



Opera publica



Robert Adler, Valentin Aigner, Oswald Auer, Gábor Bachman, Simon Bauer, Kerstin Bennier, Monique Berger, Matthias Buch, Ivica Capan, Harry Ecke, edition mosaik, Robert Eder, Anna Margit Erber, Christof Gaggl, Lucas Gehrmann, Mario Grubisic, Harald Grünauer, Erik Hable, Christina Hartl-Prager, Jeanette Hayes, Judith Huemer, IFEK, Olivia Kaiser, Klara Kohler, Anna Königshofer, Künstlerhaus, Martin Lampprecht, Hannes Langeder, Ernst Logar, Elisabeth Lukas, Marko Marković, Kai Damian Matthiesen, Anna Mitterer, Clemens Mock, Andreas Mohrhagen, Peter Moosgaard, Martin Musič, Margit Nobis, Oberösterreichischer Kunstverein, Offene Gesellschaft für bildende Kunst, Daniela Pesendorfer, Joanna Pianka, Robert Pfaller, Andreas Prinz, Alexandra Reill, Michael Rottmann, Fiona Rukschcio, Patrick Schabus, Paul Maria Schneggenburger, Veronika Schubert, Bastian Schwind, Christian Stefaner-Schmid, Herbert Christian Stöger, Lisa Stuckey, Andrea Traxler, Salvatore Viviano, Patrick Weber alias Crazy Bitch in a Cave, Ruth Weismann, Matthias Zangerl

Martin Lamprecht

Out of sight

1. Lissabon

Gegen Ende von Wim Wenders' *Lisbon Story* (1994) findet der Toningenieur Phillip Winter in Lissabon einen alten Freund wieder, den Regisseur Friedrich Monroe, der ihn mittels einer kryptischen Postkartenbotschaft erst in die Hauptstadt europäischer Melancholie gelockt hatte. Während Winter die Stadt gleichsam ziellos, mit der zugleich wachen wie zerstreuten Aufmerksamkeit eines Flâneurs durchstreift, ist Monroe obsessiv mit einem Projekt befasst, das ihn zusehends von seiner Umwelt isoliert: Er installiert versteckte Kameras an öffentlichen Orten, die ein filmisches Protokoll des städtischen Alltags aufzeichnen. Das anfallende Material aber will er weder sichten noch weiter verwerten. Vielmehr arbeitet er an einem Archiv ungesehener Bilder, gleichsam einer technologischen Grotte Chauvet, in der geheime Bildbotschaften als unbefragte Realitätszeugen in jungfräulicher Intaktheit dämmern.

In Monroes Unbehagen angesichts der Bilderflut einer technisierten und medialisierten Umwelt kann man einerseits die alte Angst vor einer Entrealisierung der Welt durch Simulacren erkennen, wie sie das Projekt der Moderne von Rilke bis Baudrillard begleitet, aber auch die unmittelbarere Sorge um einen Wertverfall der Bilder selbst angesichts ihrer inflationären Präsenz. Gegen diese visuelle Flut hilft allein eine negative Theologie des Bildes, das Paradox eines Bildarchivs, das zwar nicht unsichtbar ist, aber out of sight, dem Blick entzogen: imago abscondita. Moderne Verlustängste sind bei Wenders häufig anzutreffen, ebenso wie die Errichtung fragiler Schutzräume. Doch der Film verhält sich ambivalent: Der kulturpessimistischen Introversion des Geistesmenschen Monroe setzt er die neugierige und praktische Weltzugewandtheit des Bricoleurs Winter entgegen. (Winter ist nicht nur Tonmann, sondern auch Geräuschemacher, ein Spezialist materieller Dinglichkeiten und ihrer kommunikativen Möglichkeiten.)

Lisbon Story erschien 1994, zu einer Zeit, als Film ein analog-materielles Medium war und die digitale Massenproduktion von Bildern gerade am Anfang stand. Was würde Monroe ein Vierteljahrhundert später, im Zeitalter von Selfie, iPhone und Instagram, empfinden?

2. Autobahn

Vor einigen Jahren war ich auf einer jener von Pappeln und Weiden gesäumten Autobahnen unterwegs, die in Südfrankreich häufig anzutreffen sind. Es war ein sonniger Tag, die Straße fast leer. In einiger Entfernung hing eine ausgeschaltete digitale Anzeigetafel zur Übermittlung aktueller Verkehrsinformationen über der Fahrbahn. Als ich mich





Valentin Aigner, *Fluke*, 2011, Schnitzerei, Holz, lasiert

Ivica Capan, *Sportsman 1*, 2015/16,
Digitale Malerei, Digital print auf Photo Rag,
kaschiert auf Alu-Dibond



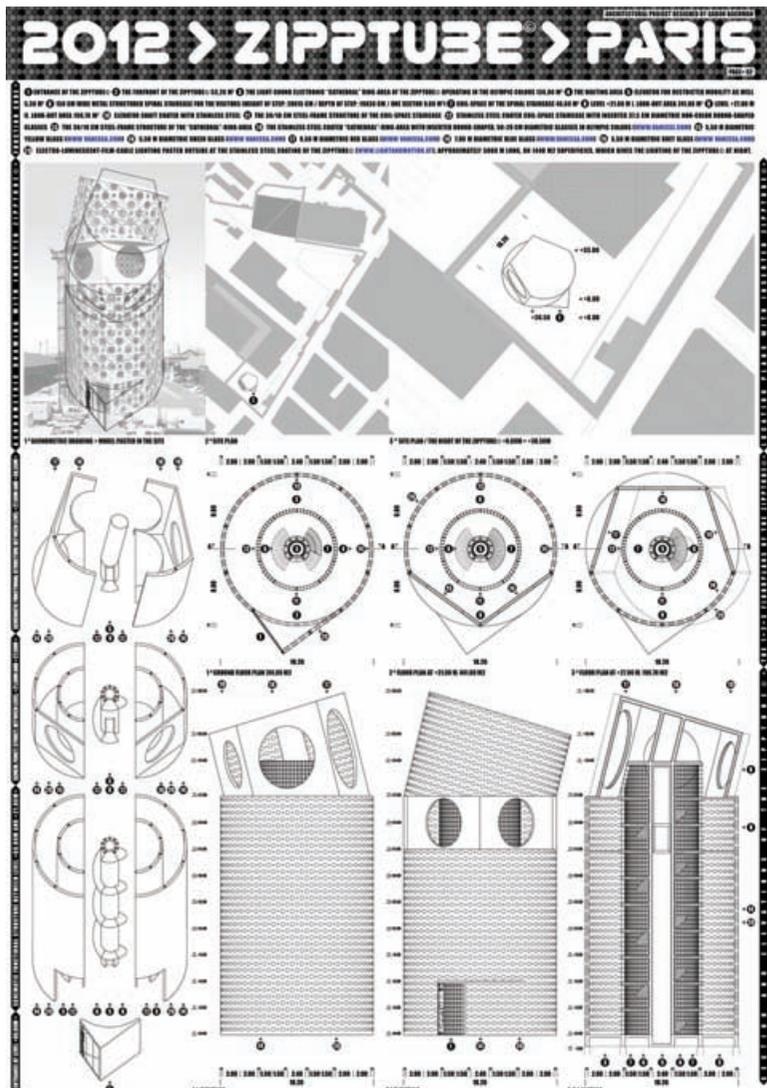
Zentraler Raum der Ausstellung *Opera publica*, Künstlerhaus, Wien, 2016. Kunstwerke Bild oben, v.l.n.r.: Begehbare Rahmenkonstruktion von Anna Mitterer und Matthias Salvatore Viviano, *FA.B. (Far Away Beauty)*, Margit Nobis, *Sensitive Past*, Marko Marković, *Danger*. Bild unten: Ebendiese drei erwähnten, dann: Simon Bauer, *o.T.*, Dani



nias Buch, 2012: *remains of space*, Paul Maria Schneggenburger, *Liebelei*, Herbert Christian Stöger, *mit dem nächsten schritt weiter auf der himmelsleiter (für Bodo Hell)*, Daniela Pesendorfer, *Spiegelbilder #1 und #3*, Gábor Bachman, *ZIPPTUBE*, Paul Maria Schneggenburger, *Way of Passion* und *Liebelei*, Fotos © Christof Gaggl



Gábor Bachman, "ZIPTUBE" ARCHITECTURAL PROJECT, 2004, Architektur-Design, Digitaldruck auf Plakatpapier



Die *Opera publica* am Eröffnungsabend.
 Crazy Bitch in a Cave, 2016, Performance.
 Vorgetragene Titel: Henry Purcell: *What power art thou* (Arie aus der Oper *King Arthur* 1691) - in der Version von Klaus Nomi (*Cold Song* 1982), *Crazy Bitch in a Cave: Slow (Time Slips)* (aus dem Album *Particles* 2011) - in einem speziellen Cembalo-Arrangement, Beyoncé: *Sweet Dreams* (aus dem Album *I Am...* Sasha Fierce 2008) - A capella mit Loop-Pedal, Foto © Joanna Pianka

Patrick Weber alias Crazy Bitch in a Cave bewegt sich in seinen Auftritten an den Schnittstellen zwischen bildender Kunst und Popkultur, zwischen Performance und Konzert, zwischen queeren Clubs und Kunsträumen. Klaus Nomis berühmte Interpretation von Henry Purcells Arie *What power art thou* war ihm Ausgangspunkt für eine barocke Assoziationskette hin zu einem neuen Cembalo-Arrangement seines eigenen Songs *Slow (Time Slips)* bis zu einer A capella-Version von Beyoncé's *Sweet Dreams*, bei der er seine Stimme mittels Loops zu einem Chor schichtete.







Anna Königshofer und Lisa Stuckey,
(she) picture(s) porn. A fictional rehearsal, 2012,
Kurzfilm

Robert Pfaller EIN ZARTER HAUCH VON PORNOGRAPHIE

Zur Videoarbeit *(she) picture(s) porn* von
Anna Königshofer und Lisa Stuckey (2012)

„You ladies all of merry England
Who have been to kiss the Duchess's hand
Pray, did you lately observe in the show
A noble Italian, called Signior Dildo?“
John Wilmot¹

„Die komische Dimension wird dadurch geschaffen,
daß in ihrem Mittelpunkt ein verborgener Signifi-
kant steht, der freilich in der antiken Komödie in
persona auftritt – der Phallus. Es heißt nicht viel,
daß man ihn später unseren Augen entzieht, man
braucht sich einfach nur daran zu erinnern, daß
das, was uns an der Komödie befriedigt, was uns
zum Lachen bringt, sie uns in ihrer vollen mensch-
lichen Ausdehnung begreifen läßt, das Unbewußte
nicht ausgenommen, nicht so sehr der Triumph
des Lebens ist als vielmehr dessen Flucht ...“
Jacques Lacan²

01 Bitte nicht verraten: Der Weg ist das Ziel

Mit feiner Ironie erlaubt *(she) picture(s) porn* (in der Folge SPP genannt) den Zusehern das, was auch das sogenannte reality-TV oft verspricht, nämlich: Pornographie sozusagen *in statu nascendi* zu beobachten. Man gewährt ausnahmsweise einen Blick hinter die Kulissen: dorthin also, wo der Porno noch nackter als nackt ist und ihm nicht einmal mehr die dünne Hülle seiner eigenen fiktiven Erzählung zur Verfügung steht. Freilich handelt es sich in SPP dabei selbst um eine Fiktion, denn den Porno gibt es nicht, und das angebliche „making of“ des pornographischen Produkts ist klarerweise nichts anderes als das Produkt selbst. Und diese Fiktion ist von Anfang an transparent – ähnlich wie bei dem trompe l'œil-Bild *Rückseite eines Gemäldes* von Cornelis Gijsbrechts (um 1670), bei dem man scheinbar nicht das Bild, sondern nur seine Kehrseite sieht. Allerdings weiß man von Anfang an, dass diese „Rückseite“ eben gemalt und mithin bereits das eigentliche Bild selbst ist. Genau so weiß man bei SPP immer schon, dass das, was man sieht, das Produkt ist, und nicht wie man (wer eigentlich?) hätte glauben können, nur dessen Vor- oder Zubereitung.

Nur in diesem Zwischenraum, in dieser geschickt eröffneten Distanz zwischen dem, was die Zuschauer wissen, und dem, was sie hätten glauben können, werden die meisten gezeigten Dinge oder Ereignisse möglich: zum Beispiel die Szenen mit den simplen special-effects, bestehend aus einem scheinbar etwas ungeschickten Verschütten von Milch, sowie



Studierende der Kunstuniversität Linz und Mitglieder des Kunstvereins IFEK – Institut für erweiterte Kunst luden zu einer Hochzeitsperformance ein, bei der mehr als 80 TeilnehmerInnen miteinander „verheiratet“ wurden. *Wir sagen JA zueinander* ist der Versuch, eine Gruppe von Menschen zu verbinden und ungeachtet ihres gegenwärtigen Beziehungsstandes, ihres Geschlechts, Alters oder ihrer Nationalität eine Art von Gemeinschaft zu schaffen. Bei der Inszenierung dieser Massenhochzeit heiratete jede/r jede/n. Das heißt, es wurden nicht wie im herkömmlichen Sinn Paare getraut, sondern alle Individuen der



Like Comment Share

2



Christian Stefaner-Schmid

June 7 · 🌐



Like Comment Share

You and 1 other



Christian Stefaner-Schmid

June 7 · 🌐



21 event invites

Buy and Sell Groups



DJ & PA & Light Flohr Österreich
2 friends · 717 members

Sponsored



Jetzt versandkostenfrei
firelandfoods.at
Bis Sonntag versandkostenlos
Mindestbestellwert. Chi

English (US) · Deutsch
Português (Brasil)

Spiele



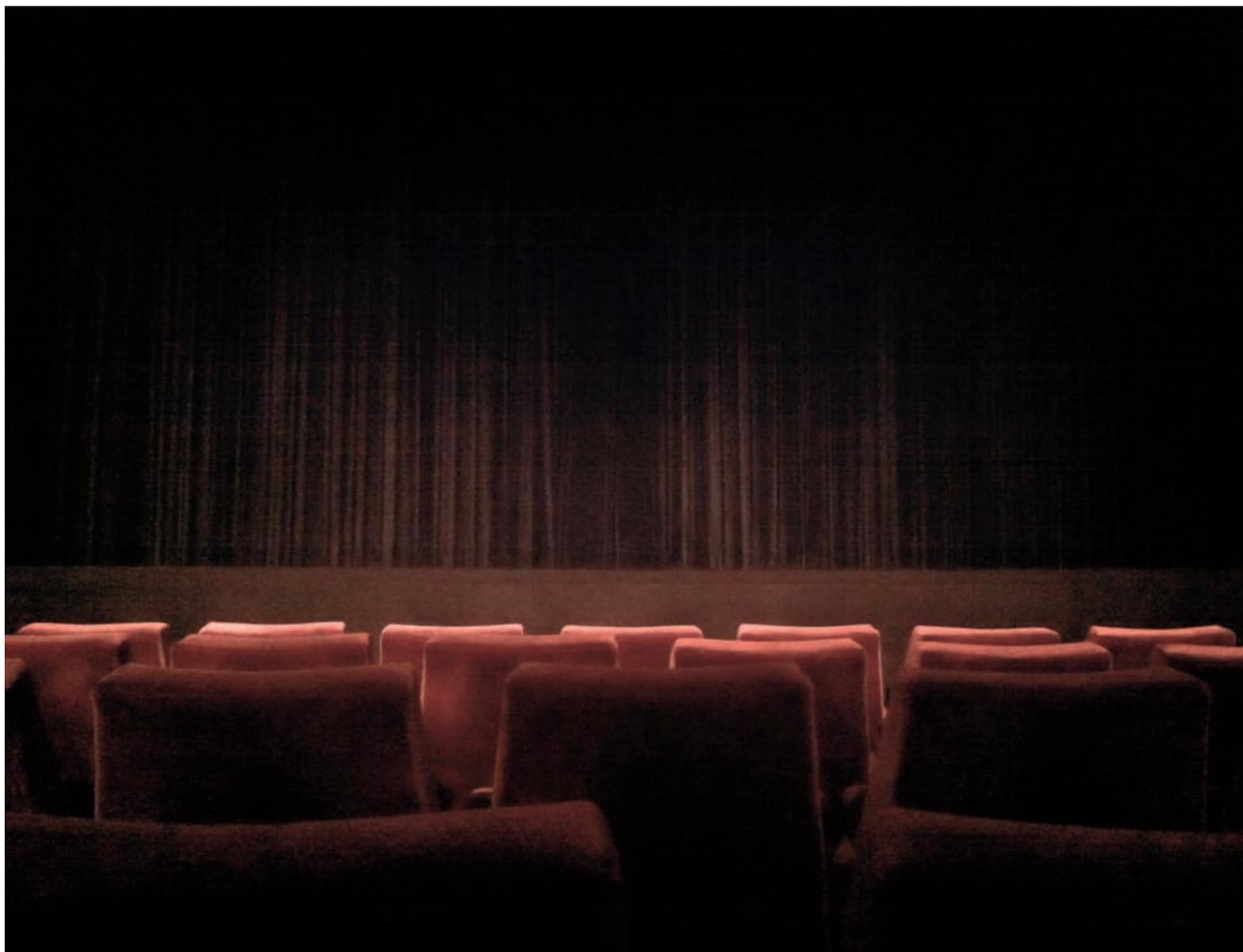
Mehr anzeigen

Christian Stefaner-Schmid,
o. T., 2017, Auszüge eines
massiven Facebook
Serienposting, Screenshots
mit Untertiteln für
Hörgeschädigte

Schreckliche Fratze,

Veronika Schubert, *Archiv-Nr. 0526*, 2016,
Schrift-Installation, Papier

Christof Gaggl, *come back II part I, M - box 2
und 1*, 2013–2016 aus der Serie: *iphone-night shifts*,
2013–2016, Fotografie, C-print auf Duratrans
hinter Glas



aber gleichzeitig Teil einer pluralistischen Konsens-suche – durch den Appell an ein „Gefühl des Schönen als Vermittlung dessen, was Kant den ‚gemeinschaftlichen‘ oder noch den ‚Gemeinsinn‘ nannte.“⁶ Wieder auf Walter Benjamin zurückkommend, findet bei ihm das Ornament auch die Bezeichnung *Phantasmagorie*. Benjamin zeigt, dass das Ornament nicht nur die Verdinglichung verdeckt, sondern sie entblößt und zur Schau stellt, indem sie diese ausstellt.⁷ In dieser Hinsicht war das ausstellende Moment im Ornamentalen integraler Bestandteil unseres Konzepts. Bezeichnenderweise setzt sich der von Benjamin angeführte Begriff *Phantasmagorie* im Griechischen aus *Trugbild* (φάντασμα) und *Versammlung* (ἀγορά) zusammen. Demzufolge ist die Phantasmagorie gewissermaßen die Darstellung von Trugbildern vor Publikum. Auch in der *Opera publica* war die Ausstellungsfläche eine Schaubühne. Eine Seh-Maschine. Bild-Welt und „Loge im Welttheater“⁸. Das Wort Publikum bezieht sich auf das lateinische Wort *publicus*: dem Volk, der Allgemeinheit gehörig. Zügig ausgesprochen erinnert der Ausstellungstitel *Opera publica* nicht von ungefähr an die Republik. *Res publica*, die öffentliche Sache. Der Begriff der Öffentlichkeit ist dabei ein sehr wichtiger: für das Selbstverständnis unseres Projekts als auch für die Kategorisierung des Begriffs *Publikum*. Sind doch laut Wortdefinition nur die ZuschauerInnen einer für jedermann zugänglichen Veranstaltung ein *Publikum* – nicht aber die TeilnehmerInnen einer Versammlung unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Als *Opera publica* wurden im antiken Rom auch öffentliche Werke bezeichnet. Von der Allgemeinheit für die Allgemeinheit geschaffen.



Künstlerhaus-Fassade, Detail, während der Ausstellung *Opera publica*, Wien, Frühjahr 2016. Plakat *Opera publica*: Kai Damian Matthiesen und Margit Nobis



- 1 Marquard, S. 40.
- 2 Oudsten, S. 402.
- 3 vgl. Raulet, S. 218.
- 4 Irmscher, S. 1 f.
- 5 Oesterle, S. 128.
- 6 Raulet/Schmidt, S. 9.
- 7 vgl. Raulet, S. 226.
- 8 Benjamin, S. 52.

Finissage der *Opera publica*, Free Jazz No Wave-Saxophonist Mario Rechtern, Rahmenkonstruktion von Anna Mitterer und Matthias Buch, 2012: *remains of space*, Gábor Bachman, ZIPPTUBE, Foto © Andreas Prinz

Bibliographie

- Benjamin, Walter: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Walter Benjamin. Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982, Erster Band, S. 45–59.
- Irmscher, Günter: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit: (1400 – 1900)*, Darmstadt 1984.
- Marquard, Odo: „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem: Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik“, in: Harald Szeemann (Hg.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Frankfurt am Main 1983, S. 40–49.
- Oesterle, Günter: „Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske“, in: Herbert Beck und Peter C. Bol (Hg.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 1984, S. 120–139.
- Oudsten, Frank: „Szenografie. Obszenografie: Über die Gratwanderung der offenen Künste – Eine szenische Lesung“, in: Ralf Bohn und Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009, S. 371–402.
- Raulet, Gérard/Schmidt, Burghart (Hg.), *Kritische Theorie des Ornaments*, Wien/Köln/Weimar 1993.
- Raulet, Gérard: „Die Erlösung des Parergon: Zur Dialektik des Ornaments bei Walter Benjamin“, in: Gérard Raulet und Burghart Schmidt (Hg.), *Vom Parergon zum Labyrinth: Untersuchungen zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 213–229.