

# Kienzle Art Foundation



Kienzle Art Foundation  
Bleibtreustr. 54  
D-10623 Berlin  
Tel. +49(0)30 89627605

Öffnungszeiten  
Do-Fr 14-19 Uhr  
Sa 11-16 Uhr

## **Die Verkörperung von Öffentlichkeit**

**Fareed Armaly**  
**Penelope Georgiou**  
**Josef Kramhöller**  
**David Lamelas**  
**Ketty La Rocca**  
**Verena Pfisterer**

kuratiert von Julia Eichler und Fabian Ginsberg

Öffentlichkeit war das ideale Modell eines frei zugänglichen Bereichs innerhalb einer Gesellschaft für die Verhandlung von Problemen, die das teilnehmende Publikum betreffen. Frei zugänglich ist dieser Bereich für diejenigen, die sich gegenseitig darin anerkennen, diese Freiheit nach außen durchsetzen zu können. Freiheit ist die konstitutive Äquivalenz der Teilnehmer und Differenz zu denen, die nicht teilnehmen, sowie der tautologische Prozess der Herstellung des freien Zugangs zum freien Zugang, anhand eines im freien Austausch gewonnenen Maßstabs. Die Artikulation eines freien Mitglieds gewinnt in der Relation zu den Diskursen der Öffentlichkeit Identität. Die unterschiedlichen Momente der Diskurse bilden die Einheit einer Öffentlichkeit durch ihre regelmäßige Verteilung. Das Mitglied erlebt sich als handlungsfähig, frei in Meinungs- und Willensbildung, individuell und allgemein bestätigt; es besitzt zwischen seinem Privaten und Öffentlichen die Medien eines freien Zugangs zu sich.

Die Organisationsform der idealen Öffentlichkeit ist der des liberalen Marktes vergleichbar: Verschiedene Teilnehmer tauschen in einem bestimmten Markt mithilfe eines allgemeinen Tauschmittels vergleichbares Verschiedenes miteinander und stellen auf diese Weise seinen jeweiligen Wert fest. Innerhalb des Marktes herrscht ein maßstabsetzender und -nehmender, produktiver Wechsel von Äquivalenz und Differenz, der von äußeren Ressourcen gespeist wird, die nicht durch gleichen, sondern durch asymmetrischen Tausch gewonnen wurden. Von dem seinen inneren Maßstab herstellenden Markt ausgehend, verlaufen Netzwerke des asymmetrischen Tauschs und abhängige Märkte, die unterschiedliche Ebenen einer entstehenden Hierarchie schaffen. Wenn die Netzwerkorganisation im Vergleich zur Marktorganisation wächst, können Werte durch einzelne Marktteilnehmer festgelegt werden, statt durch wechselseitigen Tausch innerhalb des Marktes bemessen zu werden. An die Stelle einer Evolution des Maßstabes aus den innerhalb des Marktes freien Kräften des Tauschs tritt die Programmierung einer medialen Sequenz, die verschiedene Organisationsformen vermittelt, um festgelegte Werte zu erzeugen. Der Verhandlung von maßstabsetzenden Kriterien zwischen gleichberechtigten unabhängigen Marktteilnehmern, steht die einseitige Abschöpfung von Austauschprozessen gegenüber, die etabliert wurde durch die maßstabsetzende Programmierung einer medialen, verschiedene Organisationsformen durchquerenden Sequenz.

Das unsere Vorstellung immer noch prägende Subjekt-Objekt-Modell der Erkenntnis ist ein Programm, das produktiv ist, indem es eine dauernde innere Teilung von subjektiv und objektiv gegebenem Sinn herstellt. Darin wird die alte Trennung von Leib und Seele fortgeschrieben, was eine Vorstellung perpetuiert, die längst als unserem Verstehen und Erleben nicht angemessen erkannt ist. Deshalb wird das Modell durch andere ergänzt, die zum Beispiel Bereiche wie Gesellschaft, Sprache integrieren. Es entsteht eine konzeptuelle Collage, die zwar Instrumente für alle möglichen Bereiche bereitstellt, aber keine allgemeine, einheitliche Vermittlung. Denn das 'Weltbild' gilt bestenfalls für naiv und wird nicht mehr unterstützt; die Produktion des es konstituierenden inneren Widerspruchs, wird dagegen fortgeführt. So ist es möglich, dass auch die cartesische Trennung von räumlich ausgedehnten Dingen und Verstand weiterwirkt. Trennungen schaffen dynamische Vermittlungen.

Eine Gesellschaft freier, einzelner Subjekte, die getrennt sind voneinander, und getrennt vom Materiellen und Körperlichen. In der Überschreitung auf die von ihnen entworfenen Objekte des körperlichen Raumes liegt ein Vorgang der Abspaltung und Aneignung. Es ist die Trennung von Körper und Geist, die in einseitiger Sinnsetzung immer neu vollzogen wird. Die Subjekte sind sich nie einholbar: der sie konstituierende Vorgang des Erkennens, also Setzens von Sinn und Bedeutung in der ausgedehnten Dingwelt (in der sie selbst als Körper vorkommen), kann zeitlich und räumlich nicht verortet werden, weil Sinn keine räumliche Ausdehnung hat – der Ursprung von Sinn und Bedeutung, wie der Ursprung von Macht, bleibt rätselhaft. Umso dynamischer ist der entfesselte Prozess – in der angeeigneten (objektivierten) Ding-Welt und der abgespaltenen Körperlichkeit des (objektivierten) Subjekts. Was sich, spiegelbildlich zur physikalischen Kausalität, in der gesellschaftlichen Zuteilung von Status zeigt: die akkumulierte Überschreitung des Objekts auf den Sinn generiert die Macht in der Sphäre der objektivierten Subjektivität: Öffentlichkeit.

Die herrschaftlichen Subjekte verorten sich nicht in erster Linie in den ihr Operationsfeld darstellenden Dimensionen von Zeit und Raum, sondern in der ihren Markt herstellenden Dimension von gesellschaftlichem Status. Hier werden die Wertmaßstäbe gesellschaftlicher und kultureller Bedeutung verhandelt, um die Körper, über die die Subjekte in Zeit und Raum verfügen, in medialen Apparaten anzuordnen. Körper werden Netzwerke. Ein fehlender, immer aufgeschobener Stellvertreter des Körpers wird unter Berufung auf die Autorität simuliert.

Der fehlende Körper wird Zeichen. Exkarnation im Sinn, Inkarnation in Ware/Objekt. Das Zeichen ist die Kluft zwischen Körper und Geist, die dauernd übersprungen werden muss, nie überbrückt werden kann. Die einer Subjektposition zugänglichen Medien der Überschreitung des Zeichens, vom Körper zum Sinn und vom Sinn zum Körper, teilen ihr ihren Status im Feld zu.

Die Semiotik hat sich, als sie sich in den 1960ern von ihren Anteilen an spekulativer Philosophie löste, um sich als exakte Wissenschaft zu konstituieren, einer Ordnung der Wissenschaften angepasst, die die Trennung von Körper und Geist fortführt. Ihre Beschränkung auf die Struktur als Arbeitsinstrument und Operationsmodell, nicht Abbild der Wirklichkeit, ermöglichte es, die bestehenden wissenschaftlichen Modelle um eine

sinnvoll begrenzte Semiotik zu ergänzen. Ihr Erkenntnisbereich ist die unendliche Semiose innerhalb der Struktur und die Reduzierbarkeit des Objektbezugs des Zeichens auf konventionelle, analysierbare Einheiten.

Dadurch werden zwei Fragen vermieden: woher kommt das Zeichen?, und: woher kommt die Kultur? Man kann jetzt nicht mehr fragen nach der Evolution des Sinns, *wo* alles herkommt, also *wie* etwas auch ganz anders sein könnte. Dafür kann man die vorhandenen Bedeutungen auf diskrete Einheiten reduzieren, sie ordnen, digitalisieren und restlos verarbeiten. Man kann weiterhin ein Subjekt-Objekt-Modell des Wirklichen benutzen und bei Bedarf, zum Beispiel Ideologiekritik, das semiotische Instrumentarium benutzen, um seine Meinung zu begründen.

Dagegen entwarf Charles Sanders Peirce seine Zeichenlehre innerhalb einer umfassenden und deshalb nicht integrierbaren Theorie des Bewusstseins, die sich der Frage stellt, wo die Zeichen herkommen, in denen wir nur denken und wahrnehmen können. Die Konzeption des Zeichens bei Peirce ist eine Verkörperung des Sinns, indem immer ikonischer, indexikaler und symbolischer Bezug in körperlicher Interaktion zusammenwirken und sich in unterschiedlichen, aber wechselwirkenden Prozessen gegenseitig herstellen. Selbst das konventionelle Symbol (das man erlernt haben muss) und nicht nur Ikon und Index, ist wirklich zu *verstehen* (statt nur reduktionistisch zu verarbeiten), in der Einbettung psycho-physisch wechselwirkender Prozesse im physikalisch-chemischen Prozess. Das Zeichen ist ein psycho-physischer Prozess der Verkörperung von Sinn. Das Denken ist zwar immer konventionell in Zeichen. Aber die Evolution des Zeichens beteiligt dauernd das Uncodierte. Der Einzelne des Subjekt-Modells ist hier zwischen dem Uncodierten seiner sinnlichen Empfindung und dem Allgemeinen des „Quasigeist“ kulturell und materiell eingebettet, nicht autonom.

**Ketty La Rocca** zeigt Hände; Hände, die empfindsame Körperteile sind; Hände, die Zeichen sind. Wenn der Sinn flieht, ist das Medium, das der Körper ist und die Sprache und das Bild, eine leere und befremdende Form. Der Sinn flieht, weil die Vermittlung der Trennung von Bild und Abbild nicht mehr transparent ist, nicht mehr einfach Identität behaupten kann. Oder weil eine Person feststellt, dass die allgemeine Herstellungsweise einer öffentlich anerkannten Identität eine mächtige Illusion ist, die sie ausschließt. Von sich ausgeschlossen, sucht die Person eine andere Vermittlung.

La Roccas Bilder sind nicht Abbilder, sondern dokumentierte Prozesse einer Montage von

Medien. Programmierung der Medienmontage und Dokumentation fallen zusammen. In der Serie der *Riduzioni* findet eine Aneignung von Bildern statt, die durch ihren Abbildcharakter entwertet, standardisiert und konventionell sind. In einem Prozess der Übertragung in Handschrift und Linien wird das Bild entstellt und körperlich angeeignet. Es findet keine Kritik statt, die das Abbildliche immer nur korrigieren und optimieren könnte, wie es die früheren Collagen taten, sondern eine ereignishaft Interaktion. Das Ereignis ist nicht eine Lösung, es zeigt beides: Aneignung und Entfremdung, Verkörperung und Auflösung von Sinn – im Versuch einer kontinuierlichen Vermittlung, da, wo in Bild und Abbild, Körper und Geist der Zustand des Getrennt-von-sich-seins installiert ist, der zur Identität begründenden Aneignung zwingt. Befremdende Identität: „You“. Die Bilder bleiben Spiegel.

**Verena Pfisterers** Kunst stellt Verbindungen zwischen Körper und Raum, Symbol und Objekt her. Räume der Erfahrung, Vermittlungen von Empfindung und Geist, für ein empfindliches Denken. Objekte zum Spielen, sinnhaft und sinnlich, zur interagierenden Aneignung, statt zum Besitz (so sagte sie mit Freude, dass viele ihrer Objekte *zerspielt* worden seien). Pfisterer entwickelt Modelle des Bewusstseins – alternative Vermittlungen von Außenwelt und Innenwelt in ihrer bildnerischen Arbeit, in theoretischer Auseinandersetzung und politischem Engagement.

Im Feld der Kunst, deren Freiheit sie als Illusion bezeichnet, findet Pfisterer keine Öffentlichkeit vor für ihre Konzeption dessen, was Kunst sein könnte. Ihr bestimmender Bezug wird der Alltag, in dem sie das Individuum gegen normalisierende Standards verteidigt. Weil sie ihre Räume und Objekte oft nicht realisieren kann, macht sie Entwurfzeichnungen, die Idee und Ausführung notieren und zugleich archivieren. Parallel dazu entstehen auf Spaziergängen durch die Stadt Fotografien. Eine Präsentationsform für den Ausstellungsraum konnte Pfisterer nicht mehr festlegen, während eine Auswahl für eine Publikation begonnen, aber nicht mehr beendet wurde. Für diese Ausstellung haben wir die Projektion der Dias gewählt, so wie Pfisterer zu Hause für sich und Besucher die Bilder zeigte. Die Fotografien (ab 1973) zeigen ihre Perspektive auf die Spuren des Individuellen im Alltag der Stadt. Es sind Lücken zwischen den gesellschaftlich festgelegten Feldern, die ihre Vertreter mit der Autorität der Freiheit ausstatten.

**David Lamelas** konnte früh wichtige Ausstellungen realisieren, die die Geschichte der konzeptuellen Kunst mit prägten. 1968 zeigte er auf der Biennale in Venedig *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: the Visual Image, Text and Audio*. Über Telexe ließ er dazu alle verfügbaren Nachrichten zum Vietnam Krieg im argentinischen Pavillon empfangen. Die technische Apparatur war das Ausstellungsobjekt, eine Sekretärin verlas die Nachrichten. Um was es hier geht, ist offensichtlich keine Stellungnahme zu den Inhalten, sondern das Zeigen und Konvertieren eines bestimmten aktuellen Informationsflusses, isoliert im Kunstraum. Kritik der Institution und Medienkritik laufen zusammen. Die privilegierte Position, die nötig ist, die Kritik an der Institution innerhalb der Institution auszuführen, zeigt ihre Limitierung: die programmierte Vermittlung von kritischer Position und hegemonialem Feld.

In Erinnerung an Kubricks *Space Odyssey* (1968) fasst Lamelas sein inzwischen kunsthistorisches Werk über zwanzig Jahre später noch einmal als Gemälde: Das *Buero of Vietnam* wird auf den schwarzen Monolithen verlegt, der im Film beim Kontakt mit einem Sonnenstrahl ein Radiosignal aussendet. Unter dem ins All ragenden Monolithen liegt Venedig; der italienische Stiefel ist klar erkennbar.

Den Film *Study of the Relationships between Inner and Outer Space*, eine weitere kanonische Arbeit der Institutionellen Kritik und Beispiel für eine tautologische Verfahrensweise, die die Aufmerksamkeit auf den Medienapparat lenkt, entwickelte Lamelas für das Camden Arts Centre in London im Jahr der Mondlandung 1969.

In der Zeichnung *Inside - Outside* (1984) steht eine Frau in einer Galerie auf einem mit Kreisen übersäten Fussboden. Es handelt sich um eine nackte, aber bemalte Außerirdische, das Fenster führt gleich ins All, Diskoversion. Auf die treffende Frage Jochen Kienzles: „Was sind das eigentlich für Spiegeleier da auf dem Boden?“ antwortete Lamelas kurz und bündig: das sind Lichter. Das rote ist gerade am erlöschen.

Die Serie *Properties* ist als Werkeinheit von fünf gerahmten Bildern für **Fareed Armalys** institutionskritische künstlerische Arbeit ungewöhnlich. Vier Bilder zeigen bearbeitete Darstellungen verschiedener Waren, das fünfte Bild versammelt die verwendeten fotografischen Effekte. Repräsentationskritik ist hier die kritische Darstellung der Herstellung des Bildes entlang seiner technischen und metonymischen Vermittlungen: Der Index eines wahren, weil materiell verbundenen Realen der Fotografie wird ersetzt durch die Indices der optimierenden Verwendung der Apparatur auf bestimmte Effekte hin. Die dargestellten Waren werden als zeichenhafte Körperteile angeboten. Die Bildserie, als die

dargestellte Herstellung von Körpersimulationen, die mit der Autorität von öffentlich anerkanntem Wert ausgestattet sind, ist reflexiv gegenüber ihrem eigenen Status als Kunst. Diese wird in der Ausweglosigkeit des Ästhetischen mit Werbung kurzgeschlossen. Eine Darstellung der Herstellung von Darstellung löst die normalerweise in einem medialen Prozess programmierten Teilsequenzen und bietet sie neuer Verkörperung an. Es bleibt den Nutzern überlassen, ob sie sich das Programm aneignen oder die Werke als Waren an eine mediale Sequenz koppeln, als die sie sich dann selbst nicht erkennen können.

**Josef Kramhöller** machte Performances, die er vorher auf Papier, aber auch großen Leinwänden, skizzierte. Nach der Performance notierte er Abweichungen und Ergänzungen. Die Bilder sind Teil des Prozesses der Einschreibung und Verkörperung des Künstlers im Feld der Kunst, die er, der sich als gesellschaftlicher Außenseiter wahrnahm, differenziert in ihrer von mächtigen Ein- und Ausschlussmechanismen strukturierten Entgrenzung reflektierte.

Unter angeblich postmedialen Bedingungen wird ihre eigene Distribution zum Medium der Kunst – sie fällt mit ihrer Öffentlichkeit zusammen. Dann kann Kunst sich mangels innerer Differenz nicht mehr reflektieren, sondern nur noch bestätigen. Wer sich nicht antizipierend auf Öffentlichkeit beruft, weil er sich in ihr schon bestätigt weiß, ist nicht nur isoliert und irrelevant, sondern getrennt von sich. Kramhöllers Werk scheint die Möglichkeit einer Selbstscheidung und -wiedereinspeisung anzubieten, die als ein Modell einer Neuprogrammierung von Medien dienen könnte.

Eine Serie von Zeichnungen wiederholt das Porträt von Clara Schumann, das auf dem Hundert-Mark-Schein abgebildet war. Im aneignenden Prozess des Zeichnens der zu Geld gewordenen Künstlerin wechseln Identifikation, Reflexion der Künstlerrolle und Begehren.

In dem Film *Hans* (1989) inszeniert **Penelope Georgiou** sich selbst – ihre Vorbehalte gegenüber sich und ihrer Rolle als Künstlerin, gegenüber dem Film und der Kunst. Dafür schafft sie als Bühnenbild ein Setting aus Klischees des Künstlerlebens: das Klavier, das Freud'sche Sofa, ein Heimtrainer. Die Rollen dazu führt sie in einem changierenden Modus zwischen Souveränität, Hilflosigkeit, Abwarten, Sexyness, Befragung der eigenen Wirkung, Rollenspiel und Sprachakrobatik aus.

Georgiou hat zwei befreundete Künstler (Johannes Gachnang, Stephan Geene) dazu bestellt, denen eine inszenierte Rolle fehlt: sie sitzen eben nur eine gewisse Dreh-Zeit als

Künstlersein-Zeit ab und müssen sich fragen, wie sie sich verhalten wollen. Sie bilden das in den Film integrierte Publikum Georgious. In der Doppelrolle von Rezeption und Produktion und in Sorge, authentisch zu wirken, stellt Geene gleich klar: er ist nicht privat hier, sondern „gemietet“, als Teil, so versteht er sich, des MINIMAL CLUB's, also eines Künstlernetzwerks.

Was Penelope Georgiou in ihren Filmen schafft, ist die Simulation einer Improvisation, die verschiedene Ebenen der Betrachtung zwischen angeblicher Kunst und flüchtigem Leben bereitet.

*Die Verkörperung von Öffentlichkeit*, 8. Dezember 2018 bis 30. April 2019, ist eine Präsentation der Sammlung der Kienzle Art Foundation, die Julia Eichler und Fabian Ginsberg auf Einladung von Jochen Kienzle kuratiert haben.