

Pflastersteine aus Pappmachée
Zur Arbeit **Untitled (Ramponeau)**
von Christoph Weber

Jens Kastner

„Übrigens kann ich Ihnen kein einziges ungewöhnliches Ereignis aus den Jahren 1870–71 erzählen. Ich teilte meine Zeit zwischen der Landschaft und dem Atelier.“

Paul Cézanne
(in einem Brief an Ambroise Vollard)¹

Dass Paul Cézanne, Wegbereiter der modernen Kunst, aus den Jahren 1870/71 nichts Nennenswertes zu berichten weiß, ist bemerkenswert.² Immerhin fiel in diese Zeit ein Ereignis, das dem russischen Sozialrevolutionär und Zeitzeugen Pjotr L. Lawrow zufolge „den Sozialisten aller Schattierungen nicht irgendein besonderes Organisationsprogramm, nicht irgendein isoliertes Dogma, sondern jene Ansätze [brachte], die wesentlich die historischen Bedingungen für den bewussten Kampf des Proletariats [...] gegen seine Unterdrücker geschaffen haben“³: Die Pariser Kommune.

Cézanne aber konzentrierte sich auf Landschaft und Atelier.⁴ Das ist letztlich die paradigmatische Haltung des Künstlers im frisch autonomisierten Feld der Kunst, in dem sich die Radikalität künstlerischer Formgebung von jener politisch-emanzipatorischer Kämpfe abgekoppelt hat. Seither wird Vermittlung versucht. Nicht, dass es nicht politische Kunst oder Kunst mit Politik die gesamte Geschichte der künstlerischen und gesellschaftlichen Moderne hindurch immer gegeben hätte. Gerade für diese am Politischen orientierte Kunst war das Jahr 1871 ein Ausgangs- und Bezugspunkt. Hier hatten auch damals schon namhafte Kunstgrößen wie Gustave Courbet oder Camille Pissarro mit den Aufständischen sympathisiert und den Anlass für die wechselhafte Geschichte der „Verkettung von Kunst und Revolution“⁵ markiert. Und dennoch: die Kunstproduktion, die sich auf politisches Engagement einlässt, die motivisch oder inhaltlich mit Politik hantiert oder in der Produzentinnen und Produzenten einfach eine politische Haltung manifestieren wollen, ist seit der Etablierung jenes gesellschaftlichen Sonderbereiches, der gemeinhin „Kunst“ genannt wird, in besonderem Maße legitimationsbedürftig.⁶

Untitled (Ramponeau), 2008
Dimensions variable,
12 x 13 x 15 cm each
→ p. 127

Der Zugriff auf oder gar der Eingriff in das Politische bedarf einer Vermittlung mit dem Anspruch auf künstlerische Eigengesetzlichkeit. Solche vermittelnde Ansätze hat es viele gegeben, die Arbeit von Christoph Weber ist eine davon. Allerdings eine besonders konsequente. Dies schon deshalb, weil sie sich mit **Untitled (Ramponeau)** an jenen Ort und jene Zeit zurückbegibt, an und in der die Genese der Abkoppelung spätestens ansetzen muss: wo der „Wegbereiter der Moderne“ schon gar nicht mehr mitbekommen will, was im Bereich der sozialen und politischen Kämpfe geschieht und seither Gedenken „in allen Sprachen der zivilisierten Welt“⁷ auf und nach sich gezogen hat.⁸

Weber hat dort einen Pflasterstein entnommen, wo im Mai 1871 die letzte Barrikade der Kommune stand, in der Rue Ramponeau. Mit Pappmaché, hergestellt aus Büchern aus dem selben Jahr (oder älter), hat er diesen Stein repliziert und einige davon aufgehäuft. Grau-bräunlich schimmernd geben sie noch den einen oder anderen Wortfetzen preis. Sie verbergen nicht, aus dem falschen Material zu sein.⁹

Sie stapeln und streuen sich somit einerseits ein in die anderen Arbeiten des Künstlers, in denen es um Fragen des Materials geht, welche Gebrauchsweisen es jeweils hergibt und was es zu sagen hat. Weber knickt, faltet oder sprüht Beton und das ruft natürlich Irritationen hervor. Das sind, wenn man so will, Akte der Respektlosigkeit gegenüber der Stabilität und Bombastik, die den Beton – neben Glas und Stahl – zum paradigmatischen Zeichen der ökonomischen Modernisierung und damit selbstverständlich auch zum Referenzmaterial in der Kunst haben werden lassen. Das Ungewohnte und Überraschende, das der gefaltete Beton auslöst, tritt den Betrachtenden sicherlich auch in den Steinen aus Papier entgegen. Aber sie leisten noch mehr. Sie tragen nämlich andererseits auch noch zur Reflexion über die künstlerischen Prozesse des Aufgreifens und Adaptierens und der Verwertung und Inwertsetzung bei.

Denn anders als der Beton sind Webers Pflastersteine nicht aus wertlosem Zeug wie Sand hergestellt, sondern aus selbst bereits Wertvollem, aus – mit Pierre Bourdieu gesprochen – „objektiviertem Kulturkapital“¹⁰, nämlich aus alten Büchern. Die Empörung, die deren Zerstörung bei den Gebildeten normalerweise auslösen würde, kann allein durch ihre Kunstwerdung abgefangen werden.¹¹ Weber und seine wuchtigen Papiersteine führen damit auch verschiedene Legitimationsmodi vor: Welches Material ist in welchem Zustand und in welchem Kontext etwas wert? Und sie zeigen die Fragilität solcher

- 1 Zit. n. Ulrike Becks-Malorny. *Paul Cézanne (1839–1906). Wegbereiter der Moderne*, Köln, London u.a.: Taschen Verlag, 2007, S. 19.
- 2 Ich danke Tom Holert für seine kritischen wie hilfreichen Anmerkungen zu diesem Text.
- 3 Pjotr L. Lawrow, *Die Pariser Kommune. Geschehnisse – Einfluss – Lehren*. [1880], Münster: Unrast Verlag, 2003, S. 182.
- 4 Dass diese Konzentration nicht Ausnahme, sondern die anerkannte Regel ist, weil sie sich ganz dem widmet, was sich als das Eigentliche der Kunst etabliert hatte – Wahrnehmen und Formgeben – ist vielfach bestätigt worden. „Es gibt keinen Zweifel“ schrieb etwa der Kunsthistoriker Herbert Read über Cézanne, „dass das, was wir die Bewegung der Moderne in der Kunst nennen, mit der zielstrebigsten Bestimmtheit eines Französischen Malers begann, die Welt objektiv zu sehen.“ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, [1959] London: Thames & Hudson, 2006, S. 13 [Übers. J.K.]
- 5 Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant, 2005, S. 7 und S. 63ff. Auch die 2007 von Charles Esche und Will Bradley organisierte Ausstellung in der Tate London und im Vanabbemuseum Eindhoven und die dazugehörige Textsammlung zum Verhältnis von Kunstproduktion und sozialem Wandel setzt programmatisch mit der Pariser Kommune ein, vgl. Charles Esche und Will Bradley (Hg.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, London: Tate/Afterall, 2007.
- 6 Vgl. u.a. Helmut Draxler: „Der Fluch der guten Tat. Autonomieanspruch und Ideologieverdacht in der politischen Kunst“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 80, Dezember 2010, S. 34–41.
- 7 Pjotr L. Lawrow, *Die Pariser Kommune*, a.a.O., S. 181.
- 8 Mit solch historischer wie materieller Treffsicherheit hat Weber auch die Arbeit (*Untitled (Kupferstich, 1631)*, 2008) produziert: In ihr sind Kupferstreifen in Form modifizierter Rauchwolken an die Wand montiert. Sie sind den Linien aus einer Karikatur von einem Flugblatt aus dem Jahr 1631 nachempfunden, als während des 30jährigen Krieges Flugblätter gerade erfunden und – wegen der hohen Analphabetenrate – auf visuelle Elemente stark angewiesen waren.
- 9 Teil der Arbeit ist auch noch ein Foto von der Straße mit dem tatsächlich fehlenden Stein und eine Kiste mit nicht mehr oder noch nicht gebrauchten alten Büchern.
- 10 Pierre Bourdieu, „Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital“, in: ders., *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur I*, Hamburg: VSA, 2005, S. 49–79, hier S. 59f.

Legitimierungsweisen auf. Was heute für die einen wertvoll ist, kann zugleich und erst recht am nächsten Tag schon für die anderen wertlos sein. Es ist selbstverständlich nicht ganz so arbiträr und kontingent, weil es Normen und Institutionen gibt, die die relative Dauerhaftigkeit von Wert garantieren, aber das Prinzip ist klar: Wert von Bestand muss hergestellt und kann nur geschaffen werden, indem sich bestimmte Bedeutungen in sozialen Kämpfen durchsetzen und etablieren. Damit sind nicht allein Auseinandersetzungen im Format Pflasterstein gegen Polizeiknüppel gemeint, sondern soziale Kämpfe beschreiben vielmehr das Ringen um legitime Sichtweisen, um Geltung und Gültigkeit von Werten, Normen und Bedeutungen, also ein allgemeines Prinzip gesellschaftlicher Dynamiken.

Hier, in diesem Kämpfen um Bedeutung, sind sich Kunstproduktion und Straßenproteste schließlich immer am nächsten, auch wenn sie nach sehr unterschiedlichen Regeln funktionieren.

Die Regeln der Kunst haben eine wichtige Tradition erzeugt, in der die bei Cézanne schon angelegte, objektivierende Grundhaltung – „die Welt *objektiv* zu sehen“ (Read) – stets weiter verschärft wurde, um vor allem persönlichen Ausdruck, aber auch verschlüsselte Narration überhaupt, aus der Kunst auszuschließen. Ein Konzentrationsprozess zieht sich durch die moderne Kunst, in dem das Spiel mit den Materialien entscheidender wird (für „gute Kunst“) als das, was mit ihnen dargestellt werden kann. Dabei hatte dieses Spiel häufig weniger spielerischen als eher analytischen Charakter: ein Durchspielen von Möglichkeiten. Die 137 Schamottsteine, die mit der schmalen Seite nach oben vom Minimal Art-Künstler Carl Andre in eine Reihe auf den Boden gelegt worden waren (Lever, 1966), sollten nicht mehr entziffert und dekodiert, sondern vor allem als Material im Raum erfahren werden.¹²

Diese vermeintlich abschließende Reinigung der Kunst von allem ihr als äußerlich postulierten Aspekten allerdings blieb in seinen Effekten immer ambivalent. Die Einbeziehung der Betrachtenden (in dieser Raumerfahrung etwa) mündete schließlich immer auch in der Frage nach den sozialen und kulturellen Ordnungssystemen, denen diese angehören. Zwar sollten bestehende Muster und Raster (des Denkens und der Wahrnehmung) nicht über die Entschlüsselung und Informationsverarbeitung ins Wanken gebracht werden, wohl aber über die Erfahrung mit dem Material im Raum. Es ging um die etablierten und prägenden Räume von Vor- und Darstellungen, auf deren Erschütterung die von noch

so metaphysischem Firlefanz entledigte Kunst häufig setzte.¹³ Zumindest der von Carl Andre verkörperte Strang der Radikalisierung künstlerischer Verfahren trifft in seinen Effekten so schon wieder auf die andere Tradition, die der gewollten künstlerischen Einmischung ins Politische: „Maler bauen Barrikaden“ (Ludwig Rubiner).¹⁴

Gleichzeitig brachten auch die verfeinerten Sichtweisen auf die innerhalb der Regeln des Politischen auftretenden Aktionsformen neue Einsichten hervor. Im kollektiven Protest wurde nicht mehr nur die gleichsam strukturlogische Reaktion auf Not und Unrecht erkannt, sondern eine ungeahnte Bandbreite an Motivationen gesichtet. Etwa die Diskrepanzen in den Vorstellungen von der Welt (oder auch nur der eigenen Situation), wie sie vorgefunden wird und wie sie sein könnte oder sollte. Soziale Bewegungen wurden gewissermaßen als Produzentinnen von Bedeutungen entdeckt, die weit über die Artikulation ihrer konkreten Forderungen hinausgehen.¹⁵

Sie agieren auf dem Terrain von Konnotationen, von Definitionen und Klassifikationen, die den ganzen sozialen Raum betreffen. Mit den Neuen Sozialen Bewegungen seit den 1960er Jahren geriet also die Dimension von Kultur, verstanden als Praktiken und Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung, ins Zentrum der Bewegungsforschung. Aber auch in den tatsächlichen Auseinandersetzungen, nicht nur in der sozialwissenschaftlichen Rezeption, hatte diese Dimension mehr Gewicht bekommen.

Die Praktiken selbst also schienen diesen Fokus zu rechtfertigen: Im legendären Mai 1968 etwa gab es – um ein hier relevantes Beispiel zu nennen – Barrikaden, aber sie waren weniger militärischer als vielmehr ästhetischer Art. Das Auftürmen der Pflastersteine während der Kommune diente noch vornehmlich militärischen Zwecken, der Abwehr des Gegners. Aber bereits hier wurden moralische Wälle gleich mit aufgebaut und die Barrikaden förderten, wie Carl Douglas aufgezeigt hat, dazu noch die Entstehung eines sichtbaren Kollektivsubjektes „as a communal construction“¹⁶. In der Revolte von 1968 waren sie dann vollends des militärischen Zweckes entledigt. „Die Barrikaden von Paris in der Nacht vom 10. auf den 11. Mai 68 sind ein historisches Zitat“, schreibt Ingrid Gilcher-Holtey in ihrer Analyse der Bewegung.¹⁷ „Errichtet von Schülern und Studenten in Kenntnis der Bedeutung der Barrikaden in den Tagen der Commune und während der Befreiung der Stadt von der deutschen Besatzung, beschwören sie die Erinnerung an diese historischen Vorbilder, doch erweisen sie sich in Form und Zielsetzung nicht als

deren Abbilder.“¹⁸ Diese Barrikaden waren also bloß Zitate und dennoch (oder gerade auch in dieser Form) waren sie Einsätze im Kampf: um das historische Gedächtnis ebenso wie um die Vorstellungen von einer anderen Welt, um Utopien.

Die Arbeit **Untitled (Ramponeau)** reagiert schließlich auf beide Entwicklungen – jene in der Kunst und die in den und hinsichtlich der sozialen Bewegungen. Sie betont erstens die Prozesse der Ver- und Umwertung von Material als zentrale für die Kunstproduktion. Sie hat somit weder mit der Materialfixierung im puristischen Setzungsakt der Minimal Art viel zu tun, noch mit dem Übergang in aktivistische Logiken und der damit verbundenen Auflösung von Ambiguitäten, wie sie etwa in den 1968 vom brasilianischen Konzeptualisten Antonio Dias auf einen Galerieboden gelegten handgroßen Steinen zum Ausdruck kommen. An jedem Stein hing ein kleines Schild mit der Aufschrift „To the Police“ (*To the Police*, 1968). Weniger als um das Aktivistisch-Werden der Kunst und die Übertretung des „Dispositionsrahmen(s) ‚Gegenwartskunst‘“¹⁹ geht es Weber um das Ausschöpfen der Bedingungen und Möglichkeiten dieser Kunst-Dispositionen und ihrer Rahmungen.

Die Arbeit integriert – zweitens – den performativen Recyclingaspekt politischer Kämpfe, in denen das Aufschichten von Mülltonnen, Autos und anderen Alltagsgegenständen zu Barrikaden sich auf vorherige Gefechte bezieht und zugleich die gegenwärtige Infragestellung bestehender Wertesysteme symbolisiert. (Mit „integriert“ ist gemeint, dass die Steine aus Pappmaché einige der neuen Logiken der politischen Aktion bereits in sich aufgenommen haben: das Verfahren des Aufgreifens und Umwertens des Materials weiß – es kennt die Zitatbarrikaden von 68 oder ähnliche Vorgänge – wie wichtig ein austariertes Verhältnis von Geschichtsverhaftetheit und Zukunftsorientierung für die effektive Durchsetzung politischer Vorstellungen ist.)

Was hier als Annäherungstendenz zwischen Aktivismus und Kunstproduktion beschrieben wurde – Wertsetzung und Umwertung von Vorstellungen in materiellen Prozessen –, wird in **Untitled (Ramponeau)** benannt, zur Aufführung gebracht und zugleich reflektiert.

- 11 Wo es sich um alte Autos handelt, die zu Kunst werden, wie in Nam June Paiks *32 cars fort he 20th century: play Mozart's Requiem quietly* (1997) war das nicht ganz so einfach, weil die Kunstwerdung im Milieu der Autoliebhaber nicht ganz so hoch geschätzt ist wie in jenem der Buchliebhaberinnen und Buchliebhaber. Nichtsdestotrotz machen Paik wie Weber auf genau diesen Wechsel zwischen den Sphären der Anerkennungs-, Legitimierungs- und Inwertsetzungsweisen aufmerksam, was einem dafür gefeierten Werk wie dem diamantenbestückten Totenschädel von Damian Hirst (*For the Live of God*, 2007) in Wirklichkeit viel weniger konsequent gelingt, weil er die Materialien unangetastet lässt. Die Diamanten ließen sich auch wieder als Diamanten verhökern, mit den Büchern und den Autos geht das nicht.
- 12 Denn Kunst, so Andre programmatisch, „ist eine direkte Erfahrung mit etwas in der Welt“, zit. n. Tony Godfrey, *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, 2005, S. 302.
- 13 Insofern waren gerade Carl Andre, der die BetrachterInnen dazu einlud, auf seinen Arbeiten herumzulaufen und tatsächlich körperliche Erfahrungen zu machen, die ambivalenten Effekte seiner Kunst durchaus recht. Obwohl an der Entledigung der künstlerischen Produktion von allem Nicht-Künstlerischen arbeitend, konnte er so – wie Julia Bryan-Wilson betont – zugleich „at the forefront of an abstract, politically committed art practice“ sein, Julia Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley: University of California Press, 2009, S. 49.
- 14 Ludwig Rubiner: „Maler bauen Barrikaden“, in: ders., *Künstler bauen Barrikaden. Texte und Manifeste 1908–1919*, Herausgegeben von Wolfgang Haug, Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1988, S. 81–86.
- 15 Vgl. etwa Stuart Hall, „Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistische Debatte“, in: ders., *Ideologie – Identität – Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, Hamburg: Argument, 2004, S. 34–65.
- 16 Carl Douglas, „Barricades and Boulevards: Material transformations of Paris, 1795–1871“, in: *Interstices. Journal of Architecture and Related Arts*, Nr. 8, 2007, S. 31–42, hier S. 39.
- 17 Ingrid Gilcher-Holtey, ‚Die Phantasie an die Macht‘. *Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 240.
- 18 Ebd.
- 19 Tom Holert, *Übergriffe. Zustände und Zuständigkeiten der Gegenwartskunst*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2014, S. 9 f.