

# Weltenbummler

## Über die Plastiken von Andreas Grahl

von Joachim Blank

Andreas Grahl ist ein Weltenbummler. Seit Beginn seines Studiums in den frühen neunziger Jahren an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig lebt und arbeitet der in Berlin geborene Künstler als Fotograf und später als Bildhauer in Leipzig – an einem Standort, der eher bekannt ist für seine Spezialisierung auf die Produktion von Bildern als für ausgefeilte skulpturale Positionen. Mittlerweile seit über einem Jahrzehnt produziert er in hoher Kontinuität und Präzision Objekte, Installationen und Plastiken, die er als seltsame, zwischen Figuration und Abstraktion oszillierende Bronzeabgüsse auf eigenwillig ausgeführten Sockeln präsentiert.

Ein Hauch von Afrika, Safari, Jagd und ferner Welt umweht die Plastiken von Andreas Grahl. Auf den ersten Blick scheinen sie zudem aus einer anderen Zeit zu stammen: Schildkröte, Orang-Utan, Vogel-Strauß, Flamingo, Watussi-Rind und Bär – seltsame Geschöpfe, die man mit Jagdtrophäen oder Reliquien der Reisen Alexander von Humboldts assoziieren könnte. Die in die Plastiken eingeschriebene Exotik ferner Länder lässt autobiografische Bezüge erkennen. Nach dem Fall der Mauer brach Andreas Grahl im Berlin der frühen neunziger Jahre auf, um als Reportagefotograf auf mehrmonatigen Reisen Länder wie Südafrika, Kuba, Türkei, Madagaskar, Rumänien und Kenia zu erkunden. Das Reisen war für Grahl wie für viele andere Menschen eine naheliegende Möglichkeit, die persönliche „Sehnsucht“ auszuleben. „Denn das Sehnen entfaltet sich als emotionale Bewegung auf etwas Unbestimmtes und Unfaßbares hin.“<sup>1</sup> Die Suche nach dem Unbekannten und die Reflexion des „In-der-Welt-Seins“ bewirken in vielen Fällen auch den Einstieg in die Kunst. Für Andreas Grahl war die Transformation vom weitgereisten Fotografen zum Künstler im eher bodenständigen Umfeld der Leipziger Kunstszene ein wesentlicher Faktor für die Entwicklung seines künstlerischen Œuvres. Mit seinem Bekenntnis zum Lebens- und Arbeitsort Leipzig begann er seinen Blick von der verführerischen Fremde auf die „Sehnsucht“ selbst umzulenken. Je länger er sich in fast meditativer Weise der Atelierpraxis als Bildhauer widmete, desto stärker wird ein Weg in eine komplexe Gedankenwelt spürbar, die sich wohl am deutlichsten in seinen Bronzearbeiten widerspiegelt.

### **Bronze: Material und Medium**

Was interessiert den Künstler an diesem Material, das seit der Antike verwendet wird?

Der Wert eines Kunstwerks besteht aus einem symbolischen Wert und dem reinen Materialwert. Der symbolische Wert ist Verhandlungssache am Kunstmarkt, während der Materialwert von Edelmetallen wie Bronze an der Börse notiert ist. Ist Andreas Grahl ein Spekulant, der an die Hyperinflation glaubt und deshalb auf Bronze setzt? Vielleicht ist die Wertschöpfung über das Material ein kleiner Baustein seines langfristig angelegten Kalküls. Doch es gibt – und das ist viel wichtiger für Andreas Grahl – eine künstlerische Motivation, sich in einer jahrhundertlang erprobten, handwerklichen Technik auszudrücken und bewusst das Material mit seiner starken historischen Konnotation in den Vordergrund zu stellen. Es ist eine Geste, bei der auch eine Behauptung mitschwingt: eine Symbiose dieses wertvollen Materials mit seinem symbolischen Wert als Kunstwerk gleichzeitig unterstreichen und unterlaufen zu können. Denn dieses Material stellt keine Fragen mehr. Das Repräsentieren mit Bronze war immer die „Königsdisziplin“ der traditionellen Bildhauerei. Es muss sich nicht selbst behaupten, sondern es ist einfach da, weil es immer schon authentisches, künstlerisches Material war, und wird als künstlerisches Medium daher nicht im üblichen Sinne infrage gestellt. Eher ergibt sich die Frage, ob in

---

<sup>1</sup> Paolo Bianchi, Sehn-Sucht-Trips: Versuch über das Reisen und Ruhen; Als Reisende im Prä-Millennium Kunstforum, Band 136, 1997, Titel: Ästhetik des Reisens, S. 59

Bronze noch Kunst im zeitgenössischen Verständnis entstehen kann? Die Frage, was die Verwendung dieses Materials bedeutet, liegt damit näher als die Frage nach der Machart seiner Plastiken.

### **Das Neue in der Kunst und die Suche nach dem blinden Fleck**

In zeitgenössischen Kunstkontexten sind Künstler, die bewusst mit Bronze arbeiten, eher selten anzutreffen, und dies aus ganz praktischen Gründen: Der Materialwert ist sehr hoch und in den meisten Fällen muss mit einer Gießerei zusammenarbeitet werden. Dazu kommt, dass dem Material etwas „Antiquiertes“ anhaftet. In einer Zeit, in der alles zum künstlerischen Medium ernannt werden darf, stellt sich fast automatisch die Frage, warum sich ein Künstler heute gerade zu diesem archaischen Material bekennt. Umgekehrt könnte unter den Rezeptionsbedingungen des „everything goes“ Bronze auch als ein Material von vielen gesehen werden, die uns heute zur Verfügung stehen. Aber so einfach ist es nicht. Denn allen Materialien und Medien haftet ihre Konnotationsgeschichte an – was nicht im Widerspruch zu der Tatsache steht, dass mit archaischen Materialien aktuelle, relevante Fragen formuliert werden können. Wir erinnern uns an Diskurse über das Medium Malerei, das als Medium vorübergehend auch als veraltet, als „oldschool“ galt. Seit den achtziger und neunziger Jahren, seitdem die „Neuen Medien“ selbstverständlicher Teil des Kanons der bildenden Kunst sind, haben wir außerdem gelernt, dass der Umgang mit „Neuen Medien“ nicht zwangsläufig auch zu künstlerisch innovativen Ergebnissen führen muss. Spätestens seit der Einführung des „erweiterten Kunstbegriffs“ durch Joseph Beuys wird das Neue in der Kunst oftmals mithilfe einer theoriebeladenen oder technologisch eingefärbten Terminologie gesucht. Dabei besteht die Gefahr, dass einerseits eine Distanz zum ursprünglichen „Kerngeschäft“ der bildenden Kunst entsteht und andererseits die Grenzen zu anderen Disziplinen wie Theorie, politischem Aktivismus oder Sozialarbeit verschwimmen oder sogar bewusst aufgelöst werden.

Andere Strömungen in der Kunst halten an traditionellen Gattungen und Formen fest und beginnen nach blinden Flecken im „engeren“ Kunstbegriff zu suchen. Die Maler der „Leipziger Schule“ verfolgten einen solchen Ansatz. Angesichts des Sogs einer von Identitätsverlustängsten bedrohten ostdeutschen Gesellschaft begannen in Leipzig Mitte bis Ende der neunziger Jahre vor allem Maler mit konservativen Tendenzen, sich zur traditionellen Malerei zu bekennen und diese als „Königdisziplin“ zu positionieren. In diesem Milieu fand jedoch weniger eine präzise Befragung westlicher Kunstströmungen der vergangenen Jahre statt, sondern man beschäftigte sich mit sich selbst und setzte auf die „exotische“ Vergangenheit des Ostens mit einem Hang zur Figuration, der „Trabant-Farbpalette“, sowie auf eine an den Konstruktivismus erinnernde Formensprache. Dieser Stil wurde mit einer geschickt angelegten Vermarktungsstrategie als eigenständige Kunstform aus Ostdeutschland beworben, die sich rühmte, stoisch an den Regeln des soliden malerischen Handwerks festzuhalten und ohne mediale oder fotografische Vorlagen auszukommen. Gleichzeitig wurden im Angesicht des Wandels zur „Mediengesellschaft“, u. a. durch die schnelle Verbreitung des Internets, Fragestellungen der sechziger Jahre unter veränderten gesellschaftlichen und technologischen Bedingungen neu verhandelt und intensiv von Künstlern bearbeitet: Der digitale, öffentliche Raum, das „Immaterielle“, Cyber-Feminismus, Fragen der Demokratie und Partizipation, um nur einige Aspekte zu nennen, wurden unter Hochgeschwindigkeit im Feld „Kunst mit neuen Medien“ durchdekliniert, bevor das Internet zum gesellschaftlichen Mainstream wurde. Da die bildende Kunst immer auch ein Seismograf ihrer gesellschaftlichen Bedingungen ist, setzte ein Trend der Abgrenzung ein: Man konzentrierte sich auf „Bewährtes“ wie große Ölmalerei anstatt sich in immer neuen Experimenten zu verlieren. Die Veränderung des weltpolitischen Bewusstseins nach 9/11 führte in den Nullerjahren zu einer veränderten Kunstproduktion, die sich wieder stärker am Handgemachten, am Auratischen und vor allem am individuellen Ausdruck orientierte. Dies kann auch als Reaktion auf zunehmende Entsinnlichungstendenzen in der Kunst dieser Zeit gesehen werden, wie es der Vergleich der folgenden Aussagen auf den Punkt bringt: „Media Art is about Media“ und „Art is about Men“.

Ein anderer, wesentlich interessanterer künstlerischer Impuls ging von Gerhard Richters politisch brisantem RAF-Zyklus aus, der weiter zurückliegende Kunstformen wie zum Beispiel Historienmalerei

als Instrument für eine Art Brechung nutzte. Erst durch die bewusste Wahl einer von der Fotografie überholten Kunstgattung wurde eine weitere Diskussion über ein gesellschaftspolitisches Thema möglich. Damit zeigte Richter in besonderer Weise, dass Kunst mit tradierten Mitteln nach wie vor aktuell und brisant sein kann.

Grundsätzlich scheint es notwendig, den Fortschrittsglauben der westlichen Kunstgeschichte nach Ready-made, Concept Art, Minimal Art, nach Partizipationskunst und Kunst mit neuen Medien immer wieder neu zu hinterfragen. Einer zeitgenössischen Kunstpraxis sollte es ebenso möglich sein, den Blick hinein in die immense Kunstgeschichte der Moderne und anderer fremder, nicht-westlich geprägter Kulturen zu richten. Allerdings müssen Rückgriffe dieser Art sehr gekonnt sein, um nicht als reaktionär eingestuft zu werden. Reaktionär sind sie dann, wenn das historische Bewusstsein der Autoren vergleichbar mit einer schönen, alten Schatulle ist, die als „leeres“ Zitat für sich steht, ohne mit etwas Neuem gefüllt zu werden. Zwar können auch solche Kunstwerke als Zeugnisse einer bestimmten Zeit interessant sein, aber sie halten eben nicht den Ansprüchen stand, die wir an die Gegenwartskunst des 21. Jahrhunderts stellen.

Andreas Grahl hat die starken lokalen Tendenzen, aber eben auch internationale Strömungen der neunziger und Nullerjahre miterlebt und reflektiert. Er ist einer derjenigen Künstler, die sich auf eine akribische Suche nach einem blinden Fleck in der Kunstgeschichte begeben haben. Das Interesse an der Historisierung von Kunst bearbeitete er bereits als Student der Leipziger Kunsthochschule mit dem Projekt „Ramon Haze“.<sup>2</sup> Obwohl seine Arbeiten in der lokalen Szene sehr bekannt sind, war er nie Teil der „Leipziger Schule“, auch wenn er mit einigen „figurativen“ Ansätzen ein bestimmtes Leipziger Klischee durchaus hätte bedienen können. Andererseits ist er auch kein typischer internationaler „emerging installation artist“, den man eher mit einem handlungsorientierten Skulpturbegriff verbinden würde. Vielmehr bewegt er sich als „singuläre Erscheinung“ nach ganz eigenen Gesetzen durch die Kunstwelt. Das erinnert an große amerikanische Positionen wie Richard Artschwager, Jeff Koons, Mike Kelley, Jason Rhoades oder Richard Serra – allesamt Künstler, die absolut konsequent (zum Teil auch gegen sich selbst) ihrer persönlichen Mission gefolgt sind, ohne einer Schule oder wichtigen Strömung angehört zu haben. Die Plastiken von Andreas Grahl kommen jedoch klassisch daher – eben Bronzeskulpturen, die auf den ersten Blick auch in der Folge westdeutscher Bildhauer der Nachkriegsmoderne wie Bernhard Heiliger oder Karl Hartung gesehen werden könnten. Aber was verrät uns, dass diese Bronzeplastiken eben nicht in dieser Tradition stehen, sondern sich eindeutig auf unsere Gegenwart beziehen?

### **Ein Ei als Ausgangspunkt: Konsum und Evolution**

Bei näherer Betrachtung geben sich die Bronzeplastiken von Andreas Grahl eindeutig als Objekte des 21. Jahrhunderts zu erkennen: Eigenartige, an industrielle Mechanik erinnernde Gelenke, Verwachsungen und Verbiegungen der Gliedmaßen verweisen auf medizinische Züchtungstechniken und Tierversuche. Verschlungene figurative Formen verschmelzen mit abstrakten technischen Objekten. Auch einige menschenähnliche Darstellungen („Pirat“ (2005), „Denker“ (2008)) umfasst die Werkgruppe. Zunächst begann Grahl mit den Arbeiten „Flugzeug“ (2001) und „Küken“ (2005). Sie beziehen sich in Form und Material auf ihre Herkunft: auf die kleinen Plastikbausätze aus Schokoladen-Überraschungseiern. Im Original kennen wir die gelbe Kapsel, die von einer Schokoladenhülle umschlossen ist. Sowohl „Flugzeug“ als auch „Küken“ sind extrem vergrößerte Objekte aus Polyesterharz, neben den Küken existiert auch noch das Kunststoffskelett, dem das Küken entsprungen zu sein scheint. In mehrfacher Hinsicht würde ich „Küken“ als wichtigen Ausgangspunkt für alle plastischen Arbeiten von Andreas Grahl bezeichnen. Diese Arbeit zitiert jeweils auf verschiedenen Ebenen den amerikanischen Künstler Jeff Koons und den rumänischen Bildhauer Constantin Brancusi. Brancusi ist durch seine Vogel- und Kopfplastiken zu Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt geworden. Besonders die zahlreichen Variationen der Köpfe, die durch ihre Reduktion an Eier erinnern, sind

---

<sup>2</sup> Ramon Haze: Projekt mit Holmer Feldmann siehe <http://www.andreasgrahl.com/ramon-haze>

wichtige Zeugnisse der Abstraktion in der Bildhauerei. Amerikanische Künstler des 21. Jahrhunderts wie Mike Kelley, Jason Rhoades und eben Jeff Koons mit ihren groß angelegten Plastiken und Installationen standen und stehen für eine hemmungslose Kritik an den Auswüchsen der westlichen Konsumgesellschaft. Mit seiner auf den ersten Blick ironischen Arbeit „Küken“ knüpft er an die künstlerische Strategien der oben genannten Künstler an: Das sogenannte „Ü-Ei“ (Kinder-Überraschungsei) eines bekannten Süßwarenherstellers ist seit Beginn der achtziger Jahre zu einem Konsumfetisch geworden. Im Inneren des Ü-Eis befindet sich in einer ebenfalls eiförmigen, meist gelben Plastikverpackung eine Gimmick-Figur oder ein Spielzeugschnellbausatz. Mittlerweile haben diese Figuren einen gewissen Kultstatus – sie sollen bei Sammlern sehr begehrt sein. Das „Küken“ macht den Bezug auf das Ü-Ei durch Materialität, Farb- und Formgebung und Geste sofort deutlich. Dabei überantwortet er dem Betrachter die Deutung irgendwo zwischen leichter Ironie, Konsumkritik und Tragik. Eine schwere Aufgabe. Die äußerlichen Faktoren dieser Arbeit deuten zunächst auf den Versuch einer popkulturellen Geste hin. Betrachten wir sie jedoch genauer, kippt ihre fast kindliche Harmlosigkeit ins Abgründige: Die Küken wirken seltsam derangiert und traurig. Ihnen wachsen die Beine aus dem Rücken, einer der Köpfe ist um 180 Grad verdreht. In diesem skurrilen Zusammenspiel von Gegensätzen kristallisieren sich jedoch wesentliche Themen heraus, die sich in späteren Arbeiten wiederfinden lassen. Die Küken und ihr Ei verweisen bei Grahl nicht nur auf das bekannte Henne-Ei-Problem, sondern viel weiter auf grundlegende Fragen der Natur und des Lebens. Das Henne-Ei-Problem ist ein Phänomen, welches seit der Anerkennung von Charles Darwins Evolutionstheorie als eine der wesentlichen Grundfragen in der Entwicklung des Lebens gilt. Heute gehen Wissenschaftler ganz pragmatisch von der evolutionären Abweichung eines ersten Tieres aus, das als erstes die Fähigkeit besaß, nachfolgende Generationen über ein Ei hervorzubringen.

### **Inhalt und Form: Die Geste der Brechung**

In den nach 2004 folgenden Arbeiten von Andreas Grahl entsteht auf Basis von zumeist (Tier-)Figuren aus Überraschungseiern eine skulpturale Serie. In diesem Zuge trifft der Bildhauer eine wichtige Entscheidung: Er reiht sich in die Tradition früher und berühmter Bildhauerkollegen ein, stellt Bronzeskulpturen her und erzeugt dadurch eine entscheidende Brechung. Er kombiniert aktuelle Themen mit traditionsbehaftetem, unverwüstlichem Material. Und er vollzieht dies irgendwo zwischen Tradition und postmoderner „Kommentarkunst“. In einer geschickten Pendelbewegung zwischen naturalistischen und abstrakten Formen ringt er seinen seltsamen Kreaturen Verrenkungen, Deformationen und Transformationen ab. Aber erst wenn wir es geschafft haben, bei unserem Blick auf die Bronze die dominanten Klischees zu „überwinden“, erkennen wir die Geste der Brechung. Das Unikat „Q“ (2004), in Kuba aus russischen Kanonenhülsen gegossen, stellt eine Kuh – sie ähnelt eher einem afrikanischen Watussi-Rind – dar, deren Kuhglocke, Vorderbeine, Euter und Schwanz falsch montiert sind. Die Plastik scheint auf einem umgedrehten Gefäß oder einer Glocke zu balancieren. Ein Gefäß, ein Relikt des vorausgegangenen Opfermahls? Oder handelt es sich hier um den „Tanz ums goldene Kalb“ als Sinnbild für die Verehrung von Reichtum und Macht? Aber warum trägt die Kuh ihren Euter auf dem Rücken? Ist das ein bewusst ironisch angelegter Konstruktionsfehler, soll die Plastik etwa als ein Voodoo-Werkzeug dienen oder handelt es sich hier um eine Anspielung auf menschliche Allmachtsphantasien der Naturbeherrschung wie die Züchtung der „Ohrmaus“? <sup>3</sup> Fast alle Bronzeplastiken von Andreas Grahl lösen Assoziationen von Experimenten aus, bei denen das Unmögliche möglich gemacht werden soll: Die Arbeit „Schildkröte“ (2009) zeigt ein Schildkröte ohne Füße, stattdessen als Hydra-Variation mit fünf Köpfen. Die fünf Köpfe winden sich qualvoll. Jeder Kopf scheint einen eigenen Willen, ein eigenes Hirn und ein eigenes Leben zu haben: Jeder Kopf ein eigenständiges Wesen. Es wirkt, als wisse das Geschöpf nicht, wie es sich verhalten soll. Mit „Janus“ (2007) zeigt Grahl einen Orang-Utan, der sich aus zwei Vorderhälften zusammensetzt. Beide

---

<sup>3</sup> 1995 gelang es Biotechnologen, ein medizinisches Kunstprodukt, die sogenannte Ohrmaus, herzustellen: Isolierte Knorpelzellen von Rindern wurden im Labor in Ohrform gezüchtet und dann einer lebenden Maus auf den Rücken gepflanzt.

Vorderhälften (jeweils nur Kopf und Hände) sind miteinander verschmolzen und scheinen sich diametral entgegengesetzt bewegen zu wollen. Nach dem gleichen Prinzip, nur anders herum, verhalten sich die Bärenhinterteile bei „Bär“ (2007), die zwar ohne Kopf, aber wenigstens in die gleiche Richtung zu laufen scheinen. Auch bei der Arbeit „Denker“ (2008), dessen Titel auf die Arbeit „Der Denker“ von Auguste Rodin anspielt, spielt Grahl mit der Idee des Janusbildes, wobei sich ausgerechnet der nach oben stehende Kopf in eine abstrakte bauchige Form auflöst. Die Deformationen jeder einzelnen Plastik scheinen Folge von Konflikten zwischen mentalen und physischen Kräften innerhalb einer geschlossenen körperlichen Einheit zu sein. Alle Plastiken von Andreas Grahl, ob es nun Gegenstand-Tier-Konstruktionen oder Mensch-Tier-Chimären sind, scheinen mit sich zu ringen. In der Philosophie der europäisch geprägten Geistesgeschichte wird der Widerspruch von „Geist“ und „Materie“ als „Leib-Seele-Problem“ bezeichnet. Die Plastiken versinnbildlichen diesen Konflikt durch das stabile und wertvolle Material Bronze: als ein zeitloses, beschwörendes Schutzschild gegen die Vergänglichkeit einer profanen Außenwelt. Und zugleich scheint die Bronze einen psychologisierten Innenraum mit einem wertvollen Geheimnis zu bewahren. In der künstlerischen Praxis ist das wiederum ein symptomatisches Bild für eine konfliktbeladene Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Inhalt und Form. Es sind Reliquien faszinierender Reisen in innere und äußere Welten, sehr erhaben und perfekt ausbalanciert. „Bereits 1649 hatte René Descartes in seinem Buch *Die Leidenschaften der Seele* festgehalten, dass ein Zuviel an Verwunderung negativ sein könne, da es den Gebrauch des Verstandes verhindere oder pervertiere.“<sup>4</sup> Die Plastiken von Andreas Grahl scheinen in ihrer Wirkung auf den Betrachter an dieses Maß anknüpfen zu wollen. Vielleicht ist dies genau der richtige Weg zu einer neuen Erkenntnis, die Andreas Grahl anstrebt! Das Spiel mit dem Absurden bei fast existenzieller Ernsthaftigkeit beherrscht er in jedem Fall. Seine Bronzeplastiken vermitteln so etwas wie eine zeitlose Schönheit, mit dem Potenzial, als singuläre Zeugen einer bestimmten Epoche in den interessantesten Wunderkammern unserer Nachfahren aufbewahrt und gezeigt zu werden.

---

<sup>4</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Wunderkammer>