

Mathahood

*Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall,
All the King's horses and all the King's men,
Couldn't put Humpty together again.*

Britischer Kinderreim, um 1803

Drei schlaue Köpfe treffen sich: ein Filmemacher, Georges Perec, ein Philosoph, Gilles Deleuze, und ein Schriftsteller, Jorge Luis Borges. Sie wetteifern, wer wohl die komplexe Wahrheit des Lebens am klarsten benennen kann: Es sind nicht die Teile, die das Ganze bestimmen, sondern das Ganze bestimmt die Teile, sagt Perec. Worauf sein Landsmann Deleuze anbringt: Das Vielfältige ist nicht nur das, was viele Teile hat, sondern was auf viele Weisen gefaltet ist. Und Entfalten ist nicht das Gegenteil der Falte, sondern folgt der Falte bis zu einer anderen Falte. Der Argentinier Jorge Luis Borges wiederum erzählt, dass in einem Land die Kunst der Kartografie eine solche Vollkommenheit erreichte, dass die Karte einer einzigen Provinz den Raum einer Stadt einnahm und die Karte des Landes den einer Provinz. Als auch diese Karten nicht länger befriedigten, wurde eine Karte des Landes erstellt, die dessen Größe besaß und sich mit ihm in jedem Punkte deckte. Wer von den dreien hat nun gesiegt? Keiner, denn alle drei vergaßen, sich selbst dazuzurechnen.

„Es zählt, es ist gezählt, und in dem Gezählten ist das Zählende schon drin“¹, muss nach Jacques Lacan der Satz der Wahrheit lauten – die Wahrheit, die einem Verkennen, einem falschen Verstehen entspringt. Dabei handelt es sich nicht um ein verkehrtes Verstehen der wirklichen Reichweite einer an sich bestehenden, im voraus gegebenen Wahrheit. Vielmehr sind Verkennen und falsches Verstehen zur Wahrheit selbst dazuzurechnen, rufen sie die Wahrheit doch erst ins Leben.

Lacans Satz birgt aber auch die Idee eines umgekehrten Zeitverlaufes und der retroaktiven Kausalität – also die Überlegung, dass die Wirkung ihren Ursachen vorangehen kann und dann diese wie die Vergangenheit selbst zum Vorschein bringt. Ein vortreffliches Beispiel liefert die Kurzgeschichte „The Discovery of Morniel Mathaway“² des US-amerikanischen Literaturwissenschaftlers Philip Klaas (1920-2010), der unter dem Pseudonym William Tenn als Science-Fiction Autor bekannt wurde. 1955 erstmals in der Oktoberausgabe des Si-Fi Magazins „Galaxy“ abgedruckte, handelt der Text von einem bekannten Professor für Kunstgeschichte. Aus einer fernen Zukunft, dem Jahr 2487 kommend, reist er mit einer Zeitmaschine einige Jahrhunderte in die Vergangenheit zurück, auf der Suche nach dem Maler Morniel Mathaway, dessen Werke im 25. Jahrhundert gefeiert werden. Als der Professor Mathaway findet, trifft er zu seiner Überraschung auf einen untalentierten, an Größenwahn leidenden Künstler, der zu Recht vollkommen unbekannt ist. Zufällig hat der Professor einen Katalog aus der Zukunft mitgebracht, der die herausragende Arbeit des Künstlers dokumentiert. Der verschlagene Mathaway begreift schnell die Situation. Er stiehlt den Katalog, entwendet mit einer List die Zeitmaschine und entflieht mit beiden in die Zukunft des Kunsthistorikers. Dort richtet er sich als hoch geachteter Künstler ein, während der Professor zurückbleibt, gestrandet in der Vergangenheit. Um in den Lauf der noch kommenden Geschichte nicht einzugreifen und den zukünftigen Ruhm des Künstlers nicht zu gefährden, nimmt er die Identität Mathaways an und versucht sich als Maler, indem er die aus dem Katalog erinnerten Bilder kopiert. Damit

schaft der Kunsthistoriker die Werke Mathaways in dem zukünftigen Katalog selbst. Dass er das nicht hätte tun können, ohne die Bilder überhaupt gesehen zu haben, lässt die Erzählung wider zeitliche Linearität unablässig in einer Kausalschleife zirkulieren: Das Subjekt ist einem Ereignis aus der Vergangenheit gegenübergestellt, das es verändern möchte. Es kehrt in die Vergangenheit zurück, greift in das Geschehen ein und erfährt nicht, dass alles unveränderbar ist, sondern, dass erst durch seinen aus der Zukunft kommenden Eingriff das vergangene Ereignis gewesen sein wird – also zu dem wird, was es schon von Anfang an war. Die anfängliche Illusion des Subjekts liegt einfach darin, dass es vergisst, seine eigene Tat dazuzurechnen.

Ist ein solches Phänomen bedingter Abhängigkeit nicht dem Wechselverhältnis von Kunstproduktion und Kunstbetrachtung stets immanent? Vergegenwärtigt ein Betrachter in seiner Gegenwart doch das, was in der Vergangenheit von einem Künstler für die zukünftige Betrachtung angelegt wurde. So könnte eine künstlerische Arbeit als das Faksimile einer ferneren, aber bereits vergangenen Zukunft verstanden werden, als eine Vorerinnerung, die auf eine Zeit zurückblickt, die noch gar nicht wirklich geworden ist. Darin liegt die Chance, über die Auseinandersetzung mit der Kunst die Erfahrung einer zukünftigen Vergangenheit zu machen, die die gelebte Vergangenheit verständlicher erscheinen lässt und uns in eine Gegenwart bringen kann, in der wir noch nicht waren.

Prozess und Zeit, das Ganze und seine Teile markieren auch die jeweiligen Endpunkte der Achsen eines Koordinatensystems künstlerischer Praxis, in dem sich die skulpturalen und installativen Arbeiten von Ben Greber aufspannen, ohne jedoch allzu lange an einem Ort oder in einer bestimmten Form zu verweilen. So begreift Ben Greber seine dreidimensionalen Objekte dynamisch als prozessuale Skulpturen, wobei Prozess gleichermaßen gedanklich, physisch und formal beides umfasst: Konstruktion und Dekonstruktion, jeweils im Verhältnis zu einer, den Arbeiten innewohnenden ganz eigenen Zeit, die ihren Ursprung in den frühen gegenständlichen Arbeiten nimmt. Diesen lag eine ungebrochene Faszination für die menschlichen Grundbedürfnisse und ihre Determinierung durch eine zunehmend technisierte Dingwelt zugrunde. Aus überwiegend lapidaren, wenig dauerhaften Materialien, wie Pappe oder Papier, entstanden überwiegend monochrome Objekte, die an Geräte unserer Alltagswelt erinnern mochten. Jedoch waren die Funktionsweisen dieser Als-ob-Apparate immer nur-gedacht und blieben, dem vorgeblich vertrauten Eindruck zuwider, nicht bloß in ihren sonderbaren maßstäblichen Verschiebungen letztlich fremd.

Aus dem Interesse der skulpturalen Verdinglichung zeitlicher Abläufe folgte, dass Ben Greber unterschiedliche Ausstellungsanlässe nutzte, ein Objekt in verschiedenen Zuständen zu zeigen, solange, bis ein für den Künstler angemessener Endzustand erreicht war. Verdinglichung und Entgegenständlichung begannen, sich gegenseitig zu befördern: eine Praxis auf der Grenze der Selbstabschaffung, die widersprüchliche Aspekte nicht in Ausgleich bringen möchte, sondern sie im Nebeneinander des Unvereinbaren als eine Möglichkeitsform auffasst, sich auf nichts mehr festlegen zu müssen. Allein das eröffnet neue Gestaltungsoptionen, dort, wo es gelingt, Raum und Zeit anzuhalten. Und das nicht, um die Welt zu erklären oder eine Distanz zu bewirken, die es Betrachtern erlaubt, immer wieder neu auf das Vertraute/Bekannte zurückzukommen, im Sinne ästhetischer Selbstverständigung. Stattdessen erzeugen die hier siedelnden Arbeiten eine bedrohliche Übernähe. Zielen sie doch

auf das eigene Leben und umfließen das Naheliegendste – räumlich gesehen um den inneren Kern: Wer oder was bin ich in dieser Welt? Oder zeitlich verstanden: um den einmaligen und unwiederbringlichen entscheidenden Augenblick, der Geburt und Tod rechtfertigt, in dem es nicht mehr um Zeichen, Symptom, Anspielungen oder Rätsel geht, sondern in dem alles ist, was es ist, und nichts für etwas anderes steht – der Moment, in dem es keinen Weiterverweis mehr gibt und die Konten beglichen sind.³

Um 2016 hat Ben Greber damit begonnen, seinen Fundus bestehender gegenständlicher Skulpturen rückabzuwickeln. Im Verlauf vorangehender Rückbauschritte wurden die Arbeiten bis zu einem Punkt abstrahiert, an dem nur noch bestimmte Reste von Form, Funktion oder Oberfläche zu erahnen waren, die durch die Maske einer vordergründig neuen autonomen Formensprache hindurchlugen. In gewisser Weise handelt es sich um eine Archäologie der Zukunft: Aus einem bestehenden Kunstwerk wird ein abstrakter Zustand exhumiert, der aus einer Zeit gefallen zu sein scheint, die gewesen sein wird.

In diesen neuen Arbeiten wurde der Verlust ihres Bezuges zur Dingwelt zum übergeordneten Thema: Die Reduktion alles Seienden auf seine oberflächlichen Eigenschaften und charakteristischen Merkmale. Gegenständliches tritt nur noch entfernt nachhallend als artefaktartiges Sediment in Erscheinung, eine Restfigur, die zu Material degradiert als Verfügungsgut in Systemen archiviert werden kann ... um dann in späteren Wahrnehmungen womöglich forensisch wieder ans Tageslicht gezerrt zu werden. Dabei ist jedes Ding oder Fragment tautologisch immer auch sein eigenes Speichermodul, in dem bestimmte Attribute des gegenständlichen Objekts sowie die von ihm durchlaufenen Prozesse konserviert sind: Werkgruppen abstrakter Arbeiten, die sich auf das selbe Ursprungsobjekt beziehen, aber jeweils einen anderen Aspekt seiner inhaltlichen oder formalen Komponenten verhandeln.

Auch wenn Ben Greber im Abstraktionsprozess Spuren der ursprünglichen Formen, Funktionen und Inhalte erkennbar lässt und beibehaltene Titel auf die vormalige Gegenständlichkeit hinweisen, so tauchen die durch Reduktion entstandenen Arbeiten im Ausstellungskontext stets losgelöst von ihrem Ursprung auf. Sie scheinen darin einem bereits frühen Unbehagen des Künstlers zu gehorchen „...in einer Umgebung zu leben, in der alles fertig und abgeschlossen ist – und damit kein Platz mehr für das Schaffen von etwas Neuem vorhanden ist. – Dass alles ist und nichts wird.“ (Ben Greber). Allein in diesem Denkkomplex sind sie vielleicht eigentlich auch nicht mehr, aber auch nicht weniger als autonome Informationsträger, die eben diese Bestandteile der ursprünglichen Arbeit im Ausstellungsraum spannungsfrei in Zusammensicht bringen: Die (simulierte) Option unterschiedlicher Möglichkeiten, die genau genommen die Variation ein und derselben Möglichkeit ist, wobei diese selbst immer ein Phantom bleibt.

Auf den Spuren dieses Phantoms hat sich Ben Grebers Praxis einer umgekehrten Serialität, eines invertierten Regresses zunehmend verfeinert. So beginnen die Arbeiten ab einem bestimmten Abstraktionsgrad, über die Autopsie von Gewesenem hinaus, eine faszinierend unmögliche Bewegung aneignender Enteignung zu vollziehen, der nur noch mental gefolgt werden kann. Denn es scheint, als würden sie wie durch ihren eigenen Bauchnabel eingesogen, um dann, nicht länger orientierbar, ob oben, unten, vorne, hinten, innen, außen, rechts, links, vorher oder naher, ungebunden in Raum und Zeit zu driften: post hoc ergo ante hoc – das, was nachher kommt, verursacht das, was vorher kam. Das Phantom zeigt sich als eine unlösbare paradoxe Denkfigur, und wer ihr zu folgen versucht,

mag sich an einen der tiefgründigsten Sätze der Filmgeschichte erinnert fühlen: „Once you're a parent, you're the ghost of your children's future.“⁴ ... oder im übertragenen Sinn formuliert: Das Kunstwerk ist der Geist der Zukunft seiner Betrachter.

Dass die jüngsten Arbeiten von Ben Greber darin physikalischen Gesetzen von Raum und Zeit widersprechen, vor allem dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, der von der Richtung von Prozessen und dem Prinzip der Irreversibilität handelt und besagt, dass die größte mögliche Unordnung immer nur zunehmen, aber in der Summe niemals abnehmen kann, lässt sie letztlich aufscheinen als ein starkes Plädoyer für die Gestaltungsfähigkeiten wie Handlungsmöglichkeiten künstlerischer Weltschöpfung und vor allem für die Freiheit der Bildenden Kunst.

Es wäre aber ein Missverständnis, dürfte die Kunst in der Gesetzlosigkeit des gedanklichen Nachvollzuges, in der Imagination, tun, was immer sie will. Auch wenn heute der spezifische Wert von Kunst kein bloßes „interesseloses Wohlgefallen“ (Kant) ist, sondern Kunst praktisch sein kann, insofern sie die Aushandlung von Praktiken anzustoßen vermag, mittels derer Menschen ihre Aktivitäten im außerästhetischen Sonst (neu) zu bestimmen suchen, ringt Kunst immer um ihr Gelingen als Kunst und ist unentrinnbar mit der Möglichkeit des Scheiterns konfrontiert: Jede Bestimmtheit in der Kunst hat ein unbestimmtes Moment. Kunst gelingt immer nur exemplarisch, und jedem Kunstwerk geht es darum, in einer paradigmatischen Weise zu realisieren, was Kunst ist.

Kunst darf also nur, was sie muss: Sie muss sich der Regellosigkeit aussetzen und dabei stets die Gefahr ihres Scheiterns in Kauf nehmen. Denn tut die Kunst das nicht, ist sie unfrei und bleibt abhängig von den Einstellungen, Urteilen und Identitäten, die ihr vorgegeben werden, und die sie bloß wiederholt, ohne sie anders hervorzubringen.

Wenn ich ein Wort verwende, erwiderte Humpty Dumpty ziemlich geringschätzig, dann bedeutet es genau, was ich es bedeuten lasse, und nichts anderes. Die Frage ist doch, sagte Alice, ob du den Worten einfach so viele verschiedene Bedeutungen geben kannst. Die Frage ist, sagte Humpty Dumpty, wer die Macht hat – und das ist alles.⁵

Marcus Lütkemeyer

¹ Jacques Lacan: Das Seminar, Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Übersetzt von Norbert Haas nach dem von Jacques-Alain Miller hergestellten Text. 1. Auflage. Walter, Olten u.a. 1978 (Sém XI. S. 24/26)

² William Tenn: The Discovery of Morniel Mathaway, in: Galaxy, October 1955, S. 44-59

³ Vgl. Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel, München ¹⁵2003, S. 816f.

⁴ „Interstellar“, Regie Christopher Nolan, USA 2014

⁵ Lewis Carroll: Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, 1871 (dt. Übersetzung Jörg Karau 2008, S. 122)