

Medien / Kultur

Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer, Marie Theres Stauffer (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater

Zürich, Berlin: diaphanes 2008, 304 S., ISBN 978-3-03734-006-6, € 29,90

Der vorliegende Sammelband ist aus der Arbeitsgruppe *Oberflächenphänomene* hervorgegangen, in der sich Nachwuchsforscher/innen verschiedener deutschsprachiger Universitäten vernetzt haben. Schon die Aufzählung im Untertitel deutet die Vielzahl der beteiligten Disziplinen an, woran sich noch Architektur und Mode anschließen ließen. Eine rasche Durchsicht der Beiträge verdeutlicht bereits, dass mit der Rede von der ‚Oberfläche‘ eine Reihe unterschiedlicher Dinge gemeint sein kann – in der Literatur etwa kann darunter ebenso eine Stilistik, die sich auf die phänomenologische Beschreibung der äußeren Handlung beschränkt, wie eine erhöhte Aufmerksamkeit für Klang und Erscheinungsbild von Worten (in diesem Sinne wäre ein Gutteil der Lyrik ‚oberflächlich‘) oder auch die grafische Gestaltung eines Textes (also die Typografie) verstanden werden. Die naheliegendste Methode, sich der Oberfläche anzunähern und diese in ihrer eigenen Verfasstheit ernst zu nehmen, besteht darin, sich auf ihre Textur zu konzentrieren, sie also im Anschluss an Roland Barthes als ‚Gewebe‘ zu sehen. Für die materiellen Oberflächen der Malerei, die aus Trägermaterial, Farbpigmenten und Spuren der Bearbeitung bestehen, ist dies selbstevident wie auch für die Stoffe und Falten der Mode; komplizierter wird dies beispielsweise beim Film, wenn die mediale Gestaltung selbst gegenüber der diegetischen Welt in den Hintergrund tritt. Insofern gibt er multiple Metaphoriken der Oberfläche und diverse Zugänge, die alle an verschiedener Stelle im Band zum Zuge kommen.

Auch wenn Oberfläche einer der Schlüssel- und Reizbegriffe der Postmoderne war, mit dem diese von der vermeintlichen ‚Tiefenstruktur‘ der Moderne getrennt wurde – negativ gewendet als Oberflächlichkeit, positiv gesagt als endloses Spiel der Relationen auf einem unhierarchisch offenen Feld – so situieren Ursula von Keitz und Isabelle Stauffer in ihrer Einleitung den Begriff der Oberfläche bewusst außerhalb dieser Debatten und der entsprechenden Epochenbezeichnung. Quer durch die Kulturgeschichte, von der Renaissance Michelangelos über den Barock des Schlosses Amalienburg bis hin zur klassischen Moderne in den Bauten Mies van der Rohes und den Autorenfilmen des frühen 21. Jahrhunderts, sehen sie Fälle von ‚Oberflächlichkeit‘ am Werk, die in den einzelnen Beiträgen diskutiert werden.

Nicht zufällig bildet der Film einen Schwerpunkt des Bandes, ist für diesen

doch die Spannung zwischen flächigem Bild und räumlicher Wahrnehmung konstitutiv. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, dass, obwohl sich knapp die Hälfte der Beiträge mit Film beschäftigt, der nicht-gegenständliche Experimentalfilm, der sich ja in vielfältiger Weise auf die Beziehung zwischen Bildfläche (Leinwand), imaginärem Filmraum und realem Kinosaal bezogen hat, keine Erwähnung findet. Stattdessen herrschen Studien im Grenzbereich von europäischem Autorenkino und Populärkino vor, wie etwa bei Tereza Smid, die die Schärfenverlagerung als narrative Technik vor dem Hintergrund der Oszillation zwischen Raum und Fläche diskutiert.

Auch Ursula von Keitz greift auf die Unterscheidung von Fläche und Raum zurück, allerdings stärker filmhistorisch grundiert: Als sich in der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm das Kino neu kalibrieren musste und die technologischen, kulturellen und ökonomischen Kollateralschäden des Medienwandels tief in die ästhetische Struktur einsickerten, entstand für kurze Zeit in den Filmen selbst ein reflexiver Diskurs zu Stimme und Bild als räumlich-flächige Dinge. Im zweiten historiografisch orientierten Text erinnert Jan Sahli an die in der Fotografie theoriegängige Unterscheidung zwischen Neuer Sachlichkeit, die sich der Objektivität ihrer Gegenständlichkeit widmet, und Neuem Sehen, das sich auf neue Formen der Wahrnehmung bezieht und dem die Dinge selbst oft herzlich egal sind. Dass diese bisher in der Filmgeschichtsschreibung weitgehend ignorierte Unterscheidung auch für das Verständnis des zwischen Studio und Straße changierenden Weimarer Kinos Bedeutung hat, zeigt er in seinem Beitrag auf.

Margrit Tröhler entfaltet eine kondensierte Filmtheorie, die sich zwischen Walter Benjamins Denkbildern und Jacques Rancières Aufteilung des Sinnlichen aufspannt: Bezogen auf Filme des expressiven ethnografischen Realismus, die den Körper ins Zentrum der filmischen Bewegung rücken, geht es um die Konkretion von Nichtdarstellbarem an der Oberfläche des Films. Philipp Brunner widmet sich einer paradigmatischen Oberfläche des Films: dem Gesicht. In beiden Beiträgen wird gerade auch die Dialektik der Oberfläche deutlich, weil diese in vielen Fällen darauf verweist, was darunter liegt; es zeichnet sich das Verborgene ab, so dass sich durch Oberflächenphänomene erst eine Tiefe ergibt, die anders nicht zugänglich wäre.

Zwei Beiträge schließlich verhandeln den Exzess als filmisches Mittel: In Joseph Loseys Film *Modesty Blaise* (1966), dessen hyperbolische Ausstattung und von Pop- wie Op-Art beeinflusste Visualität die Kritiker entsetzte, sieht Christa M. Haeseli einerseits einen exzessiven Einsatz von Kostümen nach Art des Camp am Werk, andererseits schafft dieser Überschuss dann doch wieder Bedeutung. Diese Bedeutungserzeugung durch Exzess knüpft an Roland Barthes' Idee vom ‚stumpfen‘ Sinn an, den er bekanntlich jenseits der referenziellen wie symbolischen Bedeutung zwischen Signifikant und Signifikat oszillierend verortete. Auf das gleiche Konzept, wie auf Kristin Thompsons Weiterentwicklung des Begriffs, greift auch Thomas Christen zurück, der den Exzess in Filmen solch unterschied-

licher Regisseure wie Sergei Eisenstein, Ingmar Bergman und Douglas Sirk, aber auch Paul Thomas Anderson und Baz Luhrmann als dezidiert anti-narrative Technik betrachtet.

Auch wenn die verschiedenartigen Annäherungen an den Begriff, die disparaten Gegenstände und Methodiken zum Teil eine Vergleichbarkeit und Übertragbarkeit erschweren, wenn nicht gar unmöglich machen, so ist den Herausgebern doch der Verdienst zuzusprechen, den Begriff der Oberfläche jenseits der polemischen und müßigen Debatten um (Post-)Moderne im ästhetischen Diskurs zu (re-)etablieren. Insofern sind hier wichtige Denkanstöße für eine Fortentwicklung der Filmästhetik zu finden, die sich nicht länger auf herkömmliche Theoreme und überkommene Ansätze verlassen will.

Malte Hagener (Bochum/Lüneburg)