

## SIBIRISCHES LICHT

*Es gibt weder Korrespondenz noch Adäquation zwischen den Worten und den Dingen. Alles beruht auf aufeinanderfolgenden Transformationsschichten.*<sup>1</sup>

1966 nahm der französische Soziologe und Mitbegründer der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latour an einer Exkursion im brasilianischen Boa Vista im Amazonas teil. Er begleitete dort eine internationale Gruppe Wissenschaftler\_innen, bestehend aus zwei Pedologen, einer Geographin und einer Botanikerin, die an der Frage forschten, ob die Savanne in den Urwald vorrückt oder, andersherum, der Urwald die Savanne zurückdrängt. Akribisch beschreibt Latour die zahlreichen Schritte und Werkzeuge, die es den Forscher\_innen erlauben, die gewonnenen Boden- und Pflanzenproben nach und nach zu Datensätzen zu transformieren. Kurz: er begleitete die „Tätigkeit des Abstrahierens“<sup>2</sup>, das heißt die Ersetzung materieller Objekte durch (diese repräsentierende) Zeichen.

Ben Greber ist Bildhauer: er kartographiert das Verhältnis von Mensch und Objekt in Zeit und Raum.

*Sibirisches Licht* (2008), wie auch andere Arbeiten Grebers, die von 2006 bis 2011 entstanden, geben einer scheinbar vergangenen Epoche Raum. Seine Installationen zeigen industrielle Maschinen oder mechanische Apparate. Relikte einer anderen Zeit, in der Funktionsweisen und Arbeitsprozesse noch sichtbar und maßgeblich durch Mechanik, Gewicht und Größe beeinflusst waren: eine Ölpumpe, ein Umspannwerk oder eben: *Sibirisches Licht* (2008), ein Zug-Wrack in gedecktem Gelb und Grün, das sich über zwei unzusammenhängende Plattform-Elemente von je zwei Metern Länge erstreckt. Jede Plattform besteht wiederum aus 15 quadratischen, dreidimensionalen Blöcken aus Beton, überzogen mit einer dünnen Papierschicht, die an vereiste oder von Moos bewucherte Steine erinnert. Ob er schon einmal in Sibirien gewesen sei, frage ich Ben Greber. Nein, lautet die simple Antwort. Es sei der Glanz der Oberfläche, die Klarheit der Farben, die ihn dazu verleitet habe, die Arbeit „Sibirisches Licht“ zu betiteln.

Gegenstände und unsere Wahrnehmung von ihnen werden maßgeblich geformt von den Orten und Kontexten, in die sie eingebettet sind. Ben Greber lädt die teils alltäglichen Objekte in seinen Arbeiten narrativ auf, indem er eine bestimmte Oberflächenbearbeitung vornimmt, vermeintliche Gebrauchsspuren zufügt oder, wie im Fall von *Sibirisches Licht*, über den Titel eine imaginäre Verbindung zu einem entfernten Ort evoziert.

Gegenstände haben Geschichten. Geschichten ihrer Materialien, ihrer Produktion, der Hände und Menschen, mit denen sie in Berührung kamen. Beim Übergang eines Gegenstands in neue Räume oder andere Epochen können sich bestimmte Geschichten fortschreiben, ablösen oder sie können durch neue ersetzt werden. Dass immaterielle Komponenten, seien sie individueller oder allgemeiner Natur, den Wert von Objekten bedeutend bestimmen können, ist nicht neu. Der polnisch-französische Historiker und Museologe Krzysztof Pomian prägte für diesen Umstand den Begriff der „Semiophore“<sup>3</sup>, der sich frei mit „Bedeutungsträger“ übersetzen

---

1 □ Latour, Bruno: *Der Pedologenfaden von Boa Vista – eine photo-philosophische Montage*. In: Ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Akademie Verlag: Berlin 1996, S. 191-248, S. 233

2 □ Vgl. Ebd., S. 216f

3 □ Vgl. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums, vom Sammeln*. Verlag Klaus Wagenbach: Berlin 1998

lässt. Als Kofferwort aus „Semiotik“ und „Amphore“ beschreibt er ein *offenes* Zeichen, das als fixes Verhältnis für einen veränderbaren Zeicheninhalt dient. In Bezug auf musealisierte Gegenstände oder solche der Kunst besteht für Pomian kein inhärenter Zusammenhang von Objekten und den ihnen zugeordneten Bedeutungen, auch wenn er einräumt, dass die sichtbaren, also materiellen Merkmale die Wahrnehmung der unsichtbaren Beziehungen beeinflussen: „Die Bedeutung eines Gegenstandes wird von seinen eigentümlichen Merkmalen bestimmt. Doch nicht auf eindeutige Weise. Denn sie umgrenzen nur ein Feld von möglichen, ein Ensemble von virtuellen Bedeutungen – die Konturen einer leeren Fläche, die von der Geschichte auszufüllen ist.“<sup>4</sup>

Das Verhältnis von Idee und Form, von Signifikat und Signifikant ist weder eindeutig noch einseitig, ist weder dem Realismus noch dem Idealismus zuzuordnen. Es handelt sich um ein komplexes Zusammenspiel aus inneren wie äußeren Kontexten, Zeit und Wahrnehmung: Jedes verdinglichte Bild, jedes Kunstwerk trägt eine Produktionsform und eine Zeitform in sich, die wiederum untrennbar verknüpft ist mit gedanklichen, virtuellen Bildern, die ihm sowohl als Vorbild vorausgehen, seinen Ursprung bilden, als auch abschließend, als assoziatives Nachbild bei der Rezeption des Werks in der Wahrnehmung der Betrachter\_innen entstehen. Materielle und virtuelle Bilder korrelieren dabei immerfort. „Neue Bilder verdrängen alte Bilder nicht nur an der Wand, sondern auch in den Köpfen, und es ist nicht einmal eindeutig, wann das eine und wann das andere geschieht und wie das eine in das andere übergreift.“<sup>5</sup>

Was aber, wenn dem Künstler, innerhalb des subjektiven, selbst geschaffenen Referenz-Systems seiner Arbeiten, Idee und Form nicht länger adäquat erscheinen? Wenn die realweltlichen Veränderungen seine mit den Arbeiten formulierten Fragen nach Oberflächen als Speicher von Geschichte, und die nach dem Verhältnis von Zeit, Raum und Bewegung, völlig neu gestalten?

*Sibirisches Licht* (2008) ist nicht *Sibirisches Licht* (2016). Und es ist es doch. Es sind zwei Momentaufnahmen eines Werks. Ein auf sich selbst verweisender Referenz-Zyklus.

Das Schlagwort „Digitalisierung“ benötigt heute, knapp 26 Jahre nach der Einführung des Internets und rund 40 Jahre nach der des Personal Computers, kaum noch Erläuterung. Die rasanten und grundlegenden Veränderungen, die durch die digitale Technologie und ihre exponentielle Entwicklung alle Gesellschaftsbereiche nachhaltig transformiert haben, erscheinen derart naturalisiert, dass wir häufig dazu neigen zu vergessen, wie jung viele dieser Entwicklungen sind. Ein Beispiel: 2008, als *Sibirisches Licht* entstand, war das iPhone ein Jahr auf dem Markt und man spekulierte noch etwas skeptisch darüber, ob Smartphones mit integrierter Kamera und Zugang zum Internet in naher Zukunft tatsächlich verbreitet und für alle erschwinglich sein würden. Nur wenige Jahre später – 2010 – startete Instagram, und über die vorherigen Zweifel konnte man nur noch müde lächeln.

Ein bedeutender Grundzug der durch-und-durch digitalisierten Lebenswelt besteht fraglos in der Entmaterialisierung von Wissen, Körpern und Gütern und darin, dass diese gleichzeitig an verschiedenen Orten der

---

4 □ Ebd., S. 80

5 □ Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink Verlag, München 2001, S. 54

Welt zugänglich, nutzbar und formbar sind. Die Umwälzungen im Bereich des Bildnerischen stehen dem in wenig nach: „[...] die neuen Bildgebungspraktiken scheinen sich in einem Raum-Zeit-Gefüge abzuspielen, welches jedem kumulativen oder aggregierenden Prinzip feindlich gegenübersteht. Eine Information (ver)jagt die nächste. Das Bild ist verfügbar, konsumierbar und wegwerfbar. Der Körper selbst wird zu einem flüchtigen Ereignis, welches sich von der Trägheit und der Dichte des Kollektivs freigemacht hat.“<sup>6</sup> Mit der Digitalisierung ist die Oberfläche, das Visuelle und seine Darstellungsqualität, nicht länger abhängig von ihrem körperlichen Trägermedium, sie trägt ihr eigenes Archiv, den sie hervorbringenden Code, stets mit sich. Doch die hinter den Oberflächen ablaufenden Prozesse und Funktionen sind der Sichtbarkeit, bzw. Lesbarkeit entzogen.

Trotz dieser grundlegenden Verschiebungen sind die Fragen und die Funktion, die wir mit den Objekten verbinden, in vielen Fällen unverändert. Es sind nicht die Gegenstände an sich, nicht die Thematiken, die sich auflösen, sondern ihre gewohnte Form, ihre Gestalt.

Ben Greber widmet sich dieser Dynamik mit bildhauerischen Mitteln. Mit der von ihm als „Entgegenständlichung“ bezeichneten Transformation bestehender Arbeiten reflektiert er Eigenschaften dieser Entwicklung, verlässt aber weder Raum noch Material. Seine Skulpturen sind nicht mehr gegenständlich oder nachbildend in der Form, aber sie bestehen aus abstrahierten Gegenständen. Die skulpturale Reflexion der Veränderungen der materiellen Welt und entsprechend auch der Veränderung unseres Umgangs mit Objekten ist wie ein eingeschobener, verlangsamter Zwischenschritt, der diese Prozesse selbst darstellt und nachvollziehbar hält. Wie, so liebe sich in Umkehrung zur These Pomians fragen, können Ideen und Inhalte, virtuelle Aspekte eines Werks also, über die Veränderung des Kontexts und der Form hinweg erhalten bleiben?

*Sibirisches Licht* (2016) besteht in seiner aktuellen Ausformung aus drei Hauptmodulen, die jedoch wiederum als eigenständige Arbeiten fungieren. Verschiedene Eigenschaften der Arbeit von 2008 sind nun in einzelne Aspekte aufgeteilt: Im ersten Modul ist die Dimension der zwei Podeste erhalten, doch die Höhe auf einen Millimeter reduziert. Die massiven Blöcke sind nun zu einem flachen Wandobjekt aus Edelstahl geworden, ein dunkelgrüner Rasterdruck auf den Platten verweist auf die vorherige Oberfläche des Papierüberzugs. Durch die Hängung und Freistellung der Platten sind diese nun in mehrfachem Sinn „entgegenständlich“ und nicht länger „Trägermedium“. Sie sind ihrer Podest-Funktion und dem durch sie gestützten gegenständlichen Zug-Objekt entbunden. Dafür erhält das abstrakte Konzept des Lichts eine konkrete Komponente, da die Edelstahl-Oberfläche der Platten das Umgebungslicht reflektiert. Ähnlich einem tabellari-schen Raster ist die Oberfläche nun gleichzeitig und als Ganzes zu erfassen, ohne dass die Betrachter\_innen sich bewegen müssten. Der individuelle Charakter der verschiedenen Plattenoberflächen zeigt sich verstärkt jedoch in einem anderen Modul von *Sibirisches Licht* (2016): einem offenen, kubusförmigen Messinggestell, in dem die Oberflächen der 30 Platten, als Drucke auf Papier im Ursprungsformat von 400 x 400 mm, hintereinander eingehängt sind. Jeder Massigkeit beraubt, erinnern sie an frei bewegliche Registerkarten. Einige

---

6 □ Merzeau, Louise: Digitale Fotografien: Für einen öffentlichen Gedächtnisraum, in: Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard (Hrg.): *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Heft 1|2010, Schwerpunkt Kulturtechnik, Felix Meiner Verlag, Hamburg, S. 63f

der Blätter finden sich, ohne einer festgesetzten Systematik zu folgen, an der Wand installiert. Es handelt sich quasi um eine analytische Zerlegung der Fläche, die eine Betrachtung der Einzelteile als individuelle Objekte ermöglicht.

Das dritte Modul beinhaltet einzelne Gestänge und Teile des vormaligen Zug-Wracks. Die Materialität ist in diesem Fall erhalten, die vorherige Form oder Dimension jedoch nur bedingt auszumachen. Fein säuberlich mit dem Seitenschneider zertrennt, finden sich die Elemente in rechteckigen, aufeinander gestapelten Rahmen aus Epoxidharz eingebettet. Mehr noch, die Einzelteile sind selbst mit dem Harz überzogen, so dass Display und Objekt nun eine Einheit bilden. Die grüne und gelbe Farbe der Pappenelemente scheint durch den grau eingefärbten, halbtransparenten Harz hindurch, wie durch eine dünne Eisschicht. Auch wenn der Zug als ursprüngliche, vordergründige Form von *Sibirisches Licht* (2008) materiell in dieser Struktur archiviert ist, bleibt das Modul ein Verweis auf den vorherigen Zustand. Die Form des Zugs ist nicht rekonstruierbar.

Aber ist damit der Zug selbst nicht mehr vorhanden? Was macht einen Gegenstand, was einen Zug aus?

Ähnlich wie das Zug-Wrack in *Sibirisches Licht* (2008) einen eingefrorenen Zustand, den Moment eines Stillstands darstellte, zeigt *Sibirisches Licht* (2016) ein kompaktes, archiv-artiges System, in dem einzelne Formelemente, Materialien und Qualitäten dauerhaft aufbewahrt zu sein scheinen.

Für Ben Greber gibt es nur eine Arbeit *Sibirisches Licht*. Doch hat diese Arbeit verschiedene Zustände. Und diese erlauben es, das dynamische Verhältnis von Form und Bedeutung, von Ding und Zeichen zu befragen.

„Was wir durch die aufeinanderfolgenden Reduktionen des Bodens an Materie verlieren, gewinnen wir hundertfach wieder durch den Anschluß an die Schrift, die Berechnung und das Archiv.“<sup>7</sup> Bruno Latour beschreibt den Abstraktionsprozess der Dingwelt als Mittel zum Zweck, um wissenschaftliche Untersuchungen losgelöst vom Ort und den tatsächlichen Bodenproben über einen zweidimensionalen Datensatz aus Diagrammen und Zahlencodes zu ermöglichen. Als zentrales Übersetzungsmoment in diesem Prozess identifiziert Latour den *Pedokomparator*. Dabei handelt es sich um ein kofferrörmiges Instrument mit gerasterten Innenfächern. Den abgesteckten Sondierungspunkten entsprechend, werden die entnommenen Erdklumpen in die Fächer eingeordnet und somit zu einem räumlich komprimierten und vergleichbaren Datensatz der untersuchten Bodenfläche. Dieser ist in einem nächsten Schritt in ein zweidimensionales Diagramm überführbar. Wie Latour aufzeigt, bleibt bei diesen und vielen anderen Teilschritten des Abstraktionsprozesses jedoch stets eine „gap“, eine Art von Unschärfe, die entsteht, wenn beispielsweise die tatsächliche Farbe eines Erdklumpens durch einen numerischen Farbcode einer Farbskala ersetzt wird.<sup>8</sup> So klein diese Lücke auch sein mag, in der Wissenschaft wie in der Kunst bleibt die Repräsentation eines Objekts (oder Subjekts) eine Annäherung, eine Aushandlung. Doch die Abstraktionsprozesse erlauben es, die Fragen an das Material bzw. an die Welt besser verstehen und beantworten zu können. Die Interpretation der Daten wird jedoch letztendlich, und auch darauf verweist Latour, durch die Art der an das Material formulierten Fragen beeinflusst.

So auch Grebers Entgegenständlichungen, die in diesem Sinn als Zwischenschritte des uns umgebenden, ex-

---

7 □ Latour, S. 223

8 □ Vgl. Latour, S. 239ff

tensiven Abstraktionsprozesses kategorisiert werden können. Ähnlich dem Pedokomparator handelt es sich auch hier noch um singuläre, materielle, Anordnungen, doch weisen diese bereits dezidiert digitale Qualitäten auf.

Der Künstler folgt keinem Authentizitätsmythos, sondern bezieht Position für die Dynamik der Form. Er verdeutlicht greifbar, dass auch das Objekthafte, die Skulptur, kein auf Dauer abgeschlossenes, fertiges System darstellt, und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Eingebettet-Sein der Form in eine bestimmte, immaterielle (möglicherweise auch individuelle) Zeit- und Diskursordnung. Die Logik von Pomians Semiophoren umkehrend, unterzieht er bestehende Kunstwerke einer regelrechten Formwandlung: Er passt das materielle Zeichen an, um die mit ihm verknüpften Fragen und Inhalte auch unter veränderten äußeren Umständen lesbar zu halten. Als Künstler ist ihm die Idee vertraut, dass Realität sich konstruieren lässt, konstruiert ist. Was zählt, ist die innere Kohärenz einer behaupteten Realität, und diese bemisst sich, in vielen Fällen, über geistige Bilder, über eine *Virtual Reality*.

Greber untersucht unseren Zugriff auf die Welt, der, auch über die Wissenschaft hinaus, zunehmend durch ihre Abstraktion und Verfügbarmachung erfolgt.

Auch seinen Entgegenständlichungen haftet eine Lücke, eine *gap* an. Denn im Unterschied zu den von Bruno Latour begleiteten Forschungen sind seine Transformationen irreversibel. Die Skulptur verweist auf sich selbst. Die Referenz löst sich – als materieller Zustand – mit der Transformation jedoch auf. Einzig mögliche Richtung ist die nach vorne.

Und das ist in Ordnung, da wir uns im individuellen Referenz-System Ben Grebers bewegen, das nicht dem Zwang der Objektivität unterliegt, aber durch seine Dynamik, ja, seine Radikalität besticht.

*Anna Lena Seiser*

|  
|