

## **Mirko Martin – „Noir“ oder Sichtbarkeit als Falle**

von Viola Weigel, Kunsthalle Wilhelmshaven

In der Moderne wurde immer wieder an der Vorherrschaft des Sehens gezweifelt.<sup>1</sup> Gerade in der Erfahrung von Großstädten wird der Sehsinn zunehmend von anderen Sinnen wie dem Hörsinn und den „niederen“ Sinnen wie Fühlen oder Riechen verdrängt. Führt dies gar zu einer neuen „Ordnung der Sinne“ in der gegenwärtigen Gesellschaft?<sup>2</sup> Mirko Martins Fotoserie „L.A. Crash“ (2006-08) führt in verdichteten Szenen immer wieder die visuellen Randzonen einer Stadt vor, die geradezu als Sinnbild für die Paradoxien heutiger Gesellschaft gilt. Die Hollywoodstadt Los Angeles ist nicht nur selbst der Ort zahlreicher bildgewaltiger Spielfilme geworden, sondern wird immer wieder von den real existierenden sozialen Problemen eingeholt und von diesen zunehmend ununterscheidbar.

Neben dem Spielfilm „L.A. Crash“ (USA, 2004) zeigt insbesondere die seit 2001 in Los Angeles produzierte Fernsehserie „24“ mit Kiefer Sutherland auf innovative Weise, wie sich die Grenzen zwischen Täter und Opfer, Polizist und Verbrecher/Terrorist nicht nur auflösen scheinen, sondern der potentielle Austausch der Seiten geradezu zum Überlebensprinzip wird. Mirko Martin spielt in seiner Fotoserie „L.A. Crash“ mit diesen Ambivalenzen auf bildnerische Weise und führt so drängende sozio-politische und ästhetische Fragestellungen zusammen. Doch gewinnt gerade in seinen aktuellen Videos die Vermischung der sozialen Sinne, insbesondere die Tonebene mit der Bildebene, eine neue Bedeutung.

Seit einigen Jahren orientiert sich das in der Konzeptkunst vielgenutzte Medium der Fotografie eng an der Doku-Fotografie, die von der Authentizität des Gezeigten ausgeht. Parallel dazu hat sich eine Kritik dieses Dokufetischismus entwickelt, die die Voraussetzungen des Sehens hinterfragt und die Ebenen des Authentischen und des Fiktiven gegeneinander ausspielt. Mirko Martin stellt in seiner Fotoserie „L.A. Crash“ die Frage nach dem Verhältnis von Authentizität und Fiktion, verliert dabei aber nicht

die bildnerischen Probleme aus den Augen. Wenn der Künstler hinsichtlich der Sichtbarkeit mit den Wirklichkeitsebenen spielt, schöpfen wir schnell Verdacht, dass das, was wir sehen, ein bildnerisches Konstrukt ist. Einen Hinweis auf die Struktur der Konstruktion geben diverse Rahmen, welche auf die Bildhaftigkeit des Gezeigten verweisen. Der Raum ist abgesteckt, er verbirgt sich nicht mehr, sondern zeigt sich offen. In Martins personen- oder gegenstandsbezogenen Motiven zeigt sich dies in der sorgfältigen Ausbalancierung von Figur und Grund oder Ereignis und Umraum/Hintergrund (Straße, Mauer etc.), wobei in den aktuellen Fotoarbeiten die dominierende Figur, d.h. das spektakuläre Ereignis, interessanterweise aus dem Zentrum an die Peripherie des Bildes rückt und Teil der umlaufenden Rahmenstruktur wird (Abb. 1). Das vermeintliche Hauptereignis findet, ähnlich wie die mythologische Figur des Ikarus in Pieter Brueghels d. Ä. Gemälde Der Sturz des Ikarus von 1558, am Bildrand statt und erweitert damit unseren Blick auf den Umraum.

Die Verschiebung des Blickes vom Zentrum ins Umfeld hat zu einer neuen Arbeit geführt, die uns mit Hilfe eines weiteren Körpersinnes den erweiterten Raum sinnlich nahebringt. „Noir“ von 2008 stellt im strengen Sinne kein Video im Sinne des Sehens (lat. video: ich sehe) dar, sondern versucht das Sehen auf die Ebene des Hörens zu übertragen und mit dieser kurzzuschließen. Imaginäre und authentische Ton- und Bildebenen werden vermischt. Zwei Ebenen laufen im achtminütigen Video „Noir“ parallel: Eingeleitet wird das Video mit einem Nicht-Bild, einem Schwarzbild, das nach und nach mit diversen Geräuschen „gefüllt“ wird. Ein kreisender Hubschrauber, rasche Schritte und Schusswechsel beginnen einen Raum zu formieren. Angesichts des schwarzen Bildschirms wird Spannung aufgebaut und eine Atmosphäre zwischen Tag- und Wachtraum erzeugt, wie etwa in der berühmten Anfangssequenz des Spielfilms „Apokalypse Now“ (1979), als Hubschrauber zuerst über Saigon, dann als wummernde Ventilatoren über einem Schlafenden auf dem Bett kreisen und sich für kurze Zeit die Ebenen von Innen- und Außenraum, von Bild und Ton, verschränken. Angezeigt durch weißen Text auf schwarzem Bildschirm beginnen verschiedene Personen, darunter auch der Autor des Videos, ein Gespräch über den lautstarken Vorfall, kommentieren das Gehörte und geben uns „live“ in kurzen Abschnitten wieder, was sie hören und sehen. Oder vielmehr nur, was sie meinen, zu hören und zu sehen? Denn während des Dialogs über ein gerade stattfindendes Verbrechen oder eine Verhaftung werden immer wieder Zweifel über das Gehörte und Gesehene laut: sei es über den Täter („that was him, he was involved – it looked like blood“) oder das Ereignis („I wasn’t even sure whether it ... was gunshots“). Das Ereignis bleibt in der

Schwebe. Die Nacht trägt zur potentiellen Täuschung der Sinne bei. Die Geräusche (Hubschrauber, Gewehrschüsse) und die Personen, die darüber reden und das Gehörte nochmals lautmalerisch wiedergeben oder nacherzählen, schieben sich wie verschiedene Erzählebenen ineinander und lassen eine signifikante Leere entstehen. Der Betrachter des Videos wird zwar zum konspirativen Zuhörer der Unterhaltung – doch wissen wir genauso wenig wie der im Gespräch ebenfalls involvierte Autor des Videos über den Vorgang, da wir ebenfalls „nur“ zuhören. Es bleibt bis zuletzt ungewiss, ob der Mann, den die Sprecher um die Ecke biegen sehen, ein Verdächtiger ist: „He was just passing by us...“. Dass es nicht um ein bestimmtes Ereignis geht, sondern um die Art und Weise, wie es wahrgenommen wird, verdeutlichen auch die einzigen „Bilder“ im Video, die Texte des Dialogs: In der Schnittfolge des Videos wird der Übergang von einem Medium zum anderen – nämlich von Geräusch zu Sprachtext zu Bild – besonders anschaulich. Die in Standbilder gefassten Gesprächssequenzen sehen wie Lautbilder eines Comics aus („Ah Baw Balaa“) und rücken das „Video“ weg von einer Realdokumentation oder einem Hörspiel zu einer Art Videoskript. Das Gespräch kreist um sich selbst, und der Eindruck, in einem ungewissen Feld zu stehen, verstärkt sich durch die Ebene des Hörens sowie durch das undurchdringliche Schwarz des Videobildes. Das Gefühl, um sich selbst zu kreisen, wird auch durch die Selbstreferentialität des Gesprächsthemas, das sich durchweg um Hören und Sehen des Wahrgenommenen dreht, unterstrichen: „Did you hear that gunfire?“ „I wasn’t even sure whether it ... was gunshots.“ „I heard like 20 gunshots.“ „I’m surprised you didn’t hear it.“ „He heard it, too.“ „... it looked like blood.“ „That was him“ „That’s a cop.“ „See?“ „I looked at him. And I looked at his hand.“

„Noir“, französisch für Schwarz<sup>3</sup>, könnte darüber hinaus auch auf die im Dunkeln verharrende, nicht realisierte Aufklärung (engl. „enlightenment“) des Tatbestandes verweisen, die den Beobachter und Zuhörer selbst zum Täter macht – nämlich Täter oder Erfinder seiner eigenen Geschichten. Ein Glanzlicht in „Noir“ bildet höchstens das Stakkato der rasch geschnittenen, kurzen, weißen Textsequenzen, die wie Gewehrsalven („Balaa“) über den Bildschirm jagen. Auch in Mirko Martins Fotoserie liegt die mit Scheinwerferlicht an- und ausgeleuchtete Szenerie (Auto, Person oder Stadt) in gänzlicher Dunkelheit; denn die Unklarheit über Fiktion oder Authentizität der jeweiligen Szene erscheint gewissermaßen in Licht gebadet. Das Licht setzt der jeweiligen Szene immer besondere Glanzlichter in Form von Lichtpunkten oder Lichtstreifen auf, die den Raum ordnen und strukturieren (Abb. 2), doch letztlich seine „wahre“ Herkunft maskieren.

„Noir“ erzählt eigentlich nicht von einem Verbrechen, sondern mit Hilfe des Videos von einer anderen ebenso machtvollen Kraft: von der Sichtbarkeit als Falle unserer Sinne. Die spezifische Perspektive des Auges ist beim Hören ausgehebelt und der bei der Wahrnehmung von Großstädten charakteristische „schweifende Blick“ (Walter Benjamin) des Flaneurs wird durch das kollektiv-gemeinschaftliche Hören ersetzt. Töne, Geräusche umfassen uns wie Panoramen, 360 Grad. Gegenüber dem Sehsinn hat der Hörsinn den Vorteil, auch den unsichtbaren Raum sinnlich zu erfahren, doch nur Augen, nicht Ohren können wir ohne Hilfe verschließen. Wie die panoramatische, zirkuläre Wahrnehmung zur Zeit die Bildmedien ergreift, ist auch in der oben erwähnten Fernsehserie „24“ ersichtlich. In den Filmszenen kreist die Kamera um die Darsteller und versucht durch ihren 360-Grad-Blick eigentlich eine Qualität aufzunehmen, die zuvor dem Ohr vorbehalten war. Das Split-Screen-Verfahren veranschaulicht die gleichzeitigen Perspektiven auf einen Darsteller – das Kameraauge wird zum stetigen Beobachter. Auch bezüglich Mirko Martins Arbeit könnte gesagt werden, dass die panoramatischen Qualitäten des Ohrs in seine Arbeiten eingezogen sind. Die Fragestellung hat sich damit seit 2006 definitiv verschoben. Nicht nur das Vertraute im Bild verlangt einen zweiten, intensiveren Blick. Nun gerät das Gesamtbild in Verdacht und wird eine Falle für unsere auf spektakuläre Ereignisse trainierten Augen und Ohren.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Beispielhaft dafür steht Martin Jays Beitrag: Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley 1993.

<sup>2</sup> Vgl. die Ausführungen von Urs Stäheli über die „Soziologie der Sinne bei Georg Simmel“, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Bielefeld 2008.

<sup>3</sup> Das Video „Noir“ knüpft offensichtlich auch an die Ästhetik des amerikanischen Film Noir an. Darauf weisen Inhalt (Krimi), Bildästhetik (Licht-Schatten-Kontraste) und der Zeitpunkt (Nacht) u.a. hin.

Abbildungen

1



2

