

Bettina Reichmuth

Um das Werk...

von Andreas Grahl zu beschreiben, sollte man hinter die äußere Form treten, und vor den Entstehungsmoment seiner Arbeiten. Eine Zusammenschau seiner Arbeiten seit 1997 stößt formal kaum an Grenzen, und es ist ein immer wieder hervorscheinendes Anliegen, scheinbar Unmögliches möglich zu machen, ohne Rücksicht auf technischen Aufwand oder bürokratische bzw. gesellschaftliche Barrieren. Seine programmatisch offenen Arbeiten folgen daher keinem Prinzip des „professionellen Profils“. Dabei spielt die Form keineswegs eine untergeordnete Rolle. Die Objekte und Installationen wirken im ersten Moment vor allem sinnlich auf den Betrachter und verführen durch die Überraschung, die sich beim Betrachter nicht nur durch die Größe der Arbeiten einstellt. Neben dem materiellen Aufwand vermittelt sich die Intensität, die Stringenz und das Raumgefühl, das den Ausstellungskontext immer mitdenkt. Wenn sich die aufgewendete Energie im Kampf mit den Hindernissen dann im Endergebnis widerspiegeln, so entsteht doch kein Gefühl von Anmaßung, denn in seiner Kunst bekennt sich Andreas Grahl zur realen Banalität seiner Alltagserfahrungen.

1999 entstand zum Abschluss seines Studiums „Bellevue“, eine Installation in der Galerie Eigen+Art, die auf die Räume des Leipziger Galeristen Bezug nahm. Andreas Grahl arbeitete mit Glas, indem er die Fenster der Galerie zerschlug, und aus den Splittern einen funkelnden Ofen in der Form baute, wie er ihn selbst regelmäßig zum Heizen benutzte. „Bellevue“ war nicht nur ein poetisches Konstrukt im Kunst-Raum Galerie, sondern beharrte auch noch entgegen aller Tendenzen zum Ephemeren auf dem Prinzip der handwerklichen Arbeit. Zwischen dem Ofen und den eingeschlagenen Fenstern im Winter entstand eine semantische Schleife, die vermeintliche Widersprüche wie Wärme und Kälte, Zerstörung und Neuerschaffung, Anziehung und Distanz, Schönheit und Gefahr aufhob, indem sie sie zu sich bedingenden Faktoren erklärte – hätten die unbeschädigten Fenster die Wärme noch gehalten, wäre die Stelle des Ofens leer geblieben. Erst im Durchbruch zur Öffentlichkeit entsteht sinnhafte Arbeit – des Galeristen wie des Künstlers.

Diese Arbeit erhielt die Auszeichnung für das beste Kunstdiplom des Jahres, und wurde mit einer Ausstellung im Foyer der Dresdner Bank prämiert. Da „Bellevue“ raumbezogen und somit nicht in andere Räume transportierbar war, entstand für die Dresdner Bank Leipzig eine neue Arbeit mit dem Titel „Pier One“ in Anlehnung an „Bellevue“. Wieder diente der Ausstellungskontext der Dresdner Bank als Ausgangspunkt für die Entstehung eines fragilen Glasobjekts in Form eines Segelschiffes, das eine neo-romantische Gefühlsambivalenz in sich trug: War es im Foyer der Bank gestrandet oder wurde das Prinzip Hoffnung gerade auf einem Flecken von „Mutter Erde“ geboren? Auf der vor dem Gebäude vorbei fließenden Pleiße segelte das Schiff assoziativ in die Freiheit und Weite, die Kunst zum Existieren braucht. Dieses Bedürfnis manifestierte sich an anderer Stelle aggressiv: Zwei große Sicherheitsgläser aus der breiten Bankfassade wurden eingeschlagen, um das Material für den Schiffsbau zu gewinnen. Im tätlichen Angriff musste sich die Bank als Initiator und Sponsor des jährlichen „Ars Lipsiensis“-Preises souverän zeigen. Denn der Künstler forderte die Direktoren heraus Stellung zu beziehen: Sollte hier Kunst als Imagepflege im wirtschaftskompatiblen Rahmen entstehen, oder ließ sich eine Institution öffentlich hinterfragen, in dem sie der Kunst den geforderten Freiraum zugestand?

Auch in der Wandarbeit „Der Galerist“ von 2001 provoziert Andreas Grahl einen Entscheidungsträger des Kunstbetriebs. Ikonenhaft-überlegen schaut das überlebensgroße Stempel-Porträt des Galeristen Gerd Harry Lybke in seiner eigenen Galerie auf den Besucher herunter. Das Relief aus weißem Kautschuk zeichnet eine Vorlage aus der ehemaligen n-tv-Werbekampagne nach, in der der Kopf des bekannten Galeristen mit dem Satz „Ich weiß“ für den Informationsvorsprung eines Fernsehkanals wirbt. Dieses „Ich weiß“ ist so unverfänglich beziehungslos wie gleichzeitig mythisch-verheißungsvoll. In die eigenen Räume des Galeristen übertragen, wendet es Andreas Grahl auf das Verhältnis zwischen Künstlern und Galeristen selbst an und entlarvt damit punktgenau die gängigen und letztlich geheimnislosen Vermarktungsstrategien im Kunstbetrieb. Macht und Unschuld brechen sich hier in der Ästhetik eines überdimensionierten Kinderstempels. Die Wandarbeit verweist aber nicht nur auf die Machtbeziehungen auf dem Markt der zeitgenössischen Kunst, sondern erinnert auch an den alten Gegensatz einer Welt vor den Bildern und dem nie ganz einzulösenden Potenzial hinter ihnen.

In engem Zusammenhang damit steht der zweite Teil seiner Abschlusspräsentation als Meisterschüler, die „Klagemauer“. Das zweiteilige Objekt, damals im Flur der Galerie installiert, besteht aus einer niedrigen Betontreppe und einer an der Wand angebrachten Kopfstütze. Die Installation fängt den an seiner Bedeutungslosigkeit verzweifelnden Künstler auf – der Galeriebesucher wiederum kann in einem Rollentausch auf den Absatz steigen und durch Druck auf die kippbare Kopfstütze die Klagen des erfolglosen Künstlers nachvollziehen. Der Blick des Galeristen in seine Räume und auf den Künstler, der seinen Kopf an die undurchdringliche Wandfläche sinken lässt, ironisiert überdeutlich die innere Verfasstheit, mit der sich Künstler und Galerist begegnen.

Gerade diese Arbeiten zeigen, dass die Absicht des künstlerischen Schaffens, lässt man einmal den Zwang eines Wiederholungstäters beiseite, jenseits des Selbstreflexes liegt. Denn die Selbstbezüglichkeit künstlerischer Arbeiten ist

auch ein Eingeständnis in das Ausgeliefertsein an die Entwicklung der Gesellschaft und die Machtlosigkeit der Kunst außerhalb des Kunstkontextes. Umso mehr versuchen die Arbeiten von Andreas Grahl, ihre Möglichkeiten mit dem höchstmöglichen Maß an Klarheit und Präzision vor Ort auszunutzen.

2001 stieß Andreas Grahl beim Öffnen eines Überraschungseis auf „o.T. (Flugzeug)“ in Miniatur. Das Spiel mit den Vorgaben der Konstruktionsanleitung führte zu einem – im Sinne des Erfinders – unbrauchbaren, weil „falsch“ zusammengesetzten Flugzeug. Aus einer anderen Perspektive erfand der Künstler den Überraschungs-Bausatz neu: Er entdeckte darin das Potenzial zur Plastik und konstruierte ein ästhetisches Objekt, das in seiner Größe und Geschlossenheit den klassischen Anforderungen an eine Plastik durchaus gerecht wird, allerdings traditionelle Wertvorstellungen sowie die didaktischen Überlegungen der Spielzeugindustrie ins Leere laufen lässt. Die Annäherung an die eigentliche Dimension eines Flugzeugs wirkt gleichzeitig absurd und poetisch. Nach Gewohnheit eines Fotografen zoomt Andreas Grahl das kleine genormte Billigspielzeug so weit heran, bis es wieder unübersehbare Maße gewinnt. Größe als eine Kategorie der Moderne wird hier einerseits genutzt, andererseits mit dem Motiv unterlaufen: Das Kind als das unverstellte Gegenteil solcher Konstruktionen wird zum Fluchtpunkt der Sehnsucht.

„o.T. (Küken)“ entwickelt diese Arbeit 2003 weiter und bringt eine weitere Grundannahme von Andreas Grahl mithilfe einer zeitgenössischen Metapher auf den Punkt: Zerstörung als Bedingung von Neuentstehung wird in dem Augenblick zum Glücksmoment, in dem das Küken aus der Schale ins Leben springt – das Sprengen des (Überraschungs-)Eis ist Voraussetzung dafür, um das Licht der Welt zu erblicken. Dabei bleiben die beiden identischen, doch jeweils falsch zusammengebauten Küken die Konstruktion eines Kindes, das es nicht geschafft hat, das Innere des gelben Plastikeis richtig zusammenzusetzen. Die vergrößerte Nachbildung dieses „Fehlkonstrukts“ wird hier wiederum zu einem Objekt, das seine Bedeutunghaftigkeit selbst dekonstruiert, und in seiner Absurdität ganz nebenbei mit einem „Modell“ eines Fehlschlags der Genforschung (oder der Natur?) assoziiert werden kann.

Eine andere Begegnung von high und low zeigt die Arbeit „Laokoon“ von 2003. Die Übertragung des antiken Skulpturenmotivs auf ein Wandrelief aus Kautschuk wird von einer Raumecke abgeschnitten und läuft nach dem 90°-Winkel als Strichcode weiter. Der Kampf Laokoons mit den Schlangen bricht ab, und scheint unter den Kassenscanner geraten zu sein ... Zwei weit auseinander liegende Bilder aus dem „kollektiven Gedächtnis“ der Gegenwart treffen hier im Raumwinkel zusammen und verhandeln das Leiden an Gewalt in mehreren Zeit- und Sinnschichten: Beim Laokoon-Motiv wird mythologische Naturgewalt noch analog verbildlicht, wenn dieser vor der griechischen Kriegslist warnt und daraufhin mitsamt seinen Söhnen von zwei Seeschlangen erwürgt wird. Der von den gegenwärtigen Lebensbedingungen „gestempelte“ Blick dagegen geht von einer sublimierten Gewalt aus, die sich in den Machtverhältnissen und Codes der Konsumgesellschaft verbirgt. Von einem Beobachterposten aus zeichnet Andreas Grahl mit elastischem Material die Verschiebung von Geschichte in Gegenwart, von Kultur in Waren, von Körperlichkeit in Zeichen nach, und das Resultat schwankt zwischen Faszination und Kritik. Laokoon jedoch bleibt nach wie vor unschuldig Opfer, auch in einem anderen Sinne: In der kunsthistorischen Geschichtsschreibung gehört seine Darstellung als Skulptur zu den wohl einflussreichsten, doch am häufigsten fehlinterpretierten Kunstwerken Europas.

Schon das Betrachten weniger Arbeiten von Andreas Grahl macht sichtbar, dass ihr gemeinsamer Ansatz in einer immer wiederkehrenden Grundhaltung liegt, die den alltäglichen Lebenszusammenhängen kausale Logik und Rationalität entzieht, ohne aber einen Sinnverlust zu erleben, sondern die vielmehr in einem neuen Sinn auf die Wirklichkeit Bezug nehmen will. So jongliert Andreas Grahl mit Gegensätzen und Widersprüchen, bis es ihm gelingt, Sinnlichkeit mit Systemkritik, Realitätssinn mit Poesie, Kalkül mit spielerischer Improvisation auf selbstverständlich scheinende Weise miteinander zu verflechten. Mit den gegebenen Zwängen des Systems arrangiert er sich, indem er diese miteinbezieht oder Entscheidungsträger zur Beteiligung direkt herausfordert. Auch die Kommunikation mit dem Betrachter ist gleichzeitig spielerisch und komplex, humorvoll und kompromisslos. In seinen Arbeiten werden Spiegel-Spiele gespielt: Ausgangspunkt ist immer der vertrauliche Mikrokosmos des persönlichen Alltags, der sich vom Zeitunglesen über Galeriebesuche, Stadtpaziergänge bis hin zum Öffnen von Überraschungseiern aufspannt. So wird der Betrachter in eine Schleife hineingelotst, die dann meist subversive Hintergedanken bereithält. Dementsprechend nimmt Andreas Grahl zugunsten einer konsequenten Ausführung auch wenig Rücksicht auf die Formatvorgaben des Kunstmarkts. Einige Arbeiten sind daher wieder zerstört worden, was in Bezug auf den bewältigten Arbeitsaufwand eine Legende in Erinnerung ruft – Camus' absurder Held Sisyphos fand seine Selbstbestimmung allein im Wissen um sein Schicksal.

Diese Selbstbezüglichkeit ist bei Andreas Grahl im ersten Moment scheinbar nur auf die materiellen und räumlichen Parameter der Dinge bezogen. Allen Dingen haftet jedoch die Erinnerung an ihre alltägliche Funktion an. Diese Parameter wie Funktion, Material, Gegenstand und Größe setzt Andreas Grahl neu zueinander in Beziehung. Das „objektive“ Bild des Alltäglichen wird neu erfunden und als Symbol in den Raum der Kunst verschoben. Vor allem aus einer solchen Rekombination nach eigenen Maßstäben ziehen die Arbeiten von Andreas Grahl ihre Spannung. Da diese künstlerische Strategie auf alle Medien übertragbar bleibt, gibt es formal gesehen keine wirklichen Vorbilder: Francis Picabia, Walter de Maria, Hans Haacke oder Martin Kippenberger sind künstlerische Größen, die hinter den Arbeiten aufscheinen, aber eher in Bezug auf ihre Haltung und ihr Interesse an der Kunst als auf äußerlich ablesbare Merkmale.

Und so lässt sich das bisherige Werk von Andreas Grahl als Anwendung von Strategien beschreiben, die es sich vorbehalten, ihr Ziel immer wieder neu zu (er)finden.