

Zwischensichten

Zur Wandelbarkeit der visuellen Erscheinungen in Karø Goldts Bild- / Textapparat

"Inter View"

Aus dem beigegefügten Index zu den Bildern in diesem Buch geht hervor, dass die älteste Aufnahme, die hier Eingang gefunden hat, aus dem Jahr 1995 stammt. Sie ist im bayrischen Bibertal entstanden und zeigt ein Bett, in dem der Bruder der Fotografin nicht liegt, das aber laut Angaben zum Bild zu ihm gehört. Die jüngste Aufnahme stammt aus dem Jahr 2018 und ist ebenfalls in einer deutschen Ortschaft entstanden, im brandenburgischen Netzeband. Sie zeigt eine Wand, an der Bilder zu einer Collage arrangiert wurden. Die Künstlerin hat die Ansicht weniger mit einer entschiedenen, sondern mehr mit einer Geste des Lapidaren als "Moodboard" nur andeutungsweise in seiner Funktion bestimmt. Dieses jüngste und das älteste Bild finden sich verstreut zwischen den knapp 150 anderen Bildern, die in das Buch mit aufgenommen wurden. Die Bildersammlung, als die man die zusammengestellten Fotografien wohl bezeichnen kann, wurde keiner linearen Ordnung unterworfen, mit der eine chronologische / zeitliche Entwicklung ablesbar werden würde. Auch kein anderes der gängigen Ordnungssysteme – wiederkehrende Motive oder Themen, die sich zu Gruppen zusammenfassen lassen und / oder formale / ästhetische Analogien, die es sinnvoll erscheinen lassen, mehrere Bilder zu einer Serie zusammenzustellen – wurde den Bildern unterlegt. Nach einer Logik in den Bildabfolgen zu suchen, die von den Bildern selbst und was auf ihnen zu sehen ist ausgeht, oder auch nur von den technischen Daten wie Ort und Entstehungsjahr der jeweiligen Aufnahme sowie der Nennung oder einfachen Charakterisierung des fotografierten Gegenstands, erweist sich also als ein Unternehmen, mit dem man genauso gut alle Bilder über einen Boden verstreuen könnte – und infolgedessen wir nur punktuell und aus nur kaum bestimmbareren Gründen das eine oder andere Bild auswählen und näher betrachten würden.

So ähnlich muss es Karø Goldt gegangen sein, als sie, mit dem Vorhaben im Kopf ein Buch über ihre fotografische Arbeit zu entwickeln, anfang durch ihr Archiv zu navigieren. Die Frage, die der Anfangsphase dieses Projekts unterlegt war, war: "Wie kann ich mein Bildarchiv organisieren, um auf dieser Grundlage zu einer Überblick gebenden Auswahl von Fotografien zu kommen, die Sinn macht?"⁽¹⁾ Nur die Bilder allein können diesen "Sinn" nicht stiften, wie wir wissen. Denn es ist eben nicht (nur) das optische Modell der Kamera selbst, das einen "Wahrheitsapparat" ("truth apparatus") erzeugt, wie der Künstler und Theoretiker Allen Sekula schreibt, sondern die Systeme der Archivierung. Die Kamera mit ihren Funktionsprinzipien und ihren bildlichen Erzeugnissen ist nur ein Teil in einem größeren Gefüge: "Das zentrale Artefakt dieses Systems ist nicht die Kamera,

sondern der Aktenschrank."(2) Sekula zielt hier auf die Variabilität der Ordnungen, mit der sich Zusammenhänge immer wieder neu festschreiben (bevor sie wieder überlagert werden von neuem, anderen Wissen), je nachdem, in welchen Kontext wir Bilder stellen oder in welchen Konstellationen wir Bilder zeigen. Der Begriff des (nicht nur fotografischen) Archivs bezeichnet diesem Verständnis nach nicht nur die gängigen Verfahren, die ein Archiv etablieren – das Aufzeichnen, Sammeln und Speichern von Daten –, sondern auch ein gesellschaftliches Dispositiv im Sinne Michel Foucaults. Das Archiv "(...) verknüpft Strategien der Aneignung und Aufbewahrung mit solchen der Herstellung von Ordnung, mit Grenzziehungen und Verwerfungen. In diesem Sinn repräsentiert und bezeichnet das Archiv eine ständige Disziplinierung und Ordnung der Welt."(3)

Um den Bildern einen Sinn oder eine Aufgabe zuzuweisen – wenn denn das das Ziel der Handlung sein soll – oder aber um zumindest eine Ordnung im Archiv herzustellen, muss die erste Frage – für die Künstlerin – also sein: Welche Ordner / welche files können im Prozess der Sondierung des fotografischen Materials überhaupt etabliert werden? Und welchen Ordner / welche files können wir aus dem Aktenschrank herausziehen, um – für den Betrachter – ein künstlerisches Werk zum Beispiel als ein künstlerisches Werk identifizierbar zu machen und um es (im besten Falle) als ein in sich abgeschlossenes Projekt mit einem klaren Auftrag zu klassifizieren? Und weiter gedacht: Welche Ausschließungen produziert ein "Aktenschrank" durch seine Form der Organisation? Was / welche Informationen / welche Bilder finden keinen Eingang in das Archiv und seine Ordnung? Gibt es überhaupt einen Weg in eine Ordnung, die nicht von Ein- und Ausschließungen bestimmt ist? Und mit Blick auf Karø Goldt schließlich: Welchen Pfad hat die Künstlerin in ihr Projekt gewählt?

Karø Goldt hat Themen – sie arbeitet diese aber nicht systematisch durch, sondern dockt immer wieder mal an Gegebenheiten an, die ihr nahe sind. Das kann ihre Familie sein. Oder ihre unmittelbare Umgebung – die Wohnungen oder Häuser, in denen sie sich aufhält, und die Ausblicke ins Draußen, die sie gewähren. Oder ihre Streifzüge durch die (Kunst-) Historischen Museen (vor allem) Europas und die Objekte und Displays, die sie in ihnen auffindet.

Karø Goldt hat einen spezifischen fotografischen Stil. Im weitesten Sinn kann man ihn als dokumentarisch beschreiben (denn nichts in ihren Bildern ist arrangiert) – aber ihr Werk folgt keiner dokumentarischen Logik. Die Künstlerin verweigert sich einer systematischen, visuell zugespitzten oder dramaturgisch ausgefeilten Durcharbeitung von spezifischen Themen, mit der sich Wege durch eine Abfolge von Bildern ergeben und sich Zusammenhänge öffnen.

Karø Goldt – das wird besonders in ihrem filmischen Werk, um das es hier aber nicht gehen soll, deutlich – hat ein Wissen über Farben. In ihren starkfarbigen und nuancenreichen Ausarbeitungen

setzt sie dieses gezielt ein. Mit Farben verdichtet sie ihre Bilder atmosphärisch. Vielleicht wird die Art ihres fotografischen Zugangs bzw. ihre konkrete fotografische Praxis über ihren Umgang mit Farbe noch am ehesten greifbar. Und tatsächlich tauchte der Gedanke, die verstreuten Bilder nach Farben zu organisieren, auch bei der Künstlerin als Option auf. Es ist einfach naheliegend, hier nach Analogien zu suchen. Aber bedeutet eine solche Entscheidung nicht wiederum ein Zugeständnis an einen reinen Formalismus, der Themen und Inhalte, die über die Motive eben auch verhandelbar werden (können), zu sehr in den Hintergrund schiebt? Auch dieses Ordnungsprinzip hat also seine Widerhaken – wie alle anderen zuvor genannten auch.

Nun, wenn ich schrieb, dass die Aneinanderreihung von Bildern in Goldts Buch zunächst zufällig erscheint und nicht anders, als wenn alle Bilder aus dem Buch herausgefallen wären und verstreut über dem Boden lägen, dann stimmt dies nur insoweit, als dass die klassischen Ordnungssysteme hier schlussendlich nicht zum Zuge gekommen sind. Aber das heißt nicht, dass es keine Ordnung gibt. Sie steht nur quer zu unseren Vorstellungen, wie fotografisches Material organisiert wird. Was Goldt letztlich den Weg in ihr Archiv und so auch in ihr Buchprojekt "Inter View" geebnet hat, war – kurioserweise, oder anders: unerwartet – eine Literaturliste, die am Ende eines wissenschaftlichen Buches stand.⁽⁴⁾ Die Fotografin ist zufällig über Kopien aus diesem Buch und so auch über die angehängte Liste gestolpert. Der Anspruch, von dem die Buchtitel künden, die hier gelistet sind, hat sie genauso begeistert wie die Diagnosen oder Versprechen, die mit ihnen gegeben werden – unterfüttert durch die Autorität der Namen der Autoren, die keine Zweifel an ihrem wissenschaftlich abgesicherten Tun zulassen. Aber auch der Klang, der sich durch die alphabetische Aneinanderreihung der Titel zu einer Liste nur zufällig ergibt, überzeugte Karø Goldt. Hierin läge – so beschreibt sie ihr Empfinden – eine ganz eigene Poesie, die eben erst zum Vorschein kommt, wenn man die Liste abtrennt vom Text, dem die Titel (ihrem ursprünglichen Zweck nach) als (wissenschaftliche) Referenz dienen.

Was würde geschehen, fragte sich die Künstlerin, wenn sie anfinge, diese Titel ihren Bildern hinzuzufügen? Welche neuen Sichtweisen auf das Abgebildete öffnen sich dann? Und umgekehrt: Was machen dann die Bilder mit den Titeln? Wie lesen und verstehen wir sie, wenn sie nicht mehr als Referenz für einen wissenschaftlichen Text erhalten (müssen), sondern ihnen ein Bild zugeordnet wird?

Aus dem Projektvorhaben, einen Überblick über die eigene fotografische Praxis zu geben, ein Projektvorhaben, das an den traditionellen Auswahlkriterien zu scheitern drohte, ebnete sich für Karø Goldt mit Fridjofs Capras Literaturliste zu seinem Buch "The Turning Point" zur Hand plötzlich ein neuer konzeptioneller Zugang: ein System, dem sie ihre Bilder nachordnen konnte. Die Entscheidung der Künstlerin sich an der gefundenen Titelliste von A bis Z (in diesem Buch: von

A bis O) entlang zu hangeln und ihre Bilder hieran aufzuhängen, versprach aber nicht nur – in einer metaphorischen Lesart Capras – einen "Turning Point" für ihr Projekt, mit dem sich mit Blick auf ihr fotografisches Werk plötzlich eine neue, zusätzliche Dimension der Wahrnehmung öffnete, nein, möglicherweise ohne es zu wissen oder ohne es als strategisches Ziel für sich zu formulieren, hat Karø Goldt mit dieser Entscheidung auch jenen künstlerischen Praktiken einen Zwist hinzugefügt, die ganz im Zeichen von Archivierungs- und Weiterverarbeitungsdispositiven stehen, so wie sie inzwischen gängig für eine intervenierende und politische künstlerische Praxis geworden sind. Wie auch ihre Kolleg_innen bezieht sich Goldt in ihrer künstlerischen Praxis auf die zunehmende Verschränkung von Wissenschaft und Kunst. Wie aber macht sie diese produktiv?

Der Begriffs des Archivs als objektive Quelle und als ein Ordnungssystem von Wissen hat sich in den letzten Jahren zunehmend destabilisiert. Die bisher geltenden intrinsischen Verbindungen von Archiv, Dokumentation und Gedächtnis trennen sich mehr und mehr voneinander ab. Auch die Frage nach der Relevanz des (auch fotografischen) Dokuments stellt sich im Zuge dieser Entwicklungen neu, sein spekulatives wie auch sein vorläufiges Potenzial schiebt sich mehr und mehr in den Vordergrund der Debattenräume. Das Archiv selbst und was es sein kann, wandelt sich also "von einer Institution zum Prozess"(5). Künstlerische Praktiken selbst richten sich im Zuge dieser Entwicklung nicht mehr nur kritisch auf bestehende Archive, in die sie intervenieren, sondern erzeugen zunehmend eigene archivartige Sammlungen von Dokumenten und Narrativen. Sie konstruieren "temporäre, vorläufige Archive, legen Sammlungen an, nehmen ihren Ausgangspunkt für Recherchen in Material, das sie in Archiven finden, oder in Funden, die in Archive führen. Einerseits geht es also darum, Archive zu imaginieren, die es nicht gibt, die aber notwendig wären, andererseits darum, Archiven etwas hinzuzufügen, das diesen fehlt, das sie unterdrücken oder ausschließen. Künstlerische Praktiken intervenieren dabei auch in einem allgemeinen Sinn in Wissensproduktion, sie instituieren gewissermaßen Verfahren einer Produktion von Wissen, das fehlt, und übernehmen dabei teilweise Funktionen anderer kultureller Institutionen."(6)

Wenn man aber aus dieser Entwicklung ganz eindeutig ablesen kann, so wie der Kunsttheoretiker Reinhard Braun sie für eine ganze Generation von bildenden Künstler_innen aufzeigt, dass die Verschränkung von künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken zumindest für das Feld der zeitgenössischen Kunst immer evidenter wird, und es in künstlerischen Projekten heute oftmals – und verbunden mit einem klaren politischen Anspruch – darum geht, die blinden Flecken in der Geschichte und auch die blinden Flecken in der Wissenschaft aufzuzeigen und mit der eigenen Arbeit "andere Erzählungen" zu begründen (oder: in "Wissensproduktion zu intervenieren", wie Reinhard Braun schreibt(7)), dann muss man mit Blick auf Karø Goldt und ihr Projekt "Inter View" sagen, dass Kunst und Wissenschaft hier zwar zwei Enden sind, die sich gewissermaßen gegenüber stehen und beeinflussen, zugleich aber auch sehen, dass es Karø Goldt mitnichten darum geht, der

Wissenschaft "andere" oder "neue" Wahrheiten" hinzuzufügen. Zwar ist ihr im Sinne Karl Poppers bewusst, dass Wissen von immer neuem Wissen abgelöst wird, dass "Wahrheiten nicht mit Sicherheiten verwechselt werden dürfen"(8), und relativiert so von vornherein den (vermeintlichen) Anspruch der Wissenschaften nach verobjektiviertem Wissen. Zugleich ist sie aber auch gar nicht an den Fehlstellen innerhalb verschiedener Formen der Wissensproduktion interessiert. Oder an der Produktion von neuem / anderen Wissen / Wahrheiten. Ihr Projekt ist kein politisches Projekt. Sie interveniert nicht in bestehende "Wahrheiten", die ihren Grund in der Wissenschaft finden, indem sie etwa diesen "Wahrheiten" durch ein analytisches Verfahren andere / neue "Ergebnisse" hinzufügt. Die Wissenschaft dient ihr lediglich als ein Feld, das Hypothesen formuliert. Mehr nicht. Und genau diese werden für ihr Projekt "Inter View" relevant. Capra mag in seinem Buch Versprechen formuliert haben, denen eine Analyse der Gegenwart mit wissenschaftlichen Anspruch vorausgegangen ist. Von diesem wissenschaftlichen Anspruch zeugt die Literaturliste. (Nebenbei bemerkt: Diese gängige Form der Absicherung hat ihm schlussendlich nicht unbedingt zu einer tieferen Glaubwürdigkeit seiner wissenschaftlichen Arbeit verholfen, wie man heute feststellen kann.) Aber: Es geht Karø Goldt gar nicht darum, z.B. Capra aufzudröseln und in sein Projekt zu intervenieren. Sie sprengt nur die Logik des Betriebs auf, indem sie einen Teil, der zu diesem Betrieb gehört, herauslöst, um mit ihm etwas ganz anderes zu tun. Sie benutzt die sich mit Capras wohlklingender Literaturliste öffnenden Hypothesen, Diagnosen und Versprechen, um der Sicht auf ihr *bildnerisches* Werk eine neue / andere Sicht hinzuzufügen (ihr dient ihr bildnerisches Werk also nicht umgekehrt dazu, bestehenden Einsichten mit Hilfe der Kunst zu erweitern, ihre Kunst bleibt gewissermaßen "frei"). Sie zeigt damit – und das ist das eigentlich interessante und zugleich "einfache" an der Arbeit –, dass die Rezeption von Fotografie nicht festschreibbar ist, dass die Art, wie wir das, was auf einer papiernen Oberfläche im fotografischen Ausarbeitungsprozess, im Zuge dessen das bis dahin nur latente Bild Form und Ausdruck erhält, wahrnehmen, wandelbar ist. Es ist eben keinesfalls sicher, was eine Fotografie "zeigt". Die Fotografie ist hier der Wissenschaft gewissermaßen ähnlich: Auch ihr eilt noch immer der Ruf nach objektiver Darstellung voraus – aber sie (die Fotografie) war es natürlich noch nie. Vielmehr bleibt die Fotografie ein Projekt, dass – wie die Wissenschaft auch – kontingent ist. Es ist nicht nur ein Projekt, das seinen tiefen Grund in der Realität hat – denn jede Fotografie bleibt an die Realität gebunden, sie ist der Boden, aus dem sie schöpft – und zeigt "was war" / "wie es gewesen ist". Es ist darüberhinaus aber zugleich ein Projekt, das immer – unausweichlich – in der Spannung zwischen Sichtbarkeit und Repräsentation steht. Sie zeigt also *zugleich mitnichten*, "was war" / "wie es gewesen ist", Fotografie bleibt an Repräsentation gebunden. Durch den Verlauf der Zeit etwa, mit der ein Bild zur Ikone gerinnen kann, oder aber – genauso gut – in die Bedeutungslosigkeit abrutscht. Die Perspektiven, die wir auf ein Bild werfen, und die sich mit dem Wandel der Zeit unvermeidbar ändern, sind entscheidend.

Trotz ihrer apparativen Voraussetzung, die eine gewisse Realitätsmächtigkeit vorgibt, bleibt die Fotografie also ein Projekt, das von der Wandelbarkeit der visuellen Erscheinungen erzählt. Vielleicht war Capras Literaturliste zufällig ideal, genau diesen Moment hervorzuheben und für "Inter View" zu thematisieren. Vielleicht hätte auch (fast) jede andere Titelliste ähnliche Effekte gehabt – was vielleicht darüber hinweg trösten mag, dass die Künstlerin die Literaturliste aus Fritjof Capras "Turning Point" zunächst fälschlicherweise einem anderen (und wohlgeleitenerem) Wissenschaftler zuordnete, nämlich dem Anthropologen, Biologen, Sozialwissenschaftler, Kybernetiker und Philosophen Gregory Bateson, ein Umstand, der selbst dessen Kenner Ranulph Glanville, Autor des ersten Textes zu Goldts Projekt und diesem Buch (an dem sie nun aufgrund der ganzen herrlich produktiven Irrungen und Wirrungen schon sehr lange arbeitet), gar nicht auffiel. Sondern der absorbiert war von der Frage: "What can artists do with academic references?" (nicht ahnend, dass die Kunst – spätestens seit der Moderne – selbst "einen akademischen Hut trägt", um in der Diktion von Glanville zu bleiben und sich ganz selbstverständlich im akademischen Feld verortet). Er, Glanville, kommt zu dem Schluss, dass Golds Bildpaare in "Inter View" "einen Schlüssel bereithalten emotionale Reaktionen zu entfesseln ("keys to unleash emotional responses"), die der Wissenschaftler mit Blick auf die Buchtitel, denen in diesem Projekt die Bilder der Künstlerin zugeordnet wurden, niemals erkannt oder erwartet hätte. Bleibt Glanville ganz in seiner Rolle oder Disziplin und zeigt sich mit Blick auf das Werk von Karø Goldt von der Kunst "überrascht" (was nach wie vor eine wichtige Funktion von Kunst ist oder vielleicht sein sollte), so muss man im Feld der Fotografie angesichts der Strategien von Karø Goldt aber vielleicht der "Überraschung" von Glanville noch eine weitere Facette hinzufügen, die die Wandelbarkeit der visuellen Erscheinungen selbst ins Zentrum der Überlegungen stellt.

Blicken wir noch einmal auf das früheste Bild in diesem Buch, das – wie wir aus dem angehängten Index wissen – "'Brothers Bed" in Bibertal zeigt und 1995 entstanden ist. Welche anderen / neuen Facetten öffnen sich in der Lesart des Bildes durch die Hinzufügung des (Buch-)Titels "Mental Health: Progress and Problems"(9) Es ist eine Lesart, mit der der Betrachter sich fragen kann, ob mit ihm ein Hinweis auf die mentale Verfassung des Bruders gegeben ist, auf einen Krankheitsverlauf etwa und die sich aus ihm ergebenden Probleme. Wir tun das natürlich nur dann, wenn wir wissen, was Ort und Gegenstand der Aufnahme ist, Angaben, die Goldt aber nur im nachgeordneten Index gibt (und eben gerade nicht direkt unter das Bild setzt) . Wenn wir diese Information dazu nicht zu brauchen glauben (was wahrscheinlich ist), bleibt das Bild sehr viel bedeutungsoffener, in jedem Fall verbindet es sich nicht mehr zwangsläufig mit der persönlichen Geschichte der Fotografin. Obwohl: Tut es das überhaupt? Wurde das Bild überhaupt bewusst ausgewählt und zum entsprechenden Titel gestellt, der nun wie ein Verstärker dessen wirkt, was auf

dem Bild selbst nur subtil angedeutet ist? Wir wissen es nicht. Denn genauso taucht die Frage am Horizont der Deutungsmöglichkeiten auf, ob die Fotografie aus einem – um im Bild zu bleiben – über dem Boden verstreuten Konglomerat von Fotografien einfach in einem assoziativen Verfahren zum Titel gestellt wurde, und solcherart Verknüpfungen genauso zufällig wie spekulativ sind. Das gleiche Gedankenspiel können wir mit Blick auf das schon genannte "Moodboard" aus dem Jahr 2018 anwenden, das dem Buchtitel "Dissection of the Psychical Personality"(10) zugeordnet wurde. Mit Ort und Entstehungsjahr im Kopf, Informationen, die wir dem nachgestellten Index entnehmen können, *können* sich neue Sichtweisen auf das Bild öffnen, und eine persönlich-biographische Komponente tritt hervor – diese zeigt sich aber nur, wenn wir die nachgeordneten Informationen auch als zum Bildapparat zugehörig identifizieren. Wenn wir nur die Organisation der jeweiligen Doppelseite im Buch im Blick haben, mit der immer zwei Bilder zusammenkommen, die konsequent im Bildsatzspiegel ihren immer gleichen Platz finden und wie auf einer Leine aufgehängt durch das Buch durchlaufen, und dazu die im Satzspiegel ebenfalls immer an der gleichen Stelle unten aufgeführten Buchtitel, deren weitere bibliographische Angaben nachgeordnet bleiben, dann verblasst diese mehr am Persönlichen ausgerichtete Leseweise der Bilder.

Wenngleich, dies sei hinzugefügt, man unbedingt feststellen muss, das alle Bilder von Karø Goldt eine Atmosphäre des Privaten verströmen – eine Atmosphäre, die hier, in diesem Buch, durch das zusammenlesen von Index und Bildtitel an manchen Stellen verstärkt und an anderen abgeschwächt wird.

Deutlich aber wird in jedem Fall: Die Oberfläche des fotografischen Bildes bleibt zwar immer gleich. Die Zuschreibungen indes sind wandelbar. Sie sind abhängig von dem, mit welchem Wissen, Nicht-Wissen, Ahnungen, Vorstellungen, Ideen etc. wir in die Betrachtung der Bilder einsteigen. Vielleicht macht es Sinn, von hier ausgehend mit George Didi Huberman weiterzugehen, der sich der Wandelbarkeit der visuellen Erscheinungen gewidmet hat, und mit dem deutlich wird, dass das Betrachten von Fotografien nie je ein abschließbarer Prozess sein kann. Z.b. wenn er schreibt: "Nur das erscheint, was sich zuvor verbergen konnte. Was schon auf den ersten Blick ersichtlich ist, was sich ungestört erkennen läßt, kann nie erscheinen. Wohl ist ein solches Ding sichtbar – aber eben nur sichtbar: nie sehen wir es in dem Moment seines *Erscheinens*. Was macht also die Erscheinung aus, das Ereignis des Erscheinens? Was macht diesen Moment aus, den Moment gerade bevor das, was in Erscheinung tritt, sein vermutlich dauerhaftes, sein hoffentlich definitives Aussehen annimmt? Es ist eine *Offenheit*, eine einmalige, nur in diesem Moment gegebene Offenheit, die das Erscheinen auszeichnet. In diesem Moment bricht eine Paradoxie auf, weil das, was in Erscheinung tritt, während es sich der sichtbaren Welt öffnet, sich zugleich in gewisser Weise zu verbergen beginnt. Eine Paradoxie, weil das, was in Erscheinung tritt, in diesem einzigen Moment etwas von der Kehrseite der sichtbaren Welt, fast möchte ich sagen: von ihrer Unterwelt, erkennen läßt – von

der Region der Unähnlichkeit." (11)

Eine solche offene Leseweise führt nicht nur ins Innere des Betrachters, sondern führt darüber hinaus zu der Erkenntnis, dass in der Fotografie das Sichtbare und Sagbare in einer Spannung stehen. Karø Goldt macht sie produktiv.

Maren Lübbke-Tidow, 16.4.2018

(1) Karø Goldt in einem Gespräch mit der Autorin, 3.7.2017.

(2) Das vollständige Zitat lautet: "Kurzum, wir müssen die Entstehung eines Wahrheitsapparats beschreiben, der sich nicht adäquat auf das optische Modell der Kamera reduzieren läßt. Die Kamera wird vielmehr in ein größeres Gefüge integriert: in ein bürokratisches, kanzleiförmiges, statistisches erkenntnis- dienstliches System. Dieses System lässt sich als eine komplexe Form des Archivs beschreiben. Das zentrale Artefakt dieses Systems ist nicht die Kamera, sondern der Aktenschrank." Allan Sekula, "Der Körper und das Archiv«" in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt / Main: Suhrkamp 2003, S. 269–334, hier: S. 286.

3) Editorial *Camera Austria International* (Graz), Nr. 51/52 /1995 ("Das Archiv"), S. 1-2, hier: S. 1.

4) Fritjof Capra, *The Turning Point. Society, and the Rising Culture*, New York: 1984.

5) Editorial *Camera Austria International* (Graz), Nr 138/2017, S. 1-2, hier: S. 1.

6) Vgl. Reinhard Braun, 'Learning from . . .', in: *Camera Austria International* (Graz), Nr. 138/2017, S. 89 – 95, hier: S. 90.

7) Auch wenn klar ist, dass diese "Archive oftmals vorläufig und unabgeschlossen, prekär und umstritten" bleiben müssen. Ebd. S. 91.

8) Vgl. Karl Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*, Oxford: Oxford University Press 1971.

9) Die vollständige bibliographische Angabe lautet Philip Berger, Beatrix Hamburger, David Hamburg, "Mental Health: Progress and Problems", in: John H. Knowles (ed.), *Doing Better and Feeling Worse*, New York 1977.

10) Die vollständige bibliographische Angabe lautet: Sigmund Freud, *Dissection of the Psychological Personality*, Wien 1933.

11) aus: George Didi Huberman, "Das Paradox der Phasmiden", in: Ders., *phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbilder ...*, Köln: Dumont, 2001. S. 15 - 21, hier: S. 15.