

**Kontinuität, Tendenz, Kontingenz.**  
**Zu einigen Farben-Filmen von Karoe Goldt.**  
Marc Ries

1. ilox, dahlia, lilium. Ich sehe ein aus einer algorithmischen Operation ausgewähltes, aus vertikalen Farbschichten zusammengesetztes Bewegungs-Bild. Ich höre Töne.
2. Ein Bewegungs-Bild als Farbenfilm. Die Bewegung erfolgt aus weichen und kontinuierlichen Überblendungen zu anderen Farbschichten – oder aus einem unerwarteten Hineinspringen von Linien und Balken.
3. Die Vorstellung, dass die Formoperation Ergebnis einer *Transformation* und kein kreatürlicher Prozeß ist, leitet der jeweilige Titel. Es sind Blumennamen. ilox, dahlia, lilium. Ich verstehe den Eigennamen als indexikalisches Zeichen, das auf eine besondere Blume verweist. Und rekonstruiere den Arbeitsvorgang, der einem Neuen-Medien-Objekt zu eigen ist: einzelne Blume, digitales Foto, Scanning, Bildbearbeitungssoftware/Menu-Auswahl/automatische Transformation, Animation durch eine Bewegungs-Bild-Software.
4. Das Wissen um diesen *fotogenerativen Prozeß* – der prinzipielle Akt ist kein fotografischer der mechanischen Einschreibung von Lichtwellen, sondern einer der Erzeugung von Lichtformen gemäß einer heteronomen, der Maschine, also dem Rechner, eigenen Syntax – ist einer Erfahrungsschicht entnommen, die sich in den letzten 10 Jahren aus Biologie und Informatik gleichermaßen herausgebildet hat. „Klonen“ ist jener gemeinsame Akt der Erzeugung von Neuem-Identischem aus der Arbeit eines abstrakten Äquivalenten, hier der genetische, dort der digitale Code. Die Formenveränderung und ihre Absolutsetzung passiert zunächst entlang eines einzelnen Elements. Im Falle von Karoe Goldts Blumenbilder ist das das Element der Farbe.
5. Numerische Representation, Modularität, Automation und Variabilität sind die angelegten Prinzipien, die Operationen der Selektion aus einem Menu und das Compositing, also das Zusammensetzen, vollziehen die Metamorphose. (Manovich) Wir sehen von der Blume nur mehr vertikal kombinierte Lagen aus Farbwerten. Diese werden über eine *räumliche Montage* in eine kontinuierliche Bewegung versetzt, die fließend ohne Schnitte einer gleichmäßigen Choreographie von Farbveränderungen folgt. Das Ineinanderblenden vollzieht eine besondere Verräumlichung. Mit jedem neuen Farbbalken verändert sich die Beziehung der Farben untereinander. In ihrer Koinzidenz bieten sie stets neue Farbmaterialitäten an, „die nicht mit der Materie dessen verschmelze(n), was sein Gegenstand oder sein Subjekt ist“ (Damich). Der an dieser Materialität sich herausbildende Raum ist jenem verwandt, den bereits Robert Delaunay in der „rhythmischen Simultaneität“ der Farbkontraste einsah und dem eine „vitale Bewegung der Welt“ zu eigen ist.
6. Töne. Die das Bild in seinem Rhythmus begleitenden elektronischen Rhythmen arbeiten gleichfalls ungerichtet, eher räumlich denn zeitlich, kennen keine semantisch gefärbte Entwicklung, sondern bewegen sich entlang von repetitiven Pattern, die das Bild weder überhöhen noch es bloß illustrieren. Es ist, als ob in einer Parallelwelt, die ausschließlich akustische Existenzen zuläßt, eine Paraphrase auf die Welt des Bildes sich artikuliert.
7. Oliver Wendell-Holmes hatte Mitte des 19. Jh. behauptet, dass mit Hilfe der Fotografie in Zukunft die Form von der Materie getrennt sei: „Jeder denkbare natürliche und künstliche Gegenstand wird in Bälle seine Oberfläche für uns abschälen“. Diese technische Absolutsetzung der Form wird – vielleicht als Gegenunternehmung - von einer solchen der Farbe in der Malerei des 20. Jh. kontrastiert. Auch sie wird von der Materie oder vom Körper getrennt, um ein selbstberzügliches Dasein zu führen. Im digitalen Gestalten scheint dieser Prozeß fortgesetzt, jedoch ist die Wahrnehmung nunmehr gänzlich anders motiviert.
8. Die Betrachtung der Filme variiert von einem begrifflichen Sehen zu einem „unschuldigen“. Das begriffliche Sehen der Farbe meint das Wissen um ihre technische Genese. Die Farben werden – aufgrund ihrer Einlagerung in eine CPU und ihre Auslagerung auf ein Screen – als Ergebnis der Operation von Algorithmen gelesen. Zugleich verweisen diese jedoch auf die Transformation: Nicht geht es um eine Gegenstandsindifferenz in der Abstraktion, sondern um die Aufhebung des Gegenstandes in der errechneten Totalisierung einer seiner Attribute, der Farbe. Der Gegenstand, die Blume, bleibt also im Wissen um diese ihre mathematische Verdichtung erhalten. Die Farbenfilme selbst sind Signatur einer Welt, deren Tendenz, die Überwindung des Einmaligen und Vergänglichen durch ihre Transformation in ein digitales Bild zu erreichen, uns gleichfalls zu Demiurgen der Veränderungen des Alleralltäglichen macht, am Ende unserer

selbst. Warum sollen nicht auch wir den Auszug aus der Welt der Dinge in Gestalt von reinen Farbwerten einst feiern dürfen?

9. Jedoch ist diese Potenz mit einem ursprünglicheren Sehen zu verbinden. John Ruskin's Hinweis, das Auge gewinne seine Unschuld wieder angesichts einer Farbenmalerei wie der von Turner, „without consciousness of what they signify“, meint eine über die Kunst ermöglichte Rückkehr zu einem ersten, evolutionsgeschichtlich frühen System der Wahrnehmung ohne Zentrum und Signifikanz, eine reine Farbwahrnehmung der Welt als „universelle Variation, totale, objektive und diffuse Wahrnehmung“ (Deleuze) – erzeugt aus komplexen mathematisch-technischen Parametern. Beides, das atavistische Sehen der Farben und das systemische Sehen von Farbtransformationen, das sinnliche und das raffinierte Auge, werden um ein Drittes kontrastiert.
10. Die Farbtransitionen, die in ihrer Kontinuität anfang- und endlos scheinen, evozieren unterschiedliche Seinszustände, die die Farbwerte aufsuchen, aber vielleicht sollte eher von *Seinstendenzen* die Rede sein, Neigungen also, einmal so, einmal anders zu scheinen – also zwischen sehr hellen, roten und dunklen, düsteren Farbwerten, Farbstimmungen zu changieren – und also dem Betrachter auferlegen, jegliche Zuschreibung zu vermeiden. Mit dem kontinuierlichen Überblenden und Transitionen schaffen wird auch die Unschärfe zu einem wesentlichen Konstituenten des Bildes. Denn immerfort lösen sich die einen Farben auf, werden unscharf vor ihrem Verschwinden, während die neuen langsam aus einem diffusen Licht heraustreten. Man könnte diese – auch semantische – Unschärfe, ihren Prozeß, als Ausdruck einer Kontingenzerfahrung verstehen. Zwischen den Algorithmen und dem tatsächlich sichtbaren Film lagert eine Zone absoluter Unbestimmtheit, Uneigentlichkeit, eine Unschärfe also, die jeglichem Erscheinen die Erfahrung des Unvorhersehbaren verleiht. Kontinuität, Seinstendenz, Kontingenz, ein lebensweltliches Repertoire abnehmender Selbstgewissheit.
11. Dennoch: der eingangs erhobene Verweis auf den abstrakten Äquivalenten, der jegliches Objekt in gleichwertige numerisch gerechnete Formen oder eben Farben wandelt, ist zugleich ein Verweis auf einen Akt der Überwindung des Gebrauchens oder Verwendens eines solches Bildes für einen ausserbildlichen Zweck. Denn nunmehr ist der Tauschwert zuvorderst gesetzt und der Betrachter wird beliebig gerne und oft die Farben gegen seine Wahrnehmung tauschen wollen und also den ästhetischen Akt *für sich* alleine beanspruchen.

Ich bin folgenden Texten verpflichtet: Hubert Damich: Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes. In: Herta Wolf: Paradigma Fotografie. Frankfurt am Main 2002, Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt am Main 1989, Hajo Düchting: Robert und Sonja Delaunay. Triumph der Farbe. Köln 1993, Max Imdahl: Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich. München 1987, Lev Manovich: The Language of New Media. M.I.T. 2001, Odo Marquard: Apologie des Zufälligen. Stuttgart 1986, Allan Sekula: Der Handel mit Fotografien. In: Herta Wolf: a.a.O.

MARC RIES

Geboren in Luxemburg; Studium der Philosophie, Soziologie und Medienwissenschaften in Wien und Klagenfurt; Lehre und Forschung an deutschen und österreichischen Universitäten, zuletzt Vertretungsprofessur für vergleichende Bildtheorie an der Friedrich-Schiller-Universität, Jena. Zahlreiche Publikationen und Vorträge.