

Christina Lechtermann und Stefan Rieger (Hrsg.); Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung; Zürich/Berlin: diaphanes 2015; 288 S.; ISBN: 978-3-03734-747-8; € 34,95

Zwölf Jahre bevor der hier zur Rezension stehende Band erschien, mussten Horst Bredekamp und Gabriele Werner in ihrem Editorial zu einem den *Oberflächen der Theorie* gewidmeten Band des Berliner Kunsthistorischen Jahrbuchs noch darauf hinweisen, dass der Topos Oberfläche nicht „Oberflächlichkei“ impliziert, sondern ein „Problem der Repräsentanz“ aufwirft.¹ Eigentlich ist es für die zur transdisziplinären Bildwissenschaft umgewandelte

Kunstgeschichte eine Selbstverständlichkeit, im Hegel'schen Sinne nach dem Wesen hinter den Erscheinungen zu fragen und somit die Oberfläche von Werken als Ausdrucksträger zu verstehen. Aber die Verselbstständigung der digitalen Oberflächen in der Gegenwart hat wohl auch Spuren in der kunsthistorischen Arbeit hinterlassen. So können die oszillierenden, blendenden, sogar bio- und anthropomorphen Benutzeroberflächen von Computern, die eine Human Computer Interaction (HCI) stimulieren (269 u. 274), durchaus ein ästhetisches Eigenleben beanspruchen, ohne immer als Träger für darunterliegende Botschaften und Bedeutungen dienen zu müssen. Hier kann sich eine spielerische Selbsterkundung durch konstitutiven Selbstbetrug entfalten. Solche Erscheinungsformen ontologischer Instabilität, welche die gegenwärtige neobarocke Kultur kennzeichnen,² können mit traditionellen kunsthistorischen Methoden wie etwa der Ikonografie nicht mehr verstanden werden, sondern erfordern andere Interpretationsstrategien. (Die anregenden Debatten über den Neobarock im 21. Jahrhundert sind aber im deutschen geisteswissenschaftlichen Betrieb, in der Kunstgeschichte, noch nicht angekommen.) Ja, die kunsthistorische Tendenz ikonografischer Überinterpretation, vor der selbst der Gründungsvater Aby Warburg mit seiner Besessenheit symbolischer Lesarten der Bilder nicht gefeit war, ist ein Erkenntnismodus, der immer wieder infrage gestellt und durch andere Methoden erweitert werden muss.

Eine dieser Erweiterungen ist die seit vielen Jahren fest etablierte (und fast schon zur konzeptuellen Zwangsjacke geratene) mediengeschichtliche und -theoretische Erforschung der Bilder. Allerdings geht es auch bei diesem Ansatz um das Verständnis der hinter den Erscheinungen wirkenden Prinzipien. So glauben denn die Herausgeber des vorliegenden Bandes, die Germanistische Mediävistin Christina Lechter-

1 *Oberflächen der Theorie (Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd.1,2)*, hrsg. von Horst Bredekamp und Gabriele Werner, Berlin 2003, S. 7. Ebd. zum Topos der ‚Oberflächlichkeit‘ der Einleitungssatz des Editorials: „An Oberflächen haftet der Eindruck des Oberflächlichen.“; eine konzeptuelle Erbschaft Platons (*Politeia*, 514a-519d).

2 Siehe dazu *Neo-Baroque: Politics, Spectacle and Entertainment. From Latin America to the Hollywood Blockbuster*, hrsg. von Walter Moser, Angela Ndaliansis und Peter Krieger, Amsterdam 2016.

mann und der Medienhistoriker Stefan Rieger, beide beschäftigt an der Bochumer Ruhr-Universität, dass an den Oberflächen ‚ganze Wissensordnungen Kontur‘ gewinnen.

Für bild- und kunsthistorisch interessierte Leser ist es nach wie vor lohnend, das eingangs erwähnte Jahrbuch zu konsultieren, welches klarer auf die Debatten unserer Disziplin zugeschnitten ist. Aber als aktueller Beitrag entfaltet auch *Das Wissen der Oberfläche* eine nicht unwesentliche diskursive Wirkung. Die laut Klappentext „epistemische Valenz“ der Oberfläche wird von Autoren behandelt, deren Auswahl den literatur- und medienhistorischen Interessen der Herausgeber geschuldet ist. Die Kunstgeschichte ist nur durch eine Autorin, Helga Lutz, vertreten. Allerdings behandeln einige der insgesamt vierzehn Autoren dieses Tagungsbands bildbezogene Themen. Schon die visuelle Oberfläche des Buchs, des Covers, verspricht anregende Debatten: ein Foto von Mondkratern, dessen Quellenangabe (Verortung auf dem Mondatlas, Zeit der Aufnahme, Archiv, Bildrechte) aber nicht im Impressum erscheint. Auch die im Einleitungssessay der Herausgeber formulierten Gedanken zum „Wissen der Oberfläche“ (7–12) bleiben eher textbezogen. Die erwähnte „Mondoberflächenautopsie“ (8) wird nicht als bildhistorisches Thema erörtert, wie das etwa Horst Bredekamp unlängst in seinem grundlegenden und überzeugend überarbeiteten Band *Galileis denkende Hand* geleistet hat.³

Diese Textfixierung des Buchs ist kein Nachteil für die Untersuchung der historisch sich wandelnden Konzepte der Oberfläche und ihrer medialen Bedingtheit. Ich möchte mich in dieser Rezension auf die für unsere Disziplin relevante Wissenserzeugung konzentrieren und sieben Topoi benennen, welche die Frage „was erschließen wir an und auf“ den Oberflächen (9) am visuellen Material erörtern.

Der erste dieser Topoi ist die geometrische und praktisch-konstruktive Definition der Oberfläche.

Als Einstieg in die Thematik des Buchs mag die etymologische und konzeptionelle Klärung des Begriffs ‚Oberfläche‘ dienen. Er wurde 1663 im Deutschen eingeführt (9) im Kontext der Beschreibung von geometrischen Körpern im Akt topografischer und innenräumlicher Vermessung. Die Mitherausgeberin Christina Lechtermann geht in ihrem Beitrag auf *Die Oberflächen der konstruktiven Geometrie* des 16. Jahrhunderts zurück. (169–191) Dürers *Unterweisung der Messung* ist für die frühneuzeitliche Konzeptualisierung von Oberflächen von entscheidender Bedeutung. Allerdings weist Lechtermann Erwin Panofskys These zurück, Dürer habe für die Geometrie eine ähnlich epochemachende Leistung vollbracht wie Luther für die Normierung der deutschen Sprache. Nicht nur Dürer, sondern auch andere zeitgenössische Autoren, die über Geometrie und Messkunst dissertierten, haben nach Einschätzung der Autorin eine „Terminologisierungpluralität“ hergestellt. (171)

Diese Konstruktion von Begrifflichkeit dient vor allem einer praktischen, nicht philosophischen Definition von Oberflächen, zur Beschreibung von Körpern im Rah-

³ Horst Bredekamp, *Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600 (Galileo's O, Bd. IV)*, Berlin u. a. 2015.

men der euklidischen Geometrie. (170ff.) *Superficies* waren gestaltbar und wurden daher im Deutschen auf bauliche Elemente fokussiert: „Estrich“, „Paviment“, „Boden“, „Pflaster“ (178). Sie wurden im 16. und 17. Jahrhundert auch handwerklich erachtet durch die „Operation von Pappscheiben und doppelt gepapptem Papier, welche die Hand auf einer Arbeitsfläche neu anordnet“. (191)

Der zweite hier herausgestellte Topos ist Stimulierung von Handlungsoptionen durch die Betrachtung von Oberflächen. Dieser praktische Aspekt in der Konzeptualisierungsgeschichte der Oberfläche hat zum Beispiel die Entwicklung der militärisch operationalisierten Vermessungstechniken bestimmt – Thema des Beitrags von Michael Andreas, der die militärische und zivile Luftbildforschung in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts behandelt. Die erschreckende Aktualität der Drohnenkriegsführung hat ihren Ursprung auch in den historischen Vermessungs- und Darstellungstechniken zu erobernder und zu zerstörender Gebiete.⁴ Im militärischen Luftbild werden die dreidimensionalen Erdreliefs zur erkenntnisfördernden und handlungsleitenden zweidimensionalen Oberfläche (194), zum „Stimulus von Handlungsoptionen“ (9) wie etwa dem Bombenabwurf durch Kampfpiloten. Eine solche operative Funktion der Bilder, in der Städte und Landschaften zu einer abstrakten Kartografie ohne „raumrepräsentativen Charakter“ (196) reduziert werden, beschäftigt auch die „kulturhistorisch, erkenntnistheoretisch und wissenschaftshistorisch interessierte Kunstgeschichte“. (195) Der Autor selbst, Medienwissenschaftler, bietet in seinem Aufsatz einen guten Überblick über dieses Forschungsfeld. Ausführliche bibliografische Referenzen in den Fußnoten zeigen seinen transdisziplinären Kenntnisstand auf. Allerdings fehlt bisweilen eine noch tiefere historische Durchdringung der Thematik, zum Beispiel in Bezug auf die Vorläufer der Luftaufklärung im 19. Jahrhundert mit den Heißluftballonflügen oder auf die optisch-militärischen Forschungen zum Festungsbau im 17. Jahrhundert (unter anderem Galileo Galilei),⁵ als sich die neue Kriegstechnik der Artillerie durchgesetzt hatte.

Unvermeidbar für einen Medienwissenschaftler scheint dagegen die Auseinandersetzung mit Friedrich Kittler⁶ zu sein, der in seinen Schriften den destruktiven Charakter des im Kalten Krieg entwickelten „kybernetischen Kapitalismus“ und damit auch ein Problem der Lesbarkeit von Oberflächen kritisierte. Davon angeregt zeigt Andreas die Perspektiven dieses Topos bis zur Gegenwart auf, in der Drohnen Bewegungsprofile von Menschen und Fahrzeugen erstellen (198), um Kriegsgegner und Terroristen zu eliminieren, aber auch um die konkrete Dystopie des totalen Überwachungsstaats zu bestärken. Der Autor bringt die Nutzung der Oberflächenanalyse als Herrschaftstechnik auf eine einprägsame Formel: „Denn Aufsicht erzeugt Übersicht, und Übersicht bedarf Flächigkeit“. (199) Oberflächen sind also Erkenntnis- und

4 Siehe dazu auch Peter Krieger, „Belagerung“, in: *Handbuch Politische Ikonographie, Bd. I: Abdankung bis Huldigung*, hrsg. von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, München 2011, S. 136–143.

5 Bredekamp, *op. cit.*, S. 72–78.

6 Friedrich A. Kittler, *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin 2014.

Interventionsflächen, die von den verschiedensten Disziplinen wie etwa der Geologie, der Kriminalistik oder der Stadtplanung erkundet werden. (12, 197 u. 204f.)

Der dritte Topos, der sich aus meiner Sicht bei der Lektüre des Bands herauskristallisiert, ist das Verständnis der Oberfläche als Täuschung. (9) Der einzige explizit kunsthistorische Beitrag des Buchs behandelt die Darstellungsprobleme im Übergang von der Drei- zur Zweidimensionalität, exemplifiziert an den *Oberflächen der Manuskriptkultur im 15. Jahrhundert*. (107–124) Helga Lutz geht hierbei zurück auf die bekannte Erörterung der Abbildungsfunktion in Albertis 1435 publizierter kunsttheoretischer Schrift *De Pictura* mit der Vorstellung des Quadrats als offenes Fenster, das ein perspektivisch konstruiertes, gerastertes Abbild der Realität freigibt und rahmt – eine Ansicht, die den Bildträger und damit seine Oberfläche zum Verschwinden bringt. Eine perfektionierte Täuschung, die Raumentiefe vortäuscht.

Am Beispiel spätmittelalterlicher Buchmalerei erläutert die Autorin, wie Trompe-l'Œil-Effekte als „Operator zwischen Zwei- und Dreidimensionalität“ funktionieren (113) und auf welche Weise sich die verschiedenen Ebenen und Dimensionen des (einen Text illustrierenden und rahmenden) Bildes verschränken und organisieren. An einem mit realistischen Randmotiven gestalteten Blatt aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve (um 1440) wird allerdings auch deutlich, dass die Buchseitenoberfläche kein Fenster im Sinne Albertis ist, also nicht auf das Leitmedium Tafelmalerei bezogen (109), sondern als „Resultat eines Selbstreflexivwerdens“ des Mediums Buchmalerei zu verstehen ist. In den Bordüren wird die „Differenz zwischen Zeichenträger und Zeichen“ ausgetragen (117), und sie sind kein gestalterischer Exzess, wie das als kunsthistorische Lehrmeinung von Erwin Panofsky und Otto Pächt determiniert wurde.

Der Aufsatz skizziert eine „Epistemologie des Horizontalen“ (11), welche die medialen Bedingungen einer illustrierten Buchseite ebenso wie die Rezeptionsmodi, die „Provokation eines Blicks“ (118), erläutert. Allerdings ist dieser kunsthistorische Beitrag zum Generalthema ‚Wissen der Oberfläche‘ zu sehr fixiert auf die Widerlegung von Otto Pächts lange Zeit maßgebender Buchmalerei-Interpretation. (118f.) Diese Demontage einer kanonischen Publikation mag fachintern notwendig sein, trägt aber nicht unbedingt zur transdisziplinären Dialogfähigkeit der Kunstgeschichte bei.

Der vierte Topos ist die Faszination (10) und manipulative Kraft von Oberflächen. Das mit Anmerkungen versehene Vortragsmanuskript⁷ des deutschen Philologen Ludwig Jäger behandelt in ebenso solider wie uninspirierter Gelehrtheit die Zeichenoberflächen bei Hegel und Saussure. Für jede Klärung der „sinnlichen Außengestalt des Geistes“, die einen Wesenskern nach außen darstellt (15f.), ist die Reverenz an Hegel unverzichtbar. Ausdrucksoberflächen sind zugleich auch „soziale Projektionsflächen, auf denen Subjekte sich selbst und andere adressieren und sich im Zuge dieser Selbst- und Fremdadressierung konstituieren“. (16) Die Ausdruckserscheinun-

⁷ Die Herausgeber versäumten, vortragsbezogene Formulierungen zu streichen, so etwa auf S. 13: „[...] die heute mein Thema sein werden“.

gen der Oberflächen erzeugen Aufmerksamkeit, vermitteln Werte und stimulieren Handlungen, und das ist unter anderem für die Erforschung politischer Ikonografie relevant.

Der fünfte Topos betrifft ebenfalls die Manipulation durch Oberflächengestaltungen, aber als Mimesis. Die Tübinger Literaturwissenschaftlerin Dorothee Kimmich erläutert in einem Artikel zur Figur des *Hochstaplers in der Literatur der Moderne* die ‚*Sinnenweide der Oberfläche*‘. Der Hochstapelei, wie sie etwa in der literarischen Figur des Felix Krull manifest wird, ist das Prinzip der Mimesis, der täuschenden Nachahmung, inhärent. So stellt die Autorin im ersten Block ihres Aufsatzes eine instruktive enzyklopädische Zusammenfassung der „Geschichte der Nachahmung“ in den darstellenden und bildenden Künsten, also im Theater und im Medium der Fotografie, aber auch im Bereich des Psychischen, wo Mimesis „Selbstverlust“, zugleich aber auch „Selbsterweiterung“ konstituiert und sogar die „Fähigkeit zur Irritation von Machtverhältnissen“ entfalten kann. (63f.)

Die Täuschung durch Schein der Oberfläche ist ein literarischer Topos und zugleich ein wichtiges kunsthistorisches Thema. Das durch Nachahmung erzeugte „Eindrucksmanagement“⁸, dessen Scheincharakter Nietzsche als „wahrer als die Wahrheit“ ansah (66), hängt von Gesten und Bildern ab. Deren Konstruktion erzeugt eine Oberflächen-„Kunst der Verstellung“ (67), die neobarocke Züge aufweist. Allerdings bleiben auch hier die aktuellen, außerhalb des deutschen Sprachraums artikulierten transdisziplinären Debatten zur Aktualität des Barock im 20. und 21. Jahrhundert ausgeklammert – ein signifikatives Versäumnis, das auch einen unlängst ebenfalls bei Diaphanes publizierten Band prägt.⁹

Dass die Welt eine Bühne ist, auf der die Schwindler die Einzigen sind, „denen im ‚Karneval der Identitäten‘ nicht schwindelig wird“, weil sie die „Macht des Spiels“, die „Kraft der Phantasie“ und den „Erfolg der Lüge“ zelebrieren (75), ist eine genuine Beschreibung neobarocker Kulturen. Deren ontologische Instabilität wird nicht nur durch Texte, sondern gerade auch durch Bilder evident.

Dass die „Faszination für die Oberflächen der Dinge“ eine „Weltanschauung“ birgt (72), ist eine bekannte postmoderne Denkfigur. Eine konzeptionelle Revision von Neobarock und Postmoderne sowie bildwissenschaftliche Vergleiche hätten diesem Aufsatz, der aus einem begrifflich klärenden und aus einem nacherzählenden, literarischen Teil besteht, eine höhere intellektuelle Prägnanz verliehen.

Der sechste Topos bezieht sich auf die an Oberflächen wirksamen Sozialtechniken. Der Medienphilosoph Christoph Eggersgluß behandelt einen interessanten aktuellen Fall der *Ontographien des Platzierens*, und zwar die Mikrophysik urbaner Macht, mit der den Obdachlosen in London Übernachtungsorte verwehrt werden. Viele der

8 Sighard Neckel, „Bluffen, Täuschen und Verstellen. Bemerkungen zu einer Variante des Leistungsprinzips“, in: Ders., *Die Macht der Unterscheidung. Essays zur Kulturosoziologie der modernen Gesellschaften*. Frankfurt/Main 2000, S. 60–66, hier S. 60–61. Siehe dazu auch Moser, Ndalianis und Krieger, *op. cit.* (Anm. 2).

9 *Die Aktualität des Barock*, hrsg. von Nike Bätzner, Zürich u. Berlin 2014; rezensiert in: *Journal für Kunstgeschichte / Journal of Art History* 2 / 2015, S. 109–117.

von den Homeless in Beschlag genommenen halböffentlichen Schlafplätzen werden durch spitze Stahlkegel unbrauchbar gemacht. Die auf den Benutzeroberflächen einer Weltstadt installierten „anti-homeless devices“ dienen sogar zur Abwehr urbaner Fauna: Tauben können sich auch nicht mehr auf diesen Nischenorten niederlassen. (217) Die „deterrents“ (Abschreckmittel) sind eine von Sozialingenieuren und Architekten eingesetzte „Oberflächentechnologie der Deplatzierung“ (214), die zur „Verhärtung urbaner Oberflächen“ führt (220) und als „politische Ontologie der Böden und Oberflächen“ (221) zu verstehen ist.

Dieser Aufsatz steht in der Tradition von Mike Davis' stadtsoziologischen Forschungen¹⁰ und bietet ohne Zweifel wichtige Anregungen für die bildwissenschaftliche Stadtforschung. Allerdings baut der Autor seine Argumentation nicht auf Objektbeschreibungen auf, sondern ‚surft‘ auf den gängigen Theoriwellen, ohne wirklich zu einer eigenen und klaren Interpretation zu kommen. Auch ein Medienphilosoph könnte seine Erkenntnisse an die präzisen Analysen der behandelten urbanen Installationen empirisch rückbinden.

Ein weiterer Mangel dieses Aufsatzes ist seine Konstruktion. Nach der Kurzvorstellung des Forschungsobjekts am Anfang kündigt der Autor vieles an – „Im Weiteren soll ferner gezeigt werden [...]“ (214) oder: „Dies soll der zweite Teil des Aufsatzes behandeln“ (215) –, was dann aber nicht stringent ausgearbeitet wird. Zudem wird die Aussage des Aufsatzes durch zahlreiche Stilblüten verschleiert. Beispiele der verquasteten, unpräzisen und unfreiwillig komischen Schreibweise des Autors: „Während die Beziehung von Stachel und menschlichem Körper von kurzer Dauer sein sollte, fanden die stechenden Streitsachen dennoch langwierigen Widerhall“ (213) oder: „sollen [...] damit im Folgenden zumindest ontographisch erschlossen werden; das heißt, sie sollen flach ermittelt, dafür aber auch verdichtet werden, anstatt die Einzelteile einem Fluiden zu übergeben“ (215) und: „Daher sollen die Eigenschaften von Oberflächen aufgegriffen werden, um sie, wenn auch platt, in den Vordergrund zu rücken [...]“. (216) Eine weitere Stilblüte: „Letztlich bedingt diese implizite beschreibungstechnische Unsicherheit der komplexen Vorgänge öffentlicher Plätze den medientheoretischen Werkzeugkasten und vice versa“. (216) Eggersgluß' Diktion ist der Vermittlung des an sich interessanten und aktuellen Themas nicht hilfreich. Hier wären editorische Eingriffe angebracht gewesen.

Der siebte Topos ist ‚Memoria‘, die an den Oberflächen erfahrbare Erinnerung, ein für die Kunstgeschichte wichtiges Thema. Dieser Topos wird von mehreren Autoren behandelt, und zwar jeweils unter dem Aspekt der Auslöschung von Erinnerung. Jürgen Wolf, Experte für Ältere deutsche Literatur, steuert einen Beitrag zur Literatur-, Material- und Wirtschaftsgeschichte des Palimpsests bei. Diese papiernen ‚Buchoberflächen‘ sind Recyclingprodukte in Zeiten des Pergamentmangels. Der Autor legt dar, dass eher Kostengründe (97f.) und weniger ideologisch-theologische Absichten dazu geführt haben, dass zahlreiche antik-heidnische Schriften im Mittelalter gelöscht wurden, um blanke Schreiboberflächen für christliche Traktate bereitzustellen.

¹⁰ Auf S. 223 explizit erwähnt die Publikation *City of Quartz*, s. auch *Ecology of Fear* und *Planet of Slums*.

Unter den abgekratzten, gereinigten Oberflächen bleiben aber Reste der alten Schriften bestehen, die bis zu einem gewissen Grad mit Chemikalien oder fotografischen Verfahren freigelegt werden können (95), also eine „Schrift-Metapher des Gedächtnisses“ (Aleida Assmann, S. 93) sind. Die Palimpsesttechnik diente seit der Spätantike auch zur Fälschung von Verträgen und Urkunden (105), ist daher als manipulative Oberfläche zu verstehen – ein weiterer kulturpsychologischer Fall für das von anderen Autoren an den unterschiedlichsten Objekten nachgewiesene Misstrauen gegenüber dem Wahrheitsgehalt von Oberflächen.

Die physische Auslöschung von Oberflächen mit dem Ziel der Reinigung ist Thema des Beitrags des Medienwissenschaftlers Jan Müggenburg. Am Studienobjekt der „selbstreinigenden Fassadenfarbe“ Lotusan erklärt er „lebhaftere Oberflächen und das holistisch-systemische Erbe der zeitgenössischen Bionik“. Dieses Produkt basiert auf ingenieurwissenschaftlichen Bionikforschungen seit den 1970er Jahren, als diese Forschungsrichtung populär wurde und man den weltweit ersten Bionik-Lehrstuhl an der TU Berlin einrichtete (243f.). Die Fassadenfarbe mit „Lotuseffekt“ (246 u. 249) ist ein aufschlussreiches Beispiel für die bionische Erforschung funktionaler Oberflächen, wo „Haut und Hülle lebendiger Systeme [...] als Wiedergänger in unsere technische Welt“ zurückkehren, und wo „Alltagsgegenstände in *lebhaftere Oberflächen*“ transformiert werden. (234) Der Autor benennt die Ursprünge der Bionik seit den 1920er Jahren, die dann als Kybernetik im Kontext des Zweiten Weltkriegs an der Forschungsabteilung der US Air Force weiterentwickelt wurden. (238–243) Bionik ist „eine an der Oberfläche operierende Epistemologie“ (235) mit einer „Vorliebe für visuelle Belege und Überzeugungskunst“, in der Analogien als zwingende Argumente präsentiert werden. (250) Somit handelt es sich um oberflächenepistemische Eigendynamik, die einen „Anschein von Belebtheit“ vermittelt (244), also potenziell Trugbilder sind. Die versprochene Selbstreinigung von Fassaden als Auslöschung von abgelagerten Schmutz ist möglicherweise nur ein unerfüllbare Marketing-Illusion, denn die allgegenwärtigen Schadstoffbelastungen der Luft führen zu einer permanenten Präsenz der Spuren des Anthropozäns zu einer sich erneuernden und vergrößernden toxischen Staubschicht.

Die digitalen Formen der Auflösung und Auslöschung von Oberflächen behandeln die medienwissenschaftlichen und -historischen Beiträge von Till A. Heilmann und dem Mitherausgeber Stefan Rieger. Heilmann versteht die *Oberflächlichkeit des Digitalen* (S. 253) als integralen Teil der Computertechnik. (266) In seinem enzyklopädisch aufgelegten Beitrag zur Geschichte der digitalen Speichertechnik verliert der Autor bisweilen seine These aus den Augen. Aber der Hinweis, dass der Bildschirm „erst am Ende der 1970er-Jahre zum bevorzugten Ausgabegerät von Computern“ wurde und dass „mediale Effekte des Bildschirms als wesentliche Eigenschaften des Digitalcomputers ausgegeben werden“ (256), führt zum konzeptionellen Kern des Buchthemas, dem Widerspruch zwischen den Oberflächen und einem darunterliegenden Sinn. Auch hier – wie schon im Beitrag von Michael Andreas – ist Friedrich Kittler ein wichtiger Referenzautor. Heilmann kritisiert aber zu recht, dass Kittler einerseits die „Sinnsuche“ der Geisteswissenschaften infrage stellt, zugleich aber der Hermeneutik treu bleibt, indem er die Essenz des Computers in den Schaltplänen

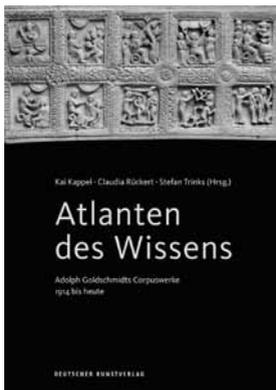
hinter den Zeichenoberflächen, also in der „Tiefe des Digitalen“, unter der täuschenden Oberfläche des Bildschirms sucht. (257f.)

Riegers Beitrag führt einen Schritt weiter in dieser Debatte. Er behandelt die als Natural User Interfaces (NUI) bezeichneten Kontakte von Benutzern und Medien, also von humaner Interaktion am Bildschirm, die „befehlszeilengestützte“ Kommandos ersetzt. (269) Hier stellen sich ontologische Fragen zur Natur und Organisation der Realität. (280) Neueste Tendenzen, das Interface ohne Oberflächen zu gestalten, sondern stattdessen die digitalen Prozesse taktil zu steuern (282), das heißt, die Oberflächen nicht mehr durch Pixel, sondern durch Atome zu konstruieren, machen sicherlich weitere bildtheoretische Überlegungen erforderlich – auch ob die Human Computer Interaction (HCI) möglicherweise als „Bildakt“¹¹ begriffen werden kann. Klar ist, dass aufgrund der Unsicherheiten durch die Virtualität, vor allem der Unsichtbarkeit digitaler Prozesse die Technikakzeptanz von den Oberflächen abhängt. (270f.) Der Autor diagnostiziert die Förderung der Technikakzeptanz durch bio- und anthropomorphe Oberflächengestaltungen als „emotional wirksame Interface-Struktur“. (274f.) Deren eingehende Betrachtung und bildwissenschaftliche Analyse mag die Kritik verstärken, dass die menschliche Autonomie zunehmend an technische Systeme abgegeben wird (272), auch dass die Oberflächen nicht mehr als Speicher von Erinnerungen fungieren.

Riegers Aufsatz schließt einen Sammelband ab, der trotz einiger benannter Schwächen anregendes Material für die aktuellen Debatten in der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft enthält. Der Topos ‚Oberfläche‘ impliziert tatsächlich nicht ‚Oberflächlichkeit‘, seine Erforschung eröffnet weiterhin Perspektiven postplatonischer Selbsterkundung.

PETER KRIEGER
Mexiko

11 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007), Frankfurt/Main 2010; s. auch <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de/de/bwg/>.



Kai Kappel, Claudia Rückert und Stefan Trinks (Hrsg.); Atlanten des Wissens. Adolph Goldschmidts Corpuswerke 1914 bis heute; Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016; 140 S., 82 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07329-6; € 29,90

Ein Kolloquium am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin hatte sich aus Anlass von Jubiläen in der Wissenschaftsgeschichte der Disziplin – 1908 wurde der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft gegründet und 1914 erschien der erste Teilband des monumentalen Corpuswerkes zu den mittelalterlichen Elfenbeinen von Adolph Goldschmidt – dem Thema der