeit ist in den letzten Jahren eine Reihe von Videoportraits von Jugendlichen im öffentlichen Raum entstanden. Stets arbeitet Brand mit dem Verfahren sehr langer filmischer Einstellungen oder dem Mittel der Verlangsamung. Die Portraits, die so entstanden sind, machen – da sie fast keinerlei wahrnehmbare Bewegung repräsentieren – einen beinahe fotografischen Eindruck. Warum es sich bei diesen Filmbildern um Bewegungs-Bilder beziehungsweise Zeit-Bilder in Deleuzeschen Sinne handelt, untersucht dieser Beitrag anhand der Videoinstallation *Pit Bull Germany* (2004).

Für *Pit Bull Germany* hat Martin Brand über 80 Videoportraits von Jugendlichen aus der Bochumer Bahnhofsszene aufgenommen. Er bat sie einzeln, ohne ihre jeweilige Bezugsgruppe oder Clique, vor seine Kamera. Die Jugendlichen sollten für ca. zwei Minuten schweigend in die Kamera schauen, ohne sich groß vom Bahnhofsgeschehen ablenken zu lassen.

Martin Brand sind Portraits von großer Eindringlichkeit gelungen. Eine Auswahl von maximal 40 Portraits wird jeweils im Rahmen von *Pit Bull Germany* gezeigt. Befindet man sich in der Mitte der mehrkanaligen Videoinstallation, so blicken die Jugendlichen den Besucher an. Schweigend, aber sehr beredt. Nein, eher: Eigentlich ist es der / die Zuschauer /in, der / die die Jugendlichen ansieht. Er betrachtet sie aus einer Nähe, in die er sich sonst – zumal in Bahnhofsnähe – nicht wagen würde. Der Zuschauer wird zum Betrachter, zur Kamera, die Jugendlichen zu seinem Studienobjekt. Unter dem stetigen, teils sezierenden Blick des Beobachters wird der Blick der Jugendlichen ab und an unstill, umherirrend, suchend. Er haftet sich an Personen und Situationen außerhalb unseres Sichtfeldes, auf deren Anwesenheit wir nur über die Mimik der Portraitierten schließen können. Das Außen reflektiert sich in den bewegten Gesichtern der Jugendlichen.

Die Gesichter sind jedoch nicht nur Spiegel, sondern gleichzeitig auch Membran und Medium, denn sie sind beredtes Zeugnis der Welt unter einer Oberfläche, die sich als sorgsam aufgebaute, doch nicht ganz standhafte Fassade erweist. Doch der Reihe nach. Zunächst ist da das Verharren vor der Kamera, um das der Künstler die zu Portraitierenden gebeten hat und dem

diese zunächst, wie es scheint, belustigt nachkommen. Anhalten, still werden, inne halten. Ein temporäres Herausfallen aus der Welt. Allein sein, zur Ruhe (wenn nicht gar zur Besinnung) kommen in einer schnellen Zeit. Die portraitierten Jugendlichen wirken wie taumelnd und etwas benommen, so als würde sich ihr Ich noch auf der Überholspur befinden, während der Körper physisch bereits zum Stillstand gekommen ist.

Anhalten, inne halten. Man würde Stille erwarten. Doch es lärmt und tönt weiter. Die Dauer, die durch das Anhalten in den Augenblick eingezogen ist, gibt einen panoramatischen Blick nicht allein auf die Gesichter frei: In ihnen eröffnet die vergehende Zeit ganze Welten. Es werden Rollen ausprobiert und wieder verworfen, Posen von Stärke und Selbstsicherheit vorgeführt, die im nächsten Augenblick wie ein Kartenhaus wieder in sich zusammenfallen. In jedem Gesicht entfaltet sich für die Dauer des langen Augenblicks eine Landschaft, die mit miteinander ringenden und streitenden Identitäten angefüllt ist. Diese Identitäten ergreifen nacheinander Besitz vom Gesicht des Portraitierten, das sich ständig in Bewegung befindet und nicht zur Ruhe kommt. Manchmal bleibt es auch einfach beunruhigend leer. Ich ist viele und sowieso immer ein Anderer.

Es ist, als wollten diese Bilder beweisen, dass das Film-Bild immer ein Bewegungs-Bild ist: Das Bewegungs-Bild zeigt, wie Gilles Deleuze schreibt, einen „Zustand der Dinge, der sich unaufhörlich veränderte, ein(en) Materiestrom, in dem kein Verankerungspunkt oder Bezugszentrum angebar wäre“³. Das Bewegungs-Bild ist eines, in dem nichts als die Differenz ständig wiederkehrt. Es offenbart und schafft Momente der Offenheit und Unentscheidbarkeit und stellt so den Vertrag zwischen Filmer, Gefilmtem, und Zuschauer in Frage – nach Godard etwas, das zentral ist – nicht für den politischen Film, sondern um „Filme politisch (zu) machen“.⁴

Martin Brands lange Kameraeinstellungen, in welchen der Augenblick zur fast fotografischen Dauer wird, sind unzeitgemäß im Zeitalter der schnellen Schnitte. In anderen Arbeiten, wie z.B. *Driver* (2005), *Attack* (2006) und *Remote* (2007) erreicht Brand den Eindruck von Dauer durch Zeitlupen und extreme Verlangsamungen. Mit diesen Aufnahmetechniken macht er etwas sichtbar, das normalerweise unsichtbar bleibt – etwas, das Walter Benjamin 1931 in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* als „Optisch-Unbewusstes“ definiert hat. Dieses Optisch-Unbewusste ist eine unbewusste visuelle Dimension der materiellen Welt, die normalerweise vom gesellschaftlichen

Bewusstsein des Menschen herausgefiltert wird und somit unsichtbar bleibt, die aber durch den Einsatz mechanischer Aufnahmetechniken (Photographie und Film: Zeitlupen, Vergrößerungen) sichtbar gemacht werden kann: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse. Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen – all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Portrait. Zugleich aber eröffnet die Photographie in diesem Material die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben...“⁵ Das unendlich lang(sam)e Bewegungs-Bild, das zugleich Zeit-Bild ist, wirft einen

mikroskopischen Blick auf diese „physiognomischen Aspekte“ im Kleinsten, die sich dem ‚unbewaffneten‘ Auge normalerweise entziehen. Diese Bilder geben Rechenschaft von unbewussten Haltungen, (Un)Sicherheiten, Fragmenten von Identitäten; es sind kürzeste Momente, Sekundenbruchteile, augenblickliche Regungen fast wie zwischen Schlaf und Wachen, welche im Moment des Aufwachens bereits als schwache Erinnerung verblissen.

Das Bewegungs-Bild, das nie eins ist (und zugleich Zeit-Bild ist), kündigt außerdem von der Brüchigkeit und Fragilität dessen, was man als Realität bezeichnet. In dem eher dokumentarischen Video *Remote* fragt die Stimme des Erzählers, während dieser einen Utrechter Dealer bei der Arbeit beobachtet: „It’s so easy to cross the boundaries. I ask myself what’s my position in it?“ („Es ist so einfach, die Grenzen zu überschreiten. Ich frage mich, was meine Haltung dazu ist.“) Diese andere Welt, so suggeriert die Beobachtung, ist von der eigenen nur um eine Haaresbreite entfernt, und man könnte sich schneller in dieser anderen Welt wieder finden, als man denkt. Der Künstler als Beobachter ist in einer (voyeuristischen) Position, aber es könnte auch anders sein.

Darüber hinaus kündigt das Bewegungs-Bild in Brands Arbeiten aber auch von der Fragilität der im Werden begriffenen Identitätskonstruktionen der Jugendlichen. Es entstehen ähnlich-unähnliche Portraits, denn zu keinem Zeitpunkt sind die Portraitierten mit sich selbst identisch (wann ist man das schon?). Diese – manchmal verzweifelte – Suche nach einer Identität wird in dem Video *Station* (2004/2005) ganz besonders deutlich: Martin Brand begleitet mit der Videokamera eine Clique Jugendlicher, die er bei den Dreharbeiten zu *Pit Bull Germany* kennen gelernt hat. Die vor allem aus Punks und Gabbers bestehende kleine Gruppe fährt gemeinsam zu einer Wohnung, um dort abzuhängen und neben anderen Bands, auch Landser⁶ zu hören. Irgendwann wird ihnen die Absurdität dieser Situation bewusst und der Wortführer stellt fest: „... wir sind links, Alter, und hören uns die Fascho-Musik an...“. Es sind diese Brüche, die Martin Brand interessieren, und die in den Arbeiten *Station* und *Pit Bull Germany* mit besonderer Intensität spürbar werden.

In *Pit Bull Germany* geht es auch um das Aushalten (Können) des Blicks. Verschiedene Posen der Härte dienen als Schutzmechanismus eines noch im Werden begriffenen Ichs. Was dabei nicht überascht: Je härter die Posen, desto weniger vermögen die Portraitierten dem Kamera-

blick Stand zu halten. Wir sehen Kinder, die ihre Masken verlieren.

Das Bild, das nicht eins ist, zeigt uns eine Identität, die nicht eine ist. Diesen Zustand permanenter Bewegung, radikaler Unentscheidbarkeit und Offenheit, sprich: universeller Veränderlichkeit gilt es auszuhalten.

1 Schmutztitel, in: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt am Main 1999.

2 Ebd.

3 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, S.86, zit n. Vrääh Öhner: Was heißt: Filme politisch machen? in: *Transversal* [05_2003], <http://eipcp.net/transversal/1003/oehner/de>.

4 Vgl. Öhner 2003.

5 Benjamin, Walter: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt / Main 1977, S.50.

6 Landser ist eine der bekanntesten Musikbands aus dem neonazistischen Milieu, die 2005 vom Bundesgerichtshof zu einer „kriminellen Vereinigung“ erklärt wurde.

Dr. Inke Arns, geboren 1968 in Duisdorf / Bonn, seit 2005 künstlerische Leiterin des Hartware MedienKunstVereins Dortmund.

(Not) *With- standing the View*

ON THE IMPORTANCE OF VIEW, MOMENT, MOVEMENT AND DURATION IN THE VIDEO PORTRAITS OF MARTIN BRAND

by Inke Arns

“... a state of things that is constantly changing, a stream of material, in which no anchoring point or center of reference could be indicated.”

(Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 1989, p.86)

In 1989, the French philosopher Gilles Deleuze wrote that “image = movement” in his book concerning cinema. The “movement-image” does not represent a movement but instead *is* this movement. The movement-image is a perpetual becoming, dissimilar to itself and disparate. It alludes to universal variability by depicting moments of indecisiveness and forthrightness. In his film-theoretical work, Gilles Deleuze detects a development from a movement-image to a time-image in 20th century cinema. The movement-image of the first half of the 20th century gives merely an implicit image of the time: “time progresses through a succession of before and after movements held together by a sensomotoric reel, legible for film montage technology.”¹ Since the coming of Italian neorealism in 1945, sensomotoric contexts have abated purely optical and acoustical ones. The time-image that Deleuze now recognizes as being typical for large parts of film work, does not countermand the movement-image, but instead “frees the time of its dependence on the movement. The time is not a mere derivative of the movement, but is rather directly portrayed.”²

Martin Brand succeeds in creating movement-images (simultaneously being time-images) par excellence. In recent years, his works have included a series of video portraits of adolescents created in public surroundings. Brand always works either with the procedure of drawn-out film settings or with the element of deceleration. The portraits, created as such, make an almost photographic impression by virtually showing no perceivable movement. Based on the video installation *Pit Bull Germany* (2004), this essay explores why these film images are movement-images or, respectively, time-images, in the Deleuzian sense.

For *Pit Bull Germany*, Brand incorporated over 80 video portrait recordings of adolescents from the train station scene in Bochum. Independent of their personal affiliation to certain peer groups or cliques, Brand asked them to appear individually before his camera. The young people were to then silently look into the camera for the duration of roughly two minutes without allowing themselves to be distracted by the surrounding train station scene.

Martin Brand succeeded in creating exceedingly striking portraits. Within the context of *Pit Bull Germany*, a selection of maximum 40 portraits is shown, respectively. Finding oneself in the middle of the

multi-channel video installation, the viewer is looked at by the surrounding adolescents. Silent yet eloquent. No, not really: actually, it is the viewer who looks at the young people. The viewer observes them up close, which he/she would otherwise – particularly within the train station vicinity – not risk doing. The viewer thus becomes the observer, the camera – and the teenagers become the object of study. Under the constant and partial vivisection-like gaze, the teenagers' gaze occasionally becomes unsettled, erratic, pursuant. The gaze fixates itself on people and circumstances outside our (the observer's) field of view. The existence of these people and circumstances is suggested only through mimics of the portrayed adolescents. The outer surroundings are reflected in their moved faces.

The faces are not merely a mirror, but instead a simultaneous membrane and medium – an eloquent attestation of the world underneath a carefully constructed surface, whose façade proves to not be of completely stable nature. Yet, in sequential order. Initially, a persistence remains before the camera, for which the artist has asked of the portrayed teenagers – and to which they initially seem to amusingly comply with. Coming to a stop, falling silent, pausing. A temporary leave from the world. Being alone, becoming at peace

(when not entirely in reflection) in fast times. The portrayed adolescents seem to sway, a bit dazed and confused, as if their inner being were in the fast lane, whilst their bodies have already come to a complete standstill.

Coming to a stop, pausing. One would expect silence. However, the brawl and noises continue. The duration – drawn in by the latency of the moment – offers a panoramic view not only of the faces, but within them discloses entire worlds. Roles are tried out and cast away, poses relating to strength and self-confidence are acted out, only to collapse – much like a house of cards – just moments later. A landscape unfolds itself for the duration of the steady glance in each and every face, which is replenished with identities of litigant and struggling nature. These identities take hold of the face of the portrayed, which finds itself in constant motion, unable to calm down. Sometimes it remains alarmingly empty. "I" is many and always someone else, anyway.

It is as if these images aim to prove that the film image is a perpetual movement-image: the movement-image evidences, as described by Gilles Deleuze, a "state of things that is constantly changing, a stream of material, in which no anchoring point or center of reference could be indicated."³

The movement-image is an image, in which nothing other than deviation incessantly recurs. It reveals and creates moments of forthrightness and indecisiveness, hereby putting the relationship between the filmmaker, the filmed and the viewer into question – which is, according to Godard, pivotal – not only for the political cinema but also in order "to make films political."⁴

Martin Brand's drawn-out camera settings, in which the moment is virtually transformed into a photographic duration, are outmoded in the times of fast edits. In other works, such as *Driver* (2005), *Attack* (2006) and *Remote* (2007), Brand achieves the impression of continuance through elements of slow motion and extreme deceleration. With these recording techniques, he manages to make something visible which would otherwise remain invisible, something Walter Benjamin – in his 1931 essay entitled *A Short History of Photography* – defined as "optical unconscious." The optical unconscious is an unconscious visual dimension of the material world, normally filtered out by societal human consciousness and thus remaining invisible – however, able to be made visible by the use of mechanical recording techniques (photography and cinema: slow motion and enlargement): "For it is another nature that speaks to the camera rather

than to the eye: 'other' above all in the sense that a space informed by human consciousness gives way to one informed by the unconscious. While it is common that, for example, an individual is able to offer an account of the human gait (if only in general terms), that same individual has no knowledge at all of the human posture during the fraction of a second when a person begins to take a step. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals this posture to him. He first learns of this optical unconscious through photography, just as he learns of the instinctual unconscious through psycho-analysis. Details of structure, cellular tissue, with which technology and medicine are normally concerned – all this is, in its origins, more closely related to the camera than is the emotionally evocative landscape or the soulful portrait. Yet at the same time, photography reveals in this material physiognomic aspects, image worlds, which dwell the smallest things – meaningful yet covered enough to find a hiding place in waking dreams...”⁵ The endlessly slow movement-image, simultaneously a time-image, takes a detailed and microscopic look at these “physiognomic aspects,” otherwise normally remaining unseen by the naked eye. These images account for unconscious composure, (in-) securities, fragments of identities; they are briefest moments, split seconds, momen-

tary movements – almost as if occurring between the states of being asleep and being awake – and which, in the moment of waking, linger on as an already vague and fading memory.

The movement-image, which is never one (yet simultaneously a time-image), additionally proclaims a frailness and fragility of that, which one describes as being reality. In the documentary-like video *Remote*, the narrator's voice asks: “It's so easy to cross the boundaries. I ask myself – what's my position in it?” while observing in Utrecht a dealer at work. This other world, as suggested by the observation, is just a hairbreadth away from one's own – and one may find oneself within this world faster than one may think possible. As the observer, the artist finds himself in a (voyeuristic) position. It could, however, be otherwise.

The movement-image in Brand's works additionally depicts the fragility of the adolescent structural identities implicit to becoming an individual. Portraits of similar-dissimilar nature are created, because at no time the portrayed are identical to themselves (when does that occur, anyway?). This search for identity, sometimes desperate, is articulately depicted in the video *Station* (2004/2005): with the video camera, Martin Brand accompanies a

clique of adolescents he became acquainted with during the shootings for *Pit Bull Germany*. Together, this small group, consisting mostly of punks and gabbers goes to an apartment to hang out and listen to music, including music from the band Landser.⁶ At some point, the absurdity of the situation becomes clear and the leader decisively announces: “... hey man, we are leftists and are listening to this fascist music...” It is such fractures that capture Martin Brand's interest, as can be intensely felt in the works *Station* and *Pit Bull Germany*.

In *Pit Bull Germany*, the issue of withstanding the gaze (or being able to do so) acts as a central theme. Various rigid poses serve as a mechanism of self-protection within the procedure implicit to the becoming of an individual as “I”. Unsurprisingly, the harsher and more rigid the poses, the less the adolescents are able to withstand looking into the camera. We see children, losing their masks.

The image, being not one, shows us an identity that is also not one. It is a matter of withstanding this state of permanent movement, radical indecisiveness and openness or what is known as universal changeability.

1 Half title, in: Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main, 1999.

2 Ibid.

3 Gilles Deleuze, in *The Movement-Image*, 1989, cited in Vrääth Öhner: What does political film-making mean? in: *Transversal* [05_2003], <http://eipcp.net/transversal/1003/oehner/en>.

4 see Öhner 2003

5 Benjamin Walter: *A Short History of Photography*; as cited in Benjamin Walter: *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other Writings on Media*. Harvard University Press, London, Cambridge 2008, p.277.

6 Landser is one of the most well-known bands of the neo-Nazi milieu and was declared a “criminal organization” by the German Federal Supreme Court in 2005.

Dr. Inke Arns, born 1968 in Duisdorf/Bonn, since 2005 artistic director of the Hartware MedienKunstVerein Dortmund.