

Sensually Yours

Mika Hannula, in „Lufthaus / Zeitbau 4“, 2006, erschienen zum Projekt auf der Mathildenhöhe, Darmstadt 2016

Es ist nicht leicht, öffentlichen Raum als Begriff eines Ortes zu definieren. Öffentlich meint den freien Zugang für eine größere Anzahl von Personen, nicht nur einer Minderheit. In seiner eigentlichen Bedeutung sollte öffentlicher Raum aber auf eine besondere, persönliche Weise erfahrbar werden - in einer Kombination aus einer gewissen Allgemeingültigkeit, die ununterbrochen mit etwas spezifisch Privatem auftritt. Alles hängt davon ab, auf welche Weise diese Verknüpfung aus Kollision und behutsamer Annäherung von Wünschen, Begierden und Ängsten nicht bloß *stattfindet*, sondern, um es präziser zu formulieren, selbst zu einem Ort *wird*. Nicht irgendwo, in der Umgebung, sondern genau hier und jetzt.

Mit ihrem Projekt *Luft Haus / Zeitbau 4* gelingt Ilona Ruegg eine unorthodoxe Anordnung sehr einfacher Elemente und Bauteile. Das Projekt wächst in bestechender Klarheit mit seinen Assoziationen und gewinnt so an Tiefe. Eigentlich handelte es sich um eine Art „Entführung“, nämlich von Bauteilen eines Orchideenhauses, das in der Nähe von Frankfurt realisiert werden sollte. Ruegg erhielt die Möglichkeit, eine Woche lang in den Ablauf des Bauvorhabens eine sorgfältig geplante Abweichung und zeitliche Unterbrechung zu integrieren. Sie konnte die wesentlichen Elemente des künftigen Orchideenhauses verwenden – jeweils neun vorgefertigte Betonplatten und dazugehörige Ventilatoren – und in Darmstadt vor dem Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe installieren.

Die Betonplatten unterschiedlicher Größe ordnete Ruegg zusammen mit den betriebenen Ventilatoren so an, dass man beim Betreten des Hofes direkt mit ihnen konfrontiert wurde, in einer Installation aus Betonteilen und den summenden Ventilatoren, die für Luftumwälzung sorgen sollten. Die Besucher sahen sich einem synchronen Vorgang gegenüber, bei dem etwas gleichzeitig geschieht und aufgehoben wird und sich auf diese Weise in einen operativen Ort verwandelt. Die eingesetzten Elemente funktionieren eben nicht wie gewöhnliche Baumaterialien, sondern fügen sich zu etwas Neuem zusammen. Wir werden Zeuge eines subtilen Wechselspiels von Erwartungen und Erfahrungen, zwischen uns bekannter Funktion und dislozierter Sensibilität. Die spezifische Bedeutung erschließt sich nicht im qualitativen Charakter der Objekte selbst oder in dem Ort, an dem diese stehen, sondern vielmehr in der Art und Weise, wie sich Ort und Objekte gegenseitig in neuer und ungewohnter Form beeinflussen.

Rueggs künstlerischer Eingriff kommt einer Strategie bemerkenswert nahe, die etwas, das wir für selbstverständlich halten, hervorhebt, sichtbar macht und so in einem zuvor nicht gekannten Licht erscheinen lässt. Michel Foucault bezeichnet diese Strategie mit dem Begriff des *Zum-Ereignis-Machen* (*Événementalisation*). Hierbei handelt es sich um ein geistiges und körperliches Werkzeug, das uns zuerst die Wahrnehmung ermöglicht und erkennen lässt, wie sich das alltägliche Leben strukturiert, um dann in einem nächsten Schritt neue Spielregeln aufzustellen. Wie es bei Foucault heißt, meint Zum-Ereignis-Machen „einen Bruch der Evidenz. Dort wo man versucht wäre, sich auf eine historische Konstante zu beziehen oder auf ein unmittelbar anthropologisches Merkmal, oder auch auf eine Evidenz, die sich allen auf die gleiche Weise aufdrängt, geht es darum, eine *Singularität* auftreten zu lassen“ (1987, S. 104).

Foucault suchte nach einer besonderen, diskursiven Bedeutung, die demonstrieren und dokumentieren sollte, dass die Dinge nicht immer so sind, wie sie scheinen, und Möglichkeiten existieren, den Begriff der Normalisierung oder die versteckten Machtbeziehungen aufzubrechen. Nach Foucault „besteht das Zum-Ereignis-Machen ansonsten darin, die Zusammenhänge, die Zusammentreffen, Unterstützungen, Blockaden, Kraftspiele, Strategien usw. wieder zu finden, die zu einem bestimmten Zeitpunkt dasjenige formierten, das anschließend als Evidenz, Universalität oder Notwendigkeit fungieren sollte. Nimmt man die Dinge in dieser Weise, dann gelangt man zu einer Art kausaler Demultiplikation“ (ibid).

Ruegg konfrontiert uns bei *Luft Haus / Zeitbau* auf eine unerwartete Weise mit dem Begriff des Zum-Ereignis-Machen. Der künstlerische Akt bleibt einmalig, ist unwiederholbar, einzigartig auch hinsichtlich der ihm innewohnenden Logik und Haltung. Es geht offensichtlich um einen Verschiebungsprozess von Teilen, die sich eigentlich auf dem Transport zu einem anderen Ort befinden. In dieser Umkehrung von Funktionalität wird vor allem Rueggs sehr eigene Vorgehensweise besonders deutlich. Im Unterschied zu den oft strategischen Ausrichtungen von Zum-Ereignis-Machen soll bei diesem Raumprojekt nicht eine Geschichte noch einmal erzählt werden, um unterprivilegierten Personen oder Minderheiten Gehör zu verschaffen. Ruegg interessiert es nicht, irgendwelche Geheimnisse zu enthüllen oder etwa Licht auf die dunklen Seiten der Bauwirtschaft zu werfen.

Ihr geht es vielmehr in einer irritierenden Weise um bestimmte emotionale Wirkungen. Die Installation der Betonplatten zusammen mit den Geräuschen der Ventilatoren demonstrieren eher eine zarte Andeutung als dass sie direkt auf die Ungerechtigkeit in der Welt anspielen. Nicht abstrakte Möglichkeiten oder theoretische Phänomene werden untersucht, sondern vorrangig die Funktionsweisen der massiven Blöcke aus Beton und Metall in einer Alltagssituation. In ihrem

künstlerischen Eingriff entwickelt Ruegg erst einmal ein Gefühl für den Ort und die dabei verwendeten Materialien. Sie möchte nicht, bildlich gesprochen, in einem Zustand der Verwirrung einen Baum umklammern und plötzlich zu Metall werden, sondern der räumlichen Wahrnehmung Erfahrungen hinzuzufügen, die dort eigentlich nicht hingehören – und zwar auf eine Weise, dass man durch Empfindungen in diesen Objekten mehr als bloß funktionale Formen und benutzte Materialien sehen kann.

Als Folge dieser sorgfältig durchdachten Anordnung gewinnen die Objekte neues Leben, nicht als Illusion, sondern in einer zeitweiligen Aufhebung, aus der sich eine Form von Sinnlichkeit entwickelt, nicht zu trennen von ihrer tatsächlichen Funktion. Die Objekte vermitteln, zusätzlich zu ihrer eigentlichen Bestimmung, eine Art geborgter Realität. Hier beweist sich ein weiteres Mal die raffinierte Doppeldeutigkeit des künstlerischen Eingriffs. Indem Ruegg die in der Konstruktion eines Gebäudes normalerweise versteckten Materialien sichtbar macht - in diesem Fall die eines Orchideenhauses, das erst noch gebaut werden soll -, können wir die Verbindungen und Materialität im gesamten Ablauf Schritt für Schritt nachvollziehen. Wir erkennen nicht nur, aus welchen Materialien das künftige Gewächshaus besteht, sondern automatisch den ganzen Prozess des Transports von einem Ort zum anderen, und wir begreifen, was sich als das eigentlich Überraschende an dieser Umleitung zur Mathildenhöhe herausstellt, einem Ort, an dem man sich entspannen soll, dem aber, in Interaktion mit seinem politischen, historischen, psychologischen und ökonomischen Kontext, eine außergewöhnliche Bedeutung verliehen wird.

In diesem Projekt haben wir ein erstaunliches Beispiel für einen neuen Typus von Kunst im öffentlichen Raum vor uns. Das Kunstwerk setzt Referenzen zu Anwendungen von visueller Kommunikation außerhalb des White Cube bewusst ein, lässt sich jedoch nicht vereinnahmen vom Geist der Minimal Art und ihrer reduzierten Formensprache. Stattdessen befragt der künstlerische Eingriff von sich aus die Bedingungen und Parameter einer an den Ort gebundenen Kunst, indem sich der Blick von der rein physikalischen Beschaffenheit eines Ortes auf die eigentliche Natur eines fortlaufenden Prozesses wendet. Dieser wird in der Tat beherrscht von seinem Ablauf, kann weder kontrolliert noch aufgehalten werden, und es geht auch nicht um die Suche nach einer definitiven Aussage. All das gelingt mit einem versteckten Humor, der an das Vergnügen der Beobachtung erinnert, wie graue Farbe auf einer weißen Wand trocknet. Ein Vorgang voll süßer Erwartung, gleichermaßen ernsthaft und doch sinnlos.

Luft Haus / Zeitbau leistet diese kritische und reflektierte Form einer Interpretation von orts-spezifischen Vorgehensweisen auf mindestens drei Wegen. Es beginnt mit der Idee und Konzeption des Eingriffs, setzt sich fort im zum Verfügung stehenden temporären Volumen und endet schließlich in einer nicht-proprietären Aussage der künstlerischen Arbeit.

Rueggs konzeptionelle Vorstellungen führen uns zurück zu der Bipolarität, die mit dem künstlerischen Akt einhergeht. Dieser ist öffentlich und privat zugleich, wirkt irgendwie distanziert, aber auch von einer leidenschaftlichen Partizipation. Vor allen Dingen geschieht er grundlos, ohne einen bestimmten Anlass. Die Arbeit beschäftigt sich mit den Materialien eines Orchideenhauses, ohne nach Bestimmungen zu suchen, sie befragt deren individuelle Eigenschaften, ohne irgendeine Form von Reaktion zu erwarten. Daraus resultiert eine temporäre Vorstellung von einem Gefühlszustand an einem bestimmten Ort.

Man könnte dies einen Akt von seltener Gastfreundschaft nennen, der auf seine Struktur der Temporalität zurückverweist. Die Objekte sind offensichtlich nicht für eine dauerhafte Installation gedacht, sondern werden schon eine Woche später an ihren ursprünglichen Bestimmungsort weitergeschickt. Diese Verlagerung hinterlässt keine sichtbaren Spuren, aber Formen von Empfindung – als physische Erinnerung an die Intervention in einen Ort. Die Temporalität gewinnt ihre Bedeutung durch Handlungen, die ohne jede Reaktion auskommen wollen. Sie bleibt machtlos, ohne Ansprüche. Sie verharrt im Wartezustand, ungeschützt, auf radikale Weise offen. Bereit für jede Form der Aktion oder Reaktion.

Es handelt sich um eine nicht passive Präsenz, um aktive Disposition, gekennzeichnet von einer gewissen Bereitschaft, den entsprechenden Ort und die dortigen Gegebenheiten wahrzunehmen und zu empfinden. Sie gibt nicht nach, unterwirft sich nicht, ist ungeschützt, und das mit Absicht – ungeschützt der Interaktion gegenüber, dem Geben und Nehmen, den Kollisionen und Auseinandersetzungen. Es geht um die Formulierung eines Anfangs von etwas, das a priori unentschieden ist und dessen Bedeutung sich nur innerhalb des Prozesses und der durch ihn geschaffenen Erfahrungen ergibt.

Die Vorstellung von einem Geben, ohne dass man darum gebeten wurde, kristallisiert sich in dem Verhältnis, das Ruegg zu ihrer Arbeit einnimmt. Die Realisierung des künstlerischen Eingriffs ist sorgfältig geplant und durchgeführt, trotzdem nicht ihr Eigentum. Es handelt sich um ein Geschenk - an den Raum, an die Menschen, die sich dort aufhalten. Ruegg weiß sehr genau, dass sie keinerlei Eigentumsrechte auf die Objekte des Projekts beanspruchen kann. Es geht in ihrer Arbeit ausschließlich um den Prozess der Umleitung und Rückführung.

Wir haben einen Akt der Unterbrechung vor uns, jedoch nicht im Sinne einer Zerstörung. Uns erschließt sich eine neue Welt, etwas Unerwartetes, nicht Geplantes wird sichtbar, das auf einer Logik des Teilens basiert, eben nicht auf Besitzdenken. Es geht um Respekt, um die Notwendigkeit, einzubeziehen statt auszuschließen. Der künstlerische Eingriff erinnert an die Vorstellung der prinzipiell freien Software (*Open Source*) und Sammlung von Wissen, das auf allgemeinen Erfahrungen mit Peergroups basiert, nicht-proprietär, aber trotzdem äußerst motivierend und damit erfolgversprechend. Wie in der Geschichte von Robin Hood. Wobei hier niemand einen Diebstahl begeht, sondern man sich etwas ausleiht. Es geht um die Formulierung einer Aussage als Anregung zum Nachdenken. Die Installation und der Ort können von jedem temporär genutzt werden, der von der Einladung Gebrauch machen möchte, auf eine andere Weise zu sehen, zu fühlen und zu leben. Trotzdem muss der Ort respektiert werden, für jeden, nachdem man den Ort längst verlassen hat, ebenso frei zugänglich sein wie für einen selbst.

Ein Kunstwerk in solcher Form von Intervention vermag uns genau das zu liefern, wonach wir so verzweifelt suchen. Es lässt uns an eine Möglichkeit von Bewegung denken, die nicht vollkommen außerhalb der Strukturen, sondern neben ihnen existieren kann. Es geht um eine Beteiligung an Sammlung von Wissen, das nicht notwendigerweise auf Ausbeutung, proprietärer Logik von Angebot und Nachfrage oder auf einer exakten Abgrenzung von Eigentümer und Hersteller beruht.

Ruegg möchte uns vielmehr dazu einladen, an einem einzigartigen Prozess zu partizipieren, der, nachdem er offensichtlich schon begonnen hat, zu einem bestimmten Zeitpunkt einmalig an einem bestimmten Ort stattfindet, dann seinen Charakter verändert und den Ort wechselt, um etwas vollkommen anderes zu werden. Der künstlerische Eingriff erinnert an einen von Miwon Kwon (1997, S. 110) formulierten Anspruch, nämlich dass an einen spezifischen Ort gebundene Handlungen nicht einfach aneinandergereiht werden sollten, ohne irgendeine Verbindung oder inhaltliche Auseinandersetzung untereinander einzugehen, so wie bei der endlosen Produktion multipler Massenwaren - die mehr an Zombies denken lassen, die aus ihren atavistischen Höhlen vertrieben wurden.

Es geht notwendigerweise um kritische Reflexion, alternative Strategien, Anteilnahme und Formen sinnlicher Interaktion. Handlungen, die direkt aufeinander folgen, sich aufeinander beziehen und gegenseitig reflektieren. Durch persönliche Vergleiche, Verbindungen und Konstruktionen. Wie Differenz, die sich aus Differenz ergibt. Dieser Akt von „staunenswerter Gnade“ (Amazing Grace) liefert keine Garantien oder irgendeine Möglichkeit der Lösung. Es existiert ausschließlich dieser fließende Augenblick des Teilens, und ein Erlebnis von Gemeinsamkeit. Das ist nicht nur, wonach wir streben und wofür wir leben, sondern im besten Falle alles, was wir an Reichtum und Schönheit brauchen.

Mika Hannula ist Kurator, Publizist und Kunstkritiker lebt in Berlin und Helsinki

Er war Kurator des Pavillon von Estland an der Biennale di Venezia 2007 und hat die Ausstellung „Situating Self“ mit Branko Dimitrijevic in Belgrad und in Helsinki 2005 kuratiert. Ebenso kuratierte er die Ausstellung über künstlerische Forschung: „Talking Loud and Saying Something“

Übersetzung:

Englisch- Deutsch, Susanne Hofmann, Frankfurt

Literatur:

Michel Foucault, Question of Method: An Interview with Michael Foucault, *After Philosophy, End of Transformation*, MIT Press 1987.

Auf Deutsch erschienen in: Michel Foucault *Dits et Ecrits – Schriften*, Band IV 1980-88 Suhrkamp 2005 S. 29/30 (Übersetzung:

Hermann Kocyba) Miwon Kwon *One Place After Another: Notes of Site Specificity*, Oktober 1980, Frühjahr 1997