

Franz Armin Morat

KURT KOCHERSCHIEDT WERKVERZEICHNIS

Malerei und Holzarbeiten 1966–1992

Herausgegeben vom Morat-Institut für Kunst
und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau

unter Mitwirkung von Barbara Horvath

Mit Beiträgen von Barbara Horvath, Michael Lüthy,
Ian McKeever, Franz Armin Morat, Eva M. Morat
und Botho v. Portatius

 SpringerWienNewYork

Zeitlosigkeit und Zeitgenossenschaft in Kurt Kocherscheidts Kunst

Man kann nicht behaupten, es sei Kurt Kocherscheidt ein besonderes Anliegen gewesen, seine Stellung in der Kunstentwicklung seiner Zeit deutlich zu markieren. Bereits der Verlauf seiner Biografie deutet auf ein Quergängertum hin, das ihn seinen eigenen Weg suchen ließ, ohne jene Kompromisse einzugehen, die der Wunsch nach institutioneller oder ästhetischer Anbindung erzwingt. Bezeichnend hierfür ist bereits sein Entschluss, nach dem stark beachteten ersten Auftritt 1968 in der Wiener Secession, wo er sich im Rahmen der Künstlergruppe „Wirklichkeiten“ vorstellte, die Stadt erst einmal für längere Zeit zu verlassen. Von September 1969 bis Dezember 1971 lebte er in London, um nur kurze Zeit später, im Mai 1972, zu einer fast einjährigen Reise durch den südamerikanischen Subkontinent aufzubrechen. Diese Wanderjahre schärften sein künstlerisches Profil. Vor allem das „romantische Unterfangen“ seiner Tropenfahrt, so Kocherscheidts eigene Formulierung¹, wurde hierbei entscheidend. Zwar erfüllte er sich damit jene Jugendträume, in denen er sich als reisender Naturforscher imaginiert hatte, zugleich aber verdeutlicht der Blick auf die während und kurz nach der Reise entstandenen Zeichnungen sowie die von dort mitgebrachten Fotografien, dass der Aufbruch zu den Quellen des Amazonas zu einer – wie man in Anspielung auf Joseph Conrad sagen könnte – Reise ins „Herz der Finsternis“ geworden war. Kocherscheidt hatte die Flucht aus seiner bisherigen künstlerischen Praxis gesucht – und sie gelang. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung durchschlug die exotischen, leicht skurrilen Vorstellungsbilder der „Tropen“, die Kocherscheidt bislang „auf der Basis von Brehms Tierleben“² ins Bild gesetzt hatte. Inmitten der menschenleeren, rätselhaft geformten Natur stieß er auf den Widerstand einer namen- und sinnlosen Gegenwärtigkeit, die seiner bisherigen künstlerischen Produktion fremd war – jenen „Übersetzungen der Übersetzung“ und „Zerrbildern von Allegorien in schlechtestem Geschmack“³, die Anregungen Hans Makarts (der selbst ein historistischer Eklektiker war) mit Anflügen fantastisch gefärbter Popkunst mischten. Mit ihrer ironischen Dekadenz und ihrer technischen Brillanz, die sich besonders in den virtuosen Druckgrafiken zeigt, fügten sie sich vielleicht zu gut in ein spezifisch wienerisches Kunstklima des perpetuierten Fin de Siècle ein. In den wirklichen Tropen indessen wurde er von einer Krise erfasst, die das Subjekt und die Kunst gleichermaßen betraf: „Ich spielte manchmal mit dem Gedanken“, so beschrieb Kocherscheidt seine damalige Verfassung, „meine Identität zu wechseln. Ich fand keine adäquate Form der Darstellung. Zurückgeworfen und konfrontiert mit der Natur selbst, begann ich mich von einem literarisch bestimmten Bild der Malerei zu lösen.“⁴ Nachdem Kocherscheidt nach Wien zurückgekehrt war, jedoch bald schon mehr und mehr Zeit im neu erworbenen Bauernhof im abgelegenen Südburgenland verbrachte, sollte das Dunkle, Einsame und Stumme aus seiner Kunst nicht mehr weichen. Umgesetzt wurde es in einer Weise, die

das Rohe und Brüchige gegenüber jeder artistischen Fingerfertigkeit bevorzugte. Die Ernte der Südamerikareise war gerade nicht jene heitere Fülle, die beispielsweise Cy Twombly bei seiner Begegnung mit dem mittelmittelmeerrischen Europa überströmte und die es dem kongenialen Interpreten Roland Barthes erlaubte, dessen Kunst im Lichte einer Weltkultur des Schreibens und der Zeichen zu deuten. So wurden Kocherscheidts Bilder, je länger, desto entschiedener, zum Gegenteil von „conversation pieces“, die das Sprechen über sie wie von selbst in Gang bringen. Indem er versuchte, der dunklen Erfahrung, die sich ihm eingeprägt hatte, künstlerisch zu antworten, begab er sich auf jenen quergängerischen Weg, der nicht zuletzt zur Folge hatte, dass seine Kunst über Jahre hinweg kaum angemessen wahrgenommen und diskutiert wurde.

Erschwert wurde die Rezeption durch Kocherscheidts Entschluss, den alten Medien der Zeichnung und der Ölmalerei treu zu bleiben. Innerhalb des modernen Drängens nach immer neuen künstlerischen Paradigmen, Medien, Konzepten und Kunstbegriffen wurde der Status der Malerei zunehmend prekär. War sie im 19. Jahrhundert noch das Leitmedium der Autonomisierung der Kunst gewesen, geriet sie im Zuge der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu einem Ausdrucksmittel, das immer häufiger im Verdacht der Antiquiertheit stand, so sehr es vor allem ungegenständlichen Malern wie Piet Mondrian, Yves Klein, den amerikanischen abstrakten Expressionisten oder dem frühen Frank Stella gelang, den Takt der Moderne mit anzuschlagen. Kocherscheidts Malerei indes, die, zumindest oberflächlich betrachtet, gegenständlich blieb, sich der Naturdarstellung widmete und das traditionelle künstlerische Handwerk hochhielt, die Kunst also nicht konzeptuell brach, sondern vielmehr in den traditionellen Dienst einer Darstellungsaufgabe zu stellen schien, musste in den 1970er Jahren, als Kocherscheidt von seinen Reisen zurückkehrte, zu den Außenseiterpositionen gehören. Bereits bei seiner ersten Ausstellung 1968 als Mitglied der Künstlergruppe „Wirklichkeiten“ war ihm mit seinen zugleich trivialen wie eklektischen Bildinhalten an einem negativen Bezug gelegen, nämlich der Abgrenzung gegenüber dem etablierten Feld informell-abstrakter Künstler, die sich um die Galerie (nächst) St. Stephan gruppiert hatten: „Der Unterschied zu den Malern um Monsignore Mauer“, so Kocherscheidt, „sollte deutlich ausfallen.“⁵ In den 1970er Jahren hatte sich die Situation verschärft. Was nun Aufsehen erregte, waren Gesten des Ausstiegs aus dem Bild und der Entgrenzung der Kunst, sei es durch gattungsüberschreitende Happenings und Performances (mit der österreichischen Sonderform des Wiener Aktionismus, der bereits in den 1960er Jahren seinen Höhepunkt erlebte), sei es durch die Verwendung neuer Medien (in Österreich beispielsweise durch Peter Weibel und Valie Export). Während der künstlerische Zeitgeist damit beschäftigt war, die Malerei zu über-

winden, begann Kocherscheidt ab 1975 wieder in größerem Umfang zu malen – ein Unternehmen, das ihm folglich „ein wenig wie die Wiedererfindung des Rades“⁶ erscheinen musste.

Als die 1980er Jahre den Zwang zur permanenten Kunstrevolution gelockert hatten und vor allem die figurative Malerei triumphal zurückkehrte, entstand ein für Kocherscheidt günstigeres Umfeld. Erste Museumspräsentationen folgten, und für eine jüngere Generation österreichischer Maler avancierte er zur Leitfigur, allerdings weniger aufgrund formaler Übereinstimmungen als vielmehr durch seine persönliche und künstlerische Integrität. Erneut aber zeigte sich die Eigensinnigkeit dieses Künstlers, der die breite Anerkennung nicht suchte und deren Ausbleiben gleichwohl empfand. Denn während ein expressiver Pinselgestus, forcierte Gegenständlichkeit und anspielungsreiche Sujets gepflegt wurden, begann Kocherscheidt ab 1982 einen Weg einzuschlagen, der in eine entgegengesetzte Richtung und zugleich zu seinen besten Werken führte. Um diese Selbstpositionierung deutlicher zu erkennen, sei dieser Weg im Folgenden etwas genauer nachgezeichnet.⁷

Basierte die neo-expressive Malerei der 1980er Jahre auf einer herkömmlich repräsentierenden Darstellung, verfolgte Kocherscheidt nun das Ziel, die Differenz zwischen dem Bild als Zeichen und dem Bild als Ding aufzuheben. Das Gemeinte sollte nicht dargestellt werden, so wie es Kocherscheidt bislang auch selbst praktiziert hatte, sondern vielmehr mittels Verkörperung gegenwärtig sein. In Werken wie den „Säulen“ oder den „Leibern“ wurde das Bild zum Erscheinungsort eines einzigen randfüllenden Gegenstandes, sodass jene Werke zwar weiterhin als Darstellung eines Gegenstandes aufgefasst werden konnten, ihre Präsenz jedoch vor allem als Bild-Dinge entfalteten. Zwischen Bild und Betrachter etablierte sich eine unmittelbar physische, das Visuelle überschreitende Konfrontation. Bald darauf entstanden Werke, die den Dingcharakter des Bildes durch einen unregelmäßigen Umriss noch steigerten. Dieser verdankte sich jedoch keiner unregelmäßigen Bildkontur, sondern der Tatsache, dass das Bildfeld aus mehreren unterschiedlich dimensionierten Leinwänden zusammengebaut wurde. Dieses tektonische Bildverfahren antizipierte eine entscheidende Wende. 1986 begann Kocherscheidts eindruckliches skulpturales Werk, das nicht bloß parallel zur Malerei entstand, sondern sich aus deren Spezifik heraus entwickelte. So teilten Bilder und Holzskulpturen entscheidende formale Eigenschaften, vornehmlich den Kontrast klarer Formen vor monochromem Grund, setzten sie jedoch den jeweiligen Medien entsprechend unterschiedlich um, wenn beispielsweise jene klar umrissenen Formen der Malerei bei den Skulpturen zum ausgesägten Loch wurden. Dass Bilder und Skulptu-

ren Varianten desselben bildnerischen Denkens waren, zeigte sich nicht zuletzt daran, dass den Bildern ein skulpturaler Charakter zuwuchs, indem Kocherscheidt sie als Bild-Dinge inszenierte, während die Skulpturen wiederum einen bildhaften Zug gewannen, indem sie, mit wenigen Ausnahmen, nicht frei im Raum standen, sondern an der Wand lehnten wie Bilder im Atelier.

In seinen beiden letzten Lebensjahren schließlich stieß Kocherscheidts Malerei zu einer kaum überbietbaren Radikalität vor, die zugleich den Bogen zurückschlug zu den prägenden Erfahrungen in Südamerika zwanzig Jahre zuvor. Immer maßloser begann sich eine amorphe, inerte Farbmasse über die Fläche auszubreiten. Während die neo-expressiven Maler der 1980er Jahre Acrylfarben bevorzugten, da sie schneller trockneten, schätzte Kocherscheidt am alten Medium der Ölfarbe, dass sie länger weich blieb und sich somit weiter bewegen ließ. Die Arbeit an einem Bild vollzog sich zudem über mehrere Phasen, in denen etliche Farbschichten einander vollständig überdecken konnten. Zuweilen ergaben sich anthropomorphe Anklänge, beispielsweise an antlitzlose Köpfe. Die Bilder konnten aber auch jegliche Form einbüßen, sodass die vorzugsweise braune oder schwarze Farbe wie eine zähe Urmaterie zwischen Schlamm, Erde und Kot erschien – eine Vergegenwärtigung, die weniger einen benennbaren Gegenstand als vielmehr einen bestimmten Aggregatzustand betraf. Die letzten Arbeiten forcierten diese Eigenart bis zu einem Grad von kaum weiter reduzierbarer Elementarität. Es entstanden Spiralen oder Kreise, deren archaisch anmutende Formen in erster Linie Farbschiebungen waren. Was das Bild zeigte, fiel zunehmend mit dem Prozess seiner Fertigung zusammen, etwa wenn die träge Ölfarbe so lange spiralförmig einwärts gespachtelt wurde, bis es nicht mehr weiter ging. Im Sinne der Referenz auf Außerbildliches stellten diese Bilder nichts mehr dar. Es handelte sich vielmehr um eine entfesselte und zugleich dumpfe Farbe, die in erster Linie sich selbst – ihre Dichte, ihre Klebrigkeit, ihren Geruch – artikulierte.

Vergleicht man jene späten Arbeiten mit den Fotografien, die zwanzig Jahre früher in Südamerika entstanden waren, zeigt sich, dass Kocherscheidt dort genau auf solche Phänomene stieß, wie es seine letzten Bilder nicht mehr mimetisch darzustellen versuchten, sondern selbst – das heißt, als materielle Dinge – *sind*. Die Fotografien zeigen eine Natur, die in ihrer Fremdartigkeit und Unbeherrschbarkeit ebenso fasziniert wie verstört. Sie scheint sich nicht vom Gestaltlosen zum Gestalthaften entwickelt zu haben, sondern ohne Plan und Ziel sich zu wälzen, klumpend zu erstarrten und sich wieder gähnend zu öffnen. Ebenso verstörend dürfte es gewesen sein, inmitten jener ungestalteten Natur auf die Eigenart der eigenen unbeherrschbaren und dunklen Körnernatur

zurückverwiesen zu werden. Durch den vagen Anthropomorphismus sowie durch ein künstlerisches Vorgehen, welches das Bild als Spur einer in sich zurücklaufenden Malbewegung inszenierte, gelang es Kocherscheidt, äußere und innere Erfahrung im Zeichen des Ungestalten und des Rohen ineinander fließen zu lassen. Die letzten Bilder, die jeweils in einem Zustand zwischen Formung und Entformung zu verharren scheinen, berührten dabei die Grenze dessen, was Kocherscheidt selbst als „Bildentgleisung“⁸ bezeichnete.

Obschon sich Kocherscheidts Werke der Rubrizierung unter ein stilistisches Etikett oder einen bestimmten Ismus entziehen, wären sie als das schlechthin Andere der Kunst ihrer Zeit gleichwohl missverstanden. Vor allem zwei Aspekte verbinden sie mit einer breiteren Tendenz, die seit den 1960er Jahren zu beobachten ist und versuchsweise unter dem Begriff der Antiform diskutiert wird. Es handelt sich dabei um eine bestimmte Auffassung künstlerischer Praxis, die sich in ganz unterschiedlicher Weise und in divergierenden Medien artikulieren kann; wir finden sie nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik, im Theater, im Tanz oder in der Literatur.⁹ Diese Praxis akzentuiert jeweils das Prozessuale, was bis zu dem Punkt gehen kann, an dem das Machen zum eigentlichen Inhalt der Kunst wird. Das Werk fällt mit dem performativen Akt beziehungsweise der körperlichen Handlung seiner Hervorbringung zusammen, wobei jene Akte insofern nichtreferenziell sind, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken möchten; denn jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es entsprechend dieser Überzeugung nicht. Die Expressivität wird durch eine Performativität ersetzt, die keine vorgängig gegebene Identität – des Dargestellten oder des darstellenden Subjekts – zum Ausdruck bringt, sondern diese Identität im künstlerischen Akt allererst hervorbringt. Es kennzeichnet ein solches Vorgehen, dichotomische Begriffspaare wie Subjekt/Objekt, Inneres/Äußeres, Materie/Form ihre Trennschärfe verlieren zu lassen. Selbst ein konservativ anmutendes Medium wie die Ölmalerei kann unter solchen Bedingungen zu einem dramatischen Geschehen werden. Ebendies beobachten wir bei Kocherscheidts späten Bildern, die zum Ort einer beharrlichen Wiederholung bestimmter Gesten werden, die ebenso wirklichkeitskonstituierend wie selbstbezüglich sind.

Der zweite Aspekt, der mit der Tendenz zur Antiform unmittelbar zusammenhängt und auch für die Erscheinungsweise der Kocherscheidt'schen Werke maßgeblich ist, betrifft die gesteigerte Materialpräsenz des Kunstwerks. Die Pointe besteht allerdings nicht einfach darin, die Stoffe, aus denen das Kunstwerk gefertigt wurde, ins Licht zu rücken, sondern vielmehr darin, in der als un-

förmig und eigensinnig vorgeführten Materialität ein Moment des Nichtsinns aufblitzen zu lassen. Gerade aus jenem negativen Moment speist sich die Präsenzerfahrung des jeweiligen Kunstwerks. Den Weltbezug stiftet hier keine zeichenbasierte Repräsentation, sondern ein Akt materiel-ler Berührung, die im Werk als Spur oder Abdruck zurückbleibt, die jedoch weniger auf den Künstler zurückverweist als vielmehr auf den Augenblick der Berührung selbst. Semiotisch gesprochen, wird Ikonizität durch Indexikalität ersetzt. Beabsichtigt das performative Moment jener hier skizzierten Kunstpraxis keinen Ausdruck einer vorgängigen Identität, zielen die mate-riellen Präsenzeffekte nicht auf die Einfühlung des Betrachters, der sich ausmalen soll, was in der Psyche des Künstlers vorging. Eine solche performative Ästhetik der Präsenz liegt Kocherscheidts kurzem Statement zugrunde, das er im Dezember 1991 niederschrieb; es spricht weder vom Selbstaussdruck des Künstlers noch von der Darstellung der äußeren Natur, sondern vom Augenblick bildlicher Selbstbezüglichkeit, die sich, wenn sie gelingt, von ihren äußeren Bindun-gen löst: „Die Beendigung eines Bildes ist viel schwieriger als sein Beginn, in Wahrheit unmög-lich. [...] In dem Augenblick, in dem ein kurzer Verlust der Kontrolle eintritt, eine kleine Wendung vorgenommen wird, die das lähmende Fixiertsein unterbricht, mit einem Wort, wenn das Bild selbständig wird, eine Gelegenheit findet zurückzuschlagen, ist ein guter Moment gekommen, aufzuhören.“¹⁰

Es liegt in der Natur dieser künstlerischen Praxis – die hier mit dem Behelfsbegriff der Antiform benannt wird –, dass sich deren Geschichte im Sinne eines Stil- oder Entwicklungszusammenhangs kaum schreiben lässt. Sie fügt sich weniger zu einem Narrativ der Kunstentwicklung der letzten vierzig Jahre, als dass sie ein Feld singulärer Positionen meint, die lediglich durch eine bestimmte Sensibilität miteinander verbunden sind. Sobald man Kocherscheidt im Rahmen dieses sich in den 1960er Jahren öffnenden Feldes sieht, wird deutlich, dass seine Kunst sehr verschiedene Zeitebenen überbrückt. Sie eröffnet einen Erfahrungsraum, der primordial und überzeitlich scheint, artikuliert ihn in den traditionellen Hochkunstmedien der Ölmalerei und der Holzskulptur, um diese zugleich in einer Weise einzusetzen, die zu den avanciertesten künstleri-schen Entwicklungen der letzten vierzig Jahre parallel läuft. Nicht zuletzt in diesem Ineinander-fließen von Zeitlosigkeit und Zeitgenossenschaft liegt die große Kraft von Kocherscheidts Kunst.

- 1 Kurt Kocherscheidt, Das fortlaufende Bild. Erinnerungen [Dezember 1991],
in: Kurt Kocherscheidt, Salzburg/Wien 1992, S. 12–14, S. 13
- 2 Ebenda, S. 12
- 3 Ebenda
- 4 Ebenda, S. 13
- 5 Ebenda, S. 12
- 6 Ebenda, S. 13
- 7 Siehe dazu ausführlicher: Michael Lüthy: „Ein Lob dem groben Schnitt, dem brechenden Rand und der Bildentgleisung.“ Kocherscheidt – Sartre – Rihm, in: Brustrauschen. Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm, hrsg. von Heinz Liesbrock, Stuttgart 2001, S. 28–53
- 8 Kurt Kocherscheidt, Das fortlaufende Bild (wie Anm. 1), S. 12
- 9 Für die bildende Kunst versuchten Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss in einer Ausstellung und einem begleitenden Katalogbuch einen (auch die theoretische Grundlage betreffenden) Überblick zu geben: Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss, L'informe. Mode d'emploi (Ausstellungskat. Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou), Paris 1996.
- 10 Kurt Kocherscheidt, An Stelle eines Vorworts, in: Kurt Kocherscheidt, Salzburg/Wien 1992, S. 5