

Kritische Sichtbarkeit

VON HANNE LORECK

Anna Möllers Typologie kritischer Sichtbarkeit kennt geometrisch-architektonische Barrieren. Faltsachen, Stapel, Wände voller Schwarz-Weiß-Fotos, die wie wild plakatiert anmuten. Sprechen wir also von raumbezogenen Anordnungen nach dem Prinzip der Überlappung. Immer wird etwas aus dem Spektrum dessen, was selbst im Register des Sichtbaren vorgeschlagen wird, verdeckt und dadurch ausgeblendet: Sehen ist ein Privileg und alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Am Eindeutigsten charakterisiert Anna Möller diesen wesentlichen Zug der Sichtbarkeit, wenn sie ein Bild – ein Objekt ganz vorne im kulturellen Sehbegehren – physisch unzugänglich macht (*Was können die von der Sonne beschienenen Dinge dafür, dass sie uns in den Augen wehtun*, 2007).

Versteht die Moderne Erkenntnis wie Anerkennung an das visuelle Feld geknüpft, daran, dass nur wirklich – und wahr – ist, was mit eigenen Augen gesehen wurde, so trägt genau dieses Konzept von Offenbarung als optische Evidenz phantasmatische Züge: Es verdrängt, ja negiert, dass Sehen und Geschenwerden Bedingungen folgt. Weniger die ‚Produktionsmittel‘ von Sicht sind ungleich verteilt, vielmehr tradieren soziale und kulturelle Politiken das, was als das Sehenswerte gilt. Anfällig für die gleichsam mythischen Dimensionen des Okularen in der Idee der Moderne überzieht Rhetorik die Oberfläche der Sichtbarkeit. Unterstützt von den Bildmedien re/produziert diese Rhetorik die Positivität des An-Licht-Bringens und erkennt das Unsichtbare weniger als das radikal Andere (an), sondern betrachtet es eher als das, was lediglich noch nicht am Licht als Voraussetzung des Sehens und Sichtens Teil hat.

Mir scheint, Anna Möller inszeniert solche Register im Hinblick auf hegemoniale Aspekte im Verhältnis von Zentrum und Peripherie im Sehen und Sichten, von Im-Bild-Sein und Aus-dem-Bild-Herausfallen. Dabei begreift sie Sehen zudem über seine wesentliche Orien-

tierungsfunktion im Raum hinaus allgemeiner körperlich. Sehen wird opak, dicht, riskant, ebenso politisch wie persönlich, und das Reich der Transparenzen, das auf dem Wissensmodus der (Zentral-)Perspektive gründet, steht zur Debatte.

Hier setzen Anna Möllers materielle Verfahren ein. Vor allem aber sind es zeitliche Momente, die Schnitte in das Sichtbarkeitsregister machen. Der Sehnsucht einerseits und andererseits dem gesellschaftlich und ideologisch scheinbar garantierten Anspruch darauf, mit allen Mitteln auf alles jederzeit einen Blick werfen zu können, begegnen Anna Möllers Installationen mit einem Aufenthalt, der mittels einer räumlichen Intervention eine zeitliche Zäsur macht. Teilen geometrische Körper oder Flächen den Raum wie die unterschiedlich großen in rechten Winkeln zueinander gehängten Schaumstoffplatten (*Ohne Titel*, 2010; gemeinsam mit Eske Schlüters) im Haus am Waldsee in Berlin oder die lackierten MDF-Platten in der Galerie für Landschaftskunst, Hamburg 2008, dergestalt, dass das Raumvolumen durchschnitten wird, entweder ohne den Boden zu berühren, oder ohne ihn in geschlossene Abteilungen zu unterteilen, dann stellt diese Architektur die vor Ort bereits vorhandene aus. In ihrer temporären und fragmentarischen Art weigert sie sich aber, den autoritären Gestus vieler Architektur zu wiederholen, über den Grundriss das Territorium aufzuteilen oder den Privatraum vom öffentlichen Bereich kategorial abzusondern. Nun entsteht eine Art von Labyrinth, das eine spezifische Form der Begehung herausfordert und an jedem Punkt eine andere Version des Überblicks zur Disposition stellt. Hängt mir gerade ein Brett vor dem Kopf, mag jemand anderes noch immer meinen Unterleib sehen. Die Frage gilt also der Beherrschbarkeit des Feldes in der Übersicht.

Obgleich der Blick als immateriell gilt und scheinbar geschmeidig in alle Winkel zu dringen versteht, kann er doch hart, herrschsüchtig sein; er bildet ein Regime, das registriert und klassifiziert, dazu zählt und aussondert. Anna Möller begegnet diesem Regime nicht nur mit Bildentzug in den unterschiedlichen Versionen des Verdeckens, sie lässt es auch auf körperliche Eigenschaften stoßen. Und dieses Körperliche mit seinen Labilitäten und möglichen Unzuverlässigkeiten setzt sich bis in die Materialwahl fort: in die Vorliebe für Papier generell, weil es „schwächlich“ sei, wie sie es in einem Gespräch mit einer Metapher des Physischen charakterisiert, und für jene Faltungen (*Thoughts Are The Dullest Things #2*, 2010): Ein paar Handgriffe machen aus einem flachen, mit einem Motiv bedruckten Blatt Papier ein dreidimensionales Objekt, Umschlagen, Kniffen und Falzen ergeben eine Form – die Form des Umschlags selbst, wenn Innen und Außen, Vorder- und Rückseite materiell und physikalisch ineinander verkehrt werden, um sich nicht länger als die zu zeigen, die sie waren. Das neue, im Wortsinn komplizierte Gebilde zerlegt dann eine Ansicht in Verhältnisse. Und nicht umsonst münden im Alltag viele Faltungen in improvisierte Spielzeuge. Doch harmlos sind deren Botschaften nie, wenn sie *Himmel +*

Hölle heißen oder als Flieger auf den ungeliebten Mitschüler zielen.

In einem Kurzschluss von Positionierung ihrer Arbeit einerseits und der für die BetrachterInnen vorgeschenen Haltung andererseits markiert Anna Möller un/spezifische Orte im Kunstgeschehen, solche der Marginalisierung. Also erscheinen die Ränder der Galerie und die Seitenränder her/ausgestellt. Die einen geben einem Text oder Bild einen Raum und einen Halt, die anderen rahmen die Konvention des Ausstellungsortes. Ihre ästhetischen Praktiken involvieren den Körper auf besondere Weise, ist er doch grundsätzlich in die Wahrnehmung verwickelt: Wir müssen uns bücken, um *Ohne Titel (Letters to) #1-4*, 2010, zu studieren. Die mehrteilige und Anna Möllers aktuell jüngste Arbeit ist 'unten' und nicht dem Auge gegenüber platziert. Knapp über Bodenhöhe ragen Plexiglasräger schräg aus der Wand, auf denen dünne Zeitungsdrucke übereinander liegen und über den Rand ihrer Träger fallen, sich aber auch, der labilen Qualität des Materials geschuldet, gleichsam organisch zusammenrollen. Uns wird gesagt, dass die ausgelassenen Texte von Virginia Woolf oder Gertrude Stein stammen, was seine Richtigkeit allein von der Aussage her erhält. Denn statt der Wiedergabe der Originaltexte sind lediglich handschriftliche Randbemerkungen und grafisch-typografische Markierungen entzifferbar, derart wie wir sie am Rand einer Buchseite während des Lesens notieren. Später mögen sie anzeigen, welche Fragen die Leserin durch die Lektüre geleitet haben, während sie – in eigener Folgerichtigkeit – einen ebenso fragmentarischen wie informativen Sub-Text ergeben. Doch vorläufig stehen die Wörter und Sätze auf dem weißen Blatt am Rand, so dass an einigen Stellen ein dunkleres Rechteck aus den darunter liegenden Schichten durchschimmert. Natürlich interessiert uns, was genau da zu sehen wäre, denn dass da lediglich etwas und nichts Bestimmtes ist, widerspricht der Positivität des Sehens. Es handle sich um Fotos, heißt es, die als Leseszichen gedient hätten. Über ihre Motive können wir nur spekulieren, wobei wir in den Metaphern des Auges gefangen bleiben; auf der Ebene, auf der wir ihren ‚Klartext‘ suchen, werden sie freilich nicht gezeigt, innerhalb der Dialektik von Sichtbarem und Nichtsichtbarem sind sie dennoch höchst präsent.

Am einfachsten wäre es, sich diese verdeckten Fotos vorzustellen wie das Bildmaterial, das Anna Möller nach ihren Faszinationen und Vorlieben für Themen und Formen sammelt: gezielt, zufällig, über Ähnlichkeiten und assoziativ, jedenfalls auf der Grenze zwischen persönlich und öffentlich, bedenken wir das Format der Plakatieraktion, in der solche Bilder ohne Unterscheidung zwischen Eigenem und Anderem aneinander und übereinander gekleistert wurden (*Ohne Titel*, 2009; mit Björn Benditz im Harburger Kunstverein; *What's so poetic about ... (Ramallah)*, 2007; *What's so poetic about ... (Herzliya)*, 2007). Bemerkenswerterweise repräsentieren die un/sichtbaren Fotos neben Architektursituationen oftmals Körper, Gesichter, Haltungen und Gesten, meistens sogar erkennbar weibliche Körper. So kommt

etwas Weiches, ja Fragiles hinein, und der Moment der Aufnahme transportiert die Anmutung der Improvisation und des Rätselhaften. Können wir sie derart die disziplinierenden, alle Abläufe des menschlichen Lebens in Routinen überführenden Architekturen kommentieren sehen?

Zwar lassen sich Anna Möllers Anmerkungen auf den Zeitungsbögen von *Ohne Titel (Letters to) #1-4*, 2010, auch einzeln lesen, bedeutsamer jedoch ist ihre Funktion als Markierung eines Kontextes. Gewiss signalisieren sie eine persönliche Lesart, aber ebenso wird klar, dass jeder Text am wenigsten an sich, sondern in seinen Lektüren existiert, ja sich innerhalb der Lektüren vervielfältigt, also viele Texte und darin Teil kollektiver Praktiken wird. Zudem schafft Anna Möller mit ihren Randbemerkungen ein ästhetisches Äquivalent für eine spezifische Form der Überlieferung. Denn die indirekt zitierten Schriften handeln auch von der Marginalisierung des weiblichen Subjekts allgemein und besonders von den persönlichen und den gesellschaftlichen Dingen, die Kulturproduzentinnen vor einhundert Jahren durch den Kopf gingen – ohne sich heute erledigt zu haben. Wo schließlich war und ist der politische Ort der Frauen?

Verlegenheit, definiert das Grimmsche Wörterbuch, ist eine „Unentschlossenheit im Handeln“. Mir scheint, die Verlegenheit bleibt eine momentane individuelle Befindlichkeit, während das Zögern als „aktive[s] Innehalten zwischen Entscheidung und Nicht-Entscheidung“ zur kritischen Methode werden kann. Wie der Literatur- und Kulturwissenschaftler Joseph Vogl in seiner vorläufigen Theorie des Zauderns (*Über das Zaudern*, Zürich-Berlin 2008) trefflich ausführt, „artikuliert sich [im Zaudern] ein komplizierender Sinn, der weniger die Antworten zu den Fragen und die Lösungen zu den Problemen sucht, sondern unterstellt, dass in den gegebenen Antworten und Lösungen unerledigte Fragen und Probleme weiterhin insistieren.“ Hier hat das Zaudern, dessen Produktivität Anna Möller für sich in Anspruch nimmt, seine politische Bedeutung, besonders, weil wir in einer Gesellschaft der Schlagfertigkeit und von waffenstarrten Militärschlägen leben. Das eine Phänomen lebt aus einer unhinterfragten technologischen, das andere aus einer vermeintlich ethisch motivierten Maximierung von Sichtbarkeit. Um beide in Verlegenheit zu bringen, schafft Anna Möller im Ausblenden einen Rahmen, der in mindestens zwei Richtungen weist: nach innen, dahin, wo mehr oder (noch) etwas anderes zu sehen wäre, und nach außen, wo sie in die Bilder- und Architekturanordnungen einen Vorbehalt gegenüber der Dominanz der Visualität einfoldet. Es gibt bei Anna Möller keine Nebensächlichkeiten, denn diese reproduzierten oder befestigten gar, in der traditionellen Unterscheidung von Haupt- und Nebensache, vornehmlich eine Hierarchie. In den Verweisstrukturen liegt etwas radikal Gleichmachendes. Und das ist die Folge der bekannte Relationen und Verhältnisse verschiebenden Funktion des Zauderns. Anna Möller sieht es als ihre Methode, um die BetrachterInnen an das Konventionelle ihrer Bewertungen zu führen.