

['mediən]'.16

Michael Barchet, Donata Koch-Haag
und Karl Sierek (Hg.)

Ausstellen

Der Raum der Oberfläche



[ˈmediən]ⁱ·16

['mediən]'

Herausgegeben von Claus Pias, Joseph Vogl und Lorenz Engell

**Ausstellen
Der Raum der Oberfläche**

herausgegeben von Michael Barchet,
Donata Koch-Haag und Karl Sierck

Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften
Weimar 2003

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2003

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autoren haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz, Gestaltung & Logo: Claus Pias

E-Book ISBN: 978-3-95899-177-4

Inhalt

- 7 Vorwort der Herausgeber
Michael Barchet, Donata Koch-Haag, Karl Sierek
- 9 Der Raum der Oberfläche
Anne Fleig
- 21 Oberflächen durchdenken. Eine Skizze
- I. AUSSTELLEN
- Ludger Schwarte
- 33 Das unvorhersehbare Bild
Wahrnehmungsinstallation und die Entstehung der
Ausstellungsarchitektur im 17. Jahrhundert
- Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch
- 59 Zur Schau gestellt
Be-Deutungen musealer Inszenierungen
- Rosmarie Beier
- 79 Inszenierung von Arbeit
Die Ausstellung aufbau west – aufbau ost.
Die Planstädte Wolfsburg und Eisenhüttenstadt
in der Nachkriegszeit, Berlin 1997
- Claudia Lüdtke und Dietmar Gigler
- 93 Filmgeschichte im Museum
Zur Präsentation des Olympiafilmes von Leni Riefenstahl im
Filmmuseum Berlin
- Jacqueline Otten
- 111 Real life vs. Avatars
Modepräsentationen im öffentlichen Raum

II. DIE FOTOGRAFISCHE OBERFLÄCHE

Kerstin Gernig

- 123 Fatale Folgen der Fotografie
Zum Eigenleben von Präsentationen und Präsentierten

Pia Neumann

- 137 Anordnungen des Lernens
Catherine Wagners American Classroom und der fotografische Raum

III. DIE VERWEIGERUNG DER OBERFLÄCHE

Annette Jael Lehmann

- 159 »The eye altering alters all«
Sehprozesse und Raumwahrnehmungen in
Videoinstallationen von Gary Hill

Katrin Deufert

- 185 Meg Stuarts intermediale Performancearbeit – Splayed Mind
Out und Highway 101

IV. DIE OBERFLÄCHE DES ÖFFENTLICHEN

Wolfgang Kabatek

- 199 Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre

Michael Barchet

- 225 Das Fließband in der Vitrine
Arbeit als Ereignis und die Gläserne Manufaktur von
Volkswagen

Marc Ries

- 251 Raum ohne Eigenschaften
Zur Reformulierung von Virtualität in Netzwerken am Beispiel
von Stadtpräsentationen im Internet

- 261 Über die AutorInnen

Vorwort der Herausgeber

Ausstellungen haben im letzten Jahrzehnt ihr Gesicht fundamental verändert. Aus der Anordnung und Zurichtung verschiedener Gegenstände und Werke in einem Schauraum, aus der Inszenierung unterschiedener Orte zum Zwecke des Präsentierens, ist eine Praxis geworden, die sowohl den überkommenen Vorstellungen von Produktinszenierung als auch den tradierten Konzeptionen von Kunstausstellungen widerspricht. Ausstellen versteht sich zu sehends als komplexer Akt des Zeigens.

Diese Dynamik des Ausstellens jenseits der bekannten Grenzen von Disziplinen und Medien, kulturellen Funktionen und gesellschaftlichen Diskursen in ihrer Komplexität zu diskutieren und ihre Wirkungen auf die Medien- und Diskurstheorie zu untersuchen, war Ziel der Tagung *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*, die im Dezember 2000 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena stattfand. Ihre Ergebnisse sind im vorliegenden Band dokumentiert. Darin wird versucht, so divergente Akte des Ausstellens wie die Aufbereitung indianischer Geschichte im Wiener Völkerkundemuseum, die vor den Augen der Öffentlichkeit ablaufende Autoproduktion im Dresdener VW-Werk oder die fotografischen Bestandsaufnahmen von Klassenzimmern in den Arbeiten Catherine Wagners unter ähnlichen Auspizien zu betrachten; nämlich als Akte des Ausstellens, die in drei Momente zerfallen: in das Ereignis der Lektüre, die Konfrontation mit dem Anderen und die Präsentation des Abwesenden. Diese drei Tätigkeitsfelder oder Handlungsbezirke sind wiederum durch eine Eigenschaft verbunden: Sie verrücken den Blick vom Objektfeld auf den Akt, der dieses ausstellt. Das Ereignis erst bringt das ästhetische Objekt hervor.

Daraus folgt die Verknüpfung der verschiedenen, in diesem Band vertretenen kulturwissenschaftlichen Disziplinen. Reflexionsfelder zu Museum, Fotografie, Architektur, Film, Mode, Tanz, Video und Netzwerken überschneiden einander wechselseitig, ergänzen und korrigieren sich, bis sie so etwas wie eine erst im Entstehen begriffene »Ausstellungswissenschaft« skizzieren.

Dieser Band wurde im Rahmen eines von Anne Fleig und Karl Sierek geleiteten HSP III-Projekts zur Untersuchung der »Technik und Ästhetik transmedialer Präsentationsformen« des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Freistaates Thüringen vorbereitet. Die Herausgeber danken den zuständigen Verantwortlichen in Erfurt sowie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, vor allem aber den Mitarbeitern des Lehrstuhls für

Geschichte und Ästhetik der Medien, namentlich Olaf Nenninger, Heike Pfeiffer und Anna Steininger. Dank gebührt auch den Herausgebern der Reihe *medien hoch i*, insbesondere Claus Pias, für ihre Kooperation und Geduld. Ein weiterer Dank gilt dem Béla Balázs-Institut für Laufbildforschung in Wien, das für logistische Unterstützung sorgte.

Jena, der 1.4.2003

Der Raum der Oberfläche

In der darstellenden Kunst hat die Auseinandersetzung mit der Pragmatik der Deixis eine lange Tradition. Von der Konzentration auf den Akt des Zeigens bei Barnett Newman, dessen monochrome Bilder mit schwarzen Balken, Jean-François Lyotard zufolge, ihren Sinn maßgeblich im Präsentieren der Präsentation finden, bis zu zeitgenössischen Interventionen wie den Dekontextualisierungsstrategien des traditionellen Kinoraums durch Constanze Ruhm, scheint sich das Verhältnis von Werk und Präsentation bisweilen vollständig verkehrt zu haben. Standen im konventionellen Ausstellungsbetrieb zumeist die Ausstellungsstücke fest, bevor sie ausgestellt wurden, wird in vielen aktuellen Arbeiten die Ausstellung selbst zum Werk; und dies nicht nur in den sogenannten *in situ* Projekten im engeren Sinn. Ausstellungsmacher wie Harald Szeemann haben dazu sicherlich beigetragen, indem sie aus ihrer zunächst den Werken dienenden Tätigkeit des Zusammenstellens und Hängens eigenständige ästhetische Strategien entwickelten. Doch in der aktuellen Kunstszene erscheint selbst die Formel der Ausstellung als Kunstwerk bereits hochgradig obsolet.

Was für den künstlerischen Diskurs und seine Funktion im öffentlichen Raum gilt, hat auch in prosaischeren Zusammenhängen der Produktpräsentation – wenn auch mit etwas anderen Folgen – seine Gültigkeit. Bei Verkaufsstrategien neuer Massenprodukte, dem *branding*, oder bei ritualisierten Events zur Positionierung ganzer Branchen an der vordersten Front der Konsumation auf Messen und anderen Großereignissen verschiebt sich das Verhältnis von Objekt und ausstellendem Umfeld nachhaltig.

Dieser Zug zum Ausstellen von Gegenständen, Haltungen und Vorgängen wurde auch durch die rasante Entwicklung im Multimedia-Bereich befördert. Merkwürdigerweise hat dies allerdings erst in allerletzter Zeit zu fundierten Untersuchungen Anlass gegeben. Beachtung fanden zunächst fast ausschließlich die medialen und technischen Aspekte des Ausstellens und Präsentierens. Dem performativen und inszenatorischen Charakter der Darstellungen wurde vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuteil. Ihre gestalterische Durchführung im Hinblick auf ästhetische Frage-

stellungen und ihre Folgewirkungen im realen Raum leiden bis heute unter dieser weitgehend technikzentrierten Sicht. Deshalb liegt es nahe, jene kulturellen Querverbindungen und Konzepte zu erforschen, die eine Präsentation von Bildern, Tönen, Gegenständen und Schrift zum Ereignis machen.

Wenn wir den Ort dieser Auseinandersetzung zunächst als Gestaltungsraum bezeichnen, kann dies ein Schlüssel zur sinnvollen Abhandlung von Systematiken und Querverbindungen sein. An und in jenem erweist sich, wie Beziehungen von medialen *environments*, virtuellen Umgebungen und öffentlichen Räumen zu reflektieren wären. Von der genauen Beschreibung dieses Kristallisationspunktes eines Ausstellungsereignisses ausgehend, lassen sich inszenatorische und ästhetische Fragestellungen beantworten, die sich an den Oberflächen der einzelnen Objekte abzeichnen. Diese analytische Verräumlichung formt aus der eigentlich simplen Anlage einer Anhäufung von isolierten Elementen ein komplexes Gebilde. Die theoretische Aufmerksamkeit verschiebt sich dabei von hypostasierten Begriffen wie »Medien« oder »Künste« zu vier dynamischen und dynamisierenden Zentralbegriffen medialer und darstellerischer Akte: Oberfläche, Situation, Anordnung und Ereignis.

In ihrem Überblicksartikel »Oberflächen durchdenken. Eine Skizze« hebt Anne Fleig die fachübergreifende Perspektive der Kulturwissenschaft hervor. Sie geht von der Beobachtung aus, dass Oberflächen als Erscheinungsweisen die Frage nach den Grenzen zwischen Sein und Schein in der medienwissenschaftlichen Diskussion neu stellen. Nach einer Sichtung der Transformationsprozesse, die sich aus Richard Sennetts soziologischer Perspektive als Flexibilisierung der Lebensverhältnisse beschreiben lassen, formuliert Fleig mit Vilém Flusser ein »Lob der Oberflächlichkeit«. Ihre Skizze greift auf den medialen Wahrnehmungswandel des frühen 20. Jahrhunderts zurück und arbeitet die spezifische »Durchdringung« des neusachlichen Oberflächenbegriffs bei Siegfried Kracauer heraus. Fleig begreift dies als Akt einer Verräumlichung der Fläche, mit der Kracauer der »bloßen Abbildung als Abzug der Oberfläche die Bedeutung der menschlichen Wahrnehmung für die Erkenntnis der Wirklichkeit entgegen gesetzt hat«. Wie im Kino die Filmleinwand als Oberfläche in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit rückt, so erweisen sich auch andere Oberflächen als »Erscheinungen, die Darbietungen sein können, ohne dies zwangsläufig sein zu müssen«.

I

In der ersten Sektion des Bandes mit dem Titel *Ausstellen* wird diese Karriere der Oberfläche in verschiedenen institutionellen Anordnungen betrachtet und historisch perspektiviert. Dass kultureller Wandel nicht nur neue Alltagswahrnehmungen hervorbringt, sondern auch neue Darstellungs-, Ausstellungs- und Handlungsräume eröffnen kann, untersucht Ludger Schwarte in seiner Rückblende zur Ausstellungsarchitektur im 17. Jahrhundert. Durch die Abgrenzung von der Inszenierung, der Aufführung und der Darstellung gelingt es Schwarte, die Ausstellung als Veröffentlichung gegenständlicher Wahrnehmbarkeit zu bestimmen. Ihr Charakter als ostentatives Massenspektakel und Verkaufsschau, ihre Funktion als Inszenierung einer Epoche oder eines Themas verleiht dem je ausgestellten Gegenstand eine Öffentlichkeit, die ihn allen Zweck- und Wirkungszusammenhängen entbindet. So gesehen kann das Medium der Ausstellung bereits in seinen frühen Ausformungen als einheitliche Gestaltung eines Bildumraums verstanden werden. Über die Platzierung der Gegenstände und über den festgelegten Parcours der Betrachter hinausgehend, schließt dieser die Einzelelemente jenseits der Bedeutung des Dargestellten zu einer höheren, sinnlich fassbaren Einheit zusammen. Diese ästhetischen Prinzipien des Schauzusammenhangs machen das Verfahren transparent, das eine chaotische *assemblage* in ein verständliches *spectacle* überführt.

Der Beitrag »Zur Schau gestellt. Be-Deutungen musealer Inszenierungen« von Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch greift diesen Schauzusammenhang im Kontext zeitgenössischer Ausstellungspraxis aus diskurs- und psychoanalytischer Perspektive auf. Im Rahmen ihres Forschungs- und Ausstellungsprojekt *Spots on spaces. Differenzen im Visier. Repräsentationen und Räume* unterziehen die Autorinnen die Teilausstellung *Indianer heute* des Wiener Museums für Völkerkunde einer exemplarischen Analyse. Sie befragen Strukturen der Präsentation entlang der Kategorien *race*, *class* und *gender* und stellen ihre Ergebnisse in den weiteren Zusammenhang diskurstheoretischer Überlegungen zur Ausstellungssituation und zum Museum als Institution. Ausgehend von dieser Kritik bestehender Präsentationen arbeiten sie einerseits Strategien der Lesbarkeit für die Mehrdeutigkeiten und Unsicherheiten unter der Oberfläche ethnischer Stereotype heraus. Andererseits skizzieren sie Möglichkeiten der diskursiven Öffnung musealer Praktiken, die einen produktiven gesellschaftlichen Aus-

tausch über Bilder des Eigenen und des Fremden in Gang setzen könnten.

Anhand ganz anderer Gegenstandsbereiche versucht auch Rosmarie Beier diesen Diskurs des Anderen zu befördern. Ihr Aufsatz »Inszenierung von Arbeit. Die Ausstellung *aufbau west – aufbau ost. Die Planstädte Wolfsburg und Eisenhüttenstadt in der Nachkriegszeit*, Berlin 1997« berichtet über das Zustandekommen der von ihr kuratierten kulturhistorischen Ausstellung im Deutschen Historischen Museum. Es gelingt der Autorin, im deutsch-deutschen Verhältnis die Spuren jener Konstruktion des Fremden im Eigenen und des Eigenen im Fremden freizulegen, die offenbar auch in kulturellen Binnenstrukturen diskursleitenden Charakter annehmen können. Die auch in einigen anderen Beiträgen dieses Bandes gewählte Herangehensweise der Komparatistik setzt an bei der Frage, wie Industriearbeit im Medium Ausstellung auf verschiedenen, ineinander verschränkten Ebenen überhaupt vermittelt werden kann. Dass ein Vergleich zwischen der 1938 projektierten *Stadt des KdF-Wagens* und der seit 1950 auf Parteibeschluss der SED als Wohnstadt zum neuen Hüttenwerk aufgebauten *Stalinstadt* als »erster sozialistischer Stadt auf deutschem Boden« weitgehend unterschiedliche Auffassungen von Arbeit ans Licht bringt, liegt auf der Hand. Neben diesen kulturhistorischen Befunden zu den bedeutendsten Stadtgründungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland bietet Beier auch eine für die Ausstellungsanalyse insgesamt äußerst wertvolle Zusammenfassung der geläufigen Typologien von In-situ-Präsentationen und Kontext-Präsentationen.

Claudia Lüdtko und Dietmar Gígler widmen sich in ihrem Beitrag »Filmgeschichte im Museum. Zur Präsentation des Olympiafilmes von Leni Riefenstahl im Filmmuseum Berlin« ebenfalls der Problematik des Ausstellens einer Facette deutscher Geschichte. In ihrer Mitarbeit am Konzept des Ausstellungsraumes zu Leni Riefenstahls Olympiafilm des im September 2000 eröffneten Filmmuseums Berlin waren sie mit einer strukturellen Aporie konfrontiert: Wie ist es überhaupt möglich, den in seinem Objektcharakter ambivalenten Gegenstand Film nicht zu zeigen, sondern auszustellen? Dieser Problematik, die sich neben der bis heute politischen Brisanz des Riefenstahl'schen Œuvres für jedes Filmmuseum stellt, begegneten die Autoren mit einer sehr einleuchtenden Strategie. Statt einer wie immer gearteten Nachgestaltung des flächigen Laufbildes im Raum wurde ein eigenständiger, durchaus subjektiver Kommentar zum Olympiafilm gebaut, der eine Kontextualisierung des Films über nicht-hierarchisierende, a-kausale

und non-lineare Prinzipien ermöglicht. Dieser Teil der Ausstellung grenzt sich nicht monologisch gegenüber dem Besucher ab, sondern bindet ihn in einen Dialog ein, innerhalb dessen er selbst aktiv und produktiv werden kann. Das Vergangene, Erinnerbare wird damit für die Gegenwart im Wortsinn präsent und präsentierbar und konserviert sich nicht in objektivierenden und abschließenden Betrachtungen. Der Olympia-Raum soll, dem Konzept der Autoren folgend, eine stimulierende Verbindung mit der Alltagswirklichkeit der Filmmuseumsbesucher eingehen.

Alltagswirklichkeiten ganz anderer Art führt Jacqueline Otten in ihrem Beitrag »*Real Life vs. Avatars*. Modepräsentationen im öffentlichen Raum« vor. Ein rascher Scan über die öffentliche Ausstellung von Kleidungs-Kollektionen von den Anfängen im Burgund des 15. Jahrhunderts bis zu den ersten modernen Mannequin-Agenturen in den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts führt direkt in die Welt der puren Körperausstellung. Im digitalen Zeitalter schließlich hat sich nicht nur das Zeigen von Kleidungsstücken, sondern auch die Vorführung der Körperoberflächen in der Öffentlichkeit verändert. Zur Realität der Form und Gestalt addiert sich Otten zufolge nun die Wechselwirkung zwischen virtuellem und realem Körper und prägt somit vollkommen neue Erscheinungsbilder. Vor allem aber führen diese Varianten des modernen Ausstellungswesens zu Überschneidungen kultureller Diskurse, die für das Modeereignis der Zukunft eine Synthese von Körper und Technologie versprechen.

II

Wenn in den bisherigen Beiträgen das Spezifische des Ausstellens in dem Bedeutungsraum zwischen Gegenständen, Situation und Betrachter lag, so ist in der Sektion *Die fotografische Oberfläche* das Ausstellen als Zeigen in die Objekte hineinverlagert. Bildraum und Gestaltungsraum sind identisch. In den hier untersuchten ethnographischen Fotografien der vorletzten Jahrhundertwende ebenso wie in den knapp neunzig Jahre später in einer völlig anderen Perspektivierung entstandenen Interieurs von Catherine Wagners *American Classroom* ist der Gestus nicht narrativ wie etwa der eines Fotoalbums, sondern explikatorisch. In beiden Fällen wird Fotografie zum Mittel der Erkenntnis im Versuch der Klassifikation ihrer Gegenstände. Es dominiert der taxonomische Blick der Kamera; nicht Situationen hinterlassen hier ihre Spuren, sondern Anordnungen. Diese Fotografien werden selbst zur Ausstellung apparativer Deutungsmacht, eine – wenn auch radikal

unterschiedlich geartete – diskursive »Beschichtung«, die jenes »Haftenbleiben« des Referenten verhindert, das Roland Barthes an Fotografien so faszinierte.

In ihrer Konzentration auf die instrumentellen Aspekte des Fotografischen bewegen sich beide Untersuchungsgegenstände in einem strukturellem Nahverhältnis, in dem die radikale Unterschiedenheit ihres Ausstellungskontextes besonders deutlich wird. Frappierend ist dabei gerade, wie sich das Dispositiv der Wissenschaft künstlerischer Topoi bedient, und dasjenige der Kunst über eine wissenschaftliche Methodik vermittelt scheint.

Kerstin Gernig beschreibt in ihrem Beitrag »Fatale Folgen der Fotografie: Zum Eigenleben von Präsentationen und Präsentierten« frühe ethnografische Fotografie als mythogene Maschinerie. Diese Fotografien von Menschen sind Antiporraits, in denen alles Individuelle zurücktritt zugunsten der Betonung des Typischen und Lesbaren. Die Konstruktionen des Anderen werden maskiert mit den üblichen Taschenspielertricks der Naturalisierung: »Indem das Foto die fremdkulturelle Realität zugunsten vertrauter Darstellungskonventionen inszenatorisch verändert, suggeriert es einen Augenschein und trägt zugleich zu einer Diskrepanz zwischen Ansicht und Abbildung bei, die es gerade zu überbrücken vorgibt.«

Diese »Symbiose von Wissen und Macht« unterzieht Gernig in Rückgriff auf die These Susan Sontags von Fotografien als Grammatik und Ethik des Sehens einer systematischen Kritik. Sie wendet sich gegen den Hegemonialanspruch des kolonialen und kolonialisierenden Blicks, der seine Gegenstände immer objektifiziert und dessen ethische Verfehlung sich ganz kantianisch fassen lässt als Unterwerfung des fotografierten Menschen unter einen fotografischen und ideologischen Zweck. Doch die Ausstellbarkeit des Gewussten in der Fotografie ist prekär, so dass der bildliche Sinn vertäut werden muss durch Bildunterschriften und erläuternde Textpassagen. Die Rekontextualisierung in ethnographischen und kulturhistorischen Schriften ist geprägt von der Angst vor der unberechenbaren Polysemie der Fotografie. Denn gerade weil die Bedeutung eines Fotos nicht von ihrem Gebrauch zu trennen ist, erschließen sich aus den Spuren dieses Gebrauchs auch Möglichkeiten alterierender Sinnproduktion.

Das Studium des menschlichen Körpers, wie es die ethnografische Fotografie betreibt, ist seit den Anfängen des Mediums zentrales Thema. Dagegen transformiert die Bestandsaufnahme menschenleerer, aber menschengeschaffener Räume das fotografische Bild als Spur des Körpers in eine Fahndung nach der Spur

des abwesenden Körpers. Der so – gleichsam kriminologisch – irritierte Blick verharrt an der Schwelle zum Bild, nimmt Räume wahr und muss sie doch als Oberflächen begreifen.

In »Anordnungen des Lernens: Catherine Wagners *American Classroom* und der fotografische Raum« beschreibt Pia Neumann mit Philippe Dubois den photographischen Akt als gewalttätige Zäsur, als Herauspräparieren: die Kamera als Skalpell, das aus dem organischen Raumganzen das Bild löst. Die Schnittstelle dieses chirurgischen Eingriffs ist die Fotografie selbst, das Bild in seiner Zweidimensionalität als Materialisierung des Paradoxons einer »Tiefe der Oberfläche«. Gerade die taktile Qualität von Wagners technisch wie visuell aufwändigen Arbeiten betont, so Neumann, »dass die Dinge nie angefasst werden können, und die markierte Perspektive des Kamerablicks stellt klar, dass unsere Perspektive der Betrachtung sich nicht mit dem Standpunkt im Raum verändern kann«. Catherine Wagner parallelisiert das schulische und das photographische Dispositiv und macht die »Anmaßung des Klassenzimmers« deutlich als Ort der Ruhigstellung, der Vermittlung von Wissen, der Disziplinierung. Auch der Betrachter ist der rigiden Anordnung von Kamera und Raumelementen unterworfen, ebenso wie den Einschränkungen des Mediums. Ihm wird etwas zu sehen gegeben, dessen er nicht habhaft werden kann. Dies verleiht Wagners Bildern eine spezifisch fotografische Melancholie.

III

Und am siebten Tage wird der Bio-Ingenieur programmatisch: »Die Augen«, so spricht Gary Hill, »sollten aus ihren Wurzeln gerissen und neu eingepflanzt werden.« Allerdings ist die Anmaßung des Gärtners im Sloterdijkschen Menschenpark, die ambivalente Sehnsucht des *re-engineering*, die hier zur Sprache kommt, nicht nur eine provokative Aneignung eines zeitgenössischen Diskurses. In der Sektion **Die Verweigerung der Oberfläche** zeigt Annette Jael Lehmanns Auseinandersetzung mit Videoinstallationen wie *Circular Breathing* (1994), *Hand Heard* (1995) und *Midnight Crossing* (1997), dass Hill die biotechnische Fantasie der re-programmierbaren Wahrnehmung durchaus ernst nimmt. Wie Lehmann in Anlehnung an Bernhard Waldenfels ausführt, verkörpern diese Installationen einen Begriff des »Anderssehens« nicht allein durch andere Bilder der Wirklichkeit. Sie thematisieren vielmehr das Sehen selbst durch präzise kalkulierte Interventionen in die Physiologie der sinnlichen Wahrnehmung, »indem sie es unmit-

telbar an körperliche Prozesse zurück binden«. Die »Entwurzelung« und »Neueinpflanzung« der Sinne übersetzt Hill in Anordnungen, in denen sich sinnliche Wahrnehmung und die Wirkungsweise technischer Medien verschränken.

Die Analyse dieser Erfahrungskonstruktionen führt Lehmann zum Begriff des Liminalen, den sie vor allem als zeitlich ausgeprägte Grenzsituation begreift. Dabei dokumentieren Hills Installationen keine Zustände des »noch-nicht« oder »nicht mehr«; sie stellen diese Zustände vielmehr für die Subjekte der Hillschen Wahrnehmungsmaschinen her – und zwingen sie ihnen auf. Aus Lehmanns genauem, fast ethnographischen Gestus der Beschreibung lässt sich dieses Vorgehen als die Produktion eines Zwangsverhältnisses lesen, das Unterwerfung voraussetzt.

Demgegenüber erscheinen die von Katrin Deufert analysierten Inszenierungen der Performancekünstlerin und Choreographin Meg Stuart eher vom Pathos der De-Programmierung erfüllt. Die von Stuart für Arbeiten wie *Splayed Mind Out* (1997) und *Highway 101* (2000) konzipierten Tanzchoreographien begreifen tradierte theatralische Ordnungen von Ort und Zeit als Spielmaterial, das durch die Integration von Medientechnologien wie Video und Überwachungskameras reflektiert wird. Es entstehen »Allover Performance Räume«, die sich gegen die zentralperspektivische Ordnung des tradierten theatralischen Guckkastens sperren. Mit der »Fragmentierung, Überlagerung, Vergleichzeitigung oder Unterbrechung« von Darstellungshandlungen werfen sie auch immer wieder Fragen auf nach den Produktions- und Reproduktionsbedingungen physischer Präsenz. Deuferts detaillierten Beschreibungen zufolge bleiben diese Performances dabei spielerischer Verunsicherung verpflichtet. Sie verzichten dezidiert auf ein Wiedereinpflanzen irritierter Sinnlichkeiten. Diesseits des modernistischen Gestus der Zerstörung theatralischer und tänzerischer Konventionen, der aus den geräumten Ruinenfeldern der Tradition den neuen Anfang suchte, herrscht hier vielmehr die kontingente Irritation, die permanente Verunsicherung über den Status des Erlebens.

Dass Gary Hill und Meg Stuart die Performance *Splayed Mind Out* gemeinsam erarbeitet und realisiert haben, ist in diesem Kontext nur ein glückliches Symptom für ein komplexeres Geflecht von Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten. Aus der Perspektive der hier vorgestellten Beiträge zeichnet sich die Arbeit beider Künstler dadurch aus, dass avancierte Medientechnologien nicht als (prothetische) Erweiterungen in die Konventionen traditioneller Wahrnehmungsformate integriert werden. Vielmehr werden tra-

dierte Erlebniskonstruktionen wie die Kunstaussstellung oder das Theater zu Machtpositionen erhoben, die naturalisierten Wahrnehmungsapparaten Widerstand entgegen setzen: einen Widerstand, der sich vor allem zeigt in einer Vielzahl von Gestaltungsgesten. Darin steckt die Verweigerung gegenüber jenen nahtlosen Kompatibilitäten, die als Ortlosigkeit und Entkörperung die »Massenmedien« überhaupt erst ermöglichen. Es meldet sich darin auch die nahezu rührende Beschwörung eines Mythos – des Mythos der möglichen und unumgänglichen Präsenz.

IV

Ausstellen ist Veräußern, Verlassen einer kreativen oder konservatorischen Schutzzone, wobei sich das Sprechen in Ansprache verwandelt. Ausstellung von Objekten schafft ein *forum* im ursprünglichen Sinne, eine Verdichtung kommunikativer Öffentlichkeit. Die Oberfläche des Öffentlichen als letzte Sektion dieses Bandes erweitert den Ausstellungsbegriffs in sein Zentrum hinein, wenn die Gegenstände dezidiert außerhalb der Institution Museum bzw. Kunst gesucht werden, wenn die Stadt als Ort und Agent des Ausstellens begriffen wird. Die ohnehin schon brüchigen Grenzen zwischen Ausstellungsobjekt und –raum werden hier endgültig obsolet. Die Stadt erscheint als die paradoxe Figur eines auf seiner Lesbarkeit beharrenden Symptoms, oder umgekehrt als ausgestellter Sinn, der zugleich verstellt ist durch den Schutz allzu großer Offensichtlichkeit, wie Kracauer dies in Anlehnung an Poes *Purloined Letter* beschreibt.

Wolfgang Kabatek identifiziert Kracauer, in seinem Aufsatz »Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre« in Anlehnung an Benjamin als »Lumpensammler«: seine Lumpen sind Oberflächensplitter, die sich im Auge des Stadtbetrachters festsetzen. Die Faszination dem urbanen Raum gegenüber beginnt im Sinne dieses Bildes mit einer Irritation. Der Blick auf die Stadt ist nicht länger der ästhetisierende des Flaneurs, sondern der des Kulturanalytikers. Wie Kracauer begreifen alle Beiträge dieser Sektion die Stadt als textuelles Phänomen, als Gegenstand von Lektüre. Zwar mutet Kracauers modernistische Bestimmung der Stadt heute fast nostalgisch an, nicht jedoch der Lektüremodus des Entzifferns, der die Lesbarkeit der Stadt zugleich behauptet und entzückt. Entziffert werden Hieroglyphen, Bilder also, die nur ein systematisches Wissen als Sprache identifizieren und übersetzen kann: »Stadtlektüre [ist] somit strukturell durch die Übersetzungsarbeit von einem Zeichensystem in ein anderes ... gekennzeichnet,

andererseits verweist »hiéro-glyphikós« etymologisch auf einen »sakralen Status« des solchermaßen bezeichneten Textes und impliziert damit dessen potentiell unabschließbare Exegesebedürftigkeit«. Kabatek zeigt, dass Kracauer in seinen Stadtminiaturen der frühen 30er Jahre mit dem quasi-missionarischen Eifer des »Spätaufklärers« nichts weniger anstrebt als eben jene »Errettung der äußeren Wirklichkeit«, mit der er fünfundzwanzig Jahre später seine *Theorie des Films* untertitelt. Die Aufnahmeapparatur verharret nicht im rein Instrumentellen, sondern verändert die Wahrnehmung selbst. Das Auge der Moderne ist immer schon ein bewaffnetes, das filmische Dispositiv wird zu einer vom Apparativen losgelösten Wahrnehmungsfigur.

Die feuilletonistischen Stadterkundungen Kracauers verhalten sich kontrapunktisch zu denen des *Baedekers*; wo dieser das Unbekannte vertraut erscheinen lässt, bemühen sich jene um einen neugierigen Forscherblick auf die »Exotik des Alltags«, um »gleichsam durch eine Ethnographie der Nähe seine Leser an Mikroexpeditionen teilnehmen zu lassen«. Kabatek zeigt in sorgfältiger Lektüre, wie Kracauer die an den photographischen Medien geschulten Verfremdungstechniken nutzt, um die in ihrer Allgegenwärtigkeit verschwindende Welt der Objekte wieder sichtbar, die Realität wieder lesbar zu machen.

Der Kracauers Lektüre der Stadt zugrunde liegende Textbegriff ist, wie Kabatek anmerkt, mit einer »zeittypisch gehörigen Portion Zeichenoptimismus« ausgestattet. Die Stadt erscheint als Agglomerat von Signifikanten und dadurch letztlich intelligibel und systematisierbar als Zugang zu einem vorgeordneten gesellschaftlichen Sinn. Die Stadt wird begriffen als klassischer Text, von den Spuren des Sprechers bereinigte Schrift. In Michael Barchets Betrachtung »Das Fließband in der Vitrine: Arbeit als Ereignis und die Gläserne Manufaktur von Volkswagen« kehrt der Sprecher triumphal zurück: als PR-Manager, als Konzern, als Logo. Der nachmoderne Stadtext fordert in seiner hilflosen Sehnsucht nach einer neuen Unschuld den dekonstruktivistischen Lektüremodus heraus, der historistisch maskierten Zynismus enttarnt.

Die neue Unschuld präsentiert sich zunächst als neue Übersichtlichkeit, als Märklin-Idyll, in dem Oper und Bahnhof, Schloss und Fabrik und die domestizierte Natur auf engstem Raume zusammen liegen. Und wie in der Welt der Modelleisenbahnen das Modernste zumeist die Züge selbst sind, so gibt sich die wieder gefundene Einheit von Urbanität und Produktion als vormodern und vorindustriell, wie es der Terminus der »Manufaktur« nahe legt. Pikant wird dieses Szenario angesichts der Dresdner Situation ei-

ner nach 1945 – forciert dann nach 1989 – beharrlich vorange-
triebenen Rekonstruktion, die mit den Kriegsspuren gleich ein
ganzes Jahrhundert beseitigen will. »Der Versuch der Eingliederung
industrieller Produktion in den Kanon der historischen Sehenswürdigkeiten
Dresdens«, schreibt Barchet, »erscheint damit keineswegs als nur parasitäre
Teilhabe an einer etablierten Aura des Historischen, sondern vielmehr als deren
Denunziation.«

In seiner Untersuchung der öffentlichen Inszenierung der Gläsernen
Manufaktur von der ersten Planungsphase bis zur Eröffnung und darüber hinaus
bis zur Einführung in höhere mediale, i. e. televisionäre Weihen als Schauplatz
von Peter Sloterdijks »Philosophischem Quartett« beobachtet Barchet eine
verhüllend-entbergende Doppelstrategie des Zeigeaktes. Die verzögerte
Sichtbarkeit ist Versprechen wie im Striptease, bei dem erst die Fülle der
Accessoires aus dem lebendigen Körper ein Luxusobjekt macht. Hier wie dort
bleibt mit dem Ende der Show ein Rest an Unbefriedigtheit, ein Anreiz zur
Fortsetzung in immer exklusiveren Sphären. Die Enttäuschung ist nicht
Versagen, sondern Teil der Strategie. Diese »Dramaturgie der Irritation«
erschließt sich durch die »Kategorie des automobilen Begehrens«, das sein
Objekt als Fetisch genießen kann gerade im Schutz der Vitrine. Der
Glaspalast schafft für den privilegierten Einzelnen, den Käufer des
Luxuswagens, einen geschützten Zwischenraum – geschützt vor dem Objekt
und der Öffentlichkeit, den beiden Feinden des Fetischisten, vor denen er
zugeben müsste: »Es ist nur ein Auto«.

Die Gläserne Manufaktur, von der nationalen Großpresse süffisant
als »neofeudales Lusthaus« tituiert, entpuppt sich so bei näherer
Betrachtung als wahrer Garten der Lüste. Die Entgrenzungsphantasien
der Konzernmagnaten verbindet sich mit der fetischistischen »doppelten
Suspension« (Deleuze) und einer Verniedlichung globalisierter
Produktion für den innerstädtischen Betrachter. Für die Berg- und
Talbahn im Lunapark der 30er Jahre hielt Kracauer fest, dass der Blick
aus der Höhe die Moderne miniaturisierte und so den Keim legte für
eine andere Wahrnehmung, in der das Bedrohliche zum Spielzeug wird.
Ein ähnlicher Mechanismus zeigt sich bei der Gläsernen Manufaktur
für die Arbeit, die im Moment ihres visuellen wie faktischen
Verschwindens bedrohlich wird. Die Dresdner Vitrine ähnelt nicht
nur »Schneewittchens Sarg« (Barchet), sondern auch der Flasche,
die den Flaschengeist in Gewahrsam hält, das Angstbesetzte zum
Schaustück macht.

Um eine andere Welt der Geister im Reich der Datenströme geht
es im letzten Beitrag, um eine »magische Beschwörung«, durch die
sich ortlos-ubiquitäre Informationen in Topographien verwan-

deln, die sich auf dem Bildschirm des einzelnen Benutzers organisieren. In »Raum ohne Eigenschaften. Zur Reformulierung von Virtualität in Netzwerken am Beispiel von Stadtpräsentationen im Internet« spürt Marc Ries einer »geoästhetischen Strategie« des Internet nach, die der Ortlosigkeit der Datenströme eine Lokalisierung des Users entgegensetzt. Sein Rechner wird zum Mittelpunkt einer zugleich möglichen und aktuell wirklichen Welt. Ries dementiert die oft beschworene »Raumerschöpfung« und zeigt, wie Orte ihren virtuellen Widerschein in der Aneignung durch Netz-Gemeinden finden, wie sich neuartige Formen von *community* bilden durch das »Schaffen einer neuen Gegenwart für das Betriebssystem Stadt«. Er plädiert im Sinne eines prozessualen Öffentlichkeitsbegriffs für die Nutzung der interaktiven und nicht-hierarchischen Gestaltungsmöglichkeiten. Geschaffen wird so ein Möglichkeitsraum, der verschiedene Formen von individueller Anverwandlung und Aneignung zulässt.

Vom Entziffern der Hieroglyphen über die Dekonstruktion textueller Selbstreferentialität bis zur hypertextuellen Multidimensionalität präsentiert das abschließende Kapitel dieses Bandes eine historische Abfolge von Lektüremodellen, die eine zunehmende Aktivität des Lesers einfordern. Am Ende zeigt sich die Chance auf Unmittelbarkeit. Aus dem kritischen Leser wird ein gestalterisch eingreifender, der die »pragmatische Differenz« seiner multiplen Verortung emanzipatorisch nutzt. Marc Ries' Beitrag beantwortet die Frage nach dem Ausstellen mit einem Manifest, einem »Lob der Oberflächlichkeit« wiederum, hier als Interface eines selbst bestimmten Stadtentwurfs, dessen potentiellen Räume aus der Handlungsermächtigung seiner Benutzer entstehen.

Die Konzentration auf Oberflächen und das damit verbundene Misstrauen gegenüber »Wesen« und »Sinn« sind seit langem in den Akt des Präsentierens eingeschrieben. Bereits zu Beginn der 20er Jahre hat Walter Benjamin in einem Brief eine geplante Präsentation seiner Baudelaire-Übersetzungen in der Berliner Buchhandlung Reuß und Pollack unter diese Direktive gestellt. Er gedenke den Gedichten einen Vortrag vorzuschicken, in dem er »die größte Exaktheit mit einigen wesentlichen Andeutungen unter absolutem Ausschluss von Tiefsinn verbinden will.« ■

Oberflächen durchdenken. Eine Skizze

Der Schein des Geschehenen ist die Dokumentation des Ereignisses. Bedeutet das nun, dass nur der Schein existiert? Oder. Verbirgt sich in diesem das Sein? Kann Sein gespeichert werden? Oder nur wieder in der Erscheinung ein Sein bestehen? Oder. Wird das Ereignis ausgelöscht?

Marlene Streeruwitz¹

I.

Die Auseinandersetzung mit Oberflächen als Erscheinungsweisen stellt die Frage nach der Auflösung von Sein und Schein in der Form, nach dem Verhältnis von Erscheinen und Verschwinden. Bedingt durch die medialen Veränderungen, die wir momentan erleben, erfreut sich nicht zuletzt die Oberfläche neuer Aufmerksamkeit in der medien- und kulturwissenschaftlichen Diskussion.

Die durch mediale Techniken und Möglichkeiten veränderte Herstellung und Funktion von Bildlichkeit wird vor allem in der Gegenwartskunst reflektiert. Sie arbeitet beispielsweise mit Bildern aus Werbung, Videoclip oder Design. Dabei wird die Grenze zwischen der Bearbeitung und Verarbeitung von Oberflächen fließend, die Oberfläche rückt sich selbst generierend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die Frage nach der Echtheit dieser Bilder muss als gegenstandslos gelten, insofern sie Programm ist. In vielen Performances wird der Raum der Umgebung Teil der Bilderwelt, die Grenze zwischen Akteuren und Publikum bewusst aufgehoben. Damit steht das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Innen und Außen sowie Realität und Virtualität zur Disposition.

Dass Grenzen unscharf werden, ist zum entscheidenden Merkmal unserer Kultur, der Künste ebenso wie des Alltags, geworden.² Kennzeichnend für diesen kulturellen Wandel ist einerseits, dass neue Darstellungs-, Ausstellungs- und Handlungsräume eröffnet werden, die auf veränderte Lebensbedingungen reagieren, aber

1 Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt/Main 1997, S. 57.

2 Vgl. Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hrsg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München 2002.

auch neue Alltagswahrnehmungen hervorbringen. Der Erweiterung von Räumen steht auf der anderen Seite eine zunehmende Angleichung der Oberflächen und Anordnungen gegenüber, durch die einzelne Orte ihr Gesicht verlieren. Diese Transformationsprozesse lassen sich soziologisch als Flexibilisierung der Lebensverhältnisse beschreiben.³ Sie sind auch unter diesem Aspekt durch die Spannung von Erscheinen und Verschwinden zu charakterisieren.

Um dieses Spannungsverhältnis aufzunehmen und gleichzeitig der Tatsache zu begegnen, dass Oberflächen heute vor allem als visuelle Erscheinungen wahrgenommen werden, möchte ich die Rede vom *Raum der Oberfläche* einführen, um jene sinnliche Dimension von Oberflächen zu akzentuieren, die demgegenüber auf eine Durchdringung der Wirklichkeit im ursprünglichen Sinne von »begreifen« zielt.

Angesichts der überbordenden Rede von der Bilderflut – in der noch letzte Grenzbeziehungen verschwimmen, die aber auch das Gefühl eines Grenzverlusts zum Ausdruck bringt – scheint der Versuch einer Klärung hinsichtlich der Wahrnehmung von Oberflächen sinnvoll. Gerade weil sich im Alltag der Eindruck einer ständigen Zunahme von Visualisierungen kaum vermeiden lässt, ist es wichtig, zwischen Bildern und Oberflächen noch einmal genauer zu unterscheiden.

Nach Martin Seel gibt es Bilder »nur da, wo der Bildgegenstand unterschieden werden kann von dem, was sich in oder auf dem Bildgegenstand darbietet.«⁴ Bilder seien also nicht nur »mehr oder weniger komplexe visuelle Muster«, sondern gerade nicht nur, was sie sind.⁵ Kennzeichnend sei, dass sie etwas auf ihrer Fläche darbieten.⁶ Dieser These zufolge können zwar einige Bilder auch als Oberflächen z.B. in ihrer Materialität verstanden werden, aber umgekehrt gilt nicht, dass jede Oberfläche auch ein Bild ist. Ober-

3 Vgl. Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 1998 [New York 1998], der die zunehmende Austauschbarkeit von Orten als Bedingung moderner, kapitalistischer Gesellschaften im Zusammenhang auch mit der Angleichung von Oberflächen diskutiert. Der Verlust unverwechselbarer Orte geht mit dem Verlust individueller Lebensgeschichten einher.

4 Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München, Wien 2000, S. 258. Zum Status des Bildes vgl. auch Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994; Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Konfigurationen: zwischen Kunst und Medien*, München 1999; Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin 2001.

5 *ibid.*

6 Vgl. *ibid.*, S. 258-287.

flächen sind vielmehr Erscheinungen, die Darbietungen sein können, aber nicht müssen. Diese Unterscheidung gewinnt heute angesichts digital erzeugter Bildräume neue Bedeutung. Denn auch das *interface* ist so gesehen kein Bild, da ihm genau die bei Seel angesprochene Differenz fehlt. Dies hat auch Wolfgang Welsch betont: »Monitorexistenz und Speicherexistenz sind völlig dekungs-gleich.«⁷ Digital hergestellte Oberflächen können als visualisierte Vielzahl unsichtbarer Rechenoperationen aufgefasst werden, sie heben qua Programm die klassische Trennung von Inhalt und Form auf, sie machen sie gegenstandslos. Nach Vilém Flusser bedeuten sie »schwirrende Punkte«, die gleichzeitig eine »optische Illusion«⁸ erzeugen. Sie hintergehen Betrachter und Betrachterinnen, indem sie vorgeben, die Bedeutung traditioneller Bilder zu haben. Sie sind mit anderen Worten »Anti-Bilder«⁹. Auch Martin Seel hat in diesem Sinne betont, dass der Cyberspace kein Bildphänomen, sondern allein »erscheinender Raum« ist.¹⁰ Von hier aus erhält die Rede vom Raum der Oberfläche ihre aktuelle Bedeutung. Und von hier aus skizziert mein Text einige Überlegungen, die einen Beitrag dazu leisten sollen, wie Oberflächen durchdacht werden können.

Die Frage nach der Oberfläche ist also zunächst die Frage danach, wie etwas erscheint, d.h. also die Frage nach der Präsentation. So fragen in diesem Band mehrere Beiträge nach der Art und Weise des Erscheinens in und durch verschiedene Raumkonstellationen, etwa dem Bühnenraum, dem Ausstellungsraum und dem Stadtraum. In dieser Rede vom Raum der Oberfläche wäre also zu unterscheiden zwischen der Oberfläche des Erscheinenden und dem Raum, der durch dieses Erscheinen erzeugt wird, oder aber in einer anderen Konstellation: zwischen dem Raum, der dem Erscheinen zugrunde liegt und der Oberfläche der Erscheinung. Betont wird in diesem Verständnis die Differenz von Raum und Oberfläche, die sich auch als Differenz von real Gegebenem und Möglichem denken lässt. Ihr wohnt eine Vorstellung von Tiefe inne, die auch auf die Differenz von Wesen und Erscheinung, Latentem und Manifestem bezogen werden kann.¹¹ Diese Auffas-

7 Wolfgang Welsch, »Künstliche Paradiese? Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien – und zu anderen Welten«, in *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 4, 1995, S. 255-277, hier S. 264.

8 Vgl. Vilém Flusser, »Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien«, in ders., *Schriften I*, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Mannheim 1995, S. 9-59, hier S. 48.

9 *ibid.*, S. 50.

10 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 289.

sung der Oberfläche geht davon aus, dass etwas hinter oder auch unter der Oberfläche liegt, das eigentlich bedeutend ist. Ihr korrespondiert die klassische Trennung von Innen und Außen, Sein und Schein, Männlichkeit und Weiblichkeit (explizit im Zusammenhang mit Oberflächlichkeit etwa bei Nietzsche), aber auch unserer pejorativer Gebrauch in der Alltagssprache, wenn wir von einer Person sagen, sie sei oberflächlich.

So mag die Rede vom Raum der Oberfläche zunächst paradox klingen, da die traditionelle Vorstellung von Oberflächen Tiefe gerade ausschließt. Damit ist das Spannungsverhältnis bezeichnet, das im Folgenden etwas näher beleuchtet werden soll: Denkbar ist nämlich auch ein anderes Verständnis vom Raum der Oberfläche, da sich dieser Ausdruck durchaus auch so verstehen lässt, dass die Oberfläche selbst immer schon eine räumliche Dimension besitzt: dies perspektiviert die eben skizzierte Differenz auf eine Weise, die sie unter Spannung hält. Oberflächenäußerungen sind also keineswegs nur Zeichen, die an der Oberfläche etwas ablesbar machen, sondern sie sind immer schon Teil einer Erscheinung. Dabei handelt es sich um performative Äußerungen, die Unsichtbares oder Ungesagtes sichtbar machen, zur Sprache bringen oder auch körperlich ausdehnen.

Ist die Oberfläche Teil einer Erscheinung, so lässt sich dafür argumentieren, Oberflächen als Haut der Dinge oder eben der Erscheinungen zu begreifen.¹² Wir nehmen Haut als Oberfläche wahr, vergessen dabei aber oft, dass die Epidermis auch ein Organ, ein Teil des Körpers ist.¹³ Zwischen zwei Personen oder auch zwischen Mensch und Apparatur impliziert die Haut die Erfahrung des Getrennt-Seins und bildet zugleich die gemeinsame Berührungsfläche. Wie vielleicht kein anderer Körperteil des Menschen dient die Haut als Repräsentation des Ganzen und als dasjenige, was ihn verbirgt.¹⁴

In dieser doppelten Verfasstheit lässt sich die Haut aber gerade nicht vom Körper lösen, ohne ihn zu zerstören. Insofern geht es beim Raum der Oberfläche nicht um das Verhältnis von Innen und Außen, Sichtbarem und Unsichtbarem als dem einer Differenz, als

11 Vgl. dazu Gerhard Regn, »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«, in Klaus Hempfer (Hrsg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart 1992, S. 52–74, hier S. 54.

12 Vgl. zur Oberfläche als Haut auch Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit*, S. 59.

13 Vgl. »Hautnah. Bilder und Geschichten vom Körper«, in *du. Die Zeitschrift der Kultur* 4, 1998, hier S. 13.

14 Vgl. Claudia Benthien, *Haut, Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzkurse*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 32.

wollte sich auf der Oberfläche etwas tief Verborgenes nach außen stülpen, um endlich gesehen zu werden, sondern vielmehr darum, inwiefern jede Oberfläche immer Entfaltung ist.¹⁵

In dem Maße, in dem die Oberfläche etwas zur Entfaltung bringt, ist sie freilich ambivalent, denn diese Entfaltung zielt ins Zentrum des Zusammenhangs von Erscheinen, Sein und Verschwinden. Sie bringt hervor, sie entblättert die Fülle, sie entfaltet und glättet dabei eben auch. Sie macht gleich und sie verwischt Unterschiede.¹⁶ Georges Didi-Huberman hat von einer »Paradoxie« des Erscheinens gesprochen, »weil das, was in Erscheinung tritt, während es sich der sichtbaren Welt öffnet, sich zugleich in gewisser Weise zu verbergen beginnt.«¹⁷

Die Perspektive, die ich skizzieren möchte, beruht also auf dem Zusammenspiel von Erscheinen und Verschwinden, ein Zusammenspiel, in dem ich den Raum der Oberfläche aufgehoben sehe. Zugespielt ließe sich damit auch die Frage stellen, inwiefern jedes Erscheinen etwas zum Verschwinden bringt, inwiefern – mit Blick auf den Titel des Bandes – jedes Ausstellen auch ein Einstellen ist.

Immer jedoch ist visuelle oder taktile Wahrnehmung an Oberflächen gebunden, bringt jeder Wandel in der Wahrnehmung ein neues Verständnis, einen neuen Blick auf Oberflächen mit sich – wie diese umgekehrt ihre Wahrnehmung auch selbst hervorbringen, ein Zusammenhang, den sie selbst allerdings nicht selten zu verschweigen suchen.¹⁸

Dieser Zusammenhang muss tatsächlich begriffen werden, denn: »Unter der Oberfläche verbirgt sich nichts, was aufgehellt

- 15 Petra Gehring hat darauf hingewiesen, dass sich das Denken in räumlichen Metaphern »klassischerweise als Prozess zwischen Innen und Außen, als Übergang« platziert; dass der Opposition von Innen und Außen immer auch das Moment ihrer Überschreitung innewohnt. Vgl. Petra Gehring, *Innen des Außen – Außen des Innen: Foucault, Derrida, Lyotard*, München 1994, hier S. 7.
- 16 Zum Begriff der Falte und der damit verknüpften Bedeutung der Materialität vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/Main 2000 [Paris 1988], bes. S.11-28.
- 17 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Köln 2001, S. 15.
- 18 Im Vorwort zu ihrem Kursbuch Medienkultur sprechen Lorenz Engell und Joseph Vogl daher von einem »doppelsinnige[n] Medien-Werden«. Vgl. dies., in Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 8-11, hier S. 10.

werden müsste.«¹⁹ Die Rede vom Raum der Oberfläche ist insofern als Plädoyer für eine Welt der Sinne zu verstehen, die nach der Materialität der Dinge fragt und das Zusammenspiel von Materialität und Konstruktion nicht länger als ein gegenläufiges zu verstehen sucht. Im Raum der Oberfläche wird die Konstruktion der Wirklichkeit gerade in dem Maße fasslich, wie die Materialität der Dinge in sie einbezogen wird. Dieses Verständnis der Oberfläche verlangt die Perspektive der Nahaufnahme, der Konkretion.

II.

Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts und seinem medialen Wahrnehmungswandel stand die Oberfläche im Blickpunkt der Aufmerksamkeit, auch hier war sie es, an der die neue Zeit insbesondere als Geschehen auf der Kinoleinwand ablesbar zu sein schien. Für die Vergleichbarkeit der Medienumbrüche am Beginn und am Ende des 20. Jahrhunderts ist es von Bedeutung, dass sich Kino und netzgestützte Darbietungen als Folge bildlicher Bewegung darstellen. Darauf ist vermutlich auch zurückzuführen, dass in beiden Fällen die Grenzen zwischen technisch hergestellten Bildern und dem Leben auf der Straße, dem Alltag fließend werden. Und dass es jeweils passagere Orte wie Bahnhöfe, Hotels oder die *shopping malls* sind, an denen diese Entwicklungen zuerst kenntlich werden. In dem Interesse, das die Postmoderne-Diskussion der Oberfläche entgegengebracht hat, erweist sich also auch unter diesem Gesichtspunkt nur ein weiteres Mal ihre Modernität.²⁰

Insbesondere im Zuge der Neuen Sachlichkeit entbrannte eine lebhafte Debatte um den Status dieser Oberflächen. Die Neue Sachlichkeit war ästhetisch mit neuen medientechnischen Möglichkeiten, gesellschaftlich zudem mit einer völlig neuen Verbreitung der Medien konfrontiert. Dem korrespondierte die Hinwendung zu den Erscheinungen des Alltags und das Interesse an für alle verständlichen, wirklichkeitsbezogenen Darstellungsweisen. Dabei setzten viele Autoren Wirklichkeit mit Tatsächlichkeit

19 Regn, *Postmoderne und Poetik der Oberfläche*, S. 60.

20 Vgl. dazu Burghart Schmidt, *Postmoderne. Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht*, 4. überarb. Neuaufl. Mit umfangreicher Nachschrift, Frankfurt/Main 1994 [1. Aufl. Darmstadt 1986]; Uta Kösser, »Wenn die Weltanschauung in die Brüche geht, ist es besser, sich die Welt anzuschauen. Versuch, postmoderner Ästhetik auf die Spur zu kommen«, in *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 2, 1993, S. 190-207.