



VILLA
STVCK



RICOCHET #6
MARTIN BRAND



MUSEUM VILLA STUCK
RICOCHET

Die Reihe RICOCHET präsentiert in der ehemaligen Künstlervilla des Malerfürsten Franz von Stuck (1863–1928) Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart, die sich mit Diskursen unserer Zeit sowie aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Problematiken auseinandersetzen und diese durch ästhetische Transformation einer Neubetrachtung öffnen. Für jede der Ausstellungen werden gemeinsam mit den Künstlerinnen und Künstlern Räume im Gesamtkomplex der Villa Stuck ausgewählt, die neben dem klassischen White Cube-Ausstellungsraum auch historische Repräsentationsräume des Künstlerfürsten und einen Künstlergarten umfassen. RICOCHET interveniert, prallt auf, hinterlässt Spuren – auch innerhalb des Ausstellungsprogramms der Villa Stuck – und legt neue Perspektiven und Positionen offen.

RICOCHET #1 **CRIS KOCH**

14. JANUAR – 14. MÄRZ 2010 | KURATORIN: ANNE MARR

RICOCHET #2 **SAMANTHA DIETMAR**

22. APRIL – 27. JUNI 2010 | KURATORIN: SABINE SCHMID

RICOCHET #3 **HITO STEYERL**

22. JULI – 26. SEPTEMBER 2010 | KURATOR: MICHAEL BUHRS

RICOCHET #4 **AHMET ÖĞÜT**

11. NOVEMBER 2010 – 23. JANUAR 2011 | KURATORIN: VERENA HEIN

RICOCHET #5 **MARTIN MAYER UND QUIRIN EMPL**

8. JULI 2011 | KURATORIN: SABINE SCHMID

RICOCHET #6 **MARTIN BRAND**

26. APRIL – 7. JULI 2013 | KURATORIN: ANNE MARR



RICOCHET #6
MARTIN BRAND

INHALT

4–5 VORWORT/PREFACE

6–15 REBEL REBEL

16–21 PUNKS

22–31 MATCH

32–41 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1

42–49 PORTRAITS OF YOUNG MEN

50–57 BREAKDANCE

58–59 BIOGRAPHIEN

60–73 ENGLISH TRANSLATIONS

74 IMPRESSUM

4 VORWORT PREFACE

Rebel Rebel, Punks, Match, Fight for your Right Vol. 1, Portraits of Young Men, Breakdance. Die Titel der Arbeiten von Martin Brand, die für die Ausstellung im Museum Villa Stuck ausgewählt wurden, sprechen eine eindeutige Sprache. Brand bewegt sich im Spannungsfeld von Jugendkultur, Identitätssuche, sozialer und emotionaler Abgrenzung, die in Gewalt umschlagen kann. In seinen Arbeiten, zumeist Video, teilweise auch Fotografie, gelingt es Martin Brand, die Distanz zu seinen Protagonisten zu überwinden und ihnen gleichzeitig mit großem Respekt zu begegnen. Dies schafft Brand mit beeindruckender Klarheit und ohne sozialromantischen Unterton.

Zusammengestellt hat die Arbeiten Anne Marr, Kuratorin der sechsten Ausstellung innerhalb der Reihe RICOCHET, die damit ihre diesjährige Fortsetzung findet. RICOCHET #6 ist Martin Brands erste institutionelle Einzelausstellung in München, nachdem er 2011/12 in der Ausstellung »Why I Never Became a Dancer. Sammlung Goetz im Haus der Kunst« ausgestellt hat, sowie 2010 in dem privaten Ausstellungsraum HEADEGG unweit der Villa Stuck die Serie *Portraits of Young Men* gezeigt hat. Mein großer Dank gilt Martin Brand und Anne Marr, die mit viel Gespür für die räumliche Situation der Villa Stuck die Auswahl der Werke getroffen haben. Insbesondere das Aufeinandertreffen von Brands Arbeit *Rebel Rebel* über den charismatischen Deathcore Sänger David Beule mit Franz von Stucks symbolisch aufgeladenem Alten Atelier im ersten Obergeschoss der Künstlervilla ist an Intensität kaum zu überbieten.

Das vorliegende Buch ist in enger Zusammenarbeit mit Martin Brand entstanden, dem ich herzlich danke wie auch den Autoren des Buches, Martin Heindel, Anne Marr und Dominikus Müller. Die Beiträge und das Interview, das Anne Marr mit dem Künstler geführt hat, umkreisen die ausgestellten Arbeiten von verschiedenen Seiten, lassen aber vor allem die Intention Brands immer wieder in den Vordergrund rücken. Für die Installationsansichten im Buch bedanke ich mich sehr bei Jann Averwenser. Die Redaktion und das Lektorat des Buches lagen in den Händen von Verena Hein und Anne Marr. Bei ihnen bedanke ich mich ebenso wie bei Celia Brown, Pauline Cumbers und Sarah Trenker, die Übersetzung und Lektorat der englischen Texte übernommen haben. Die Gestaltung des vorliegenden Buches lag wie schon in den vorherigen Bänden in den Händen von normal industries, Petra Kottmair und Jonathan Wood, denen ich hierfür herzlich danke.

Zuletzt danke ich unseren Partnern von mucbook.de, dem München-Blog, für die erfolgreiche gemeinsame Erweiterung des öffentlichen Auftritts von RICOCHET auf dem Blog des Museums Villa Stuck unter villastuck-blog.de.

MICHAEL BUHRS | DIREKTOR

Rebel Rebel, Punks, Match, Fight for your Right Vol. 1, Portraits of Young Men, Breakdance – the titles of the works by Martin Brand included in the exhibition at Museum Villa Stuck speak a clear language. Brand operates in an area fraught with tension: the search for identity within youth culture and the kind of social and emotional isolation that has the potential to turn into violence. Working mostly with videos but also with photographs, Martin Brand successfully bridges the gap between the artist and his protagonists, while at the same time encountering these young people with great respect. Brand operates with impressive clarity and without a hint of social romanticism.

The works were selected by Anne Marr, curator of this exhibition, the sixth in the RICOCHET series. RICOCHET #6 is Martin Brand's first solo exhibition in an art institution in Munich; in 2011/12 he took part in *Why I Never Became a Dancer*, a joint exhibition between the Goetz Collection and Haus der Kunst, and his *Portraits of Young Men* series was shown in 2010 at the HEADEGG Gallery, not far from Villa Stuck. I would like to sincerely thank Martin Brand and Anne Marr for the sensitivity they have shown in selecting the works, taking into account the spatial situation in the Villa Stuck. It would be difficult to surpass the intensity of the dramatic encounter between Brand's *Rebel Rebel*, about the charismatic deathcore singer David Beule, and Franz von Stuck's symbolically charged Old Studio on the first floor of the artist's villa.

This publication was also the result of close collaboration with Martin Brand, whom I would like to thank again for his generous help. I would also like to express my gratitude to the authors involved, Martin Heindel, Anne Marr and Dominikus Müller. Their reviews and the interview between the artist and Anne Marr highlight the works from various viewpoints and, above all, repeatedly foreground Brand's intentions. Thanks are also due to Jann Averwenser for the photographs of the installations reproduced in the book. The editing and proofreading was in the capable hands of Verena Hein and Anne Marr, to whom I am also very grateful. The translations into English were provided by Celia Brown and Pauline Cumbers and proofread by Sarah Trenker. As in the previous cases, responsibility for the design of the publication lies with the company normal industries; my thanks to Petra Kottmair and Jonathan Wood.

Finally I would like to say thank you to our partners at the Munich blog mucbook.de for supporting us in promoting the public perception of RICOCHET on the blog of the Villa Stuck museum, villastuck.blog.de

MICHAEL BUHRS | DIRECTOR



6 **REBEL REBEL** 2012, ZWEIKANAL-VIDEOINSTALLATION

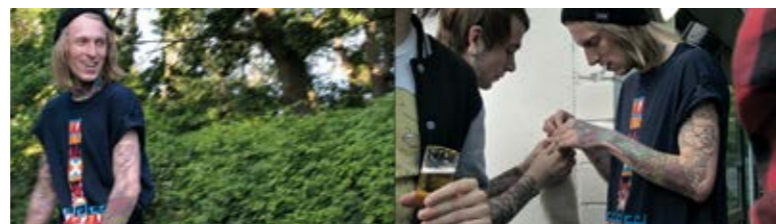
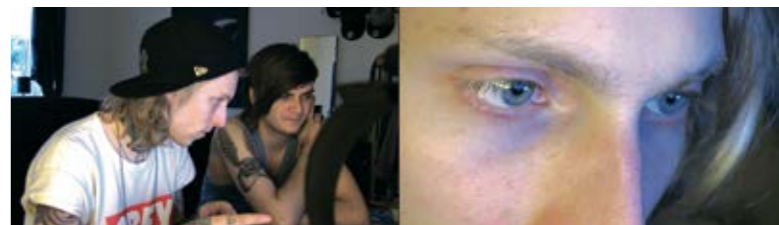
David Beule ist Death-Metal-Sänger. Eine dünne Figur in Skinny-Jeans, die Haare lang und blond. Die Bandbreite seines Könnens reicht von gutturalem Grunzen zu metallisch-schrillem Kreischen. *Rebel Rebel* zeigt sein Leben: Beatsbasteln am Macbook (die Homies hängen auf der Couch im Schlafzimmer ab und essen Eis direkt aus der Familienpackung), im Proberaum harte Gitarrenriffs üben und auf die Drums prügeln, sich einen Joint teilen oder über abgestürzte Software-Plugins schimpfen, einen tiefen Zug aus der Bong ziehen. David erzählt, dass er die letzten 10 Jahre nie richtig geschlafen hat. Denn: »Wenn du bis Anschlag dicht bist, dann pennst du erst nach sechs Stunden.«

Auf den Bildern von Brands Splitscreen-Projektion ist Beules konzentrierter Blick zu sehen und sein matt vom Laptop beschienenes Gesicht. Die Kamera zeigt die Routine des Musikerlebens, die konsequente Arbeit und die ermüdeten Stunden ebenso wie die Energie und den Spaß. Immer wieder aber tastet sie vor allem Beules über und über tätowierten Körper ab. Einmal begleitet sie ihn zum Tätowierer, bei dem er sich die Tattoos auf seinem Hals bis über den Kieferknochen hinauf ins Gesicht erweitern lässt, ebenso wie nach unten, auf die Brust.

Dieser Hals ist das Zentrum von Beules Körper, genauso wie seiner Musik. Der Kehlkopf ist sein Instrument, sein Herz liegt auf der Zunge. In der Toilette sieht man den Sänger, wie er vor einem Auftritt die Stimmbänder lockert, wie er seinen Kiefer dehnt oder wie wild geworden erstickte Schreie in ein Handtuch brüllt, um die Tore Richtung Hölle im Bauch zu öffnen. Extremismus ist Übung, und der verzweifelte Schrei des Todes eine Geste. Erlernbare Kulturtechnik, harte Arbeit. Erst in der letzten Sequenz, einem Auftritt in einem düsteren Club, kommen die beiden Bilder von Brands Splitscreen-Präsentation zusammen. Über die ganze Breite zweier Projektionen schreit sich David das Herz aus dem gezeichneten Körper. Drinnen kommt dann nach draußen und in der Inszenierung auf der Bühne findet ein Alltag zu sich.

DOMINIKUS MÜLLER

8 REBEL REBEL



10 REBEL REBEL

ANNE MARR: Wie bist du auf die Idee gekommen, einen Film in der Deathcore-Szene zu drehen?

Martin Brand: Durch Zufall bin ich auf Leute gestoßen, die mir aufgrund ihrer heftigen Tätowierungen und ihrer speziellen Kleidung aufgefallen waren. Es hat sich herausgestellt, dass sie eine bestimmte Art von Metal hören und teilweise auch selber machen. Vor allem der für den Deathcore-Metal typische Schreigesang, das sogenannte »Shouten«, hat mich neugierig gemacht. Das hat etwas unglaublich archaisches, ein männlicher Kraftausbruch – darüber wollte ich mehr wissen.

AM: *Rebel Rebel* ist ja der Titel eines Glam Rock-Songs von David Bowie aus dem Jahr 1974. Bowie bezieht das »Rebel« auf das Überschreiten der Grenzen der Geschlechterrollen. Er singt: »You got your mother in a whirl / She's not sure if you're a boy or a girl«, im Video tritt Bowie selbst sehr androgyn auf. Die Erscheinung des Protagonisten David Beule könnte nur klischeehaft aufgrund seiner langen Haare – einem traditionellen Rollenverständnis entsprechend – als weiblich beschrieben werden. Sein Gesang ist männlich, und die Deathcore-Szene ist männlich, was Musiker und Publikum betrifft. Wie kommst du also zu diesem Titel?

MB: Ja, die Szene ist ziemlich männlich. Allerdings gibt es bei den Fans auch viele Mädels, die die Musiker anhimmeln, also eine richtige Groupie-Szene. Und es gibt auch weibliche Musiker, aber das sind eher die Ausnahmen, der Kern dieser Bewegung ist männlich wie auch der gesamte Ausdruck.

Das Androgyne spielt dennoch eine große Rolle, allerdings etwas anders als bei Bowie. Bei den Musikern, die ich kennengelernt habe, ist mir aufgefallen, dass man sich auf der einen Seite dieses harte, männliche Äußere mit den Tätowierungen zulegt, dazu kommt noch die Urkraft dieser extrem harten Musik mit einem Schreigesang, der archaischer und härter nicht sein könnte. Dieser Härte, diesem unbedingten Willen, Kraft und Männlichkeit auszudrücken stehen Persönlichkeiten gegenüber, die häufig verblüffend soft wirken. Keiner der Musiker, die ich kennengelernt habe, war wirklich ein brachialer Typ, es waren eher zarte, feine, zerbrechliche Typen. Zudem sind viele der Musiker sehr dünn, man trägt ultraenge Hosen und an den Füßen zierliche Espadrillos – im krassen Gegensatz zu den schweren Springerstiefeln, die man von anderen Jugendbewegungen und auch von anderen Metal-Richtungen her kennt. All das hat mich sehr überrascht. Und diese Widersprüchlichkeit hat auch etwas Androgynes.

AM: Du trittst von außen an die Gruppe ran und wahrst als Künstler eine professionelle Distanz zu den Gefilmten, gleichzeitig merkt man aber, dass ein sehr vertrauensvolles Verhältnis herrscht – braucht es viel Vorarbeit, um dieses Vertrauen zu gewinnen?

MB: Ja, ich muss einiges investieren, um da dran zu kommen. Ich interessiere mich für eine Szene, weil ich nie Teil einer solchen Szene war. Das war auch die Motivation für meine ersten Arbeiten in diesem Bereich: ich wollte eine Welt kennenlernen, die ich bisher nur von außen wahrgenommen hatte und von der ich mehr wissen wollte.

AM: Setzen die gefilmten Jugendlichen Hoffnungen in das Medium Film? Dass es sie weiterbringt?

MB: Ja, Medien wie Film oder Fotografie können Hoffnungen wecken – das kann durchaus heikel sein. Ich versuche eigentlich diese Dinge am Anfang klarzustellen, dass ich beispielsweise keine herkömmlichen Musikvideos mache und dass ich auch kein Talentscout einer großen Plattenfirma bin. Die Leute können dann selbst entscheiden, ob sie bei meinem Projekt mitmachen wollen oder nicht.

AM: Seit Mitte der 1990er-Jahre verläuft die Grenze zwischen dokumentarisch gestalteter Filmkunst und dem künstlerischen Dokumentarfilm fließend. Für Runa Islam sind die Multiperspektivität und das Dezentrale Merkmale eines dokumentarischen Ansatzes in ihren Filmen.¹ Der Videokünstler Marcel Odenbach spricht von »Fiktionalisierungsverfahren«² statt von dokumentarischen Verfahren. *Rebel Rebel* weist dokumentarische Züge auf, aber die installative Art der Präsentation und die ästhetische Manipulation des Materials zeichnen es klar als selbstreflexives Kunstwerk aus. Da du mittels dieser Veränderungen das vordergründig Unbedeutende herausstellst, integrierst du es in das Bedeutung generierende System der Kunst.³ Wie gehst du mit dem Verhältnis von Dokumentarfilm und Kunstfilm in deinen Werken um, und ist es für dich notwendig, die beiden Genres voneinander abzugrenzen?

MB: Die meisten meiner Arbeiten basieren auf dokumentarischen, also nicht im klassischen Sinne inszenierten Aufnahmen. Doch es gibt Zwischenformen,

wie beispielsweise dokumentarische Aufnahmen, die durch inszenatorische Eingriffe beeinflusst wurden, die bei mir ebenso häufig anzutreffen sind. Es gibt dann Arbeiten, die eher wie ein bewegtes Bild funktionieren, andere Arbeiten bekommen etwas Narratives, etwas Filmartiges, zudem gibt es wieder Mischformen. In keinem Fall ist es mein Ziel, einen klassischen Dokumentar- oder Spielfilm zu produzieren. Die Arbeit mit dokumentarischen Aufnahmen eröffnet mir Möglichkeiten, über unser Sehen zu reflektieren und Erkenntnisse über unsere Gesellschaft wie auch über uns selbst zu gewinnen.

AM: Im Museum Villa Stuck wird *Rebel Rebel* im Alten Atelier des Künstlerfürsten Franz von Stuck präsentiert. Wie ein Festsaal ausgestattet, war das Alte Atelier zunächst Künstleratelier und gewann zunehmend als repräsentativer Verkaufs- und Ausstellungsraum sowie Bankettsaal an Bedeutung. Seine Lage im Zentrum des Hauses mit Blick auf Balkon und Prinzregentenstraße verdeutlichen seinen Stellenwert als »Heiligtum des Hauses«. Im Atelier befindet sich auch der von Franz von Stuck inszenierte »Altar der Sünde«, der mit dem Skandalbild *Die Sünde* im Mittelpunkt vornehmlich der Kunst und dem Eros huldigt. Welche Rolle spielt für dich diese Weihstätte der Kunst, das Alte Atelier, für die Präsentation? Der Raum ist kein white cube, was bedeutet er für dich?

MB: Zunächst einmal ist *Rebel Rebel* nicht in Bezug auf die Villa Stuck entstanden. Allerdings war es für mich bei unserer Begehung der Räumlichkeiten schnell klar, dass ich die Arbeit im Alten Atelier zeigen wollte. Gerade in Verbindung mit dem »Altar der Sünde« hat mich dieser Ort gleich fasziniert, er ist

12 REBEL REBEL

das Heiligtum des Hauses. Seine Erhabenheit, seine prächtige Ausgestaltung, seine Großzügigkeit – dieser Raum ist an sich schon ein Kunstwerk, obwohl er ja ursprünglich ein Ort sein sollte, an dem Kunstwerke hergestellt werden. Zu *Rebel Rebel* sehe ich eine Reihe spannender Bezugspunkte, allein wenn man an die opulenten Tätowierungen der Musiker denkt. Natürlich kommen hier häufiger auch Klischees zum Tragen, aber man kann diese aufwendigen Körperverzierungen auch als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit verstehen.

AM: Der von Stuck gemalte Fries mit dem Wappentier des Malers, dem Kentaur mit geballten Fäusten, und Motiven der Wildheit und Triebhaftigkeit dieser Mischwesen könnte man gut auf den archaischen, ungezügelten und auch triebgesteuerten Ausdruck der Musiker in *Rebel Rebel* übertragen. Siehst du auch einen inhaltlichen Bezug zum Skandalbild *Die Sünde* zu der Deathcore-Szene?

MB: Wenn man sich in die damalige Zeit versetzt ist der »Altar der Sünde« sicherlich ein Grenzgang, ein Wagnis des Künstlers. Und Provokation spielt in der heutigen Welt und natürlich auch in der Deathcore-Szene ebenfalls eine große Rolle. Für mich sind aber Ausstrahlung und Atmosphäre des Raumes wichtiger – darin sehe ich die meisten Bezugspunkte zu meiner Arbeit. Der Raum ist sehr stark, er hat eine große Präsenz, die man bei der Präsentation eines Kunstwerks nicht außer Acht lassen kann. Da muss sich das Kunstwerk behaupten oder unterordnen – oder im besten Fall treten beide Seiten, Raum und Werk, in ein Spannungsverhältnis zueinander.

¹ Islam, Runa: Interview mit Gerald Matt, in: *Love/Hate. Versuche zum großen Gefühl zwischen Kunst und Theater*, Ausstellungskatalog Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal, Wien 2003, S. 59.

² Odenbach, Marcel: Gespräch mit Doris Krystof zu seinen Filmen *Abwarten und Tee trinken* und *Disturbed Places*. Symposium »Dokumentarische Verfahren in der Kunst«, Köln, 19.–21. Oktober 2012, <http://www.dokumentarfilminitiative.de/index.php?option=comcontent&view=article&id=229&Itemid=209> (Stand: 2.4.2013).

³ Becker, Kathrin: *Generation My Space*, in: *Eyes Wide Shut*. Martin Brand. Ausstellungskatalog Dortmunder Kunstverein, HartwareMedienKunstVerein, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2008. S. 22–25, hier: S. 23f.



14 REBEL REBEL

»DAS LEBEN IST FANTASIE ...«

Eine Weisheit aus einem Videospiel steht am Beginn der 20-minütigen Zweikanal-Videoinstallation *Rebel Rebel*, die so tut als würde sie den Alltag einer jungen Deathcore-Band zu dokumentieren.

In zehn Sequenzen nähert sich Martin Brand dem Sänger David Beule, ohne ihm dabei zu nahe zu kommen und erzeugt doch Momente konzentrierter Intimität. Weil dabei auf Sprache fast vollständig verzichtet wird und die wenigen Worte nicht in den Dienst der Erzählung gestellt werden, erscheint das Material in seiner Beiläufigkeit zunächst beinahe willkürlich ausgewählt und arrangiert. Erst allmählich erschließt sich die, dem dokumentarischen Band-Film entlehnte, Narrationsstrategie: Band-Alltag, Szenen aus Proberaum und Studio, private Momente, Clownerei vor dem Auftritt und das tatsächliche Konzert als Gipfelpunkt. So zeigt *Rebel Rebel* eine gewisse Nähe zum Dokumentarfilm, dessen Strategien aber gleichzeitig unterwandert werden. Die übliche Ordnung und Wertung des Film-Materials wird in Frage gestellt. Die scheinbare Weigerung, das Material zum Instrument der Erzählung zu machen, betont den Materialcharakter und die Authentizität der Aufnahmen. Anstatt die Authentizität aber konsequent als Mehrwert auszustellen, nimmt die Kunstfertigkeit der Montage und speziell die elegante Bespielung der beiden, nebeneinander projizierten Kanäle den dokumentarischen Druck vom Material. Eine Szene zeigt den Lead-Sänger David Beule und den Gitarristen beim gemeinsamen Einsingen vor dem Konzert. Die zeitversetzt wiedergegebene und an der Mittelachse gespiegelte Szene wird zum Zweikanal-Kanon montiert. Der bewundernd-verwunderte Blick des Gitarristen auf den Sänger wird durch Doppelung und Spiegelung aus der Szene herausgelöst und vom peinlich Entblößten befreit. Ein beinahe begehbares Gefühl der Nähe entsteht, das von Davids Brüll-Gesang angenehm kontrapunktiert wird.

MARTIN HEINDEL

Installationsansicht, Museum Villa Stuck, 2013





Das Porträt zweier junger Punks: ein Paar, irgendwo draußen im öffentlichen Raum. Er trägt eine große schwere Eisenkette mehrfach um den Hals geschlungen über einem seitlich tief ausgeschnittenen Rest von T-Shirt und sitzt zwischen ihren Beinen. Im leicht verlangsamt abgespielten Film wehen seine Haare sanft im lauen Sommerwind. Seine Freundin – mit vorsichtig gefärbtem, überlangem Pony, Batik-Oberteil und kunstvoll zerschlissenen Netzstrumpfhosen weit weniger wild gekleidet als er – krault ihm sanft und beinahe beiläufig über den Oberarm. Im akkurat geschnittenen Loop wiederholen sich diese kleinen Gesten der Zuneigung immer wieder. Langsam. Immer wieder. Irgendwann wandert ihre Hand zaghaft nach vorne, an seinen Achselhaaren vorbei, unter sein Shirt. Mehr Abwechslung bietet *Punks* nicht. Beide blicken unbewegt nach vorne, direkt in die Linse des Objektivs. Nur sanfte, minimale Bewegungen zeigen den Bewegtbildcharakter dieser Arbeit an.

Wie viele von Martin Brands Arbeiten zeichnet sich auch *Punks* durch den beinahe beiläufig präsentierten Detailreichtum aus, durch ein vorsichtiges Zeichenlesen und eine behutsame Annäherung an das Arsenal jugendkultureller Signifikanten, die ihren Trägern in der schwierigen Phase der Adoleszenz Zugehörigkeit versprechen und Halt in wiedererkennbaren Symbolen geben; Rüstungen aus Zeichen, die sich wie Korsette über unsichere Körper im Transit legen. Diese Punks sind – auch wenn sie auf den ersten Blick so aussehen mögen – keine verwehrlosten Gestalten, keine »Sterni«-trinkenden Trebegänger oder schnorrenden Belagerer der U-Bahnschächte. Nein, beider Haut ist gepflegt, sein Körper ist trainiert (vom Schulsport womöglich), ihrer von einer Schicht Babyspeck geschützt. Bestimmt riechen sie auch noch gut. Erst allmählich wird man des fast fabrikneuen und riesigen schwarzen Bergrucksacks gewahr, an den sich das Mädchen lehnt. Er dient ihr wie ein verschwiegenschwindender Dritter im Bunde auf ähnliche Weise als Stütze wie sie ihrem Freund, schirmt sie ab vom kalten Beton der bundesdeutschen Innenstadt. Aufgefangen, gehalten, auch auf der Reise, gekauft vom ersparten Taschengeld oder gar von den Eltern zu Weihnachten geschenkt bekommen. Runaways, nein. Interrail schon eher.

18 PUNKS

ANNE MARR: Bei dieser Arbeit handelt es sich im Gegensatz zu den anderen Porträts um ein Doppelporträt – von einem Liebespaar.

Martin Brand: Dieses Bild ist in der Nähe des Kölner Doms entstanden – den einen Punk kannte ich bereits. Ich hatte mit ihm schon einige Male gesprochen und ihm einmal etwas in seinen Klingelbeutel geworfen. Dann hab ich die beiden dort sitzen sehen und sie gefragt, ob sie Interesse hätten bei meinem Porträtprojekt mitzumachen. Es gab immer wieder Leute, die gerne zu zweit porträtiert werden wollten, so war das auch bei diesen beiden Punks. Die saßen da im Prinzip so wie auf meinem Bild, ich habe sie dann nur noch ins rechte Licht gerückt. Dass diese Aufnahme für mich so wichtig werden würde, habe ich erst später festgestellt.

AM: Was ist für dich das Besondere an dieser Arbeit?

MB: Es sind vor allem die Blicke, die mich in den Bann gezogen haben. Zunächst einmal sieht man hier zwei Punks, die sich über ihr Äußeres, ihre Frisuren, ihre Kleidung – er ist mit Ketten behängt – eine harte Schale zugelegt haben. Der Punk als Bürgerschreck – das funktioniert natürlich nach wie vor. Doch wenn man in ihre Gesichter und ihre Augen sieht, nimmt man diese unglaublich intensiven, weichen, zärtlichen, gefühlvollen Blicke wahr – ein Widerspruch, der für meine gesamte Arbeit steht.

AM: Die Gruppenzugehörigkeit ist für Jugendliche eine wichtige Komponente beim Erwachsenwerden, die ihnen Sicherheit bietet. Zu dieser Konstruktion von Identität gehören viele Hilfsmittel. In deinen filmischen

Porträts entwaffnest du die Jugendlichen gewissermaßen, da nur der Blick im Mittelpunkt steht und die Accessoires, wie die gefährlich wirkenden Metallketten, in den Hintergrund treten. Hattest du nach diesen Filmsequenzen auch das Gefühl, dass es für die Dargestellten eine nicht nur körperliche Anstrengung war? Dass der Blick anstrengend war, dieses Preisgeben von dem, was man eigentlich gar nicht zeigen wollte?

MB: Die filmischen Porträts sind einerseits anstrengend und kräftezehrend, aber es sind auch konzentrierte Momente der Selbstreflexion. Wenn die Kamera läuft, vergeht die Zeit sehr, sehr langsam – das sind intensive Sekunden und Minuten, wo einem viel durch den Kopf geht. Und gerade dieses Bewusstwerden der Zeit, dieses zur Ruhe kommen, dieses Anhalten der Zeit – ohne eine Fotografie zu machen, die die Zeit tatsächlich in einem Moment einfriert, bleibt die Zeit in den Aufnahmen doch irgendwie stehen. Das ist eine besondere Erfahrung für mich wie auch für meine Protagonisten.

AM: Weil das Verhältnis von Fremdbild und Selbstbild auf die Probe gestellt wird?

MB: Genau, man wird sich schon darüber klar, dass man etwas von sich preisgibt, was man eigentlich vielleicht für sich behalten wollte. Man lässt einen Blick hinter die Fassade zu, was natürlich meiner Absicht entspricht. Das ist die Idee dieser Arbeit, dass der Betrachter mehr sehen kann als ein cooles Porträt von zwei Punks.

AM: Dir gelingt es auch, den gesellschaftlichen Blick auf Subkulturen, der im Blick des Betrachters auch impliziert ist, zu hinterfragen. Du betonst,

dass dich nicht die Subkultur an sich interessiert, sondern die Menschen, die sich hinter den Szene-Codes dieser Subkulturen verbergen. Aber hast du nicht auch ein vermittelndes Interesse, den Betrachtern die Angst und Vorbehalte gegenüber beispielsweise Punks zu nehmen?

MB: Nein, das ist nicht mein Interesse. Ich selbst bin kein Experte für Subkulturen und habe auch überhaupt keinen missionarischen Eifer in der Beziehung. Ich will niemanden davon überzeugen, dass Punks gar nicht so schrecklich sind (lacht). Wer das wirklich glaubt, der sollte sich aufmachen und das Gespräch mit solchen Leuten suchen – genau das habe ich damals auch getan. Ich selber war nie Teil solcher Jugendbewegungen oder Subkulturen, vielleicht wäre ich es gerne gewesen. Später habe ich dann festgestellt, dass es da Leute gibt, um die ich intuitiv einen Bogen mache, vor denen ich offensichtlich irgendwie Angst hatte – das war für mich ein starker Antrieb, mehr wissen zu wollen. Warum habe ich vor den Leuten so einen Respekt? Sind die wirklich gefährlich?

AM: Siehst du dich als allwissenden Erzähler? Weißt du mehr als der Betrachter?

MB: Natürlich weiß ich mehr als der Betrachter, aber das spielt für die Rezeption keine zentrale Rolle. Ich glaube, dass jeder Betrachter die Möglichkeit hat, sich meine Arbeiten selbst zu erschließen, ohne dass er bei den Aufnahmen dabei war und die Leute wie ich persönlich kennengelernt hat. Die Arbeiten funktionieren auch völlig unabhängig von den persönlichen Individuen – ich mache keine Arbeit über jemand ganz bestimmtes, deswegen sind auch keine Namen aufgeführt.

AM: Welche Rolle spielt in dieser Arbeit der Loop für dich?

MB: Der Loop spielt in dieser Arbeit eine große Rolle. Die meisten anderen Porträtarbeiten von mir funktionieren im Prinzip wie eine Dia-Schau. Man sieht ein Porträt zwei Minuten lang, dann kommt das nächste. Bei *Punks* habe ich nur ein Motiv, das Bild verändert sich im Großen und Ganzen nicht, nur die Details. Ich verstehe das als eine gezielte Annäherung an das Tafelbild, das mich schon immer fasziniert hat. Aus diesem Grund präsentiere ich diese Arbeit bevorzugt auf einem Monitor, der einen Rahmen hat und wie ein Bild an der Wand hängt. Das besondere an diesem Tafelbild ist natürlich, dass es sich bewegt. Auch wenn es immer das Gleiche zeigt, nimmt man doch eine leichte Bewegung wahr, man sieht den Wind in den Haaren, man nimmt den Augenaufschlag und diese leichte Handbewegung wahr. Es gibt die Vorstellung von einem Moment, der so schön ist, dass er nicht vergehen möge – und so ist für mich dieses Bild. Um diesen Aspekt herauszustellen habe ich mich dazu entschlossen, die Geschwindigkeit leicht zu verlangsamen und das Bild sich so wiederholen zu lassen, dass es kein Ende hat.

20 PUNKS

Es gibt keinen Ton, nahezu keinerlei Bewegung und doch sprechen die beiden zu uns, oder?

Er verteidigt seinen Lebensstil mit leichtem Trotz im Blick: *Ich lebe auf der Strasse, na und? Was geht dich das an? Du langweilst mich.* Sie will mit Sanftmut und mütterlichen Streicheleinheiten überzeugen. Sie sagt: *Es ist gut so, wie es ist.* Oder sagt sie: *Du kannst mir nicht verbieten, meinen Freund zu streicheln. Bist du eifersüchtig? Schau, ich mach einfach weiter, ganz langsam...* *Gefällt dir das?* Oder: *Mach dir keine Sorgen, ich kümmer mich um ihn.* Oder bilde ich mir das alles nur ein? Beobachten die beiden uns? Unser Äußeres? Versuchen sie aus unserer Kleidung, unseren Haaren, unseren Gesten, unserem Verhalten, unseren Blicken Rückschlüsse auf unser Leben, unseren Beruf, unsere Identität zu ziehen?

Von dem minimalistischen Video-Loop geht eine beinahe hypnotische Anziehungskraft aus. Eine leichte Zeitlupe und die in einer zarten Brise wehenden buntgefärbten Haare erinnern an die Ästhetik eines Werbeclips. Nichts passiert und doch erzeugen die wenigen Bewegungen der Augen, der sich unter den Atemzügen des Jungen hebende Brustkorb und die stete Streichelgeste des Mädchens eine enorme Spannung, ja sogar Angst, Angst etwas zu verpassen, zu übersehen oder nicht zu verstehen. Wohin hat der Junge gerade geschaut? Reagiert er auf eine Anweisung? Oder vergewissert er sich bei dem Mädchen, dass er seine Rolle richtig spielt? Und woher kommen alle diese Fragen? Liegt der Sinn des Videos nicht nur im Dargestellten?

Die spärliche Handlung des intrafiktionalen Kommunikationssystems lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters ja zwangsweise auf die Kommunikation zwischen Kunstwerk und Betrachter. Denn auf der Suche nach einem Sinn oder einer Botschaft, werden ständig Sinngebungsprozesse in Gang gesetzt, und dem Betrachter wird bewusst, wie er sich selbst beim Zusehen zusieht.

MARTIN HEINDEL

Installationsansicht, Museum Villa Stuck, 2013





22 **MATCH** 2005, DREIKANAL-VIDEOINSTALLATION

Auf drei Kanälen: ein offenes Feld, mit Camcordern zeitgleich gefilmt aus verschiedenen Perspektiven; manchmal Autos am Straßenrand immer aber Männer mit Muskeln, mitten im Bild – Hooligans, soviel ist schnell klar. Und sie sehen so aus, als ob sie in den Krieg zögen, hier mitten im Rapsfeld. Von der ersten Sekunde an aber auch: Bildstörungen, Glitches, analoge und digitale Artefakte von Kompression und vielfachem Weiterkopieren – ausgestellte Medialität, vorgeführte Distanzierung, auch, weil die Bilder leicht verlangsamt abgespielt werden und weil immer mal wieder Projektionen leer bleiben; nämlich dann, wenn einer der Kameramänner gerade nichts aufgenommen hat. Martin Brand hat das Rohmaterial für *Match* von selbst gebrannten DVDs gezogen, die auf einer Website der Hooliganszene zum Kauf angeboten waren.

Man sieht also Männlichkeitsfolklore galore, ein Theater der Triebabfuhr, zwei Gruppen, die auf verschiedenen Projektionen aufeinander zulaufen und irgendwann, wie auf ein geheimes Kommando, anfangen zu rennen. Dann kloppen sie sich ganz kurz und trennen sich wieder. Sie stehen komisch breitbeinig und unmotiviert rum, reiben sich die blutigen Nasen, streunen durch das Feld und eigentlich passiert die ganze Zeit fast nichts. Dann rennen sie wieder, kurz zuschlagen, dann Ruhe. Irre erratisch das Ganze.

Die übersteuerten Farben (das grelle Gelb des Rapsfelds) und das ultrabanale Setting (irgendwo an einem Sommertag am Stadtrand) drücken die sowieso schon reichlich vorhandene Skurrilität und Obskurität ins seltsam bedrohliche Surreale, verstärkt noch von einem ebenfalls leicht schizophren wirkenden Soundtrack, auf dem neben freundlichem Vogelgezwitscher permanent das heftig-aufgeregte Atmen der Kameramänner zu hören ist. Über der ganzen Sache liegt nicht nur die Atmosphäre latenter, aber stark ritualisierter Gewalt, sondern gerade auch ein sehr unangenehmer, fast schon sexualisierter Voyeurismus gegenüber diesen wilden Männerhorden: ein gieriges Genießen des Exzesses im hier so vielfach gebrochenen Bild.

DOMINIKUS MÜLLER

24 MATCH





28 MATCH

ANNE MARR: In *Match* bedienst du dich vorgefundenem Filmmaterial, »found footage«, das auf einer Hooligan-Website angeboten wurde. Deine Dreikanal-Videoinstallation zeigt drei Kamera-Perspektiven auf das gleiche Geschehen, eine Hooligan-Schlacht, dazu ist ein geloopeter Originalton zu hören. Wie ist diese Arbeit entstanden?

Martin Brand: Zusammen mit einem Freund habe ich zu einem Dokumentarfilm recherchiert, den wir zum Thema Fußball, Gewalt und Kommerzialisierung machen wollten. Wir haben Material gesucht und sind dabei auf eine Website der Hooliganszene gestoßen, auf der solche selbst gebrannten DVDs zum Kauf angeboten wurden. Davon haben wir einen Schwung gekauft – das waren DVDs mit vielen, vielen Stunden Material, zahlreiche Fernsehberichte, aber auch selbstgemachte Amateuraufnahmen. Bei der Sichtung der DVDs hat mich das Amateurvideomaterial besonders fasziniert. Die Bildqualität der Aufnahmen war stark lädiert, da das Material offensichtlich in der Szene herumgereicht wurde und zu diesem Zweck wiederholt von VHS auf VHS umkopiert wurde. Dieser Prozess hat dazu geführt, dass am Ende ein fast abstraktes Video übergeblieben ist, bei dem man nur noch schemenhaft das Geschehen erkennen konnte. Die Ästhetik dieses Materials in Verbindung mit dem, was man sieht – also diese organisierten Hooligan-Prügeleien – fand ich spannend. Durch Zufall bin ich über die Originaltonspur, über einen Schrei, den ich wiedererkannt hatte, darauf aufmerksam geworden, dass dieselbe Szenerie in zwei unterschiedlichen Videoaufnahmen zu sehen war. Mir fehlten aber Versatzstücke und beim weiteren Durchforsten der DVDs bin ich auf eine weitere Kameraperspektive gestoßen, die ich dann tatsächlich

über die Tonspur mit den beiden anderen Spuren synchronisieren konnte. Das war ein recht mühsamer Prozess, da sich das Material völlig verstreut und unzusammenhängend auf den DVDs befand. Aber am Ende hatte ich diese drei Bilder nebeneinander, die dasselbe Geschehen zu einem Zeitpunkt synchron zeigen.

AM: Es gibt immer wieder weiße Fehlstellen, die einen an bewusste Leerstellen denken lassen, um dem Betrachter Freiraum zu geben, sie zu füllen. Interessant ist, dass sich tatsächlich aus dem Material heraus die Notwendigkeit dazu ergab. Es ist ja auch eine gängige Methode der Restaurierung, dass man das Fehlende sichtbar beibehält. Diese weißen Stellen haben eine Verstärkerfunktion.

MB: Natürlich haben mir diese Leerstellen am Anfang Mühe gemacht, und ich habe versucht, so viele wie möglich zu schließen. Und als ich alles Material eingearbeitet hatte, habe ich mich dazu entschieden, die Leerstellen mit einem weißen Bild zu füllen, auch weil ich diesen Eingriff so sachlich wie möglich vornehmen wollte. Dann habe ich gesehen, dass gerade diese Leerstellen in der Rezeption einen sehr starken Reiz haben und insgesamt gut mit dem Werk harmonieren.

AM: Die Bilder stehen in einem starken Kontrast zu deinen sonst üblichen hochauflösenden, makellos wirkenden Bildern. Hito Steyerl spricht in diesem Zusammenhang vom »armen Bild«, sie sagt: »Es ist grob, seine Auflösung ist unterdurchschnittlich. (...) Das arme Bild ist ein Fetzen oder

geklaut, ein AVI oder ein JPEG, ein Lumpenproletarier in der Klassengesellschaft der Erscheinungen. Sein Rang und Wert wird durch seine Auflösung bestimmt. Das arme Bild wird hochgeladen, heruntergeladen, geshared, neu formatiert und erneut bearbeitet (...). Das arme Bild neigt zur Abstraktion (...).«¹ Die präsentierten Aufnahmen scheinen, von der Häufigkeit der Kopiervorgänge her zu schließen, einen extrem hohen Stellenwert in der Community zu haben. Durch diesen wird also die Qualität immer schlechter, und du drehst das Ganze durch deine Präsentation wieder um und zeigst – durch Projektion vergrößert – drei Perspektiven, wie ein Triptychon.

MB: Hito Steyerls Definition der armen Bilder finde ich ganz wunderbar – allerdings spielt für *Match* wie auch für *Fight for your Right Vol. 1* noch ein anderer Aspekt eine entscheidende Rolle. Objektiv betrachtet sind diese Bilder sicherlich verschlissen – ein minderwertiges Abfallprodukt, scheinbar unbrauchbar – aber es gibt auch einen Gewinn, also irgendetwas, was gut ist, was wir uns gerne anschauen, worin wir etwas sehen, was wir in einem perfekten, hochauflösenden Bild nicht gesehen hätten. Mich haben diese Bilder sehr an Malerei erinnert, an Bilder, wie wir sie in der Malerei der 1990er- und 2000er-Jahre, und natürlich bei Gerhard Richter und auch schon sehr viel früher gesehen haben.

AM: Das Zusammenspiel dieser gemäldeartigen, ja sogar expressionistischen Ästhetik der Bilder mit der brachialen Gewalt, diese Aggression des Dargestellten macht den Reiz dieser Arbeit aus. Die Vagheit der Bilder betont auch die Illegalität des dargestellten Geschehens und durch die

großformatige Dreikanal-Installation stellst du auch das »Outlawtums« der Hooliganszene exponiert dar. Hast du das Gefühl, dass die besondere Ästhetik der Bilder und die Leerstellen die inhaltliche Aussagekraft des Films noch unterstreichen?

MB: Wenn ich mir vorstelle, das Gleiche wäre jetzt in brillanter HD-Videoqualität zu sehen, wäre das in mehrfacher Hinsicht eine total andere Arbeit. Gerade durch die Leerstellen, durch dieses ärmliche Bildmaterial ergeben sich Freiräume, bei denen der Betrachter mit seinen eigenen Ideen und Vorstellungen andocken kann. Wie in der abstrakten Malerei – Details gehen verloren, aber es entsteht auch etwas. Es entsteht ein Freiraum, den der Betrachter ausfüllen und für sich nutzen kann: The more you show, the less you tell.

¹ Steyerl, Hito: In Verteidigung des armen Bildes, in: RICOCHET #3: Hito Steyerl. Ausstellungskatalog Museum Villa Stuck, München, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010, S. 34–43, hier: S. 34.

30 MATCH

Eine Novelle. Ein Fundstück. Eins unter Myriaden, angespült am Saum des unermesslichen Meeres mit Namen Internet, ein Fundstück, das kündigt von der unermesslichen Freiheit und der ähnlich üppig dimensionierten Dummheit des Menschen. Ein Fundstück, das mehr ist als die Summe seiner Teile. Denn das Schlachtengemälde, das hier vor uns ausgebreitet wird, multiperspektivisch und beweglich zwar, ist was Taktik, voyeuristische Schauwerte und blutrünstige Komposition angeht wahrscheinlich eher unteres Mittelmaß. Aber die Geschichte dahinter ist eine unerhörte Begebenheit: Eine verabredete Hooligan-Schlacht mitten im Nichts.

Mit herausgeberischer Sorgfalt arbeitet Martin Brand das gefundene Material auf. Er synchronisiert die spektakulär schlechten Bilder der drei Kameras, ersetzt fehlende Bilder durch Weißblenden und lässt die drei Filme mit halber Geschwindigkeit nebeneinander ablaufen. Nur der Ton wird künstlich nachbearbeitet. Eine Schleife aus Stimmengewirr, Vogelgezwitscher und schwerem Atmen, ersetzt die drei Original-Tonspuren der Kameras und bindet die drei Perspektiven an einen Ort, an einen Blick: Den des Betrachters. Ihm liefert Brand die Handelnden aus. Wegen der schlechten Bildqualität muss niemand befürchten, identifiziert zu werden, doch mit dem analytischen Blick des Gelegenheits-Feldherren lassen sich (Truppen-)Bewegungen, Laufwege und Handlungen nachvollziehen. Und es können Vermutungen angestellt werden über das, was hinter den weißen Bildern versteckt ist.

MARTIN HEINDEL





32 **FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1** 2005, FOUND-FOOTAGE-STILLS

Fight for your Right Vol. 1 widmet sich der Hooliganszene. Über insgesamt mehr als 80 Bilder entfaltet sich hier das Tableau einer gewaltbesessenen Subkultur. Die Bilder zeigen Kampfszenen im Stadion, auf den Tribünen und auf dem Rasen, oder Ausschreitungen auf Straßen der Innenstädte; sie zeigen Vermummte ebenso wie martialisch entblößte Oberkörper, aggressives Brüllen und stumme Spaliere von Polizisten in voller Montur, ab und an mal einen Fußballspieler; überall aber Gerangel, Geschiebe, Gezerre, Gejage. Trotz – oder gerade wegen – des scheinbar chaotisch-anarchischen Ausbruchs der Gewalt, für den sie berühmt und berüchtigt ist, verfügt die Hooliganszene über einen erstaunlich hohen Organisationsgrad: es gibt bis ins Letzte verfeinerte Codes – bestimmte Turnschuhe, bestimmte Schals, bestimmte Sweatshirts und Jacken – an denen sich die Eingeweihten erkennen und gegenseitig einordnen können, es gibt konkrete Verabredungen zwischen verschiedenen Gruppierungen zum gemeinsamen Köpfe-Einschlagen. Das Rohe, das Wilde und die Gewalt sind auf eine Art rituell organisiert und eingehegt.

Der »found-footage«-Aspekt – es handelt sich ausnahmslos um Stills aus Fernsehberichten über Hooligan-Ausschreitungen wird dank der Verzerrungen, Bildstörungen und der sichtbaren »Ärmlichkeit« vieler der Bilder noch verstärkt. Diese Medienbilder im Sinne der Massenmedien zeigen so nicht zuletzt die Formatierung der Hooligankultur in einem öffentlichen Diskurs und nähern sich dieser Szene damit ganz bewusst über den Umweg ihrer allgemein verfügbaren Vermittlung. In den Blick rückt so just der Moment des breitenwirksamen Auftauchens einer ansonsten eher klandestinen Szene – und ebenso die Faszination für diese seltsam unzeitgemäße, nichtsdestotrotz aber gerade in ihrer »Dumpfheit« ungemein schillernde Idee von Männlichkeit, basierend auf Stärke und Behauptung.

DOMINIKUS MÜLLER

34 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1





38 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1

ANNE MARR: *Fight for your Right Vol. 1* basiert auf Fernsehbeiträgen, die über gewaltsame Ausschreitungen von Hooligans bei internationalen Fußball-Länderspielen berichteten. Wie ist die Auswahl der über 80 Film-stills zustande gekommen?

MARTIN BRAND: Auf den DVDs, die wir für unsere Filmrecherche (vgl. S. 28) gekauft hatten, waren neben den Amateuraufnahmen zahlreiche Fernsehberichte enthalten. Irgendwann habe ich angefangen, Standbilder aus dem Material herauszuziehen. Es ist das Interesse an den Bildern selbst, an dem, was dargestellt ist, in Verbindung mit der malerischen Bildästhetik, die in den Standbildern noch stärker zum Ausdruck kommt als bei *Match*. Da habe ich eine größere Palette an Farben und formalen Möglichkeiten. Und im Gegensatz zu Malern, die Medienbilder als Vorlage für ihre Gemälde verwenden, male ich die Bilder nicht ab, sondern erkläre die Stills selbst zu eigenständigen Bildern. Die Entscheidung, diese kleinen Bilder zu einem Bilderblock zu arrangieren, hat sich durch Zufall ergeben. Ich hatte kleinformatige Ausdrücke von den Standbildern gemacht, die ich im Block auf den Boden gelegt habe. Beim Betrachten stellt man Bezüge her, man projiziert automatisch seine eigenen Ideen und Gedanken auf die Bilder – diese Bilder geben viel Raum für Assoziationen.

AM: Das Zelebrieren von Gewaltritualen und das Kultivieren einer Ästhetik der Aggressivität gehört zu den bestimmenden Elementen der Hooliganszene. In dem Katalog »Eyes Wide Shut« liest man zu *Fight for your Right Vol. 1*, dein Interesse beziehe sich auf eine »Fan- und Subkultur, die ungebrochenen Männlichkeitsstereotypen hinterher hänge, welche dem Künstler jedoch fern seien«.¹

MB: Der schöne Text in dem Katalog ist von Francis Hunger. Die Formulierung der ungebrochenen Männlichkeitsstereotypen trifft auf eine Reihe meiner Arbeiten zu.

AM: Neben der Adoleszenz bilden Männlichkeitsstereotype einen tragenden inhaltlichen Pfeiler innerhalb deines Werks. Von Künstlerinnen kennt man die Thematisierung des »Frauseins« in ihren Werken. Es ist außergewöhnlich, dass sich ein männlicher Künstler mit der eigenen Männlichkeit oder der eigenen Position im Rollenverhältnis auseinandersetzt – und dass dies auch als solches wahrgenommen und formuliert wird. René Pollesch bemerkte in einem Interview 2002: »Bei einer Einladung in Stockholm redeten alle am Tisch über ihre Freundinnen, dann fing die Sitzung an, und ich fragte, ob ihnen denn nicht aufgefallen sei, dass keine Frau am Tisch sitzt. Das fällt Regisseuren noch weniger auf als Macho-Prolos am Fußballstammtisch. Es gibt kaum angesehene Regisseurinnen. Selbst jemand, der sich als homosexueller Regisseur outet, wird dann in eine bestimmte Kiste gesteckt. Frauen machen Aussagen über Frauen, Schwule über Schwule, aber Heteromänner reden über den Menschen und über die Gesellschaft.«²

MB: Ja, dieser Punkt ist sicherlich ganz zentral für mich. Natürlich ist mir das organisierte Prügeln in solchen Hooligan-Schlachten und der ganze Kontext denkbar fern. In manchen Subkulturen, oder überhaupt Kulturen, geht es sehr stark darum, seine Kraft und Männlichkeit zur Schau zu stellen und bei jeder Gelegenheit auszudrücken, dieses Macho-Gehabe. Und ich finde es amüsant, wenn René Pollesch gerade Regisseure zu den größten Machos erklärt, aber er hat tendenziell Recht, wenn er feststellt, dass Heteromänner ihre Rolle als

Mann in der Gesellschaft nicht oder zumindest eher selten zum Thema ihrer Arbeit machen.

AM: Du schaust dir diese Extreme an, um allgemeinere Aussagen für das männliche Rollenverständnis machen zu können?

MB: Ja, das könnte man so sagen. Ich schaue mir das Extreme an, um auf das Allgemeine schließen zu können. Und diese Frage nach dem Männlichen stellt sich mir tatsächlich immer wieder. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass meine letzte große Porträtarbeit *Portraits of Young Men* heißt. Das ist mein Fokus, neben der Frage des Erwachsenwerdens. Prügeln und Kämpfen, Brutalität und Kraftmeierei sind traditionell sehr männlich. Männer profilieren sich über ihre Kraft und Stärke, über ihre Muskeln. Und das »Shouten« im Deathcore-Metal bei *Rebel Rebel* kann man natürlich ebenso als männlichen Kraft- oder Wutausbruch interpretieren. Als ich diese direkte kämpferische Konfrontation in *Match* gesehen habe, hat mich das sehr fasziniert, das war wie Krieg aus der Vorzeit, wo die Krieger noch direkt aufeinander los gerannt sind, um sich eine Schlacht zu liefern. Ganz im Gegensatz zu dem, wie heute Kriege geführt werden. Auch die Art und Weise, wie wir heute zivilisiert leben, da gibt es eigentlich keinen Platz mehr für diese Form des Kräftemessens.

AM: Das ist eine Parallelwelt, auch für die Hooligans selbst.

MB: Ganz genau. Vom Dachdecker bis zum Akademiker sind die unterschiedlichsten Berufsgruppen vertreten. Es gibt offensichtlich ein Bedürfnis, diese archaischen Triebe auszuleben. Und es scheint eine Sache zu sein, die für unsere heutige Zeit sehr bezeichnend ist.

AM: Es ist abgekoppelt vom normalen Leben, es gibt Männer, die ein Ventil brauchen, um das alles auszuleben, was sie so in ihrem normalen Alltag nicht ausleben können?

MB: Ja, jeder hat so seinen Bereich, wo er Dampf ablässt. Es gibt durchaus Parallelen zum Sport – beim Boxen haut man sich ja auch auf die Nase. Es gibt Regeln, zum Beispiel wenn jemand am Boden liegt, wird nicht weiter auf ihn eingetreten. Zudem kommt allerdings der Reiz des Illegalen. Es gibt dann diesen gewissen Kick, den man vielleicht im Boxclub so nicht kriegt.

AM: Woher kommt dieser Drang, diese Ventilsuche? Liegt es wirklich an einer »Krise der Männlichkeit«, wie oft undifferenziert von einer gleichberechtigter werdenden Gesellschaft gesprochen wird?

MB: Möglicherweise. Vielleicht war der Alltag in früheren Zeiten insgesamt stärker von Körperlichkeit und Gewalt geprägt. Konflikte wurden häufiger gewaltsam ausgetragen, zudem waren viele Berufe sehr viel körperlicher als heute, jedenfalls auf unsere westliche Industriegesellschaft bezogen. Und wenn man sich bei der Arbeit schon ausgepowert hatte, dann war der Drang bestimmt auch nicht mehr so groß, sich am Wochenende zum Prügeln zu verabreden.

¹ Eyes Wide Shut. Martin Brand. Ausstellungskatalog Dortmunder Kunstverein, HartwareMedienKunstVerein, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2008. S. 76

² Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Reinbek 2009, S. 346, zitiert nach: Michaela Meise: Solidarität statt Sympathie, in: Texte zur Kunst. Feminismus! Dezember 2011, 22. Jg., Heft 84, S. 77.

40 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1

LASST UNS RAUS! WIR WOLLEN KRIEG SPIELEN!

Die grobkörnigen Bilder berichten vom Krieg. Es sind Standbilder aus Fernsehberichten über Ausschreitungen bei internationalen Fußball-Länderspielen. Wenn man das nicht weiß, sieht man Krieg, Straßenkampf, Terrorismus, Nordirland-Konflikt, eine Diktatur irgendwo... Nachrichten zum Thema Gewalt. Vereinzelt ist auch mal eine Tribüne, ein Trikot, grüner Rasen, ein Tor zu sehen, aber die überwältigende Mehrheit der Bilder lässt keine Rückschlüsse auf Fußball zu. Manche lassen überhaupt keine Rückschlüsse auf Gegenständliches zu und bleiben abstrakte Gebilde.

Im Gegensatz zu der Hooligan-Schlacht, die Martin Brand in *Match* (2005) archäologisch rekonstruiert, sind die über 80 Bilder willkürlich arrangiert, aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und neu gruppiert. Tatsächlich überwältigt die Menge der Bilder den Betrachter, der unmöglich alle auf einmal aufnehmen kann und sich dann schnell im Sammeln von Querverweisen, Bezügen und fassungslosem Staunen verliert.

Der liebevoll-scherzhafte Ausruf einer alten Frau angesichts zweier miteinander raufender Jungen: »Ach ja, die Jungs, die müssen sich immer so *spüren*.«

MARTIN HEINDEL



42 **PORTRAITS OF YOUNG MEN** 2010, EINKANAL-VIDEOPROJEKTION



In *Portraits of Young Men*, einer Serie von insgesamt 40 je rund zweiminütigen Videoporträts sieht man ausschließlich Jungs und junge Männer unterschiedlichster Herkunft und unterschiedlichsten Status im öffentlichen Raum. Martin Brand hat sie in Köln, Dortmund und dem Münstlerland vor die Kamera gebeten und dann so still stehend, in die Linse blickend, aufgenommen. In dieser Arbeit kondensiert neben der bei Brand immer wieder auftauchenden Auseinandersetzung mit der Grenze zwischen Film und Fotografie, zwischen Bewegtbild und Standbild insbesondere auch eine generelle Auseinandersetzung mit dem Prinzip des Porträts. Es wird hier schon mit einem Titel ganz direkt ins Spiel gebracht, der ein wenig wie eine elliptische Paraphrase von James Joyces *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) wirkt. »Der Künstler« hat sich hier buchstäblich herausgenommen, aus der Mitte dieses Titels. Das Bild gehört hier – so scheint es – ganz denjenigen vor der Kamera.

Und diese Kamera macht in all ihrer inszenierten Nüchternheit, was sie eben so macht: Aufzeichnen, was vor ihr ist – heranwachsende Menschen im biographischen Transit ebenso wie die Kulturen, die sie ausbilden, um irgendwo Halt und Identität zu finden. Die Heranwachsenden und jungen Erwachsenen sehen alle komplett verschieden und total individuell aus, alle tragen irgendwelche Insignien der Zugehörigkeit zu dieser oder jener, mal mehr, mal weniger klar erkennbaren Jugendkultur – Skater, Punks, Emos, harte Schlägertypen. Gemeinsam treten sie auf als Stellvertreter von Jugendlichkeit ebenso wie eines eher typisch männlich-adoleszenten Präsenzdrangs. Und sie alle scheinen auf die Herausforderung, dem Blick der Kamera zu begegnen, den Zuschreibungen, die ihnen entgegengebracht werden, ähnlich zu reagieren. Sie versuchen etwas entgegenzusetzen: einen eigenen Blick. Sie haben ihre Würde, sie haben ihren Stolz, irgendwie. Und dass die Kamera diese Reaktion auf sie in einer Schleife wieder aufnimmt und dabei nicht verrät, ist das eigentlich Herausragende an der Sache.

DOMINIKUS MÜLLER

44 PORTRAITS OF YOUNG MEN



46 PORTRAITS OF YOUNG MEN

ANNE MARR: Sind Adoleszenz und Subkultur Vehikel für deine künstlerische Aussage?

Martin Brand: Ja, in gewisser Weise, um Rückschlüsse auf allgemeine menschliche oder gesellschaftliche Zusammenhänge machen zu können. Triebkraft hinter meiner Arbeit ist das Interesse an unserer Welt, an unserer Gesellschaft, an sozialen Zusammenhängen und dabei bin ich relativ früh auf die Jugendkultur gestoßen, weil ich von den Jugendlichen oder jungen Erwachsenen sehr viel ableiten konnte. In der Übergangsphase vom Kindsein zum Erwachsenensein zeigen sich bestimmte Aspekte unseres Lebens auf ungeschminkte oder ungefilterte Weise. Später entwickelt man Strategien, die Dinge besser zu verbergen. Die Faszination für die Jugendzeit hat sich für mich nicht abgenutzt, ich könnte mir aber durchaus auch vorstellen, mal wieder eine Arbeit mit Leuten zu machen, die die Verschleierungstechniken schon besser beherrschen, also mit älteren Erwachsenen.

AM: Siehst du dich in der Tradition eines August Sander, der mit Porträt-fotografien einen Querschnitt durch alle Gesellschaftsschichten des ausgehenden Kaiserreiches und der Weimarer Republik geboten hat. In seinen sozialdokumentarischen Porträts setzte er sich neben den gesellschaftlichen Rollenbildern auch mit der geschlechtlichen Rolle auseinander. Ist es dir auch ein Anliegen mit deinen Porträts die Gesellschaft wiederzugeben und ein Panorama der soziokulturellen Landschaft in Deutschland abzubilden?

MB: August Sander ist für mich ein großartiger Künstler. Ich schätze sein

Werk über alle Maßen. Sicherlich hat er mich beeinflusst, aber er hat auch an Dingen gearbeitet, die für mich nicht so zentral sind. Sein Blick auf die verschiedenen Berufssparten, seine Idee vom Querschnitt durch die Gesellschaft, das würde ich so nicht auf mich beziehen.

AM: Was gibt den Zusammenhalt bei *Portraits of Young Men*?

MB: Zunächst ist es eine Aneinanderreihung von Porträtaufnahmen, jedes Mal ein junger Mann, der in die Kamera schaut. Mich interessiert dabei besonders die Situation, als Betrachter mit einem Gegenüber konfrontiert zu werden, dem ich in die Augen schauen kann. Dadurch schaffe ich eine scheinbar dialogische Situation – scheinbar deshalb, da es sich ja nicht um einen echten Menschen, sondern nur um die filmische Abbildung eines Menschen handelt. Aber wir können der Person in die Augen schauen, und das ist schon ein verblüffend realer Moment, ein Moment der Intensität. Dabei erfahren wir etwas über unser Gegenüber und etwas über uns selbst. Diese Porträts funktionieren wie eine Art Spiegel – wir gleichen uns automatisch mit unserem Gegenüber ab oder setzen uns zumindest mit ihm in Beziehung. Ist die Person wie ich? Gibt es Ähnlichkeiten? Oder ist sie ganz anders? Wo sind Reibungspunkte? Gibt es einen Konflikt?

AM: Die filmischen Porträts bieten Raum für Reflexionsmöglichkeiten, der Blickkontakt erzwingt eine identifikatorische Reaktion und führt zu einer unerwarteten Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild. Durch diesen intensiven Blickkontakt setzt man sich als Betrachter in Bezug zu den

Porträtierten und verortet sich selbst in der Gesellschaft.

MB: Wenn man sich die Zeit nimmt und sich auf die Porträts wirklich einlässt, sieht man den Menschen hinter der Fassade. Das ist mein eigentliches Anliegen.

AM: Der intensive Blickkontakt hat auf den Betrachter eine enorme Wirkung. Lösen die Porträts bei den Dargestellten ähnliche Prozesse aus, während sie gefilmt werden? Du schaust ja meistens ins Display und nicht in ihre Augen. Ihnen ist bewusst, dass sie gefilmt werden, aber es ist kein wirklicher Blickkontakt. Der Blickkontakt entsteht erst in der Ausstellung. Sie stecken in einer medialen Konstruktion.

MB: Ich glaube, dass man in der Zeit, in der man gefilmt wird, also in diesen zwei oder drei Minuten, sehr stark auf sich selbst zurückgeworfen wird und dass einem dabei sehr viel durch den Kopf geht. Und man sieht es den Gesichtern auch an, dass sich dort häufig so etwas wie ein innerer Kampf abspielt. Einerseits möchte man die Fassade, den coolen Blick, halten, aber dann schießen einem so viele Gedanken durch den Kopf, und der Blick verändert sich. Das können wir alles in den Gesichtern ablesen, wie in einem Buch.

AM: Die Inszenierung bekommt Brüche.

MB: Ganz genau.

AM: Bei den Porträts bewegst du dich im medialen Grenzgebiet von Fotografie und Film.

MB: Mit dem Fotoapparat ist es viel, viel leichter, ein cooles Bild von jemandem

zu schießen. Der Typ setzt seine coole Maske auf, diesen speziellen Checker-Blick, ich drücke ab und habe ein cooles Bild von einem Jugendlichen. Die filmischen Porträts zeigen neben dem Checker-Blick auch noch den anderen Blick. In der Fotografie muss ich mich entscheiden – dort kann ich natürlich auch den »anderen Blick« darstellen, aber es funktioniert völlig anders. Die filmischen Porträts sind sehr entlarvend.

AM: Dieses »Entlarven« wirkt wie eine Erschütterung für die Jugendlichen. Der Unterschied vom Beginn zum Ende der Porträts ist eklatant, nach den zwei Minuten sieht man plötzlich süße Jungs, die unsicher und ängstlich wirken und gar nicht gefestigt. Jugendliche eben.

MB: Eine Roskur.

48 PORTRAITS OF YOUNG MEN

WER ZUERST BLINZELT, HAT VERLOREN. ODER?

In den 40 x 120 Kamera-Sekunden spielen sich Dramen der Selbstbehauptung, Selbstdarstellung und Selbstfindung ab, die auf den Gesichtern der porträtierten jungen Männer ihre Spuren hinterlassen. Es gibt keinen Ton. Und trotzdem werden wieder Geschichten erzählt. Man fühlt sich diesen Jugendlichen sehr nah, überbrückt Zeit und Raum und tritt in einen eingebildeten Dialog, glaubt zu verstehen, wie einer wirklich ist – und was nur Fassade.

Wer will beeindrucken? Wer versteckt sich? Wer kapituliert und bietet Frieden an? Wer will gemocht werden? Wer ist tatsächlich sympathisch? Wem ist das einfach nur peinlich? Wer braucht ein Requisit, an dem er sich festhalten kann? Manchem passt die Hülle, die er für sich ausgewählt hat, noch nicht richtig, und es werden vor laufender Kamera Korrekturen vorgenommen. Die ununterbrochene Aufmerksamkeit der Kamera zeigt Brüche zwischen der Person und dem Bild, das die Person transportieren will.

Anders als die in zwei Dimensionen eingesperrten Momente der Porträtfotografie, zerdehnen diese Video-Porträts Moment und Person, strecken sich in die Zeit hinein und enthüllen Diskontinuitäten. Die Pose gefriert nicht zum Moment, sondern wird als Verwandlung erfahrbar und verständlich.

MARTIN HEINDEL

Installationsansicht, Museum Villa Stuck, 2013



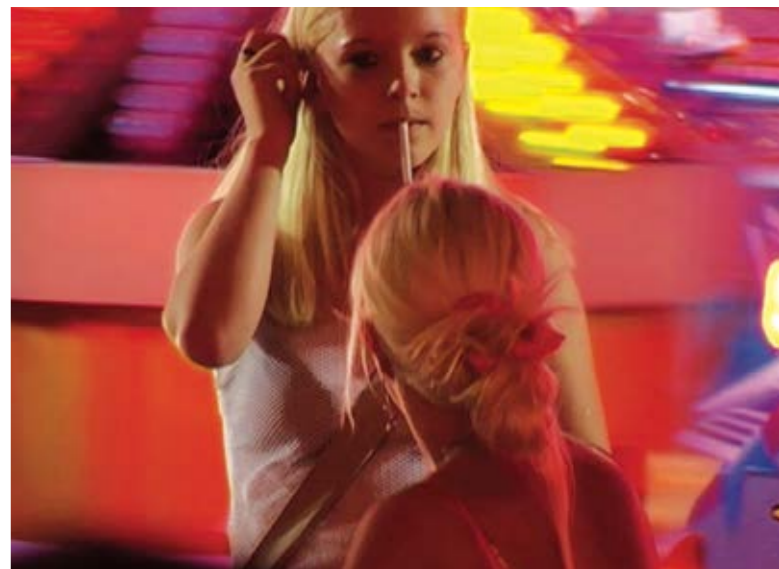
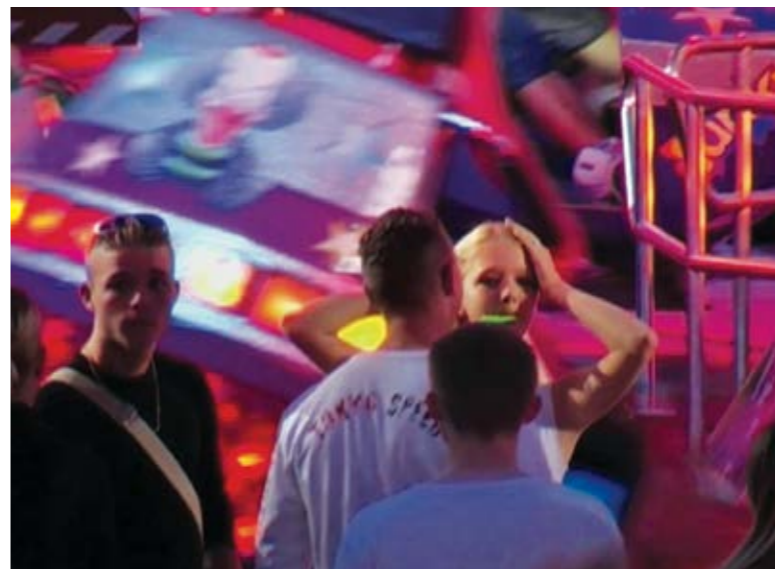
50 **BREAKDANCE** 2004, EINKANAL-VIDEO

Farbschlieren, candybunt, unscharfe Bilder, Bewegung. Allmählich schält sich eine Kirmesszene heraus, ein Fahrgeschäft – eines von den etwas »wilderer«, dort wo die Kleinstadt-Teenager abhängen. Eine Mädchenstimme beginnt aus dem Off zu erzählen, vom Abhängen, vom Erwachsenwerden, von den krebserkrankten Müttern und den saufenden Vätern, von den Jungs, die die Mädchen umschwärmen wie Motten das Licht. Vor dem Fahrgerät tauchen Mädchen auf. Ihre Haare sind blondiert, die Gesichter geschminkt, und die Träger des ersten BHs blitzen verschämt unter ihren Shirts hervor. Der Blick und die Gesten, die diese Mädchen ausstrahlen, bewegen sich irgendwo zwischen kindlicher Unsicherheit und dem forschenden Kampf dagegen, ein Stolz im Entstehen, vielleicht.

Dann zieht die Erzählung an, redet von Sex, der hier »Fick« heißt und davon, dass coole Jungs (Sorte »niemanden hängen lassen«) im Namen eines enttäuschten Mädchens andere Jungs gefesselt in den Wald fahren. Dort wird ihnen dann mal eben ins Bein geschossen. Drogen kommen ins Spiel und böse Junkies (»von der richtig heftigen Sorte«). Messer werden gezogen, Blut spritzt. Traumata entstehen, auch wenn die Stimme tonlos bleibt. Vor dem Breakdancer machen sich inzwischen ein paar Jungs an die Mädels heran. Die fangen an zu grinsen und fahren sich kokett durch die Haare. Am Ende winken alle ein bisschen in die Kamera und steigen ein in den Breakdancer, eine Runde fahren. Das hier ist mit allem drum und dran Kirmes in Burgwedel, Memmingen, Clausthal-Zellerfeld oder irgendeiner anderen langweiligen deutschen Kleinstadt – »Breakdance« heißt hier nicht »Hip-Hop in der Bronx«, sondern so ziemlich das Gegenteil. Die Traurigkeit der Adoleszenz aber scheint überall gleich, die phrasenhaft formulierten Dramoletten, die sich im Spalt zwischen behütet-heiler Kinderwelt und Brutalität des Erwachsenenlebens abspielen, auch. Diesen Spalt, in den der kurze Film seine Protagonisten fallen lässt, findet sich nicht zuletzt ebenso zwischen Bild und Erzählung wieder. Mit einfachsten Mitteln montiert Brand hier allgemeingültiges »Teen-Theater«. Und die unschuldigen Bilder sind ebenso sehr ganz normale und in der Tat harmlose Szene, wie nur scheinbar heile Fassade.

DOMINIKUS MÜLLER

52 **BREAKDANCE**



54 BREAKDANCE

ANNE MARR: Der Film *Breakdance* hat eine experimentelle Ästhetik und ist in der Wirkung vor allem durch die Stimme aus dem Off zwiespältig. **Wie ist dieser Film entstanden?**

MARTIN BRAND: Die Aufnahmen zu *Breakdance* sind zunächst durch einen Zufall entstanden. Eigentlich wollte ich nur die Farben und Bewegungen dieses Fahrgeschäfts filmen, aber durch meine zu niedrige Position – ich stand nur leicht erhöht an einem benachbarten Karussell – sind mir die Jugendlichen, die dort am Rande herumstanden, immer wieder mit ihren Köpfen ins Bild geraten. Das war total unfreiwillig, und ich habe am Anfang versucht, das zu vermeiden. Doch dann habe ich entdeckt, dass auf diese Weise ein spannendes Bild entsteht – wie diese unbewegten Figuren im Vordergrund sich von dem farbenprächtigen und rasant bewegten Hintergrund abheben.

AM: Es gibt drei Ebenen: zunächst das Bild, mit den relativ statischen Jugendlichen im Vordergrund und dem grell blinkenden und sich schnell drehendem Fahrgeschäft im Hintergrund, die Erzählstimme aus dem Off und dann ist da noch dieser fiepende und klackende Sound, der dem ganzen Film unterlegt ist. Als Betrachter fragt man sich die ganze Zeit, wie das alles zusammenpasst.

MB: Der Sound ist ein Zufallsprodukt – ich habe ihn aus Tonaufnahmen generiert, die ich aus Versehen vom Betriebsgeräusch meines Computers gemacht hatte, in Verbindung mit klackenden Schreibtischgeräuschen. Er hat so eine Vintage-Qualität und erinnert mich an alte, fiepende Audioaufnahmen schlechter Qualität – in Verbindung mit dem Bild und der Stimme des Mädchens schafft

er eine Atmosphäre, die für mich den Erinnerungscharakter der Sequenz verstärkt. Der Text basiert auf einem Sammelsurium von Erzählungen und Anekdoten, die ich im Laufe der Zeit zusammengetragen hatte. Bei der Sichtung der Aufnahmen von der Kirmes hatte ich das Bedürfnis, diesen schönen Bildern, dieser Oberfläche, den bunten Farben und den Jugendlichen, die da so nett im Bild herumstanden, etwas entgegen zu setzen. Etwas, das dem Gefühl entsprach, das ich dort vor Ort hatte. Es war diese Atmosphäre, die in mir den Impuls ausgelöst hatte, einerseits einen Bogen um die Szenerie zu machen, andererseits aber auch immer wieder gespannt hinzusehen.

AM: Es werden interessante Positionen innerhalb der Gruppe sichtbar, etwa ein Mädchen, das in die Rolle der Prinzessin schlüpft, die auch etwas mit Macht zu tun hat.

MB: Der Begriff der Prinzessin gefällt mir. Für mich war das ein Experiment, ein Spiel mit den Gesetzmäßigkeiten und Machtstrukturen in so einer Clique, mit Gruppendynamiken und Rollenklischees. Aber auch Männlichkeitsstereotypen kommen zum Tragen, wenn man an den Typen denkt, der ihr immer die Tasche trägt... Später bei meiner Arbeit an *Pit Bull Germany* habe ich eine solche Prinzessin kennengelernt, eine Bahnhofsprinzessin, wie ich sie für mich getauft hatte. Sie wurde dann zum Vorbild für meine Sprecherin in *Breakdance*. Mit ihren 13 oder 14 Jahren hatte sie es immerhin schon zu mehreren Bahnverbotsen gebracht und spielte schon verblüffend selbstbewusst auf der Klaviatur der Möglichkeiten. Natürlich sah sie mit ihren wasserstoffblonden Haaren auch entsprechend gut aus, sie war immer sehr aufwändig und auffällig gekleidet und hatte die Jungs der Szene fest im Griff.



56 BREAKDANCE

Wer spricht da? Das blonde Mädchen mit dem Pferdeschwanz, dass gerade zu uns rübergeschaut hat? Oder die andere?

Egal welche der beiden spricht, warum spricht sie? Warum erzählt sie uns ihre Geschichte? Und warum passt die Stimme oder eigentlich der Sprechgestus nicht zur Stimmung der Erzählung? Wird hier ein Original-Ton nachgesprochen? Oder erfunden? Auf jeden Fall ist die Sprecherin nicht die Eigentümerin der Erinnerungen, die sie uns vorträgt. Oder sie hat ihre Erinnerungen aufgeschrieben und liest sie jetzt vor? Eher nicht.

Diese irritierende Stimme unterläuft den Dokumentcharakter der Erzählung und verstärkt ihn gleichzeitig. Sie gibt der Erzählerin ein Geheimnis: Warum muss sie anonym bleiben? Wozu der Aufwand? Muss die Erzählerin geschützt werden? Ist sie vielleicht eine Zeugin in einem Zeugenschutzprogramm, quasi wie im Film? Was sie erzählt, ist ja nicht nur erschreckend und brutal, sondern zum Teil auch strafbar. Und die Beiläufigkeit, mit der sie von einer vorsätzlichen Körperverletzung mit Schusswaffe erzählt, lässt vermuten, dass da noch andere Dinge vorgefallen sind.

Und während wir dieser Mädchenstimme lauschen, die ihre grotesken, traurigen, manchmal intimen und auch ein wenig lustigen Geschichten erzählt, sehen wir in einer langen, ungeschnittenen Einstellung die zwei blonden Mädchen mit ihren enganliegenden Tanktops auf der Cranger Kirmes vor einem Fahrgeschäft stehen, dem titelgebenden Breakdance. Das eine Mädchen telefoniert. Einige Jungs kommen dazu, sehen in unsere Richtung. Passiert jetzt etwas? Sind wir entdeckt?

Ist der, der jetzt in unsere Richtung schaut dieser Raffa, der dem anderen Typen ins Bein geschossen hat? Oder haben die Bilder der Mädchen und Jungs beim Breakdance einfach überhaupt nichts mit den Geschichten der seltsamen Stimme zu tun?

MARTIN HEINDEL

Installationsansicht, Museum Villa Stuck, 2013



58 BIOGRAPHIEN

MARTIN BRAND

Martin Brand wurde 1975 in Bochum geboren und studierte bis 2002 Kunst und Germanistik in Bochum und Dortmund. Er lebt und arbeitet als Foto- und Videokünstler in Köln, zudem unterrichtet er an der Universität zu Köln sowie der Freien Akademie Köln. Seine Werke wurden auf zahlreichen Ausstellungen und Festivals im In- und Ausland gezeigt und mehrfach ausgezeichnet.

AUSZEICHNUNGEN UND FÖRDERUNGEN (AUSWAHL)

- 2011 Förderprogramm der Sparkasse KölnBonn, betreut durch die SK-Stiftung Kultur
- 2010 Projekt- und Katalogförderung, Galerie Münsterland und DA-Kunsthhaus Kloster Gravenhorst
- 2008 Ausstellungs- und Katalogförderung, Stiftung Kunstfonds Arbeitsstipendium, Kunststiftung NRW
- 2006 Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
- 2004 Förderpreis der Stadt Dortmund

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 2013 *RICOCHET #6 Martin Brand*. Museum Villa Stuck München
 - 2012 *Rebel Rebel*. Temporary Gallery Köln
 - 2011 *Through the Looking Glass*. Kunsthaus Wiesbaden
Parque de Iturriza. Kunstverein Bochum
Portraits of Young Men. Galerie Olaf Stüber Berlin
 - 2010 *Portraits of Young Men*. Kunstverein Galerie Münsterland Emsdetten
 - 2008 *Eyes Wide Shut*. Dortmunder Kunstverein
- ### GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)
- 2013 *Per Speculum Me Video*. Frankfurter Kunstverein
 - 2012 *Megacool 4.0 – Jugend und Kunst*. k/haus Wien
 - 2011 *Why I Never Became a Dancer*. Sammlung Goetz im Haus der Kunst München
Ansichten des Ich. Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Nothing in the World but Youth. Turner Contemporary Margate, Kent
 - 2010 *U-Westend*. Museum Ostwall im Dortmunder U
Kick Off. Kunsthallen Nikolaj Kopenhagen

- 2008 *Young Identities - Global Youth*. European Media Art Festival Osnabrück
- 2007 *100 Days = 100 Videos*. GL Strand Kopenhagen
- 2006 *Glanz und Globalisierung*. HMKV Hartware Medien Kunstverein Dortmund
- 2005 *Expanded Media*. Württembergischer Kunstverein Stuttgart

SCREENINGS (AUSWAHL)

- 2013 Videoart at Midnight Berlin
- 2011 transmediale Berlin
- 2010 Video Folkwang im Museum Folkwang Essen
- 2009 Internationales Kurzfilm Festival Hamburg
- 2008 Internationales Dokumentarfilm Festival FID Marseille
- 2007 Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest
- 2007 KunstFilmBiennale Köln
- 2007 Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
- 2006 Viennale Vienna International Film Festival
- 2006 Cinéma du réel im Centre Pompidou Paris
- 2004 Rencontres Internationales Paris/Berlin

ANNE MARR


Anne Marr (geb. 1978), Kuratorin der Ausstellung *RICOCHET #6 Martin Brand*, studierte Kunstgeschichte, Volkskunde und Italienische Philologie an der Universität Leipzig und an der Ludwig-Maximilians-Universität, München. 2010 kuratierte sie die erste Ausstellung der Reihe RICOCHET: *Cris Koch. 343 m/s*. Anne Marr leitet die Vermittlung im Museum Villa Stuck.

MARTIN HEINDEL

Martin Heindel (geb. 1976) Studium der Dramaturgie in München, Autor, Regisseur. Neben vielen Hörspieladaptionen schrieb und inszenierte Martin Heindel zuletzt die Originalhörspiele »... WIE EIN LIED« (2012) und »EIFELGEIST« (2013). Für das Museum Villa Stuck produzierte er die Original-Ton-Collage »IST DER FRANZ DA ...?« (2008).

DOMINIKUS MÜLLER

Dominikus Müller (geb. 1978), freier Autor und Redakteur von *frieze d/e*, lebt in Berlin. Studium der Soziologie, Philosophie und Politikwissenschaften in Berlin und London; seit 2007 Texte mit Schwerpunkt zeitgenössische Kunst für u.a. *artnet.de*, *artforum international*, *frieze/frieze d/e*, *Spex*, *Texte zur Kunst*, *Berliner Zeitung*, *tagesspiegel*, *taz* – *die tageszeitung* oder *DIE ZEIT*.



60 REBEL REBEL 2012, TWO-CHANNEL VIDEO INSTALLATION

David Beule is a deathcore singer. He is slim and wears skinny jeans, and has long blond hair. His vocal range extends from guttural growls to shrill metallic shrieks. *Rebel Rebel* is about his life: about messing around with beats on his Macbook (these homies hang out on bedroom couches and eat ice-cream straight from the family-size pack), rehearsing tricky guitar riffs and bashing drums, sharing a joint while moaning about crashed software plug-ins and taking a long pull on a bong. David has not slept properly for the last ten years. He explains: “When you are stoned, you only fall asleep after six hours.”

Beule's fixed gaze and his languid laptop-lit face can be seen in the images on Brand's split-screen projection. The camera records the routine of a musician's life, the constant work and the hours of exhaustion, as well as the energy and the fun. Most of all, it scans Beule's fully tattooed body. At one point, it even accompanies him to the tattoo studio, where he has the tattoos on his neck extended up over his cheekbones into his face and down to his chest.

This neck constitutes the 'center' of Beule's body and of his music. His larynx is his instrument; his heart beats on his tongue. We see the singer in the toilet loosening up his vocal cords before a performance, stretching his jaw or bellowing stifled screams into a towel, as if he were going wild. That way, he opens the gates to the hell in his belly. Extremism is a matter of practice, and the despairing shriek of death is a gesture, an easily learnt cultural technique, hard work. In the last sequence, the two images in Brand's split-screen presentation come together during a concert in a dimly lit club. Across the full width of the two projections, David screams his heart out of his marked body. What is inside then bursts out, and everyday life reasserts itself in the scenario on stage.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: How did you get the idea of making a film about the deathcore scene?

MARTIN BRAND: By chance. I came across some people who caught my eye because of their extensive tattoos and their unusual clothes. It turned out that they listen to a particular kind of metal and play some of it themselves. I was particularly curious about the typical shrieks of deathcore, the so-called 'shouting'. There is something incredibly archaic about it, a kind of outburst of masculine power – I wanted to find out more about it.

AM: *Rebel Rebel* is the title of a glam rock song by David Bowie from 1974. Bowie defines the 'Rebel' as transgressing the boundaries that delimit gender roles. He sings, “You got your mother in a whirl / She's not sure if you're a boy or a girl”, and in the video Bowie presents himself in a thoroughly androgynous manner. The appearance of the protagonist David Beule could only be described as stereotypically female in view of his long hair – in terms of traditional role concepts, that is. His song is masculine and the deathcore scene is thoroughly male as regards the musicians and their fans. So why this title?

MB: True, the scene is very male. But among the fans there are a lot of girls who idolize the musicians, a real groupie scene. And there are also female musicians, but they tend to be the exception; the core of the movement is male as is the impression it gives as a whole. The androgynous does, however, play a significant role, but not in the same way as with Bowie. I noticed that the musicians I got to know cultivated, on the one hand, a tough, manly exterior with tattoos plus the primeval power of this very brutal music with its shrieking songs, that couldn't be more archaic and harsh. And yet on the other hand, the men behind this absolutely determined, forceful manliness were often unexpectedly soft types. None of the musicians I got to know was really a brute, on the contrary they were more gentle, delicate, vulnerable types. And also a lot of the musicians are really thin, they wear extremely tight trousers and dainty espadrilles on their feet – in stark contrast to the heavy jump boots one is familiar with from other youth movements and from other metal directions. I found this all very surprising. And these contradictions have something androgynous about them.

62 REBEL REBEL

AM: You come to the group as an outsider and as an artist you keep a professional distance from the people you film, and yet it is clear that the interaction involves a high level of trust. Does it take a lot of preliminary work to win this trust?

MB: Yes it does, I have to put in a lot in order to achieve this. I'm interested in a scene because I was never part of such a scene. That was the motivation for my first works in this area: I wanted to get acquainted with a world, which up until that time, I had only been aware of from the outside. I wanted to find out more.

AM: Do the young people you filmed expect anything to come out of the film as a medium? Do they expect that it will help them?

MB: Yes indeed, media such as film or photography can awaken hopes – that can certainly be tricky. I try to make things clear from the beginning, that I don't make any ordinary middle of the road music videos, for example, and that I am not a talent scout for a big record company. They can decide for themselves if they want to take part in my project or not.

AM: Since the mid-nineties, the dividing line between film as an art form made in a documentary style and artistic documentary film has blurred. For Runa Islam multi-perspectives and decentralization are the defining features of the documentary approach in her films.¹ The video artist Marcel Odenbach speaks of “fictionalization processes”² rather than documentary processes. *Rebel Rebel* has elements of the documentary genre, but the instillation-oriented manner of presentation and the aesthetic manipulation of the material clearly mark it as a self-reflective artwork. By bringing the insignificant to the fore, by way of these changes, you integrate the piece into the meaning-generating system of art.³ How do you approach the relationship between documentary film and art film in your art practice, and is it necessary for you to distinguish between the two genres?

MB: Most of my work is based on documentary photographs, not on staged takes in a classical sense. But there are intermediate types, such as the documentary photographs that are influenced by scenic interventions, and these are just as numerous in my case. Then there are works that function more like moving pictures and others have something narrative, something film-like about them or a combination of modes. In no way is

my aim to make a classical documentary or feature film. Working with documentary photographs enables me to reflect on our ways of seeing and gain an understanding of our society and ourselves.

AM: In the museum Villa Stuck the film *Rebel Rebel* is being presented in the Alte Atelier of the ennobled artist Franz von Stuck. Fitted out like a ceremonial hall, the Alte Atelier was first an artist's studio but grew in significance as a kind of sales and exhibition space or even a dining hall. Its location at the center of the building with a view of the balcony and the Prinzregentenstraße underlines its importance as the ‘shrine of the house’. In the studio there is an ‘Altar of Sin’ staged by Franz von Stuck, with the scandalous picture *Die Sünde (The Sin)* at its center, mainly devoted to art and Eros. What role does this Alte Atelier, this hallowed art site play for you, as a location for your presentation? It isn't a White Cube, is it? Does that matter to you?

MB: Well, the work *Rebel Rebel* wasn't created in connection with the Villa Stuck. But when we visited the space it soon became clear to me that I would like to show the work in the Alte Atelier. It was just this connection with the ‘Altar of Sin’ that fascinated me about this place, that it was the shrine of the house. Its grandeur, its magnificent design, its lavishness – this space is already an artwork, although it was originally supposed to be a place where artworks were made. In *Rebel Rebel* I see a whole row of exciting interfaces, you only have to think of the opulent tattoos of the musicians. Of course, here there are more clichés, but it is also possible to appreciate the elaborate body ornamentation as a personal expression of self.

AM: The frieze painted by von Stuck with the heraldic beast of the painter, a centaur with clenched fists, and motifs expressing the wildness and libidinous instincts of such hybrid creatures, can well be compared with the archaic, unbridled and somehow instinct-driven expressiveness of the musicians in *Rebel Rebel*. Do you also see any common ground between the scandalous picture *The Sin* and the deathcore scene?

MB: If you put yourself back into those times, then the ‘Altar of Sin’ is certainly borderline, a daring piece by the artist. And provocation also plays a big part in today's world as it does of course in the deathcore scene. But for me, the impact and atmosphere of the

space is more important – that's where I see the most connections to my work. The room is very strong; it has enormous presence, which should not be ignored when presenting an artwork. The work has to assert itself or submit – at best, the space and the work enter into a vibrant interaction with each other.

¹ Islam, Runa: Interview with Gerald Matt. in: *Love/Hate. Versuche zum großen Gefühl zwischen Kunst und Theater*, exh. cat. Ursula Blickele Stiftung, Kraichtal, Vienna 2003, p. 59.

² Odenbach, Marcel: conversations with Doris Krystof about his films *Abwarten und Tee trinken* and *Disturbed Places*. Symposium *Dokumentarische Verfahren in der Kunst*, Cologne, 19–21 October 2012, http://www.dokumentarfilminitiative.de/index.php?option=com_content&view=article&id=229&Itemid=20 (accessed April 2, 2013).

³ Becker, Kathrin: *Generation My Space in: Eyes Wide Shut. Martin Brand*, exh. cat. Dortmund Kunstverein, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2008, pp. 22–25, here p. 23f.

“LIFE IS FANTASY ...”

Words of wisdom from a video game mark the beginning of the 20-minute, two-channel video installation *Rebel Rebel*, which seems as if it were documenting the everyday life of a young deathcore band.

Martin Brand approaches singer David Beule in ten sequences, and without getting too close, creates moments of concentrated intimacy. As practically nothing is said, and the few words spoken do not serve the narrative, the casualness of the material at first seems to be the result of an almost arbitrary selection and arrangement. The narrative strategy, borrowed from the documentary music-group film, is only gradually revealed: the band's everyday life, scenes from rehearsal rooms and studios, private moments, clowning around before the performance, and as a high point, an actual concert. To a certain degree, *Rebel Rebel* approximates to a documentary film, while at the same time subverting its strategies. The customary ordering and assessment of the film material is thrown into question. The apparent refusal to instrumentalize the material for the narrative underscores the material character and the authenticity of the takes.

Instead of consistently exhibiting authenticity as an added value, however, the material is relieved of the pressure to be documentary by the skill of the montage and in particular the elegant use of two channels with parallel projections. One scene shows the lead singer David Beule and the guitarist warming up before the performance. This scene, run with a time lag and mirrored on the center axis, is assembled into a two-channel projection. The guitarist's admiring yet puzzled gaze at the lead singer is separated out of the scene through duplication and mirroring, leaving no suggestion of embarrassing exposure. An almost tangible feeling of closeness is created, and pleasantly counterpointed by David's shrieking.

MARTIN HEINDEL

64 PUNKS 2011, SINGLE-CHANNEL VIDEO

A portrait of two young punks: a couple, outdoors somewhere in the public domain. He is sitting between her legs wearing a big heavy metal chain looped several times around his neck over what remains of a T-shirt cut down the side. His hair is blowing gently in the balmy summer breeze in a film that is running slightly slower than usual. His girlfriend has a carefully dyed extra-long fringe and is dressed in a much less unruly manner than he is in a batik top and artfully torn fishnet tights. She is running her fingers tenderly, almost casually, along his upper arm. The accurately edited loop repeats the small gestures of affection, again and again, slowly. At one point her hand moves on timidly, past his armpit and under his T-shirt. This is the only change of scene that *Punks* has to offer. The two are looking steadily straight ahead, directly at the camera. The tender minimal movements are the only activity that indicates the moving-image aspect of this work.

Like many of Martin Brand's films, *Punks* is characterized by an almost casual presentation of a wealth of detail and a careful reading of the signs. There is a cautious approach to the arsenal of youth-culture signifiers promising their wearers a sense of belonging in the difficult phase of adolescence and providing stability through recognizable symbols: suits of armor consisting of signs that rest temporarily like corsets on insecure bodies. Although they might want to look like punks at first glance, these are not unkempt figures, are not Sterno-drinking runaways or scrounging beleaguers of underground railway stations. No, their skin is looked after, his body is in good shape (possible from school sport), while hers is protected by a layer of puppy fat. They probably smell good. Only gradually do we notice the huge black, almost brand-new mountain backpack that the girl is leaning against. For her it is like a discreet third party serving her as a support, rather like the support she gives her boyfriend. The backpack also shields her from the cold concrete of the federal German inner city – cradled, held, even while on the road, bought with saved pocket money or a Christmas gift from her parents. No, not runaways. More than likely they are Interrailers.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: In contrast this work is a double portrait – of a loving couple.

MARTIN BRAND: This picture was taken near Cologne Cathedral – one of the punks was already known to me. Then I saw the two of them sitting there and asked them if they were interested in taking part in my portrait project. It was not unusual for people to prefer posing together for a portrait and this was the case with these two punks. They were sitting there basically as you see them in my picture, except that I lit them better, so to speak. I didn't realize that this shot would become so important for me until later.

AM: Why do you find this work so special?

MB: It's mainly their expressions that capture my imagination. At first you see two punks that have given themselves a protective shell through their hairstyle, clothing – he's hung about with chains. The punk as enfant terrible – this works as it always has done. But when you look at their faces and eyes, you can't miss this incredibly intense, soft, gentle, tender exchange of glances – the kind of contradiction that runs through all my work.

AM: Belonging to a group is for young people an important component of growing up, that gives them reassurance. Many resources are exploited to achieve this construction of identity. In your film portraits, you disarm these young people to a certain extent, since only their expressions are central and the accessories, such as the dangerous looking metal chains, merge into the background. When making these film sequences, did you have the impression that for the subjects the effort was not only physical? That presenting that gaze was difficult as it revealed what one would rather keep hidden?

MB: The film portraits are demanding and tiring, on the one hand, but on the other they are concentrated moments of introspection. When the camera is running, time passes very, very slowly – those are intense seconds and minutes with a lot going through one's head for a while. And this awareness of time, this calming down, this stopping time – even without making a photo that really freezes time for an instant, the time in the shooting somehow seems to stand still. That is a special experience for me and for my sitters.

AM: Is that because the relationship between how we see ourselves and how others see you is being tested?

MB: That's right. The person realizes that he is revealing something that he would rather keep to himself. He allows a peep behind the façade and that of course is my intention. That's the underlying idea in this work, that the viewer can see more than just a cool picture of two punks.

AM: You also manage to throw into question society's view of subcultures that is implicit in the viewer's angle. You stress that you are not interested in the subculture in its own right, but in the people who are hidden behind the scene-codes of this subculture. But don't you also have an interest in mediating, in dismissing the fear and prejudices of the viewers towards punks, for example?

MB: No, that's not what I'm interested in at all. I'm not an expert on subcultures and have absolutely no missionary zeal in this respect. I don't want to convince anyone that punks aren't that bad after all (laughs). Whoever believes this should go out and try to talk with such people – that's exactly what I did at that time. I myself was never a part of any such youth movement or subculture, perhaps I would have enjoyed it. Later, I noticed that there are people who I instinctively avoid and seem to be afraid of in some way – that for me was a good reason to find out more. Why am I so wary of such people? Are they really a threat?

AM: Do you see yourself as an all-knowing narrator? Do you know more than the viewer?

MB: Of course I know more than the viewer, but that doesn't matter at all for the reception of the work. I believe every single viewer has the opportunity to appreciate my works, even though they were not present when the shots were made and couldn't get to know the people personally, as I did. The work functions quite independently of any single individual – I don't make work about anyone particular, and so no names are given.

AM: What role does the loop play in your work?

MB: The loop plays a big role in this work. Most of my other portrait pieces function in principle like a slide show. You see a portrait for two minutes and then you see the next one. In *Punks* I have one motif only, and the picture hardly changes at all, only certain details. I understand this as a deliberate attempt to approximate to the panel painting, which has always fascinated me. For this reason I like to present this work on a monitor within a frame, like a picture hanging on the wall. The unusual thing about this panel picture, of course, is

that it does actually move. Even if it always shows the same thing, the minimal movements are perceptible: you can see wind ruffling hair, the eyes blinking and hands moving slightly. It communicates the idea of a moment that is so beautiful you would like it to go on forever – and that's what this picture is like for me. To enhance this aspect I decided to slow down the speed a little and have the image repeating endlessly.

There is no sound, almost no movement, and yet it is as if the two speak to us. He defends his lifestyle with a look of defiance: So I live on the street, what of it? What's it got to do with you anyway? You're a bore. She uses meekness and tender loving care to persuade us. She says: Things are ok as they are. Or else: You can't stop me caressing my friend. Are you jealous? Look, I'm still doing it, very slowly ... Do you think it's ok? Or else: Don't worry, I'll look after him. Or am I just imagining it all? Are the two observing us? What we look like? Are they trying to make guesses about our lifestyle, our jobs, our identity, on the basis of our clothes, our hair, our gestures, our behavior, our expressions?

This minimalist video loop exerts an almost hypnotic power of attraction. The slight slow motion and the dyed hair blowing in the gentle breeze are reminiscent of the aesthetic of an advertising clip. Nothing much happens, but the few eye movements, the boy's thorax rising and falling with his breathing, and the girl's constant caressing create a great tension, even fear, the fear of missing or overlooking or just not understanding something. Where did the boy look just now? Is he reacting to directions? Or is he looking at the girl for reassurance that he is playing his role correctly? And where do all these questions come from? Does the meaning of the video lie somewhere beyond what it presents? The lack of action in the intra-fictional communication system necessarily draws the observer's attention to the communication between artwork and viewer. For in our search for a meaning or a message, our interpretive processes are being constantly mobilized, so the viewer realizes that he is observing himself while looking.

MARTIN HEINDEL

66 MATCH 2005, THREE-CHANNEL VIDEO INSTALLATION

On three channels: an open field filmed simultaneously by camcorders from different angles; occasionally we see cars along the side of the road, and all the time we see muscular men right in the middle of the picture – hooligans. This is clear at a glance. And these hooligans look as if they are going to war, right here in the middle of a field of rapeseed. But from the very start we also see glitches, interference, the analogue and digital effects of compression and repeated copying – exposed by the medium itself, a deliberate distancing caused, among other things, by the images being shown at a slightly slower speed and by the recurrence of empty frames, namely, when one of the cameramen was simply not filming anything at that moment. Martin Brand obtained the raw material for *Match* from copies of homemade DVDs available for sale on a hooligans’ website.

Male folklore galore, a theater of drive discharge. Two groups are walking towards one another on different projections, and then, as if by command, they start running. They fight with one another for a while and then separate again. They stand around oddly unmotivated, their legs apart, rubbing their bloody noses or else roaming the field. In fact, nothing happens most of the time. Then they run at one another again, strike one another briefly, and then stop. The whole thing is crazily erratic. The overly bright colors (the yellow of the rapeseed) and the ultra-banal setting (somewhere on the periphery of a town one summer’s day) transform something that is abundantly ludicrous and obscure into something strangely threatening and surreal, heightened even more by an equally ‘schizophrenic’ sound track, on which we hear not only sweet birdsong, but also the heavy, excited breathing of the cameramen, constantly. The whole scene is thus overlaid not just by an atmosphere of latent yet strongly ritualized violence, but also by a very unpleasant, almost sexualized voyeurism at the sight of these wild hordes of men – an eager delight in the excesses on show in this refracted scene.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: In *Match* you use film footage that had been uploaded onto a hooligan website. Your three-channel video installation presents three camera angles on one and the same event: a hooligan battle. An original looped sound track can also be heard. How did this work come about?

MARTIN BRAND: A friend and I were doing some research for a documentary film on the theme of football, violence and commercialization. While looking for material, we came upon a website run by the hooligan scene where you could buy DVDs the hooligans had cut themselves. We bought a number of those DVDs – with hours and hours of material, numerous TV reports, and also homemade, amateur footage. What struck me in particular was the amateur video material. The quality of the images had been badly damaged, as the material had obviously done the rounds on the scene and been repeatedly copied from VHS to VHS for that purpose. This meant that what remained in the end was an almost abstract video on which you could only barely make out what was going on. I found the aesthetics of this material in combination with what you see – that is, organized hooligan fights – quite exciting. I scrutinized the material over and over again, and then by chance, thanks to a scream in the original sound track which I recognized, I realized that one and the same scenario was to be seen in two separate video recordings. As I was still missing some set pieces, I studied the DVDs again and came upon a further camera perspective, which I was actually able to synchronize with the others by means of the sound track. That was quite an amusing process, given that the material on the DVDs was widely dispersed and disjointed. In the end, however, I had these three images side by side synchronously showing one and the same event at one and the same time.

AM: The film has a lot of white gaps that might immediately make people think that you deliberately included them so as to leave viewers scope to fill them in. It’s interesting that here the necessity for this was actually dictated by the material. Using white pieces to indicate missing sections is also a typical restoration method. The white parts have an amplifying function.

MB: Needless to say, those gaps were actually a bit troublesome at first, and I tried to close as many of them as possible. When I had worked in all the material, I then decided to fill the gaps with a white image because I also wanted this intervention to be as

objective as possible. Initially, it was perhaps a kind of stopgap, but then I noticed that, when watching the film, these very gaps had a great appeal and harmonized overall with the work.

AM: The images contrast greatly with your other images, which are usually high definition, high resolution, pristine. Hito Steyerl has spoken in this connection of a “image”, saying: “Its quality is bad, its resolution substandard. (...) The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a ‘lumpen proletarian’ in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. (...) The poor image tends towards abstraction (...).” Judging by the frequency with which they were copied, the images you present have a very high standing in the community. And as a result of that high standing, their quality gets progressively worse. Then you come along and reverse it all in your presentation, greatly enlarging the bad quality by projecting it, and showing three perspectives, like a triptych.

MB: I think Hito Steyerl’s definition of impoverished images is great – however, another aspect plays a decisive role in *Match* and in *Fight for your Right Vol. 1*. Seen objectively, these images are definitely worn – a mere by-product, apparently useless – but something is also gained, that is to say, there is something good about them, something that we like to look at, in which we see something we could not have seen in a perfect high-resolution image. They reminded me of images we have already seen in painting in the 1990s and 2000s, in Gerhard Richter’s works of course, and also much earlier than that.

AM: The charm of this work is the interplay between the images’ painterly, even expressionist aesthetic, and the brute force, the aggression of the people they show. The vagueness of the images also underlines the illegality of the actions depicted, and through the large-format three-channel installation, you succeed in challenging the ‘lawlessness’ of the hooligan scene. Do you think that the special aesthetic and the gaps in the images emphasize the film’s expressiveness?

MB: If I try to imagine the same thing in brilliant HD video quality, it would be a totally

different work in many respects. Through the gaps in particular, the impoverished film footage, free spaces emerge that viewers can dock onto with their own ideas. It’s like in abstract painting – details are lost, but something else is generated. A free space which viewers can fill and use for themselves. The more you show, the less you tell.

¹ Steyerl, Hito: *In Defence of the Poor Image*, in: *RICOCHET #3: Hito Steyerl*. exh. cat. Museum Villa Stuck, Munich, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010, pp. 34–43, here p. 34.

A novelty. A found item. One of millions washed up onto the shores of the infinite sea known as the Internet. A found item telling of man’s infinite freedom and equally oversized stupidity. A found item that is more than the sum of its parts.

In terms of tactics, voyeuristic value and blood-curling composition, the portrayal of the battle that spread out here in front of us, from different angles and moving, is probably rather mediocre. But the story behind it is incredible: a set battle between hooligans in the middle of nowhere.

Martin Brand has processed this found footage with editorial precision, synchronizing the spectacularly bad images from the three cameras, replacing missing frames by white faders and running the three films beside one another at half speed. Only the sound track has been artfully reworked. The three original camera sound tracks have been substituted by a loop full of babbling voices, birdsong and heavy breathing, linking the three perspectives to one place, one gaze: that of the observer. Brand delivers the actors up to that gaze. Because of the poor picture quality, no one need fear being identified, but through the analytical eye of the occasional general the (troop) movements, paths and actions can be made out. And assumptions can be made as to what is hidden behind the white frames.

MARTIN HEINDEL

68 FIGHT FOR YOUR RIGHT VOL. 1 2005, FOUND FOOTAGE

Fight for your Right Vol. 1 focuses on the hooligan scene, revealing a tableau of a violence-obsessed subculture. The images are of battle scenes in soccer stadiums, on the stands and on the pitches, as well as of riots on inner-city streets, with masked figures and belligerently bare torsos, aggressive shrieks and rows of silent policemen in full regalia. Now and then we see a soccer player, but otherwise just struggling, pushing, shoving and chasing. Despite – or maybe because of – the apparently chaotic-anarchic explosion of violence for which the hooligan scene is notoriously famous, it is characterized by an astonishing degree of organization: there are highly refined codes – specific trainers, scarves, sweatshirts and jackets – by which the initiated can recognize and categorize each other; the appointments made between the different groups for mutual fights are binding. The roughness, the wildness, the violence are organized and framed in a kind of ritual. The found-footage aspect is heightened here by the distortions, the interference and the evident ‘impoverishment’ of many of the images, which, without exception, are stills from TV reports about hooligans. These media, in the sense of mass media, images help to demonstrate how hooligan culture is ‘formatted’ in the public discourse. The approach to this scene is thus deliberately indirect, by means of material available to the general public. What we see is the moment when an otherwise rather clandestine scene becomes effectively perceptible – plus the fascination of this idea of masculinity based on strength and self-assertion – strangely untimely, yet unusually glitzy in its ‘dullness’.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: *Fight for your Right Vol. 1* draws on television reports about violent riots by hooligans at international soccer matches. How did you select the stills?

MARTIN BRAND: The DVDs we bought for our film research (cf. p. 66) included not only amateur footage, but also numerous television reports. I was interested in the images themselves, what they depicted, in combination with the painterly aesthetic – and that is more evident in the stills than in *Match*. I had a greater range of colors and formal possibilities there. And unlike painters, who use media images as models for their paintings, I don’t paint from pictures.

I define the stills themselves as independent images. The decision to arrange these small images into a block came about more by chance. I had made small prints of the stills and laid them out in a block on the floor. When you look at the images that way, you automatically see links, project your own ideas and thoughts onto them – the images leave you plenty of scope for associations.

AM: Yes, the vague message in the images leaves the viewer a bit of latitude. Celebratory rituals of violence and the cultivation of an aesthetic of aggression are among the dominant features of the hooligan scene. There is a text in the catalogue *Eyes Wide Shut* about *Fight for your Right Vol. 1* that speaks of your interest in a “fan culture and subculture that adheres undauntedly to male stereotypes which are alien to the artist.”¹ I find it very interesting that you deliberately emphasize this aspect.

MB: That wonderful text is by Francis Hunger, with whom I did my first catalogue for the Dortmund Kunstverein. I think the reference to the unbroken male stereotypes is very apt. It is a formula that applies to a number of my works.

AM: Male stereotypes are an important mainstay in your work, along with the theme of adolescence. We are accustomed to women artists addressing the theme of ‘being a woman’ in their works. It is unusual for a male artist to engage with his own masculinity, his own position in the relationship between the sexes – and for this to be perceived and formulated as such. René Pollesch remarked in an interview in 2002: “Once when I was invited to Stockholm, everyone around the table was talking about their girlfriends. Then the session began, and I wondered if anyone noticed that there was not a single woman at the table. This strikes directors even less than macho plebs in their local after a soccer match. There are scarcely any respected women film directors. Even a director who outs himself as a homosexual is given a pigeonhole. Women make statements about women, gays about gays, but hetero males talk about people and about society.”

MB: Yes, I certainly regard that as an important point. Needless to say, organized fights in those kinds of hooligan battles, in fact the whole scene, is alien to me. In many subcultures, indeed in cultures themselves, it is vital to display your strength and masculinity and express these at every opportunity, the whole macho thing. It would never occur to me to drive around the block with my car windows rolled down playing loud music. I don’t have any tattoos. I don’t play

aggressive music. Nor do I have radical political views. I could continue the list forever. And I’m amused that René Pollesch sees directors, of all people, as being among the biggest machos. But he is right, to a certain extent, when he ascertains that hetero males never, or at least very seldom, address their social role as men in their works.

AM: Do you look at these extremes in order to be able to make more general statements about men’s understanding of their role?

MB: You could put it that way, yes. I look at the extreme so as to be able to draw a general conclusion. And in fact I am repeatedly confronted with the question of masculinity. So it is no coincidence that my last major portrait work is called *Portraits of Young Men*. It is my special focus, along with the theme of growing up. Of course there is also violence among women, but beating people up and fighting, brutality and shows of force, are traditionally very male. Men distinguish themselves by their energy and strength, their muscles. And in *Rebel Rebel* the ‘shouting’ in deathcore can of course be interpreted as an outpouring of male energy and anger. The knights who once knocked one another off their horses with lances were also men. When I saw that direct combative confrontation in *Match*, I was quite fascinated. It was like old-time war, when warriors charged at one another to engage in battle. It’s very different to how wars are fought today. The way we live in our civilization today actually leaves no scope anymore for that kind of test of strength.

AM: It’s a parallel world, even for the hooligans themselves.

MB: Exactly. The hooligans have the most varied of jobs, from roof tiler to academic. Obviously, there is a great need to live out those archaic drives. And it seems to be something very characteristic of our day.

AM: It’s detached from normal everyday life. Some men need an outlet so as to live out things that are impossible in their normal life.

MB: Indeed, everyone has a place where they let off steam. There are parallels to the world of sport, to be sure – and a brawl is not far removed from a boxing match. There are also rules, for example, you cannot kick someone who is on the ground. Then there is of course the lure of illegality, that certain kick that perhaps you don’t get in a boxing club.

AM: Where does this drive come from, this search for an outlet? Does it really have to do with a ‘crisis of masculinity’, as is often loosely proposed in a society that is becoming more emancipated?

MB: Possibly. In former times, everyday life was perhaps more determined by physicality and violence. Conflicts were more often settled violently. Moreover, a lot of jobs were very much more physical than they are today, at least in our western industrial society. And when people came home exhausted from work, they rarely have any great desire to meet at weekends for a fight.

¹ *Eyes Wide Shut*. Martin Brand, exh. cat. Dortmund Kunstverein, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2008, p. 76

² Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reimbek 2009, p. 346, quoted from Michaela Meise: Solidarität statt Sympathie, in: *Texte zur Kunst. Feminismus!* December 2011, vol. 22, issue 84, p. 77

LET US OUT! WE WANT TO PLAY WAR GAMES!

The grainy images speak of war. These are stills from television reports about riots at international soccer matches. If you are not aware of this, then what you see is war, street fighting, terrorism, the troubles in Northern Ireland, a dictatorship somewhere... news reports about violence. Now and then we see a stand in a football stadium, a jersey, a green pitch, a goal post, but the vast majority of the images do not lead us to draw conclusions about football. Some of them lead to no concrete conclusions at all. They remain abstract constructs. Compared with the hooligan battle that Martin Brand meticulously reconstructed in *Match* (2005), the arrangement of these images seems arbitrary; they are removed from their original context and regrouped. In fact, the viewer is overwhelmed by the volume of images, is unable to absorb them all at once, and so quickly gets lost in a surge of cross-references, links and bewilderment. A jokingly affectionate comment made by an old woman on seeing two guys in a scuffle: “Ah yes, boys, they always have to get to grips with themselves like that, don’t they.”

MARTIN HEINDEL

70 PORTRAITS OF YOUNG MEN 2010, SINGLE-CHANNEL VIDEO

Portraits of Young Men is a series of 40 almost two-minute video portraits exclusively of boys and young men of different origins and public standing. Martin Brand asked them to stand in front of his camera, in Cologne, Dortmund and Münsterland, and recorded them as they looked into it. This work condenses not only Brand's repeated engagement with the borderline between film and photography, moving image and still, but also, and in particular, his general engagement with the principle of the portrait. This is brought into play quite directly in the title, which is a bit like an elliptical paraphrase of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). The 'artist' has literally absconded from the middle of this title. Here it would seem that the portrait belongs entirely to those captured by the camera.

And for all its staged sobriety, that camera does what it always does: it registers what is in front of it – young people in that biographical transit stage, and the cultures they form in the process of finding a footing and an identity. The adolescents and young adults in *Portraits* all look totally different and absolutely individual. They are all wearing insignia of belonging to a more or less clearly recognizable youth culture of some kind – skaters, punks, emos, tough guys. Together, they represent youthfulness and a rather typical male-adolescent urge to exert their presence. And they would all seem to be reacting similarly to the challenge of meeting the eye of the camera and the attributions ascribed to them. They try to oppose this encounter with something of their very own: a particular gaze. They preserve their dignity, their pride, somehow or other. And the wonderful thing is that when the camera takes up this response to it by way of a loop, it does not betray them.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: Are adolescence and subcultures a vehicle for your artistic position?

MARTIN BRAND: Yes, up to a point, in order to be able to draw conclusions about human relations and social interconnections in general. The motivating force behind my work is an interest in our world, our society, in social cohesion and conflict, and so I took up the

theme of youth subcultures early on because I could infer a great deal from teenagers and young adults. In the transition phase between being a child and becoming a mature adult, certain aspects of our lives show themselves in an unembroidered, uncensored manner. Later on, people develop strategies to hide such things better. This fascination with young people hasn't yet gone stale, and I could imagine working again with people who have learnt these camouflaging techniques more effectively, that is to say, with older adults.

AM: Do you see yourself following in the footsteps of August Sander, for example, whose portrait photographs offer a cross section through all social strata in the late German Empire and during the Weimar Republic. In these social documentary portraits he engages not only with societal role models but also with gender roles. Is it also an aim of your portraiture to depict society as it is and give a panoramic view of the social and cultural landscape in Germany?

MB: I think August Sander is a magnificent artist and I admire his work immensely. He certainly has influenced me, but he also worked on things that I don't find so important. His concern with different kinds of professions and his idea of depicting a cross section of society, those things don't apply to me, I don't think.

AM: What is the unifying feature of *Portraits of Young Men*?

MB: To begin with, it is just a succession of portraits, always of a young man looking into the camera. I am particularly interested in this situation, where I as the viewer am confronted by another person and can look directly into his eyes. This way I can create a semblance of a dialogue – a semblance because it isn't a real person, but only the replica of a person on film. But we can look into this person's eyes, and that feels surprisingly real, an intense moment. We learn something about ourselves and about the other. These portraits function like a kind of mirror – we automatically compare ourselves with the person facing us, or at least try to relate to them. Is this person like myself? Are there similarities? Or is that person totally different? Where are the points of friction? Is there a conflict?

AM: The film portraits offer space for reflection, and the eye contact forces an identificatory reaction, leading to an unexpected encounter with one's own mirror image.

The viewer responds to the intensive eye contact by entering into a relationship with the person portrayed and taking up a position within a social framework.

MB: If you allow yourself the time to let the portraits take effect, you penetrate beyond their façade to the real people behind the images. That is my basic intention.

AM: The intensive eye contact is quite profound and has an enormous effect on the viewer. Do the portraits set similar processes in motion for those filmed, while they are being filmed? You look mainly into the display and not into their eyes. They are aware that they are being filmed, but not of real eye contact. Eye contact first arises in the exhibition. They are part of a media construction.

MB: I believe that during the shooting, which takes about two or three minutes, the person is thrown back very much on themselves and that a great deal goes through their head. You can see in their faces that some kind of inner conflict is going on. On the one hand, they want to preserve their façade, continue to look cool, but on the other, so many thoughts race through their minds that their expression changes. We can read all that from their faces, like an open book.

AM: The pose starts to show cracks.

MB: Exactly.

AM: In these portraits you are traversing the medial terrain between photographs and film.

MB: It is very much easier to capture a cool image of someone in a photograph. The guy puts on his cool mask, that special knowing expression, I press the button and there is this cool picture of a young man. What does that picture tell us? The film portraits show the other expression, too. In photography I have to choose: I can also capture the 'other expression', but it functions in a completely different way. The film portraits are much more revealing.

AM: With your portraits my first impression was that these 'exposures' were upsetting for the youths. The change from beginning to end of the portrait is dramatic; after the two minutes, you suddenly see sweet lads who seem uncertain

of themselves and afraid and not at all self-assured. Youngsters after all...

MB: ... having a hard time.

WHOEVER BLINKS FIRST LOSES, DOESN'T HE?

Isn't it fascinating just how much can be said without words? Or how much you can think up when someone says nothing for two minutes? During these 40 x 120 camera seconds, whole dramas of self-assertion, self-presentation and self-invention are played out, leaving their mark on the faces of the young men portrayed. Although there is no sound track, stories are told nevertheless. You feel close to these young men. As you enter into an imaginary dialogue with them, time and space are superseded. You even believe you understand what is real and what is mere façade.

Who wants to impress us? Who is hiding? Who capitulates and makes a peace offer? Who wants to be liked? Who is actually pleasant? Who finds the whole thing totally embarrassing? Who needs some accessory or other to hold onto? Some are not quite happy with the veneer they have chosen and make adjustments as the camera runs on. The non-stop attention of the camera exposes a rift between the person and the image that person wants to transport.

Unlike the moments locked into the two dimensions of a portrait photograph, these video portraits elongate both the moment and the person, spread out into the temporal and reveal discontinuities. Instead of being frozen in a moment, the pose becomes comprehensible as a tangible transformation.

MARTIN HEINDEL

72 BREAKDANCE 2004, SINGLE-CHANNEL VIDEO

Streaks of candy-like color, blurred images, movement. The scene that emerges is of a thrill ride at a funfair – one of the ‘wilder’ kind, with small-town teenagers hanging around, rather than parents with small children. There are people on the ride itself and others standing around it. Then comes the voice-over: From the off, a girl starts talking about hanging out, growing up, about mothers with cancer and fathers who drink, about guys swarming around girls like moths around a flame. Two girls appear at the funfair ride. They have probably just reached puberty, are sporting dyed blonde hair done up to the nines, the straps of their bras peeping bashfully out from under their tank tops. Their expressions and gestures oscillate somewhere between childlike insecurity and the forceful battle against it, perhaps a nascent pride.

The narrative accelerates slightly. It is now about sex, referred to here as ‘fucking’, and about the fact that cool guys (of the ‘don’t leave anyone in the lurch’ kind) tie up other guys and drive them into the woods if they have dropped a girl. Guys like that may even get shot in the leg. Drugs come into play, and evil junkies (‘the really hard kind’), knives are drawn, blood is spilled. Traumatic experiences, although the voice remains toneless. Standing in front of the Breakdancer, a couple of fellows chat up the girls, who start to grin, flicking back their hair with their hands. In the end, they all wave at the camera and then climb into the Breakdancer for a ride.

All of this could be at a funfair in Burgwedel, Memmingen, Clausthal-Zellerfeld or some other boring small town in Germany – where Breakdance does not mean ‘hip-hop in the Bronx’, but just about the opposite. The sadness of adolescence, however, seems to be the same everywhere, as does the incredibly potent rhetoric of the minor dramas acted out in the gap between the sheltered safety of childhood and the brutality of adult life. That gap, into which the short film lets its protagonists fall, can also be sensed between image and narrative. Using the simplest of means in this film, Brand has produced valid ‘teen theater’. And the innocent images make up both a scene that is quite normal, in fact harmless, and a façade that is only apparently safe.

DOMINIKUS MÜLLER

ANNE MARR: Aesthetically, *Breakdance* is an experimental film with an ambiguous impact due mainly to the voice from the off. How did you come to make this film?

MARTIN BRAND: Initially, the *Breakdance* takes were sheer chance. I really just wanted to film the colors and movements of the funfair ride, but because of the low camera angle – I was lower down, near the neighboring carousel – the heads of the young people standing at the edge kept getting into the picture. This was completely unintentional, so at first I tried to avoid it happening. Then I realized that those immobile figures in the foreground, standing out against the colorful fast moving background, gave rise to an exciting image

AM: There are three levels to the film: first, the image with the relatively static young people in the foreground and the ride in the background revolving quickly with its gaudy blinking lights, then the voice from the off, and finally that chirping and clicking sound throughout the whole film. As a viewer I was constantly asking myself how it all fits together.

MB: The sound is pure chance – I generated it out of sound recordings I had inadvertently made of the noise from my computer combined with clicking sounds from my desk. It has a vintage quality about it, all reminiscent of old, poor-quality, buzzing recordings. Together with the image and the girl’s voice, this creates an atmosphere that, in my view, heightens the catchy character of the sequence. I wrote the text for the film at a later stage. It is based on a mishmash of stories and anecdotes I had collected over time. When viewing the footage of the funfair, I felt a need to contrast those lovely images, that surface, the colors and the young people standing around so decoratively in the picture, with something else, something more in keeping with the feeling I had when I was there. The atmosphere awakened in me the need to steer clear of the scenario, on the one hand, and on the other, to look at it intently, again and again.

AM: Interesting positions within the group also stand out, like the girl who adopts the role of the princess, which also has to do with power.

MB: I like the term princess for her. For me, it was an experiment, a game with the rules and power structures that exist in a gang like that, with group dynamics and role clichés.

But male stereotypes also come into play, if you think of the guy who is constantly carrying her bag ... Later, while working on *Pit Bull Germany*, I got to know a ‘princess’ like that, I called her a ‘railway-station princess’. She became the model for my speaker in *Breakdance*. By the age of 13 or 14, she had already managed to be barred from several railway stations. She was astonishingly self-confident about availing of the possibilities at her disposal. Needless to say, she had peroxide blonde hair and was good-looking, always strikingly and elaborately clad. And she had the guys in that scene pretty much in the palm of her hand.

Who is speaking? That blonde girl with the pony tail looking over at us? Or the other one?

Whichever of the two it is, why is she speaking? Why is she telling us these things? And why is the voice, or rather the linguistic gesture, not in harmony with what is being said? Is she repeating an original sound track? Or an invented one? The speaker is certainly not the owner of the memories she is talking to us about. Or has she has written those memories down and is reading them aloud? Probably not.

This irritating voice subverts the documentary character of the narrative while at the same time shrouding the narrator in mystery: Why must she remain anonymous? Why go to all that trouble? Does the narrator have to be protected? Is she perhaps someone in a witness protection program, like the kind we see in films? What she is talking about is not only frightening and brutal, to a degree it is also liable to legal prosecution. And the casualness with which she mentions a deliberate physical assault with a gun indicates that it is not all that was done.

As we listen to this girl’s voice telling its grotesque, sad, sometimes intimate and also slightly funny stories, we see a long uninterrupted shot of the two blonde girls in tight tank tops at the Crange funfair standing at a ride called Breakdance, like the film.

One of the girls is talking on the phone. A couple of guys join them, look in our direction. Is something going to happen? Have we been discovered?

Is the guy looking in our direction the Raffa fellow who shot the other guy in the leg? Or have these images of girls and boys at the Breakdance got nothing at all to do with the stories told by the strange voice?

MARTIN HEINDEL

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
MARTIN BRAND

Eine Ausstellung des Museums Villa Stuck in der Reihe RICOCHET

26. APRIL BIS 7. JULI 2013
MUSEUM VILLA STUCK, MÜNCHEN
WWW.VILLASTUCK.DE

AUSSTELLUNG

KURATORIN
Anne Marr

RESTAURATORISCHE BETREUUNG
Susanne Eid

AUSSTELLUNGSTECHNIK
Christian Reinhardt, Anton Bošnjak, Alexander Steig

Die Videoinstallation *Rebel Rebel* (2012) wurde im Rahmen
des Förderprogramms der Sparkasse KölnBonn produziert,
betreut durch die SK Stiftung Kultur.



Museum Villa Stuck
Prinzregentenstraße 60
81675 München
www.villastuck.de

Ein Museum der Stadt München

MUSEUM VILLA STUCK

DIREKTOR
Michael Buhrs

ZENTRALE AUFGABEN/PLANUNG
Roland Wenninger

SAMMLUNGEN FRANZ VON STUCK/JUGENDSTIL
Margot Th. Brandlhuber

KURATORIN/LEITUNG AUSSTELLUNGEN
Verena Hein

AUSSTELLUNGSKOORDINATION
Sabine Schmid, Nadja Henle

VERMITTLUNG
Anne Marr

FRÄNZCHEN, Kinder- und Jugendprogramm
Johanna Berüter

AUSSTELLUNGSTECHNIK
Christian Reinhardt

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT
Birgit Harlander, Anja Schneider

VERWALTUNGSLEITER
Bernhard Stöcker

SACHBEARBEITERIN BUCHHALTUNG
Sylvia Obermeier

VERWALTUNGSMITARBEIT
Lisa Elixmann

TECHNISCHER DIENST
Wolfgang Leipold

LEITUNG AUFSICHTSDIENST
Michael Hankel, Erwin Richter

KATALOG

HERAUSGEBER
Museum Villa Stuck

REDAKTION, LEKTORAT
Verena Hein, Anne Marr
mit Magdalena Schertl

ÜBERSETZUNG
Celia Brown, Pauline Cumbers

LEKTORAT ENGLISCH
Sarah Trenker

INSTALLATIONSFOTOGRAFIEN
Jann Awerwaser

GESTALTUNG
normal industries

DRUCK/HERSTELLUNG
Druckerei Vogl, München

PAPIER
Munken Lynx

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2013 Museum Villa Stuck, München; der Künstler und Autoren
© für die abgebildeten Werke bei Martin Brand

ISBN 978-3-923244-30-0

Printed in Germany

