

Hans Dieter Huber

## Offene Konzepte

### Der von Bildern umstellte Horizont. Systemischer Rahmenbau zu Anna Oppermann

Bitte lesen Sie zuerst die Vorbemerkungen am Ende des Textes und beginnen Sie dann Ihre Lektüre am Beginn des Textes.

#### 1. Intro

Dieser Beitrag ist eine Art Rahmenbau. Er versucht auf einer Meta-Ebene, einen möglichen Rahmen für die zukünftige Beschreibung, die Interpretation und das Verständnis der Arbeiten Oppermanns zu entwickeln. Eine beispielhafte Interpretation in diesem Rahmen muss einer späteren Auseinandersetzung vorbehalten bleiben. Dabei ist mir wichtig darauf hinzuweisen, dass dieser Rahmen nur einer von vielen möglichen Zugängen ist und seine Bewährung in der Praxis der Interpretation finden muss.

Der Text selbst ist eine Skizze oder ein Bozzetto und noch kein fertig ausgearbeitetes Gemälde. Wie bei jeder Skizze besteht die Kunst im Weglassen und Andeuten dessen, was gemeint ist. Daher ist das Vorstellungsvermögen der Leser notwendig, welche die von mir unausgefüllten Leerstellen durch ihre eigenen Imaginationen auffüllen können. Damit geht mein Entwurf unkontrollierbar über das hinaus, was ich selbst entwickelt habe. Der Text wird auf diese Weise zu einer Schnittstelle, an der sich das von mir Geschriebene in die Vorstellungswelt der Leser transformiert.

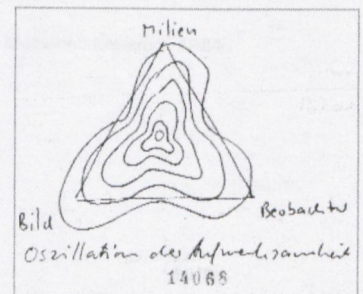
Ich möchte vier verschiedene Disziplinen mit einander in Verbindung bringen und in einer experimentellen Versuchsanordnung auf die Probe stellen: Radikaler Konstruktivismus, systemische und autopoietische Erklärungsmodelle, Ergebnisse der Bildwissenschaft und der Kognitionsforschung. Dies möchte ich in skizzenhafter Weise mit dem Werk und der Methode Anna Oppermanns verbinden.

## 2. Bild, Beobachter und Milieu

In meinem Ansatz gehe ich von einer grundlegenden Trilogie zwischen Bild, Beobachter und Milieu aus. Keines dieser Elemente ist aus einer systemischen Bildwissenschaft eliminierbar. Bilder können ohne einen Beobachter nicht beobachtet werden. Was ein Bild ist, wenn es nicht beobachtet wird, vermag niemand zu sagen. Aber auch ein physisches Bildobjekt muss in der räumlichen und zeitlichen Umgebung eines Beobachters vorhanden sein, um beobachtet werden zu können. Sonst haben wir nur einen Beobachter, der sich in einer Umgebung umher bewegt, aber keine Bilder. Bilder sind der Anlass für Beobachtung. Bilder und Beobachter existieren nicht in einem Vakuum, sondern in einer gemeinsamen Umgebung. Es gibt für Beobachter keine Möglichkeit, ein Bild zu beobachten, ohne sich in derselben räumlichen, zeitlichen und sozialen Umgebung zu befinden, wie das Bild. Diese gemeinsame Umgebung von Bild und Beobachter ist von zentraler Bedeutung für die Konstruktion von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen durch den Beobachter.

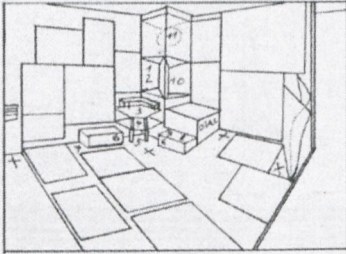
Dies gilt in selbem Maße von den Installationen Anna Oppermanns. Sie sind Bildsysteme, benötigen einen Beobachter, um wahrgenommen, erfahren und verstanden zu werden. Und sie befinden sich beide in einem gemeinsamen räumlichen, zeitlichen und sozialen Milieu.

Aus dieser Grundsituation kann man als wissenschaftlicher Beobachter seine Aufmerksamkeit wechselweise einem dieser drei Pole zuwenden: dem Bild, dem Beobachter oder dem Milieu. Da Aufmerksamkeit als kognitive Ressource knapp und begrenzt ist, bleiben die jeweils anderen Elemente dieser Situation als ausgeblendeter, latenter Hintergrund bestehen.



Hans Dieter Huber:  
Oszillation der Aufmerksamkeit





Anna Oppermann: Schema von  
 "Problemlösungsauftrag an Künstler  
 (Raumprobleme)"

### 3. Das Bild als System

Ich fasse die Rauminstallationen Anna Oppermanns als Systeme auf. Als eine erste, allgemeine Systemdefinition möchte ich folgende Definition begreifen:

*Ein System besteht aus Einheiten, die in wechselseitiger Interaktion miteinander stehen. Was als Grenze einer Einheit, eines Teilsystems oder des ganzen Systems aufgefasst wird, bestimmt der Beobachter mit Hilfe seiner Wahrnehmungsunterscheidungen und Bezeichnungen. Begriffe fassen zu Einheiten zusammen und trennen verschieden Bezeichnetes voneinander.*

Was als eine Einheit oder als ein Element in einer Rauminstallation von Anna Oppermann betrachtet wird und was als viele verschiedene Einzelteile angesehen wird, ist in konstruktivistischer Auffassung stets das Resultat der Unterscheidung und Bezeichnung eines bestimmten Beobachters.

Wenn die innere Struktur oder Funktionsweise einer bestimmten Einheit in einem solchen Bild-System für den Beobachter nicht von Interesse ist, kann man diese Einheit auch als *black box* mit Input- und Output-Beziehungen behandeln. Man kann als Beobachter also seinen Blick entweder auf die innere Zusammensetzung einer Einheit richten, oder auf die wechselseitigen Interaktionen zwischen zwei oder mehreren solcher Einheiten. Es interessiert dann nur die Beschreibung ihrer Interaktionen mit anderen Einheiten eines Systems. Die Grenze eines Systems ist ebenfalls das Resultat der Wahrnehmungsunterscheidungen und Bezeichnungen eines Beobachters. Anna Oppermann hat selbst mehrere Male verschiedene Schemata veröffentlicht, welche eine solche (mögliche) Unterscheidung in verschiedene Einheiten nahelegen.

Von dieser allgemeinen Systemdefinition kann man nun eine spezifischere Definition für Bildsysteme ableiten:

*Ein Bild als System besteht aus einzelnen Bestandteilen, welche man als seine Einheiten bezeichnen kann. Zwischen den Einheiten eines*

Bildes lassen sich verschiedene Formen von Interaktion beobachten. Die Beschreibung der Einheiten und ihrer Interaktionsmöglichkeiten ergibt die Struktur des Bildsystems als seinen tatsächlichen Zustand zum Zeitpunkt der Beschreibung. Was als eine Einheit in einem Bildsystem gilt und was als komplexes, zusammengesetztes Subsystem aufgefasst wird, ist das Resultat der Unterscheidung und Bezeichnung eines bestimmten Beobachters.

Bei Bildern kann man verschiedene Ebenen der Beobachtung unterscheiden, die physische, die optische und die semantische. Nur der physische Bildträger ist wie jeder andere Gegenstand der Welt vollständig bestimmt. Man kann ihn aus verschiedenen Richtungen immer wieder beobachten. Man kann ihn anfassen, umdrehen, riechen, und schmecken. Man kann ihn mit allen Sinnen erfassen.

Die physischen Elemente oder Gegenstände einer Rauminstallation von Anna Oppermann können von einem Beobachter wahrgenommen, interpretiert und verstanden werden. In dieser Übersetzungsleistung einer physischen, externen Objektstruktur in eine biologische, interne Struktur von bildhaften Vorstellungen, Schemata, Begriffen, Stereotypen und Erinnerungen ist der Beobachter der entscheidende Katalysator.

#### **4. Der Beobachter**

Wir können beim Beobachter eine biologische von einer individuellen und einer sozial-kollektiven Beobachtungsebene unterscheiden. Auf der biologischen Ebene besitzen alle Menschen der Welt die selbe Grundausstattung. Sie haben zwei Augen, die sich in den Augenhöhlen bewegen lassen; zwei Ohren, zwei Nasenlöcher, zwei Hände, einen Mund und einen Kopf. Die Augen sitzen in einem Kopf, den man mit Hilfe von Atlas und Dreher auf sehr komplexe Weise hin und herbewegen kann. Der Kopf wiederum ruht auf einem Oberkörper mit zwei Armen, der ebenfalls sehr komplex bewegt werden kann. Der





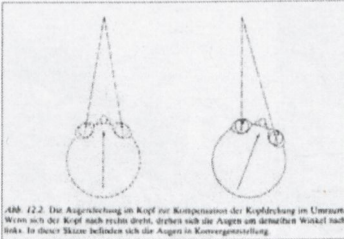


Abb. 12.2. Die Ausrichtung im Kopf zur Kompensation der Kopfneigung im Umräum. Wenn sich der Kopf nach rechts dreht, drehen sich die Augen um denselben Winkel nach links. In dieser Skizze befinden sich die Augen in Konvergenzstellung.

Lage der Augen im Kopf und Kopfdrehung beim Menschen (aus James Gibson: Wahrnehmung und Umwelt, 1982)

Unterkörper mit den beiden Beinen gestattet es dem Beobachter, sich fast in beliebiger Richtung im Raum umher zu bewegen, sofern er nicht von dem ihn umgebenden Milieu in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt wird.

Hinzu kommt die individuelle Persönlichkeitsstruktur eines Beobachters, die wir mit dem Begriff der Biographie oder Lebensgeschichte bezeichnen. Seine Erfahrungen als Kleinkind, als Jugendlicher in der Schule, in der Familie und unter Gleichaltrigen, sein Bildungsgrad sowie sein Einkommen und sein beruflicher Status bringen unwiderruflich individuelle, soziale, kulturelle, ökonomische und politische Differenzen in diese gemeinsame biologische Grundausstattung.

Darüber hinaus ist ein Beobachter jedoch kein Einzelgänger, sondern er lebt in einer Gemeinschaft mit anderen Menschen, in einem bestimmten Land auf der Erde mit bestimmten kulturellen, sozialen und kommunikativen Traditionen. Sie beeinflussen sein Verhalten, sein Handeln, sein Wahrnehmen, seine Phantasie, sein Denken und auch seine Erinnerung auf eine massive Weise, der er sich oftmals nicht bewusst ist. Welche Verhaltenskalibrierung und Disziplinierung des Verstehens von Bildern durch den Druck auf soziale Kohärenz stattfindet, ist einem vielerorts gar nicht bewusst. Die Gesellschaft macht den Beobachter zu einem Subjekt, wie Michel Foucault sagt, zu einem Unterworfenen, der sich den Dispositiven der Sprache und der Gesellschaft unterstellt hat.

Wir können unsere Lerngeschichte der visuellen Kultur und ihre sozialen und politischen Einflüsse nicht aus der Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, eliminieren. Wir müssen also davon ausgehen, dass aufgrund einer mehr oder weniger unterschiedlichen, individuellen Lebensgeschichte des Beobachters zunächst jeder etwas anderes wahrnimmt, interpretiert und versteht. Wir müssen davon ausgehen, dass jeder Beobachter bestimmte Vorlieben und Abneigungen für

bestimmte künstlerische, ästhetische und bildnerische Zusammenhänge besitzt, bestimmte Wahrnehmungsgewohnheiten oder -stile besitzt, die sein exploratives Wahrnehmungsverhalten im Milieu prägen. In einem zweiten Schritt werden jedoch diese vermeintlich so individuellen und persönlichen Wahrnehmungsgewohnheiten durch die Kontrollfelder der Sprache und des Milieus wieder auf eine konsensuelle Koordination des Verhaltens und der Bewertung hin ausgerichtet.

Was bedeuten diese skizzenartigen Ausführungen nun für die Interaktion eines Beobachters oder einer Beobachterin mit einem Ensemble von Anna Oppermann? Wir müssen zunächst davon ausgehen, dass jeder Beobachter aufgrund der enorm hohen Wahrnehmungsselektivität etwas anderes sieht, es auf eine andere Weise miteinander verbindet und damit zu einem anderen Gesamtverständnis dieser Arbeiten kommen wird, als der nächste.

Dies beschreibt aber nur die eine Hälfte der Geschichte. Durch das jeweilige soziale Milieu, in dem der Beobachter sich bewegt, findet eine sehr spezielle Voreinstellung und Kalibrierung des jeweiligen Verständnishorizontes statt. Noch bevor man ein Museum betritt, weiß man normalerweise bereits, welche Arten von Bildern man darin finden wird, wie man sich davor zu verhalten hat und wie nicht, was als eine gute Bemerkung gilt und was als eine schlechte. Diese Verhaltenskalibrierung findet bei jeder erneuten Begegnung statt und differenziert deshalb die Beobachter in Novizen, Dilettanten und Experten.

Beobachter unterscheiden sich also vor allem hinsichtlich der Selektivität, mit der sie verschiedene Elemente eines Bildsystems auffassen, schematisieren und in ein persönliches, semantisches Netzwerk von Begriffen einspeisen. Ganz generell kann man sagen, dass ein Beobachter zu einem ge-



Der Künstler Dieter Roth im Ensemble  
"Der ökonomische Aspekt", 1979-1984



benen Zeitpunkt nur dasjenige an einer Rauminstallation Anna Oppermanns verstehen kann, was er zu diesem Zeitpunkt verstehen kann. Was er zu diesem Zeitpunkt nicht verstehen kann, kann er zu diesem Zeitpunkt schlicht und einfach nicht verstehen. Jeder Beobachter reduziert also die Komplexität der Installationen Oppermanns auf ein für ihn gerade noch verstehbares und verarbeitbares kognitives Maß. Exakt hier zeigt sich eine Schnittstelle zur Vermittlungsarbeit und zur Museumspädagogik, die im weitesten Sinne eine Disziplinierung des Verstehens ist. Die grundlegende Selektivität von Beobachtern kann man wiederum nach folgenden Gesichtspunkten differenzieren: Aufmerksamkeit – Unaufmerksamkeit, Konvergenz – Divergenz, Differenzierung – Dedifferenzierung, wichtig – unwichtig, bekannt – unbekannt, bewusst – unbewusst. Hier spielt auch das visuell Unbewusste in erheblichem Maße hinein. Oppermann hat selbst in einer Skizze eine hochinteressante Rezeptionstheorie entwickelt, die es eigentlich verdienen würde, einmal gesondert untersucht zu werden.

Neuere Ergebnisse der letzten Jahre aus den Forschungsgebieten der impliziten Wahrnehmung, des automatischen Handelns oder des impliziten Lernens legen nahe, dass in der Wahrnehmung ein erheblicher Anteil an automatischen und unbewussten Mechanismen anzunehmen ist. Oppermann spricht in obigem Schema von Primär- und Sekundärprozessen, zwei wichtigen Begriffen aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Aber es tauchen auch die Begriffe der De-Differenzierung, der Dissoziation und der Re-Introjektion auf, die aus der psychoanalytischen Kunsttheorie des englischen Psychoanalytikers Anton Ehrenzweig stammen.<sup>1</sup> Die inhaltliche Charakterisierung und Beschreibung der verschiedenen Phasen des kreativen Prozesses steht wiederum Ernst Kris' Psychologie des künstlerischen Produktionsprozesses sehr nahe.<sup>2</sup> Das Schema ist als Erklärung des künstlerischen Vorgehens beim Entwickeln eines Ensembles gedacht. Wenn

<sup>1</sup> Siehe Anton Ehrenzweig: *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing. An Introduction to A Theory of Unconscious Perception*. London. Routledge & Kegan Paul 1953 sowie ders.: *Ordnung im Chaos. Das Unbewusste in der Kunst. Ein grundlegender Beitrag zum Verständnis der modernen Kunst*. München: Kindler 1974

<sup>2</sup> Ernst Kris: *Psychologie des künstlerischen Produktionsprozesses*; in: Ernst Kris: *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S.163 - 194

wir aber von der These ausgehen, dass auch der Vorgang der Wahrnehmungsexploration eines Ensembles von Anna Oppermann ein aktiver und schöpferischer Prozess ist, – und wer würde dies ernsthaft abstreiten wollen –, dann haben wir hier ein erstklassiges Schema vorliegen, wie die Künstlerin selbst den Rezeptionsprozess ihrer künstlerischen Arbeiten aufgefasst hat. Hier wäre meines Erachtens nun der explizite Ansatzpunkt, bezüglich einer Theorie der Beobachtung der Ensembles Anna Oppermanns weiterzufahren. Der Primärprozess ist ein Prozess der Verdichtung, der Verschiebung und der Darstellung der unbewusst erfahrenen Sinneszusammenhänge. Der Sekundärprozess überzieht dagegen die im Primärprozess zu Bewusstsein gelangten Gehalte einer sekundären Bearbeitung.

In Totem und Tabu schreibt Sigmund Freud:

*Eine intellektuelle Funktion in uns fordert Vereinheitlichung, Zusammenhang und Verständlichkeit von jedem Material der Wahrnehmung oder des Denkens, dessen sie sich bemächtigt und scheut sich nicht, einen unrichtigen Zusammenhang herzustellen, wenn sie infolge besonderer Umstände den richtigen nicht erfassen kann.*<sup>3</sup>

Man kann daher die sekundäre Bearbeitung auch mit dem Begriff der Rationalisierung vergleichen. Der Beobachter bearbeitet das in der Wahrnehmungsexploration erfahrene Material in Richtung auf Vereinheitlichung, Zusammenhang und Verständlichkeit, also auf Stimmigkeit und Kohärenz. Im Prinzip haben wir hier Fragmente einer wunderbaren Rezeptionstheorie vorliegen, die wir nur aktualisieren und nutzen müssen.

## **5. Vorbemerkung als Nachbemerkung**

Die Tagung hat gezeigt, dass die überwiegenden Zugänge zum Werk von Anna Oppermann intentionale Rekonstruktionsversuche darstellten. "Anna Oppermann wollte ...", Anna

<sup>3</sup> Sigmund Freud: Totem und Tabu (1912); in: Freud, Sigmund: Studienausgabe in zehn Bänden und Ergänzungsband. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, Bd. IX, S. 383



Hans Dieter Huber ist Professor für Kunstgeschichte der Gegenwart, Ästhetik und Kunsttheorie an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er lebt und arbeitet in Stuttgart.

Oppermann war der Überzeugung, dass ...", Es war die Absicht Anna Oppermanns, dass ..." und so weiter, waren häufig zu hörende Sätze. Gegenüber intentionalen Rekonstruktionsversuchen muss jedoch eine grundlegende, methodische Skepsis angebracht werden. Man versucht zu argumentieren, als ob man im Besitz einer Art privilegierter Zugangsposition - derjenigen der Künstlerin - sei und setzt dies als höheren Wahrheitswert oder als ein "besseres" Kriterium für die Richtigkeit der eigenen Interpretation ein. Bei Zeitzeugen, die eng mit Anna Oppermann zusammen gearbeitet haben, kann man das noch verstehen.

Andererseits geht es jedoch um das Werk, wie es heute vor uns steht und die ästhetischen Erfahrungen, die verschiedene Beobachter damit machen. Man wird also längerfristig nicht darum herum kommen, die intentionalistische Interpretationsperspektive zu verlassen und andere Ansätze zu erproben. Die methodische, theoretische und historische Auseinandersetzung mit dem Werk Anna Oppermanns steckt noch in den Kinderschuhen. Aus diesem Grund ist die Veröffentlichung der Beiträge ein notwendiger erster Schritt zu einer Revision der Ansätze und Zugänge zum Werk der Künstlerin.