



Abb. 2 Klingeln und klopfen! Installiert am Hamburger Wohnhaus der Familie Poschinger-Crau, ab 1981

Die Poesie im Banalen

MIA GRAU

In einem Gespräch unter Freunden, vier Jahre nach seinem Tod, diskutiert man darüber, ob Christoph Grau ein Dandy war. Die Meinungen gehen weit auseinander. Der Erste sagt, Christoph Grau sei ein Surfer gewesen, der elegant auf der Welle der Kunst geritten sei. Er habe das Spiel durchschaut und sich einen Spaß daraus gemacht. Die Nächste erwidert, im Gegenteil, Christoph Grau habe die Kunst bitterernst genommen. Ein Dritter pflichtet ihr bei: Ein Dandy zelebriere nur die Oberfläche, das träfe auf Christoph Grau nicht zu. Aber das Surfen sei doch die Kunst, erwidert der Erste. Dandytum sei eine Haltung. Ein Dandy zelebriere sich selbst, sein Anderssein. Dabei ginge es nicht um Oberflächlichkeit, sondern um Eleganz. Ein jedes könne krude sein, solange es elegant sei.

In einem Aufsatz von Otto Mann von 1925 steht zu lesen, der wahre Dandy realisiere nicht. Er verachte nichts mehr, »als ein nützlicher Mensch zu sein. (...) Indem er so, als stoische Sonderexistenz, in Verachtung sich über die äußere Gemeinheit erhebt und durch Betontheit seinen Kulturwert der Umwelt entgegenstellt, erhält sein Stoizismus eine weitere Rolle; er



3

dient nicht nur als Rettung, er drückt zugleich verachtende Opposition aus. (...) Der Dandy wirkt in der Gesellschaft und findet in ihr seine Grenzen.«

Das Verhältnis des Dandys zu seiner Umwelt scheint interessant zu sein. Eine Ablehnung des Produktiven, im Sinne eines »entseelten« Wirtschaftens, steht im Kontrast zu einer gleichzeitigen Abhängigkeit von den daraus resultierenden Werten – erst aus dieser Reibung erwächst seine Existenzberechtigung.

Christoph Grau war zweitgeborener Sohn einer Kaufmannsfamilie und da sein Lebensweg ihn nicht mit den Erwartungen des Elternhauses in Einklang leben ließ, entstanden seelische Nöte, die mit Sicherheit im Kontrast standen zum kulturellen und finanziellen Input, den seine Herkunft ihm bescherte. Aber aus diesem Konflikt, aus dieser Reibung, entstand ein Weltbild, das vielleicht nicht hundertprozentig mit dem eines Dandys in Einklang gebracht werden kann, dem jedoch gewisse Züge gemein sind. Es geht dabei um die Wechselwirkung von Person und Umfeld, um das Akzeptieren oder Infragestellen von allgemeiner Anerkennung und um das Betonen der Eigenheit. Christoph Grau feierte das Banale als missverstandenen Underdog, in dem in Wahrheit die ganze Schönheit der Welt zu finden ist. Der Anspruch, dem er gerecht zu werden sich aufgegeben hatte, war es, als ein konsequent aufmerksames und konstruktives Gegenüber in der Welt zu sein und auf diese einzuwirken.

Eine auch in zitiertem Gespräch oft erwähnte Eigenschaft Christoph Graus war es, Dinge zu reparieren. Die Beschreibung »krude, dafür elegant« trifft es dabei ganz gut. Wandert man durch das Wohnhaus in der Zöllnerstraße, trifft man an allen Ecken und Enden auf eigenartige Reparaturarbeiten des verstorbenen Hausherrn. Christoph Grau hat sich für den Bruch deshalb so interessiert, weil der Bruch die Öffnung darstellt, durch die er in den Gegenstand hineinschlüpfen konnte. Anstatt Kaputtgegangenes zu ersetzen oder spurlos zu restaurieren, hat er den Fehler betont und seine Überbrückung zur Schönheit erklärt. Er selbst aber war Schöpfer dieser Schönheit, der Künstler, der

den Dingen Seele einhaucht, an ihrem Glanze teilhat und hier Bedeutung findet.

1975 erhielt Christoph Grau ein Reisestipendium des DAAD, das ihn nach Rom führte. Er entdeckte die Stadt, die Kunst, das Pantheon und in all dem – sich selbst. Dort wurden Ideen geboren, die ihm bis zuletzt Leitfaden seines Lebens waren. Und er schrieb Briefe, aus denen sich die Dimensionen seiner Selbstfindung aufs Schönste eröffnen. In einem Brief an seine Eltern ist Folgendes zu lesen:

Da habe ich zum Beispiel Dr. Beur vom Deutschen Archologischen Institut getroffen. Er ist ein Fachmann, ich Laie. Er war sehr nett und hat mich über das ganze Forum geführt: Aber von all dem was er mir zeigte waren nur 5% wirklich zu sehen. Die 95% mehr waren also sein Beruf und wenn ich zunächst gedacht hatte, dieser, sein Beruf sei damit ein weites Feld der Möglichkeiten, so hatte ich mich getäuscht. Dr. Beur steckte viel fester als ich, denn er hat diese 95% in die Grenzen der 5% derart hineingezwängt, möglich war. Umsonst hatte ich zurück und sicher kein Darüberhinaus und so blieb ich der 100 prozentige Laie, er der 5 prozentige Fachmann und es war, als hätten wir uns nie gesehen.

Damit will ich sagen, dass ^{für mich} auch in der Kunst das allgemein als Wichtigstes und Grösstes Anerkannte, durch die dazugehörigen Fachleute oft erst gebremst, verbarrikadiert und unzugänglich gemacht wird und ich ^{für mich} leichter genauso Wichtiges im Banalsten finde.

Obwohl Christoph Grau später selbst zum Experten wurde, hatte er diesen Gedanken nie vergessen: Die Versockelung der Kunst gleicht ihrer Versteinerung. Der persönliche (und bei ihm darum humorvolle) Zugang darf nicht verschüttet werden. Neugierige Naivität ist höher zu bewerten als Expertentum. Und wenn es dazu dient, den Blick frisch zu halten? Anything goes! Quatsch mit Soße, genau wie das Einverleiben von Fakten – Hauptsache, es handelt sich um eine ernsthafte Auseinandersetzung.



5

Die Vehemenz, mit der Christoph Grau also seiner Mitwelt begegnete, prägte den Eindruck, den seine Weggefährten von ihm bekamen. Viele von ihnen wussten nicht mehr von seinen Tätigkeiten als von eben derjenigen, die zum Zeitpunkt der Bekanntschaft aktuell im Fokus stand. Vielleicht deshalb, weil seine Kunst sich nicht auf einen Nenner bringen ließ, sondern breit gestreut sein ganzes Leben ausfüllte, blieb Christoph Grau als Künstler für viele – wohl auch für sich selbst – unsichtbar. Doch wie kann man sein Werk, das er selbst wohl kaum als ein solches bezeichnet hätte, jenem Verschwinden entführen, das seinem künstlerischen Tun innewohnte? Zumeist fand es eine beiläufige Stelle, einen nahezu klandestinen Ort, als Exlibris-Stempel in einem Buch, als Reparatur an einem Küchentisch oder getarnt als Unterrichts- als Ausstellungsöffnung. Christoph Grau war ein Künstler, der sich niemals die Blöße gab, seine Arbeit als Werk zu präsentieren. Stattdessen war er ein charmanter Exhibitionist, der im Geheimen operierte, voller Witz und Zweifel; oftmals kokett, dann regelrecht gewissenhaft; selbstverständlich souverän, doch immer mit einem Fuß in der Luft, kurz davor zu stolpern – oder abzuheben? Christoph Graus Sternzeichen war Fische, sein Aszendent wahrscheinlich Schmetterling.

Unbezweifelbar gibt es eine innere Logik, die Christoph Grau facettenreichem Wirken zugrunde liegt. Doch es ist kaum verwunderlich, dass die in diesem Buch versammelten Texte ebenso divergent sind wie die Ideen, von denen sein System erfüllt war. Die Autor_innen, die sich der Aufgabe stellen, Christoph Graus Kunst- und damit Lebensbegriff zu erfassen, suchen ihre Antworten an den unterschiedlichsten Orten, in den unterschiedlichsten Gestein und finden dabei einen verschwiegenen Künstler, einen aufmüpfigen Studenten, einen anarchistischen Lehrkörper, einen Galeristen voller Eigensinn, einen Eulenspiegel, einen Tugendbold, einen gewitzten Fälscher, einen traurigen Hallodri, einen, der sich das Unmögliche möglichst denkt – oder, wie ich behaupte: einen Poeten des Banalen.

Abb. 7 Blink, ca. 1972

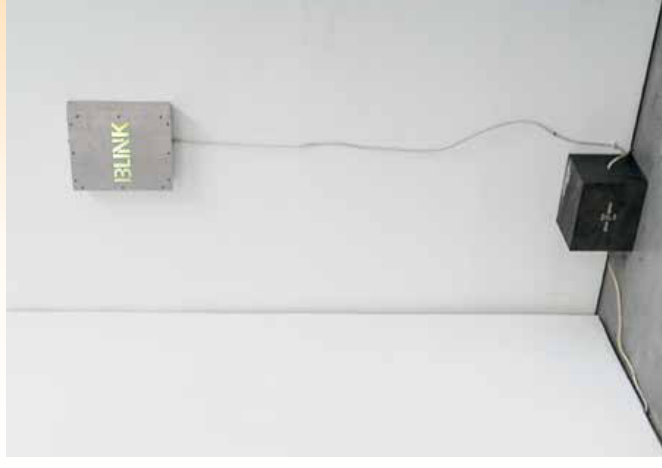
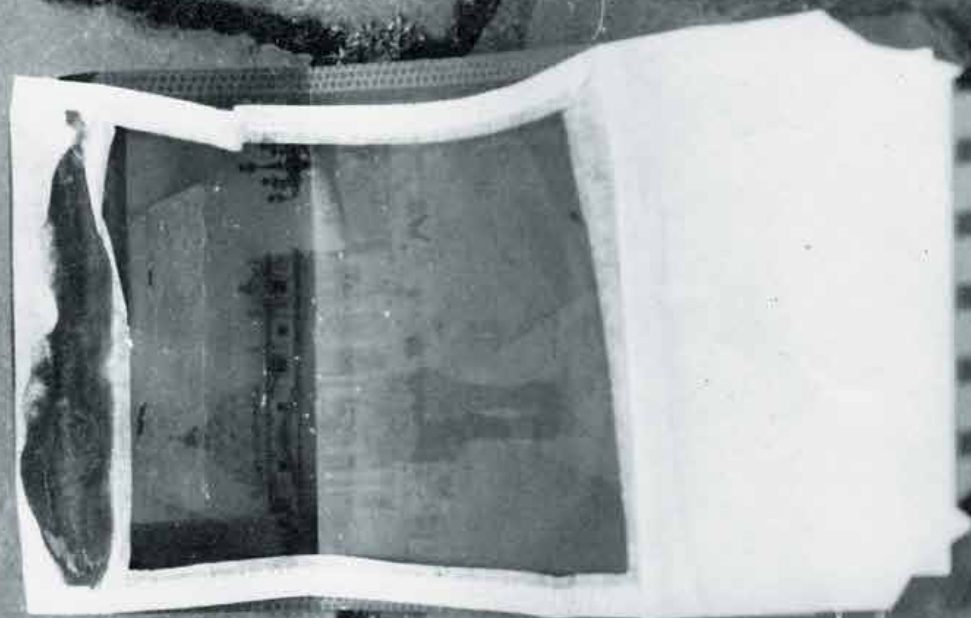


Abb. 5 Reparaturannahme für Streichhölzer, aus: *Befragung der Wirklichkeit*, Detailsicht, 1972
Abb. 6 Christoph Grau beim Besuch der *DOCUMENTA (13)*, Karslauen Kassel, 2012

22

23



Kaktus im Bus. Mutmaßungen über die Grau-Zone

LASZLO GLOZER

In dem Nachlass von Christoph Grau befindet sich ein achtseitiges, reichlich mit Illustrationen versehenes Manuskript, das in mancher Hinsicht Rätsel aufgibt. Im Unterschied zu den üblichen Notizen, Aufzeichnungen, Zetteln handelt es sich um ein abgeschlossenes Ganzes, sorgfältig ausformuliert von der ersten bis zur letzten Zeile und dementsprechend Seite für Seite in einen luftigen Satzspiegel perfekt eingepasst. Allerdings ist das so weit druckreife Produkt nicht datiert.

Der Text kommt leichtfüßig daher und man kann meisterlich nennen, wie hier in die Reflexion über die Verfasstheit des jungen Künstlers noch Kindheitserinnerungen, Anekdoten über Großmutter, Tante und Familienhintergrund humorvoll einfließen, und das alles unter dem großen Bogen der wenigen Seiten, sehr ökonomisch und poetisch.



9

Solche Abgeklärtheit spricht für einen Rückblick aus großem zeitlichen Abstand, für eine späte, selbstprüfende Rundumschau. Doch dafür ist der vorliegende Text erst einmal der Auftakt, eine Ankündigung. Aus dem letzten Satz geht hervor, dass der angedeutete Stoff, nicht weniger als das eigene Ordnungs- und Beziehungsprinzip der natürlichen und kulturellen Welt, »im Folgenden auf Herz und Nieren geprüft wird«.

Es scheint, dass der Autor, der 2011 das über 500-seitige *Pantheon Projekt* publizierte, in den darauffolgenden Jahren ein neues Vorhaben in Angriff zu nehmen gedachte. Auf dem Deckblatt des Manuskripts heißt dessen bereits gefundener Titel: »Aus der Asservatenkammer eines Bildungsbürgers«.

Für meinen Versuch, Christoph Graus unorthodoxes Künstlerum etwas näher zu besehen oder dessen Eigenschaften zu sortieren, ist die Titelwendung des nicht mehr realisierten Projekts ein Geschenk. Ironie und Selbstironie, bei ihm schwer trennbare Spielkategorien, vielleicht auch seine Grundhaltung, kommen hier zum Ausdruck in der bekenntnisthaft auf sich genommenen Rolle des »Bildungsbürgers«.

Dazu sollte man in Erinnerung rufen, dass zur Zeit des großen Aufbruchs, als der gerade flüchtig gewordene, noch kaum 20-jährige Christoph neugierig um sich blickte, »Bildungsbürger« ein kollektives Schimpfwort war, das schlimmstmögliche vielleicht, diente doch der Begriff für die Avantgarde als Projektionsfläche des Feindes, Synonym für das schlechthin Reaktiönäre. Das kam natürlich aus dem 68er-Geist, der damals keineswegs nur linke Revoluzzer erfasst hatte. So gab etwa der Komponist Pierre Boulez in der Hitze des Gefechts die Losung aus: »Verbrennt alle Opernhäuser.« An seiner Person kann man indes sehr schön ablesen, wie die Konjunktur bald abnahm: Nur wenige Jahre später dirigierte Boulez in Bayreuth. Trotzdem, für die Rehabilitation des »Bildungsbürgers« reichte es nicht, das Anrüchige blieb am Begriff für immer haften.

So könnte man meinen, dass bei der Titelgebung eine Portion Koketterie im Spiel ist. Andererseits bietet der Text genug autobiografische Hinweise auf eine auch später nicht gekappte bildungsbürgerliche Familienbindung. Der Anspruch und die Kontrolle dieses Elternhauses spornt den von neuen Ideen

berauschten Avantgarde-Élèves an – wie es dann in dem späten Text heißt –, seinen Gedankenkapaden ein »gefälliges Denkerüst« zu geben, um nicht zuletzt bei den besorgten Eltern »ein seriöses Erscheinungsbild zu bewirken«. Damit erscheint die mokante Selbstbeziehung in einem sanfteren Licht.

Die besondere Pointe der Titel-Annonce ist aber die genüsslich schräge Verbindung der beiden Reizwörter »Bildungsbürger« und »Asservatenkammer«. Bei Letzterer sind wir im dunklen Bereich der Kriminalistik. Dort, wo nach der Beschlagnahme durch die Polizei Tatwerkzeuge bis zur Verhandlung aufbewahrt werden, wie die offizielle Definition der Asservatenkammer besagt. Wer aber mit Christoph Graus Tätigkeit einigermassen vertraut ist, den wird die dezente Anspielung auf das Verbrechen nicht überraschen. Gehört doch zu seinen Lieblingsbeschäftigungen die Herstellung von Fälschungen. Dabei geht er allemal raffiniert vor, scheut keine Mühe, die richtigen Utensilien zu besorgen, etwa für den täuschend echten Nachbau eines Ready-mades von Marcel Duchamp. Graus Rechtfertigung dafür ist eher philosophischer, genau genommen erkenntnistheoretischer Natur. Denn seine Neuschöpfung interpretiert das Original, das, vorzüglich und bereits im wesentlichen Keim des Gedankens, selbst eine Fälschung war. Auch gelingt es ihm, ganze Ketten von aufeinander bezogenen Fälschungen und Nachahmungen anzulegen. Besonders amüsant ist die – huldigende – Intervention in den Kriminalfall Beltracchi, der im Kunstbetrieb bekanntlich mehr als nur Staub aufwirbelte. Das damals als Beweis für die Existenz der erlogenen alten Familiensammlung vorgelegte gefälschte Foto wird von Christoph Graus durch eine zeichnerische Umsetzung gedoppelt, deren Duktus und durchaus überzeugende Altersspuren die virtuose Fotoverision an »Echtheit« noch überbieten.

Bezeichnenderweise kommen solche zwielfichtigen Produkte in einem Mix mit wahren Kleinoden an die Wand des häuslichen Living Rooms, wobei für diese abwechslungsreich komponierte Bildertape selbst ein kleines Gemälde von Max Beckmann nicht zu schade ist. Ganz klar: Hier wird Sein und Schein der Kunst auf den Prüfstand gestellt, lustvoll gegen den Strich gekämmt, mit einer gehörigen Portion Skepsis. Man kann das als Fortschungsgebiet bezeichnen.

Auch die Bilderbeigaben zum späten Manuskript gehören in die Kategorie der Täuschung, Abteillung Vortäuschung, zum Zwecke der Verwirrung. Sie illustrieren die Erzählung über die Künstlerwerdung, die ihrerseits deutlich dem Muster der von Giorgio Vasari vor fünf Jahrhunderten etablierten Künstlerlegenden folgt, mit dem Topos der frühen Auserwähltheit. Diese obligatorische Begebenheit im Kindesalter, der Musenkuss sozusagen, findet bei Christoph durch die plötzliche und unerklärliche Inspiration statt, an zwei Kakteenöpfen der Tante die lateinischen Inschriften zu vertauschen. Abgesehen von der zarten Andeutung krimineller Energie ist ihm diese Aktion



on eine zukunftsweisen- de Tat des analytischen Denkens, das er entlang des Kaktusmotivs bald obsessiv vorantreiben wird – auf das wir noch zurückkommen. Jedenfalls schmückte er die zurückblickende Erzählung mit ausgefallenen Beispielen der Kaktusikonografie. Das Star-Bild zeigt einen blonden Jüngling, der sich mit seiner auf dem Boden ausgebreiteten überbordenden Kakteenansammlung beschäftigt. Es müsste aller Wahrscheinlichkeit nach Christoph sein – ist es aber nicht.

Und noch eins: Verweist »Asservatenkammer« vollinhaltlich auf die geheime, spielerisch verklausulierte Gedankenwelt des Künstlers, so sollte man die assoziative Nähe des Begriffs zu »Kunstkammer« nicht außer Acht lassen. Die ist wohl mitgedacht im Titel der späten Schrift. Denn das aufregend absseitige Phänomen der Kunst- und Wunderkammern und ihre kulturgeschichtliche Wirkung stehen lebenslang im Zentrum des Interesses: eine Faszination, die nicht allein zum Sammeln einschlägiger Gegenstände und Souvenirs anregt, sondern vor allem immerzu zur Erschaffung solcher Objekte mit viel handwerklichem Ge-

schick verführt. Ebenso findet sich das »Prinzip Wunderkammer« übertragen in der Ausgestaltung der eigenen Umgebung. Das geschieht zwar unaufdringlich, in friedlicher Koexistenz mit der behaglichen Atmosphäre der Familienbehausung, doch auch zielgerichtet. Kleine und kleinste artifizielle Dinge sind ins Blickfeld gerückt, Kuriosa mit persönlichem Bezug, akkumuliert und geordnet in einem pulsierenden Beziehungsnetz. Das ist, wenn man will, eine Dauerdarbietung von Kunst und Leben in fließendem Übergang.

Dies alles ist das Ergebnis einer künstlerischen Haltung, über die das geplante Projekt hätte Auskunft geben sollen, authentisch und, wie das Vorwort versprach, »auf Herz und Nieren geprüft«. So bleibt es hier bei Mutmaßungen meinerseits: über die Herkunft der Impulse, über den zeitgenössischen Motivationshintergrund, über Christophs Graus Begegnung mit dem progressiven Zeitgeist, samt der Folgen.

Sein Weg zur Kunst scheint nicht unproblematisch, verläuft jedenfalls nicht gradlinig. Ein begonnenes Medizinstudium, trotz der klaren musischen Neigung und der frühen Begabungsnachweise in Malerei und Zeichnung, dürfte den Erwartungen des Elternhauses geschuldet sein. Bald dann der Umstieg auf Archäologie, immerhin etwas Greifbareres, als Zwischenstation. Endlich das ersehnte Kunststudium, allerdings gekoppelt mit der soliden Berufsbasis der Pädagogik.

Dass diese Studienwahl mit der intensiven Phase der Orientierung und Selbstfindung in die frühen 70er Jahre fällt, ist ein glücklicher Umstand. Denn das früher eher biedere Fach der Kunsterziehung hatte sich im Zuge der antiautoritären Studentenbewegung allenthalben zu einem emanzipatorischen Experimentierfeld gewandelt, man könnte gar behaupten, zu einer Speerspitze des studentischen Aktionismus. In München etwa schwärzte die Truppe der »Päd-Aktion« in die Vorstädte aus, um die Demokratisierung der Kunst und politische Aufklärung zu betreiben. In Hamburg hingegen ging es ans Eingemachte: In der selbstorganisierten Zeltschule auf dem Gelände der Kunsthochschule übte man sich, durchaus werkstatmäßig, in die Kritische Theorie ebenso ein wie in die Turbulenzen der neuen kreativen Praxis.

Zum entscheidenden Erlebnis aber, einer Initiation gleich, wurde 1972 die fünfte *documenta* in Kassel. Diese von Harald Szeemann verantwortete manifestartige Schau setzte erstmals jenseits der klassischen WerkGattungen, Stile und separaten Bewegungen an. Stattdessen zog sie eine aktuelle Bilanz der grundlegenden Veränderungen der künstlerischen Arbeit, indem sie den Blick auf die Entgrenzungen lenkte: sowohl auf die nun verwendeten unkonventionellen Materialien und auf den Objektcharakter der Werke als auch auf die Tendenz einer »Entmaterialisierung der Kunst« durch Prozesse und konzeptuelles Vorgehen, wofür damals auch die Losung »Live In Your Head« stand. Mit dem Stichwort »Individuelle Mythologien« wurden Operationen als Kernelement kreativer Selbstverwirklichung ins Spiel gebracht. Um dies an einem Beispiel zu verdeutlichen: Von dem bekannten Bildhauer Étienne Martin wurden nicht seine figuralen Bronzen, sondern sein fettschhafter »Mantel« präsentiert, ein mit Matten, Seilen und Kordeln behängtes Gestell, frontal ausbreitet, als zeremonielles Kultobjekt esoterischer Natur. Die Spannweite in diesem Bereich der *documenta* reichte von Adolf Wölfli's filigran-fantastischer »Geistesrankenkunst« bis zu Christian Boltanski's fiktiven Fundstücksammlungen. Damit war, nicht zufällig, der Geist der historischen Kunstskammer wiederbelebt.

Christoph verbrachte den ganzen Sommer in Kassel, wo er bei Bazon Brocks Besucherscheule assistierte und mit eigenen Kreationen mitmischte. Die Feldübung brachte ihn in Tuchfühlung mit den Künstlern der *documenta*. Von der Allgegenwart des Joseph Beuys, der auch diesmal die Szene mit diversen Aktionen sowie endlosen Gesprächen und Sitzungen beherrschte, wird er besonders profitiert haben.

Die Erfahrung von Kassel fand ihren Niederschlag in der drei Jahre später abgelieferten Diplomarbeit, in der jene »Befragung der Wirklichkeit« – Titelthema der *documenta* – eigenständig durchdrungen und weitergeführt wurde. Für seine überbordenden Ideen erfand Christoph als Korsett – als Überbau und ordnendes Element – den kryptischen und dennoch bildhaften Begriff der »Cactus-Bar«: eine Art Geheim-Code seiner auch ansonsten fröhlichen Wissenschaft. Und wenn er drei Jahrzehnte

später, wie anfangs davon die Rede war, das Leitmotiv »Kaktus« fabulierend in der Kindheit verankert, können wir den Verdacht nicht unterdrücken, dass mit diesem späten Griff eine, seine eigene, »private Mythologie« ihre Abrundung fand.

Wie auch immer: Die ambitionierte Arbeit markiert den erreichten Stand, sie enthält in ihrer Summe fraglos das Rüstzeug für eine freie Künstlerlaufbahn. Eine Schwelle, die Christoph Grau, damals 27, dann doch nicht betreten wird. Es kommt etwas Mächtiges dazwischen. So wie ihn zuvor die *documenta* 5 voll erwischt hatte, so wird für ihn die Begegnung mit Rom zur Falle.

Er kommt mit einem Stipendium nach Rom, für das er sich zwar mit Hinweisen auf die spannende italienische Kunstszene, so auf die *Arte povera*, beworben hatte. Doch schon am ersten Tag erliegt er dem Eindruck der einzigartigen Metropole, in der, wie er es empfand, die überwältigende Präsenz der Geschichte mitbestimmend in das tägliche Leben eingreift. Aus den nach Hamburg geschickten Briefen geht hervor, dass er das Phänomen dieses kulturellen Zusammenhangs erforschen möchte und dafür, ganz der Praktiker, bereits den Plan eines alternativen Reiseführers entwarf. Nicht die toten Steine interessieren ihn – der Besuch des Forum Romanum in Begleitung eines Archäologie-Professors endet frustriert. Es ist der immer noch funktionierende, heile Bau des Pantheons im Zentrum der Stadt, der ihn von Anfang an fesselt – und nie mehr loslässt. Das zeitlose Weltwunder mit seiner zum Himmel hin geöffneten Riesenkuppel wird zum Fixpunkt, um den die Überlegungen kreisen; zum Magnet, der die Einfälle anzieht. Die Kuppel, zur imaginären Kugel ergänzt, wird für Christoph Grau zur Weltformel, zum Weltmodell, zumindest zum Modell der persönlichen Anschauung der Welt: Fortan sammelt er Bildbelege aller Art, was die Natur und die Kultur – High and Low – an Kugelgestalt nur hergibt. Der schlaue Leser mag hier sofort an die Warburgsche Methode der »Mnemosyne« denken. Ob Christoph mit dem berühmten Bildatlas damals schon vertraut war, sei dahingestellt. Ohnehin kommt es auf den Unterschied zur Systematik des Gelehrtenwerkes an, nämlich auf die künstlerische Willkür und Ich-Bezogenheit in der Wahl und im Umgang mit seinen funkelnden Motivfunden,