

## Rauheit in prekärer Balance

Die graue Platte liegt am Boden. Sie ist einige Finger stark und wäre für Menschenkraft dennoch kaum zu heben. Ihre kalte Farbe macht sie stumm. Beton ist ein Material, das nicht spricht. Es wirkt lautlos und nicht nur wegen seiner Dichte und Spröde gewaltsam. An einer Seite wurde die Masse der Fläche nach oben gebogen. Das Ende wurde während der Aushärtung wie ein Stück Papier gegen seine Formrichtung gefaltet. An der Kante bildet sich ein Wulst, der unter seinem Eigengewicht in sich zusammenfällt. Die Krümmung lässt die Substanz bersten. Der sämige Stoff zerbröselt. Aus der Form und dem Guss wird an der Oberseite Formloses und Gebrechen.

Manche dieser Arbeiten wirken wie schockgefroren. Ist es die Rauheit in prekärer Balance, die diese Dinge so kalt, unheimlich und unbeugsam macht? Andere sind gebogen, feinsinnig fast trotz ihrer grauen sandflüssigen Herkunft. Ein Werkgruppe besteht aus wie zufällig hingeworfenen Latten und groben Bauklötzen. Die Ansammlung erinnert an liegen gelassenes Bauholz auf Baustellen und Schutthalden. Während die Oberflächen deutlich die Zeichnung des Abgusses und die Maserung des Holzes erkennen lassen, deuten Lagerung und Schichtung auf Zufälligkeit und Vergessen. Die einzelnen Elemente liegen so übereinander, dass sie sich sperrig im Weg liegen. Wäre nicht die Assoziation von Schutt und Verwitterung, man dächte an dekonstruktive Modellentwürfe waghalsiger Architektur der 80er Jahre.

Beton, so sagt Christoph Weber im Gespräch, ist das Material der Gewalt. Tatsächlich gibt es eine enge Semantik dieses Stoffes. Beton steht für Festigkeit, für Mauern und Wehre, für Bollwerk und Bunker. Beton ist die Substanz des Hoch- und Tiefbaus, der Brücken und Blöcke, der Tonnen und Tunnel, der Kraftwerke und der Wehrkraft. Im Einsatz mit Stahlarmierungen ist er der stabilste Baustoff, wegen seiner drögen Farbe und leblosen Härte gilt er jedoch als lebensfeindlich, anonym und stumpf. Seine Gewalt ist jene der Widerstandsfähigkeit, der Belastbarkeit, der Dauer.

Weber sieht seine Kunst als Stresstest des Dinglichen. Er erprobt Wirkungen und erkundet Strapazen. Zwei tonnenschwere Blöcke, vermeintlich aus einem entzwei gebrochen, verfügen unmöglicherweise über eine sowohl glatte als auch brüchige

Verbindungsfläche. Zuweilen werden Betonmischungen in einem Stück Plane von der Decke gehängt, zuweilen ummanteln sie schlank Armierungen, dann werden sie nach dem Festwerden mit Hämmern malträtirt oder zu groben Fragmenten gebrochen. Webers Akte sind dabei weniger aggressiv, denn befragend. Es geht um die Formung, die sich während der Formwerdung in ihr Gegenteil, in die Formlosigkeit verliert. Denn der Zustand des Fließenden, der beim Beton das Werden und Formen meint, überantwortet sich nach dem Erhärten einem Erodieren, das den Verlust, das Vergehen und die Formvergessenheit meint. Weber schafft isolierte Objekte, die das Weigern zeigen, das Stand- und Aushalten, deshalb geht es auch um Politik.

Jacques Rancière sieht die Bearbeitung des Materials, der Widerstand des Dinges gegen die bearbeitende Hand, als eine Metapher für seine gegenwärtige politische Philosophie. Das Wesen der Kunst kann nicht definiert werden. Kunst ist ein Einbruch der Gleichheit und in die Ungleichheit der Welt. Kunst ist der Gestaltwille gegen die Substanz. Beton, so erklärt Weber, ist das Material der Macht, „The Material of Occupation“. Aus familiärem Hintergrund befasst sich Weber mit der Geschichte Israels, dem Bau der Barriers, der faktischen Macht von Beton und seinem symbolischen Gewicht. Beton markiert die Gewalt, ist wehrhaft gegen Widerständigkeit. Einer seiner solitären Kuben zeigt Brandspuren. Zugleich weist der Block Schrammen an den Kanten und eine Bruchlinie in der Mitte auf. Die Verletzung ist an ihm kenntlich. Weber nimmt das Robusteste, um gerade an der starken Dinglichkeit die Gefährdung zu zeigen. Dazu zitiert er einen Refrain einer Punkband der 80er Jahre im Umkreis der Hausbesetzerszene und Atomkraftgegner: Schade, dass Beton nicht brennt. Doch er beweist das Gegenteil. Verbrannter Beton ist zerstörte Macht.

Gegen den Anschein, der den Wiener Künstler vielleicht einer Kultur des Haptischen und des Plastischen zuordnet, versteht sich Weber daher als kritischer und als ausdrücklich kognitiv verfahrenender Autor. Vielleicht ist er sogar als Fortführer politischer Konzeptkunst am besten beschrieben, bekunden doch seine Werkstücke die Ansätze der Materialbefragung und Ausdruckskritik. Doch Weber geht über das Konzeptuelle hinaus. Im Unterschied zu klassischer Konzeptkunst finden sich in seinem Œuvre keine Anzeichen von Textvergleich, visueller Komparatistik oder semantischer Stilübung. Andere Medien - wie zum Beispiel die Sprache - kommen

nicht zum Einsatz. Die interpretierende Instanz bleibt das Material selbst. Darum auch die einfache Gegenwart von allein gelassenen Betonstücken und der Versuch, durch Destabilisierung, Störung und Beanspruchung die Handhabe dieses Materials offen zu legen.

Ausstellungen nach Webers Vorstellung sind daher stets mehr als nur Ansammlungen von Werken der Kunst. Es sind Belegformen für gezielte Verfahren, Residuen von Versuchsanordnungen, Schaustücke von Erprobungsszenarios und politische Statements.

In seinen Studien, denn anders sind diese Beton-Werke nicht korrekt zu benennen, beginnt Weber nicht mit Erscheinung, sondern mit der Bedeutung und den transitorischen Punkten, jenen Momenten der Genese des Stoffes, an denen er von einem sämig zähflüssigen Zustand in den harten, widerständigen übergeht. Er sucht die Punkte, an denen der Stoff seine Widerständigkeit aufgibt, dort wo er sich verflüssigt oder aushärtet, dort wo er bricht oder verletzbar wird. Darum spricht Weber immer wieder vom Prozess und meint damit die Metamorphose der Substanz von Nutzbarkeit und Belastung bis hin zu Scheitern und Entstellung. Solange Beton formbar und in Schalen gegossen wird, folgt er dem Formwillen seiner Gestalter. Wird er aber strapaziert, so geraten Gestalt und Gewalt ins Wanken. Weber zeigt dies an schmalen, dünnen, fast eleganten Stücken, die auf Kunststoffträger aufgetragen werden, um dort auszuhärten. Es entstehen dünne Betonblätter, die sich unter dem eigenen Gewicht neigen und zeichnerische Gestalt annehmen. Diese Objekte, die lehnen und sich wie unsichere Körper gebärden, erkunden die Grenzen der Gravität. Es sind die alten Fragen des plastischen Gestaltens nach Aufrichten und Lasten, die sich hier kenntlich machen, aber auch die neuen, die mehr Webers Denken entsprechen, nach einer Beziehung zum Körper, zu Entität und Substanz, zur Frage, ob sich im Dinglichen nicht auch Existenz verbergen könnte, nicht zuletzt, ob konkretes Material schon im Sosein politisch ist.

Weber unterliegt nicht der Versuchung des Abbilds. Seine Objekte sind niemals illustrativ. Kein Stück ist aus einer Mauer gebrochen oder ein Erinnerungsmal einer überlebten Verletzung. Nein, wer in einem seiner gebrochenen Gebilde eine bestimmte Wand wieder erkennt oder darin eine Metapher für konkrete Konflikte sieht, übersieht ihre Isolation, ihre Gegenwart, ihren vereinzelteten Werkcharakter.

Webers Objekte stellen nichts dar außer sich selbst. In diesem Sinne sind sie den „Specific Objects“ der Minimal Art ähnlich, doch im Unterschied zu diesen legt Weber Wert auf die eigene Fertigung. Die eigene Handhabe erst ermöglicht die Destabilisierung der provozierten Festigkeit. Im Gespräch erläutert er, dass die Werke noch von ihm, zumindest von seinem eigenen Portalkran beherrschbar sein müssen. Einem industriellen Hersteller das Werk überlassen, würde die Relation zum Körper, zur sinnlich tastbaren Wirklichkeit und nicht zuletzt die stumme Gegenwart ihrer Isolation hintergehen. Zu der Beherrschung gehört aber auch die Nicht-Beherrschung. Jene transitorischen Punkte der Selbstüberlassung, in denen die Körper brechen oder bersten, sind jene, die aus dem Material selbst stammen, sie lassen sich nicht delegieren. Sie ruhen in der Eigengesetzlichkeit der physischen Substanz.

Ist nicht der Block die erste Form aus Beton? Ist nicht seine Undurchdringlichkeit die wirkungsvollste Eigenschaft? Ist seine Beständigkeit nicht zeitgemäßer als das schnöde Metall Bronze, das seit Alters her für Dauer und Überleben in der Kunst steht? Neben den politischen Bedeutungen führt Webers Bemühen, die Dinglichkeit als solche zu erfassen, zu noch tieferen, ernsten, ja ersten Fragen. Präsentation und Isolation schaffen Präsenz. Die Kuben, Latten und Leisten stehen allein. Ausstellen bedeutet auch Hinaus-Stellen. Nichts anderes nämlich war für Martin Heidegger Existenz. Existenz bedeutet seinem lateinischen Wortstamm nach „Hinaus-Stehen“. Existenz besagt, sich keine Stellvertretung zu erlauben, keine Repräsentation und Darstellung. Auch Rancière spricht davon, dass Kunst nur wirksam ist, wenn sie sich der Repräsentation verweigert. Sie steht für sich. Existenz, meinte Heidegger, bedeutet das Hinausragen in das Offene, mithin die Bloßstellung des Daseins, seine Einbettung in Gefährdung und offenen Entscheid. Weber nimmt seine Objekte als Exemplare dieses Hinausstehens und geht dennoch weg vom Menschlichen, seiner Lebendigkeit und Psyche. Es geht darum, eine sinnliche Ontologie des Dinglichen in der Zeit zu entwerfen. Dazu platziert er die Betonkörper als freistehende Dinge, die durch ihre Festigkeit ungefährdet erscheinen, aber durch ihre Brüchigkeit und Verletzung die vorgebliche Unantastbarkeit infrage stellen.

Thomas D. Trummer, Mainz, 18. Nov. 2012