ANDREAS PRINZING

IM KLEID DER SICHTBARKEIT

Ne va pas montrer tous les cotés des choses.
Garde toi une marge d'indéfini.
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*

Hätte sich Dr. Edith Farnsworth einen Instagram-Account zugelegt, wenn soziale Netzwerke in den technologieeuphorisierten USA der 1950er-Jahre bereits verfügbar gewesen wären? Oder hätte sie sich, unsicher darüber, was Tech-Konzerne mit ihren Daten anstellen würden, dagegen entschieden? Nicht ausgeschlossen jedenfalls, dass der Gerichtsstreit und die mediale Schlammschlacht zwischen der wohlhabenden Ärztin und dem Architekten Mies van der Rohe auch auf Social Media präsent gewesen wären. Dass es damals – inmitten von beginnendem Kalten Krieg und hysterischer McCarthy-Ära, geprägt von populistischer Rhetorik und staatlicher Durchleuchtungswut – ausgerechnet um ein Glashaus ging, scheint passend.

1951 hatte der ehemalige, in die USA emigrierte Leiter des Bauhauses, dessen geradliniger Funktionalismus Neues Bauen und »International Style« entscheidend mitprägte, Farnsworth einen radikal reduzierten Bungalow in die ländlichen Weiten von Illinois gesetzt. Nach anfänglicher Begeisterung für den skulpturalen Bau, dessen Rundumverglasung eine visuelle Auflösung der Grenzen zwischen Innen- und Außenraum bewirkte, wurde das minimalistisch-elegante Wochenendhaus zum Zankapfel. Mies' ästhetisches Credo »less is more« schien sich weder auf seine Bezahlung – er hatte das Budget überzogen und klagte Nachforderungen ein – noch auf den Wunsch der Bauherrin nach Privatsphäre adaptieren zu lassen. So boten die zu Glasflächen aufgelösten Seitenwände des Stahlskelettbaus nicht nur Ausblicke all around, sondern gewährten ebenso großzügige Einblicke ins Innenleben des Bungalows. Auch wenn der Sanitärbereich in einem Kubus untergebracht war und Vorhänge partiell Sichtschutz boten: Der gebaute Raum clashte mit dem körperlich-psychischen Empfinden seiner Nutzerin. Farnsworth fühlte sich unter permanenter Beobachtung:

The truth is that in this house with its four walls of glass I feel like a prowling animal, always on the alert. [...] I feel like a sentinel on guard day and night. I can rarely stretch out and relax... What else? I don't keep a garbage can under my sink. Do you know why? Because you can see the whole »kitchen« from the road on the way in here and the can would spoil the appearance of the whole house. So I hide it in the closet farther down from the sink. Mies talks about his »free space«: but his space is very fixed. I can't even put a clothes hanger in my house without considering how it affects everything from the outside. Any arrangement of furniture becomes a major problem, because the house is transparent, like an X-ray.[1]

Aus dem vermeintlichen Rückzugsort war ein gläserner Käfig geworden, der nervöse Unruhe produzierte statt Raum zur

Muße und Entspannung zu bieten. Der Offenheit seiner baulichen Struktur und landschaftlichen Weite ringsum standen Gefühle von Bedrängung und Fremdbestimmung gegenüber. In dem architektonischen Setting, dass die Besitzerin massiver Sichtbarkeit und damit potenzieller sozialer Kontrolle unterwarf, wurden selbst Alltagsverrichtungen zu Bühnenhandlungen, banale Einrichtungsdetails zum Gegenstand möglicher gesellschaftlicher Beurteilung. Das private Interieur schien fast öffentlich, und die internalisierte Antizipation potenzieller Blicke machte das Haus trotz seiner ländlichen Lage zu einer Art panoptischem (Selbst-)Disziplinierungsapparat. Der »Transparenztraum«[2], wie ihn die Moderne intensiv träumte, bedeutete für Farnsworth eine zweischneidige Erfahrung: Großartige Ausblicke waren nur um den Preis visueller Vulnerabilität zu haben, in einem un-heimlichen Heim, dass sie exponierte und dominierte. Eine Ambivalenz, die »Transparenz« bereits etymologisch transportiert: Während die lateinische Vorsilbe »trans« ein »(hin)über« und »(hin)durch« bezeichnet, umfasst das Verb »parere« ein semantisch breites Spektrum, das von »(er)scheinen« und »sich zeigen« bis zu »gehorchen« und »sich richten nach« reicht. Ungeachtet dessen sollte das Haus rasch zur Architekturikone avancieren. Die Radikalität architektonischer Visionen und deren Alltagstauglichkeit waren eben immer zwei Paar Schuhe, besonders im Wohnbau.[3]

Auch auf der anderen Seite des Atlantiks kam Glas in den 1950er-Jahren großzügig zum Einsatz, insbesondere bei öffentlichen Bauten. Mit deren leichter, offener Struktur war die junge BRD bemüht, sich ein freundliches Anlitz zu geben, nachdem das NS-Regime der Welt zwölf Jahre lang eine menschenverachtende Fratze gezeigt hatte. Ähnlich, wie sich West-Berlin seit Teilung der Stadt als »Schaufenster der freien Welt, aber auch des materiellen Wohlstands«[4] inszenierte, kam den Glasfassaden zahlreicher Bundesgebäude – die im Gegensatz zu den gigantomanischen Repräsentationsbauten des Dritten Reichs standen –, die Rolle zu, von Neubeginn, Fortschritt und freiheitlich-demokratischen Werten zu künden. Sinnbildlich sollten sie die transparenten Prozesse einer demokratischen Regierung und Justiz zum Ausdruck bringen. Doch der Glanz der neuen Architektur, die mit den deutschen Pavillons zur Expo 58 in Brüssel auch international Anerkennung erfuhr, war auch ein etwas trügerischer. Parallel zum architektonischen Vorhang, der weit aufgezogen wurde, um die lichte Zukunft des Wirtschaftswunders hineinzulassen – die über den konservativen Zeitgeist der Adenauer-Ära hinwegtäuschte –, fiel ein anderer über die dunkle Vergangenheit, den erst die 68er-Bewegung mit großem Ruck zur Seite ziehen sollte. Physikalische Transparenz und politisch-aufklärerisches Handeln korrespondieren eben nicht zwangsläufig miteinander. In Bezug auf Gottfried Sempers architektonische »Bekleidungstheorie«[5] und die textile Analogie, wie sie im Begriff der Vorhangfassade (engl. »curtain wall«) als nichttragender Gebäudehülle zum Ausdruck kommt, ließe sich sagen: Glasfassaden waren auch willkommene, architektonisch weiße Westen für eine Gesellschaft, die ihre Verstrickungen mit dem NS-Regime herunterspielte und vertuschte, während der braune Dreck noch unter den

Schuhsohlen der Funktionseliten klebte. Zum postulierten Mythos von der »Stunde Null«, der einen radikalen Neuanfang vorspiegelte und personelle wie institutionelle Kontinuitäten der NS-Zeit verschleierte, passte das hervorragend. Eine Architektur, die kommunizierte: Wir haben nichts zu verbergen.

Fast forward ins Jahr 2026. »Transparenz«, auch heute in Medien, Wirtschaft und Politik omnipräsent, ist ein Begriff, mit dem sich Jana Pressler in ihrer künstlerischen Arbeit intensiv auseinandersetzt. Er fungiert als »Denkvehikel« für ihre konzeptuell präzise Praxis, in der sich fotografische und skulpturale Medien und Fragestellungen überlagern und befruchten. Jana Pressler denkt mit und über Materialien nach, in Arbeiten, die Wahrnehmungsmechanismen ebenso offenlegen wie reflektieren. Sie fragen danach, wie Blickverhältnisse räumlich organisiert werden und darin asymmetrische Machtverhältnisse ihren Ausdruck finden. Dabei verbindet sie gesellschaftlich relevante mit medienreflexiven Fragestellungen auf nüchterne und doch oft spielerische Weise. Dem Material Glas, in dem sich Verbindung und Trennung zugleich materialisieren, kommt eine zentrale Rolle zu.

So auch in der Werkgruppe *Towers* – reduzierten und doch äußerst präsenten Skulpturen, die als Ensemble auftreten und auf einem banalen Alltagsobjekt basieren: Postkartenständern. Lassen wir die Kartenauswahl im Laden vor den Augen vorbeigleiten, nehmen wir die Trägerstrukturen kaum wahr, der Fokus gilt Kunstreproduktionen oder farbübersteuerten Urlaubspanoramen. In Jana Presslers Arbeit bekommen die stummen Diener analoger Bilderkreisläufe, die sich nur gelegentlich quietschend zu Wort melden, eine künstlerische Bühne. Aus ihrer durch digitale Kommunikationsmittel zunehmend obsoleter werdenden Funktion herausgelöst, erfahren sie eine Transformation. Max Imdahl hat den Effekt der motivischen Monumentalisierung von Alltagsgegenständen in der Pop Art als »Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen«[6] bezeichnet – eine Formulierung, die sich auch auf Presslers Strategie der »Entkleidung« und Kontextverschiebung anwenden lässt. Wir sehen die feingliedrig-repetitiven Trägerstrukturen, in denen Marcel Duchamps Flaschentrockner aus weiter Ferne nachhallt, doch belässt die Künstlerin es nicht bei Readymades. Ihres Postkarteninhalts entkleidet, fungieren die unterschiedlich hohen Ständer als Träger gläserner Substitute, deren Zuschnitt in Form und Größe jeweils identisch ist, und die je nach »Tower« zwischen transparenter, semitransparenter oder opaker Materialität variieren. Sie verweisen ebenso auf Medienwandel wie auf urbane Hochhausarchitekturen und deren Oberflächen, die stets auch kommunikative, über ästhetische Codes und Zuschreibungen von Wert(igkeit) und Bedeutung operierende Funktion haben.[7]

Was, wenn das Produkt der Raum selbst ist, verkauft durch Bilder? Eine Fotografie wie ein Schaufenster, längst mitschuldig, die eigene Materialität verleugnend. Eine Postkarte als konsumierbare Ansicht zum Mitnehmen gedacht, zeugt von Zeiten, in denen Bilder noch Körper hatten. Doch auch die Glasscheibe, als Fenster, als Bildmetapher ist manifest. Verbaut in Hochhäusern, die Luxusimmobilien oder Firmen-Headquarters beherbergen, wo niemand den Blick erwidert, wenn

man vom obersten Stockwerk nach unten blickt. Verräumlichte Machtverhältnisse. Städte auch als Ballungsräume von Daten, der »gläserne Mensch« Symbol und Realität zugleich: Das Individuum wird durch Datenströme entmaterialisiert, sichtbar und kontrollierbar gemacht. Die Ständer, alle unterschiedlich, gebaut, um dasselbe zu leisten: Ansichten, Aussichten zu halten, Produkte zu zeigen. Hochhäuser auf Rollen verlieren ihre Grandesse, werden mobil und unterwerfen sich wieder menschlichen Maßstäben.[8]

Modellhaft führen Jana Presslers Skulpturen die sie umtreibenden, mit Materialität verbundenen Fragen von Transparenz und (Un)Zugänglichkeit vor Augen. Mit der abstrahierenden Reduktion verlieren die großstädtischen Riesen, die ganze Quartiere und die nur vermeintlich öffentlichen Räume darum beherrschen, ihren einschüchternden Effekt. Sie kommunizieren nicht nur untereinander, sondern lassen sich als Raumkörper umrunden und in Beziehung zum eigenen Körper setzen. Wir begegnen ihnen im Wortsinn auf Augenhöhe. Weder Videokameras noch Sicherheitsdienste halten davon ab, auch Blicke in die oberen Stockwerke zu werfen. Je nach Glaswahl können die allerdings blockiert sein. In anthropomorpher Lesart lassen sich die Objekte auch als Charakterdarsteller eines städtebaulichen Bühnenstücks imaginieren, das Typen wie die Angeberin, den Kontrollfreak oder den schüchternen kleinen Bruder versammelt. Je nach Ausstellungskontext kann die mobile Stadtlandschaft, die mit Leichtigkeit festgefügte Raumdefinitionen in Frage stellt, regruppiert und erweitert werden.

Eine andere Arbeit, die Fragen von Transparenz und Opazität, Präsenz und Absenz verhandelt und zeigt, wie nahe beides beieinander liegen kann, ist die Fotogrammserie *Starry Nights*. Sie bezieht ihren Reiz auch aus der seriellen Variation eines begrenzten Formenrepertoires, die ein vergleichendes Sehen stimuliert, lässt die Betrachter·innen aber zunächst im Dunkeln stochern. Nähert man sich den kühl wirkenden, im Druck kaum reproduzierbaren dreiteiligen Bildobjekten, ist bis auf eine Handvoll unscheinbarer, kreisförmiger Elemente vor schwarzem Fond so gut wie nichts zu erkennen. Wie kleine Augen, Linsen oder eben Sterne in einer analogen fotografischen Galaxie heben sich die hellen Plastikteilchen, denen die Arbeiten ihre astronomisch-romantische Titelreferenz verdanken, vom dunklen Fotopapier ab. Als Abstandshalter trennen und vermitteln sie zugleich zwischen diesem und der ebenso als Rahmen wie Spiegel dienenden Glasplatte. Erst bei genauerem Hinsehen, das eine vom Lichteinfall und den Reflektionen abhängige visuelle Tastbewegung erfordert, kristallisieren sich rechtwinklige, grundrissartige Formen aus dem Schwarz des kameralos belichteten Fotopapiers heraus. Spuren flacher Kartons, leer und aufgefaltet, als hätte man sie auf einen Scanner gelegt. Stillleben am Nullpunkt, sozusagen, denn weniger geht kaum, weder motivisch noch visuell. Doch genau darum geht es in diesen Arbeiten, die auch den Abbildungscharakter der Fotografie, ihre Täuschungs- und Illusionsfähigkeit problematisieren. Über die plane Oberfläche eines banalen Pappobjekts, das sich nur in Gedanken zu einem dreidimensionalen Körper falten lässt, werden wir auf die Materalität fotografischer Prozesse im Allgemeinen und des Bildträgers im Speziellen

zurückgeworfen. Der bleibt schließlich immer gleich flach – egal welche Volumina oder räumliche Tiefen eine »realistische«, dreidimensional wirkende Abbildung perspektivisch gestaffelter Kartons uns darauf auch vorgaukeln würde. »Ceci n'est pas un carton« hätte Magritte wohl gesagt.

Beim Versuch, etwas zu erkennen, wirft uns die Arbeit durch die Spiegelung auch auf uns selbst zurück. Ein ähnlicher Effekt wie bei Schaufenstern, die potenzielle Kund·innen vom präsentierten Produkt isolieren und ihr Spiegelbild mit der so nah erscheinenden und doch ungreifbaren Ware überlagern. Wird dort durch Rahmung und Fokussierung Konsumbegehren geweckt, ist es hier der Wunsch nach Erkenntnis, zumindest etwas Erkennbarem. Menschen sind schließlich ebenso Augen- wie Gewohnheitswesen. Wir sehen uns also beim Betrachten der Fotografie hinter der Scheibe zu, auf der Suche nach Referenzen zur außerpikturalen Realität, an denen wir uns festhalten können. Aber da sind nur diese enttäuschend leeren, fast körperlosen Kartons, die auf Warenverkehr verweisen. Und darauf, dass der digitale Raum zum Marktplatz der Gegenwart geworden ist, von dem aus endlose Versandströme gesteuert werden, während die Schaufenster, die einst das Konsumbegehren wecken sollten, immer häufiger leerstehen.

Was die materielle und metaphorische Transparenz und das technische Bildmedium der Fotografie gemein haben, ist ihre ambivalente Natur.[9] Erscheint Transparenz je nach Perspektive als erwünschte Eigenschaft oder als Bedrohung, äußert sich die Ambivalenz, die der Fotografie zu eigen ist, in einer Vielzahl oft konträrer Metaphern, die ihre spezifischen Leistungen zu fassen versuchen.[10] Je ostentativer Transparenz bekundet und ausgestellt wird, desto skeptischer sollte die Frage gestellt werden, was mit der Offenlegung zugleich auch verdeckt wird. Und in Hinblick auf die Fotografie? Was mit dem fotografischen Bild vermeintlich objektiv vor Augen tritt, ist weder unvermittelte Realität noch deren »full picture«, sondern Ergebnis subjektiver fotografischer Entscheidungen und technisch-apparativer Prozesse. Es zeigt und verbirgt zu gleichen Teilen, verschleiert seine eigene Materialität aber häufig wie eine gut geputzte Glastür. Erst wenn wir uns im visuell durchtränkten Alltag versehentlich den Kopf daran stoßen, werden wir dieser Tatsache gewahr. Einen entscheidenden Schubs dazu geben die künstlerischen Arbeiten Jana Presslers. Sie sensibilisieren dafür, in der Kunst wie im medial vermittelten Alltag genau hinzuschauen – auf das Große wie auf das Kleine, das Nahe und das Ferne, das Sichtbare und Unsichtbare – und dabei auch den Möglichkeitssinn nicht aus den Augen zu verlieren.

Um abschließend noch einmal spekulativ einen Bogen zum Anfang zu schlagen: Heute würde die umfassende Einsehbarkeit ihres lichtdurchfluteten Hauses vielleicht keine so bedrängenden Schatten mehr auf Edith Farnsworth' Empfinden werfen. Exponiertsein ist in Zeiten, in denen Daten auch als Lichtsignale in Glasfasern kreuz und quer um den Globus rasen, zum Normalzustand geworden. Von den Abdrücken, die wir im Treibsand des Netzes hinterlassen, werden die wenigsten wieder weggespült. Our life is transparent, like an X-ray. Und für die temporäre Illusion, dass dem nicht so ist, gibt es mittlerweile intelligente, digital gesteuerte »Vorhänge« aus Smartglas.

1
Interview mit Edith Farnsworth, in: Joseph A. Barry: »Report on the American Battle Between Good and Bad Modern Houses«, *House Beautiful 95*, May 1953, S. 270.

2
Vgl. Manfred Schneiders grundlegende kulturhistorische Studie: *Transparenztraum. Literatur, Politik, Medien und das Unmögliche*, Berlin 2013.

3
Erhellend in diesem Zusammenhang für jene, die der lebensratgeberhafte Titel nicht abschreckt: Alain de Botton: *Glück und Architektur. Von der Kunst, daheim zu Hause zu sein*, Frankfurt 2010.

4
Wolfgang Pehnt: »Schaufenster der Freiheit. Das Hansaviertel im Kontext des westeuropäischen Nachkriegsstädtebaus«, in: Jörg Haspel und Thomas Flierl (Hg.): *Karl-Marx-Allee und Interbau 1957. Konfrontation, Konkurrenz und Koevolution der Moderne in Berlin*, Berlin 2017, S. 33–44, hier S. 37.

5
Vgl. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Erster Band: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt/Main 1860.

6
Max Imdahl: »Laudatio für Claes Oldenburg«, in: Germano Celant (Hg.): *Claes Oldenburg / Coosje van Bruggen. A Bottle of Notes and Some Voyages*, Duisburg 1989, S. 6.

7
Vgl. Monika Wagner: *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2018, S. 9ff.

8
Jana Pressler in einer E-Mail an den Autor, 28.09.2025.

9
Vgl. auch den Untertitel einer gemeinsamen Ausstellung des Bielefelder und des Nürnberger Kunstvereins, zu der auch ein empfehlenswerter Katalog erschien: Simone Neuenschwander, Thomas Thiel (Hg.): *Transparenzen. Zur Ambivalenz einer neuen Sichtbarkeit*, Berlin 2016.

10
Eine ganze Sammlung solcher Bilder zwischen »Äquivalent« und »Zeuge« bietet: Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt/Main 2006.