

Umleitung

Daniel Kurjakovic im Gespräch mit Ilona Ruegg, Frankfurt, 14. Juni 2006

Ilona Ruegg wurde ab Mitte der neunziger Jahre mit Ausstellungen im Helmhaus Zürich und in der Kunsthalle Bern einem breiten Publikum bekannt. Wurde sie anfänglich vor allem als Malerin und Zeichnerin wahrgenommen, hat sie in den letzten acht Jahren ihre künstlerischen Methoden vervielfältigt. Mit ihrer Untersuchung von Zeitstrukturen, ob sie nun im physischen Raum der Stadt, im akustischen Raum der Medien oder im immateriellen Raum der Daten- und Informationsströme manifest werden, besetzt Ruegg eine originäre Position in der aktuellen Kunstproduktion.

DK: Beginnen wir mit der letzten von dir realisierten Arbeit, Tiefflader/Zeitbau 3. Worauf bezieht sich insbesondere der Begriff „Zeitbau“?

IR: Ja, wie nennt man eine Sache, die man tut? Benenne ich das, was man sieht, oder das, was ich tue? Das waren Überlegungen. Tiefflader/Zeitbau 3 bezieht sich auf den Transporter, der das schwere Material einer ganzen Fassade transportierte. Und Zeitbau bezeichnet vielleicht die Konstruktion, die ich dadurch machte. Ich habe keine neue Fassade benützt, sondern eine abgebaute. Sie lagerte auf dem Tiefflader, auf einigen Lagen von Licht. Und was ich dabei organisiert habe – so kommt es mir wenigstens vor – , war eher die Zeit als das Material.

DK: Zeitbau im Sinne von Bau von Zeit...

IR: Zeit ist etwas, was hervorscheint, sich konkretisieren kann durch eine Konstruktion. Ich habe den Zusatz „Zeitbau“ bei dieser Arbeit neu eingeführt und zwei ältere Arbeiten im Nachhinein mit diesem Begriff benannt: Volumen/unveröffentlicht von 2001 in der Kunsthalle Bern wurde zu Zeitbau 2, hier verschob ich eine zukünftige Decke, und Belichtung der Vitrine von 1998 wurde zu Zeitbau 1, hier verschob ich eine Wand. Ich verschiebe schweres Material, z.B. die abgebauten Fassadenplatten der Info Box, aber auch die Lampen, die in diesem Gebäude vorhanden waren, eigentlich eine Vielzahl dieser Typen von Lampen. Ich habe eine Übertragung und Vervielfältigung davon gemacht: Die Anzahl der Lampen wurde durch die in der Fassade fehlenden Platten bestimmt, weil genau diese Fehlstellen Fensteröffnungen waren. Über diese materiellen Elemente hinaus zählt z.B. der Transport an und für sich zum Medium der Arbeit, ein Transport, den ich kurzzeitig umgeleitet und unterbrochen habe. Auch die Vorgänge rund um den Verkauf respektive die Entsorgung der Info Box zählen dazu. Anfangs sollte sie wieder aufgebaut werden, aber es fand sich kein Käufer. Dann gab es für die Hälfte des inneren Gerüsts doch einen Käufer, er wollte es als äusseres Treppenhaus für einen Bunker benützen. All diese Handlungsstränge wurden von aussen bestimmt, ich habe nur etwas unterbrochen. Zugleich kommen natürlich diverse Faktoren zum Vorschein.

DK: Dieser teils unkontrollierbare Planungs- oder Ereigniszusammenhang ist das Medium?

IR: Ja, diese Abläufe im weitesten Sinne.

DK: Da muss ich noch mal fragen, warum „Zeitbau“? Das habe ich nicht genau verstanden.

IR: Weil ich mit den materiellen Elementen, die in Abläufe verstrickt sind, ein Gefüge herstelle, an dem Zeit aufscheint. Die Zeit ist immer und überall da. Sie ist da bei denen, die für die Planung der Info Box zuständig waren, auch bei jenen, die sie abbauten; sie ist da bei mir, sie ist da beim Betrachter. Ich schneide nur in diese Zeit hinein.

DK: Bei Tiefflader/Zeitbau 3 dokumentiert eine Videoarbeit den angehaltenen Tiefflader. Es gibt noch andere Medien: die Publikation, das Symposium mit Experten etc. Eine andere wichtige Frage betrifft das Publikum, da ja die Umleitung in einem ausserinstitutionellen Kontext stattgefunden hat. Das heisst, wer hat diese Arbeit gesehen? Wann wurde sie gesehen? Von wem wurde sie wie angeschaut, wenn sie nicht bereits als eine künstlerische Intervention codiert war? Kurz gesagt, handelt es sich hier beim Begriff der Zeit um eine Metapher oder um eine Erfahrung?

IR: Du sprichst sehr viel an. Die Arbeit hat in einem Kontext ausserhalb der Institution stattgefunden und war an den Frankfurter Kunstverein angebunden. Von daher gab es ein Publikum, das hergekommen war, um den Tiefflader zu

sehen, der für zwölf Stunden neben einer innerstädtischen mehrspurigen Einbahnstrasse geparkt worden war. Viele hatten die Fassade während fünf Jahren intakt an der Info Box erlebt. Aber es gab auch Passanten und Automobilisten, die zufällig auf die etwas fremde Situation stiessen. Sie selbst waren Teil der Situation, die sich dauernd veränderte. Der Tieflader war praktisch dem Verkehr entnommen und gleichzeitig in ihn hineingestellt, in einen Verkehr, der vorbeifloss oder auch stockte, denn in der Nähe war eine Rotlichtanlage. Der Tieflader stand immer in der Differenz zu anderen Geschwindigkeiten, anderen Handlungssträngen. Das alles ist Erfahrung von Zeit, doch diese Zeit ist mir so selbstverständlich, dass ich sie nur in Differenzen erhaschen kann.

DK: Können wir sagen, dass sich die Unterbrechung des Handlungsstrangs in einer anonymen Sphäre abspielt?

IR: Sie spielt sich in einer extrem öffentlichen Sphäre ab, nicht im geschützten Rahmen der Institution. Als der Tieflader nach der Entladung des Lichts wegfuhr und damit in seinen geplanten Zusammenhang zurückkehrte, war es wichtig, dass die Arbeit als Reflexion weitergeführt werden konnte. An dieser Stelle kommen andere Medien ins Spiel. Da die Arbeit selber zwar ein Objekt verschiebt, aber dieses nicht meint, fand ich eine umschreibende, eine eventuell sich entwickelnde Dokumentationsform angemessen, welche die Ränder eines Ereignisses beschreiben kann.

DK: Alles, was du als Handlungsstränge beschreibst, die Transporte, die Verschiebung von materiellen und immateriellen Gütern etc., ist etwas sehr Prägendes für die heutige Gesellschaft. Wir sind eigentlich umgeben vom ständigen Fluss der Güter, der Informationen. Das heisst, du könntest an ganz unterschiedlichen Stellen mit dem Instrument des „Unterbruchs“ intervenieren.

IR: Alles ist Bewegung. Auch der eigene Körper, der vielleicht, wenn man sich still hält, etwas statisch wirken kann. Es gibt nichts, was nicht in Bewegung wäre. – Was lohnt sich anzuhalten? Was geschieht, wenn ich etwas anhalte? Im Fall von Tieflader/Zeitbau 3 war es die Fassade der Info Box, die praktisch als Informationsträger für die Westhafen-Überbauung in Frankfurt, als Informationsort für die Geschichte und die investorischen Zusammenhänge, diente. Ich hatte mich bereits für die Info Box in Berlin interessiert, deren Fassadenplatten versteigert wurden, als andere Ökonomien Einfluss nahmen. Da habe ich zum ersten Mal davon gehört, dass in Frankfurt eine andere Info Box gebaut werden würde. Aber erst zum Zeitpunkt des Abbruchs wurde erkennbar, ob ein Eingriff möglich wäre. Mich hat die fragmentierte Oberfläche interessiert, die wirklich in einzelne Elemente zerlegt werden konnte. Sie konnten ein ganz anderes Volumen bilden. Vielfältige, städtische, sogar formale Zusammenhänge waren wichtig. Wie führe ich diese Zusammenhänge vor, damit etwas sichtbar wird, was wir kennen, das aber eigentlich zu kompliziert ist, um als Bild direkt aufscheinen zu können. Sagen wir, man kann von dieser Situation keine Fotografie anfertigen. Andreas Gursky kann von der Börse eine Fotografie machen, die auf sehr komplexe Zusammenhänge verweist. Ich mache auch eine Art von Belichtung.

DK: Belichtung wäre sozusagen der verschobene Ort, wäre das, was „eintritt“, wenn die Repräsentation im Sinne eines Bildes nicht mehr möglich ist. Also Belichtung anstelle des Bildes?

IR: Ja genau. Aber auch Belichtung als Belichtungszeit. Der Transport war für zwölf Stunden aufgeschoben. Zwölf Stunden lang brannten diese Lampen, betrieben durch einen Generator. Die Lampen waren unterlagert; die erste Ladung bestand aus Lampen, die zweite aus Platten. Der Schein traf nur auf die Unterseite der ersten Schicht der Fassadenplatten auf, aber auch auf die Fassade des anliegenden Gebäudes und auf die Strasse. Die Lampen haben die Platten nicht beleuchtet, sondern lediglich – irgendwie – die Schwerkraft der zweiten Ladung irritiert.

DK: Können wir nochmals zum Begriff Handlungsstränge zurückgehen. Als Künstlerin scheinst du an der Art interessiert, wie sich diese Gesellschaft strukturiert, wie sie sich organisiert, an ihrer Logik, aber auch an ihrer Irrationalität, wenn man will. Du setzt nicht weitere Objekte in die Welt, sondern beobachtest eher vorliegende Prozesse. Ist es wichtig, dabei den Grad der medialen Übersetzung möglichst klein zu halten, um möglichst nah an diese Prozesse heranzukommen?

IR: Das ist im Grunde eine ökonomische Frage. Es erübrigt sich ein Lager. Die Platten sind zwar umfänglich und schwer von Gewicht, aber zugleich ganz leicht, weil ihre Materialität nur geborgt ist. Was ich verschiebe, sind nicht unbedingt diese Gewichte, sie werden bereits verschoben, ich mache nur einen Aufschub. Mir kommt hier auch der Tresor in den Sinn, den mein Vater als Bankangestellter abends abschliessen musste. Als Kind habe ich damals sehr stark empfunden, dass etwas von grossem Umfang weggeschlossen wurde, das dennoch im Kassenschrank Platz

hatte. – Heute werden Dinge in grossem Ausmass verschoben, es geht mehr um die Verschiebung denn um die Dinge. Zwischen Zürich und Bern wird Milch in beiden Richtungen transportiert. Daraus entstehen Löhne, davon kann man Milch kaufen. Mich beschäftigt, wie diese Verschiebungen zu organisieren sind, damit sie in der Kunst Fragen aufwerfen.

DK: Im anekdotischen Bild aus deiner Kindheit spielt für mich auch eine Rolle, dass da etwas eventuell für sehr lange Zeit weggeschlossen bleibt. Spielt diese Vorstellung der Permanenz eine Rolle im Gegensatz zu deiner Arbeit, die alles andere als permanent sein will?

IR: Im Grunde ist nichts fest, und trotzdem möchte jede Arbeit, jede Handlung, die noch etwas zurücklassen will, dadurch etwas festschreiben. Kultur entsteht erst aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem Dauerhaften und dem Unbeständigen. Natürlich könnte ich, da es mir um Mobilität geht, möglichst vieles mobil halten, ich denke aber eher, dass ich Mobilität zum Vorschein bringen kann, indem ich sie unterbreche. Im Augenblick, wo der Tieflader stillsteht, unterbreche ich das Versprechen, das im Handlungsstrang liegt, d.h. wohin der Transporter mit der Ladung gehen wird. Das ist ja bereits geplant: Die eine Hälfte wird ein Treppenhaus, die andere wird entsorgt. Durch die Unterbrechung des Versprechens kommen plötzlich alle anderen Möglichkeiten kurzzeitig zum Vorschein.

DK: Mir fällt auf, dass die Arten von Materialien, mit denen du arbeitest, in einigen Fällen ziemlich, sagen wir, solide und voluminös sein können: Platten, Metalle etc. Gib es einen Zusammenhang zwischen diesem Tresorraum und den anonym-industriellen, standardisierten Materialien, mit denen du heute arbeitest?

IR: Es geht ja nicht um bestimmte Räume, sondern um potentielle Räume, es geht immer um möglichen Raum, zusätzlichen Raum, „Espaces Auxiliaires“, wie ich sie früher nannte. Der Tresorraum ist natürlich nur in seiner Gebautheit permanent, nicht was seinen Inhalt betrifft. Die Werte können stündlich steigen oder fallen. Man kann vielleicht eine Verbindung ziehen zwischen der Fassade, die nun einmal einen Innenraum vom Aussenraum trennt, und der Erfahrung, als siebenjähriges Kind vor dieser Tür des Tresors zu stehen und nicht zu wissen, was eigentlich drinnen ist, was wirklich drinnen ist. Dass es Geld war, das wusste ich natürlich irgendwie. Davon hatte ich auch schon eine Erfahrung. Ich besass selbst eine kleine Spardbüchse, und die hatte ein gewisses Gewicht. Was aber hinter dieser Tür war, das war schwierig zu fassen. Dieser reale Tresorraum, den ich nie gesehen habe, existierte in meiner Vorstellung, und seine Grenzen sind wohl sehr dehnbar gewesen.

DK: Also würdest du sagen, dass das Imaginäre am Raum ein wichtiger Bezugspunkt in deiner Arbeit ist?

IR: Als Kind war es das sicherlich, aber jetzt treibt mich die Unfasslichkeit an, mit klaren Fakten zu arbeiten. Also eigentlich die konkrete Gebautheit des Raumes, die zugleich immer auch etwas Unfassliches hat...

DK: ...vor allem, wenn man die von dir genannten Handlungsstränge in den Blick zu bringen sucht und wenn wir sehen, wie in der heutigen Erfahrung von Lebenswelt verschiedene Systeme wie z.B. Geographie, städtischer Raum und Informationsdaten verknüpft sind. Wenn wir zusätzlich auch noch zu verstehen suchen, wie und von wem all dies manipuliert wird... Dann erscheint dies wie eine grosse Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem. Da sehe ich einen grösseren Bereich, dem ich das Adjektiv „unfasslich“ sehr leicht zuordnen könnte.

IR: Ja, nicht wahr? Wie geht man mit dem Unfasslichen um, wenn man daran nicht zerbrechen will? Könnte ja sein, dass man unter dem Unfasslichen zusammenbricht. Da versucht man dann doch lieber, es zu fassen. Man könnte obsessive Listen erstellen, Romane schreiben wie zum Beispiel Georges Perec. Das Faszinierende ist dabei, dass man es nie wird fassen können. Diese vielen komplizierten Gleichzeitigkeiten treiben mich an. Es ist ganz sicher ein Terrain, auf dem ich mich bewegen kann und von dem ich weiss, dass ich mich trotzdem nie ganz auskennen werde.

DK: Ich erinnere mich an viele andere Arbeiten, die mit Handlungssträngen oder Kreisläufen beschäftigt waren, z.B. die Realzeitsysteme von Haacke oder die sogenannten Irruptions into Ideological Circuits von Cildo Meireles. Meireles liess auf eine Coca-Cola-Flasche den Slogan „Yankees go home“ oder ähnlich aufdrucken. Nicht der Antiamerikanismus interessiert mich hier, sondern der Begriff des Kreislaufs. Du sprichst ja von Handlungssträngen...

IR: Ich gehe nicht so programmatisch vor. Es interessiert mich nicht, eine bestimmte Aussage oder Gewichtung zur Frage der Ökonomien machen. Ich möchte diese alle in ihrer Widersprüchlichkeit hervorkommen sehen. Ich

unterbreche den Kreislauf, der in Richtung Entsorgung und Wiederverwertung strebt. Ein Material hat ausgedient. Indem ich den Transport sich verspäten lasse, wird er teurer. Einerseits geht Zeit verloren, doch künstlerisch wird vorübergehend ein Mehrwert produziert und dies mit der Ware, die schon im Umlauf ist. – Die Verschiebung der Decke in Bern benutzte sozusagen ein zukünftiges Material; eine Decke für eine abgebrannte Sporthalle, sie brauchten nun eine neue Decke – ein raumbildendes Element, das bereits für jenen Ort bestimmt war. Mich interessierte, dieses in der Kunsthalle Bern ganz konkret zu lagern, ein anderes Volumen herzustellen und praktisch die Raumzusammenhänge in der Kunsthalle zu durchqueren und damit in ein anderes Mass zu bringen. Es ging vor allem darum, dieses Deckenelement in einen neuen Zusammenhang, in eine andere Ökonomie zu bringen; dass man sich nicht zur Decke strecken musste oder von der Decke baumeln würde, sondern dass man die Decke eines zukünftigen Ortes sozusagen durchschreiten konnte. – Eigentlich interessieren mich mehr die operativen Zusammenhänge, die entstehen, indem ich Dinge, die schon in einer Operation begriffen sind, wende und in eine neue Operation einführe.

DK: Es ging mir im Beispiel von Meireles um etwas anderes: Eine Flasche ist ja nur eine von Millionen. Ich dachte, eine Ähnlichkeit zwischen Meireles' Kreisläufen und deinen Handlungssträngen zu entdecken, wobei ja Letzteres, diese Kreisläufe für die Industrieländer grundlegend sind. Das Medium ist das Distributionsorgan, die Multiplikation. Mir scheint, dass du deine Arbeit aber eher als etwas primär Skulpturales auffasst, oder nicht?

IR: Der klassische Skulpturbegriff betrifft den Ort, an dem die Skulptur stattfindet. Beuys z.B. ging mit seinen Basaltstelen, die damals auf der Wiese vor dem Fridericianum lagen und schon den Ort der gepflanzten Eichen vorausnahmen, darüber hinaus. Das war eigentlich auch „andersortig“. Das Volumen in der Kunsthalle Bern betraf nicht nur die Kunsthalle Bern, sondern auch den Ort der zukünftigen Bestimmung. In diesem Fall war die Bestimmung allerdings keine künstlerische, sondern eine marktwirtschaftliche.

DK: Es überrascht mich, dass du die Semantik dieser Deckenelemente überhaupt nicht beschreibst – oder auch die Semantik des Ortes, einer Sporthalle. Da sehe ich mögliche Interferenzen.

IR: Es hätte auch die Decke einer Einkaufshalle sein können, das hätte andere Zusammenhänge ergeben, auf die man verweisen könnte. Mehr als die Bedeutung interessieren mich die ganz konkreten operativen Zusammenhänge, die sich herstellen lassen. Und dann gibt es ja immer ein verrücktes Element in der Arbeit, das mir selbst nicht ganz so einsichtig ist.

DK: Ah, das verrückte Element!

IR: Nach der Ausstellungseröffnung in Bern fuhr ich wieder auf der Autobahn von Bern nach Zürich, und da war vor mir ein Lasterzug, der transportierte die unfertigen Rohformen für Kabinen einer Luftseilbahn. Das war ein ungeheuer schöner Moment, diese unfertigen Kabinen auf dem Transporter zu sehen! Natürlich vergisst man so was wieder und trotzdem begleitet es einen. Auf jeden Fall hat sich der Wunsch ergeben, etwas Ganzes in seiner Zerlegtheit oder in seinem unfertigen Status zu zeigen. Daraus ist dann das Projekt Als ob die Hütte Hütte wäre entstanden, das bisher nicht realisiert wurde. Ich möchte nämlich gern ein noch nicht gebautes Haus zeigen, d.h. seine vorgefertigten Teile, um damit eine andere Form herzustellen. Später ergab sich die Möglichkeit, die Fassade der Info Box zu verschieben. Es war wie der Moment auf der Autobahn – ich sehe bedeutsame Handlungsstränge, die irgendwo unterwegs und ungeschlossen scheinen und in solchen Momenten denke ich: „Da! Da möchte ich etwas tun, da kann ich etwas tun!“

DK: Ich finde das Element der Fabrikation sehr auffällig. Die Alltagsgegenstände, die Gebrauchsobjekte, die gebauten Umgebungen, in denen wir wohnen, eigentlich alles scheint dieser Notwendigkeit zu gehorchen, dass es zusammengesetzt ist. Wir sind homo faber, wir leben in diesen Fabrikationszusammenhängen: von den Kleidern, die zusammengenäht sind, zu den Küchenwänden, in denen wir unsere Nahrung zubereiten oder Geschirr lagern, bis zu den Häusern, in denen wir arbeiten und uns aufhalten. Fabrikation als gesamtgesellschaftliche Bedingung.

IR: Zur Lust, etwas in einen Raum hineinzustellen, kommt das Bewusstsein, dass Dinge bereits fabriziert sind. Was mache ich, ohne dass ich aus diesem Meer von fabrizierten Dingen einfach eines herausnehme und es auf einen Sockel stelle. Wie kann ich über das Modell des ready made hinausgehen? Ich denke, die Möglichkeit liegt darin, dass ich mir das Objekt nicht aneigne. Also dass ich nicht nur die Rolle einnehme, das Objekt in den neuen

Zusammenhang zu stellen, sondern das Objekt gleichzeitig in seinem Produktionszusammenhang zu belassen, es nur kurzzeitig auszuleihen und dann gleichsam zurückschnellen zu lassen. Duchamp hat es ja nicht zurückschnellen lassen. – Ich denke nicht, dass ich es herausnehmen und dauerhaft ausstellen muss.

DK: Du hattest weiter oben mal eine Frage aufgeworfen: Was lohnt nochmals aufgenommen oder temporär aufgehalten zu werden? Wie sind die Kriterien? Geht sie auf diese verrückten Momente zurück?

IR: Es gibt immer auch Überlegungen. Es muss etwas sein, was im Erfahrungshorizont des Menschen steht: ein Haus, etwas, was ein Mass hat und sein Mass verlieren kann. Es geht um einen alten Erfahrungshorizont und gleichzeitig um den aktuellen Erfahrungshorizont, der mit dieser ungeheuren Bewegtheit, mit der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit zu tun hat.

DK: Du meinst die Informatisierung und Vernetzung...

IR: Ja, eine Welt, in der Informationen scheinbar ankommen können, bevor sie weggeschickt wurden, wie ich vor kurzem in der FAZ las. Eine Welt, in der man genau hinschauen muss, um zu wissen, wo das Zeug, das wir essen, herkommt, von fernen Kontinenten oder aus der umliegenden Region. – Dann wiederum ein alter Erfahrungsbereich, in dem Sachen wie das Zählen, das 1, 2, 3, 4 etc., eine Rolle spielen, was ich in der Arbeit Two or Three Things aufgenommen habe, in der Verwendung von Zählketten. Oder eben ein Haus. Jeder möchte ein Haus. Ein Sammler möchte – wie z.B. in meinem unrealisierten Projekt – ein Haus und kriegt ein Kunstwerk, bevor das Haus wirklich gebaut wird. Und dann verliert er das Kunstwerk, es verschwindet im Haus, das gebaut wird. Und doch hat er irgendwie immer noch beides.

DK: Du beschreibst diese menschliche Massstäblichkeit nicht als gegeben...

IR: Ich glaube, der Massstab ist nie gegeben, nie sicher. Er kann sich von einem Tag zum anderen ändern. Das Haus, das heute gross ist, kann morgen klein scheinen.

DK: Wie hängt das mit dem Radiostück Two or Three Things zusammen?

IR: Als ich eingeladen wurde, war ich gerade mit Sprechstücken beschäftigt. Es war mir klar, dass die Situation des Hörers wichtig war – in Bezug auf den Sender und in Bezug auf das Studio, in dem ich das Stück herstellte, mit einem Jungen, der zählte. Das alles wollte ich verknüpfen. Der Junge war am Produktionsort, ein Raum mit Sofa, Tür, Lampe, Lichtschalter und so weiter. Ich sagte ihm, er solle seinen Blick über die Gegenstände schweifen lassen und diese laut zählen. Ich wies ihn an, dass er, sollte er zweimal auf dasselbe Ding stossen, er dieses auch benennen sollte, so dass die Zahlenkette – diese Kontinuität – kurz unterbrochen wurde. Und dann gab es einen zweiten Teil, in dem er die Gegenstände rückwärts zählte. Da hatte er einen ganz anderen Rhythmus angeschlagen. Ich habe danach beide Zahlenketten übereinander gelegt, ich habe ein Gefüge gemacht, indem ich meine eigene Zeit einbrachte. Der Junge hatte seine Zeit, er schnellte hinein in eine sichtbare Welt, die vergleichbar auch in der Welt des Zuhörers präsent war, und ich habe in der Überlappung beider Systeme eine ganz künstliche Zeit hergestellt. Es war eine Form, in der sich Zeit ereignete aufgrund der Verschiebungen, könnte man vielleicht sagen. Keine Grösse war mehr in sich abgeschlossen. Jede Grösse wurde erst in Differenz zu einer anderen Grösse etwas. Und zwar für jeden Hörer anders, in seinem bestimmten zeitlichen Raum. – Ich glaube, diese Verknüpfungsstellen sind mir wichtig, wo Grössen in verschiedenen Systemen plötzlich miteinander zu tun haben – allerdings nicht in vorgegebener Weise.

DK: Die Elemente in Tieflader/Zeitbau 3 beginnen, eine etwas andere Rolle zu spielen, wenn ich höre, was du zu Two or Three Things sagst. Als wären die Elemente – etwa die Platten – gleichsam in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt, durch die Umleitung gleichsam modellhaft herausgehoben aus den Fabrikationsabläufen...

IR: Nein, ich glaube, das stimmt nicht. Ich möchte nichts herausheben und ein Modell daraus machen. Der Tieflader bleibt der Tieflader und doch irgendwie auch nicht. Er ist in einem Ausnahmezustand.

DK: Lass mich nochmals auf den Begriff des Handlungszusammenhangs zurückkommen. Diese Zusammenhänge hebst du ja zeitweise auf oder hältst du an, um zu zeigen, was unsichtbar oder kaum sichtbar wird. Du stellst ja ein bisschen mehr aus als nur die Architektur in Tieflader/Zeitbau 3.

IR: Ja, indem diese Fassade beim Abtransport arretiert oder angehalten wird, kommen noch andere Dinge in den Blick, die überhaupt zu den Gründen gehören, weswegen diese Info Box gebaut wurde.

DK: Als da wären?

IR: Nun, vor allem wurde das Westhafengebiet in Frankfurt urban neu erschlossen, mit Gebäuden, die grösstenteils Büroräume wurden. Die Info Box war einerseits der sichtbare Aufhänger, sichtbar durch das Signalrot, ihre kleine Grösse, und sie wollte wohl auch durch das modulare Erscheinungsbild der Fassade auf Information verweisen. Die Info Box selbst war gar nicht so modular, sie war viel fester gebaut und verschraubt. Das war auch Teil der Schwierigkeit, sie nachher zu verkaufen, weil die Kosten für den Wiederaufbau zu gross gewesen wären.

DK: Das Modulare erscheint in diesem Zusammenhang geradezu ideologisch befrachtet im Sinne eines Zitats des Konstruktivismus, der Leichtigkeit, Veränderlichkeit, Fortschrittlichkeit usw. suggeriert. Die Zwecke aber, die hinter dieser Überbauung stehen, sind wohl eher spekulativer Natur, wobei es um Nutzungsfragen geht, um Stadtmarketing und Ähnliches mehr. Waren das Gründe dafür, dass du gerade diese Info Box „angehalten“ hast?

IR: Nochmals: Es war nicht mein Interesse diese Dinge wie in einem Manifest und programmatisch hervorzukehren. Mich interessierte, dass die Info Box Information versprochen hat. Nun kann man im Grunde kein Versprechen halten! Davon bin ich ausgegangen. Genau im Moment der Auflösung war eine Möglichkeit da, dass die Fragmentierung selbst sich gleichsam informativ verhält, ohne ein Versprechen zu sein. Wie verhält sich Information? Es gibt Teile, die Fakten sind, und diese bringt man in neue Zusammenhänge hinein. Man kann sie so oder so verwenden oder so oder so vorbereiten und verbreiten. Im Moment der Auflösung gibt es eine Art freies Verhalten, jenseits von Bedeutung. Eigentlich sind diese Platten bedeutungslos und deswegen so potentiell. Also geht es eben nicht um die politischen, ideologischen Elemente, auf die ich mit dem Finger zeigen würde. Sondern eher um die Abläufe. Ich möchte zeigen, was an diesen und vergleichbaren Abläufen offen bleibt, und zwar in welchem präzisen Moment.

erschieden in Kunstbulletin Beilage aus Anlass des MERET OPPENHEIM PREIS 2001

Daniel Kurjakovic, lebt in Paris. Freier Kurator, Kunstkritiker und Dozent an der ZHDK, Zürich. Gründer von Memory Cage Editions
Publikation Inherent Discrepancy – Politics in Art beyond Social Iconography and Mediatic Symbolism
Von 2008 - 2014 Kurator der Burger Collection in Hongkong, Mitbegründer und Kurator der Fanar Projekte Beirut