

BENJAMIN GREBERS PROZESSUALE SKULPTUREN

Ludwig Seyfarth

Hätte es Benjamin Grebers Skulptur MARY STAR OF THE SEAS 2006 schon gegeben, wäre sie ein prägnanter Beitrag für die Ausstellung „Totalschaden“ im Bonner Kunstverein gewesen – jedenfalls auf den ersten Blick. Die zunächst intakte, lebensgroße Nachbildung eines Hydroplane Rennbootes hat im Laufe mehrerer Ausstellungen derart gelitten, dass schließlich nur noch ein Haufen einzelner Teile im Raum verstreut lag und fast der Eindruck entstand, das Boot wäre von einer Bombe zerfetzt worden.

Die Zerstörung tritt viel deutlicher zutage als bei den meisten in Bonn gezeigten Werken, zu deren Einreichung der Künstler Gregor Schneider aufgerufen hatte. Voraussetzung: Sie mussten auch versicherungstechnisch als Totalschaden anerkannt sein. Doch Grebers Skulptur wäre dort völlig falsch platziert gewesen. Die in Bonn gezeigten Beschädigungen waren nämlich alle durch äußere, von den Künstlern nicht beabsichtigte Einwirkungen erfolgt, während Benjamin Greber sie von vornherein einkalkuliert und zum Bestandteil seiner Arbeit macht. So stellt er seine Skulpturen nicht aus Holz, Metall oder haltbarem Kunststoff her, sondern in der Regel aus Karton oder Wellpappe: Materialien, die leicht zu bearbeiten, aber, wie sich dann herausstellt, ebenso leicht zu beschädigen sind. Dass die Bootsskulptur sukzessive immer mehr kaputtgeht, wird zu einem erzählerischen Prozess. Was Greber uns vorführt, sind nicht „fruchtbare Augenblicke“ im Sinne von Lessings Erörterung der antiken Laokoon-Skulptur. Es ist nicht die gelungene Suggestion eines Bewegungsverlaufs in einem festen Material, sondern die Dokumentation dessen, was der Skulptur widerfahren ist, also gleichsam ihre Geschichte.

Dies ist auch bei den Kartonskulpturen der Fall. Sie sind entweder aufgestapelt oder halb aufgerissen und enthalten mitunter Teile von früheren Installationen, die suggerieren, dass sie noch ausgepackt werden müssten.

Solche Kartons waren 2011 auch in Grebers GWK-Förderpreis-Ausstellung ALMAGIA II im Marta Herford aufgestellt. In zwei länglichen Kartonboxen befanden sich Teile der Skulpturen UMSPANNWERK (2008) und OHNE TITEL (Supermarktkasse) (2008). Diesen in der Ausstellung gezeigten Zustand bezeichnet der Künstler selbst als „Auspacksituation“: Der Inhalt wird getestet und geprüft. Ist er intakt?

Zwei Kartons hängen ausgeklappt wie Bildtafeln an der Wand. Sie gehörten ursprünglich als zunächst noch intakte, mit je vier Paletten gefüllte Kartonboxen zu einer Installation 2009 im Parkhaus Düsseldorf. Die Kartons wurden ohne weitere Rücksicht herumgeschoben, ein- und ausgeladen, gelagert, so dass zwangsläufig zahlreiche und intensive Gebrauchsspuren entstanden. Erst für die Ausstellung im Marta wurden die Kartons nach fast drei Jahren geöffnet. Die Paletten bildeten nun eine Art Sockel für einen Haufen weiterer Kartons in der Ausstellung, während diese zwei jeweils in einem sorgfältig aus Wellpappe gebauten Rahmen wie Gemälde an die Wand gehängt wurden.

Wie bei MARY STAR OF THE SEAS sieht man in verschiedenen Ausstellungen verschiedene Zustände der gleichen Objekte. Während das immer mehr zerstörte Boot einen skulpturalen

Prozess vorführt, stellt sich bei den beiden Kartons an der Wand ein assoziativer Zusammenhang zur Malerei her, auch wenn der Herstellungsprozess wenig mit dem Malen von Bildern zu tun hat. Doch erinnert das Ganze an Richtungen der Malerei, bei denen mit Spuren gearbeitet wird und die Grenzen des Tafelbildes durch ungewohnte, auch industrielle Materialien gesprengt werden, wie etwa bei Alberto Burri, der schon in den 1950er Jahren statt feiner Leinwände Lastwagenplanen über Keilrahmen spannte.

Tatsächliche Malerei taucht in Grebers Werk insofern auf, als er die Oberflächen von Objekten, die aus Pappe oder Karton gefertigt sind, auf unterschiedliche Weise mit Farbe versieht. So wurden die Fragmente des „Umspannwerks“ und der „Supermarktkasse“ zunächst mit grüner Industriefarbe angestrichen und dann mit einem halbtransparenten Schellacküberzug versehen, der die darunterliegende Farbschicht noch erahnen lässt. Zeitliche Vorgänge, wie sie sich auch durch „echte“ Gebrauchsspuren einschreiben, werden dadurch auf metaphorische Weise zum Ausdruck gebracht. Vorgänge wie vorsätzliche Verschmutzung, Reparieren, Zerlegen oder nochmaliges Überstreichen erzeugen gleichsam neue Zustände der Objekte, so dass sie sich auch von Ausstellung zu Ausstellung immer wieder verändern.

Benjamin Greber unterscheidet zwischen Objekten, die fest installiert, mit dem gegebenen Ausstellungsraum direkt verbunden sind und auch eine formale Verbindung zur Architektur eingehen¹, und solchen, die eher abgelegt sind, herumliegen und ihren Platz nicht gefunden haben bzw. darauf warten, dass etwas mit ihnen geschieht.

Letzteres gilt auch für eine dreiteilige Arbeit, die ebenfalls in Herford zu sehen war. Aus Pappe hergestellte Rohrstücke weisen Spuren eines Eingriffs oder von Benutzung auf. Die Verpackungen der Rohrstücke selber sind wie kostbare Schatullen passgenau gefertigt wie Styroporteile, die häufig zum Transportschutz technischer oder anderer empfindlicher Geräte dienen. Hier wirken die Verpackungen aber noch unfertig, sie sind nur provisorisch vorgestrichen, und es gibt Bleistiftmarkierungen. Auch dass die Behältnisse mit den Rohrteilen auf Paletten stehen, deutet eine vorläufige Situation an. Die Objekte sind gleichsam noch auf der Suche nach einem finalen Zustand und einer endgültigen Position.

Bei Ausstellungen Benjamin Grebers entsteht oft der Eindruck eines industriellen Warenlagers, das in den Kunstkontext transportiert worden ist. Das legt auch eine Lesart der Objekte in der Tradition des Ready Mades nahe. Doch handelt es sich ja nicht um „echte“ Ready Mades im Sinne Duchamps, bei dem die Dinge materiell das sind, was sie zu sein scheinen: Der Flaschentrockner ist „echt“, und auch seine Nachbildungen als Multiple sind, sofern sie als „echte“ Duchamps gelten beziehungsweise intendiert sind, aus dem gleichen Material wie der Trockner, den Duchamp in einem Kaufhaus erworben hatte. (Die Anfrage eines Wiener Museumsdirektors, der in den 1960er Jahren einen Flaschentrockner für die Sammlung erwerben wollte, beantwortete Duchamp mit der Aufforderung, doch in das gleiche Geschäft zu gehen und ihn dort zu kaufen.)

Näher scheint Grebers Vorgehen dem von Fischli und Weiss, die Duchamps Ready Made-Idee in

den 1990er Jahren raffiniert auf den Kopf stellten. Sie schnitzten diverse Alltagsgegenstände aus Polyurethan und bemalten sie so, dass sie den Eindruck echter Dinge erwecken. Eine Leiter, Farbtöpfe und andere Utensilien, die wie bei einem Ausstellungsaufbau herumstehen, sind das Kunstwerk selbst. Die Illusion wird dadurch unterstützt, dass Absperrungen wie vor noch nicht fertigen Räumen das nähere Herantreten und Inspizieren der Polyurethanobjekte verhindern.

Empfand man es einst als Affront, dass Duchamp seine Ready Mades nicht selbst hergestellt hatte, so ist es heute kaum mehr einzusehen, dass Künstler wieder den traditionellen Handwerker spielen und Mühe und Zeit scheinbar sinnlos vergeuden, indem sie sorgfältig nachschnitzen und bemalen, was sie als reales Ding hinstellen könnten.

Bei Greber handelt sich allerdings nicht, wie bei Fischli und Weiss, um Nachbildungen bekannter Alltagsobjekte, sondern um merkwürdige Objekte, die technische Funktionen suggerieren, aber einen möglichen Gebrauchswert nicht offenbaren.

Einige von ihnen könnte man fast für Veranschaulichungen von „Odradek“ halten, einem rätselhaften Objekt oder Wesen, das im Mittelpunkt von Franz Kafkas kurzer, 1920 erschienener Erzählung „Die Sorge des Hausvaters“ steht:

„Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; und wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres lässt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.“

Auch bei Benjamin Greber scheint das „Wesen“ der Dinge nicht zu fangen zu sein. Und es gibt ebenfalls einen rätselhaften Namen, der dieser Tatsache Ausdruck verleiht. ALMAGIA steht jedoch nicht für ein einzelnes Objekt, sondern suggeriert wie ein Firmen- oder Produktname eine gemeinsame Zugehörigkeit, doch ein Hinweis auf die tatsächliche Existenz eines solchen Unternehmens ist nicht auszumachen. Somit ist ALMAGIA letztlich ebenso imaginär wie der in der Laokoon-Skulptur suggerierte Bewegungsablauf. Mit vielfältigen Verweisen auf den Prozess- und Transportgedanken durchbricht Greber das statische, abgeschlossene Wesen der Skulptur, ohne sich performativer oder kinetischer Elemente zu bedienen.

Doch es entsteht eine anhaltende Spannung zwischen suggerierter Stabilität und Dauerhaftigkeit gegenüber tatsächlicher Empfindlichkeit und Veränderbarkeit. Nur ist die Veränderung hier, anders als beispielsweise bei einem Film, der vor unseren Augen abläuft, nicht eine von vornherein Erwartete. Denn die traditionelle Erwartung, dass Skulpturen sich nicht verändern, außer durch den Zahn der Zeit oder durch Wind- und Wettereinfluss, ist auch durch in sich bewegliche, kinetische Objekte nicht grundsätzlich außer Kraft gesetzt worden. Wenn Skulpturen die Anforderungen unserer Zeit an Flexibilität und Beweglichkeit physisch zum Ausdruck bringen sollen, müssen sie sich auch selbst immer wieder verändern können.

¹ Ein markantes Beispiel dafür ist Grebers Greetings from Hollerith, eine 2009 im LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster realisierte Installation. In einem ansonsten leeren Ausstellungsraum ist ein Stück Wand aufgesägt,

dahinter befinden sich zwei Objekte, die man zunächst für Stromkästen halten mag. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass es sich um graue, an der Wand hängende Rollschränke handelt, in denen sich Stapel kleiner Pappkarten befinden.

Der amerikanische Ingenieur und Unternehmer Herman Hollerith, auf den der Titel verweist, entwickelte in den 1880er Jahren ein Lochkartensystem zur Datenspeicherung, das er auch patentieren ließ. Rückblickend handelt es sich um eine Vorform elektronischer Speichertechniken, die lange in Gebrauch blieb, aber im Zuge der zunehmenden Digitalisierung immer mehr verschwunden ist. Jenseits seiner früheren praktischen Funktion lässt Greber das Hollerith-System nun vor allem seine skulpturalen Qualitäten offenbaren.

Er präsentiert den Schrank, der natürlich kein „echter“, sondern auch ein Imitat aus Karton und MDF ist, wie ein freigelegtes Fundstück aus einer vergangenen Epoche. Als wäre er durch den späteren Einbau der davorliegenden Wand optisch verschwunden, aber durch einen Umbau wieder zutage getreten: ein Prozess, der tatsächlich auch real möglich gewesen wäre. Die Ausstellung „Aufriss“, zu der Grebers Installation gehörte, fand nämlich in dem für einen Umbau bereits leergeräumten Museumsraum statt.