

Ohne Titel

Thomas Macho

1.

Bilder und Texte unterhalten seltsame und widersprüchliche Beziehungen. Oft genug geraten sie in Streit um die hegemoniale Position; dann drohen Eskalationen, Bilderstürme und Bücherverbrennungen. Gottes- und Prophetengesichter dürfen nicht abgebildet werden, wie zuletzt der dänische Karikaturenstreit um »Muhammeds ansigt« von 2005 demonstrierte; vorgeblich heilige Bilder, Symbole, Skulpturen oder Bauwerke dürfen nicht einfach beschrieben, reproduziert oder übersetzt werden. Bilderverbote korrespondieren den Listen inkriminierter Bücher, sei es in Gestalt des katholischen *Index Librorum Prohibitorum* (seit 1559) oder der schwarzen Listen der NS-Reichsschrifttumskammer. Noch im Alltag der Wissenschaften kollidieren Bilder und Texte. Ist es legitim, Abbildungen als bloße Illustrationen schriftlicher Diskurse einzusetzen? Oder sollen Bild und Text – wie so häufig in kunsthistorischen Abhandlungen – strikt getrennt werden, gleichsam um jeden Streit von vornherein zu vermeiden? Ist es sinnvoll, Texte als Bildelemente zu verwenden? Welche Funktionen erfüllen Bildlegenden und Bildbeschreibungen? Und wie können Fotoessays oder visuelle Argumentationen, beispielsweise in Otto Neuraths bildstatistischen Werken, gelesen werden?

Gotthold Ephraim Lessing hat bekanntlich in seinem Traktat über die Laokoon-Gruppe und die *Grenzen der Malerei und Poesie* (von 1766) einen einflussreichen Schlichtungsversuch unternommen, indem er vorschlug, die verschiedenen Kunstgattungen mit Hilfe der Begriffe von Raum und Zeit zu klassifizieren. Den bildenden Künsten sollte die Räumlichkeit, der Musik und der Poesie aber die Zeitlichkeit zugeordnet werden. Dem Nebeneinander des Augenblicks einer Skulptur wurde das Nacheinander der Klänge und Erzählungen konfrontiert, der Simultaneität der Bilder die Abfolge und Sukzession der Texte. Schon Platon schien diese elementare Differenz anerkannt zu haben, insofern er das Denken als *nous* – als betrachtende Schau des Allgemeinen und der Ideen – unterschied vom Denken als *dianoia*, einer sukzessiven Entwicklung von Argumenten und Schlussfolgerungen. Seit damals haben die Philosophen auch immer wieder mit

zwei Evidenzbegriffen operiert: mit einem diskursiven und einem epiphani- schen Evidenzbegriff. Die Plausibilität einer logischen Ableitung wurde der Plau- sibilität einer spontan erlangten Überzeugung gegenübergestellt; was wir wis- sen, wurde ja nicht weniger häufig durch einen kontingenten ›Geistesblitz‹ ent- deckt als durch die Anwendung einer erprobten Methodik.

Wer Poesie, Musik oder *dianoia* als Ausdrucksformen der Zeit würdigt, charak- terisiert die Bilder und den *nous* nicht allein als räumliche, sondern auch als zeitlose Erscheinungen. Bilder und Ideen werden – bei Lessing ganz explizit – mit der Ewigkeit des Augenblicks assoziiert, mit der Heiligkeit der Dauer; nicht erst seit den Gipfeln byzantinischer Ikonenmalerei wird den Bildern ein ehr- fürchtig-frommer Respekt gezollt, ein Bilderglaube, der im Gegenzug manche ikonoklastische Raserei zu erklären vermag. Dabei konnte schon gegen Lessings Versuch, die Grenzen zwischen Malerei und Dichtkunst zu vermessen, einge- wendet werden, dass auch die Bilder eine spezifische Zeitlichkeit ermöglichen, wenn nicht gar erzwingen: eine Temporalität der Wahrnehmung, die lange vor Erfindung der Chronofotografie oder des Films etwa durch Spiegelungen, per- spektivische Täuschungen, Bewegungen und Anamorphosen erlebt werden konnte. Darum betonte schon Oswald Spengler, ein »Bild von Lorrain oder Wat- teau« wende sich ebenso wenig an die Augen wie die »raumspannende Musik« Bachs an die Ohren: »In Wirklichkeit sind Töne etwas Ausgedehntes, Begrenz- tes, Zahlenmäßiges so gut wie Linien und Farben; Harmonie, Melodie, Reim, Rhythmus so gut wie Perspektive, Proportion, Schatten und Kontur«.¹

2.

Spenglers These lässt sich leicht an der Geschichte des Films veranschaulichen. Die Geschichte des Kinos begann zwar stumm, aber nicht still und leise. Denn die *silent movies* waren ziemlich laut. Der erzwungene Verzicht auf die Stimme wurde kompensiert durch Pianisten, Orchester und Spezialisten für die Erzeu- gung von Geräuschen. Selbst die Dreharbeiten wurden musikalisch begleitet; kleine Kapellen und Bands sorgten für die richtige Stimmung am Set. In den Pio- nierjahren wurden häufig mehrere Filme gleichzeitig in nebeneinander stehen- den Sets gedreht, so dass es mitunter sogar zur musikalischen Austragung von

¹ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes*. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München: dtv 172006. S. 283 f.

Konkurrenzen konnten: Trauermarsch gegen Tanzmusik. Mit begleitender Musik allein war es freilich nicht getan. Immer noch fehlten die Stimmen, die bekanntlich durch Zwischentitel mit jeweiligem Redetext ersetzt wurden. Noch Alfred Hitchcock, der später geadelte Sohn eines britischen Gemüsehändlers, begann seine beispiellose Karriere als Filmregisseur in den 1920er Jahren bei der UFA, wo er Zwischentitel entwarf und zeichnete. Die filmische Narration wurde damals also von den Zwischentiteln repräsentiert, in seltsamer Konkurrenz mit der begleitenden Musik, doch sauber getrennt von den Bildern.

Erst die Erfindung des Tonfilms zu Beginn der 1930er Jahre hat die Beziehungen zwischen Text und Bild, Script und Kamera, revolutioniert. Zu den Idealen des Filmregisseurs Robert Bresson – sein Leben, vom 25. September 1901 bis zum 18. Dezember 1999, reichte an die Grenzen des 20. Jahrhunderts heran – gehörte die Forderung, keine Texte, sondern Bewegungen mit Hilfe von Bildern aufzuschreiben. *Kinematographie* wird ganz wörtlich verstanden: »DER KINEMATOGRAPH IST EINE SCHRIFT MIT BILDERN IN BEWEGUNG UND MIT TÖNEN«.² Das Gewicht dieses ausdrücklich theater- und opernkritischen Ideals demonstrierte Bresson exemplarisch an den autographischen Praktiken des Landpfarrers in *Journal d'un curé de campagne* von 1951; fast zwei Jahrzehnte später folgte ihm François Truffaut mit seiner Darstellung des Arztes und Taubstummenlehrers Jean Marc Gaspard Itard, den er – in *L'enfant sauvage* von 1969 – wiederholt bei den Aufzeichnungen über die Methoden und Versuche der Erziehung des wilden Jungen von Aveyron zeigte. Bressons oder Truffauts Filme brauchten fast keine Musik und nur wenige Dialoge; die Bilderschrift sollte dezidiert von keinen affektiven Melodien oder Off-Texten begleitet und erläutert werden.

Gesucht wurde eben kein Gesamtkunstwerk. »Wenn das Auge ganz erobert ist, nichts oder fast nichts dem Ohr geben. (Und umgekehrt, wenn das Ohr ganz erobert ist, nichts dem Auge geben.) Man kann nicht gleichzeitig ganz Auge und ganz Ohr sein. Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild weglassen oder neutralisieren. Das Ohr geht mehr nach innen, das Auge nach außen. Ein Ton soll niemals einem Bild zu Hilfe kommen, ein Bild nie einem Ton. Ist ein Ton die zwingende Ergänzung eines Bildes, entweder dem Ton oder dem Bild den Vorrang geben. Im Gleichgewicht schaden sie sich oder schlagen sich tot, wie man von Farben sagt. Bild und Ton sollen sich nicht gegenseitig unterstützen, son-

² Robert Bresson: *Notizen zum Kinematographen*. Herausgegeben von Robert Fischer. Übersetzt von Andrea Spingler und Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2007. S. 17.

dern sich abwechseln, gewissermaßen Schicht arbeiten.«³ Denn die Kinematographie sei weder Bühne noch Museum, sondern eben eine Bewegungsschrift. Darum wollte Bresson auch keine Schauspieler engagieren, sondern bloß »Modelle«: Sie sollten nichts darstellen, simulieren oder bedeuten. In gewisser Hinsicht hat Bresson Lessings Anliegen ernst genommen – und doch zugleich die Grenzen zwischen Malerei und Poesie, zwischen Bildern und Texten, radikal überwunden.

3.

Eine ganz andere Art von Bilderschrift hat Karø Goldt entworfen. Ihren ausdrucksstarken Fotografien entzieht sie den Kontext, indem sie Hinweise auf Orte und Zeiten der Aufnahmen ebenso tilgt wie das intentionale Programm möglicher Bildtitel. Denn die Titel entstammen dem Literaturverzeichnis eines fast vergessenen Buchs: Gedruckt wurde es 1982 unter dem Titel *The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture*, in deutscher Übersetzung 1983 als *Wendezeit: Bausteine für ein neues Weltbild*, verfasst von dem in Wien geborenen Physiker Fritjof Capra, der heute 79 Jahre alt ist und in Berkeley, Kalifornien, lebt. Das Buch war ehemals ein Bestseller, eine Art Bibel der *New Age*-Bewegung, geprägt von einem Optimismus, der gegenwärtig geradezu utopisch anzumuten scheint. Wir glauben nicht mehr an eine »Wendezeit«, eher schon an den bevorstehenden Untergang durch Klimawandel und Umweltkatastrophen, Bürgerkriege und Terror, Massenmigration und digitalen Faschismus.

Im Wechselspiel zwischen Utopien und Dystopien vertritt Karø Goldt keine Programme oder Thesen; sie verschränkt Momente, die ebenso wenig eine Geschichte erzählen wie eine Bibliographie eine Theorie repräsentiert. David Spangler behauptete in seinem programmatischen Buch über *The Birth of a New Age* von 1971, die neue Ära habe zu Weihnachten 1967 begonnen; der erste Song des 1968 uraufgeführten Musicals *Hair* feierte im Geist astrologischer Weltzeitalterlehren *the dawning of the Age of Aquarius*. Gegen die quälenden Lasten des historischen Bewusstseins – mit allen Erinnerungen an die Gräueltaten der Weltkriege und Genozide – sollte damals das Leben im Hier und Jetzt gesucht werden, nach Maßgabe der buddhistischen Maxime: »Die Vergangenheit ist nicht mehr, die Zukunft ist noch nicht gekommen. Das Leben ist hier und

³ Ebd. S. 52 f.

jetzt.« Aber dieses »Hier und Jetzt« entzieht sich dem Zugriff. Seine Wahrnehmung muss unermüdlich gesucht und trainiert werden; gewöhnlich bahnt sich kein Weg zur Erleuchtung. Der gegenwärtige Augenblick, stets schwankend zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht, ist nicht hell, sondern dunkel; er ist dimensionslos wie der Punkt, an dem sich die Linien des Vergangenen und des Zukünftigen zu schneiden vorgeben. Die Dunkelheit des Jetzt, des gelebten Augenblicks, hat ausgerechnet Ernst Bloch, der prominente Denker des Utopischen, in seinen Schriften – vom *Geist der Utopie* (1918) bis zu den letzten Texten – immer wieder thematisiert.

In seinem umfangreichen Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung*, das Bloch zwischen 1938 und 1947 – also mehr als zwanzig Jahre nach *Geist der Utopie* – im US-amerikanischen Exil verfasst hat, schreibt er gleich zu Beginn vom Hier und Jetzt als einer utopischen Kategorie, und zwar der zentralsten, sei »sie doch, zum Unterschied vom vernichtenden Umgang eines Nichts, vom aufleuchtenden eines Alles, noch nicht einmal in Zeit und Raum eingetreten. Vielmehr gären die Inhalte dieser unmittelbarsten Nähe noch gänzlich im Dunkel des gelebten Augenblicks als des wirklichen Weltnotens, Welträtsels. Das utopische Bewußtsein will weit hinaussehen, aber letztthin doch nur dazu, um das ganz nahe Dunkel des gerade gelebten Augenblicks zu durchdringen, worin alles Seiende so treibt wie sich verborgen ist. Mit anderen Worten: man braucht das stärkste Fernrohr, das des geschliffenen utopischen Bewußtseins, um gerade die nächste Nähe zu durchdringen.«⁴ Ein solches Fernrohr im Dunkel des gelebten – und gelesenen – Augenblicks hat Karø Goldt konstruiert. Es lohnt sich, wiederholte Blicke durch dieses rätselhaftes Fernrohr der Nähe zu werfen.

⁴ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 11.