

Plant Plast

Edgar Schmitz, erschienen in Katalog "Ilona Ruegg" zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 2002

Vielmehr scheint es so, als würde sich an dieser Stelle ein allgemeines Gesetz des Eindringens zu erkennen geben: Es gibt kein einmaliges Eindringen, sobald es ein Eindringen gibt, vervielfältigt es sich bereits, bestimmt es sich in immer neuen immanenten Unterscheidungen.

Jean Luc Nancy¹

Die eingewickelten oder eingetopften Wurzelballen in Ilona Rueggs Serie 'trees older than me, waiting' (1997) sind sorgsam entwurzelt und aufbewahrt und dabei nicht nur von ihrem Ursprung getrennt, sondern auch gegen den Ort isoliert, an dem sie sich hier befinden. 'Entwurzeltes' wird hier nicht verwahrt, sondern im Aufbewahren in Zusammenhänge und Anordnungen überführt, in denen Wurzeln durch ganz andere Formen von Einbindungen ersetzt sind. Die Schläuche, die die Bäume wässern, machen aus der Ablagerung ein Geflecht und verlängern die Wurzelstränge in ein Versorgungssystem, das sie zusammenbindet und gleichschaltet. Der erweiterte Zusammenhang verbindet und hält zusammen, wie er ebenso als Vorgriff auf zukünftige Verteilungen schon in der Anlage trennt, und legt damit immer schon andere Einbindungen an, mit denen sich 'Entwurzelung' als Loslösung aufhebt und anfängt, etwas anderes anzuzeigen. An die Stelle von Verortung tritt Lagerung als eine Übergangsposition, in die potentielle zukünftige Orte immer schon eingezeichnet sind.

Auch die Labels, die an einigen der Bäume sichtbar werden, sind weniger benennende Kategorisierungen als Verweise auf andere mögliche Zusammenhänge, die die Bäume absondern und im Vorgriff auf Verpflanzungen in andere Verwertungen und an andere mögliche Orte anbinden. Dabei geht es nicht um die Einbindung selbst, sondern vielmehr um deren Möglichkeit - das Label, das in 'trees older than me, waiting 4' [Abb.1] ohne Baum am Boden liegt, macht aus jeder Zuordnung eine nur mögliche und isoliert die Schilder als freistehende Elemente in einem offenen Gefüge. Im Bild selbst beanspruchen auch die Schläuche einen ähnlichen Spielraum, wo sie hinter Bäumen und Töpfen verschwinden, nur um an anderen Stellen wieder hervorzutreten, oder auch scheinbar mitten im Bild und in dessen Vordergrund abbrechen ('trees older than me, waiting 1' [Abb.2]). Nur das Licht, das sich hier auf dem Schlauch fängt, deutet die Rundung nach hinten an, in der sich das Netzwerk fortsetzt, auch wenn es in der Form selbst nicht lesbar ist. Weder der Anlage, von der in den Arbeiten immer nur Ausschnitte zu sehen sind, noch den Bäumen oder ihrer Abfolge sind Schläuche oder Labels so je wirklich zuzuordnen. In den verschiedenen Formen ihrer Anbindungen erstellen sie stattdessen eine Situation, die sich immer wieder auf ausufernde Abläufe öffnet. De- und Reterritorialisierungen, alte Ent- und neue Verwurzelungen überlagern sich und verhaften die Bäume in einem Zwischenraum, der nicht mehr in den Dimensionen von Herkunft und Zugehörigkeit zu denken ist, sondern im Sinne von Anordnungen verschiedener Geflechte, die aneinander vorkommen und sich gegenseitig gleichermaßen bedingen, aufheben und erweitern.

Auch die Unterscheidungen zwischen Organischem und Unorganischem verschleifen sich, wo Flüsse beide durchlaufen und ihr Funktionieren untrennbar aufeinander beziehen. Wenn es hier überhaupt um Organisches geht, dann als Teil einer entgrenzten, maschinellen Verkettung, die heterogene Elemente in variablen Kombinationen und Funktionen verbindet und dabei vormalig/ursprüngliche Orte ebenso wie zukünftig/virtuelle mit einbindet.² Das in den Falten der Plastikummhüllung kaum noch lesbare Logo auf dem zentralen Wurzelballen in 'trees older than me, waiting 4' löst diese Vernetzungen (auf dem Kopf stehend) als plant plast auf.

Flache Vielheiten

Eine solche Art Baum- und Bildmaschine greift in zwei Richtungen aus. Sie umfasst nicht nur verschiedene Gruppen von Elementen (Bäume, Schläuche, die Umfeldler, in die sie eingebunden sind), sondern vervielfältigt sich auch in immanenten Unterscheidungen, die die Gruppierungen selbst immer wieder aufbrechen. Wo in 'trees older than me, waiting 4' die Stämme am Bildrand nicht zu Olivenbäumen gehören sondern zu Palmen, sind diese zwar in der gleichen Ansammlung abgelagert, stellen dabei aber ganz anderes her und lassen die Anordnungen selbst aus den Fugen geraten. Von den Palmen aus reduziert sich die scheinbare Reihung von

¹ Jean Luc Nancy: *Der Eindringling/L'Intrus. Das fremde Herz*. Berlin: Merve 2000, S.35

² Wie sich hier organisch und anorganisch aneinander anhängen, durchdringen sich auch die sonst polaren Modelle von Baum und Rhizom, anhand derer Gilles Deleuze und Félix Guattari diagrammatisch ihre Konzeption 'maschineller Verkettungen' entwickeln. Vgl. Gilles Deleuze/ Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve 1992.

Olivenbäumen zur reinen Ansammlung heterogener Bestandteile, die die Reihe auf sich selbst zurückwirft und Einheitlichkeit unterwandert.³

Für das Bild bedeutet das ein Nebeneinander, in dem die vereinheitlichende Schlüssigkeit des Bildes aufbricht und andere Elemente freistellt, die vielfach aneinander gebunden sein können, ohne sich in ein übergeordnetes Ganzes einfügen zu müssen. Die Koordinaten räumlicher Zuordnungen heben sich schon in der Überfülle optischer Information auf: wo ein Horizont anzusetzen wäre und normalerweise für die Tiefe im Bild einstünde, erscheint hier wie in anderen Arbeiten der Serie ein Gewirr, in dem sich Vorder-, Mittel- und Hintergrund vermengen und Zuordnungen unklar werden; nicht in Form einer Schichtung, für die die Hecke Hintergrund sein könnte, sondern als Verquickung, an der sie stattdessen Anteil hat.⁴ Wirklich öffnen aber tut sich das Bild, wo sich ober- und unterhalb dieser mittleren Zone die Elemente einerseits auseinanderfalten und andererseits dann (anders) wieder in die Plausibilität des Bildes zurückbinden lassen. Wie die Palmen nicht in diesen Olivenhain, der keiner ist, zu gehören scheinen, gehört auch der im oberen Bildteil freigestellte Trieb nicht mehr wirklich an einen Stamm, sondern ist in sich selbst als Baum abgelöst; was im Bild sonst für den Himmel einsteht, ist für den Ast nicht Hintergrund in einer räumlichen Staffelung des Bildes, sondern nur noch ein Umfeld, das ihn einfangend rahmt und dabei fast überblendet.⁵ Wo dieser Baum, der gerade noch der Hecke angehören könnte, sich als Ast an den eingetüteten Stamm anhängt, der damit eben kein Stumpf mehr ist (oder zumindest nicht nur), verunklärt sich seine Position nur noch weiter. Eine ähnliche Form von Neuordnung stellt sich auch am unteren Bildrand her, wo sich gerade von den Palmen die schützende Folie abfaltet und sich aus dem Entwurzelten selbst wieder eine kleine Landschaft herstellt, die sich als Helligkeitsspur in das Bild einfügt und die ansonsten nicht eingelöste Horizontlinie aufgreift und gleichzeitig überhaupt erst herstellt.

Komplexität stellt sich in dieser Bildmaschine nicht als Absinken in die Tiefe oder in Form von Schichtungen her, sondern als eine Flachheit, die statt Flächigkeit heterogene Nebeneinander ermöglicht und in der sich Wiederholungen auch im Querlauf durch die Dimensionen der Arbeit vollziehen. So, wie der junge Trieb im oberen Bildteil 'Baum' verdoppelt und dabei deterritorialisiert, überlagern sich in 'trees older than me, waiting 3' [Abb.3] die verschiedenen Dimensionen der Bildelemente. Der Erdhaufen im Hintergrund gleicht sich einerseits als Erdmasse dem Wurzelballen im Vordergrund an, ist andererseits aber auch eine Aufschüttung, die die Aufreihung der Bäume hinterfängt und dabei selbst nur eine weitere Form von Anordnung vorstellt. Bildzentral treffen beide auf die angehäuften hellen Säcke, die sich als noch wieder andere Form von Ablagerung in das Gefüge einschreiben und dabei das Repertoire von Anordnungen geradezu diagrammatisch erweitern.

Mehr oder weniger explizit verklammern die Spielräume, die sich in diesen Wiederholungen erweitern, immer auch Zeitlichkeiten. 'trees older than me, waiting' spannt die Bäume schon im Titel zwischen die Pole von schon-älter-sein und noch-warten ein, und auch die Verunklärung von Zugehörigkeiten zwischen jungen Trieben und alten Stämmen zeigt diese in sich widerspruchsvolle Zeitlichkeit an. Die neuen Sprossen sind immer jung und hebeln Dualitäten von Dauer und Anfang, alt Gegebenem und neu Geschehendem aus, gerade weil sie im Beschnittensein des Stammes und dem Neu-Austreiben der Sprossen an einen Punkt des Eingriffs gebunden sind, der immer wieder Anfänge herstellt und damit auch immer wieder neu ansetzen kann.⁶

In einer grundlegenden Verkettung von zeitlichen und räumlichen Verschiebungen nehmen die Bäume so versetzbare Positionen ein, die keinen Platz/Ort erstellen, sondern einen hybriden Raum, der in seinen sämtlichen Dimensionen um sich greift und sich dabei bis in das 'me' des Titels ausweitet, das als Bezugspunkt immer schon in die Anordnung mit einbezogen ist und die Baum-/Bildmaschine zu entgrenzter Subjektivität erweitert.

³ Es geht in diesen Arbeiten nicht um Landschaft (oder auch versetzte Natur), sondern um Garten im weitesten Sinne als Zusammenbringen von Elementen in Ordnungen. Gerade wenn Lagerung in der Gegenwart die Organisations- und Gestaltungsmuster von Verortung und Ausdehnung ersetzt (siehe Michel Foucault, *Andere Räume*, in: Barck u.a. (Hgg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1990, S.34-46), ist die Ansammlung der Bäume in Ilona Rueggs Arbeiten als zeitgenössische Form von Garten bewußt jenseits gestaltender Intentionalität angesiedelt. Als Anordnung jenseits von Garten, nicht vor ihm ist die funktionale Ablagerung der Bäume auch Absage an kompositorisch/gestalterisch gedachte Ordnungen und ersetzt diese durch die Zusammenhänge von Operationen.

⁴ Das Schwarzweiß der Fotografien trägt zu dieser optischen Vermischung entschieden bei.

⁵ Auch bildtechnisch spielt sich diese Art Zusammenstellungen bei Ilona Ruegg ganz an der Oberfläche ab. Die Arbeiten sind entschieden und bewusst nicht fotografische Abzüge, sondern digitale Drucke: Während sich in der Körnung einer Fotografie ein Bild immer nur in unterschiedliche Bildqualitäten (und letztlich Unschärfe) auflösen lässt, ist jeder Punkt im digitalen Druck diskrete Einheit von Information. Auch scheinbare Unschärfen und Helligkeiten sind damit immer nur andere Anordnungen in sich beständiger Grundeinheiten.

⁶ Als zusätzliche Perspektive bietet sich hier (gerade auch hinsichtlich der Kategorisierungen bei Foucault) Zeit als geschichtliche Dimension an: seit wann und wie werden Pflanzen verpflanzt? wann stecken sie in welchen Töpfen? Oder auch in Bezug auf 'Hang und Neigung': seit wann gibt es Beleuchtungen in Parks? wann (und seit wann) wird der Wald zum Park?

Außenstellen

Die Palmensilhouetten in 'Fair Town 5' (2001) [Abb.4] sind von vornherein ausdrücklicher Teil einer sehr viel provisorischeren Installation. Wie 'trees older than me, waiting' nicht Landschaft oder gar Natur ist sondern Garten, ist 'Fair Town' nicht Stadt sondern Architektur. Während die Bäume ihre Imposanz nicht zuletzt aus der scheinbaren Unangemessenheit der Verschiebungen beziehen, gibt in 'Fair Town' wie auch in der vorausgehenden 'Town Town' Serie Architektur immer nur wieder selbst ihren eigenen Horizont an und entwickelt die Formen ihres Aufeinandertreffens als freies Spiel, für das es kein Aussen geben kann, gegen das es sich abzeichnete oder das ihr als Anderes entgegensteht. Selbst die Palmen in 'Fair Town 5' grenzen sich zwar von anderen Elementen ab, sind mit ihren sichtbaren Lattenstützen gleichzeitig aber prominenter Teil der Architekturkonstruktion, in der sie sich als Naturableitungen dann wiederum an den Bambuszaun anbinden, der im unteren Bildteil angelehnt steht und den Lastwagenaufbau zum Abschluss eines Raums verlängert, dessen anderes Ende eben die Palmenfassade bildet.

Die Palmensilhouetten sind ebensowenig Palmen wie der Bambusschirm Zaun ist oder gar Wald, aber der Blick von hinten, den die Arbeit bietet, ist nicht Blick hinter die Kulisse, sondern Blick auf eine andere Art Anordnung, die selbst mit Sichtbarkeiten und deren Abgrenzungen umgeht. Vielleicht deutlicher als anderswo in Fair Town bleibt diese Anordnung ganz nah am Bild. Der Bildraum ist ausdrücklich nur als Fläche organisiert, in der der Schirm aus Laubwerk Bambus und Palmenkonturen hinterfängt und beide in Flächigkeit und Motivik aufgreift. Der zwischen sie gespannte Raum erstellt sich damit hier als bloße Möglichkeit, die sich aus der reinen Verschiebung von Elementen herstellen lässt.⁷ Jeder fixierte Horizont ist für diesen Raum im Blattwerk ausgeblendet und in der horizontartigen Aufreihung der Palmensilhouetten nochmals verweigert. Statt den Hintergrund zu bilden, legt sie sich über ihn und folgt statt einer vorgestellten Horizontale den Rändern des Bildes und faltet sich ihnen entsprechend seitlich um.

Die verschiedenen architektonischen Anordnungen sind in der 'Fair Town' Serie immer nur je eine Konfiguration von Raum und Zeit, Volumen und Struktur unter anderen möglichen. Gerade der die Serie durchziehende weiß umspannte Raum öffnet sich nicht nur auf ein Innen, das sich nie wirklich zum Innenraum schließt und seine Abgrenzung vielfach verhandelt, sondern ist dabei auch in ein Wechselspiel mit anderen Provisorien und Behältnissen vom Pavillonrahmen bis zu Müllcontainern eingebunden. Selbst die permanentere Architektur von Messehallen und -turm (soweit diese denn wirklich als dauerhafter gelten kann) erscheint hier nur als Folie, die in der Spiegelung ihrer Fenster fast als reines Licht im fotografischen Bild verschwindet und damit gerade auch gegen die weiße Haut ansteht, die sich nicht nur über ihr Gerüst spannt, sondern immer auch über die Bildoberfläche zieht und so mit dieser konkurriert. Im Bild stellen sich so Anbindungen als Erweiterung des Architektonischen her, die sich von dessen Anordnungen fast gänzlich ablösen.

Volumen und Oberflächen unterlaufen sich in diesen Abweichungen gegenseitig und beharren dabei aber in perspektivischen Verkürzungen und nicht-bildparallelen Anordnungen gerade auf den verschiedenartigen Besetzungen von Raum. Wo der Pavillonrahmen Volumen absteckt und so Raum strukturiert, und die weiße Haut ihn andererseits behauptet und vereinnahmt, ohne ihn zu organisieren, stehen sich grundverschiedene Modalitäten gegenüber, die mit den verschiedenen Elementen der 'Fair Town' Serie immer wieder neu gedacht werden können.

Zwei- und mehrwertig

Binäre Oppositionen greifen dabei zu kurz, gerade wo Motivpaare sich anbieten. Das Festgefügte und das Mobile, Gegebenes und Eingriff, Natur und Künstlichkeit heben sich in den Operationen der Arbeiten immer wieder auf und werden durch Gefüge vielfacher Zuordnungen und Einbindungen ersetzt.⁸

Wie in den 'Town Town' Arbeiten gebaute Architektur immer nur von den provisorischen Konstellationen der Wohnanhänger aus zu sehen und denken bzw. überhaupt relevant ist, präsentiert auch 'Fair Town' nicht Modelle für eine andere Architektur. Die Modellfunktion ist eine grundsätzlich andere: Im Gegensatz zu den Nicht-Orten des Utopischen sind Jahrmarktinstallationen und Messearchitekturen, Palmenexotismus wie Gartenanordnungen andersartige Räume, die gleichzeitig real physische wie auch metaphorische Funktionen erfüllen und so

⁷ Gerade auch der Großteil der 'Town Town' Arbeiten beruht auf diesen Operationen von Verschiebung und Erweiterung, in Architektur und Bild.

⁸ Was in diesem Text innerhalb der Arbeiten und zwischen ihnen entwickelt wird, wäre ähnlich auch zwischen den verschiedenen Serien aufzufalten. Perspektiven lassen sich immer weiter vervielfältigen, wo z. B. die Palmen in 'Fair Town 5' auch als Rekurs auf die Palmen in 'trees older than me, waiting 4' gesehen werden können und damit Fragen nach wieder anderen (An)Ordnungen aufwerfen.

metonymisch (als konkrete Einschübe) und mythisch (als Modelle) zum Tragen kommen.⁹ In Ilona Rueggs Arbeiten wiederholt und verdoppelt sich gerade diese Art Ambivalenz, wo sie Anordnungen, Architekturen und ihre Aufeinandertreffen zu Bildkonstruktionen überformt, in denen Raum und Zeit und Bild nur noch in Verschleifungen und gegenseitigen Vernetzungen vorkommen. Wenn es sich dabei in der Tat um so etwas wie ein Modell für andere Orte handelt, dann in (bild)räumlichen Vorschlägen und Möglichkeiten für Subjektivitäten, die sich in oder an ihnen einfinden könnten.

Orientierungen

Hang und Neigung oszillieren fast durchgehend. Zuerst einmal gibt es in 'Hang und Neigung 5' (2001) [Abb.5] ein Dickicht, in dem sich nicht nur der Blick im filigranen Gewirr der Verästelungen verliert, sondern auch die körperliche Orientierung im Verhältnis zum Bildraum kippt.¹⁰ Und dann führt die Lampe, die sich erst unmerklich, dann nachhaltig als fremd erweist, in diese Wirren eine weitere (Un)Ordnung ein, indem sie die helle Spur oben rechts als gestuften Weg durch das Dickicht anzeigt, von dem aus das Bild auseinanderfällt und sich neu wieder anordnet.

Sobald die Lampe als helle Stelle zumindest die Möglichkeit von Orientierung verspricht, ist das (optische) Dickicht und das Verlorensein in ihm notwendig erst durch den Weg zu denken und zu sehen und eröffnet auf der ganzen Bildoberfläche ein sehr anderes Gewirr aus hellen Flecken und Strichen, die sich mit der Lampe in verschiedenartige Zugehörigkeiten einbinden. So, wie die Lampe das Dickicht am Tag be- und erleuchtet¹¹ und damit Sichtbarkeit bzw. den Anspruch auf sie anzeigt aber nicht einlöst, verliert sich die Lampe als Helligkeit auch im Gewirr des Bildes, dem sie eigentlich das Versprechen auf Transparenz entgegenhält. Zur inhaltlichen und formalen Verbindung von Lampe und Weg tritt die optische Anbindung an die Helligkeiten zu ihrer Linken, die prominenter sind, aber eben nicht rund genug, um Lampe und nicht positioniert genug, um Weg zu sein. Und von diesen aus setzt sich das Schweifen dann zu den Helligkeiten am unteren Bildrand fort, und dann wieder zu den Stufen des Weges und von ihnen aus zu dem Stück Himmel am oberen rechten Rand des Bildes; oder auch von der Lampe aus zu den Baumstämmen, die ebenso ausgerichtet und hell sind wie ihr Pfahl, aber ein wenig ungleichmäßiger geformt sind als er und damit plötzlich genauso unmotiviert platziert erscheinen wie dieser, dessen scheinbare Willkür sich ihnen direkt mitteilt. Auch die schwächeren Lichtflecken laden sich als Fortsetzungen dieser Elementreihen auf, in denen das ganze Bildfeld zu Flimmern beginnt.

Im Nebeneinander und Gegeneinander der Versprechen auf Orientierung im Wald und Blickorientierung im Bild ergibt sich eine Form von Nahsicht, die die Bilder fast haptisch durchläuft¹² und dabei immer in die Kollisionen der verschiedenen Lesbarkeiten eingebunden bleibt. Orientierung greift hier nicht mehr, weil ihre verschiedenen Möglichkeiten gegeneinander anlaufen und sich von ihnen aus eine andere Art Irren einstellt, das jetzt im Dickicht des Bildes stattfindet. Die Unterscheidungen, die die Lampe eigentlich einklagt, sind nicht mehr klar; vielmehr entsteht die Verwirrung jetzt gerade von ihr aus¹³ und ist weniger nomadisch als nomadisierend, indem sie immer wieder Elemente freisetzt, und das Bild gerade zwischen seinen verschiedenen Besetzungen angebar wird. Orientierung öffnet sich hier auf die ganz andere Form eines Sich Einfindens, das gerade nicht mehr ankommt.

Edgar Schmitz ist Künstler und Publizist in London und lehrt am Goldsmith College London.

⁹ In seinem Entwurf einer 'Heterotopologie' führt Foucault (Anm.3) neben Bordell und Kolonie als prominente Beispiele solcher anderen Orte ('Heterotopien') gerade auch Festwiesen und Museen, (exotische) Feriendörfer und den Garten an.

¹⁰ Der Anblick des Hanges ist im Foto fast Aufblick und verspricht als solcher eigentlich Überblick, unterläuft diesen aber gerade durch das Fehlen von Anhalts- oder Orientierungspunkten im gezeigten Landschaftsausschnitt.

¹¹ Die Lampe zeigt den Weg an, indem sich fast nur von ihr aus die helle Spur überhaupt als Weg ausweist. 'Anzeigen' heißt hier zweierlei: einerseits das deutlich machen in der Situation, als reale Beleuchtung des Weges, und andererseits das Anzeigen im Bild, in dem es gar nicht dunkel ist und die Lampe aber trotzdem (nur) als Licht erscheint. Leuchten umfasst in dieser Anlage ein Beleuchten, das den Weg von seinem Umfeld abhebt, ebenso wie ein Ausleuchten, das Sichtbarkeiten nur auf ihm herstellt.

¹² In *Tausend Plateaus* (Anm.2) skizzieren Deleuze und Guattari (anhand sehr anderer Arbeiten) den Umriss einer nomadischen Kunst als nahsichtiger Form, in der an die Stelle überblickender Sichtbarkeit geradezu haptisches Ergreifen tritt.

¹³ Aber so, wie Lampen in anderen Arbeiten der Serie ganz anderes herstellen, ist auch auf diese Verwirrung kein Verlass. Auch sie bricht immer wieder ab, und mit den verschiedenen Lampen vervielfältigen sich nur die Skandale des Aufeinandertreffens verschiedenartiger (Un)Ordnungen.