

Dr. Franz Schuh

DIE WELT IM GANZEN IST UNSCHARF Camera Austria Nr 76 / 2001

Zu den Photographien der Karoe Goldt

Als ich Karoe Goldt die bis zur Einfalt schlichte Frage stellte, warum sie denn photographiere, fiel ihre Antwort für mich erstaunlich und kompliziert aus. Das Photographieren diene ihr dazu, die Wirklichkeit „wirklicher“ zu machen. Ich hatte den Eindruck, daß sie für sich diese Maxime darüber hinaus noch radikalisiert. Es schien mir, ihre Bilder wären für sie ein Beweismittel, daß es Wirklichkeit überhaupt gibt, daß – wie die althehrwürdige Philosophie es sagt – etwas ist und nicht nichts.

Die dabei waltende Vorstellung suggeriert, daß man „objektiv“ dem Dasein der Wirklichkeit auf die Spur kommt, wenn man zwischen sich und der Wirklichkeit eine Maschine, einen aufnehmenden Apparat einsetzt: Die Maschine will sich nichts beweisen, sie hat daher – im Unterschied zu mir selbst – Beweiskraft. Die Maschine als Prothese unserer Selbstvergewisserung! Die Malerei, die Karoe Goldt auch einmal betrieb, könnte dies nicht leisten; in die Malerei pfuscht das Subjektive zu stark hinein. Für mich hat Goldts Motiv eine merkwürdige Ambivalenz: Einerseits steckt darin etwas Juristisches – ein Beweis soll erbracht werden. Andererseits soll die Wirklichkeit, der der Prozeß gemacht wird, „wirklicher“ werden. Der Wirklichkeit muß mit einem objektivierenden Apparat der Prozeß gemacht werden, weil ihr Wirklichkeitsgrad nicht dazu ausreicht, um zu beweisen, daß es sie gibt. Ich verstehe das so: Goldt muß mittels Kamera die Wirklichkeit intensiver machen, damit sie sich „subjektiv“, als jener besondere Mensch, als der sie selbst existiert, überzeugen kann von der Existenz einer Wirklichkeit, die es außer ihr gibt, die aber nicht zuletzt sie selbst umfaßt. Es ist das Photographieren, mit der die Photographin einen Kontakt mit der Wirklichkeit herstellt - vielleicht sollte man statt Wirklichkeit besser sagen: mit der beglaubigten Existenz von Etwas oder Jemandem. Im Unterschied zu einer Erkenntnistheorie wird Photographieren aus dieser Sicht zu einer Erkenntnispraxis: Daß etwas (oder jemand) ist, sieht man erst, wenn man etwas (oder jemanden) photographiert hat.

Für mich ist das erstaunlich, weil ich ein ganz anderes Weltbild habe. Goldts Motiv fürs Photographieren zwingt mich, mein Bild von der Welt mir selbst deutlich zu machen: Ich glaube, daß alles, was ich jemals von der Welt verstehen oder sehen kann, (für mich) zuerst unmittelbar da ist. Dieser Glaube, auch „Urvertrauen“ genannt, kommt der Dummheit, im besten Fall der Naivität, ziemlich nahe. Aber so ein Glaube ist auch praktisch: Ich benötige keinen Photoapparat, um mich meiner selbst, um mich meiner Nächsten und der uns allen gemeinsamen Welt zu vergewissern. Die Reflexion, zu der ich imstande bin, nimmt die Unmittelbarkeit zu ihrem Material, nicht um sie zu intensivieren, sondern um sie zu analysieren; das heißt: um die Wirklichkeit zu dekonstruieren, um ihre Künstlichkeit, ihre Gemachtheit zu erweisen. Ich bin gegenüber der Naivität, die mir geschenkt wurde, undankbar. Die Bilder, die ich mir von der Wirklichkeit mache, beweisen mir, wenn sie überhaupt irgendetwas beweisen, daß nichts Wirkliches existiert. Es könnte sein, daß die Photographin und der hier schreibende Betrachter durch ein spiegelverkehrt-paradoxes Verhältnis zur Wirklichkeit einander verbunden sind. Das bedeutet jedenfalls eines: An Goldts Bildern sehe ich nicht, was sie in ihnen sieht, also keine Selbstvergewisserung und nichts von einer „wirklicheren“ Wirklichkeit. Außerdem bin ich kein gründlicher Kritiker, ich sehe nur, was ich sehen will, also einzig und allein das, woran mein Blick hängen bleibt. Das mag einerseits Willkür sein, folgt aber andererseits durchaus einigen Grundsätzen: Über mich hat die alte Vorstellung, daß die Kunst vom Menschen erzählt, eine große Macht. Die Kunstgeschichte ist danach eine Menschheitsgeschichte; ich bin nicht vermessen genug, um zu sagen: die Menschheitsgeschichte. Die Geschichte der Menschheit, wie sie sich in den Geschichtsbüchern im wahrsten Sinne des Wortes „niederschlägt“, ist die Geschichte von gesetzten Taten, von faites accomplies, die oft genug ein artistisches Spiel der Deutungen in Gang setzen. In der Kunst ersieht der Mensch von vornherein in seiner Nicht-Feststellbarkeit und was Gombrowicz „die Fressen“ nennt, will uns sagen, daß der festgestellte, zur eigenen Maske gewordene Mensch höchstpersönlich den menschlichen Möglichkeiten Hohn spricht.

Mein Blick blieb also an den Portraits und Selbstportraits von Karoe Goldt hängen. Sich selbst zu portraituren heißt, in sich etwas zu entdecken und offenzulegen, was in der Unmittelbarkeit, im Alltagsleben, an einem verdeckt existiert. Deshalb schauen Selbstportraits nie so aus wie man selber. Sie haben immer etwas von dem Erstaunen darüber, daß man auch in der Außenwelt vorkommt. An ihren Selbstbildern würde ich Karoe Goldt nicht erkennen, zum Beispiel, wenn sie am Naschmarkt an mir vorüberginge. Aber was ist an diesen Bildern dann erkennbar? Abstrakt gesagt erkenne ich daran die „conditio humana“, also etwas, was man schon oft gesehen hat, aber niemals durchschauen kann und das man auch deshalb immer wieder neu sehen möchte: Das Gesicht ist Ausdruck des Schmerzes, des erlittenen und des noch kommenden; der zukünftige Schmerz hat schon ein Feld, ein weites Feld, in das er sich eintragen wird. Auf einem ihrer Bilder steht die junge Frau sehr einsam vor der Kamera, nicht ohne Protest dagegen, daß sie überhaupt auf der Welt ist. So sehe ich es, und ich habe von ihr auch Bilder gesehen, in denen die Erotik die Diskretion ersetzt: Der eigene Körper, der den Schmerz ausdrücken kann, kann auch das Begehren wecken. Wenn der Betrachter zum Voyeur wird, soll er entweder genauer hin oder überhaupt wegschauen. Die Pornographie ist immer bloß im Auge des Betrachters, der Körper der Begehrenswerten existiert für sich allein, und wenn man dies eingesehen hat, kann man sogar „als Mann“ das Erotische, sprich: das Künstlerische, an der im Bild angedeuteten Nacktheit erkennen.

Nicht ohne Ironie sehe ich die „Männerportraits mit Schmuck“. In meinen Augen hat der männliche Narzißmus auf diesen Bildern etwas Ausgenüchertes. Die Photographierten mit ihren freien Oberkörpern werden, so kommt es mir vor, von der Kameraführung an der freien Entfaltung ihrer gottgegebenen Eitelkeit gehindert. Wohl auch zu diesem Zweck ist der Unterkörper der Männer unter der Decke sicher und warm gehalten. Ich vermute, dieser Eindruck der Eitelkeitsverhinderung kommt daher, daß die Photographin nicht so sehr geschmückte Männer zeigen will, sondern vor allem die gleichsam „nackte“ Tatsache des Vorhandenseins von Männern und Schmuck. Aber es gibt im Werk der Karoe Goldt keineswegs nur Tatsächliches; da sieht man Blumen, die es an Größe mit Hochhäusern aufnehmen. Ich möchte nicht das Symbolische an diesem Größenverhältnis ausdeuten; es könnte zum Beispiel bedeuten, daß das organische Wachstum es mit dem technisch-architektonischen aufnehmen kann.

Aber ich benütze die Gelegenheit, um eine biographische Anekdote zu propagieren, die der Sammler und Augenarzt Rudolf Leopold dem Fernsehen mitgeteilt hat: Sein Vater war Naturwissenschaftler und besuchte aus diesem Grund ausschließlich das Naturhistorische Museum, niemals aber das Kunsthistorische, welches in Wien dem Naturhistorischen gegenüberliegt. Auf den Wegen des Vaters, wenn auch nicht in dessen Fußspuren, war der Sohn eines Tages in das Kunsthistorische Museum gekommen; es gibt, so hatte er es dort festgestellt, eine Parallele zur Natur: die Kunst. Und die Blumenbilder der Karoe Goldt manipulieren diese Parallele; sie machen die Blumen, diese Produkte von Natur und Gartenkunst, ganz groß und schon stellen die schönen Pflanzen die Architektur der Stadt in den Schatten!

Es gibt eine Photographie, die so weit ich es sehe, nicht signifikant für die Arbeit der Photographin ist, die aber meine Vorstellungskraft über die Maßen beschäftigt hat – natürlich aus einem egozentrischen Grund. Das Bild zeigt etwas, was ich einmal mit einer schriftstellerischen Arbeit ebenfalls zu zeigen beabsichtigte. Nach der Lektüre meines Buches „Der Stadtrat. Eine Idylle“ schrieb ein Kritiker mit Recht von „Bewußtseinsflimmern“. Das Bewußtseinsflimmern ist in meinen Augen die Ästhetik der Unschärfe; diese Ästhetik ist nicht unproblematisch, weil sie ja zu unseren Wahrnehmungsschwächen ein affirmatives oder zumindest kein klärendes Verhältnis einnimmt. Karoe Goldts Photographie zeigt ein Stadtbild, nämlich das Bett des Wienflusses und die Häuserlandschaft links und rechts davon: die beiden Wienzeilen. Aber die Grenzen der Einzelheiten verschwimmen dem Blick; es ist kein unscharfes Photo, sondern das Photo nimmt eine bestimmte, „schöne“ Unschärfe des Sehens auf. Alles Feste verwandelt sich dabei in Lichtreflexe und vielleicht wird die Welt so gesehen, bevor man sich in ihr eingelebt hat, also mit ihr zum Schein vertraulich geworden ist.