

Angesichts der anderen

Hanne Loreck

Anna Oppermann lässt andere in ihren Ensembles für sich sprechen. Sie lässt aber auch die Ensembles für sie, die Autorin, sprechen, indem sie eine Fürsprache inszeniert, die weit weniger mit der Fürbitte als vielmehr mit dem Anspruch korrespondiert, mit etwas, was sie/mich anspricht, weil es an sie/mich einen Anspruch erhebt und Beachtung verlangt. Also implizieren Fürsprache und Ansprache eine Instanz. Nur deshalb kann Fürsprachen stattgegeben werden und können Ansprüche erlöschen. Darin genau ist Veränderung möglich. Verstehen wir Für-Sich-Sprechen ganz im Gegensatz zu jedem Akt vermeintlich autonomer künstlerischer Subjektivität, so liegt in der Fürsprache die Betonung nicht auf dem Ich, einem exklusiven »für sich«, sondern auf dem Sprechen, das sich dadurch auszeichnet, ein anderes Subjekt zu bedingen: denjenigen, der zuhört. Bei einem solchen Begriff von Diskurs handelt es sich um ein soziales Band. Er zeigt die symbolische Form an, in der sich das Unbewusste in der Gemeinschaft manifestiert, jenseits des einzelnen sprechenden Seins und jenseits des Imaginären individuellen und kollektiven Wunschs.

Ein Aufruf ergeht allein schon durch Anna Oppermanns Werktitel, die sich den geradezu dringlichen Fragen zu unterstellen scheinen: Kannst du mich hören, kannst du mich verstehen? Ihre widerspenstige Form – knappe Thesen, provokante Feststellungen und prekäre Imperative – fordern einen Dialog, eine Auseinandersetzung heraus. Innerhalb des Diskurses wird die Subjektposition verhandelt, von ihm wird sie zugeschnitten oder begrenzt. Schließlich kommt hier Verantwortung ins Spiel, indem es gilt, in der Für- und Ansprache jemanden zu vertreten, für jemanden oder etwas einzutreten, jemandes Anwalt zu sein und in jemandes Namen zu sprechen. Oder, wie es im Wörterbuch der Gebrüder Grimm altertümlich und dennoch seit mehr als hundert Jahren gültig heißt: Fürsprache sei die vorausgehende Rede. Wir sehen, es geht darum, etwas zum Nachsagen vorzusagen, zuallererst aber darum, etwas »zum Nachschreiben sprechend kund [zu] thun«.¹ Doch ist die Gefahr absehbar, und Anna Oppermann hat sie nicht nur erkannt, sondern zum Thema gemacht, dass solche Nachschrift im Handumdrehen zur Vorschrift, solche Rede zur Bevormundung werden kann, so wie jedes Abbild droht, in ein tyrannisches Vorbild umzuschlagen. Denn dieses Verhältnis in der und zur Sprache, im und zum Bild hatte und hat Konsequenzen für die Frau und die Künstlerin.

Lange bevor die »Zitatförmigkeit des Geschlechts«² die kontinuierliche und mächtige Re-Produktion einer auf zwei zugeschnittenen Geschlechtlichkeit zu artikulieren versuchte und zum kulturwissenschaftlichen Standard wurde, zitiert Anna Oppermann nicht nur, aber wesentlich im Rahmen der Geschlechterdifferenz. Während sie also selbst nachschreibt und nachzeichnet, ironisch und ehrfurchtsvoll, spricht sie durch den Zusammenhang dieses vorhersehbaren und im psychischen und sozialen Leben wirksamen Imperativs von wiederholter Anpassung und Unterordnung – unter das Blickregime

Portrait Herr S./
Portrait of Mr. S.,
Hamburg, 1984,
Detail/detail

(daher die multifokusalen Perspektiven und keine räumliche Kohärenz), unter den Bildstatus der Frau (daher einerseits die linkischen Platzierungen, ob sitzend, stehend, liegend und andererseits die Klischees von Weiblichkeit), unter die Klassik (Goethe allen voran). Denn, so scheint es, als eine der obersten, der gewalttätigsten wie verführerischsten Instanzen muss ihr die Sprache gegolten haben. Deren Wirkung auf den Menschen artikuliert Jacques Lacan so, dass auch das Unbehagen an der allmählichen Unterwerfung des Menschen unter das Geschlecht deutlich wird, »dass eine Struktur, nämlich die Sprache, seinen Körper schneidet, eine Struktur, die nichts mit Anatomie zu tun hat.«³ So begegnet Anna Oppermann nicht der Anatomie zwiespältig – Pflanzenanatomie betreibt sie mit Hingabe –, sondern zuallererst und zu Recht ihren selbst gewählten Notaten mit programmatischer Ambivalenz: »Ich hasse endgültige, sich absolut gebärdende Formulierungen. Zitate innerhalb des Ensembles sind nicht etwa als umfassende Deutungen hinzunehmen. Da ein gebrochenes Verhältnis zur Verbalartikulation besteht, kann ich mich über ein Wort oder Zitat mindestens so wundern, wie über ein Fundstück, das mein visuelles Interesse erregt.«⁴

»[...] mindestens ein Zitat« gibt sich die Künstlerin trotz oder wegen ihrer Zweifel an der Autorität des Zitats als die Grundlage eines jeden Arrangements vor und den anderen als Vermittlungshilfe mit.⁵ Schon bei der Spezifizierung dessen, was Zitate für sie seien, hatte Anna Oppermann das Eigene und das Andere in einer paradoxen Beziehung figuriert, wenn sie 1977 unter die Bestandteile eines Ensembles rechnete: »gemachte Zitate von mir und von anderen (banale Äußerungen und Zitate aus den Bereichen: Psychologie, Soziologie, Philosophie).«⁶ Aus diesen Wissensgebieten ergeht ein fundamentaler Anspruch an das moderne Subjekt. In ihnen konzentriert sich die Macht der Kenntnisse über die Seele, die Gesellschaft; ihr Apparat verfügt über die Unterscheidung zwischen Pathologie und Normalität.⁷ In Konkurrenz zur Philosophie als Vertreterin einer alten Idee der Wahrheit werden hier zwei der politisch-emanzipatorisch verstandenen Wissenschaften der 68er-Generation genannt, deren allgemeinem sozialen Befreiungscharakter Anna Oppermann nicht zuletzt aus der Perspektive einer Frau skeptisch gegenübergestanden zu haben scheint. Nur wenig früher, 1966, hatte Michel Foucault die Humanwissenschaften, zu denen er Psychologie und Soziologie zählte, in *Die Ordnung der Dinge*⁸ wegen ihrer Positivität und Empirie am Punkte ihres Untersuchungsmodus problematisiert, in welchem der Mensch zugleich Subjekt und Objekt seiner Erkenntnis sei. »Im Zentrum des Ensembles steht also nicht der Mensch«, stellte Anna Oppermann 1975 im *Schema der Methode* fest.⁹ Es könnte ihre Schlussfolgerung aus der Unvereinbarkeit von humanwissenschaftlicher Forschung und dem Diskurs als Wissen des Unbewussten gewesen sein. Aus diesem Dilemma baut sie ihre Ensembles.

Kein Offenlegen der Quellen noch der Methode kann jemals ausschließlich sachlich und operativ bleiben. Will man den Institutionen etwas entgegenhalten, muss das Material seine Beziehung zur Wählenden zu erkennen geben, und nicht zuletzt deren merkwürdige Lust, die jedes sogenannte reine Interesse am Gegenstand bei Weitem übersteigt. Gleich den vor das Gesicht gekämmten Haaren in *Anders sein* (seit 1970) vermag das Zitat als Maskerade »die gleichzeitige Bezeichnung beider Seiten einer Unterscheidung« zu

leisten.¹⁰ Schließlich hatte Anna Oppermann Zitate ausgesucht, »die persönlichen Ansichten entsprechen, sie verstärken, ihnen widersprechen und solche, die grotesk, simplifizierend, brutal und gefährlich sind (Beispiele aus Werbung und Presse), deren Wirkung analysiert werden soll.«¹¹ Solche Verschränkung von sich und den anderen in der wertenden Lektüre ist von vorneherein komplex angelegt, ja kompliziert, denn in sie ist die Wiederholung eingefaltet. Derart wird Zitieren als jene soziale und kulturelle Praxis offenbar, die einen macht – weil sie Macht über einen hat. Doch während man immer schon und sogar von den Zitaten selbst angerufen oder regelrecht herbeizitiert wird, gibt es auch einen Spielraum in der Teilhabe an der bekannten Tausch- und Anerkennungsmechanik des Zitierens. So setzt Anna Oppermann Subjektivität, Autorschaft und Autorität in Beziehung.

In ihren eigenen Maskeraden stellt sie ihr Gesicht zur Disposition, in der Anonymisierung der Zitate das der anderen – nicht jedoch aller anderen. Denn denen, die wir die Namhaften nennen, bleibt der Name erhalten, damit wir ihrer derart bekräftigten Autorität besonders erstaunt, skeptisch und mit Lust am Widerspruch begegnen. Deshalb definiert die Künstlerin, ausgehend vom Zusammen des Ensembles, der französischen Wortbedeutung, ihre Arbeit über andere als eine Zusammenarbeit mit ihnen.¹² Doch droht derjenige, der über andere arbeitet, über eben die Arbeit dieser anderen hinwegzugehen, weil er seine Maßstäbe von außen anlegt. So aber, in der Verschränkung der Stimmen im »mit« der Zusammenarbeit, gibt sich das »über« als ein »auch für mich, für mich eintretend, an mich gerichtet und an meiner Stelle«¹³ zu erkennen. Auf überraschende Weise kehrt also etwas zum Subjekt zurück und figuriert seine Autobiografie. Um in den Genuss solchen Zuspruchs, solcher Fürsprache zu kommen, gilt es jedoch, »[...] die Sprache der anderen nicht zu verlernen.«¹⁴ Zumal diese außer der Verbindung mit den anderen durch jenes Band, das die Gemeinschaft zuerst konstituiert, etwas anderes Großes verspricht, nämlich einen Mangel zu kompensieren: »Reflexion, Analyse und Bewusstwerden von Problemen erforderte das Einbeziehen anderer Ausdrucksebenen, und das war bei mir, da ich vom Bild herkam, die der Sprache.«¹⁵ Am Anfang war das Bild, nicht das Wort, so Anna Oppermanns biografische Rede, und dieser Ursprung bleibt in ihren Augen etwas schuldig. An diesem Punkt zumindest reproduziert die Künstlerin das traditionell asymmetrische Verhältnis zwischen dem Bild und den Techniken des Logos, denn ihr Bild trägt Züge des Weiblichen und des Anderen. Ist es, dass genau diese an die Sprache der anderen delegiert werden müssen, um als weibliches Subjekt nicht aus dem Bund herauszufallen?

Hier wird neben einer individuellen auch eine historische Situation kultureller Praktiken beschrieben, in denen die Semiologie als ein hegemoniales Deutungsmuster gehandhabt wurde. Es wäre eine weitreichende Frage, ob Anna Oppermann in der aktuellen emphatischen Bildaffirmation und unter dem herrschenden Sichtbarkeitsdiktat einer sogenannten visuellen Kultur auf ähnliche Weise die Instanz der Sprache angerufen hätte, um etwas zu schaffen, dessen Unverwechselbares und Spezifisches die Interpreten, zumindest in den 1980er-Jahren, wiederum mit den Mitteln der Linguistik bemessen haben: »Auch bei der Angabe des Zeit- und Wirklichkeitsbezuges hat Anna Oppermann [in] ihrer Bildkunst Möglichkeiten geschaffen, wie sie sonst nur in der Sprache vorkommen.«¹⁶

Vielleicht führt es heute nicht weiter, an den Bildstatus der Frau zu erinnern, den zuerst eine feministische Film- und Kunstgeschichte zu Gehör brachte und dessen theoretische Ausarbeitung zeitlich parallel zu Anna Oppermanns künstlerischer Produktion verlief. Polemisch gesprochen, also in jenem Modus, den die Künstlerin verständlicherweise als Ausdrucksform der Instanzen vermeiden wollte,¹⁷ gilt es nicht länger als opportun, diesen Bildstatus der Frau als kritischen Aspekt in die Analyse der Geschlechterrepräsentation einzuspielen, seitdem eine hegemoniale Bildwissenschaft sich – in Indifferenz zu Fragen der Geschlechterdifferenz – des Bildes ganz allgemein bemächtigt hat. Und wenn heute aus einer feministischen Perspektive konstatiert wird, Anna Oppermann habe sich in Hinblick auf ihr Geschlecht, in Hinsicht auf »Gender« bedeckt gehalten, so wird bereits angenommen, es gäbe eine aktuelle Möglichkeit der Stellungnahme jenseits der jüngsten Sichtbarkeitsverordnung von Identitätspolitik und jenseits jener älteren Einsicht in den Bildstatus der Frau. Mir scheint, die Künstlerin habe bezüglich des Geschlechts an der symbolischen Position gearbeitet, in der es keine Offensichtlichkeit geben kann, sondern nur Relationalität. Insofern stehen Wahl und Bewertung ihrer Methode und des »Themas« beziehungsweise der »Stichworte«, wie Anna Oppermann sie, systematisch, den meisten ihrer Ensembles voranstellte, zur historisch-kritischen Diskussion.

Schon die Methode, von ihr als Vermittlung konzipiert und praktiziert,¹⁸ entpuppte sich als Rezeptionsverhängnis, gelten doch Vermittlungsbemühungen als weiblich. Die Sache wird nicht einfacher, wenn wir bedenken, dass Anna Oppermann mit der Genialitätsprogrammatik spielte und sich unter die »Außenseiter, Danebentypen« reihte.¹⁹ Auch wenn sie ihr Verfahren explizit gegen das traditionell männlich konnotierte Genialische wandte, so bleibt das Dilemma einer missverständlichen Nähe, kennt die Kunst doch weder ein ironisches, noch ein weibliches Genie, wohl aber die »verrückte« Frau. Nicht für eine geniale, sondern lediglich für eine neurotische Person wurde Anna Oppermann dann auch oft genug und disqualifizierend gehalten, für eine, die »gestört sei, psychotisch, egoman, einfach total durchgedreht [...], unfähig, Schlüsse zu ziehen und Zusammenhänge herzustellen«.²⁰ Die Abwehrgeste des Kunstbetriebs liegt auf der Hand.

Bei allem, was wir heute, aus einer gewissen zeitlichen Distanz und durch historisch veränderte kulturelle wie ästhetische Gesichtspunkte, in und durch Anna Oppermanns Werk in Erfahrung bringen können, sind nicht wenigen der älteren Rezeptionen unabhängig von jeder psychobiografischen Wahrheit höchst konventionelle Ideen von weiblicher und männlicher Subjektivität eingeschrieben. Und hier stoßen wir wieder auf das, was Anna Oppermann als das Brutale und Gefährliche mancher Zitate und ihrer Instanzen befragte und das sie unter anderem im Feld von Presse und Werbung, ebenso allerdings auch mit der Kunst gegeben sah. Denn Kunstkritik ist auch eine Form von Werbung, während eine gewisse – unbeabsichtigte – Metaphorik den Anfang einer durchaus wohlwollenden wie gleichermaßen einschränkenden Einweisung in die Rolle eines weiblichen Künstlers macht, mithin s/eine Geschlechtsposition zur Folge hat. Im Vorwort des Katalogs zu Anna Oppermanns bis dahin umfangreichster Ausstellung im Kunstverein in Hamburg 1984 ist, poetisch wie problematisch, die Rede davon, ihr Werk sei »ein umfassendes Papiertheater der geistigen Obsessionen«.²¹ Papier gilt als fragil, und ein Papier-

theater war in seiner Entstehungszeit, dem Biedermeier, als die »kleine Theaterform« oder auch das »Kindertheater« ein häusliches Unterhaltungsspiel. Rettung auf solcher Bühne des in verschiedener Hinsicht kleinen Formats verspricht alleine das Geistige der Obsessionen. Nicht etwa die einfache Neurose, das hysterische Symptom würde in der leichten, jederzeit vom Wind (oder anderen Störungen?) durcheinanderzubringenden materiellen und metaphorischen Aufstellung, die ein Ensemble ist, aufgeführt, sondern ein – in der Geschichte der Subjektivität männlich-heroisch konnotiertes – Geistiges. Nur so konnte vor gut zwanzig Jahren über den Spalt hinweg, den das Denken des Geschlechts auch der Museumspraxis zufügte, aus dem zarten, anfälligen Papiertheater doch noch museumsreife Kunst werden. Eine solche latente, keineswegs aber ohnmächtige Verortung des Geschlechts des Künstlers ist dem Unbewussten der Institution geschuldet und also eher über die Künstlerin als mit ihr gesprochen.

Man möge Schlüsse, so Anna Oppermanns Rat, nicht aus den Mitteilungen, sondern aus den Auslassungen ziehen.²² So gibt es mitten im Abgeschriebenen, Notierten, Ausgerissenen, Gezeichneten, Fotografierten und Gebauten, und zwar genau in seiner Fülle, neben dem Zitat als Maskerade weitere inszenierte Lücken, und die betreffen eine gewisse Mimikry. Besonders im Gestus des Unabgeschlossenen der Methode geht es um eine übertriebene und gleichzeitig provisorische Unterstellung des Bildes, das das Subjekt von sich (nicht) hat, unter die Ansprüche und Instanzen jener Bilder, die Wissenschaft, Kultur und Werbung für eine Frau (und einen Künstler) bereitstellen, kurz: unter den Diskurs. Blendet sich Anna Oppermann als Selbstbildnis, als Performerin, schließlich abstrakt mit den Mitteln ihrer Methode auf verschiedenen Repräsentationsebenen in ein Ensemble ein, so gilt solche Mimikry einem verschärften Test der Geschlechterposition. Weshalb Jacques Lacan auch die Geschlechter(op)position dort am deutlichsten sah, wo in den Verkleidungen namens Männlichkeit und Weiblichkeit die sexuelle Anziehung zur Geltung gebracht wird.²³ Dafür dreht und wendet sich dieser prekäre, aber von der Maskerade im Geschlechterschema positionierte Körper hin und her und hat immer mindestens zwei Seiten. Von diesen sprichwörtlichen zwei Seiten spiegelt meistens nur eine das, was als Ansicht im doppelten Sinn veranschlagt wird: Die Schauseite, die dann als vorteilhaft gilt, wenn sie reflektiert, was der allgemeinen Ansicht (über Geschlecht und Sexualität) entspricht. Lässt sich also ein absurd mit roten, runden Flecken geschminktes Gesicht (*Der ökonomische Aspekt*, seit 1979) als weibliches (Autor)Subjekt erkennen, ja anerkennen, ein Fragment unter vielen, ein Fleck im riesigen Gesamtbild? Wenn, dann nicht als solches maskiertes, sondern im Spiegel all der herbeigerufenen Stimmen, Bilder und Objekte, die selbst bereits wie Splitter eines Spiegels das brüchige Imaginäre verkörpern. Das ist bei Anna Oppermann mehr als ein einfaches hysterisches und darin grundsätzlich fragiles Subjektbildungsverfahren über die Funktion des Imaginären, sind doch die Protagonisten der meisten Ensembles, so sie von Freunden, Galeristen oder dem Künstler handeln, männlich und die Spiegelfunktion nicht ausschließlich, aber doch vornehmlich vom männlichen Blick auf die Maske garantiert. Schließlich stellt Anna Oppermann weibliche Figuren nicht nur als Mutter und Maria, zwischen Schwangerschaft und Rätsel,²⁴ bekräftigt also von der kritischen Funktion des Klischees, zur

Disposition, sondern auch in einer Relation zur Bewunderung.²⁵ Wobei bewundern unter jene Tätigkeiten fällt, die die Unterscheidung zwischen sich und dem anderen als hauchdünnen Grat markieren: Sich bewundern zu lassen und selbst etwas zu bewundern sind die zwei Seiten derselben Spiegelung. Noch die Methode ist in ihrem räumlich-physikalischen Zentrum, mit dem Element des Altars als Ort der Anbetung, einer Instanz geschuldet, die in der westlich-christlichen Kultur männlich konnotiert ist und die Vater-Linie zu Gottvater hin verlängert oder von ihm ableitet, sie einbegreift wie angreift, sakralisiert wie profaniert.

Vor allem aber zählt die Wiederholung, ohne die einerseits Wissen nicht Wissen wird und sich nicht als solches etablieren kann, die aber andererseits besonders in dem dramatischen Verfahren der *Mise en abyme* zur Dekonstruktion des Wissens schlechthin mutiert.²⁶ Dieses – durch schier endlose Doppelungen der Verortung und der hierarchischen Einordnung – Sich-Entziehen beginnt bei Anna Oppermann mit der methodischen Regel, jedes Ensemble müsse ein »Foto von einem ausführlichen Ensembleaufbau« enthalten.²⁷ Aber dabei bleibt es ja keineswegs, wird dieses doch in der nächsten Stufe mit abgebildet, wieder eingebaut, abgebildet und so fort, mit dem Effekt optischer Entrückung bei schwindelerregender Verdichtung. Nichts, was nicht in immer blässlicher werdender Kopie oder als ein bereits heiser gewordenes Echo sich von der Instanz des Ursprungs entfernt, brähe besser die Macht des Wissens, eine Macht, die sich wider ihre Genese auf den Ursprung gründet und nicht auf die Iteration. Doch ist das Wissen nicht alles, und auch Anna Oppermann organisiert es in den Ensembles nicht als alles. Schließlich ist die geradezu übertriebene Unterwerfung unter ein absichtsvoll fragmentiertes, heterogenes Wissen mit einem Überschuss an Lust im Bunde. So bleibt ununterscheidbar, ob das materielle und metaphorische Verzetteln von Freunden, Figuren, Autoren, Objekten, Daten, Sprüchen und Informationen der Organisation von Wissen oder der Unübersichtlichkeit der Lust geschuldet ist. Eine solche Relation der Unsicherheit, von der wir hauptsächlich wissen, dass ein Verhältnis zwischen sich und anderen wirksam wird, macht bei Lacan den Diskurs des Hysterischen aus.

Lacan hatte ihn in der Folge der politischen Bewegungen von 1968 als einen von vier Diskursen entwickelt. Jeder dieser Diskurse beschreibt auf formelhafte, den Gestus der Wissenschaft imitierende wie zugleich konterkarierende Weise eine andere Herrschaftsstruktur. Im Diskurs des Hysterischen geht ihre Organisation vom Subjekt aus; dieses tritt als die Instanz oder das Agens auf. Zwar bezieht es sich auf den anderen, allerdings mit dem Ziel, ihn auf eine paradoxe Weise zu dominieren: Denn das Subjekt muss sich von seinem Wissen repräsentieren lassen, nicht jedoch ohne auszukosten, dass kein Wissen (dafür) jemals vollständig und genügend sein wird. Greifen wir für eine Lektüre von Anna Oppermanns Arbeiten auf diesen Diskurs zurück, so vor allem, um jenseits der pathologischen Struktur der Hysterie, die bekanntermaßen oftmals für die Künstlerin geltend gemacht wurde, die Geschlechterpositionierung innerhalb des sozialen Bandes, als das der Diskurs figuriert, zu problematisieren. In diesem Sinn sei wiederholt, Anna Oppermanns wichtiger Anspruch an sich selbst, »[...] die Sprache der anderen nicht zu verlernen«, ²⁸ bedeute weniger ein individualpsychisches Flehen um Teilhabe und Aner-

kennung, als vielmehr die Intersubjektivität selbst, samt ihrer Herrschaftsimplicationen einschließlich der Geschlechterhierarchie.

Die Frage, mit der Lacan die hysterische als die weibliche Geschlechtsposition charakterisierte – »Was ist es, eine Frau zu sein?« überlegen beide, die Hysterikerin wie der Hysteriker –, suggeriert immerhin die Möglichkeit einer Antwort. Es scheint, als habe sich Anna Oppermann vom hysterischen Zögern in jener Frage, die sich immer wieder selbst und dadurch die Hysterikerin spricht, abgewandt, und die hierarchischen Relationen, die der Diskurs beschreibt, in dialogische Komponenten übersetzt.²⁹ Bezeichnenderweise heißen frühe Ensembles *Hausfrau sein*, seit 1968, und *Frauen wie Ängel* [sic!], seit 1969. Im Unterschied zu der die Hysterie dis/qualifizierenden Frage nach der Weiblichkeit klammerte Anna Oppermann Frausein ein und stellte es hinter Gurken und Tomaten wie in dem Ensemble *Gurken und Tomaten (Frau sein)*, seit 1968. Dekorativ auf dem Küchentisch arrangiert, wird aus Gurkenscheiben und Tomatenhälften ein schönes Machwerk, ein Altar des alltäglichen Geschlechterzuschnitts. Ihn gilt es frisch zu halten in seiner Komplementarität: grün und rot. Und es bleibt in ironischer Überzeichnung unentschieden, ob dies die Aufgabe der Hausfrau oder die Hausfrau der Effekt eines solchen – sozialen – Arrangements ist. *Frauen wie Ängel* überführt entsprechend ein gleichermaßen als ärgerlich wie als gesellschaftlich effektiv erlebtes Frauenbild in die Alliteration von Ärger und Engel, in die Kluft zwischen subjektivem Erleben und dem mythisch-poetischen Ideal. Dass hier unter anderem wiederum ein sprachlicher, ein rhetorischer Kunstgriff zu Wort kommt, gilt der Vorführung der »Sprache der anderen« am Punkt einer literarisch-ästhetischen Deutung der Differenz, die auch, aber keineswegs nur, auf die Geschlechterdifferenz zielt.

Sicher, dies geschah absichtsvoll provisorisch und materiell wie medial reduziert und immer unter dem Vorbehalt der nächsten Ergänzung, die weitere Versionen produzierte. Denn wie kann man anders kritisch von Macht, auch von Definitionsmacht (über das, was und wie eine Frau sei und zu sein habe) handeln. Vor allem aber erscheint das Wissen in seiner möglichen Dominanz gebrochen, wenn methodisches Unverständnis und ironische Verwunderung den in sich bereits sexualisierten Gehorsam des Verstehens und der Anpassung bloßstellt. Wie es der Diskurs des Hysterischen artikuliert, dominiert das Subjekt in Anna Oppermanns Verfahren und in ihrer Ästhetik; es verfährt als Anna Oppermann. Aber gerade die gewisse, manchmal geradezu aggressive Anmaßung in der Einverleibung der Werke, der Metaphern und visuellen Bilder der anderen überführt, gleich der trotzig Besetzung von Räumen bis in die surreale Dimension der *Mise en abyme* hinein, mit Unnachgiebigkeit jede Ontologie und besonders die (hysterischer) Weiblichkeit in Verhältnisse der Macht, in differente Zuhörer- und Zuschauerschaften.

- ¹ <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GF12863>; 28. Februar 2007.
- ² Z. B. Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 36 ff. (engl. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, London, New York 1993). Cynthia Chase, »Giving a Face to a Name. De Man's Figures«, in: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*, Baltimore 1986, S. 82–112, hier S. 102.
- ³ Jacques Lacan, zit. n.: Eva Meyer, »Was heißt biographisch denken?«, in: *Die Autobiographie der Schrift*, Frankfurt am Main 1989, S. 41–64, hier S. 59.
- ⁴ Anna Oppermann, »Darstellung im visuellen Bereich«, in: *Identität – Versuche bildhafter Selbstdefinition*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee Berlin und Frankfurter Kunstverein, Berlin und Frankfurt am Main 1974, o. Pag. zit.n.: http://www.unilueneburg.de/Anna_Opper mann/ANNA_O/eigene/main.htm; 4. März 2007.
- ⁵ Anna Oppermann, »Ersatzproblem am Beispiel Bohnen« (Interviewauszug), in: Herbert Hossmann und Anna Oppermann (Hrsg.), *Anna Oppermann. Ensembles 1968–1984*, Brüssel und Hamburg 1984, S. 44–48, hier S. 47.
- ⁶ http://www.uni-lueneburg.de/Anna_Opper mann/ANNA_O/T_von_A/6.htm#Ensemble. Später ergänzt sie die Zitatfelder um Presse, Literatur und Kunst (vgl. Anna Oppermann, »Text im Ensemble und Funktion des Fotos in der Methode«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 64/65, hier S. 64, und Anna Oppermann, »Schema der Methode«, in: *Faltblatt zur Verleihung des Edwin-Scharff-Preises*, Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1977, o. Pag. Jacques Lacan radikalisierte seine Distanz zu den Humanwissenschaften über eine Verschärfung der These, das Wissen sei das Unbewusste. Vgl. Jacques Lacan, *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch XX (1972/73): *Encore*, Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Vreni Haas und Hans-Joachim Metzger, Berlin und Weinheim 1986, S. 113–126, hier S. 113–115 und S. 149–160, besonders S. 154.
- ⁷ Vgl.: »[...] seitdem die Psychologie und auch die Soziologie individuelle Entäußerungen nicht unbedingt in den Bereich Genie, sondern eher im Bereich der ›Macke‹, ›verrückt‹, ›zwangsneurotisch‹, ›egozentrisch‹ ansiedeln.« Anna Oppermann, »Das, was ich mache, nenne ich Ensemble«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 28/29, hier S. 28.
- ⁸ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (1966), aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1971.
- ⁹ Anna Oppermann, »Schema der Methode« (1975), in: *Anna Oppermann Ensembles*, Ausst.-Kat. Neue Galerie Sammlung Ludwig Aachen, Aachen 1976, o. Pag., zit. n.: http://www.uni-lueneburg.de/Anna_Opper mann/ANNA_O/eigene/main.htm; 4. März 2007. Die Möglichkeit, Porträts zu machen, besteht in einer symbolischen Ersetzung des Menschen durch eine Pflanze: »Bisherige Pflanzenzuordnungen für Menschen: ›Dahlie‹, ›Birne‹, ›Erbse‹, ›Avocados‹, ›Ahorn‹, ›Bambus‹, ›Tulpe‹, ›Usambaraveilchen‹, ›Fleißiges Lieschen‹, ›Taubnessel‹.« Vgl. Anna Oppermann, »Ensemble«, in: *Kunstpreis Villa Romana Florenz '77*, Ausst.-Kat., Florenz 1977, S. 28–53. zit. n.: http://www.uni-lueneburg.de/Anna_Opper mann/ANNA_O/eigene/main.htm; 4. März 2007.
- ¹⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998, S. 73.
- ¹¹ Anna Oppermann, »Text im Ensemble und Funktion des Fotos in der Methode«, in: *Kunstforum International*, 33, 3/1979, S. 218, wieder in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 64/65, hier S. 65.
- ¹² Vgl. Anna Oppermann, »Das, was ich mache, nenne ich Ensemble«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 28/29, S. 28.
- ¹³ Geoffrey Bennington, »Derridabase«, zit. n: Heide Volkening, »Leben zitieren, Leben erzählen – Hannah Arendts Rahel Varnhagen«, in: Andrea Gutenberg und Ralph J. Poole (Hrsg.), *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, S. 86–103, hier S. 89.
- ¹⁴ Anna Oppermann, »Entstehungsgeschichte der Methode« (1978), in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 58/59, hier S. 59; auch abgedruckt in diesem Katalog S. 166.
- ¹⁵ Anna Oppermann, ebd.; Hervorhebung HL.
- ¹⁶ Vgl. Hans Peter Althaus, »Kreative Bildsprache – Anmerkungen zur Ensemblekunst Anna Oppermanns«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 9–11, hier S. 11.

- ¹⁷ Polemik sei das Mittel der »Instanzen in Kunst, Wissenschaft, Politik und Werbung«. Anna Oppermann im Gespräch mit Margarethe Jochimsen, »Komplexität muss ja irgendwo in dieser Welt noch einen Stellenwert haben«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 23–25, hier S. 23.
- ¹⁸ Vgl. Anna Oppermann, »Das, was ich mache, nenne ich Ensemble«, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 28/29, hier S. 28.
- ¹⁹ Ebd.
- ²⁰ Cornelia Sollfrank und Ute Vorkoeper im Gespräch, »I'll be my Mirror. Über die unmögliche Möglichkeit, das eigenen Leben zu schreiben«, in: Theresa Georgen und Carola Muysers (Hrsg.), *Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts*, Kiel 2006, S. 331–344, S. 337.
- ²¹ Vorwort von Uwe M. Schneede, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 7.
- ²² Vgl. Abdruck von Zitaten der Künstlerin, in: Ute Vorkoeper (Hrsg.), *Anna Oppermann. Paradoxe Intentionen*, Brüssel und Hamburg 1998, S. 21.
- ²³ Vgl. Jacques Lacan, »Was ist ein Bild / tableau?«, in: ders., *Das Seminar von Jacques Lacan*, Buch XI: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1964), Textherstellung Jacques-Alain Miller, aus dem Französischen von Norbert Haas, Berlin und Weinheim 1987, S. 112–126.
- ²⁴ Vgl. Thema, Stichworte zu »Umarmungen, Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R. M. R.«, seit 1977, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 106.
- ²⁵ Vgl. *Rosen bewundern lernen*, seit 1981, in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 170.
- ²⁶ *Mise en abyme* ist ein der Dramatik entlehnter Begriff für selbstreflexive Vorgänge. Als ein besonderes Wiederholungsverfahren bezeichnet er die Spiegelung eines Bildes im Bild (im Bild usf.) oder eines Spiels im Spiel (im Spiel usf.), also eine Doppelung / Wiederholung auf unterschiedlichen Ebenen.
- ²⁷ Anna Oppermann, *Ersatzproblem am Beispiel Bohnen* (Interviewauszug), in: Hossmann und Oppermann (Hrsg.) 1984 (wie Anm. 5), S. 44–48, hier S. 47.
- ²⁸ Anna Oppermann, »Entstehungsgeschichte der Methode« (wie Anm. 14).
- ²⁹ Vgl. weitere Ausführungen zum Subjekt, zur Hysterie und zur Rolle der Ecke: Hanne Loreck, »Archiv und Verwirrung – Verzetteln«, in: Julia Sökeland und Ute Vorkoeper (Hrsg.), *Über Medialität – Anlass Anna Oppermann*, Brüssel 2007, S. 94–110.