

Eine Kette, so wissen es die handwerklich-alltagspraktische Objektwelt wie ebenso die symbolisch-diskursiven Artikulationen, hat Mit/Glieder. Deren je Individuelles fügt sich dem Zusammenhang, ja dem Zusammenhalt. Eine Kette ist immer mehrteilig und eines zugleich. Denn es ist die Vermehrfachung der einzelnen Elemente, die in ihrem beweglichen Ineinander oder Miteinander die tragfähige Struktur produziert. Das verleiht ihr spezifische diskursive Relevanz und plastisch-visuelle Rhetorik. Ketten stellen eine spezifische Form der Reihung ihrer mehr oder weniger gleichen Glieder dar, wiewohl eine, in der nicht etwa ein Baukastensystem oder dreidimensionales Raster an jeder beliebigen Stelle unterbrochen oder nicht länger angesetzt wird, sondern in denen das Ineinander nur durch einen Schnitt gleichsam gewaltsam aufgelöst werden kann. In einer Kette haben sich Löcher und Ränder auf eine Weise verbündet, dass sich Wert und Funktion des einen – des Hohlraums – untrennbar von Wert und Funktion des anderen – der Materialität des Rings – zeigt. Abstrakt gedacht, sind in solch gegenseitiger Bedingung klassische Polaritäten und Hierarchien verschoben. Nicht eine Entweder-oder-Relation, sondern eine Und-auch-Beziehung lässt sich derart plastisch-materiell oder diagrammatisch anzeigen. Doch reicht diese formale Beschreibung nicht aus. Denn in einem metastabilen Milieu kommt es auf die Umgebung an: Unter Spannung gesetzt wurde aus dem Grundprinzip vor allem im 19. Jahrhundert eine effektive industrielle Technologie der Kraftübertragung entwickelt, denken wir nur an die bekannten Funktionen Transport, Antrieb, Förderung usw. Ihr steht bis heute die ungleich ältere Version des anschiessamen, zudem oftmals materiell und ideell wertvollen Schmuckstücks gegenüber.

Nach demselben Prinzip vorgestellt, bilden Ketten aus Hotels, Supermärkten und Firmen Wirtschaftskomplexe. In diesem Kontext signalisiert eine Kette den mächtigen geschlossenen Auftritt in der multilokalen Präsenz des Unternehmens. Im Folgenden wollen wir Ketten wesentlich institutionell verstehen, in einem Kurzschluss von Operation und Objekt: Auf den staatlichen Institutionskontext bezogen, sperrt man jemanden auf Geheiß einer Autorität weg, welcher, bildlich gesprochen, die Amtskette die entsprechende Position symbolisch garantiert. Wir können uns also eine regelrechte Verkettung von virtuellen Macht- und realen Unterwerfungsfunktionen vorstellen. *Die Kette ist eine Anordnung*, ein Befehl, eine Vorschrift, die im Zirkelschluss mit ihrer plastischen Form die besondere Wirksamkeit der Kontrolle garantiert. Einen Delinquenten in Ketten zu legen, ist bis heute unmenschliche Strafpraxis. Im Bundesstaat Arizona in den USA beispielsweise müssen Gefangene derzeit den 1904 aus humanitären Gründen verbotenen gestreiften Sträflingsanzug tragen und sich, in Gruppen zusammengekettet (chain gang), für die zu verrichtende Schwerarbeit koordinieren – Psychosozialterror und Ausbeutung der Arbeitskraft in einem.

Historisch den Blick weiter zurück und aufs ausgehende 18. Jahrhundert gerichtet sowie von Gefängnispraktiken weg auf den Umgang mit Geisteskranken gelenkt, »befreite« zwar der französische Arzt Philippe Pinel die Irren »aus den Ketten«, wie die Geschichtsschreibung die aufklärerische Veränderung von Internierungsarten gesellschaftlich Geächteter nennt, führte aber im Gegenzug andere Behandlungsmaßnahmen ein. Vorher wie in einem Gefängnis festgehalten, um keine Wahnsinnstaten zu begehen, sollten nun die Überraschung und der Schock zum Beispiel unerwarteter eiskalter Wassergüsse Einsicht in das Irrsinnige von Vorstellungen und Verhaltensweisen herbeiführen oder auch nur widerstandslose Unterwerfung unter die Anstaltsvorschriften erzwingen. Die Absicht war dennoch, den Verbrecher vom Geisteskranken zu unterscheiden, mithin Maßnahmen der Kriminalisierung gegen solche einer

möglichen Heilung einzutauschen.

Um 1800 erfolgte also die Revolution des vormals unauflöslichen Gefüges aus Straftat, Krankheit, Macht und Institution – und die Differenzierung der Normalitäten in der Unterscheidung ihrer Orte: zwischen Gefängnis und Krankenhaus, zwischen moralischer Besserung, Disziplinierung und psychophysischer Pflege. Diese historischen Paradigmenwechsel lassen sich in der Rolle der Ketten zumindest symbolisieren, wenngleich auch recht pathetisch: Ab jetzt werden die vormals in den Ketten egalisierten Abweichungen von der gesellschaftlich vereinbarten Normalität voneinander getrennt behandelt. Aber, anders als es die Individuierung als Perspektive gesellschaftlichen Fortschritts suggeriert, bedeuteten die Systemveränderungen in erster Linie Subjektivierung: Unterwerfung unter die Zerteilung des kollektiven Prozesses und die zunehmende Isolierung der Einzelnen, seien sie krank oder kriminell. Bemerkenswerterweise finden sich beide Gruppen in der Zwangsarbeit wieder, ob als Strafober als Besserungsmaßnahme. Denn für die Irren galt vor 200 Jahren: Von den großen Ausschließungssystemen Arbeitswelt und Familie marginalisiert, welche „auf den Regeln der ökonomischen Produktion und den Regeln der gesellschaftlichen Reproduktion basieren“ (Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, 1978), richtete man für die Geisteskranken ein Arbeitssystem ein. Schon damals wurden Resozialisierung und Gesundung keineswegs als humanes Gut an sich verstanden, sondern als Voraussetzung für die effektive Wiedereingliederung in den Arbeitsmarkt.

Nicht umsonst stehen der Fesselung – in der kollektiven Wahrnehmung vielleicht am Prägnantesten diejenige der Sklaven in den Kolonialzeiten – die Funktion der Menschenkette als politisches Plädoyer für Frieden, Gerechtigkeit oder auch als Ausdruck von Trauer gegenüber. Wesentlich dabei ist das Hand-in-Hand als eine soziale, eher affektiv als analytisch organisierte Struktur. Warum meine kleine Kulturgeschichte der Kette? Wiederholt hat Jennifer Bennett eine grobe metallene Gliederkette als prominent sichtbares Element in ihren Arbeiten verwendet. Sie sieht aus, als wäre sie ein Fundstück oder käme vom Schrott und hängt in einer bestimmten Weise aus einem Objekt heraus, von ihm herunter. In einem anderen Fall legt sie sich in ihrem Eigengewicht und ihrer Flexibilität, nachgerade in ihrer Geschmeidigkeit über mehrere Elemente, zum Beispiel über hochkant gestellte Metallplatten. Lose, beinahe lässig schließt die Kette die verschiedenen Teile an die Wand an, macht sie derart spielerisch zu Gefangenen des Raums, zu der Institution Verhafteten. Während sich der Einsatz der Ketten am wenigsten formalästhetisch aus dem jeweiligen bildhauerischen Zusammenhang ergibt, signalisiert die Kette selbst ein Gefüge – und Gefüge implizieren Abhängigkeiten disparater Aspekte von einander. Mit ihrem Gewicht produziert die Kette eine Ordnung, sie legt einen temporären Zusammenhalt fest; eine Kette hat eine Struktur und mittels ihrer *wird* Struktur *geschaffen*. Dafür hat sie zwei Ausrichtungen: eine innere Verbindung oder Infrastruktur, mittels deren beweglicher Festigkeit eine äußere (An)Bindung oder ein äußerer Zusammenschluss erzeugt werden kann. Hier zeigt sich skulptural, was ich oben eher aus der Perspektive des Modells herausgestellt habe.

Das Interessante an Jennifer Bennetts Material-Form-Kombinationen ist das fragile Gleichgewicht zwischen großen, schweren materiellen Setzungen und ›fließenden‹ beziehungsweise Kippmomenten. Die Setzungen stehen in der Kunsttradition der 1980er Jahre, die ihrerseits dem Postminimalismus mit dem alltäglichen Einsatz bekannter Gegenstände und Gebrauchskonstellationen eine semantisch-figurative Wende gegeben hatte. Fokussierte der Postminimalismus der 1970er und frühen 1980er Jahre primär auf den Körper und oftmals auf seine abjekte Verfasstheit, so verschieben Jennifer Bennetts Skulpturen diesen Körperbezug auf Objekte, welche weder gänzlich ungegenständlich noch primär repräsentational sind. Das heißt, sie geben ihn keineswegs auf, siehe den »Liegestuhl« (*Die Lehne*, 2011–12), überspielen ihn jedoch an den Raum

als sozial, als politisch und technologisch-spezifisch formierenden und disziplinierenden. Wir haben hier den Zusammenhang mit der (Funktion der) Kette nur scheinbar aus den Augen verloren, denn das, was historisch das Anketten war und trotz der Fessel einen gewissen Aktionsradius samt affektivem Agieren ermöglichte, entspricht heute überwiegend der Praxis des Sedierens. Und Sedieren, dieses medikamentöse Ruhigstellen oder, im Alltäglichen, konsumistische Beschwichtigen, hat eine gemeinsame Wurzel mit sedes, lat. Sitz.

Die zunächst physikalisch etablierte Balance in Jennifer Bennetts Arbeiten ergibt in der ästhetischen Erfahrung keine stabile Setzung, endet in keiner endgültigen Einrichtung. Nun kombiniert der Begriff der Einrichtung kulturelle und soziale Konnotationen: Einmal ist er ein Synonym für die Installation – technisch, amtlich, ästhetisch –, zum anderen steht er für die Institution: das historische Asylum, das Sozialamt, das Museum, die Familie (bei der Michel Foucault die Mehrzahl der schließlich mit Macht und mehr oder weniger Gewalt durchgesetzten Normalisierungen des Sozialen ansiedelt). Damit evoziert Jennifer Bennett eine Übertragung der plastisch-visuellen Daten auf das Gesellschaftliche, das sowohl durch symbolische Setzungen als auch manifest apparativ und institutionell organisiert und aufrechterhalten, aber auch gewandelt wird. In einer Verkettung von ästhetisch-bildhauerischen, diskursiven und partizipatorischen Praktiken mit dem kommunalen Feld zielt Jennifer Bennett darauf, Veränderung denkbar zu machen und dafür nicht nur der Kunst ihre partielle formale Starre, sondern implizit dem gesellschaftspolitischen Feld sein Beharren auf kapitalistischen Ökonomien und kleinfamiliären Strukturen vorzuführen. Schon in ihrer Diplomarbeit 2011 hat die Künstlerin Schillers Konzept des Ästhetischen aktualisiert. Kommen, wie in seiner Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* des Jahres 1795, wesentlich Freiheit und Notwendigkeit ins Spiel, aber auch Einbildungskraft und Erkenntnisvermögen, so sind Ketten als anschauliche Objekte gesellschaftlicher Praxis wie als Modell der Vorstellung plausibel anschließbar. Die Schönheit sei es, so Schiller vor mehr als 200 Jahren und ziemlich genau zu der Zeit, als Pinel die Irren von den Ketten ließ, die an Stelle des Repräsentativen und politisch Abgekarteten die Achtung des Humanum neu ›einrichten‹ würde und dies vornehmlich gegen die rücksichtslose Besitzstandswahrung der Wohlhabenden wie auch gegen die gewisse Rohheit derjenigen, welche damals unverblümt die Ungebildeten hießen. Gewiss müssen solche plakativen Aufteilungen heute revidiert werden; ihre gesellschaftliche Relevanz ist deswegen noch lange nicht obsolet; daher nimmt Jennifer Bennett mit der Eleganz ihrer Plastiken, der Sorgfalt bezüglich der Oberflächen und der Ernsthaftigkeit ihres Teilhabe-Designs das Ideenprogramm einer Erziehung durch Verhandlungen im Ästhetischen in Anspruch. Diese plastisch-visuell gewendeten Verhandlungen sollte meine Skizze der historischen Entwicklung in Institutionen wie Gefängnis und Psychiatrie anhand der Funktion von Ketten stützen.

Geben wir abschließend der Kette noch eine weitere Wendung – als topologische Figur (wir werden uns freilich fürs Folgende im laienhaften Verständnis dieses Spezialgebiets der Mathematik bewegen). Mittels ihrer erweist sich auch Jennifer Bennetts mehrteiliger Werkkomplex von gezeichneten und aquarellierten Kartografien als in den von mir aufgenommenen Denk- und Anschauungskontext integriert. Mathematisch ist eine Dimension als ein Konzept definiert, das hauptsächlich die Anzahl der Freiheitsgrade einer Bewegung in einem bestimmten Raum aufführt. Die (Länge einer) Kette kommt ins Spiel, wenn die diagrammatisch und metaphorisch so präsente Vorstellung des linearen Aneinanders der Kettenglieder, das im ausgebreiteten Zustand eine gewisse Länge ergibt, auf ineinander enthaltene Mannigfaltigkeiten übertragen wird: Jedes Glied der solchermaßen begriffenen Kette ist Rand einer Teilmenge des vorherigen, mithin größeren, umfangreicheren, aber auch von anderen Eigenschaften gezeichneten Glieds. Anders gesagt, versteht sich eine Kettenlänge als die Anzahl der Unterräume eines bestimmten Raums. So stellt beispielsweise

die Erdoberfläche den Rand der Erdkugel dar und innerhalb ihrer die Staatsgrenze den Rand eines Landes usw. Lineare Einträge mischen sich mit solchen, die wie Hüllen flächig und räumlich zugleich sind. Freilich werden die Mannigfaltigkeiten im Zoom der Sichtbarkeitsmaschine Google Earth – Mittel der Recherche zu den kartografischen Zeichnungen – entdifferenziert; unterschiedslos und amoralisch fokussiert die digitale Linse. Die politischen und gesellschaftlichen Implikationen von Grenzen oder allgemeiner von Rändern schalten Zoom und visuelle Erfassung noch des letzten Weltwinkels gleich. Optischtechnologisch mag das stimmen; politisch-ökonomisch stimmt es nicht. Denn die Dichte der Bilddaten hängt von ihrer ökonomischen und neokolonialen Ausbeutbarkeit ab. In Jennifer Bennetts schwarz-weißen Korrekturen und Entfärbungen von Stadtplänen und Landkarten entstehen feine Diagramme solcher Verteilungen. Sie sind nicht länger dem Überblick und der bedingungslosen Orientierung, ebenso wenig aber auch der naiven Idealisierung von Natur geschuldet. Jennifer Bennett schafft hingegen eine kritische Topografie, färbt buchstäblich Natur- und Landwirtschaftsgebiete mit ihrer Umweltverseuchung ein, dem in Kauf genommenen Abfall jeder radikalen industriellen Rohstoffausbeutung. In ihrer grafischen Klarheit geht es in diesen Zeichnungen um eine gespannte Aufmerksamkeit für ein zerstörerisches Ineinander und dies durchaus mit moralisch-ethischer Wertung.

Auch wenn Jennifer Bennetts Umgang mit materiellen Ketten im Rahmen ihrer skulpturalen Kombinationen auf einer anderen Ebene liegt als derjenige mit den Dimensionen der Erde (in dem die Kette topologisch funktioniert), zusammen gesehen gehen von beiden kritische Impulse zu einer Ausrichtung der Rezipient_innen nach anderen Kriterien als der der ausbeutenden Aneignung aus. Solchen utopischen Horizont bestimmt zu allererst ein kommunikatives Miteinander, auch dieses als Verknüpfung denkbar. Es beginnt damit, die Künstler_in nicht kategorial getrennt von der Rezipient_in zu verstehen, sondern sie in einem gemeinsamen Verantwortungskontinuum zu verorten. Verstehen sich beide als Produzent_innen, so ist keineswegs die spezifische ästhetische Expertise der künstlerischen Position infrage gestellt. Im Gegenteil, sie schafft mit ihren, den ästhetischen, Mitteln erst den Raum der Aus-einander-setzung.