

Methodologie und Prozess.

Über die Entwicklung Christoph Webers nachvollziehender Handlungen mit Material

Fiona Liewehr

In einem vorbereitenden Gespräch mit Christoph Weber zu diesem Text bezeichnet er seine künstlerische Entwicklung als eine „vom methodologischen Nachvollzug“ ausgehende Praxis bei früheren Arbeiten hin zum Handeln mit und gegen ausschließlich ein Material: Beton. Bereits die Titel der Skulpturen **Beton (gehoben)**, **Beton (gefaltet)**, **Beton (gerollt)**, beschreiben prozessuale Vorgänge, die den üblichen Gebrauchskonventionen des Materials geradezu zu widersprechen scheinen, verbindet man den archetypischen Baustoff des 20. Jahrhunderts doch mit Formstabilität, Massivität und Unverrückbarkeit, Härte und Belastbarkeit. Doch wickelt sich der Beton in Bündel elegant um Bewehrungseisen, quillt in **Beton (gerollt)** aus einer an der Wand hängenden Abdeckplane, biegt sich in **Beton (gewickelt)** bzw. **not yet titled** geschmeidig über Holz und Stahlplatten, steht in bent inversion filigran, wie ein unsicherer Körper an die Wand gelehnt oder scheint, zu einer Art Wippe oder Bogen geformt, auf dem Boden zu balancieren und seiner eigenen Schwerkraft zu widerstreben. Die Arbeiten wirken roh und weich zugleich, massiv und doch fragil, starr und beweglich, wie geronnene Zeit, die einen Augenblick festzuhalten und eine Handlung zu konservieren scheint, um sie für den Betrachter sichtbar zu machen. Die gründliche Vorbereitung der Gussform und das genaue Wissen um den Aushärtungsvorgang von Beton sind für das finale Ergebnis ausschlaggebend. In dem Moment in dem sich der Aggregatzustand von zähflüssig zu fest transformiert, hebt, kippt oder faltet Weber den Beton und zwingt ihm eine Form auf, für die das Material ursprünglich nicht vorgesehen ist. Zufall ist genauso intendiert wie das Scheitern ein ständiger – wengleich durchaus konstruktiv verstandener – Begleiter seiner experimentellen Versuchsfolgen ist. Christoph Weber interessiert die Prozessualität und die kontextuelle Verschiebung durch die substantielle

Beton (gehoben) → p. XX
Beton (gefaltet), 2013 → p. 67
Beton (gerollt) → p. XX
Bündel → p. XX
Beton (gerollt) → p. XX
Beton (gewickelt) → p. XX
not yet titled → p. XX
bent inversion → p. XX

Metamorphose vom Formlosen zum Konkreten, innerhalb derer er das Material einer extremen Belastungsprobe aussetzt. Anstatt *a priori* vollkommen festgelegt werden zu können, bestimmt das Material durch seine physikalischen Eigenschaften und seinen Herstellungsprozess die Form der Werke. In seinen jüngeren Betonskulpturen manifestieren sich Webers performative Handlungen und die Prozessualität des Materials in gleichsam „schockgefrorenen“¹ Formen. Selbst wenn der künstlerische Handlungsakt und die schier unendlich scheinenden Gestaltungsmöglichkeiten von Beton im Mittelpunkt zu stehen scheinen, so ist Christoph Webers Werk jedoch keineswegs aus rein formalen Gesichtspunkten zu betrachten. Er ist stets auch an inhaltlichen Dimensionen interessiert, an dem, was er – wie eingangs erwähnt – den „methodologischen Nachvollzug“ nennt. Entscheidend ist für ihn die Suche nach einer bestimmten Technik der Umsetzung von Konzepten, nach den Kriterien wann und warum eine bestimmte künstlerische Methode und Material zur Anwendung kommen muss. Ausgangspunkt ist demnach die konzeptionelle Analyse, die Idee eines Gegenstandes, der die Wahl des Materials und den Umsetzungsprozess nach sich zieht, selbst wenn dieser wiederum – trotz aller künstlerischen Beherrschung – immer auch unberechenbar bleibt.

Mehrfach spricht Weber davon, dass Beton für ihn ein Material der Gewalt sei, eines das für Zerstörung, für Okkupation steht. Tatsächlich können seine ersten Betonarbeiten genau diesen Eindruck auf den Betrachter hinterlassen. Da stechen Bewehrungseisen in contradiction gefährlich aus der Wand in den Raum, während sie gleichzeitig in ihrer systematischen Akkuratheit dem sorgfältig freigelegten Betonquadrat als fast melancholischen „Bildrahmen“ dienen, da besetzen mittels Flammenwerfer gewaltsam aus ihrer Verschalung befreite Betonquader in not yet titled den Raum, die gleichzeitig von Verletzlichkeit und einer fast sentimental-malerischen Schönheit zeugen. Stets ist Christoph Webers Arbeiten eine Dichotomie von Aufbau und Zerstörung, von Gewalt und Sanftheit, von Depression und Hoffnung inhärent, ist ihnen eine „lakonische Traurigkeit“² eigen, wie sie der Künstler selbst nennt. Keine anderen Skulpturen vermitteln diese Dichotomie besser als eine Serie von Arbeiten, die alle mit **Untitled (Gegenstück)** (ab 2010) betitelt sind. Immer stehen sich zwei monolithische Betonquader durch einen Riss getrennt einander

gegenüber und scheinen aus einem massiven Block gebrochen zu sein. Während dem einen der Quader ein riesiges Eckstück fehlt, findet dieses in dem Gegenstück eine exakte Entsprechung. Aufgrund der teilweise glatt verbleibenden Flächen zwischen den beiden Quadern offenbart sich die Absurdität des Bruches und somit der künstliche Herstellungsprozess: ein Quader wurde in Beton gegossen und nach der Aushärtung eine Ecke herausgeschlagen. Die so entstandene Fehlstelle wurde doppelt in Silikonkautschuk abgeformt und als Ergänzung der Gussform des zweiten, danach gegossenen Quaders hinzugefügt. Die beiden Objekte verweisen darauf, dass nicht nur die dem Werkstoff eingeschriebene Metaphorik sondern auch die spezifische Beschaffenheit des Materials Christoph Webers künstlerischer Praxis besonders entgegenkommt. Als künstliches Gestein durchläuft Beton verschiedene Aggregatzustände von flüssig zu fest und lässt sich demnach in eine zuvor festgelegte Form gießen, sowie in gehärtetem Zustand bildhauerisch bearbeiten. Beton ermöglicht zugleich „Plastik“, die im additiven Verfahren durch Materialzufügung zustande kommende Form als auch „Skulptur“, das im subtraktiven Verfahren durch Abarbeiten geschaffene Werk.

Webers Gegenstücke folgen stets der gleichen Vorgangsweise: Einem rationell kalkulierten Aufbau folgt die physische Zerstörung, die wiederum Voraussetzung für einen neuerlichen Aufbau ist. Konstruktion bedingt Dekonstruktion und umgekehrt. Entscheidend bleibt dabei stets die menschliche Beherrschbarkeit. Nie würde Christoph Weber sein prozessorientiertes Handeln zugunsten eines rein maschinellen Verfahrens aufgeben; nie würde er, wie beispielsweise die Minimalisten, maß- oder massengefertigte Industrieprodukte verwenden. Selbst wenn seine Skulpturen durch ihre Formensprache an die der Minimal Art erinnern, leugnen sie nie die Spuren ihrer Produktionsbedingungen, bleibt die Beschaffenheit des Werkstoffes stets sichtbar und transportieren sie nie die rigide Selbstreferenzialität und kühle Strenge der Minimal Art. Auch die teilweise übermannshohen, tonnenschweren Gegenstücke werden von Christoph Weber alleine manuell bearbeitet, nur während der Ausschalung und Versetzung der Betonblöcke greift er auf einen Kran und die Hilfe von Assistenten zurück. In diesem Sinne ist Weber ganz klassischer Bildhauer, der sich an seinen Werkstücken abarbeiten muss.

Nicht immer war Beton vorrangiges künstlerisches Material seiner Skulpturen, immer schon ging es aber um den „methodologischen Nachvollzug“, um die Bedeutungsträgerschaft von Materialien, um Fragen von Konstruktion und Dekonstruktion oder, ganz allgemein gesprochen, um die unauflösbare Verschränkung von materiellen, formalen und inhaltlichen Dimensionen. Im Unterschied zu den aktuellen Betonskulpturen tragen Webers ältere Arbeiten ihre Materialität nicht offen zur Schau, sondern die verwendeten Werkstoffe wurden derart bearbeitet und transformiert, dass sie auf die Metaphorik anderer Materialien oder Objekte verwiesen. Während sie früher auf historische oder gesellschaftspolitische Implikationen deuteten, sind diese im Beton selbst bereits eingeschrieben. Die intermediale Transformation von einem Werkstoff zu einem anders aussehenden und anders konnotierten wird nun innerhalb des Materials und dessen Aggregatzuständen verhandelt.

In seiner Installation **Untitled (Ramponeau)** arrangiert Weber beispielsweise Pflastersteine aus Papiermaché, deren Vorlage ein aus der rue Ramponeau heraus gebrochener Stein ist, in der 1871 die letzte Barrikade der Pariser Kommune stand. Indem Christoph Weber für das Papiermaché ausschließlich Bücher verwendet, die vor dem Revolutionsjahr erschienen sind, schreibt er den abstrakten Objekten nicht nur einen konkreten historischen Diskurs ein, sondern stellt auch Fragen nach dem Wechselverhältnis von Fiktion und Realität, von Signifikant und Signifikat. Ähnliche Prozesse durchläuft das Material in den **Objets Externes**, für die er Oberflächenstrukturen von Häuserfassaden mit Silikonkautschuk abgenommen, sie mit koloriertem Wachs zu Platten gegossen und zu post-minimalistisch anmutenden Kuben gefaltet hat. Durch die Abformung mit Silikon blieb jedes einzelne Detail und die genaue Oberflächenbeschaffenheit der Fassaden sichtbar und verhandelt Fragestellungen zu Kategorien von Öffentlichem und Privatem, von Außen- und Innenraum. Da die Texturen einiger der Fassaden längst Veränderungen oder Übermalungen unterworfen wurden, können die Objekte als eine Art Time Capsule gelesen werden, in der historische Informationen der Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft einerseits eingeschrieben andererseits durch die spezifische Materialeigenschaft der Veränderung und Vergänglichkeit preisgegeben werden.

Entscheidend für den „Nachvollzug“ eines historischen oder persönlich erlebten Ereignisses ist die Erinnerung. Sigmund Freud definierte 1914 das Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten als Methode um ein traumatisches Erlebnis durch die Vergegenwärtigung der Vergangenheit zu verarbeiten.³ Jacques Lacan hat Freuds Theorie 1953 neu interpretiert und insofern radikalisiert, als er die Wiederholung als symbolischen Akt gegen die Erinnerung als imaginären Akt beschrieben hat.⁴ Die Wiederholung wird von der postmodernen Philosophie als positive Möglichkeit von Handlung, als Tat der Differenz gesehen, da ein „Wieder“ nie zur selben Zeit stattfindet und diese selbst den Unterschied setzt. Durch den Akt der Wiederholung wird Erinnerung produziert, die Tat soll einen Unterschied zum Wiederholten setzen und Anderes, Neues möglich machen. Die Handlung selbst setzt die Differenz.

In Arbeiten wie **Untitled (Chunks)** oder **Trauma** setzt sich Weber bewusst mit der Thematik von Wiederholung als Mittel der Vergegenwärtigung von verdrängten Ängsten und Erinnerungen auseinander. Beiden geht ein Akt der Zerstörung der Wiederholung voraus. Für **Untitled (Chunks)** vervielfältigte er einen zuvor gewaltsam auseinander gebrochenen Betonblock täuschend echt aus grau gefärbtem, gipsartigem Kunststoff und stellte die Blöcke akkurat hintereinander gereiht in den Raum. Die Installation mag wie eine wehrhafte Barrikade anmuten, dennoch wird der gewaltsame Akt durch die exakte Wiederholung seiner Form und räumlichen Inszenierung ins Absurde verkehrt. Eine Absurdität und Künstlichkeit, die sich hier insofern direkter als in späteren Skulpturen offenbart, als sie nur auf den Werkstoff Beton verweisen als tatsächlich daraus gemacht zu sein. Ebenso spielt Trauma mit der Verunsicherung, die sich durch die exakte mehrfache Wiederholung von Zerstörung einstellt. Weber zersplitterte mit einer Axt eine Zimmertüre, formte die Bruchstelle sorgfältig mit Silikonkautschuk ab und übertrug die Abgüsse auf sechs identische Türen. Das Arrangement der Türen in einem geschlossenen Raum, der lediglich durch das Loch der originalen Türe den Blick auf die exakt identisch gebrochenen Kopien zulässt, kann als Verweis auf die zerstörerische Kraft des Menschen und die psychischen Traumata sowohl bei den Tätern, als auch bei den Opfern gelesen werden.

In all seinen Arbeiten setzt sich Christoph Weber mit Realität, deren Wiedergabe und Wahrnehmungsmechanismen auseinander, untersucht Begriffe, Vorstellungsmuster und gesellschaftspolitische Ordnungssysteme. Konstitutiv ist eine inhaltlich-konzeptionelle wie formal-materielle Doppelbödigkeit seiner Werke, die eine Dichotomie von Zerstörung und Aufbau, von Dekonstruktion und Konstruktion in sich tragen. Nie sind sie entweder das Eine oder das Andere, sie sind stets Beides zugleich: verstörend und versöhnlich, massiv und verletzlich, aggressiv und passiv, grob-unbeherrscht und elegant-sinnlich und damit stets menschlich. Christoph Webers künstlerischer Weg führte von der kontextuellen Verschiebung durch Materialtransfer zur derzeitigen ausschließlichen Verwendung von Beton, innerhalb dessen formale wie inhaltliche Implikationen verhandelt werden. Man mag auch eine Veränderung im Materialumgang allgemein konstatieren: während in früheren Arbeiten der Akt und die Wiederholung von Zerstörung teilweise eine bestimmende Rolle spielen und diese noch in den verbrannten Beton-skulpturen und in den entzweiten massiven Gegenständen ablesbar sind, mögen die jüngsten Arbeiten von einem selbstsicheren, fast spielerischen Umgang zeugen. Beton ist für Christoph Weber zur Selbstverständlichkeit geworden. Dem Kampf gegen das Material ist ein Spiel mit und innerhalb des Materials gewichen. Bleibend ist der „methodologische und prozessuale Nachvollzug“, ein Akt der in seiner jeweiligen Zeitlichkeit nie affirmative Bestätigung sondern stets einer von Vergegenwärtigung, Differenzierung und Versuch sein kann.

- 1 Thomas Trummer, „Precariously Balanced Roughness“, in: *RES*, Juni 2013, S. 50–54, hier S. 52.
- 2 Weber spricht in diesem Zusammenhang auch über Literatur, dezidiert über die Werke Thomas Bernhards und über Erich Kästners Großstadtroman *Fabian*, deren „lakonischer Traurigkeit“ er sich zutiefst verbunden fühlt. Unveröffentlichtes Interview mit Timothée Chaillou, Jänner 2012.
- 3 Sigmund Freud prägte 1914 in einem kurzen Artikel den Begriff „Durcharbeiten“ als psychoanalytische Technik, die auf der Annahme basiert, dass das Erinnern an einen belastenden Vorfall und das Wiederholen für eine dauerhafte Veränderung nicht ausreichen. Siehe: Sigmund Freud, „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse, II)“, in: *Internationale. Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 2 (1914), S. 485–491; *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 126–136.
- 4 Siehe dazu insbesondere: Jacques Lacan, *Buch I (1953–1954): Freuds technische Schriften*, Weinheim und Berlin: Quadriga 1990.