

## 11. Hamburger Graduiertenforum:

### ***Glanz, Spiegelung, Transparenz – Oberflächen und ihre visuellen Potentiale***

Freitag, 01.06.2012, 9.30-18.00 Uhr, Warburg-Haus Hamburg

Bericht von Daniela Schienke

Unter dem Titel *Glanz, Spiegelung und Transparenz – Oberflächen und ihre visuellen Potentiale* fokussierte das 11. Hamburger Graduiertenforum eine besondere Gruppe visueller, oberflächen-gebundener Phänomene in künstlerischen Kontexten der Moderne und der Gegenwart, die sich in der optischen Überblendung ihres physischen Substrats und der Immaterialität ihres Erscheinens am prägnantesten als Materialverflüchtigungs- oder Entmaterialisierungseffekte beschreiben lassen. Denn wie bereits Friedrich Theodor Vischer in dem ersten Teil seiner Ästhetik *Metaphysik des Schönen* von 1846 betonte, lasse sich der ästhetische Schein gerade auf der Oberfläche erfassen, indem man „nur die Wirkung, die reine Grenze [...], welche selbst kein Stoff mehr ist“<sup>1</sup>, in den Blick nehme.

Diese okulare Illusion einer Selbsttranszendierung materialer Oberflächen, bei der sich Materie scheinbar in Lichtreflexe auflöst oder zugunsten der Sichtbarkeit von Formen gleichsam verschwindet, ist jedoch keine gegebene Qualität, sondern muss durch eine Vielzahl von Eingriffen unter Einsatz künstlerischer, handwerklicher und industrieller Bearbeitungstechniken erst aufwendig hergestellt werden. Die historischen Verwendungsweisen verschiedener materiell-medialer Grenzflächen des Glanzes, der Spiegelung und der Transparenz und die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen, unter denen sie gefertigt wurden und werden, stellten daher grundlegende Bezugspunkte dar, um ihre Semantisierung an markanten Punkten historischen Wandels akzentuieren zu können.

Als Referentinnen konnten Marie Theres STAUFFER (Genf) und Monika WAGNER (Hamburg) gewonnen werden.

Drei Lektüretex te dienten der Diskussionsrunde aus 13 TeilnehmerInnen, darunter die beiden Volontäre Jonas Beyer (Hamburger Kunsthalle) und Imke Wartenberg (Bucerius Kunstforum) wiederholt als Referenzpunkte. Während Emmanuel Alloa den erst kürzlich zur ästhetischen Grundkategorie erhobenen Begriff der Transparenz im Rahmen einer Transparenz- und Opazitätstheorie des Bildes (semiotisch vs. dinglich) verhandelt und dabei verschiedene Ebenen von Transparenz (materiell, semantisch, syntaktisch) differenziert<sup>2</sup>, beleuchtet der von Andreas Cremonini verfasste Aufsatz das Phänomen des Glanzes – verstanden als intrusives Element, von dem die Gefahr einer Blendung ausgeht – in bildlichen Repräsentationen (Werbefotografien, Malerei) und verschränkt es unter triebtheoretischen Aspekten mit dem Blick des Anderen (Lacan)<sup>3</sup>. Als anschlussfähig für die weitere Diskussion erwies sich vor allem Alloas Ansatz, Transparenz und Opazität hinsichtlich einer sich unter atmosphärischen Bedingungen konstituierenden Bildlichkeit als dynamisches Umschlagphänomen zu beschreiben.

---

<sup>1</sup> Friedrich Theodor Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Teil 1: Die Metaphysik des Schönen, Reutlingen 1846. § 54, S. 147.

<sup>2</sup> Emmanuel Alloa: Opazität/Transparenz. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon-Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, 2. erw. Ausgabe, Stuttgart 2011, S. 445-449. Ders.: Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie. Berlin und Zürich 2011, S. 166-178.

<sup>3</sup> Andreas Cremonini: Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick. In: Gottfried Boehm / Birgit Mersmann / Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München 2008, S. 93-117.

Die Organisatorinnen Judith RAUSER und Cora WASCHKE führten am Beispiel der fotografischen Selbstinszenierung *Die eigenen Augen umkehren* (1970) von Giuseppe Penone, die den Künstler mit spiegelnden Kontaktlinsen zeigt, in die Thematik ein. Die transitorischen Oberflächenphänomene und ihre räumlichen Wirkungen wurden dabei in Relation zu Fragen nach der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit des Mediums gesetzt und ihre Verschränkung mit den spezifischen Wahrnehmungsmodalitäten des Subjekts und den atmosphärischen Bedingungen des Raumes aufgezeigt.

Die übergeordnete Frage, ob und auf welche Weise der Glanz als visuelles Phänomen in das den bildtheoretischen Diskurs beherrschende Doppelparadigma von Transparenz und Opazität zu integrieren sei, wurde in der Abschlussdiskussion wieder aufgegriffen.

Die Tagung eröffnete die Kunsthistorikerin Marie Theres STAUFFER (Universität Genf) mit ihrem Vortrag *Materialität und Seherfahrung. Oberflächen in Adolf Loos' Interieurs*, in dem sie am Beispiel ausgewählter Inneneinrichtungen des Wiener Architekten für Kaffeehäuser, Herrenausstattungs-geschäfte und bürgerliche Wohnhäuser die Form, Funktion und Bedeutung von großformatigen Spiegelwandflächen näher beleuchtete. Als integraler Bestandteil der Architektur wurden diese von Loos sowohl zur optischen Raumerweiterung als auch als Medium transitorischer Bildlichkeit genutzt. Sie treten dabei in Korrespondenzen zu Elementen der Architektur, wie Fenstern oder Durchgängen, und zu anderen Bildmedien bürgerlicher Wohnkultur, wie Gemälden. Dass eine Verunklarung räumlicher Strukturen nicht nur durch das mimetische Potential der Spiegelflächen hervorgerufen wurde, indem perspektivische, die materiellen Grenzen der Architektur überschreitende Raumfluchten ein konkurrierendes Verhältnis zwischen realem und virtuellem Raum erzeugen, demonstrierte Stauffer am Beispiel einer lediglich Licht reflektierenden Spiegelwandfläche aus unebenem Glas im Speisezimmer der von Loos entworfenen Villa Moller (1927/28).

Mit der Wahl großflächiger Spiegelwandfelder knüpfte Loos – dem aristokratischen Anspruch seiner bürgerlichen Auftraggeber gemäß – an die Tradition französischer Spiegelkabinette des 18. Jahrhunderts an, deren Prestige-Status im 20. Jahrhundert – trotz des verminderten Materialwertes von industriell gefertigtem Spiegelglas – fortwirkte. Bemerkenswert erschien, dass über die Oberflächenbeschaffenheit von lichtüberfluteten Spiegelflächen und glänzendem Marmor eine neue Variante des von Loos an anderer Stelle disqualifizierten Bauornaments in die Interieurs des Bürgertums eintrat und sie auf diese Weise wiederum für die Moderne anschlussfähig machte.

Es folgte eine Reihe von sechs Kurzreferaten der Doktoranden, die mit ihren Forschungen aus unterschiedlichen Richtungen an das übergreifende Thema anknüpften:

In ihrem Beitrag *Kristall-Spiegelglas. Neuartige Transparenz in Architektur und Fotografie der Moderne* demonstrierte Cora WASCHKE, wie gesellschaftliche Produktionsbedingungen die Formung einer neuen auf Transparenz und Immaterialität angelegten Architektursprache ermöglichten. Zwei in den *Mitteilungen des Vereins deutscher Spiegelglas-Fabriken* (1928) veröffentlichte Fotografien dienten ihr als Beleg für die Historizität von Transparenz: Großformatiges und hochreflexives Spiegelglas wurde dort als durchsichtig-unsichtbares Medium vorgeführt, das einen störungsfreien Blick auf die Außenwelt erlaubte – ohne die verzerrenden Wellen und Blasen vorangegangener

Fabrikate. Am Beispiel historischer Architektur Fotografien des Bauhaus-Gebäudes in Dessau von Lucia Moholy und Arthur Köster, in denen sich die Wahrnehmung der Glasfassaden mit den substanzlos erscheinenden fotografischen Oberflächen überlagert, deutete sich an, dass die architektonischen Flächen unter atmosphärischen Bedingungen weitaus ambivalentere Wirkungen entfalten können. Dass auch die Fotografie – als „transparentes Medium“ (K. L. Walton) – opaken Irritationen ausgesetzt ist, zeigte der Hinweis auf fototechnische Verfahren, wie z.B. die Doppelbelichtung. Die damit erzielten optischen Effekte, die denen von Spiegelungen im Material Glas ähneln, wurden von den Architekten – im Sinne einer „Vorschule des Sehens“ – für den Entwurf von Glasbauten nutzbar gemacht.

Erwies sich die Gattung Architekturfilm als geeignetes Medium, um die performativen Dimensionen des natürlichen Lichts bei der Wahrnehmung von Glasarchitektur weiterführend in den Blick zu nehmen, richtete sich der folgende Beitrag von Sarah NIESEL zu *László Moholy-Nagys ein Lichtspiel. schwarz, weiß, grau (1930) – mediales, apparatives und materielles „Lichtspiel“* auf die materialen Oberflächen der in einer Ingenieurs-Kooperation entstandenen drehbühnenartigen Apparatur (des sog. „Licht-Raum-Modulators“) und die medialen Oberflächen des aus abstrakten Licht- und Bewegungserscheinungen bestehenden Films, dessen Oberflächenbeschaffenheit Moholy-Nagy als „Lichtfaktor“ bezeichnete. Am Beispiel einer Sequenz stellte Niesel die filmtechnischen Verfahren vor, mit denen der Künstler das durch die Apparatur geformte künstliche Licht mit den Produktionsbedingungen des Mediums Film korrelierte. Die von den (Plexi-)Glaselementen, Kugellagern und perforierten Stahlschablonen ausgehenden Glanz- und Transparenzeffekte erzeugen im Film durch Überlagerung eine unbestimmte räumliche Dimension. Im Kontext des „Neuen Sehens“ zielte die mediale Selbstbezüglichkeit des Films gerade nicht – wie dies in zeitgenössischen medienkünstlerischen Arbeiten von Alfredo Jaar der Fall ist – auf eine „Blendung“ des Betrachters ab, sondern auf eine gesteigerte Leistungsfähigkeit des Auges im Rahmen urbaner „Lichtspiele“ (Kino, Leuchtreklame etc.).

Vom reflektorischen Lichtspiel verlagerte sich der Fokus in den beiden folgenden Beiträgen auf Transparenz- und Glanzphänomene im Rahmen moderner Malerei um 1900. Das Kurz-Referat von Anne HEMKENDREIS behandelte unter dem Titel *Sinnliche Materialitäten: Opazität und Transparenz in den monochromen Interieurbildern Vilhelm Hammershøis* die Darstellung innerbildlicher Oberflächen in Form von Spiegeln oder Fenstern, deren aufgerufene Transparenz jedoch durch getrüübte Scheiben und die das Glas optisch zerteilenden Sprossen vehement negiert wird. Die räumliche Tiefenillusion wird nicht nur auf motivischer Ebene – über die formale Verkettung von opaken Fensterreihen – gestört, sondern auch über die sich durch einen diffusen Farbauftrag auszeichnenden Bildoberflächen, die in ihrer Monochromie eine Affinität zu den Fotografien des 19. Jahrhunderts aufweisen. Der von Hemkendreis konstatierten Ereignislosigkeit in den menschenleeren oder lediglich mit isolierten Einzelfiguren versehenen Interieurs – Monika Wagner schlug vor, diesen Befund als Arretierung des Bildgeschehens zu bezeichnen – wirkt die belebte Faktur entgegen, die Innen und Außen, Körper und Raum wiederum für wechselseitige Austauschprozesse durchlässig macht.

Judith RAUSER beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Ein glänzendes Programmbild. Wilhelm Trübners Selbstbildnis in Rüstung* von 1897/98 mit der malerischen Darstellung von metallisch-glänzenden Materialien, deren Illusionierung in paragonistischen Kontexten als Gradmesser für die Kunstfertigkeit und Virtuosität des Malers galt. Trübner setzte das in Öl gemalte Bild ein, um sich auf der 1. Secessionsausstellung in Berlin im Kreis der modernen Kunst zu exponieren. Vom wilhelminischen Kunstbetrieb grenzte er sich mit seinem in kunsttheoretischen Schriften begründeten Programm des „Reinmalerischen“ ab und projizierte dieses auf den eigenen, mit Eisen gepanzerten Körper. Dieser bleibt über das schützende Material opak, wenn auch die Glanzlichter auf dem Metall zu einer Entkörperlichung der Figur beitragen. Über den Topos des Rüstungsglanzes beanspruchte Trübner für sich die Rolle eines Streiters für die moderne Kunst. Das anachronistisch anmutende Rüstungsmotiv wird im Einklang mit der militärischen Metaphorik folglich als Avantgarde-Einschreibung lesbar.

Unter dem Titel *Transparenz, Glanz und Spiegelung in der deutschen Keramik 1925-1935* näherte sich Volker ZELINSKY am Beispiel der Sammlung Buddensieg den Oberflächen von Objekten des täglichen Gebrauchs im Kontext der Massenproduktion. Zelinsky bezog den Begriff der Transparenz nicht auf die transluzenten Eigenschaften von Porzellan, sondern auf die Beschaffenheit farbiger Glasuren und geometrischer Dekore bei Produkten aus Steingut. Die Muster wurden mit Schablonen und Spritzapparaten auf das Material aufgetragen und erzielten über Abstufungen transparent-räumliche Wirkungen. Intensiv diskutiert wurde der Begriff der Hochwertigkeit – ein hohes Ideologem. Trotz des günstigen Porzellan-Surrogats konnten zu der Zeit moderne und ästhetisch hochwertige Produkte hergestellt werden, die oftmals sogar von der Porzellanindustrie kopiert wurden. Für die Oberflächenbearbeitung erwies sich der Begriff der Mechano-Faktur als entscheidend, wie er von Künstlern der 20er Jahre verwendet wurde, um ihre Werke der industriellen Produktion anzugleichen und jegliche individuelle Handschrift auszulöschen. Die in ihrer Glätte und Perfektion wie von selbst entstandenen Oberflächen, die jedoch auch manuell angefertigt werden konnten, demonstrieren zugleich die Verwerfungen, denen der Herstellungsprozess zu dieser Zeit ausgesetzt war.

Glanz und Transparenz diskutierte Katharina MADER in ihrem Beitrag *Es ist nicht alles Gold, was glänzt: Errós Rezeption chinesischer Polit-Propaganda* am Beispiel des in Öl gemalten Bildes „Mao auf dem Markusplatz“ (1975) aus der Serie „Tableaux Chinois“. In kritisch-ironischer Auseinandersetzung mit massenmedial verbreiteten Bildern im Allgemeinen und dem Maoismus als politischer Bewegung im Besonderen verarbeitete der isländische Künstler Motive aus der Revolutionsikonographie des kommunistischen China – in diesem Fall „Vorsitzender Mao geht nach Ya’nan“ (1968) des chinesischen Künstlers Liu Chunhua – und Postkarten-Motive berühmter westlicher Bauwerke zu Collagen und übersetzte diese in Malerei. Transparenz äußert sich hier vor allem in der impliziten Überlagerung der beiden differenten Bildmotive, durch die die ostasiatische Berglandschaft im Hintergrund durch eine Ansicht des Markusdoms ersetzt wird und einen vielschichtigen Bedeutungstransfer initiiert (z. B. Schriftrolle vs. Mao-Bibel). Über die Glätte und Makellosigkeit der mit Klarlack versiegelten Bildoberfläche verknüpfte der Künstler die Hochglanzästhetik der westlichen Werbewelt mit den glanzvollen Szenerien der chinesischen Propaganda-Malerei und suggeriert auf diese Weise auch eine Konvergenz der Bildsprache gegensätzlicher politisch-ideologischer Systeme.

Nach den Kurzbeiträgen der Doktoranden fokussierte Monika WAGNER in ihrem abschließenden Vortrag *Glänzend. Jeff Koons' Gold des „kleinen Mannes“* die visuellen und materialsemantischen Potentiale polierter Edelstahloberflächen im Werk von Koons. Im Unterschied zu den Glasobjekten, die sich dem von Friedrich Theodor Vischer postulierten Ideal der Transparenz auf den ersten Blick am deutlichsten annähern, bestehen diese Potentiale darin, nicht nur die Schwere der Objekte durch einen alles überstrahlenden Glanz optisch zu überwinden, sondern auch die traditionellen Materialhierarchien, die seit der Antike den Edelmetallen den echten und den höchsten Glanz zusprechen, zu verschieben. Koons attestierte dem Glanz des Edelstahls dabei eine ähnliche Wirkung wie dem Blattgold in sakralen Kontexten. Am Beispiel der Werkserie „Luxury & Degradation“ (1986) zeigte Wagner, dass über den technisch konnotierten Edelstahl in seiner Kombination mit heterogenen Motiven aus dem Bereich der Trivialkultur und der Hochkunst komplexe Transferprozesse in Gang gesetzt werden, die das Metall als „Agent eines sozialen Ausgleichs“ beschreibbar machen. Mit dem „falschen“, imitatorischen Glanz des Edelstahls, der Luxus lediglich vortäuscht, werden banale Motive aus der Welt des Konsums erhöht, anspruchsvolle Motive aus dem Bereich der christlichen Ikonographie hingegen herabgestuft.

Ein Exkurs auf die Weltausstellung in Paris von 1937 führte die Verwendung von (Edel-)Stahl im Flugzeugbau vor. Das unter dem transparenten Dach des *Pavillon de l'Aéronautique* installierte Luftfahrzeug, das gemeinsam mit einer Spiralkonstruktion aus dem durchsichtigen Kunststoff Rhodoid als „Material der Lüfte“ inszeniert wurde, figurierte über die Korrelation von glänzendem Metall und leuchtendem Sternenhimmel als Ausdruck für die Überwindung der Schwerkraft im Zeichen moderner Technik. Wagner hob hervor, dass es Koons im Kunstkontext gelinge, eine derartige Kopplung von Flugobjekt und Material durch ein offeneres Deutungsangebot zu ersetzen. Beim „Hanging Heart“ (1994-2006) handelt es sich um ein äußerst schwergewichtiges, an Stahlseilen schwebendes Edelstahlobjekt, das über die Herz-Jesu-Ikonographie und die durch eine Vielzahl transparent-farbiger Lackschichten gesteigerte Intensität des Glanzes geeignet sei, Vorstellungen von technischer und spiritueller Elevation aufeinandertreffen zu lassen.

In der Abschlussdiskussion wurde die kunst- und architekturhistorische Erschließung der Phänomene Glanz, Spiegelung und Transparenz in ihren unterschiedlichen materialgebundenen und medien-spezifischen Ausprägungen als äußerst heterogen bewertet. Die differentiellen Wirkungsstrategien des Phänomens Glanz und sein Stellenwert im Doppelparadigma von Transparenz und Opazität, über das neben realen Materialeigenschaften auch die medienübergreifend wirksame Metaphorik vom Bild als Fenster, Spiegel oder Öffnung aufgerufen wird, konnten dementsprechend noch nicht endgültig benannt werden. Es deutete sich jedoch die Möglichkeit an, die genannten Phänomene als mehrstufige Steigerung einer optischen Entmaterialisierung von Oberflächen zu begreifen, in der sie sich der Transparenz als höchster Stufe in unterschiedlichen Graden und Intensitäten annähern. Glanz könne in diesem Sinne zur Transparenz beitragen, wie Monika Wagner betonte.

Die 1920er Jahre mit ihrem umfangreichen Bildmaterial zu Glanz- und Transparenzeffekten kristallisierten sich dabei als aufschlussreicher Untersuchungszeitraum für weitere Forschungen zur Entstofflichung des Materials heraus. Besonders die Verknüpfung des Doppelparadigmas Transparenz und Opazität mit der Bildlichkeit von moderner Glas- und Stahlarchitektur, der

Vermittlung architektonischer Oberflächen durch seriell ausgerichtete und temporal strukturierte Medien wie Fotografie und Film, erwies sich als bisher wenig erforschtes Feld.

Abschließend soll nicht unerwähnt bleiben, dass eine Studie, die das Phänomen Glanz medien-, material- und gattungsübergreifend in Kunst, Architektur und Alltagskultur in den Blick nimmt, bislang ein Forschungsdesiderat darstellt. Mit ihr könnten die aktuellen architektur- und kunsthistorischen Debatten über die verschiedenen, sich materiell-medial ineinander verschränkenden Ebenen der Transparenz in ihrer jeweiligen Bedeutung für die Gliederung, Wirkung und Wahrnehmung von Bildräumen und architektonischen Räumen um eine bisher wenig beachtete Vorstufe optischer Entmaterialisierung erweitert werden.