

## Verschieben und Verzeitlichen: vom Produkt zum Prozess

Vanessa Joan Müller in „Drop Out“, Modo Verlag, Freiburg 2013, erschienen zur Ausstellung DROP OUT, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil 2013

Es gibt absolute Zeitbestimmungen (vergangen, gegenwärtig, zukünftig) und relative (früher als, gleichzeitig, später als). Ereignisse finden in zeitlicher Abgrenzung voneinander statt, und Veränderungen zeigen sich als Resultat dieser Ereignisse. Wenn wir von räumlichen Verschiebungen sprechen, implizieren diese also immer auch ein zeitliches Moment zwischen Ist und Werden im Sinne eines vorher / nachher oder früher / jetzt. Das Vergangene trifft auf neue Konstellationen, das später Hinzugekommene auf die vorherige Situation. Unsere Gegenwart ist jedoch von einer Vorstellung von Gleichzeitigkeit geprägt, von Präsenz und umfassender Verfügbarkeit. Eine andere Ökonomie der Zeit, die auf Überlagerungen basiert und ein System von Verzweigungen bildet, in Verweisen und Latenzen denkt statt in Manifestationen, scheint heute vor allem der Kunst vorbehalten, die unseren utilitaristischen Zeitbegriff hinterfragt.

Ilona Ruegg hat eine ganze Reihe von prozessbasierten Projekten realisiert, bei denen sie in geplante und fixierte Abläufe eingegriffen und zeitliche Strukturen neu geordnet hat. Ein Transporter mit Bauteilen für einen noch zu entstehenden Pavillon wurde von ihr beispielsweise in Frankfurt am Main „angehalten“ und in einen zeitlichen Zwischenraum verschoben. Dieser punktuelle, vor allem über die Dokumentation des Prozesses sichtbar gemachte Eingriff zeigt nicht nur ein Moment des Anhaltens, das einen im Transit befindlichen Transport unterbricht, sondern lenkt den Fokus auch auf die selbst aus ihrer Funktion heraus gelösten Gegenstände. Ihrer eigentlichen Bestimmung werden sie erst noch zugeführt, während sie ihre ursprüngliche „Lagerform“ bereits verlassen haben. Auf einem Tieflader gestapelt und von Neonröhren beleuchtet, setzen sie ein Zeichen für eine Existenz jenseits der standardisierten, vorbestimmten Abläufe von Fertigung und Funktion. In dem Zwischenraum, der aus dem Arretieren eines gewöhnlichen Transportprozesses resultierte, trafen zeitliche wie räumliche Konfigurationen aufeinander. Der Stillstand war insofern nicht bloß ein Innehalten, sondern auch eine räumliche Fixierung, die aus der Immobilität das Potenzial anderer Verwendungen aufscheinen ließ, ohne diese tatsächlich anzustreben. Ein Form gewordener Zustand von Latenz sozusagen.

Auch in ihren neueren Arbeiten löst Ruegg industriell gefertigte Einzelteile aus ihren ursprünglichen „Zeitlinien“ heraus und bringt sie in neue Zusammenhänge, ohne dass diese Kontextualisierung dem Primat des Funktionalen folgen würde. Im Gegenteil, die im Neuarangement zu Tage tretende Dysfunktionalität lenkt den Blick auf eine spezifische Dinghaftigkeit, die sich nicht im Gebrauchswert eines Objekts erschöpft. Es ist vielmehr eine Art visueller Entfremdungseffekt, der die Präzision in der Fertigung standardisierter Bauelemente oder modularer Möbel sichtbar werden lässt, der uns aber auch jenseits ihrer Zweckbestimmung blicken lässt. Der Ausstellungskontext figuriert dabei wie ein räumlicher und zeitlicher Zwischenraum außerhalb der vorbestimmten Wege von Produktion und Distribution. Dieser Zwischenraum schafft eigene Wertigkeiten, indem er andere negiert. Er konserviert Situationen, die sonst nur ein Intermezzo innerhalb eines komplexen Fertigungsprozesses wären, verfremdet Funktionen und definiert sie neu. Zeit wird hier zu einem sichtbaren Potenzial, das weniger auf einen Zustand als auf die Aktualität dieses Zustandes verweist. Früher oder später wird er sich verändern, etwas Neues könnte entstehen oder etwas anderes an seine Stelle treten. Jetzt aber präsentiert sich die Situation wie sie ist.

Diese Dispensierung des Gebrauchsgegenstandes von seiner Funktion führt auch zu einer Aufkündigung der bestehenden Objektökonomie. Jenseits der Zweckmäßigkeit verlieren die Dinge ihren materiellen Wert zugunsten eines symbolischen Kapitals, das aus der ihnen zugrunde liegenden Idee resultiert, ihrem Potenzial neue Denkräume zu eröffnen und nicht Gesehenes sichtbar zu machen. Unsere Ökonomie rechnet traditionell in Haltbarkeiten. Die Dinge besitzen einen Gebrauchswert, eine von gesellschaftlichen Formen abhängige Nützlichkeit. Zur Ware werden sie durch den Tauschwert, der ihr Verhältnis zu anderen Waren ausdrückt. Bis zum Abschluss des Kaufvertrages kommt es jedoch vor allem auf das Gebrauchswertversprechen der Ware an – die Suggestion eines bestimmten Wertes, der von dem Gebrauchswert abstrahiert. Nach dem ersten Gebrauch sinkt der Wert einer Ware entsprechend rapide, wenn das Kriterium des Neuen nicht mehr greift. Die Tatsache, dass in materiellen Objekten auch andere Möglichkeitsformen stecken als die offensichtlichen, wird dabei ignoriert. So wie sich die Wahrnehmung heute immer stärker auf die Gegenwart fokussiert, setzt die Ökonomie auf kurzfristige Effektivität, auf Pragmatismus und unverzüglich sichtbare Resultate. Und da die Gegenwart bereits mit Waren angefüllt ist, verlagert sich die Produktion auf die Zukunft, wo Neues auf seine Verwertbarkeit wartet.

Es sind deshalb teilweise neue, teilweise gebrauchte Objekte, die Ilona Ruegg zum Ausgangspunkt ihrer Arbeiten erhebt, verfremdet und in ihrer Wertigkeit umschichtet. Als im weitesten Sinne skulpturale Werke fixieren diese Arbeiten keinen Ist-Zustand, sondern verweisen auf Zonen des Übergangs oder der Latenz. Diese Zonen wiederum beinhalten ein Potenzial, das sich über das aktuell zur Anschauung gebrachte durchaus erweitern lassen könnte in Richtung anderer Konstellationen oder anderer materieller Aggregatzustände. Ihre besondere temporale Qualität erhalten diese Arbeiten durch ihren Verweis auf andere Zustände im Sinne eines „vorher“ und „nachher“, aber auch in der Verweigerung des Offensichtlichen.

„Eleven 22“ zum Beispiel ist eine Serie von USM Haller. In dem gleichnamigen Werk von Ruegg sind zwei Rahmenelemente des Schreibtischsystems horizontal aufeinander gestapelt. Das ursprünglich integrierte graue Rollo des modularen Systems wurde auf der Außenseite durch rohen Filz ersetzt, auf der Innenseite durch schwarzes Plexiglas. Zwei farbige Glasscheiben dienen als Abstandhalter, welche die Rahmenelemente in paralleler Haltung fixieren. Die originalen zylindrischen Nivellierfüße wurden durch Kopien aus poliertem Aluminium ersetzt. Alle Einzelteile sind nur lose miteinander verbunden und könnten tendenziell die Position verändern, um in einer neuen Konfiguration zusammenzutreten oder die Synthese der beiden Schreibtischelemente wieder aufzuheben. Dass es sich um Teile eines Büromoduls handelt, ist nicht unbedingt erkennbar. Andererseits bleibt trotz des Austauschs einiger Elemente durch solche mit einer stärker ästhetischen Aufladung – farbiges Glas, Aluminium – der Eindruck einer in andere Bahnen geleiteten Zweckmäßigkeit erhalten.

Bei „Wand Scan“ (2012) hingegen sind zwei große Platten so an einen Trägerbalken angeschraubt, dass sie weder Decke, Boden noch die angrenzende Wand berühren. Im Zwischenraum der beiden Platten ist eine größere Anzahl Neonröhren angebracht, die vertikal nach unten zeigen und den „Raum im Raum“ füllen. Ihre Leuchtkraft strahlt nach oben und unten, aber auch auf den angrenzenden Wandraum aus, der auf diese Weise Teil der Arbeit wird. Das Licht eignet sich den Umraum an, leuchtet ihn wie ein Scanner aus und bleibt doch Teil einer autonomen Arbeit.

Ganz anders präsentiert sich der Energiezufluss als transformatives Potenzial bei „Option“ (2013). Einige Zinnkrüge aus Familienbesitz hat die Künstlerin zu Barren einschmelzen lassen. Lediglich die charakteristischen Griffe blieben erhalten und wurden in das geschmolzene Zinn wie Haltevorrichtungen eingefügt. Trotz ihrer Solidität zeigt die Barrenform letztlich einen Zustand in Latenz, denn aus dem eingeschmolzenen Material könnte ausgehend von der momentanen Form durchaus etwas anderes werden. Die Form ist verloren, aber das Material hat sich verdichtet. Zugleich verweist der Barren auf die Verwandlung eines Gegenstandes unter ökonomischen Aspekten: der Barren ist die Form, bei der es allein um den materiellen Wert des Zinns geht. So wie dem Gold- und Silberbarren kein ästhetischer Wert zugeschrieben wird, sondern ein rein materieller, abstrahiert auch der Zinnbarren von dem ursprünglichen Wert der Krüge als Familienerbstück.

Bei „Made in China“ (2013) ist es wiederum ein Label, das unmittelbare Assoziationen an Wertigkeiten auslöst: kostengünstig hergestellte, häufig minderwertige Waren für ein Massenpublikum. Die gleichnamige Arbeit von Ilona Ruegg nimmt zwei gebrauchte Beistelltische aus einer Serie von dreien (einer fehlt) zum Ausgangspunkt. Die rechteckigen, stapelbaren Tische sind ineinander verkeilt. Der funktionale Aspekt erweist sich hier als ökonomisches Kalkül: durch die aufeinander abgestimmte Grundform der Kuben verringern sich die Transportkosten der Tische. Den äußeren Tisch hat Ruegg mit hochglänzendem weißem Lack erneuert. Das Etikett wurde vorher entfernt und begleitet die Arbeit in gerahmter Form. In seiner akkuraten Beschreibung des Gegenstandes – Item No. 31673, Description: 3 Rectangular wooden display cube white S / 3 rect. Cube Large, 38 x 58 x 20 cm M 30 x 51 x 20 S 24 x 44 x 20 cm – wirkt das Schild wie ein Label. Zugleich ist es der einzige Hinweis darauf, dass es ursprünglich drei Kuben waren statt der gezeigten zwei. „Made in China“ verweist auf die Herkunft des Produktes. Durch die Lackierung erscheint es jedoch nobilitiert. Auch ist die Funktion als Beistelltisch oder Schaukasten verloren gegangen. Der Gebrauchsgegenstand ist zu einem Objekt geworden. Der „fehlende“ dritte Kubus wiederum ist über das Produktetikett deutlich präsent und verweist auf seine eigene Leerstelle innerhalb der Ausstellung, aber auch innerhalb der Verschiebung vom Produkt zum Objekt. Die Produktion ist so nicht der Konsumption vorgeschaltet, sondern wird in einen anderen Bereich umgeleitet, der die Deklaration des Holzelements als „display cube“ fast wörtlich nimmt und das Moment des Zeigens selbst ausstellt.

Auch bei „Quinten Doppel“ (2012) geht es um Fragen der Warenökonomie, die über ein kleines, an dem Objekt angebrachtes Etikett sichtbar werden. Die Türzargen, die in dieser Arbeit in freistehender Position zusammengebracht sind, waren für verschiedene Orte vorgesehen, was an ihrer leicht unterschiedlichen Höhe und Breite sowie der abweichenden Wandstärke erkennbar ist. Den Winkel, den die beiden Türen in ihrer aktuellen Konstellation bilden, markiert eine auf dem Boden angebrachte, polierte Aluminiumplatte. Weitere fünf

Aluminiumplatten für denselben Stellwinkel können potenziell an anderen Orten zum Einsatz kommen. Sie alle tragen die Inschrift „and Marks © Quinten Doppel“. Die Türzargen stammen ursprünglich aus Quinten und waren für einen Umbau bestimmt. Da das Projekt nicht zustande kam, gingen sie an die Bauteilbörse in Zürich, wo die Künstlerin sie erwarb. So wie die Zargen an einem anderen Ort aufgestellt wurden, verweisen die Aluminiumplatten auf eine Form der „Überproduktion“, die darauf zu warten scheint, in einem neuen Kontext Verwendung zu finden.

Es ist ein Leichtes, in Bezug auf diese Werke davon zu sprechen, sie zeigten vertraute Gegenstände und Bauteile in einer dekonstruierten Form. Dennoch lohnt ein Blick darauf, welches Potenzial in dieser Begrifflichkeit eigentlich steckt. Ein wesentlicher Terminus im dekonstruktiven Denken Jacques Derridas ist der Ausdruck *différance*, der auf eine ununterscheidbare Alternation zwischen der Perspektive der Struktur und des Ereignisses anspielt. Er leitet sich ab von dem französischen Verb *différer*, das sowohl „unterscheiden“ als auch „verschieben“ bedeutet, wird jedoch in ein substantiviertes Verb verwandelt, das klingt wie *différence*. Dessen Bedeutungsspektrum impliziert jedoch einen temporalen Aspekt und meint nicht nur Differenz, sondern auch Sich-unterscheiden und Aufschieben. Es bezeichnet sowohl eine faktische Differenz als auch den Akt des Unterscheidens selbst, der solche Differenzen erzeugt. Damit ist sowohl eine zeitliche wie räumliche Komponente angedeutet: eine Struktur oder eine Bewegung, die sich nicht mehr von dem Gegensatzpaar Anwesenheit / Abwesenheit her denken lässt. Auch wenn es sich um eine philosophische Denkfigur handelt, ist die Verbindung von räumlicher und zeitlicher Aufschiebung in Hinblick auf die Erzeugung eines Unterschiedes, der gegebene Bedeutung in Frage stellt, in unserem Kontext interessant. Struktur und Verschiebung, Verwandlung und Differenz bilden Konstanten im Werk von Ilona Ruegg. Das aktuell Sichtbare, der momentane Zustand einer Konstellation von Elementen erweist sich dabei als fixierte Zeit des Dazwischen und als Transitraum. Etwas ist anwesend, verweist darüber aber auch auf die Abwesenheit von etwas anderem. Jeder Zustand markiert die Tatsache, dass andere Formen oder Handlungsräume nicht aktualisiert wurden. Die Herauslösung aus einem Prozess meint zudem die Herauslösung aus einer Logik der Ökonomie, die auf Geschwindigkeit und Flexibilität setzt, und plädiert für ein Innehalten, ein Stoppen ohne triftigen Grund, das mehr sein kann als ein finanzielles Verlustgeschäft.

Vanessa Joan Müller hat umfangreich publiziert und ist gegenwärtig Chefdramaturgin an der Kunsthalle Wien