

Skulpturale Körper:  
liegend, hängend, abwickelnd ...  
Versuche einer Situierung  
von Christoph Webers  
plastischem Schaffen

Konrad Bitterli

Beton, Beton, Beton  
Beton, Beton, Beton, Beton  
Waschbeton,  
Mischbeton,  
Fein-Stahl-Fertig-Beton.  
Wir baun uns a haltbare Welt,  
die in fuchzgtausend Jahr aa no hlt.

[...]

Wartungsfrei, sauber, keimfrei und schön,  
ma ka si glei gar net gnua an ehm sehng  
am Misch-Beton, am Stahl-Beton,  
am Fein-Wasch-Klar-Sicht-Beton  
Beton, Beton, Beton,  
Beton, Paradies aus Farbigen-Beton.

Gerhard Polt. *Beton*

Der Kontrast könnte größer nicht sein zwischen dem neoklassizistischen Interieur des altherwürdigen St. Galler Museums und Christoph Webers roher Betonskulptur: Mächtig, beinahe unverrückbar, und dennoch zerbrechlich liegt sie auf dem feinen Parkett und „besetzt“ den lichten Ausstellungsraum. Ihre lagernde Form scheint in einer gewaltigen Bewegung des Sich-Aufwickelns und Abrollens in sich zusammengefallen und abrupt auseinandergebrochen. Wuchtige Verwerfungen ziehen sich quer über ihre Oberflächen, verzweigen sich in zahlreiche feinere Bruchstellen, während von der Seite betrachtet körnige Betonausbrüche zwischen den Wülsten hervorquellen bzw. auf der anderen die Faltung als elegante Abwicklung erkennbar bleibt. Trotz feingliedriger Ausdifferenzierungen der Form erscheint die Skulptur geradezu selbstverständlich, beinahe lapidar, als hätte sich eine einzige kräftige Bewegung gewissermaßen in Beton verfestigt, die Spuren einer wuchtigen Geste, wie im Moment festgehalten. Im Grunde handelt es sich um eine liegende, mehrere Zentimeter dicke quadratische Betonplatte in industriellem Grauton, welche der Künstler während des Aushärtens auf einer Seite angehoben hat, als ob er den zähen Baustoff sanft falten wollte. Exakt diesen Moment der Transformation, des extremen Belastens des Materials und des nicht vollends

kontrollierbaren Kippens von einer bestimmten Form in eine andere provoziert der Künstler und hält ihn gewissermaßen in der finalen Skulptur fest. Auf der „Rückseite“ bildet der Prozess eine regelmäßig geformte Rundung aus, während von vorne betrachtet das Material aufgrund seines Eigengewichts in sich zusammenfällt, wobei die entstandenen Verwerfungen mit der Gesamtstruktur verbunden bleiben. Zu sehen ist die in Beton festgehaltene Geste mit eleganten Wölbungen und abrupten Abrissen, Ausfaltungen und Bruchkanten; gedanklich nachvollziehbar sind der Prozess der Entstehung, die Geste des Anhebens, der Beginn der „Faltung“, der prekäre Moment des Kippens durch die Materialüberlastung sowie die Kraft des Zusammenbrechens: im übertragenen Sinne also Momente der Konstruktion wie Destruktion, die gleichermaßen am künstlerischen Schaffensprozess teilhaben.

**Not yet titled** betitelt der Künstler augenzwinkernd seine Bodenskulptur und verweist dabei auf jenen entscheidenden Moment des Bestimmens in der Titulierung wie Formfindung. Letztere wird in der gedanklichen Rekonstruktion unmittelbar einsichtig. Man könnte seine Skulptur mit ihren Platten, Faltungen und Verwerfungen als beschleunigte Versuchsanordnung, als künstlerisches Modell für tektonische Vorgänge in unermesslichen Zeiträumen (miss)verstehen, gewissermaßen als Simulation erdgeschichtlicher Phänomene. Einzig der Werkstoff verweigert sich einer derart einseitig naturhistorisch motivierten Lektüre, verweist Beton als funktionales Material und bautechnologische Sprache unmissverständlich auf industrielle Fertigungsprozesse in Architektur und Städtebau und steht geradezu exemplarisch für die Versprechungen der Moderne. Deren Utopie einer neuen Gesellschaft und deren urbanistische Visionen währten indes nicht lange: Beton, selbst wenn so innig besungen wie von dem deutschen Kabarettisten Gerhard Polt, verbindet man heute mit Nichtorten im innerstädtischen Raum, unwirtlichen Wohnbauten in den Agglomerationen, Resträumen zwischen Verkehrsinfrastrukturen oder generell der Verschandelung der Landschaft. Gelegentlich findet der Begriff als Metapher Verwendung für jene Endzeitstimmung, wie sie in der „No Future“-Haltung der Punkbewegung der späten 1970er Jahre anklingt, wo „Beton“ für die Verkrustung der überlieferten gesellschaftlichen Klassenstruktur und des bürgerlichen Establishments steht, zumal Befestigungs- oder Bunkeranlagen bekanntlich aus ebendiesem Material erstellt werden.<sup>1</sup>

### **Werkstoff: Traditionen und Eigenschaften**

Künstlerische Werkstoffe sind folglich nie einfach wertneutrale Materialien, sie verfügen über eine ihnen eigene Metaphorik, die den entstehenden Dingen eingeschrieben bleibt, genauso wie die Geschichte ihrer Anwendung und ihre kunsthistorischen Traditionen in jedem neuen Werk stets „mitschwingen“. In der bildenden Kunst fand Beton nicht selten in architektonischem Zusammenhang Verwendung, zum Beispiel als „Kunst am Bau“ in modernistischer Architektur, während sich die Baukunst ihrerseits dank der scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten des „Béton brut“ gleichermaßen skulptural ausformte. Dass Betonskulpturen in der Gegenwartskunst auf diese Traditionen zurückverweisen, erstaunt insofern wenig. Das geschieht indes in durchaus distanzierter Form, in den turmartigen Beton-Stelen von Isa Genzken (\*1948) beispielsweise oder den skulpturalen Interventionen von Manfred Pernice (\*1963). Letzterer greift in seinen „Betongüssen“ die Formensprache realisierter Architekturen auf und transformiert isolierte Elemente in eigenartig hybride Objekte, deren Zweckbestimmung unsicher bleibt. Andere Künstler scheinen dem Werkstoff selbst bei klassischer Anwendung unerwartete Formen abzugewinnen: Lutz/Guggisberg (\*1968/66) schaffen klein- bzw. mittelformatige Betonskulpturen, denen eine geradezu surreale Verspieltheit eigen ist. Kilian Rühemann (\*1979) wiederum trägt den dünnflüssigen Werkstoff im Spritzverfahren auf Wände auf und realisiert damit monumentale Raumzeichen, wobei er die Haftfähigkeit des profanen Baumaterials in der weißen Zelle des Ausstellungsraumes erprobt. Christoph Weber faszinieren die Qualitäten des Werkstoffs: seine spezifischen Formbarkeit, die Verarbeitung und das darin angelegte Gestaltungspotential. Es sind insbesondere der Prozess des Aushärtens und die Möglichkeit, dabei im richtigen Moment formend einzugreifen, die sich der Künstler im Gegensatz zu den Genannten für seine Werke zunutze macht. In diesem Sinne setzt er das Material Beton verschiedensten Kräften aus, hebt es an, legt es um, lässt es auseinanderbrechen.... Diese Bewegungen bleiben in der vollendeten Skulptur stets sichtbar: Das Werk ist gleichsam eingefrorener bzw. ausgehärteter Prozess. Selbst wenn es wie **not yet titled** auf den ersten Blick mächtig wirken mag, kommt nie der Eindruck von Monumentalität auf. Dennoch evoziert die Skulptur jene Metaphorik von Gewalt und Macht, die dem Werkstoff gleichsam inhärent ist. Allein, in den vom Künstler ausgelösten formalen Prozessen des Falten und Einbrechens konserviert, erweitert er

solche überlieferten Vorstellungen um entscheidende Momente wie Verletzlichkeit oder Fragilität und verdichtet seine Skulpturen zu inhaltlich vielschichtigen Metaphern zwischen Macht und Ohnmacht, Erschaffen und Zerstören ....

### **Rückblick: Prozesse in der Kunst**

*Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructures und Live in Your Head. When Attitudes Become Form* hießen 1969 die beiden epochemachenden Ausstellungen im Stedelijk Museum Amsterdam bzw. in der Kunsthalle Bern. Zusammen mit der drei Jahre zuvor konzipierten Ausstellung *Eccentric Abstraction* in der New Yorker Fischbach Gallery haben sie wesentlich dazu beigetragen, einem erweiterten Skulpturbegriff zum Durchbruch zu verhelfen. Dieser überwand die neutrale Form und rigide Strenge der Minimal Art. Die sogenannte Postminimal Art stellte eine bewusste Abkehr von den Positionen eines Donald Judd dar und brach mit dem traditionellen Verständnis des Kunstwerks als Artefakt – zugunsten von eher prozesshaften Ansätzen. Zudem ergänzten Künstler wie Eva Hesse, Richard Serra oder Keith Sonnier den Kanon der Werkstoffe um bislang unerprobte Materialien wie Neon, Latex, Polyester, Fiberglas, u.a.m., die sie stets in ihrer Materialität sichtbar zu machen suchten. „Anti-illusionsistisch“ wurde diese Kunst genannt, indem sie die Beschaffenheit der Werkstoffe und die Spuren des Schaffensprozesses nicht leugnete, sondern im Gegenteil gezielt nutzte. Nicht zuletzt zeichnete sich die Postminimal Art durch die erfrischende Art und Weise aus, wie Werke sich zum Raum verhalten: Sie kommen aus der Wand, hängen von der Decke, verspannen die Wände, besetzen den Durchgang.... Gleiches lässt sich vierzig Jahre später von Christoph Webers Skulpturen behaupten: Auch sie baumeln von der Decke, lehnen sich an die Wand, hängen ebendort, liegen auf dem Boden oder besetzen den Raum wie **not yet titled**. Bei letzterer verwandelt der Künstler die minimalistisch-strenge Form einer Betonplatte durch einen gezielten Prozess in eine letztlich nicht vollends kontrollierbare Form und führt im Werk gleichsam die Überwindung der gestrengen Ästhetik der Minimal Art vor.

### **Im Raum zeitgenössischer Skulptur**

Die Ausstellung *Post/Postminimal* im Kunstmuseum St. Gallen konfrontierte 2014 herausragende Werkgruppen der Postminimal Art – Bill Bollinger, Gary Kuehn, Richard Serra, Keith Sonnier – mit Skulpturen zeitgenössischer Kunstschaffender von Katinka Bock bis Christoph Weber. Sie alle griffen in ihrem Schaffen die skulpturalen Möglichkeiten der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre auf.

Im Gegensatz zu damals geht es heute indes weniger um eine kulturelle und gesellschaftliche Revolution, um ein Überwinden eines künstlerischen Kanons, sondern eher um deren inhaltliche und materielle Neubestimmung. Die künstlerischen Ansätze müssen sich nicht mehr als heftige Geste bzw. als radikaler Bruch mit der Tradition bestimmen, sondern bauen vielmehr ganz selbstverständlich auf den formalen Recherchen der Vergangenheit auf, verbinden diese mit den Erfahrungen von heute und schaffen Werke, die von einer eigenen Sensibilität getragen sind und die Möglichkeiten zeitgenössischer Skulptur in unterschiedlichster Richtung souverän ausloten. Das zeigt sich exemplarisch in den vier in der Ausstellung gezeigten Skulpturen von Christoph Weber: **Beton (gehoben), Beton (gerollt), Beton (gewickelt) und not yet titled.**

Im Begleittext zur Ausstellung fasst Céline Gaillard wesentliche Momente seines künstlerischen Ansatzes zusammen: „Für ihn [den Künstler] sind sowohl Beschaffenheit wie Symbolkraft des Materials von immanenter Bedeutung. Damit lässt sich im Prozess des Trocknens der Akt der Bearbeitung als performatives Moment sichtbar machen. Einer Versuchsreihe gleich lotet Weber die Möglichkeiten des Werkstoffs aus, indem er den idealen Moment der Härtung sucht. Ob gehoben oder gerollt trotz er diesem geradezu archetypischen Baumaterial des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Zustände ab, die dem üblichen industriellen Gebrauchs des Betons grundsätzlich widersprechen. Weber [...] spielt im Grunde mit den Materialeigenschaften genauso wie mit den Gebrauchskonventionen.“<sup>2</sup> Thomas Trummer spricht im Zusammenhang mit diesen Betonskulpturen vom „Stresstest des Dinglichen“<sup>3</sup> und eröffnet metaphorisch jene für die zeitgenössische Kunst so entscheidende Doppelperspektive – auf die materiellen Eigenschaften zum einen und auf die inhaltliche Dimension zum andern. Gerade in deren engen Verschränkung, im Material angelegt und zugleich gedanklich überhöht, scheint mir das eminent Zeitgenössische von Christoph Webers Skulptur zu liegen. Sie zeichnet sich eben nicht allein nur durch ihre Stofflichkeit und die damit zusammenhängenden künstlerischen Prozesse aus, sondern gleichermaßen durch das metaphorische Potenzial, das in den Dingen selbst angelegt ist und durch künstlerische Transformationen im Grunde erst sichtbar wird. In diesem Sinne handelt Christoph Webers Skulptur von ihrem materiellen Grund, ihrer Entstehung, sie ist zugleich Sinnbild für die prekäre „conditio humana“ einer Welt, wie sie Gerhard Polt so kongenial besingt als „Paradies aus Farbig-Beton.“

- 1 Vgl. dazu Thomas Trummer, „Precariously Balanced Roughness“, in: *RES*, Juni 2013, S. 50–54. Deutsches Manuskript unpubliziert. Der Autor verweist auf die symbolische Macht von Beton, explizit auf die Punk-Bewegung der 1970er Jahre, sowie die Hausbesetzerszene und die Anti-Atomkraft-Bewegung.
- 2 Céline Gaillard, „Saalblatt“ zur Ausstellung *Post / Postminimal. Die Sammlung Rolf Ricke im Dialog mit zeitgenössischen Kunstschaffenden*, Kunstmuseum St.Gallen, 2014, unpubliziert.
- 3 Siehe Trummer, S. 50.