

TIEFLADER / ZEITBAU 3

Ein Projekt im städtischen Raum Frankfurts in Kooperation mit dem Frankfurter Kunstverein.

Am 25.11.2005 wurde der Transport einer Fassade an der Hohenstaufenstrasse unterbrochen und für 12 Stunden „belichtet“.

Bei Studien zu ihrem Projekt Zeitbau wurde Ilona Ruegg auf die Info Box der Architekten schneider + schumacher aufmerksam, die wie ihr Vorläufer auf der Berliner Großbaustelle am Potsdamer Platz die Aufgabe hatte, der interessierten Öffentlichkeit zusammen mit der Aussicht auf das Baustellengeschehen eine Fülle von historischen und technischen Informationen zu bieten. Die turmartige Frankfurter Version befand sich unterhalb der Friedensbrücke am Mainufer und hatte von 2001 an das Bauprojekt „Westhafen“ begleitet. Dieses war im Herbst 2005 abgeschlossen und das Kunstprojekt fand gleichzeitig mit dem Abbau des temporären Informationsraumes statt.

Die Intervention von Ilona Ruegg orientierte sich an den Abläufen des Abbaus und griff in den Prozess von Demontage und Transport ein, indem sie letzteren umleitete. Die Info Box wurde von einer Firma, wie geplant, entkleidet und in ihre Einzelteile zerlegt. Alle demontierten roten Fassadenteile wurden auf einem der vielen Tieflader gestapelt, welche das Material vom Standort abtransportierten. Hier begann die Abweichung vom geplanten Prozess: die unterschiedlichen Stapel kamen auf eine Unterlage aus Licht zu liegen, die aus einer Vielzahl der in der Info Box vorhandenen Lampentypen bestand. Der Transport wurde von seiner eigentlichen Route umgeleitet und in der Frankfurter Innenstadt zwischen Bahnhof- und Messe-Viertel unterbrochen und geparkt. Auf diesem temporären Standplatz versorgte ein Generator 94 Lampen von 11.00 bis 23.00 Uhr mit Energie und brachte sie zum leuchten. Danach nahm der Tieflader seinen Transport zum eigentlichen Bestimmungsort wieder auf.

ÖFFENTLICHES GESPRÄCH ZWISCHEN RUDOLF SCHMITZ UND ILONA RUEGG

am 25.11.2005 zeitgleich zum Projekt im Atelierhaus an der Hohenstaufenstrasse 27, Frankfurt

Einführung

RUDOLF SCHMITZ Publizist und Kunstkritiker, Frankfurt am Main

Es gibt eine von Marcel Broodthaers stammende Definition des Museums, die - wenn ich mich recht erinnere - als gesprochener Text in einem seiner Filme auftaucht. Es ist eine Kinderstimme, vermutlich die seiner Tochter Puck, die sie vorträgt. Auch durch diese perspektivische Verfremdung hat sie sich mir nachhaltig eingeprägt: „Museum - eine Form, eine Oberfläche, ein Volumen - diensteifrig. Ein offener Winkel, harte Kanten. Ein Direktor, eine Bedienstete, ein Kassierer – Museum. Kinder haben keinen Zutritt, geöffnet den ganzen Tag bis ans Ende der Zeit“. Für mich ist das zunächst und vor allen Dingen ein Stück Poesie, weil hier unter dem Anschein der Analyse derart heterogene Beschreibungsmodalitäten zusammengefügt werden, so dass die Definition eigentlich nur scheitern kann. Doch dieses Scheitern ist zugleich der Triumph der Aussage – die Komplexität des Projekts, das sich Museum nennt, findet hier adäquate Artikulation.

Eine weitere Erinnerung drängt sich mir auf, die ebenfalls mit dem Thema inverser „Architektur“ zu tun hat: eine Installation von Michael Asher in der Kunsthalle Bern, die mit ungeheurem Aufwand etwas sehr Schlichtes, allerdings Fundamentales zum Funktionieren von Ausstellungs-institutionen „sagte“. Michael Asher hatte sämtliche Heizkörper der Kunsthalle ausbauen lassen, um sie im Eingangsfoyer zu einer summenden Batterie zirkulierender Wärmeströme zusammen zu fügen. Dieses Aggregat ansonsten geschickt kaschierter Heizkörper war der unübersehbare Hinweis auf die materiellen Bedingungen einer Kunsthalle: auf die nötige Wärmezufuhr, um Wahrnehmungskomfort und Wohlbehagen zu gewährleisten. Natürlich kam hier zugleich Metaphorisches ins Spiel: Kunstbetrieb als Wärmestation, als Prinzip kommunizierender Röhren, als Energietransfer. Auf jeden Fall verbanden sich skulpturale und konzeptuelle Aktivität in einem seltsam anmutenden Proportionsverhältnis. Eins allerdings wurde augenblicklich klar gestellt: dass übersehene Dinge und Relationen oft eines ungeheuren Nachdrucks bedürfen, um endlich vor aller Augen die nötige Würde zu erlangen.

Im Mai 2002 hatte Ilona Ruegg in der Kunsthalle Bern eine Arbeit gezeigt, die Volumen/ unveröffentlicht hieß und die in der Eingangshalle eine Lagerung von Schallisolationsplatten ausbreitete, welche schon für eine Sporthallen-Decke vorgesehen waren. Die Isolationsplatten waren auf Rosten aus Holzlatten auf die Längskante gestellt und wurden jeweils von kleinen „Zäunen“ in Blöcken zusammengehalten. Die akustische Dimension der Arbeit bestand aus gesprochenen und gesungenen Textfragmenten und stillen Partien. Von dieser Ausstellung wußte ich damals nichts.

Als ich Ilona Ruegg kennen lernte, beschäftigte sie sich gerade mit einem Projekt, das sie Hempels Hütte nannte. Es ging darum, die Elemente eines Fertighauses, das vom Frankfurter Architekturbüro schneider+schumacher entworfen und an einen Fotografen namens Hempel verkauft worden war, für eine bestimmte Zeitdauer „zwischen zu lagern“, ehe das Wochenendhaus schließlich in der Nähe von Aachen errichtet werden würde. Ilona Ruegg wollte also in zeitlichen, räumlichen, organisatorischen Prozessen einen Ein- oder Aufschub bewirken, dazu sollten die Einzelteile des Hauses unverbunden und in loser Ordnung in einem „Kunstort“ (Ausstellungshalle) mit üblicher Ausstellungsdauer gezeigt werden. Die Skizzen des Hauses zeigten es als halb durchschnittenen Pyramidenstumpf, der sich mit großflächiger Verglasung zu einer Verandafläche hin öffnete. Das Projekt kam in dieser Form allerdings nicht zustande, weil der Bauherr den Aufschub von sechs Wochen nicht dulden wollte.

Die Bestimmung der konstruktiven Teile von Hempels Hütte als Elemente eines künftigen

beabsichtigte Zwischenlagerung als antikategoriale Option und künstlerische Alternativform von Raum, Zeit und Alltagsökonomie verstanden werden.

Was die nun von Ilona Ruegg auf einem Tiefladeranhänger gelagerten Elemente der Info Box von scheider+schumacher angeht, so ist die Situation eine andere: die Info Box, ursprünglich und in anderer Form am Potsdamer Platz in Berlin errichtet, um den Besuchern Einblick in die geplante Bebauung zu geben, war ans Ende ihrer Bestimmung gekommen. Am Bebauungsgebiet Frankfurter Westhafen erfüllte sie eine ähnliche Informations- und Überblicksfunktion wie in Berlin, hatte dann jedoch keinen Käufer zur Weiterverwendung gefunden. Die ob ihrer Mobilität gerühmte Hybridarchitektur wurde zerlegt, um entsorgt zu werden.

Ilona Ruegg hat für ihre Installation einen eintägigen Aufschub in diesem Prozess bewirkt, dazu wurde ein Tiefladeranhänger mit den roten Fassadenelementen bestückt. Gestapelt wurden sie auf einem durch Holzbohlen geschaffenen Leerraum, in den die Künstlerin dann in loser Formation Neonröhren und Kleinlampen schob, die während der zwölfstündigen Parkphase des Hängers mittels eines Generators zum Leuchten gebracht werden. Nicht nur schafft die „untergründige“ Belichtung der gestapelten Fassadenteile einen seltsam disfunktionalen und immateriellen Raumabschnitt innerhalb und außerhalb des Hängers. Auch das Geräusch des Generators generiert einen solchen deutlich wahrnehmbaren ortlosen Ort.

Zufällig ist zeitgleich im Frankfurter Portikus eine Ausstellung mit Kunststudenten aus Pristina zu sehen, und eine der Arbeiten definiert den fortwährenden Ausnahmezustand, aber auch die neue Topografie dieser Stadt durch das Gefüge verschoben einsetzender Geräusche von Generatoren, die uns in einem Dunkelraum umfängen.

Rudolf Schmitz: Um nun die Elemente zu definieren, die in der Tiefladerinstallation von Ilona Ruegg Bedeutung gewinnen, könnte man im Sinne von Broodthaers versuchen, Kategorien aufzurufen, deren Bestimmung zu sein scheint, weich gekocht zu werden. Ist zum Beispiel der Generator in gewisser Weise das Herz dieser Angelegenheit, weil er für Autonomie steht und eine neue Funktionalität ursprünglich raumdefinierender Elemente einführt?

Ilona Ruegg: Der Tieflader transportiert eine dreifache Ladung: Fassadenelemente, Licht und Generator. Ohne Generator wären nur Lampen geladen, kein Licht. Er macht also einen wesentlichen Unterschied, indem er Materie mit Energie versorgt. Durch sein Geräusch ist er nicht nur an dem Ort wahrnehmbar, an dem er sich befindet. Genau genommen breitet sich die Tonfrequenz bis über den Main hinweg aus. Auch das Licht verstrahlt sich dauernd. Mich interessieren solche Grenzen die offen sind. - Der Generator ist notwendig und ein ganz pragmatisches Element, doch er öffnet eine Stelle in der Wahrnehmung, die zeigt, dass das Objekt nicht nur an seinem jeweiligen Standort festzumachen ist. Es scheint mir wichtig, dass diese Arbeit Auslöser für die Präsenz einer gewissen Vielortigkeit ist. – Der Generator gibt der Situation auch eine Autonomie, braucht aber trotzdem von aussen zugeführte Energie, damit diese in Licht transformiert werden kann. Ich denke, in der Kunst versucht man das immer: sich einlassen auf

gegebene Bedingungen und ebenso sich eine Unabhängigkeit bewahren, aus welcher erst eine Transformation möglich wird.

RS: Für mich ist es auch ein Bild, das bestimmte gewohnte Vernetzungen einfach unterbricht, aber so, dass gleichzeitig eine ganz neue Art von Vernetzung entsteht, semantischer Art, pragmatischer Art.

IR: Der Transport der Fassade wurde auf dem Parkplatz neben der dreispurigen Fahrbahn in der Innenstadt unterbrochen und für 12 Stunden mit Licht beladen. Das ist natürlich völlig unökonomisch. Danach wird der Transport ohne Licht seinen geplanten Fortgang nehmen. Durch die Unterbrechung wird etwas wahrgenommen, das man gerne als Bild bezeichnet, weil man schon die Fotografie davon sieht. Tatsächlich ist die Situation aber viel zu ausgefranst, als dass man sie in einem Bild fassen könnte. Zu sehen ist die aufgelöste Fassade der Infobox, jedoch als Stapelung, als Masse belichtet und kurzfristig aus dem Verkehr genommen, aber auch in den Verkehr gestellt. Sie ist jetzt als Volumen reine Möglichkeit, hat eine Potentialität. Sie könnte irgendeine neue Funktion einnehmen. Dieser aufgehobene Augenblick, der den Fortgang des Geschehens nur aufschiebt, ist zugleich eingebettet in den Fluss eines Geschehens, das sich dauernd anderswo bestimmt. Der alltägliche Verkehrsfluss, der hier zeitweise den Tieflader völlig in die Sicht einbindet und ihn dann wieder entlässt, zeigt nur eine der Verquickungen, denen sich diese Arbeit stellen will.

RS: Vielleicht kann man das Gespräch hier öffnen. Mich würde interessieren, wie der Aufwand dieser Arbeit empfunden wird. Bei der Installation von Michael Asher hat der monströse Aufwand ein Lächeln erzeugt: was er da artikulieren wollte, hätte auch in wenigen Worten gesagt werden können. Aber der Aufwand war nötig, damit man den betreffenden Sachverhalt endlich einmal bemerkt und es vor dieser Wahrnehmung auch kein Zurück gibt.

IR: Ich glaube der Aufwand erzeugt ein Energiepotential, das mit Widerständigkeit zu tun hat. Es stellt sich eine aktive materielle Situation her, mit der etwas einverleibt werden kann. Ich gehe mit dieser Arbeit eigentlich hinter jenen Ansatz der konzeptuellen Kunst zurück, welche die Möglichkeit eröffnet hat, zu konzipieren, aber nicht unbedingt ausführen zu müssen. Zugleich will ich aber auch über die Materialisierung eines Objektes hinausgehen und einen Raum greifbar machen, in dem wir uns schon immer befinden, den wir also kennen und der uns doch meist unzugehörig erscheint. - Über Michael Ashers Arbeit nachzudenken war immer sehr wichtig für mich. Die Arbeit mit der Heizung in der Kunsthalle Bern hat mich beeindruckt. Als du vorhin davon erzählt hast, dachte ich daran, wann für mich die Fragestellung der Vielortigkeit begonnen hat. Wahrscheinlich mit der Arbeit Volumen/unveröffentlicht, als ich eine zukünftige Decke in die Kunsthalle Bern umgeleitet habe. Aber weiter zurückgedacht, könnte ich sagen, es hat mit der Wahrnehmung der Arbeiten von Michael Asher begonnen. Da ist auch eine frühe Arbeit von Kabakov, die er als erste im Westen, in der Kunsthalle Bern zeigte. Er stellte niedrige, grosse Flächen bedeckende Tische auf und belies nur kleine Zwischenräume, durch die man sich bewegen konnte. An den Tischrändern rundum lief ein Fries von

Wahrnehmungen von Kunst, zu der ein Überblicksverhältnis unmöglich wurde. Ich befand mich mitten in einem Gefüge von Bezügen und ich und andere Betrachter waren ein Teil davon. Natürlich reicht diese Stelle, wann etwas begonnen hat, noch weiter zurück, noch in andere persönliche Räume hinein. Solche Erfahrungen haben mich auch als Irritation begleitet und sind Motor für meine Arbeit.

RS: Als wir uns den Tieflader heute Nachmittag anschauten, habe ich dich nach der Funktion des Lichts gefragt und du hast gesagt: „Für mich ist das ein Belichten dieser Situation“. Belichten in Analogie zum fotografischen Vorgang: etwas wird sichtbar, das sich sowieso in der Realität befindet, aber plötzlich herausgenommen wird, einen Ausschnitt bekommt, durch das Licht.

IR: Im Englischen heisst Belichtung Exposure, was ganz nah zu Exposition ist. Ich machte 1998 eine Arbeit mit dem Titel Exposure of the Showcase - Belichtung der Vitrine, die ich nachträglich mit Zeitbau 1 bezeichnet habe. In der Galerie, in der ich ausstellte, gab es ein fremdartig anmutendes grosses Wandstück, das sich 10cm von der übrigen Wand abhob. Man sagte mir, dass sich dahinter eine Vitrine befände, die früher in eine Türöffnung hineingebaut worden sei. Während der Ausstellung verschob ich dieses vorgesetzte Wandstück um 40 cm in den Raum hinein, sodass seitlich wieder Licht in die Vitrine fiel. Ich machte also eine Belichtung, quasi ein Foto ohne Abzug in der komplexen Realsituation. - Heute würde ich sagen, dass die Lampen, die unter den Fassadenplatten liegen, nicht einfach beleuchten, sondern die Belichtung auslösen, Belichtung für eine vielortige Situation, die keine Ansicht im gewohnten Sinne erlaubt. Es sind ökonomische Abläufe und Prozesse, die weitgehend von anderen bestimmt wurden: Ideen der Architekten, Konzepte der Urbanisten, Angebote, Verbote und Versprechen der Investoren ect. Ich mache eine Belichtung dieser erweiterten Situation in diesem Moment. Das tangiert auch meine Fragen zur Sichtbarkeit von Situationen, die an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten auftreten.

RS: Aber es reizt dich doch sicher auch, in diesen ganzen Wust von Systemlogiken, in dem so ein Ding begriffen ist, hineinzuschneiden und das alles auf eine andere Ebene zu heben?

IR: Mich hat immer gereizt, wenn ich eine Überfrachtung feststellen kann oder wenn es eine Überfülle von Bezügen zu organisieren gibt, sodass die Übersicht verloren geht. Situationen, die ich irgendwo finde, interessieren mich erst, wenn ich sozusagen nicht mehr im Bild ankommen kann. Ich versuche also mich an einem Ort einzufinden, den ich nicht ganz einnehmen kann, den ich also anders nutzen muss. Das kann sich in einem „Zuviel“ herstellen, sodass ich vor allem in Lücken falle, in Lücken, aus denen sich Bezüge eröffnen. In der Situation des Tiefladers kann man natürlich auch ein Bild sehen. Ich möchte gar nicht verneinen, dass da ein Bild entsteht. Es ist aber nur ein Teil der erweiterten Situation. Da hängt noch ganz vieles dran. Damit etwas davon sichtbar wird, mache ich einen Schnitt in etwas Grösseres, Ausuferndes.

RS: Du machst auch Fotografien von diesem Tieflader. von dieser Situation. Dh. die

Belichtung, als Metapher gesehen, greift aber viel weiter aus in den gesellschaftlichen Raum. Dabei werden die ganzen Systemlogiken vielleicht nicht unbedingt untersucht, aber doch durchtrennt und offen gelegt.

IR: Es stellt sich die Frage, was kann ich belichten. Auf der fotografischen Platte wird belichtet, was in Raum und Zeit in einem Bruchteil einer Sekunde stattfindet und sich dann auf eine Oberfläche projiziert. Was ich hier belichte ist wahrscheinlich schwierig auf einer Oberfläche festzuhalten, weil es zeitlich und örtlich nicht ausschliesslich an der Stelle des Tiefaders geschieht. - Ich arbeite eigentlich an solchen Dingen, um diese Fragen stellen zu können. Die Fassade wird hier in einem potentiellen Zustand belichtet, während die Elemente ihre raumumgreifende und trennende Funktion, und jede Bedeutungsebene aufgeben haben. Gerade deswegen greift die Belichtung weiter aus und es kommt ins Blickfeld, was scheinbar nicht dazugehört, all das was dauernd vor sich geht.

Publikum 1: Wenn ich an Belichtung denke, dann denke ich an das Abbild einer Realität. Dazu braucht es eine Apparatur, Objektive, die dann das Abbild auf den Kopf stellen. Ich frage nach den Bezügen, nach den Relationen, die sich hier bei der Belichtung in der Realität ergeben, was sich da verändert. Als ich hergekommen bin, da habe ich den Tiefader erst einmal wahrgenommen als eine ganz normale alltägliche Frankfurter Baustelle. Ich hab das Licht zwar wahrgenommen als ein helles Licht, aber nicht als ein besonderes Licht. Ich habe auch den Transformator nicht wahrgenommen als etwas Besonderes, als Abbild zum Beispiel, das über die Belichtung eine solche Intensität bekommt. Ihren Worten entnehme ich ein Pathos des Materiellen gegenüber dem Flüchtigen des Diskursiven. Was macht es aus, dass diese Belichtungsmetapher mehr wäre als das Beleuchteten dessen, was sonst im Schatten liegt?

IR: Ich glaube es handelt sich hier nicht um ein Abbild. Ich versuche eine Belichtung von etwas, das im Abbild nicht zu fassen ist. Die Apparatur wäre dann der Tiefader mit seiner dreifachen Ladung. Sie würde etwas sichtbar machen, das über die Apparatur hinausgeht.

P1: Aber was macht dann die Differenz?

IR: Es gibt etwas Vergleichbares in der Sprache. Wenn gesprochen wird, kann man dort die Abbildung gar nicht finden. Ein Gesprochenes frast immer aus und bewegt sich mit wechselnden Interpretationen, die nur verfehlen können. Ein Satz wäre also eine Art Schnitt in die Ökonomie des Sprechens, an der immer mehrere beteiligt sind. - Um Hinweise zu erhalten, wo in diesem Projekt die Abbildung sozusagen verunfallt, könnte man das Ganze herunterfahren, indem man sich einmal nur auf die Lampen bezieht. Sie sind in einem ähnlichen Zustand wie die Sprache und sind nur in Bezügen vorhanden: Lampen stützen Lampen, Lampen beleuchten Lampenträger, Lampen schieben sich durch Kabelstränge, Lampen beleuchten Dinge, die nicht Lampen sind, Lampen leuchten für eine Zeit. Zudem werden leuchtende Lampen belichtet vom Tageslicht und von der Dunkelheit. Die Lampen sind nicht nur Beleuchtungskörper oder freigestellte Zeichen, sie sind in ihrem Zustand, nach Innen und nach Aussen verstrickt. Sie ergeben ein Bild, auf

Das Bild kann Hinweis darauf sein, dass hier Abbildung nicht auf einer einzigen Ebene stattfindet. So würde ich das verknüpfen.

P2: Es hat doch einen Punkt gegeben an dem formal entschieden wurde, die Elemente zB. zu stapeln, seriell zu stapeln, weil es so logisch ist, und die Lampen eben nicht so anzuordnen wie ein Elektriker, der sie verkabeln muss. Er würde sie wahrscheinlich reihenweise und alle parallel legen, weil das so einfacher ist. An dem Punkt hast du doch eine Entscheidung gefällt: ich werfe die Lampen rein. Das ist das, was mir aufgefallen ist, dass die Lampen der Anordnung der Elemente über ihnen widersprechen.

IR: Die serielle Stapelung der Fassadenelemente ist keine formale Entscheidung von mir, sondern eine ökonomische Entscheidung des Vorarbeiters, der die Ladung überwachte. Der Ladevorgang war Sache seiner Logik, er war interessiert daran den Raum völlig auszunutzen. Ich wies die Arbeiter nur an, zuerst nichts zu laden, also einen Leerraum zu schaffen, den ich für das Licht brauchen würde. Es interessierte mich, den Ladeprozess zu unterlaufen und dem Gewicht der gestapelten Fassade Nichts zu unterlegen. Auf dem Zwischenhalt wurden dann die mit Kabeln vorbereiteten Lampen in den Leerraum eingebracht. Ich wollte keine Ordnung herstellen, die sich formal auf die parallelen Längen und Breiten der Ladung beziehen würde. Du sagtest so schön, dass die Lampen geworfen wurden. Hätte ich Nüsse gehabt, hätte ich sie geworfen, aber das waren hier zerbrechliche Lampen mit Kabeln, die sich sehr widerständig verhielten. Ich übermittelte den Helfern, den Platz auszunutzen, zuerst die Neonlampen in allen möglichen Richtungen, unter und übereinander zu schichten und dann die kleinen Lampen hineinzubringen, in der Weise, dass sie sich nicht zu nahe kommen, sodass sie sich nicht zerstören durch Überhitzung. Es gibt da nicht ungedingt formale Interessen, doch wollte ich, dass sich die verschiedenen Ladungen in ihrer Anordnung klar unterscheiden.

RS: Heute nachmittag, als wir auf der gegenüberliegenden Straßenseite standen und der Bus vorbei fuhr, war plötzlich das Generatorengeräusch weg und damit auch dieser Extraraum: einerseits weil man den Tieflader nicht mehr gesehen hat, aber dann auch wegen des Schnitts in eine akustische Kulisse. Ich fand sehr interessant, dass jemand sagte „okay, das ist Frankfurter Normalität, was soll daran Besonderes sein“. Heute nachmittag hab ich sehr stark wahrgenommen, dass da ein eigenes Terrain markiert wird, durch das Licht, aber auch durch das Geräusch dieses Generators.

IR: Es gibt eine Grenze, an der entlang die sogenannte Normalität kippen kann, je nach Betrachter. Im Alltag komme ich allerdings schneller voran, wenn ich alles sogleich in eine Ordnung einbinde. Tieflader / Zeitbau 3 bewegt sich an dieser Grenze. Wenn er einen Moment komplett von einem anderen Fahrzeug ausgeblendet oder akustisch verschluckt wird und dann wieder in die Wahrnehmung einbricht, kann man seine Platzierung und Deplatzierung sehr gut erkennen. Wenn es hier die Markierung eines Terrains geben kann, dann nur in einem Wechselspiel von Über- und Unterdeterminierung. Das künstliche Licht strahlt anders im Tageslicht als jetzt in der Dunkelheit, während zudem die vorbeifahrenden Autos eigene Scheinwerfer und Schlusslichter ins Spiel bringen.

P3: Sind die Lampen schon auf der Baustelle auf den Tieflader gekommen oder hast du sie erst hier drauflegen lassen.

IR: Es gab zu einem späten Zeitpunkt der Vorbereitung ein Verbot der Besitzerin der Infobox, einer Investorfirma. Ich durfte die Fassadenteile nicht wie geplant auf ihrem Gelände stapeln. Die Version mit dem Tieflader entwickelte ich aus dieser Absage. Um das Verbot zu umgehen, suchte ich nicht ein anderes Terrain, sondern eine Situation, die nicht den üblichen Bedingungen von Terrain unterliegen würde, und dies war der Transport. Durch die Anweisung des Ladens von Nichts auf der Abbaustelle begann die Intervention trotzdem schon auf dem Gelände der Info Box, noch ohne Licht. Die Lampen und der Generator wurden erst auf dem Standort des Zwischenhalts eingebracht. - Übrigens sind die Lampen eine Vielzahl der Typen, die in der Info Box vorhanden waren. Die Anzahl jener Lampen wäre zu klein gewesen, um zum Volumen der Fassade in ein Verhältnis zu kommen und die Schwerkraft der Ladung zu verändern. Die Info Box hatte eine Hülle, die aus diesen gleichmässigen roten Platten bestand, und genau dort, wo das Licht durch die Fenster einfiel, fehlten Platten. Wären sie dort gewesen, so wäre die Fassade komplett verschlossen gewesen und der Innenraum dunkel wie eine Black Box. Es fehlten insgesamt 94 Elemente, ich bezog mich auf diese und so wurden es 94 Lampen, die nun die Belichtung eröffnen.

P1: Mit dem Unterbrechen der tatsächlichen Geschehnisse, z.B. dass die Infobox keinen Käufer gefunden hat, dass sie anders genutzt oder entsorgt wird, macht die künstlerische Intervention in der Normalität dieses Ablaufs einen Riss - und dieser Riss eröffnet zunächst für mich einmal die Möglichkeit zu denken, dass es doch andere Möglichkeiten im weitesten Sinne gäbe mit der Wirklichkeit umzugehen. Heute scheint es kaum noch möglich zu unterbrechen und noch Risse zu machen, wodurch andere Umgehensweisen mit Abläufen und Zeitlichkeiten denkbar und denknotwendig würden - zumindest auf einer abstrakten oder auf einer sehr grundsätzlichen Ebene. Thematisierst du mit dem, was du machst, diesen ganz anderen Umgang mit Raumzeitlichkeiten und mit Sozialität? Geht es bei dir um eine grundsätzlich politische Haltung?

IR: Ich denke, Kunst hat immer schon solche Möglichkeiten der Überschreitung eröffnet. Wenn Cézanne das Haus des Gehängten gemalt hat, so hat er das auf einer Oberfläche getan, vor der man dann als Betrachter steht, die man aber sofort in andere, auch eigene und gesellschaftliche Räume hinein entbindet oder durch die Wahrnehmung der Malerei in Relation dazu erschafft - das ist ziemlich komplex. - Natürlich mache ich hier keine Malerei. Ich glaube auch nicht, dass ich eine thematische Arbeit mache. Ich versuche eine Situation herzustellen, an der ich nicht allein beteiligt bin. Dadurch kommen auch verschiedene Zeitlichkeiten und Ökonomien ins Spiel. Es ist für mich eine Frage, welche Oberfläche bespiele ich? Wem ist sie zugehörig? Ist es noch eine Oberfläche? Das sind Fragen, die mich beschäftigen. Und in diese angenommene Oberfläche mache ich also einen Riss, den man hoffentlich nicht mehr schliessen kann. - Ob es eine politische Kunst ist? - Hat nicht Kunst grundsätzlich einen politischen Aspekt, weil sie immer ein Verhältnis zur Gesellschaft eingeht? Persönlich würde ich mich wiederum als apolitisch bezeichnen, weil ich keinen Aktionismus mache.

RS: Ich denke dazu müsste eine Nötigung da sein, und eine Nötigung, das hier wahrzunehmen, besteht glaube ich nicht. Das Verrückte ist ja, dass es sich hier nicht um Kunst in situ handelt. Du gehst in eine Art öffentlichen Raum hinein wie es so eine Parkfläche neben der Strasse ist. Leute, die keinen „kodierten“ Blick haben, gehen daran vorbei und halten es für Frankfurter Normalität. Beschäftigt dich so eine Frage, kümmert dich der Aufmerksamkeitseffekt, der dann in gewisser Weise forciert werden müsste? Vorhin wurde der Begriff Pathos erwähnt. Wie stehst du dazu? Bedarf es nicht einer bestimmten pathetischen Formel, um auf bestimmte Dinge aufmerksam zu machen?

IR: Ich habe eher ein schwieriges Verhältnis zu Pathos, denke ich, dem ich entgegen möchte. Ich betrete einen Raum der Bedingungen. Klare logistische Abläufe, technische Probleme, menschliche Kapazitäten, städtische Regelungen sind vorgegeben. Mit diesem zeitlich, auch sozial, und vor allem ökonomisch bedingten Prozess rechne ich. Durch den Aufschub dieses Ablaufs erwirtschaftete ich einen Raum, der tatsächlich nicht ortsspezifisch ist, in den ich meine Bestimmungen einbringen kann, wie zB. das Anhalten auf einer Parkfläche im Stadtverkehr und das Laden von Licht. Sie bringen die Ökonomie kurzfristig durcheinander, verschränken sich mit den Vorgaben und bringen einen Raum der Möglichkeit hervor. - Die Aufmerksamkeit dafür kann und will ich nicht forcieren. Ich denke eher an eine Wahrnehmung, die zuviel oder zuwenig sieht, die nach und nach über Schwellen geht oder stolpert und sich verzweigt. Dafür braucht es Zeit.

RS: Inwieweit interessiert dich die semantische Kodierung des Ausgangsmaterials, das du benutzt? Über diese Info Box wurde ja mit einem gewissen Recht gesagt, sie sei interessanter, als was am Potsdamerplatz oder auch am Westhafengelände entstanden ist. Wenn man's genau untersucht, suggeriert diese Info Box eine bestimmte Variabilität, als könne man sie auseinandernehmen und in anderer Weise wieder zusammenbauen. Wir haben jetzt gemerkt: das stimmt nicht, sie muss zerstört werden. Man kann die gar nicht anders bauen. Das sind keine Module, das ist nur eine Suggestion. Das ist von daher eine Scheinarchitektur mit Informations- oder Kommunikationsoberfläche, aber insgesamt nicht stimmig. Sie ist nicht so flexibel, wie sie zu sein behauptet.

IR: Ich frag mich nicht so sehr, ob stimmig oder nicht stimmig. Eher frag ich mich: was passiert in dieser Situation? Die Info Box ist ein Versprechen, wie vieles, eigentlich alles ein Versprechen ist, das in seinem Anspruch nie gehalten werden kann.

RS: oder ein Versprecher

IR: Ja, das liegt natürlich nahe. Durch diesen ganzen Prozess habe ich mehr erfahren über die Mobilität und Immobilität der Info Box, vor allem, was die tragende Struktur betrifft.

RS: Dein Projekt Hempels Hütte hatte ja einen anderen Aspekt. Das war tatsächlich ein Haus, ein Fertighaus, das auf Grund einzelner funktionaler Elemente zusammengesetzt werden konnte. Und diese Elemente dann separiert zu zeigen, sagt einfach nur: hier sind Bestandteile, die in irgendeiner nahen Zukunft ein funktionales Gehäuse bedeuten. Und

IR: Die Info Box ist in diesem Sinne belastet, hat Vergangenheit. Könnte in gewissem Sinne auch meine Arbeit belasten. Mich hat interessiert, dass die Info Box dieses Versprechen auf Information macht. Auf eine Art und Weise war sie der Trailer für den Westhafen.

RS: Trailer, das heißt eben auch: Simulation. Da wird ein Material benutzt, das vorgibt, eine ganz andere Funktion zu haben. Und das betrifft den Begriff des Bildes. Die Info Box ist für mich ein Bild, Bild im Stadtraum. Nimmst du nun in deiner Installation dieses Bild auseinander oder interessiert dich dieser Aspekt gar nicht so sehr?

IR: Es schien mir sinnvoll, nur mit der Fassade der Info Box zu arbeiten. Sie ist das wesentlich modulare Element, visuell, aber auch materiell gesehen. Es hat mich interessiert, auch weil die Fassade eine Oberfläche ist, aber auch, weil die Fassade gerade dieses Versprechen auf Information geben will, was sie, wie du sagst, als simuliertes Bild tut. Meine Frage war: kann ich in jenem Moment - nicht wenn ich die Struktur auseinandernehme, sondern wenn sie auseinandergenommen wird, wenn die Teile flottieren – kann ich eine Form herausarbeiten, die nicht auf Information verweisen will, Information versprechen will, sondern sich wie Information verhält. Ich mache also nicht unbedingt eine Dekonstruktion, sondern eher eine Transposition.

P4: Es sind doch unterschiedliche Intentionen in den beiden Projekten. Die Info Box war ja vorher ein Gebäude und ist jetzt auseinandergenommen worden. Den eigentlichen Zweck hat das Gebäude erfüllt gehabt. Bei Hempels Hütte ist es im Prinzip umgekehrt, es sind schon Einzelteile da, die dann erst zu ihrer eigentlichen Bestimmung zusammengefügt werden müssen.

IR: Natürlich, das Projekt Hempels Hütte, das inzwischen als ob die Hütte Hütte wäre heisst, ist ein anderes Projekt. Ich verfolge es übrigens nach dem ersten Scheitern noch weiter und suche momentan einen Sammler, der an einem bewohnbaren Haus und damit zugleich an einem verschwindenden Kunstwerk interessiert ist. Ich bin mit verschiedenen Räumen, ökonomischen Flüssen und zeitlichen Geschehen beschäftigt. An diesem Projekt interessiert mich, dass es die Hütte noch nicht gibt, sie aber vor ihrem Bau schon in Form von vorgefertigten Teilen vorhanden ist, dass es dieses Haus nicht in meiner Ökonomie gibt, sondern in der eines Anderen, dass das Haus noch keinen Ort hat, aber doch einen in der Zukunft bezeichnet. Ich verschiebe das Haus, bevor es dieses als solches gibt und nachträglich kann das Haus werden, was es schon immer sein wollte, ein bewohnbares Haus.- Das sind nochmals andere Bewegungen als jene, die ich mit der Fassade der Info Box ausführe.

P2: Ich persönlich finde diesen Ansatz von Hempels Hütte kunsthistorisch gesehen spannender. Ich muss bei den Photos der Info Box und auch bei der Arbeit Tieflader dauernd an Gordon Matta Clark denken. - Der Aspekt der unberührten Jungfräulichkeit, aus der jemand was macht ohne diese zu zerstören - die Teile dürfen ja nicht kaputt gehen. damit danach das Haus gebaut werden kann - das ist ein extrem spannender

dass vorher was damit gemacht wird. Also ich hätte auch so ganz persönlich ein Gefühl von: was passiert eigentlich dann mit meinem Haus vorher. Bei der Info Box ist es so, dass es vorbei ist. So ist es auch nicht schlimm, wenn eine Blechecke hochgebogen wird. Sie ist ja auch nicht abgebaut worden. Ich hab das Gefühl, es ist auch ein kleines bisschen abgerissen worden, zerstört worden, und das verweist mich zurück auf Matta Clark, der genau das gemacht hat. Ihm ging es viel mehr um den Prozess des Zerlegens, er hat ja selber Löcher in die Häuser gebohrt, weil ihn das interessiert hat, das ist ja nicht das, was dich interessiert.

IR: Die Hütte wäre dann die unbefleckte Empfängnis und der Tieflader die Prostituierte. Beides interessante Modelle - ein Zeitmoment, bei dem man sich fragt, ob etwas schon vorbei ist oder erst kommt, oder ob man diesen Zustand in der Schwebelage halten kann. - Ich denke es ist wichtig, dass Arbeiten, die zu einem Ende gekommen sind, wie diese wunderbare Arbeit von Gordon Matta Clark, eine Fortsetzung finden können, in bewusster Wendung auch. GMC ging es unter anderem um Schnitte, in einem ganz materiellen Sinn, und es ging ihm auch um die neugeschaffenen Lichtverhältnisse von Innen und Aussen, die durch die Schnitte entstanden sind, eine Art Belichtung. Ich habe zwar meine Arbeit nicht von GMC hergeleitet, doch kann man die Frage stellen: wie verhält sich diese Arbeit zu jener von GMC. - Auf das Projekt mit der Infobox bin ich zu einem Zeitpunkt eingeschwenkt, als sie eigentlich verkauft werden sollte, um sie andernorts wieder aufzubauen. Es wurde ein Käufer gesucht und mehrmals stand man kurz vor dem Abschluss des Vertrages, der aber nie zustande kam, bis man beschloss, die Info Box abzurechnen. Da musste ich mir die Frage stellen: kann ich jetzt mein Projekt noch durchführen. Ich denke, dass es keinen grossen Unterschied macht - die Info Box findet ihre Fortsetzung so oder so, sie kommt einfach in einen anderen Aggregatzustand. Heute weiss ich, dass ein Teil davon wieder verwendet werden soll, dh. die Hälfte der Info Box wird wieder aufgebaut, in einer neuen und anderen Form. Einige Teile werden vielleicht in Schrebergärten verwendet und einer nimmt sich eine Platte als eine Tischplatte, oder die Treppe überwindet später eine andere Höhe ect. Es geht weiter. Es gibt diese Entropie, die immer auch Umformung bedeutet.

P2: Ich möchte noch dazu sagen, dass ich in diesem Zusammenhang das ganz toll finde, dass die Idee oder der Gedanke von GMC weiter geführt wird. Seine Arbeit hat ja, glaube ich, nicht aufgehört weil sie aufgehört hat, sondern weil er einfach gestorben ist. Er hätte bestimmt weitergearbeitet. Es hat eigentlich lange nichts gegeben, was diese Idee weiterverfolgt oder verändert.

IR: Ich habe vielleicht das Glück, dass ich nicht kräftig genug bin, eigenhändig materielle Schnitte zu machen.

RS: Das war jetzt ein schönes Schlusswort

IR: Es gibt doch keinen Schluss, natürlich nicht.