

Generation MySpace

von Kathrin Becker

Hauptmotiv von Martin Brands Videoarbeiten sind Jugendliche, oft in spezifischen öffentlichen Situationen: beim Karneval der Kulturen in Berlin, beim Bochumer Szenetreff am Hauptbahnhof, auf der Cranger Kirmes in Herne, beim Kölner Karneval. Es ist, als ob Martin Brand öffentliche Orte mit hoher Publikumsdichte mit der Kamera dauerhaft „scannt“, bis sich in einem Augenblick eine besondere Situation aus dem Fluss nebensächlicher Ereignisse herauschält und im Netz der durch ihn gelenkten Wahrnehmung haften bleibt.

Am besten illustriert dies die Arbeit *Don't Stop the Music* von 2007/2008, aufgenommen in Berlin-Neukölln. Eine tanzende und feiernde Menge, offensichtlich bei einer Open-Air-Techno-Party. Die Kameraperspektive ist so gewählt, als stünde man selbst inmitten der Masse. Die Tanzenden sind in Nahaufnahme aufgenommen, so dass ihre (Ober-)Körper und Gesichter fragmentarisch, häufig auch unscharf zu sehen sind, hervorgerufen durch ihre schnellen Bewegungen beim Tanzen. Irritierend wirkt dabei, dass die Aufnahmen mit fünfzigprozentiger Verzögerung wiedergegeben werden. Damit entrückt Brand die Szenerie unseren Wahrnehmungsgewohnheiten, indem er den kausalen Zusammenhang von Unschärfe und Bewegung mit dem Element der Verlangsamung konfrontiert. Auf diese Weise wirkt die Szene „trippig“,

so als befände sich die BetrachterIn selbst in einem ähnlich narkotisch-ekstatischen Zustand, wie die Feiernden. Verstärkt wird die Irritation noch durch die Tatsache, dass das Video vollkommen ohne Ton auskommt, ein Gestaltungselement, wie wir es etwa von dem Live-Part bei Felix Gonzales-Torres' *Untitled (Gogo-Dancing Platform)* aus dem Jahr 1991 kennen. Darin bewegt sich eine Tänzerin live vor Publikum zu einer Musik, die aber nur ihr selbst aus den Kopfhörern eines Walkmans zugänglich ist. In beiden Arbeiten wird durch die Tonlosigkeit die Rezeption der Bewegung katalysiert; im Falle von Brand verstärkt sich dabei die Aufmerksamkeit auf die Posen der Tanzenden und ihre Interaktion, etwa auf den männlichen Gestus des Herunterziehens der Mundwinkel, das Zurückwerfen des langen Haares bei einer weiblichen Protagonistin, Blickkontakte, das gesamte Spektrum der nonverbalen Kommunikation zwischen den Tanzenden, inklusive ihrer geschlechtsabhängigen Spezifik. Während unser Blick anfänglich scheinbar unterschiedslos durch die Menge zu streifen scheint, richtet die Kamera unsere Aufmerksamkeit allmählich auf eine Gruppe junger Männer, die – wie Sportler beim Training – Handtücher um den Hals tragen, um sich zwischendurch den Schweiß vom Gesicht zu trocknen. Dieses zufällig wirkende Element schafft eine Möglichkeit zur Wahrnehmung von

Differenzen innerhalb der Masse, bezogen auf eine Gruppe von Tänzern, die alle durch das Handtuch gekennzeichnet sind. So bereitet sich allmählich der Boden für den Höhepunkt des Videos in Form eines intensiven Augenblicks: Als die Bewegung der Menge vorübergehend verebbt, erwidert einer der Protagonisten vollkommen ruhig und klar den Blick der Kamera, offensichtlich in dem Moment, in dem die Musik kurz aussetzt, wie sich im Titel der Arbeit bereits andeutet. Gewissermaßen wird also der Fokus unserer Wahrnehmung immer weiter konzentriert, von der „gesichtslosen“ Masse auf eine kleine Gruppe bis zu einem einzelnen Individuum, bevor die Woge des Tanzens die Menge erneut in Bewegung versetzt.

Ein solcher Fokus auf Alltäglichkeiten und scheinbare Nebensächlichkeiten, wie wir ihn in *Don't Stop the Music* beobachten können, ist für eine ganze Reihe von Martin Brands Arbeiten kennzeichnend, wie etwa auch für *Breakdance* (2003/2004) oder *Attack* (2006). Er arbeitet innerhalb des Mediums Video vielfach mit den dokumentarischen Möglichkeiten des Films, wobei er im Falle von *Don't Stop the Music* mit einem einzigen Take, einer einzigen ununterbrochen gefilmten Aufnahme, auskommt. Gleichzeitig verstärkt er jedoch – in Abkehrung von den traditionellen Formen des Dokumentarfilms – die

spezifische ästhetische Wirkung des verwendeten Materials durch den Einsatz bestimmter gestalterischer Eingriffe und Manipulationen. Indem er mittels dieser Veränderungen das vordergründig Unbedeutende herausstellt, integriert er es in das Bedeutung generierende System der Kunst. Wenngleich im Werk von Brand direkte „politisch“ zu lesende Aussagen nur eine Nebenrolle spielen, so eröffnet sich durch seinen Fokus auf die Wahrnehmung der alltäglichen Verhältnisse auch die kritische Dimension der Wahrnehmung und Bewusstwerdung von Welt. Dabei wird das Gegenüber ins Blickfeld der Beobachtung mit einbezogen, wenn beispielsweise die Arbeit *Don't Stop the Music* im Augenblick des intensiven Blickaustausches zwischen beobachtetem Subjekt und beobachtendem Objekt gerinnt. Die Adoleszenz als Zustand des Übergangs und der Transformation der ProtagonistInnen ist dabei ein geeignetes Motiv für die Thematisierung der Veränderlichkeit von Welt.

Ein anderer Strang der Beobachtung eröffnet sich in Arbeiten wie *Pit Bull Germany* (2004), *Turku Portraits* (2006) und *MySpace* (2007/2008), insofern diese Arbeiten das Element der Inszenierung und einen grundsätzlich porträthafter Charakter stärker in den Vordergrund stellen. Während die ProtagonistInnen in

Pit Bull Germany und *Turku Portraits* im öffentlichen Raum zwei Minuten lang die Linse der Kamera intensiv fokussieren, eröffnet sich in *MySpace* zusätzlich noch die Ebene der Konstruktion von Raum. Deutlich wird dies in der Miteinbeziehung des privaten Raums der AkteurInnen in Form ihrer Jugendzimmer als Folie ihrer Selbstdarstellung, aber auch der Konstruktion eines spezifischen Zusammenhangs dieser Räume durch die kompositorische Gestaltung Brands. Die zweikanalige Arbeit besteht aus einer horizontalen Kamerafahrt durch diverse Interieurs, in denen ihre BewohnerInnen mit strenger Fixierung der Kameralinse aufrecht stehend zu sehen sind. In jedem Innenraum taucht die jeweilige BewohnerIn in unterschiedlicher Kleidung zweifach auf, so dass sie wie ihr eigener Zwilling oder ihre eigene DoppelgängerIn wirkt. Als verbindendes Element zwischen allen ProtagonistInnen sind weiße Handschuhe eingesetzt, die das Moment der künstlichen Inszenierung betonen. Die Art des In-Szene-Setzens wirkt bühnenartig, wobei die Langsamkeit der Kamerafahrt und die Bewegungslosigkeit der ProtagonistInnen – meist mit dem Lidschlag als einzig wahrnehmbarer körperlicher Aktivität – der Arbeit einen nahezu meditativen Charakter verleihen. Die Unmittelbarkeit in der Gegenüberstellung von BetrachterIn und Betrachteter sorgt für ein 1:1 Erlebnis,

wodurch eine Identifikation des wahrnehmenden Subjekts mit dem wahrgenommenen Objekt befördert wird. Dieses Identifikationsangebot wird durch die Verwendung des Doppelgängermotivs und der weißen Handschuhe kritisch hintertrieben. Doppelgänger gestalten implizieren eine Hinterfragung der Einmaligkeit der Individualität dieser in ihren privaten Räumen posierenden ProtagonistInnen auf der einen Seite und die scheinbare Objektivität der beobachtenden Kamera auf der anderen Seite, indem sie BetrachterIn und Betrachtete zwischen Realität und Imagination unschlüssig werden lassen. Die Handschuhe tun ein Übriges, indem sie wiederum eine künstlich gesetzte Gruppenzugehörigkeit implizieren.

Ein besonderes Moment kommt in *MySpace* der perspektivischen Konstruktion des Zusammenhangs der Innenräume und der räumlich konzipierten Inszenierung der Videoaufnahmen in der Projektion zu, so dass sich ein komplexes architektonisches Gefüge ergibt. Die „Nahtstellen“ zwischen den einzelnen Interieurs sind so gestaltet, dass sie den Eindruck eines räumlichen Kontinuums von Raum zu Raum erwecken. Auf der einen Seite arbeitet Brand dabei vielfach mit am linken und rechten Rand jedes Interieurs eingesetzten Markierungen in Form von Säulen oder weit nach vorne

gerückten Objekten wie Fernsehern, zwischen denen sich der Innenraum ähnlich einer Guckkastenbühne in die Tiefe und Breite erstreckt. Auf der anderen Seite sorgt der immer gleiche Aufbau der Aufnahmetechnik für die Kamerafahrt durch die diversen Innenräume ebenso für den Eindruck einer Kontinuität von Raum zu Raum. Dieses mittels Video konstruierte Kontinuum von Räumen wird nun mittels Projektionstechnik in die Innenräume der Ausstellungsarchitektur gebracht und geht mit dieser eine komplexe Beziehung ein. In der Gegenüberstellung von beobachtetem Subjekt und beobachtetem Objekt bringt Brand dadurch die unterschiedlichen „Systeme“ dieser beiden Individuen in einen Dialog miteinander, so dass zwischen ihnen eine Art Spiegelverhältnis entsteht. Video dient hier als ein Medium, das zwischen Kommunikation und dem Bewusstsein für individuelle Differenz seine eigenen Gesetzmäßigkeiten entwickelt.

Kathrin Becker, geboren 1967, seit 2001 Leiterin des Video-Forums sowie seit 2003 Geschäftsführerin des Neuen Berliner Kunstvereins.

Generation MySpace

by Kathrin Becker

The main subject of Martin Brand's video installations is adolescents, often shown in specific public situations: at the Carnival of Cultures in Berlin, at the main train station scene in Bochum, at the Cranger Funfair in Herne, at the Cologne carnival. It is as if Martin Brand consistently "scans" public places having high public concentration levels with the camera until a unique situation unfolds itself amongst an abundant flow of marginal occurrences, which then cling to the net of his controlled perception.

The piece of work best illustrating this is entitled *Don't Stop the Music* (2007/2008) and was shot in Berlin-Neukölln. It shows a dancing, fevered crowd, evidently attending an open-air techno party. From the camera's perspective, it is as if one were standing in the midst of the crowd. The people dancing are filmed in close-up so that their upper bodies and faces appear fragmentarily and are often blurred due to their rapid dancing movements. The shots are shown with a fifty-percent delay time, therefore resulting in an irritating effect on the viewer. Through this, Brand frees the scene of our habitual perceptual practice by confronting the casual relationship between haziness and movement with the element of deceleration. In so doing, the scene acquires a "tripping" effect, as if the viewer were to find themselves in a similar narcotic-ecstatic state to that of the people

partying. The irritation is even intensified by the video being completely without sound. This approach is known, for example, from the live-part of Felix Gonzales-Torres' *Untitled (Gogo-Dancing Platform)* from 1991, in which a female dancer can be seen moving in front of a live audience to music only made available to be heard by her by way of headphones from a walkman. In both pieces, the intake of movement is catalyzed by silence; in Brand's case, it enhances the attention given to the poses of the dancers and their interaction, for example, the manly gesture of a frown, a female protagonist throwing back her long hair, eye contact, the entire spectrum of non-verbal communication taking place between the dancing individuals – including their gender-specific aspects. While our view initially wanders through the crowd seemingly indiscriminatingly, the camera gradually centers our focus on a group of young males. They – like athletes during practice – have towels wrapped around the backs of their necks in order to wipe sweat from their faces every now and then. This coincidental effective element possibly creates a perception of differences within the crowd of people by focusing in on a group of dancers all characterized by the towels worn around their necks. In this manner, the climax of the video is gradually prepared for through an intensive moment: once the movement of the crowd tempo-

rarily ebbs away, one of the protagonists placidly and lucidly returns a look at the camera and does so recognizably just at the moment when the music cuts out, as is already implied by the title of the work. The focus of our perception is thus virtually continuously made to be more concrete – from the "faceless" crowd to a small group, and then on to an individual, whereupon, the surge of the dancing crowd begins to move again.

Such a focus on everyday occurrences and apparent minor matters, as may be witnessed in *Don't Stop the Music*, is characteristic of an entire line of work by Martin Brand, such as *Breakdance* (2003/2004) or *Attack* (2006). Within the medium of video, he frequently utilizes the documentary possibilities of film. By doing so, in the case of *Don't Stop the Music* he makes do with a single take – a single, uninterrupted filmed recording. However, turning away from traditional documentary forms, he simultaneously fortifies the specific aesthetic effect of the chosen material – by the use of defined creative interferences and manipulations. Through these changes, ostensible unimportancies are able to be emphasized and then integrated into the art system generating meaning. Although direct "political" statements play only a minor role in Brand's work, his focus on the perception of everyday circumstances

in his work makes way for the critical dimension of perception and awareness of the world. Thereby, the counterpart is incorporated into the range of observation, as for example, in the work *Don't Stop the Music*, by congealing at the moment of intense exchange of eye contact between the observed subject and the observing object. Adolescence, as a state of transition and of transformation of the protagonists, is thus an appropriate theme for addressing the changeability of the world.

An other line of observation reveals itself in the works such as *Pit Bull Germany* (2004), *Turku Portraits* (2006) and *MySpace* (2007/2008). In these works, emphasis is given to and importance is placed on the element of staging and a basic portrait-like character. While the protagonists in both *Pit Bull Germany* and *Turku Portraits* publicly and intensely stare into the camera lens for two minutes, is the additional level of the construction and design of space revealed in *MySpace*. This is accentuated by incorporating the private sphere of the actors. Their bedrooms are shown as a reflection of their self-portrayal, yet also as the structure for a specific correlation between these spaces through Brand's compositional style. This two-channelled piece is composed of a horizontal camera angle shot through diverse interiors in which its inhabitants are seen

standing upright and sternly fixated on the camera lens. In every interior room, the respective inhabitant appears twice wearing different clothing, resulting in his/her appearance as his/her own twin or doppelgänger. White gloves are used as the connecting element between all of the protagonists, which also emphasize the artificially staged moment. This style of portrayal has a stage-like effect, whereat the slowness of the tracking shot and the immobility of the protagonists – mostly with eyelid movements being the sole observable bodily activity – confers an almost meditative character to the work. The immediacy of the juxtaposition between the viewer and the observed provides for a one-on-one experience, through which an identification of the observed subject with the observed object is promoted. This support of identification is critically thwarted by the use of the doppelgänger-motif and the white gloves. On the one hand, the uniqueness of the individuals shown is critically called into question and implied to by doppelgänger-like figures in the private rooms of the posing protagonists – whereas, on the other hand, the apparent objectivity of the observing camera forces both the observed and viewer to waver between reality and imagination. The gloves do the rest by implying an artificially-seeded feeling of group affiliation.

In *MySpace*, there is a special moment at which the perspective structure of the connectivity between the interior rooms and the conceptual spatial staging of the video recordings results in a complex architectural structure. The “junctures” between the individual interiors are arranged in such a way as to cause the impression of a spacial continuum from room to room. On the one hand, Brand often works closely with either selective markers placed on either the left or right border frame of each interior in the form of columns, or with objects placed in the very front of the frame, such as TVs. By doing so, the interior is stretched both in depth and width, thus resembling a picture stage. On the other hand, an impression of continuity from room to room is made possible by consistently using the same structure of the exposure technique for the tracking shot of the diverse interiors. This video-construed continuum of spaces is then transferred into the interior spaces of the exhibition's architectural structure by way of chosen projection technique and thus establishes a complex relation with it. In comparing the observed subject with the observed object, Brand connects the different “systems” of both these individuals with each other so that a sort of “mirrored relationship” is formed. Hereby, video serves as a medium between communication and the consciousness of

individual difference which develops its own legitimacy.

Kathrin Becker, born 1967, since 2001 director of the Video-Forum and since 2003 managing director of the Neuer Berliner Kunstverein.