



Hanne Loreck

Archiv

Archiv und Verwirrung - Verzetteln

Was haben Archiv und Verwirrung mit einander und mit Anna Oppermanns Werk zu tun? Ich habe die disparaten Begriffe spontan gewählt, lediglich eine visuelle Erinnerung an Oppermanns Arbeiten auf der documenta 6 (1977) und der documenta 8 (1987) vor Augen. Dieses Bild ist heute zwar eher blass, haftengeblieben aber war der Eindruck einer spezifischen Raum-Zeit-Beziehung in einer ungewöhnlichen ästhetischen Praxis. Verzetteln sei daher als Drittes eingeführt, im Doppelsinn von Zettel-Anlegen als einer lowtech-Speichermethode und Archivform und einem Sich-Verzetteln, bei dem Umwege eingeschlagen, die Speicher überfüllt und ein geradezu notorisches Zuviel jeder traditionellen Informations- und ästhetischen Ökonomie spottet.¹

Bevor wir später das Archiv mit der Funktion der fotografischen Dimension und der Rolle des Blicks kontextualisieren werden, einige Bemerkungen zu den Charakteristika eines Archivs und speziell zu den Berührungspunkten des Archivs mit der ästhetischen Produktionsform Anna Oppermanns. Ein Archiv ist Einrichtung und Metapher gleichermaßen. Es hebt auf, nicht eines, sondern mehreres, ja vieles einer Art. Es birgt und verbirgt zugleich, wie Ute Vorkoeper einen wesentlichen Zug des Systems Archiv herausgestellt hat.² Dieser Zug hat Konsequenzen. Schien die schiere Menge der archivierten Daten als Erkenntnispotential durchaus von Bedeutung, so stellte Oppermann doch gleichzeitig jede Illusion vom kohärenten Wissensset in Frage.³ Eine effektive Methode ihrer Subversion des Wissens war, die Zugänglichkeit des Archivs, also Zugriffskriterien wie Inventare, Verzeichnisse, Register oder Numerierungen nicht als Metastruktur ausserhalb der Ensembles zu organisieren, sondern in diese zu integrieren. Genau dort wird die angebliche Neutralität und Allgemein-zugänglichkeit von Daten in der prinzipiell un abgeschlossenen Form konterkariert und in die mediale Frage der Perspektive eingerückt. Zwar strukturieren Schematexte, ebenso aber irritieren sie jede Struktur. Und die Fotoleinwände fassen ein

¹ Im Nachhinein hat sich die Gängigkeit aller drei 'Konzepte' in der Rezeption herausgestellt. Weder kannte ich zum Zeitpunkt der Titelwahl die digitalen Archivierungen Carmen Wedemeyers und der Universität Lüneburg, noch die Tatsache, dass Ute Vorkoeper ein Kapitel ihrer Anna Oppermann-Polygraphie mit "Abwehr und Verwirrung – das Wahrnehmungsfeld" betitelt und an anderer Stelle einen "Bericht aus dem Archiv" verfasst hat (Ute Vorkoeper, Verzweigte Mementi – Gegenüber Anna Oppermanns Ensemblekunst. Bericht aus dem Archiv, in: META 3 (Archive und Atlanten), Stuttgart 1994, 99-106. Hier spricht Vorkoeper von dem "beinahe Alles", das Oppermann (wieder)verwendbar und umdeutbar und daher sammelnswert erschienen sein musste. Auch Verzetteln kommt bereits vor, vom Zettelkasten (Heinz Ohff, Kunst aus dem Zettelkasten - Anna Oppermanns Beitrag zum Umfeld Bethanien. In: Tagesspiegel Berlin, 18.1.84) zur Verzettlung (Gottfried Sello, Die Verzettlung der Welt. In: DIE ZEIT, 26.4.84)

² Vgl. Vorkoeper, Mementi (wie Anm. 1), 99

³ Ines Lindner hat dieser Beobachtung eine andere vorausgesetzt, wenn sie von der "Entdisziplinierung des Wissens" bei Anna Oppermann spricht. Ines Lindner, Anna Oppermann. In: Theresa Georgen, Ines Lindner, Silke Radenhausen (Hg.), Ich bin nicht ich wenn ich sehe, Berlin 1991, 112-122, 113

Anna Oppermann mit Haaren vorm Gesicht in "Irgendwie ist sie so anders...")", 1970-1985, Aufbau Biennale Venedig 1980

räumliches Arrangement durchaus zusammen, können dann aber als "Ableger"⁴ wiederum ein neues Gebilde ins Leben rufen: Tautologie und Vermehrung statt Sparsamkeit und Linearität.

So unterschiedlich die Ebenen, auf denen die beiden Strukturierungen *Archiv* und *Verwirrung* Verwendung finden, so sind doch beiden drei Faktoren gemeinsam: Auf verschiedene Weise geht es um Objekte bzw. Daten im weitesten Sinn, um deren Organisationsform und um ihre Wahrnehmung durch ein Subjekt. Nun gibt es zu Oppermanns Arbeit bereits das web-BildTextVideoarchiv der Universität Lüneburg und nach dem selben Prinzip Carmen Wedemeyers hypermediale Bild-Text-Archive auf CD beziehungsweise auf DVD.⁵ "Technik interpretiert und sichert das von der Avantgarde eroberte Terrain,"⁶ konstatiert Wolfgang Coy für die Leistung der interaktiven Archivierung. Und genau in der – unvermeidlichen – Interpretation liegt der Haken dieses vorbildlichen digitalen Archivs. Zwar lässt sich Oppermanns Methode im Hypertext ganz angemessen fassen. Die Virtualisierung des dreidimensionalen Gefüges aber ignoriert zwangsläufig die höchst unterschiedliche Materialität des Aufbaus. Die Bildschirm-Visualisierung quadriert, begradigt und macht aus dem überaus Raumgreifenden eine Oberfläche. Und die Ikonographisierung einzelner Motive, auf der der Hypertext basiert, kann die radikale Gleichzeitigkeit der Daten, ja ihre buchstäbliche Gleichgültigkeit im dreidimensionalen Raum ebenso wenig erfahrbar machen wie ihre unübersichtliche Übersichtlichkeit. Denn die einzelnen Objekte, Leinwände, Zeichnungen, Kisten, Zettel, Postkarten, Modelle usw. überlappen sich, werden mal auch von Schlaglichtern ins rechte Licht gerückt und stellen folgerichtig andere Objekte buchstäblich in den Schatten. Schon diese räumliche Praxis ist eine zutiefst fotografische. Wir könnten in ihr Fokussieren, Kameraschwenks und Unterbelichtung sehen.

⁴ Anna Oppermann, *Ensemble - Umfang* (Ausdehnen und Zusammenziehen); das relative Einzelstück. In: Kat. Zorn und Zärtlichkeit, Zürich 1980, o. S.

⁵ Carmen Wedemeyer, *Umarmungen ... / Embraces ...* Anna Oppermanns Ensemble *Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R. M. R., Frankfurt / M. 1998*, mit der CD *Ein hypermediales Bild-Text-Archiv zu Ensemble und Werk*.

Anna Oppermann in der Hamburger Kunsthalle, Uwe M. Schneede, Martin Warnke (Hg.), DVD *Christian Terstegge, Martin Warnke, Carmen Wedemeyer, Hamburg 2004*

⁶ Wolfgang Coy, *Des widerspenstigen Denkens Zähmung*. In: Carmen Wedemeyer, *Umarmungen ... / Embraces ...* Anna Oppermanns Ensemble *Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R. M. R., Frankfurt / M. 1998*, 7-9, 9

Ohne Schere keine Erkenntnis, so ein Sprichwort. Es scheint mir, als würde Oppermann mit dem prädigitalen Schneiden und Schnipseln, dem Anpinnen und Auslegen, dem Kleben und Einrahmen nicht nur materiell, sondern ebenso konzeptuell etwas Anderes machen als es die sauberen digitalen Klicks vermögen. Es könnte doch sein, dass die Oberflächen auf dem Bildschirm dort inhaltliche wie formale Verbindungen begradigen, wo der krumme Schnitt mittels der Unterbrechung jene Erkenntnis schafft, die auf der wahnhaften Seite des Hypertexts, der suggeriert, alles hätte mit allem zu tun, gerade nicht möglich ist. Daher auch Wolfgang Coys zusammenfassender Hinweis auf die entscheidende Differenz zwischen dem in der digitalen Aufbereitung übersichtlich und zugänglich anmutenden Archiv und der Ensemble-Realität: "Doch Vorsicht", endet Coy seine Anmerkungen zur Sicherung des Werks im Hypertext zugunsten seiner Wirrheit, ja Virulenz. "Jeder längere Gang entlang der Hyperlinks demonstriert die Brüchigkeit des neuen Arrangements, denn für die Ordnung bleibt die Avantgarde ein verlorener Haufen."⁷

Ein verlorener ist ein verwirrter Haufen, folgen wir dem Grimmschen Wörterbuch, das das Wort *verwirrt* auch in der Bedeutung von verloren verzeichnet. Lassen wir die bekannte Ableitung der künstlerisch-ästhetischen Avantgarde, der Vorhut, aus dem Militär beiseite und schauen wir aus einer anderen Perspektive auf *Verwirrung* als ästhetische Form und subjektive Motivation. Aus dieser Perspektive sei *Verwirrung* jedoch keineswegs als pathologischer, vielleicht sogar als psychopathologisch unproduktiver Zustand begriffen, sondern als *kritische kulturelle Produktivität*. Damit möchte ich die folgenden Überlegungen auch gegen jede biographisch und individualpsychisch argumentierende Disqualifikation, aber ebenso gegen jede zweifelhafte besondere Wertschätzung von wirrer Kunst wenden. Schließlich hatte man das Wuselige und scheinbar Unentschiedene der Oppermannschen Kunst abfällig mit weiblicher Ästhetik und ihre Ordnungsmodalitäten mit

⁷ Ebd.

Orientierungskriterien eines weiblichen Subjekts auf Identitätssuche gleichgesetzt. Damit wurde das Potential einer solchen nicht-linearen kulturellen Produktivität verkannt, bzw. abgewehrt. Es besteht darin, die Ökonomie der Normalität auszusetzen, sei es auf der Ebene der ästhetisch produzierenden Subjekte, sei es auf der Ebene des Kunstbegriffs und der theoretisch-kritischen Rezeption: Wie muss akzeptable Kunst aussehen und wie das akzeptable Subjekt? Lässt sich Befremdliches überhaupt erkennen, von seiner Anerkennung ganz zu schweigen? Anna Oppermanns *subjektive Umschrift von sozialen und kulturellen Vorschriften* musste wohl von gewissen Stimmen der Rezeption als individualpsychische Verwirrung entschärft werden, um sie nicht Ernst nehmen zu müssen. Oppermanns Fragenkatalog an die gesellschaftlichen Regulative diskursiver und visueller Art, zu denen Kultur und Kunst an prominenter Stelle zählen, ließ das 'irre' System im verwirrten Subjekt implodiert erscheinen. Folglich kann Verwirrung als Form der Subjektivität wie als Handlungsergebnis gewisse Verhaltensweisen, Befindlichkeiten und Objektzustände im Sinne normativer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen kritisch reflektieren.

Verwirrung können wir aktiv und passiv verstehen. Man kann jemanden und etwas verwirren, der oder das dann durcheinander ist, oder sich selbst verwirrt fühlen. Diese Aufspaltung in Subjekt und Objekt ist jedoch hinfällig, wenn jemandem die Verwirrung im Gesicht geschrieben steht. Dann ist es das Gegenüber, das diese Zeichen liest beziehungsweise wahrnimmt – und vor allem interpretiert. In solchem Kontext ist Verwirrung ohne Sehen, Gesicht und Ansicht kaum denkbar. Etymologisch hat Verwirrung mit Verwicklung und Verstrickung zu tun. Beide sind sie – auch – textile Metaphern, Textmetaphern. Das Grimmsche Wörterbuch differenziert "verwirren" im Sinn von "gegenstände wirr machen, ineinander verschlingen, verwickeln, in unordnung bringen" in umständlicher, aber plastisch schöner Weise: Verwirrt würden, so heisst

es, "meist schmale, dünne, biegsame Körper, die sich schlingen und flechten lassen." Und als erstes Beispiel werden die Haare genannt. Nun kennen wir das geraufte, also verwirrte Haar als stereotypes physiognomisches Merkmal der Irren und Widerspenstigen. Bemerkenswerterweise können jedoch glatt über das Gesicht und nicht über den Hinterkopf gekämmte Haare individuelle *Sichtweisen* und gesellschaftliche *Ansichten* viel schärfer problematisieren: In "Anders sein" gibt es ein Foto, das Anna Oppermann mustergültig aufrecht auf einer Kiste in der Ecke des gleichnamigen Gefüges sitzend zeigt. Wir sehen den Körper von vorne, haben beim Kopf jedoch den Eindruck, es sei handele sich um ein Rückansicht. Vielleicht lässt diese verdrehte Figur selbst wie auch die Installation des Fotos für die Serpentine Gallery in London in der hintersten Ecke unter der Decke, in deren welliger Spiegelfolie es sich nochmals verzerrt spiegelt, die Interpretation zu, die vor die Augen gekämmten Haare würden den Blick abwenden: Sich sehen, ja in sich hinein sehen, ohne sehen zu müssen, wie man gesehen wird. Oder, wie es Gertrude Stein formulierte, "Ich bin nicht ich wenn ich sehe."

Vor gut einhundert Jahren, 1893, in Josef Breuers und Sigmund Freuds früher Hysterieforschung, sprach die berühmte Patientin Anna O. – und hier kann niemandem die zumindest bis zur Initiale des Nachnamens geltende Synonymität beider Namen entgehen – von ihren halluzinatorischen Absenzen als von ihrem "Privattheater"⁸. Diese Selbstcharakterisierung einer sogenannten Hysterikerin könnte insofern noch für Anna Oppermann zutreffend sein, als sich im Begriff des Privattheaters kulturelle und gesellschaftliche Konzepte wie das Interieur, die Introspektion und allgemein die Innerlichkeit mit einer öffentlichen Einrichtung, der des Theaters, verknüpfen. Auch Anna Oppermann produziert meines Erachtens hysterisch, wenn wir die Hysterie genauso wie die Verwirrung als Form kultureller Produktivität verstehen und nicht als individuelle Pathologie. Diese Differenzierung ist maßgeblich für

⁸ So Anna O.s Begriff für ihre Wachträume als Vorlauf und Begleitung ihrer manifesten Erkrankung; vgl. Josef Breuer / Sigmund Freud, *Studien über Hysterie* (1895), Frankfurt/M. 1970, 20-40

das Folgende, das sonst im falschen Licht erschiene. Anders als der geschlechterunspezifisch brauchbare Begriff Verwirrung impliziert nämlich die Hysterie die kultur- und mediengeschichtliche Fassung des weiblichen Subjekts, denken wir an den fotografischen Apparat der Hysteriebildung in Jean-Martin Charcots Klinik im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

"Ich wollte mich nicht entscheiden, was im Hinblick auf die Aussage wichtiger oder als besser gelungen zu bezeichnen sei: das reale Objekt, die Skizze, die gedankliche Auseinandersetzung, oder das fertiggestellte Bild. Jedes Teil hatte etwas, das dem anderen fehlte"⁹, charakterisierte Oppermann ihre Methode. Jenseits der bekannten hysterischen Indifferenz gegenüber Entscheidungen und Gewichtungen, jenseits der Informationsfülle als Kehrseite eines Horror vacui möchte ich Anna Oppermann mit der hysterischen Produktivität oder der Produktivität der Hysterie hier eher an das performative und das räumliche Moment des Anna O.schen Privattheaters anschließen. Denn auch bei Anna Oppermann gibt es jenseits der Tatsache, dass konkrete Innenräume den jeweiligen Ensembles temporäre Gestalt verleihen, zahlreiche abstrakte Hinweise auf Haus und Zimmer und Einrichtung: Grundrissartige Markierungen, Erker, Winkel, Nischen, Spiegel, Podeste, Konsolen, Draperien und ganz besonders aber Fenster ohne Ausblick – eine in vieler Hinsicht dysfunktionale, unökonomische, gleichwohl strukturierte Innenarchitektur, oder besser eine Begehrenstopografie. In dieser spielt das Fenster eine unübersehbare Rolle. Mit Albertis Fenster, bis ins 19. Jahrhundert hinein die Bild-Figur schlechthin, markiert Oppermanns flaches Fensterkreuz der "Umarmungen ...", mit den vier angrenzenden Flächen formal minimiert, wiewohl rot, eine Grenze, sei es die zwischen Haus und Straße, sei es, abstrakter, zwischen Innen und Außen, immer aber aus der Perspektive des Innen. Diese Grenze verlockt mit ihrer Transparenz, mit ihrer Öffnung für den Blick. An Stelle eines wie auch immer gearteten Außen quadriert das Fensterkreuz



Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R.M.R., 1977-1989, Kölnischer Kunstverein 1982, Detail

⁹ Anna Oppermann, Lebensprozesse und künstlerisches Vorgehen. Wodurch wird mein Leben strukturiert? In: Anna Oppermann. Pathosgeste - MGSMO. Installation im Altonaer Rathaus, Kat. Hamburg / Brüssel 1991, o. S.

¹⁰ Für deren Perspektive argumentiert Vorkoepfer für die Ensembles mit einem dem disziplinierenden vorgeschriebenen Museumsblick entgegenlaufenden "inoffiziellen", nämlich bewegungsabhängigen Blick: "Die Betrachter eines Ensembles werden gleich mit einem Mosaik solcher 'inoffiziellen Blicke' konfrontiert, die sie nicht selten zu ungewöhnlichem Sehverhalten provozieren. Sie bücken, krümmen, setzen, legen oder verrenken sich den Hals, um aus vielen Perspektiven möglichst alle Teile der verwobenen Bilder zu erforschen." Vorkoepfer, Mementi (wie Anm. 1), 104

¹¹ Vgl. besonders Joseph Kosuth, "The Artist as Anthropologist" (1975). In: Ders., Art after Philosophy. Collected Writings, 1966-1990, Cambridge, Mass. and London 1991, 107-128; auch Stanley Diamond, "Anthropology in Question". In: Dell Hymes (Hg.), Reinventing Anthropology, 1969/2001, 401-429. Dazu Brock bereits vor zwanzig Jahren: "Oppermann ist also in hohem Maße als Künstlerin auf ähnliche Begründungszusammenhänge des eigenen Tuns ausgerichtet, wie es Wissenschaftler sind. Negativ, aber deutlich ausgedrückt, würde das heißen, daß man ihr wie dem sprichwörtlichen Wissenschaftler zwar die ungeheure Differenzierungsleistung anerkennt, aber sofort nachfragt, wozu denn die ganze ungeheuerliche Unterscheidungsarbeit gut sein soll, wohin sie führt. [...] Wenn wir uns aus den Klauen der Obsession, aus den Fesseln des Dogmas und der stillen Selbstzensur befreien wollen, dann ausschließlich durch das Training der Differenzierungsfähigkeit auf allen jenen Wahrnehmungs- und Tätigkeitsstufen, die uns ein fähiger Künstler wie Anna Oppermann in ihrem Werk vorführt. Aufklärungs- und speziell Erkenntnisleistung des Ensembles liegen darüber hinaus in der gleichzeitigen Präsentation alternativer, sich wechselseitig relativierender, aber darin auch erst begründender Bedeutungszusammenhänge." Bazon Brock, Zu Anna Oppermanns Ensembles. In: Anna Oppermann Ensembles 1968-1984, Hamburg / Brüssel 1984, 14-16, 16

¹² Diese Sehweise verdanke ich meiner Studentin Joanna Coppi, Kunsthochschule Berlin-Weissensee.

¹³ So u. a. Günter Metken, documenta 8, Führer durch die Ausstellung, Kassel 1987, 47-48, 48

jedoch wiederum nichts als Bilder, solche von den selben Raumecken, die schon der materielle Aufbau bildet, und solche von den tyrannischen weiblichen Idealfiguren klassischen Zuschnitts: Venus (Sandro Botticelli), Madonna (Nino Pisano, Madonna del Latte), von überirdischer Schönheit und Mütterlichkeit. Dieses Schwindel erregende Piktorale, das Bild vom Bild im Bild usf., kennen wir als Technik des Dramas – vielleicht Anna Oppermanns methodische Alternative der abgründigen Selbstreflexion zu Anna O.s Privattheater.

Rot gerahmt kreuzen sich individuelle Wünsche, ja Sehnsüchte, und kulturelle Ängste. Psychologisch gesehen wird das Draußen – mit der Teilhabe an sozialer Fülle als Gegenstück zur Isolation im Inneren assoziiert – für eine/n Aussenseiter/in schier unerreichbar. Denn schon die Figur des / der Außenseiter/in lebt aus einer projektiven räumlichen Relation von Mitten, Normalitäten, Rändern, Fremdheiten und dem Anderen. Kein Wunder also, dass ein Subjekt, das sich in der Ecke des Außenseitertums sieht, diese Ecke und diesen Blick-Winkel beinahe trotzig besetzt. Anna Oppermann installierte ihre Arbeiten buchstäblich mit dem Rücken zur Wand nach vorne in den Raum hinein in Richtung der Betrachter/innen.¹⁰ Die oftmals konstatierte nicht-lineare Form der Oppermannschen Ensembles ist also keineswegs orientierungs- und richtungslos. Ganz im Gegenteil, bedenken wir die historisch zeitgleichen kulturellen Tendenzen, die scheinbare Objektivität wissenschaftlicher Repräsentation in Sprache und Aufzeichnungssystemen kritisch zu verwenden.¹¹ Zu solchen repräsentationalen wie repräsentativen Schemata zählt das Koordinatenkreuz – räumlich gesehen ein Modell für Oppermanns viel verwendete Eckfigur.¹² Hier führt auch die eine alternativ-subversive Naturdynamik suggerierende Rezeptionsmetapher des "Wucherns" der Ensembles auf das falsche Gleis.¹³ Zu bedeutend ist die zitathafte, para/wissenschaftliche Anordnung der Dinge und der Zuschauer/innen, ist die Konfrontation beider, um in dem autopoesischen

Vorstellungshorizont zu verbleiben. Ohne je alles zu sagen oder zu zeigen, adressieren die meisten Objektorganisationen den Raum der Betrachter/innen, öffnen eine Plattform der Wahrnehmung der Wahrnehmung. Dafür könnte besonders ein Objekt namens *Augenbühne* stehen:¹⁴ Die Augenpartie mit den leeren Augenhöhlen in einer grob geformten Halbmaske bildet hier die Rückwand. Wir sehen diese gleichsam anthropologische Versuchsanordnung zu Sehen und Blick in mehreren Ensembles.¹⁵ Ins Auge sticht bei dem Modell die Leerstelle für den Ort des Sehens, und man kommt nicht umhin, die Anmaßungen des Sichtbarkeitspostulats in ein Bühnenbild übersetzt zu finden – ein Paradox, wendet sich doch jegliches Bühnengeschehen (auch) an die Augen und ihre Metaphern. Beachten oder verachten, hinsehen oder wegschauen, Differenz realisieren oder leugnen sind gewöhnliche wie effektive Handlungen des sozialen und geschlechtlichen Ein- und Ausschließens. Hier produziert das Regime des Visuellen die sozial und kulturell formativen Regulative: "Das Ensemble nach Anna Oppermann gibt zu sehen, daß die Bedeutung einer Sichtbarkeit nicht allein in dem liegt, was sich zeigt, sondern auch in der Erwartung einer Sichtbarkeit."¹⁶

Diesen Anspruch, oder, in visueller, jedoch weniger fordernder Terminologie: diese Ansicht, formulieren in Anna Oppermanns Werk viele der Zitate und Raumausschnitte, der Sprüche, Begriffe, Diagramme, Ecken, Podeste. Sie gelten als Indices des kulturellen Gefüges, dessen Stabilität und Zugänglichkeit zur Diskussion gestellt werden soll. Welche Konventionen der Sichtbarkeit, welche sichtbaren Konventionen schließen wen aus? Wenn es um eine Befragung des symbolischen Kapitals im Visuellen geht, dann ist der Unterschied gering, ob man – wie in "Besinnungsobjekte über das Thema Verehrung – Anlass Goethe", den Dichter, oder an anderer Stelle, in "Umarmungen ...", Venus-Darstellungen oder Madonnen oder gleich einen Sockel, also das Prinzip, zitiert. Gerade im Sockel materialisiert sich das Programm des Repräsentativen und Hegemonialen,



Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R.M.R., 1977-1989, Florenz um 1977, Ausgangsobjekt

¹⁴ Oppermann nennt die Augenbühne als das zweite der sieben "wichtigsten Ausgangsobjekte für Assoziationen" zu "Umarmungen ..." und schreibt mit anthropologischem Tenor: "2. Augenbühne (oder ein liegendes Gesicht?), begehrbar (Florenz 1977). Material: Holz, Plastilin, Gras, Steine. Maße des Modells: 12,5 x 12 x 4 cm. Dort, wo der Mund wäre, befindet sich eine offene Feuerstelle." Anna Oppermann. In: Kat. "Das Verhältnis der Geschlechter", Bonn 1989, 86

¹⁵ In "Umarmungen ..." als Objekt selbst, als Zeichnung und als Fotoleinwand und nochmals fotografisch reproduziert in Anders sein unterhalb einer ebenfalls bühnenartigen Konstruktion.

¹⁶ Marianne Schuller, Bild-Ereignis. Anna Oppermanns Ensemble-Kunst. In: Wedemeyer, wie Anm. 5, 25-27, 25

kurz, von Vorbild und Maß. Doch welche Konsequenzen hat eine bedenkenlos über Generationen transportierte Verehrung für die, die an solcher Kultur nicht oder nur in geringem Maß partizipieren konnten und können, auch, und nicht zuletzt, die Frauen? Bezüglich des einen Raumes von Kultur lässt Oppermann dann diesen westlich-heroischen Schwindel auf-fliegen, indem sie das Gegenstück von Untersicht – die Perspektive der Anbetung – und von Überblick – die Herausragenden – visuell erzeugt: Raum wird real verbaut und zusätzlich die vielen Bildräume optisch an ihren Rändern geknickt, der mittels der Kamera zentralperspektivisch organisierte Überblick über eine Ensemblesituation von seinen Detailansichten unterbrochen. Die schwankenden Größenverhältnisse sind schon in der realen Installation irritierend, auf den Fotodokumenten, wie sie die Kataloge verwenden, verweigern sie schließlich jede schlüssige Raumorientierung. Auf-, Unter- und Ansichten kippen in einander um; nur leicht geänderte Kamerastandpunkte suggerieren andere inhaltliche und formale Schwerpunkte, ja eine andere Installation, obgleich es sich um dieselbe handelt. So geraten beispielsweise Fensterkreuz und Passmarke aneinander. Fixe Bilder werden zu Vexierbildern; die eine wahre Idee kommt ins Schwimmen, oder, anders gesagt, ihre Perspektivität und ihre Relativität werden sichtbar. Um diese Einsicht zu erzeugen, bewegen sich die Zettel, anthropomorph gedacht, wie eine mit Bannern ausgestattete Menschenmenge aus der Leinwand in den Zuschauerraum hinein – ihre AnSichtsseite, ja, ihr GeSicht nach vorne gerichtet; an diesem Punkt wird die perspektivische Verwirrung formiert, damit die Informationen uns anblicken, weil sie uns angehen. In diesem Kontext hat das Sammeln seine spezifische Funktion. Es geht nicht nur jedem der Ensembles voraus, jedes ist selbst eine Sammlung – von Dingen, aber ebenso von Bezügen. Für die Sammler, so Walter Benjamin im Passagen-Werk, gibt es "nichts 'Bestehendes' [...], sondern alles geschähe vor unseren Augen, alles stieße uns zu."¹⁷ Stellen wir uns solche Eindrücklichkeit des Wahrnehmungsgeschehens

¹⁷ Walter Benjamin, H [Der Sammler]. In: Ders., Das Passagen-Werk, Rolf Tiedemann (Hg.), Frankfurt/M. 1982, Bd. 1, 269-280, 272

vor, so lässt sich besser nachvollziehen, warum Oppermann beschloss, nach dem spezifischen Sammlungsprinzip der unterschiedenen Unentschiedenheit¹⁸ zu agieren. Das, was einem zustoßen kann, verteilte sich dann in der Fülle der Ereignisse. Das Angehen im Anblicken würde entschärft, ja gebannt.

Der offensichtliche Perspektivwechsel im technischen wie im übertragenen Sinn¹⁹ und der gesamte Apparat des Sehens und der Sichtbarkeiten in Anna Oppermanns Ensembles hat auch mit sinnlicher Sensation zu tun, vornehmlich jedoch mit der Fotografie. Erst die technischen Bildmedien haben den Metaphern von Perspektivität und Ansicht jene kulturelle Brisanz verschafft, die sie aktuell haben. Wenn die fotografische Dimension – in der analogen Fotografie materiell prozessual zu denken, als Entwicklungsprozess – gebaute Miniaturräume und ihre fotografischen Reproduktionen mischt, zettelt sie eine Verwirrung der räumlichen wie der Subjektdimensionen an. Anzetteln ist jenseits der materiellen Übereinstimmung von Zetteln mit all den Blättern, Papieren und Schnipseln vor allem dort die produktivste Metapher, wo der Prozess noch offen ist. Zu Oppermanns Lebzeiten war er das vielleicht am deutlichsten in den zahllosen fotografischen Umschriften und der grundsätzlich fotografischen Organisation ihrer Materialien. Damit meine ich keineswegs nur die Erhebung und die Speicherung der Bild- oder Motivdaten mittels der Fotografie, die offensichtliche Dominanz von Fotografien und Fotoleinwänden in den Ensembles. Schon Oppermanns Sammeln ist – wie mit Benjamin als Konfrontation beschrieben – kein einfaches Mitnehmen und Horten und Reproduzieren und Arrangieren. Wie die Herstellung und die Anordnung der Teile wird bereits die Materialsammlung oder die Datenerhebung von der fotografischen Dimension bestimmt; Bilder werden durch den Sucher einer Kamera komponiert, um dann in unterschiedlich großen Reproduktionen auf Fotoleinwand, als Nach-Zeichnungen Bestandteil verschiedener, aber auch mehrfach Bestandteil des selben Ensembles

¹⁸ Vgl. Ute Vorkoeper, *Anders sein. Anna Oppermanns Vermittlung zwischen Welten*. In: *Kunstforum International*, Bd. 155, Juni-Juli 2001, 170-176, 170

¹⁹ Vgl. Lindner, wie Anm. 3, 113. Auch Hans Peter Althaus, *Kreative Bildsprache. Anmerkungen zur Ensemblekunst Anna Oppermanns*. In: *Anna Oppermann Ensembles* (wie Anm. 13), 9; "Oppermann stellt sich einem Perspektivproblem: Muß der Rezipient die gleiche fixierte Position einnehmen, die der Künstler bezog, als er das Werk realisierte?" Bazon Brock, *Zu Anna Oppermanns Ensembles*. In: *Ebd.*, 14-16, 15

zu werden. Oppermanns Fotografisches hat durchaus etwas mit der administrativen, der historiographischen und der gedächtnismetaphorischen Dimension eines Archivs zu tun,²⁰ am meisten aber mit der spezifischen optischen Technologie und ihrer Geschichte. Schließlich hat die Fotografie nicht nur unser Verhältnis zur Kunst, sondern weitaus folgenreicher das Verhältnis zu Körpern, zum Raum und allgemein zur Kultur verändert. Jacques Derrida macht in seinem Essay "Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression" klar: "[...] die technische Struktur des Archivs bestimmt auch die Struktur des archivierbaren Inhalts schon in seiner Entstehung und seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet."²¹ Was jedoch könnte dieses Ereignis bei Oppermann sein? Einmal ist da die permanente ReKonstruktion von kulturellen und ästhetischen Daten, eine ReOrganisation von semantischen und medialen Bezügen, ein Testen des Imaginären durch das Symbolische und umgekehrt, des Symbolischen durch das Imaginäre. Folgen wir nochmals Benjamin zum Sammeln, so gibt es das schlagende, das treffende Moment, das den Bestand in eine Abfolge von Eindrücken und vor allem von Eindrücklichkeit auflöst. Solche Schnappschüsse und Blitzlichter verbinden das Archiv mit dem Subjekt – über die Fotografie.

Im Abstand von etwa fünfzig Jahren haben Sigmund Freud und Jacques Lacan über Subjektivität in der Metaphorik des photographischen Mediums gesprochen und das Subjekt des Unbewußten als eine Sonderfigur des lichttechnischen Abdrucks beziehungsweise des optischen Mediums ausgewiesen. 1912 hatte Freud das fotografische Verfahren im Sinne einer technomedialen Parallelführung für das Verhältnis von Unbewußtem und Bewußtem skizziert: "Eine grobe, aber ziemlich angemessene Analogie dieses supponierten Verhältnisses der bewußten Tätigkeit zur unbewußten bietet das Gebiet der gewöhnlichen Photographie. Das erste Stadium der Photo-

²⁰ Vgl. die vorzügliche dekonstruktivistische Studie: Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002

²¹ Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (1994/95), aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997, 35; Hervorhebungen JD

graphie ist das Negativ; jedes photographische Bild muß den 'Negativprozeß' durchmachen, und einige dieser Negative, die in der Prüfung gut bestanden haben, werden zu dem 'Positivprozeß' zugelassen, der mit dem Bilde endigt."²² Ausgehend vom fertigen Bild, dem Bild, das also die kulturelle und gesellschaftliche Prüfung bestanden hat, konstruiert Oppermann, so ließe sich vielleicht sagen, die Vielzahl der Negative, um dabei gleichzeitig den Auswahlkriterien, nämlich solchen des Aus- und Einschlusses, auf die Spur zu kommen.

1964, zu Zeiten von Anna Oppermanns Kunststudium, versuchte Lacan das Subjekt auf dem visuellen Feld jenseits des übersichtlichen geometrischen Raumes zu bestimmen. In dem dafür installierten Metaphernapparat spielen die Trübungen der Optik die zentrale Rolle. Lacans Subjekt ist nicht länger eines, das souverän sieht und sich ein repräsentatives Bild der Welt machen könnte. Denn zunächst ist das Subjekt ein gleichsam fotografisch Erblicktes. Lacan schrieb: "Ich muß, für den Anfang, auf dem einen Punkt bestehen – auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild/tableau. Dies die Funktion, mit der sich die Institution des Subjekts im Sichtbaren zuinnerst erfassen läßt. Von Grund aus bestimmt mich im Sichtbaren der Blick, der im Außen ist. Durch den Blick trete ich ins Licht, und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] photographiert."²³ Im 'Lichtbild' materialisiert sich das Subjekt, für den Moment und wie "häßlich" auch immer.²⁴ Einerseits ist Oppermann geradezu bildsüchtig, immer wieder muss sie selbst im Bild sein. Das CD-Archiv "Umarmungen ..." weist allein 13 Selbstportraits in verschiedenen Medien als Teil dieser Installation aus. So ließen sich auch die Bildmassen als unbewusste Garantie des Subjektstatus sehen: Indem man ein Bild (von sich) macht, ist man auch im Bild. Andererseits gibt es die Weigerung gegenüber den Blickschablonen. Während

²² Sigmund Freud, Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse (1912). In: Ders., Studienausgabe, Bd. III, 25-36, 34

²³ Jacques Lacan, Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Textherstellung Jacques-Alain Miller, aus dem Franz. von Norbert Haas, Weinheim, Berlin 1987, 113

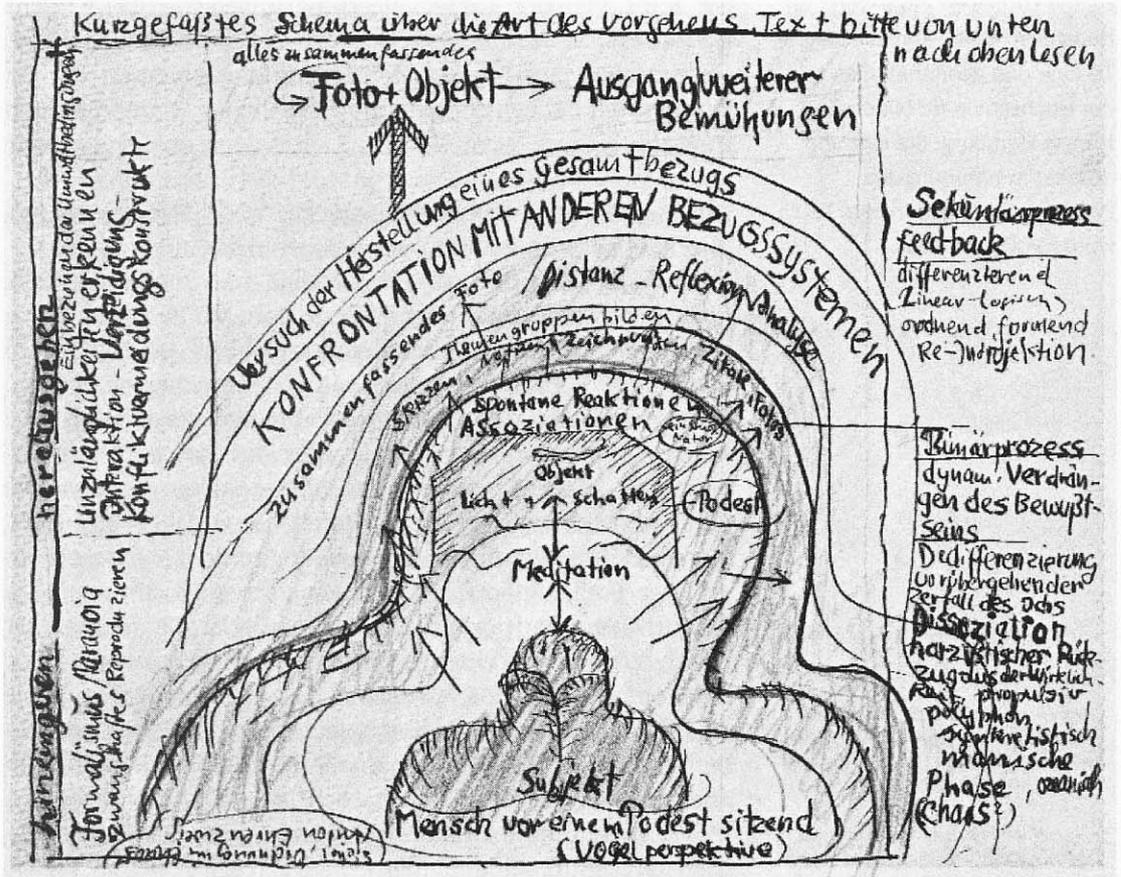
²⁴ Diese Dimension ist für das weibliche Subjekt bekanntermaßen und überwiegend unausgesprochen an Schönheit geknüpft. Oppermanns Verwendung eines unvoreilhaftigen oder hässlichen Porträts macht die Latenz manifest; sie stützt in dieser Differenzierung meine These der medial organisierten Subjektivierung. Vgl. Anna Oppermann in: Blau - Farbe der Ferne, Heidelberger Kunstverein 1990, 492

Hanne Loreck ist Professorin für Kunstgeschichte, kunstbezogene Theorie und gender studies an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Sie lebt und arbeitet in Hamburg und Potsdam. Der abgedruckte Text wurde 2004 verfasst.

der Blick, von der Kamera verkörpert, sich auf das Gesicht richtet, verweigert dieses Gesicht das kulturelle Regime: Haarvorhang zu. Erblickt werden, Subjekt werden ist ein widersprüchlicher, niemals ungefährlicher, immer jedoch medialer Prozess.

Die ängstlichen Ausfälle des Subjekts in der Perspektive des Blicks sehe ich bei Oppermann weniger in der Integration zahlreicher Selbstportraits, die, ob hässlich oder nicht, den Blick thematisieren. Vielmehr sehe ich sie dort, wo Helligkeit Farbe löscht, die Suggestion von Tiefenräumlichkeit unterbricht, wo Licht und Schatten in den Raum einbrechen. Dort, wo Oppermann Ansichten umkopiert, blendet sie Figuren aus, indem sie ihre Konturen herausschneidet, weiße Zettel einbaut, von Polaroids die weißen Ränder stehen lässt, weiße Podeste und Architekturen konstruiert, Dias projiziert, Elemente oder Raumpartien hell anstrahlt, so dass sie an anderer Stelle Silhouetten bilden; solche Bildstörungen, ja Bildausfälle übertragen das fototechnische Phänomen der Überbelichtung auf die dreidimensionale Inszenierung. Ganz im Sinne der psychoanalytischen Fotometaphorik von Kopie und Spur erzeugen auch die abgeschriebenen Zitate und fototechnischen Reproduktionen das Subjekt als dis/kontinuierliche, als lückenhafte Umschrift. Nicht zuletzt ist das viele Weiß in den Ensembles meines Erachtens eine der Marken des fotografisch begriffenen Subjekts.

In diesem Sinn ist Anna Oppermanns Arbeit mit und an den Fotos und den anderen Reproduktionen auf das Subjekt bezogen, dessen hysterische Version einen medialen Sonderfall darstellt. Bei der Wahl der ästhetischen Mittel herrscht dabei große Klarheit und keinerlei neurotische Verwirrung.



Methodendiagramm, 1984