Brustrauschen

Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm

Herausgegeben von Heinz Liesbrock

Hatje Cantz Verlag

»Ein Lob dem groben Schnitt, dem brechenden Rand und der Bildentgleisung.«[1] Kocherscheidt – Sartre – Rihm

MICHAEL LÜTHY

Für Andreas Cremonini

Betritt man den Raum des Morat-Instituts, den Kurt Kocherscheidt selbst eingerichtet hat, dann fallen zwei Besonderheiten ins Auge, die seinen spezifischen Umgang mit dem Medium des Bildes bezeugen. Zum einen begegnen wir hier skulpturalen Werken, die der dezidierte Maler, der Kocherscheidt war, erst spät in seinem Werk zu entwickeln begann. In der Nachbarschaft zu den Bildern wird sogleich spürbar, daß diese Skulpturen eine Konsequenz seines malerischen Ansatzes sind. Er selbst hat es so in seinen Lebens- und Werkerinnerungen, die den doppeldeutigen Titel »Das fortlaufende Bild« tragen, beschrieben.[2] Von welcher Konsequenz, von welchem malerischen Ansatz künden sie? Was veranlaßte ihn, mit einem Mal das vertraute Medium zu wechseln und das Bild zu überschreiten?

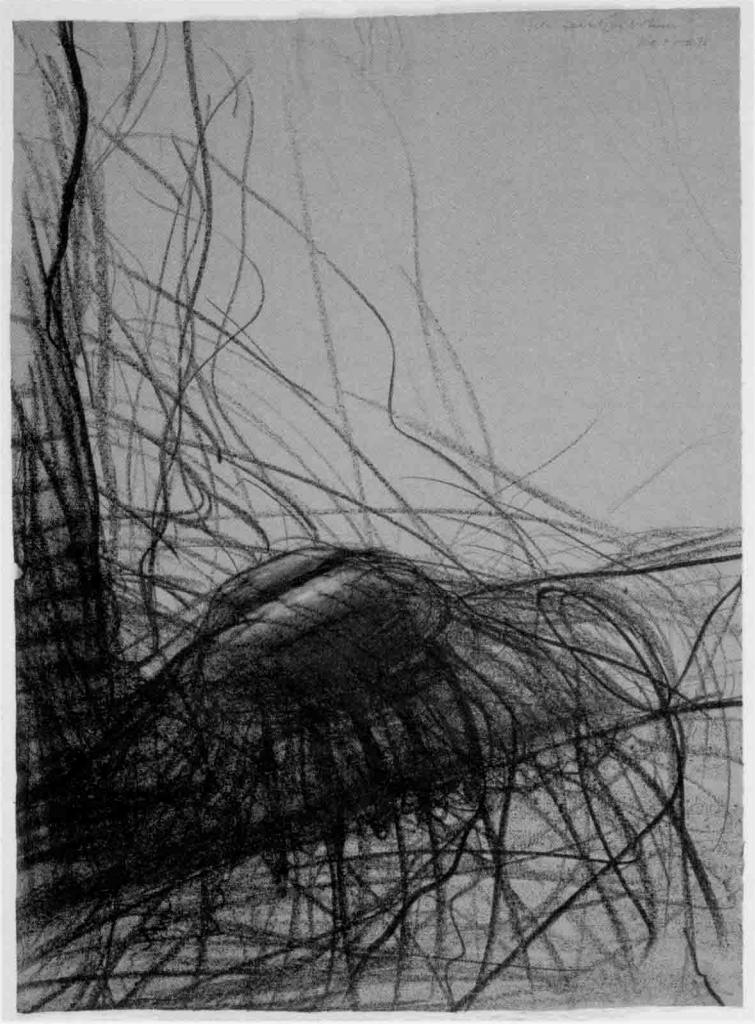
Die andere Beobachtung betrifft die signifikante Art und Weise, in der Kocherscheidt seine Malereien gehängt hat. Unter Ausstellungsbedingungen werden Bilder üblicherweise entlang einer Horizontalen plaziert, die ungefähr mittig und wie ein imaginärer Horizont durch die Bilder läuft. Von dieser einmittenden Linie erstrecken sie sich entsprechend ihrer Größe mehr oder weniger nach oben und nach unten. Dieser imaginäre Bildhorizont definiert die Beziehung von Betrachterauge und Bild, dadurch erhält selbst das flachste Bild den Charakter einer illusionistischen Vertiefung. Kocherscheidt hingegen hat seine Bilder so gehängt, daß deren jeweilige Oberkanten die den verschiedenen Bildern gemeinsame, umlaufende Linie bilden. Diese Linie liegt sehr hoch, weit über dem Auge des Betrachters. Von ihr scheinen die Bilder gleichsam herabzuhängen. Sie werden damit zu eigentlichen Bildstücken, so wie man von Fleisch- oder Holzstücken spricht – sie sind *morceaux* statt *tableaux*, wie es die kunstkritische Terminologie des 19. Jahrhunderts nannte. Das Herabhängen akzentuiert ihre Dichte und Undurchdringlichkeit sowie ihren Anti-Illusionismus. Daß die Skulpturen jeweils sockellos auf dem Boden stehen und (mit einer einzigen Ausnahme) an die Wand gelehnt sind, scheint sich demselben Impuls zu verdanken. Doch welchem?

Die beiden Beobachtungen betreffen vor allem das Spätwerk, wenn man bei Kocherscheidts frühem Tod legitim von einem solchen sprechen darf. Sie dienen mir als Hinweise für den Versuch, vom Ende her den künstlerischen Weg

nachzuzeichnen, den Kocherscheidt ging. Es ist ein Weg, der äußerst konsequent erscheint, so als wäre er durch eine einzige Frage gebahnt worden.

Zu Recht wird der eigentliche Beginn von Kocherscheidts Werk in seiner Reise nach Südamerika 1972/73 gesehen. Hier gelang Kocherscheidt die Zäsur, ein Frühwerk zu durchbrechen, das distanziert und ironisch zwischen expressionistischem Dekor und erzählender Phantastik pendelte. In Kocherscheidts Bilder zog jetzt die Stummheit und der Ernst ein, die sich nicht mehr verlieren sollten. Dem Künstler scheint auf seiner Reise etwas begegnet zu sein, das einschneidend und folgenschwer war. Blicken wir auf die Zeichnungen, die Mitte der siebziger Jahre im Anschluß an die Reise entstanden, so treffen wir wiederkehrend auf eigentümlich unförmige, dimensionslose Natur-Dinge, auf unterdeterminierte Phänomene, die nicht selten widerwärtig sind. Die Konfrontation mit der träge schwellenden und ihre Tentakelarme überallhin ausstreckenden *Schmarotzerbohne* (Abb. S. 30 oben) oder den eigentümlichen Naturleibern, die in der Mitte der *Paläontologischen Waldlichtung* (Abb. S. 30 unten) verstreut liegen, darf man sich vielleicht vorstellen wie die berühmte Begegnung Antoine Roquentins mit der Wurzel eines Kastanienbaums, die Jean-Paul Sartre in seinem ersten Roman *Der Ekel* beschreibt. Dieser epochale Roman Sartres, der ursprünglich nach Dürers Kupferstich den Titel »Melancholia« tragen sollte, etablierte mit einem Schlag nicht nur seinen Autor, sondern zugleich die Denk- und Lebensform des Existenzialismus. Die entscheidende, hier stark kondensierte Passage lautet wie folgt:

»Das Wort Absurdität entsteht jetzt unter meiner Feder; vorhin im Park habe ich es nicht gefunden, aber ich suchte es auch nicht, ich brauchte es nicht: ich dachte ohne Worte über die Dinge, mit den Dingen. Die Absurdität, das war keine Idee in meinem Kopf, keine Einflüsterung, sondern diese lange tote Schlange zu meinen Füßen, diese Holzschlange. Schlange oder Kralle oder Wurzel oder Geierklaue, was auch immer. Ohne etwas deutlich zu formulieren, begriff ich, daß ich den Schlüssel der Existenz, den Schlüssel meines Ekels, meines eigenen Lebens gefunden hatte. [...] Dort im Park berührte ich das Ding. [...] Absurd, ungreifbar; nichts – nicht einmal ein tiefer und geheimer Wahn der Natur – konnte es erklären. Natürlich wußte ich nicht alles, ich hatte weder den Keim sich entwickeln noch den Baum wachsen sehen. Aber angesichts dieser rauhen Pranke hatten weder die Unwissenheit noch das Wissen eine Bedeutung: die Welt der Erklärungen und Gründe ist nicht die der Existenz. [...] Knorrig, inert, namenlos, faszinierte sie mich, erfüllte meine Augen, führte mich ständig auf ihre eigene Existenz zurück. Ich konnte mir noch so oft wiederholen : ›Es ist eine Wurzel‹, das verfing nicht mehr. Ich sah ein, daß man von ihrer Funktion als Wurzel, als Saugpumpe, nicht auf das



Schmarotzerbohne 1976 62,5 x 45,2 cm

Paläontologische Waldlichtung 1975
44,8 x 58,6 cm

kommen konnte, auf diese harte und kompakte Seehundshaut, auf dieses ölige, schwielige, eigensinnige Äußere. Die Funktion erklärte nichts: sie ließ in groben Zügen verstehen, was eine Wurzel war, aber keinesfalls diese hier. Diese Wurzel, mit ihrer Farbe, ihrer Form, ihrer erstarrten Bewegung, war [...] unterhalb jeder Erklärung. [...] Habe ich sie geträumt, diese ungeheure Gegenwart? Sie war da, lag auf diesem Park, war in diese Bäume gepurzelt, ganz wabbelig, alles verschmierend, ganz dickflüssig, eine Konfitüre. [...] Ich stand auf, ich ging. Am Tor angekommen, habe ich mich umgedreht. Da hat der Park mir zugelächelt. Ich habe mich an das Tor gelehnt und habe lange geschaut. Das Lächeln der Bäume [...], das wollte etwas sagen; das war das wirkliche Geheimnis der Existenz. [...] Ich spürte verdrossen, daß ich kein Mittel hatte zu verstehen. Kein Mittel. Trotzdem war es da, abwartend, das hatte Ähnlichkeit mit einem Blick. [...] Ich bin gegangen, ich bin ins Hotel zurückgekehrt und habe geschrieben.«[3]

Der Rekurs auf Sartre erfolgt nicht in der Absicht, Kocherscheidt zu einem existentialistischen Künstler zu stilisieren, auch wenn er als Melancholiker, gemäß dem eigentlich vorgesehenen Titel von Sartres Roman, wohl nicht mißverstanden wäre. Die Verbindung der *Schmarotzerbohne* mit Roquentins Kastanienwurzel soll lediglich die entscheidende Wende, die sich in diesen Zeichnungen ereignete, zu deuten helfen. Kocherscheidt, der in seinen bisherigen Arbeiten – in seinen eigenen Worten – »die Übersetzung der Übersetzung, eine nochmalige Sinnentleerung« betrieb und »Zerrbilder von Allegorien in schlechtestem Geschmack«[4] schuf, der also in der Auszehrung der Tradition und in Spielformen des unendlichen Regresses verharrte, stieß inmitten der Natur mit einem Mal auf Widerstand: auf die Widerständigkeit des Dings in seinem schieren, unableitbaren, aufdringlichen Dasein. Bei Sartres Roquentin übersteigt die Erfahrung dieser bloßgelegten Existenz das Sehen und erfaßt seinen ganzen Körper, ja seine Identität. Von außen her, auf dem Umweg über das Ding, stößt er auf sich selbst als einer leibhaften Person in der Welt. Das Befremden in der Konfrontation mit dem Ding erschüttert die Kohärenz seines imaginären Selbst. Genau von solchem spricht auch Kocherscheidt. In seinen Erinnerungen, auf die ich mich erneut beziehe, stehen diese Sätze, die er zu seiner Reise notiert: »Ich spielte manchmal mit dem Gedanken, meine Identität zu wechseln. Ich fand keine adäquate Form der Darstellung. Zurückgeworfen und konfrontiert mit der Natur, begann ich mich von einem literarisch bestimmten Bild von Malerei zu lösen.«[5] Drei Krisen: die Krise der Wahrnehmung, die Krise der Darstellung und die Krise der Identität, verschränken sich. Die künstlerische Antwort darauf – Sartres »ich bin ins Hotel zurückgekehrt und habe geschrieben« – war jetzt allerdings erst noch zu finden. Der Weg, den Kocherscheidt ging, um dieser primären Erfah-

rung künstlerisch zu entsprechen, läßt sich beschreiben als der allmähliche Wandel von einer traditionellen Vorstellung des Bildes als Darstellung zu einer Auffassung des Bildes als Verkörperung dessen, was es zeigt. Das scheint ein unausweichlicher Prozeß zu sein, wenn am Anfang des Weges die Erfahrung einer Natur steht, die sich einer herkömmlichen Repräsentation verschließt. Es beschreibt den Versuch, zu einer Bildform jenseits des Zeichens vorzustoßen, da es genau die Spaltung der Welt in Zeichen und Bezeichnetes ist, die Sartres Kastanienwurzel und Kocherscheidts Schmarotzerbohne durchschlagen. Das Bild selbst soll zu einem solchen Ding werden, wie sie der Künstler auf seiner Reise traf. Deren entsetzender Blick soll nicht gegenständlich fixiert werden, sondern in den Körper des Bildes selbst Eingang finden. Diese Auffassung des Bildes als Körperding ist es, wovon eingangs die Rede war als dem, was im Raum des Morat-Instituts, den Kocherscheidt einrichtete, unmittelbar spürbar wird. Von der Darstellung zur Verkörperung: versuchen wir diesen Weg nachzuzeichnen.

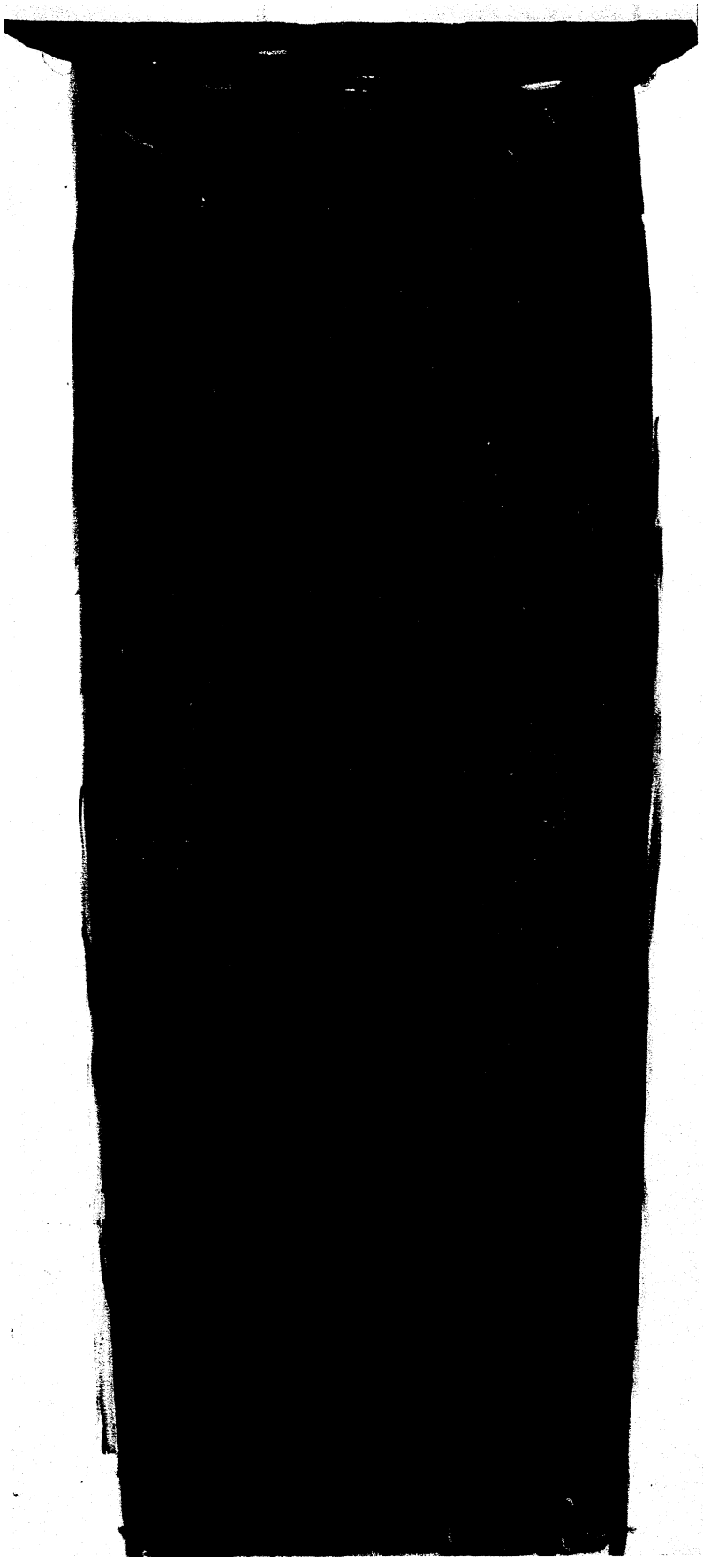
In Zeichnungen wie *Paläontologische Waldlichtung* von 1975 (Abb. S. 30 unten) oder Gemälden wie *Glockenblume* von 1977 (Abb. S. 33) werden die irritierenden, fremdartigen Natur-Körper noch in räumliche Zusammenhänge eingebettet, die sich illusionistisch in die Tiefe hin erstrecken. Kocherscheidt operiert hier noch im traditionellen Modus des Landschaftlichen und treibt diese Darstellungsform der Natur dennoch an eine Grenze. Denn das, worauf sich das Augenmerk des Künstlers richtet, entwindet sich den bildnerischen Zusammenhängen. Bei der *Glockenblume* wird das durch die überdimensionierende Nähe bewirkt, in der die sackartige Blüte, die von einem weißlichen Steinziegel bedrängt wird, gesehen ist. Und in der Zeichnung wird es durch den Wechsel vom Bleistift, mit dem die gegenständlich eindeutigeren Bäume gezeichnet sind, zur Ölkreide manifest, deren dickerer, fettigerer Strich die amorphen Klumpen und Wülste von ihrer Umgebung isoliert. Bereits in solchen Details offenbart sich, daß der landschaftliche Zugang zur Natur für das, was Kocherscheidt an ihr wichtig ist, weiter nicht tragen wird.

Gegen Ende der siebziger Jahre verschwindet der Horizont, unabdingbare Orientierung des traditionellen Landschaftsbildes, aus Kocherscheidts Malerei. Zunächst wächst das Bild gleichsam von allen Seiten her zu wie in *Kleine Girlande* von 1979 (Abb. S. 34), wo wir rankenartige Pflanzenglieder um eine lichte Mitte tanzen sehen. Der Blick trifft lotrecht auf diese vegetabile Szenerie wie auf ein seltsames Präparat unter Glas. Die Bildtiefe schwindet entsprechend. Dann folgen, wie im Viertafelbild *Boissano II* von 1981 (Abb. S. 35), eigentümlich aufgeräumte, helltonige Bilder, in denen in sich selbst drehende Rundkörper zwischen Gefäß, Wurzel, Astfragment und Insektentorso dimen-

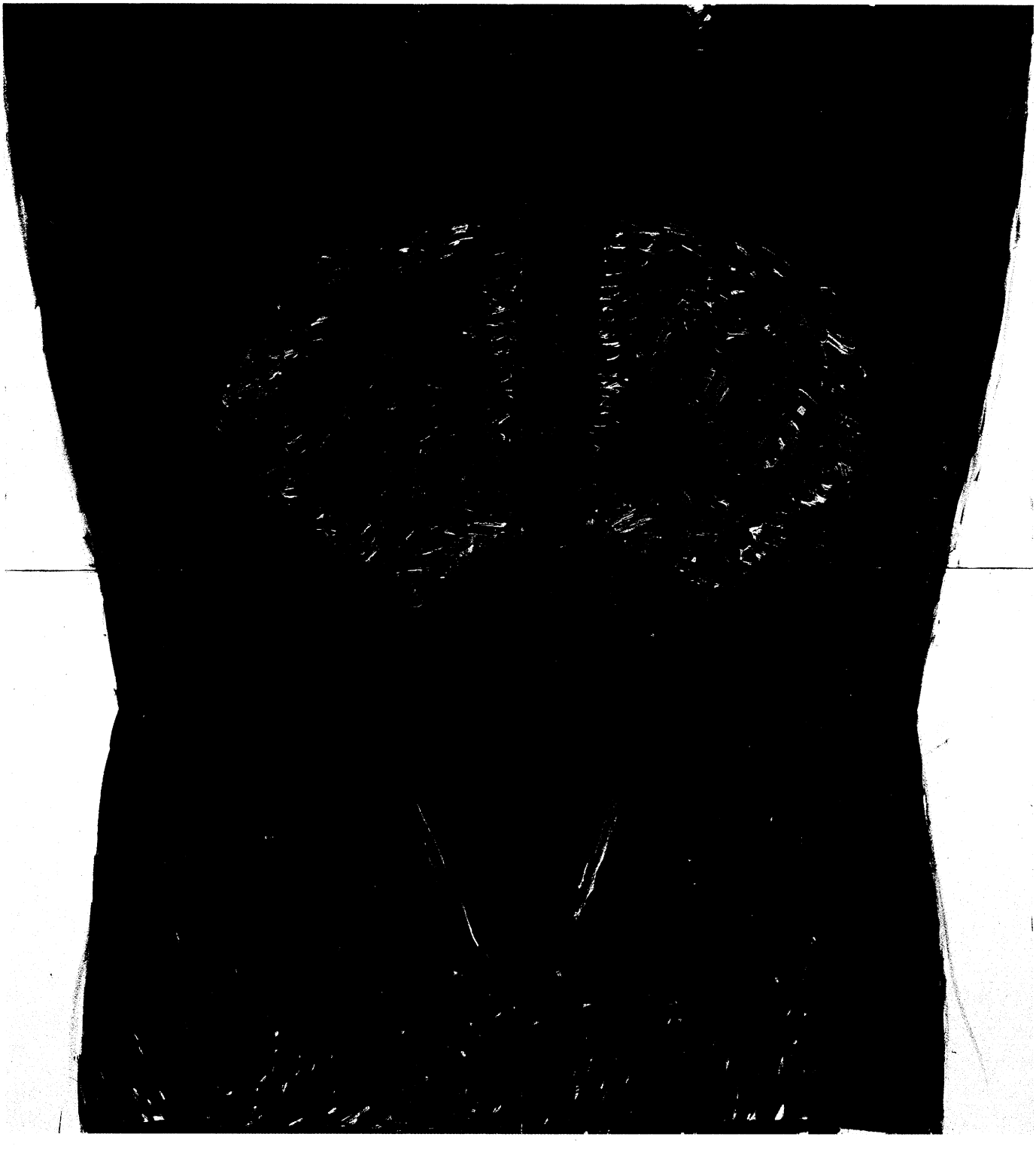
Glockenblume 1977 130,5 x 115 cm

Kleine Girlande 1979 135,5 x 120,5 cm

Boissano II 1981 180 x 200 cm



Säule I 1982 200 x 90 cm



Großer Leib IV 1982 200 x 180 cm

sions- und ortlos vor mehr oder weniger monochromem Grund dahingleiten. Die Isolierung des Dings als Sprengung jedes definierbaren Kontextes ist hier weit fortgeschritten, gleichwohl sind das dargestellte Ding und das Bild klar zu trennende Sachverhalte. Allerdings dienen sowohl das Abbrechen der Farbe auf der rechten Bildseite als auch vor allem die Zusammenfügung aus vier Tafeln als Maßnahmen, den bildlichen Illusionismus in Schach zu halten, der sich im klaren Figur-Grund-Verhältnis manifestiert. Dadurch tritt der Bildgrund selbst als ein mehrgliedriger Körper deutlich hervor. Über die gemeinsame Vierzahl von Tafeln und repräsentierten Schwebekörpern werden Bild-Ding und Gegenstands-Ding sogar unmittelbar parallelisiert. Doch die Parallelität der beiden schließt ihre Koinzidenz gleichzeitig aus.

Im Rückblick erscheint eine Arbeit wie *Boissano II* eher wie eine heitere, surrealistisch angehauchte Zwischenstufe vor dem entscheidenden Durchbruch, der sich 1982 mit Bildern wie der Gruppe der *Säulen* (Abb. S. 36) oder der Serie der *Leiber* (Abb. S. 37) ereignet. Das Bild wird nun zum Erscheinungsort eines einzigen, randfüllenden, ja rand-dehnenden Gegenstandes, dessen Volumen nicht abgebildet wird, etwa mittels Perspektive oder Schattenwurf, sondern sich in der Dichte der Farbmaterie aufbaut, sodaß diese Säule oder dieser Torso ganz flach und bildebenenparallel und zugleich ganz körperlich, ganz Ding zu sein vermögen. Nun beginnt das, was man als die allmähliche Verschmelzung des Dargestellten (als einem prinzipiell abwesenden) und des Bildes (als einem prinzipiell gegenwärtigen), also als die Koinzidenz des Zeichens mit dem Bezeichneten, beschreiben kann. Der Blick wird jetzt wieder frontal, denn nun geht es um die »Konfrontation«[6], um die Formulierung Kocherscheidts aufzunehmen: die Konfrontation zwischen unserem Leib und dem Leib des Bildes. Die illusionistische Vertiefung des Bildraumes, die trotz der genannten Maßnahmen in Werken wie *Boissano II* nicht verschwindet, wird gewissermaßen umgepolt und weicht einem förmlichen nach vorne Gemaltsein, das die Säule beziehungsweise den Torso in den Raum zwischen uns und dem Bild hineindrängen läßt. An der Serie der *Leiber* scheint außerdem bedeutsam zu sein, daß sie jeweils zugleich auch Gesichter sind. Die »Lungen« des *Großen Leibes IV* (Abb. S. 37) ähneln Insektenaugen, deren Phantomblick uns erfaßt. Aus ihnen trifft uns ein Blick, der wie der Blick des Blinden kein wirkliches Gegenüber bildet und gerade daraus seine dezentrierende Macht gewinnt.

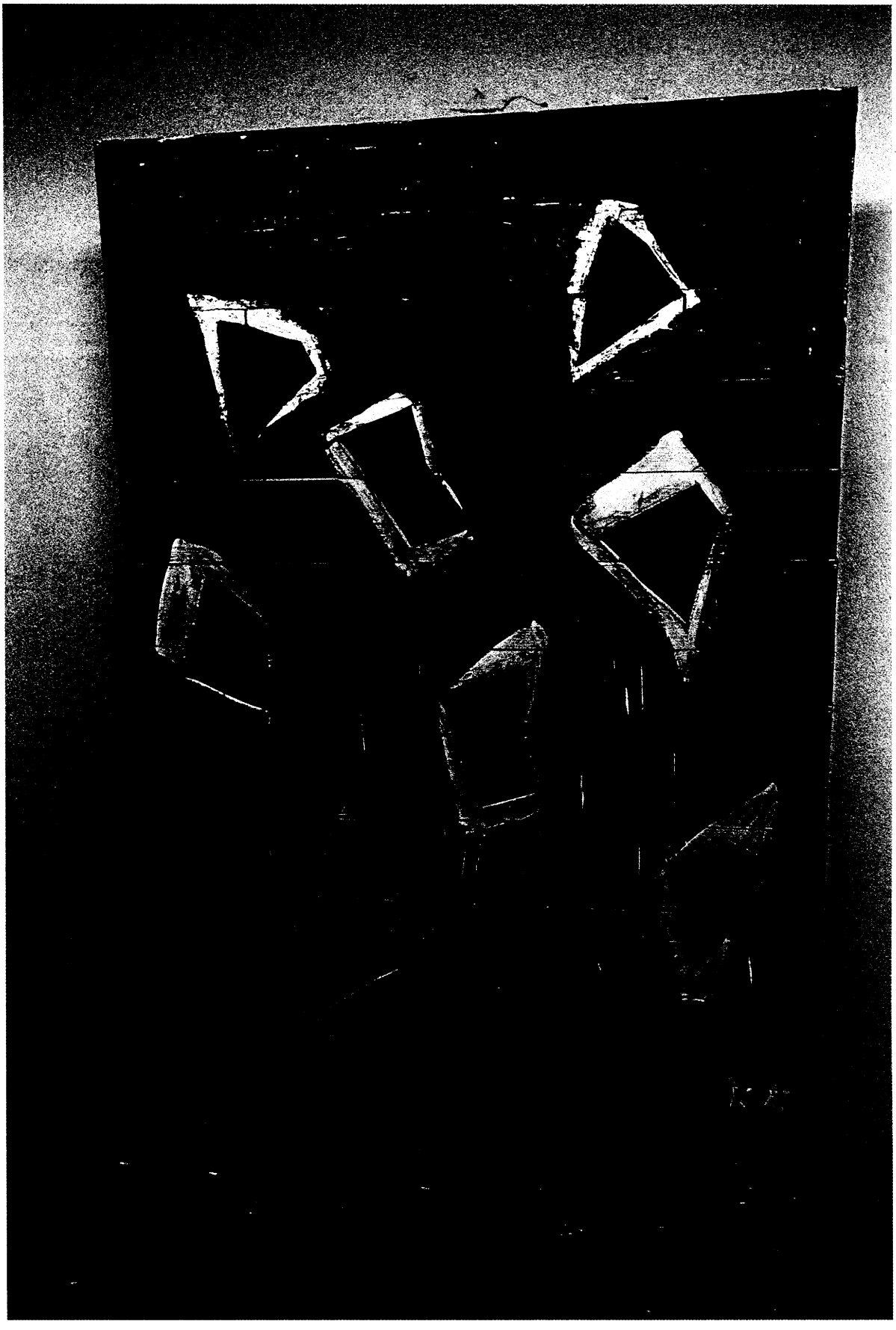
Drei Jahre später, 1985, begegnen wir mit Bildern wie *Russische Hütte* (Abb. S. 39) Werken, die erneut einen Schritt weitergehen und jetzt den Charakter von Bild-Objekten gewinnen, was sich äußerlich allein schon am Umriß in der Art eines *»shaped canvas«* zeigt. In solchen Arbeiten hat die baldige Gabelung

Russische Hütte 1985 180 x 320 cm

des Weges in Malerei und Skulptur ihre Vorboten. Der Farbauftrag wird noch pastoser und gleichzeitig trockener, die rauhen Wände dieser Hütte sind geradezu spürbar. Vor allem aber verschwindet die differenzierende Behandlung von Figur und Grund, die sich noch bis zu den »Leib«- oder »Säulen«-Bilder durchhielt, zugunsten einer wechselseitigen Durchdringung. Beide sind gleichermaßen aufgehoben im objekthaften Bildkörper. Verantwortlich ist dafür in erster Linie die gegenüber *Großer Leib IV* gewandelte Rolle der verschiedenen Bildtafeln, aus denen sich beide Werke zusammensetzen. Die riesige *Russische Hütte* erscheint aus ihren insgesamt fünf Tafeln regelrecht errichtet, mit drei unteren Tafeln als Wand oder Basis und zwei oberen Tafeln als Dach oder Architrav. Deren Mittelspalte trifft dabei tektonisch korrekt, quasi nach dem Backsteinprinzip, auf die durchlaufende Oberkante der unteren Mitteltafel. Die Struktur des Bildes und die Struktur des Dargestellten fallen in eins. Die gemeinte *Russische Hütte* ist genau diese Zusammenfügung von fünf sehr dichten, flächigen Tafeln. Die Pointe von Kocherscheidts Hütte liegt dabei in der nach unten verlängerten Mitteltafel und somit darin, daß sie nur an der Wand hängen kann, wenn sie nicht kippen soll. Ihre Stabilität als Hütte ist ihre Festgefügtheit als Bild.

In der *Russischen Hütte* ergibt sich eine starke Spannung zwischen der Materialität und Wirkkraft der Farbe und dem Ding-Charakter des Bildes als Gegenstand. Zwei Körperlichkeiten, die zwei Formen der Verkörperung darstellen, geraten in eine Konkurrenz, die sich mit der Assemblage von Bildtafeln als der Vermittlung beider nicht aufheben ließ. An diesem Punkt beginnt Kocherscheidt auf den zwei Pfaden von Malerei und Skulptur gleichzeitig weiterzugehen. Mit der Scheidung der beiden Verkörperungsformen in Malerei und Skulptur gelingt Kocherscheidt die jeweilige Befreiung beider zu sich selbst. (»Befreiung« ist dabei Kocherscheidts eigene Formulierung.[7]) Auf den ersten Blick scheinen die zeitgleich entstehenden Bilder und Holzarbeiten eher Varianten desselben zu sein, wie etwa die Gegenüberstellung der *Russischen Hütte* mit der *Englischen Acht* (Abb. S. 41) zeigt. Gewisse Formelemente haben sie sogar unmittelbar gemeinsam. Die Polygone in der rostroten Fläche der Skulptur sind Öffnungen an Stellen, die vorgängig bereits mit weißer Farbe markiert worden waren. Ebensolche weiße Polygone finden wir in der *Russischen Hütte*. Mit dem Ansetzen der Säge forciert Kocherscheidt nun aber in der *Englischen Acht* die eine Seite der *Russischen Hütte*, nämlich ihre Tendenz zum Bild als Objekt. Und während die *Russische Hütte* mit ihrer nach unten verlängerten Mitteltafel zugleich die Daseinsform als Bild pointiert, ruht die Skulptur der *Englischen Acht* nun auf zwei Füßen, die ihr Stehen auf dem Boden ausdrücklich werden lassen.

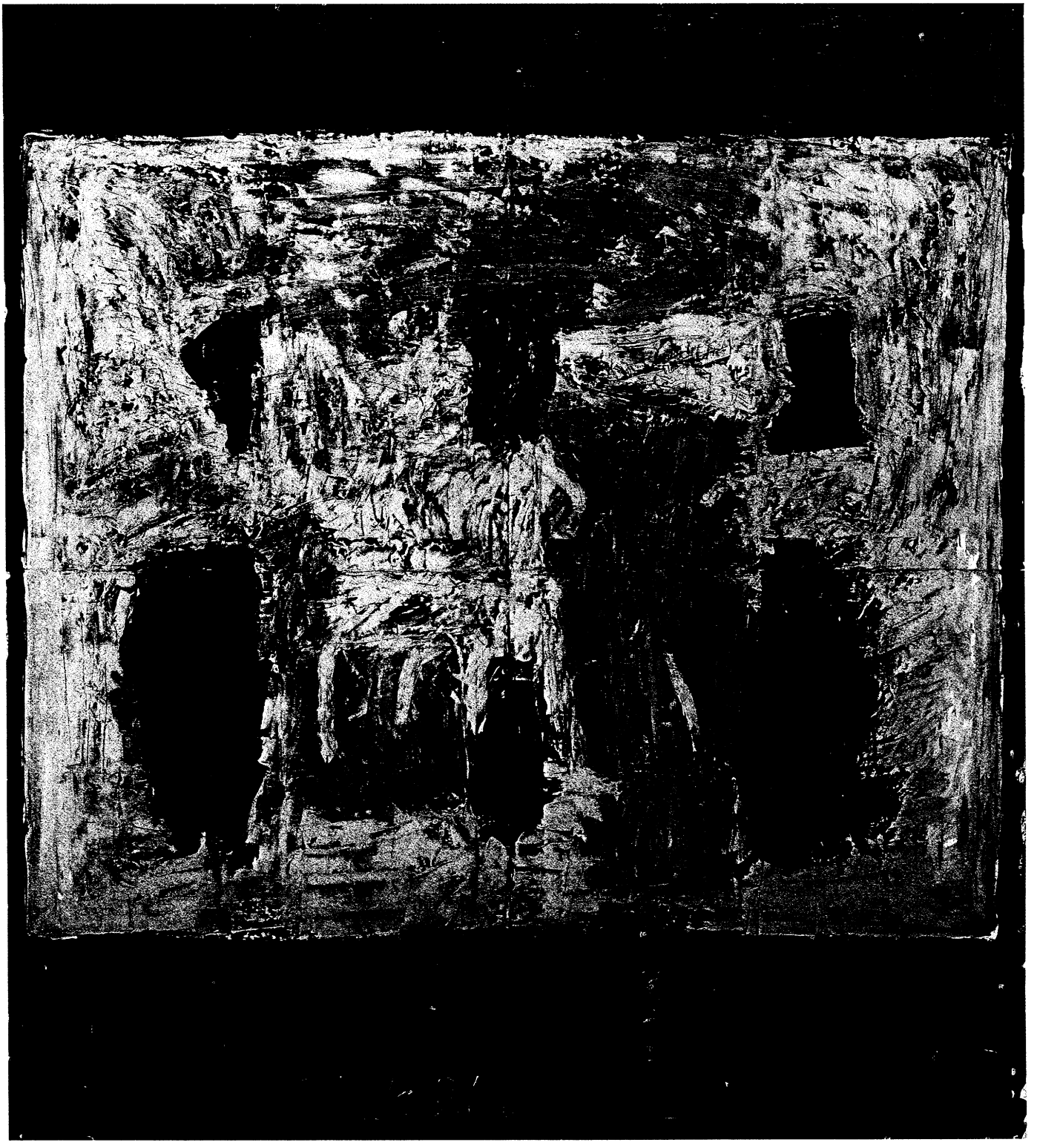
Englische Acht 1986 250 x 180 cm



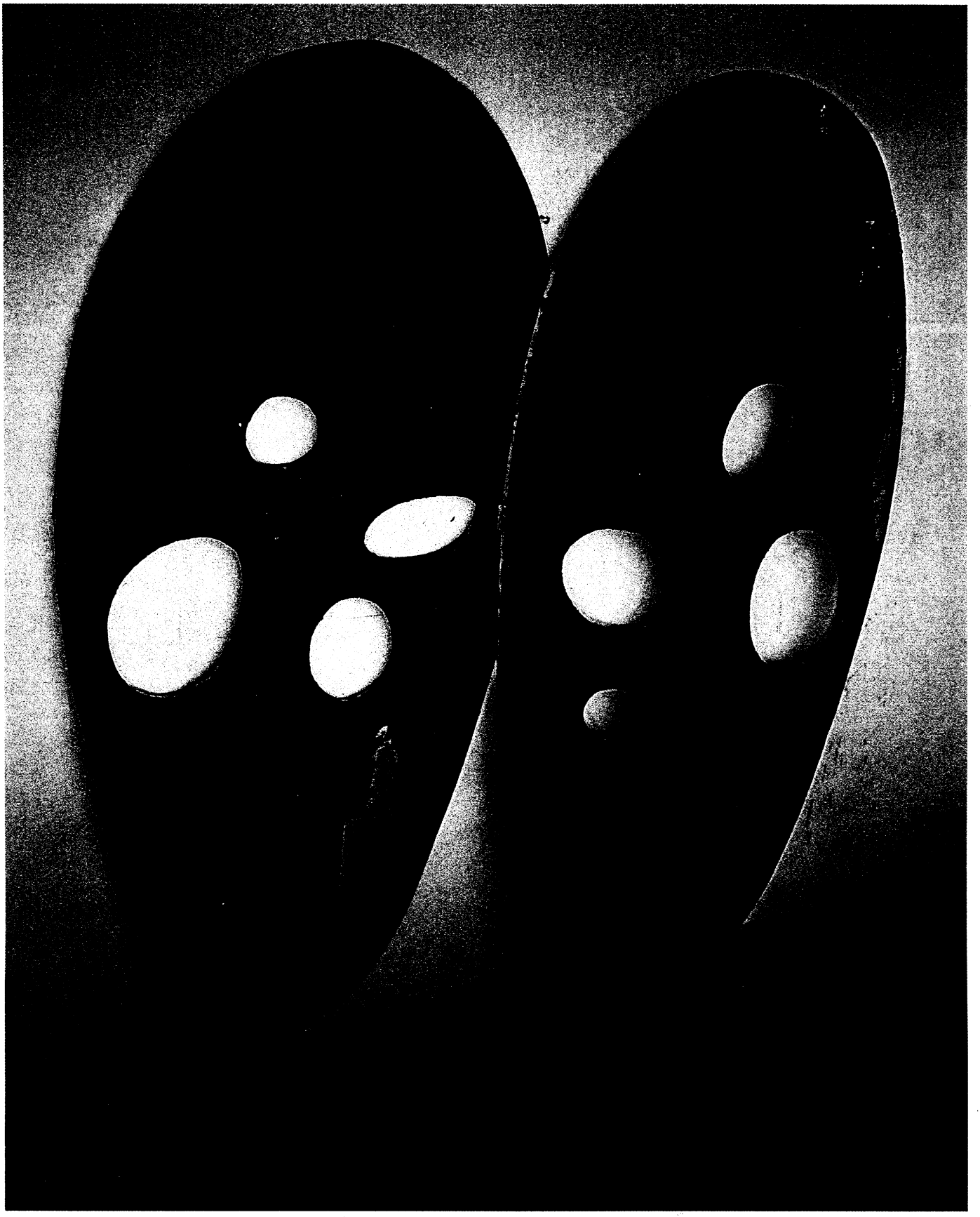
Im Augenblick, in dem die Objekt-Seite der bisherigen Werke von den neu entstehenden Skulpturen gleichsam absorbiert wird, beginnt sich die Malerei entsprechend zu transformieren. An einer Arbeit wie *Brustrauschen* (Abb. S. 43), die im gleichen Jahr 1986 entsteht wie die *Englische Acht*, wird dies deutlich. Wiederum läßt gerade die oberflächliche Ähnlichkeit die jeweiligen Akzentuierungen offenbar werden. Die Differenz zwischen Bild und Skulptur artikuliert sich im Lochmotiv, das in beiden Arbeiten eine zentrale Rolle spielt. Bei der Skulptur sind es Öffnungen auf einen unbestimmten Raum hinter der Skulptur hin, die den schildartigen Körper zuallererst hervortreten lassen. Genau umgekehrt verhält es sich mit den sechs Löchern in der gelben Membran von *Brustrauschen*. Sie sind der Ort, wo das darunterliegende Blauschwarz hervorbricht und, in Umkehrung der farbräumlichen Logik, vor das helle Gelb zu treten scheint. Jede empirisch-räumliche Abfolge, jede klare Differenzierung in Figur und Grund beziehungsweise Körper und Umraum, wie es die *Englische Acht* charakterisiert, hebt sich dadurch auf, was den verschiedenen Ebenen und Partien des Bildes einen ebenmäßigen Grad an Präsenz verleiht. Den acht Negativformen der *Englischen Acht* antworten so die sechs Positivformen in *Brustrauschen*, in denen ein hintergründiges Dunkel uns anblickt.

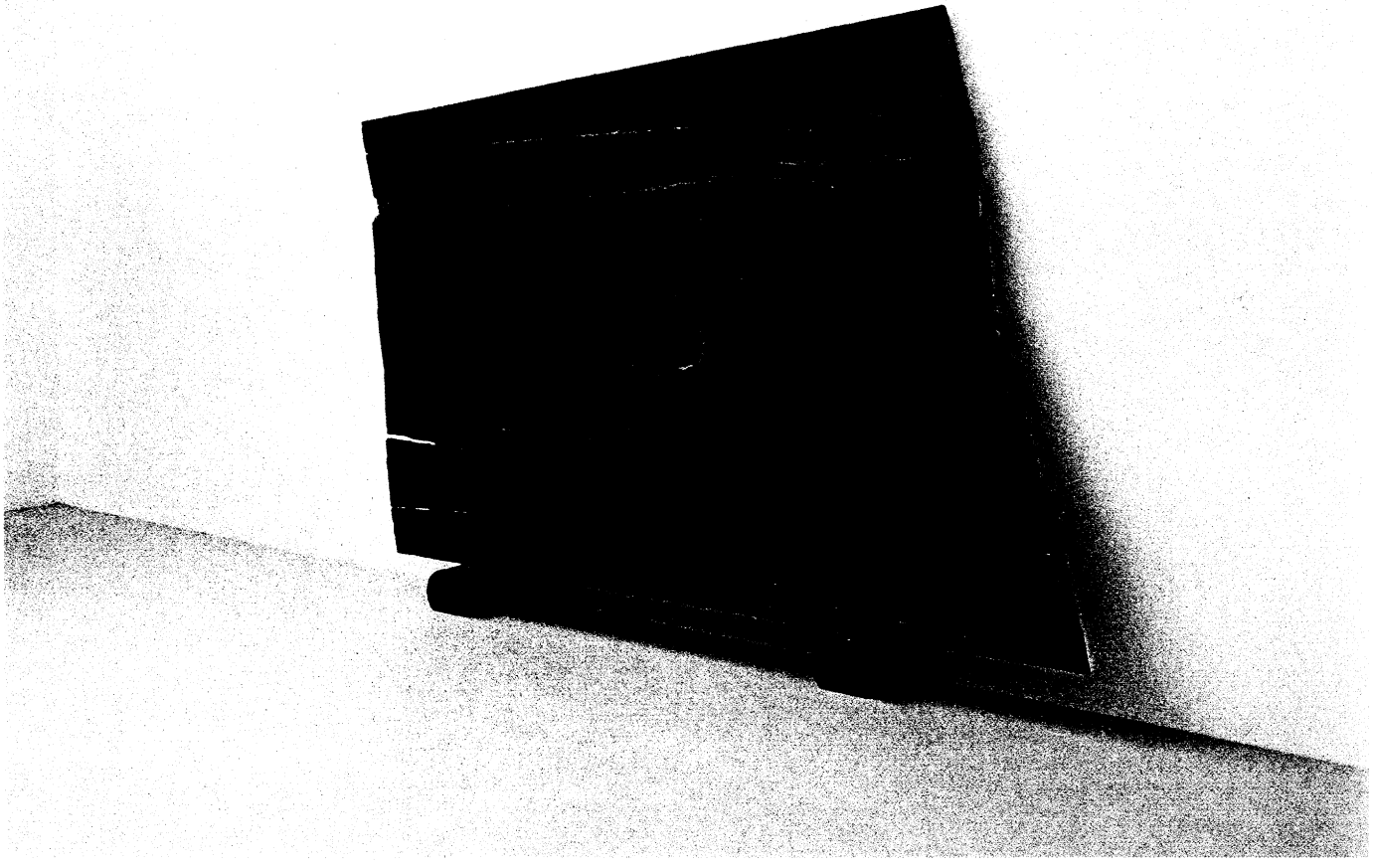
Obschon *Brustrauschen* aus mehreren Tafeln zusammengefügt ist, verschwindet das Tektonische, das für die *Russische Hütte* so bezeichnend ist, und mit ihm der Versuch, in der Bildgestalt zugleich eine Gegenstandsgestalt hervorzubringen. Der Akzent liegt eindeutig mehr auf »Rauschen« denn auf »Brust«, was dieses Bild trotz seines Titels entschieden von der Serie der *Leiber* trennt. Es ereignet sich hier ein Geräusch oder ein Tönen, das sich objekthaft nicht mehr fixieren läßt. Dieser rauschende, hell-dumpfe Klang, so körperlich er uns erfaßt, ist ausschließlich der einer »befreiten Farbe«[8], die im Bild von der Schwerkraft gelöst und doch schwer, nämlich als Farbe wie als Farbkontrast schwer, im Bild schwebt. »Die Bilder rücken in die Nähe von Musik«, schreibt Kocherscheidt und zitiert Wolfgang Rihm: »... das Geräusch der Oberflächen, das Dröhnen der Bild- und Farbflächen, das Tempo der Zeichen.«[9]

Ich überspringe erneut einige Jahre und nähere mich dem Ende von Kocherscheidts künstlerischer Arbeit. Mit den Skulpturen und Malereien der Jahre 1990 bis 1992 stößt er zu einem schwer überbietbaren Endpunkt vor, zu einem Punkt gleichzeitig, an dem sich der Bogen zurückschlägt zu den prägenden Erfahrungen in Südamerika zwanzig Jahre zuvor, mit denen ehedem sein Werk neu begann. Angesichts dieser späten Werke offenbart sich, welche Verdichtungen im jeweiligen Medium die Aufspaltung der Arbeit in Malerei und



Brustrauschen 1986 200 x 180 cm





Seite 44: Styx II 1991 220 x 220 cm

Die reisende Birne 1991 250 x 250 cm

Skulptur ermöglichte. Die Radikalisierung darf zugleich vor dem Hintergrund der dauernden Drohung des Todes, unter der Kocherscheidt in den letzten Jahren seines Lebens stand, gesehen werden. Von den Skulpturen erscheinen diejenigen als die bezwingendsten, in denen die Durchlöcherung der kompakten Holzfläche, die einem bereits in der *Englischen Acht* begegnet, weiterentwickelt wird (Abb. S. 44, 45). Diese Aussparungen sind das »Punktum« (Roland Barthes) dieser Werke: Sie sind der Ort, wo uns etwas Namenloses – Barthes nennt es das Reale – anrührt und sich gleichzeitig entzieht.[10] Die Skulpturen realisieren sich dort, wo sie uns mit ihren blinden Löchern anblicken, wo in ihnen gleichsam der Sinn abfließt und nur als negativer, als Loch, als »grober Schnitt« und »brechender Rand« (Kocherscheidt)[11], sein Verschwinden anzeigt.

Seite 46:
Stehende Stunde 1991 160 x 120 cm

Seite 47:
Merdasullaverda 1990 180 x 140 cm

Den Skulpturen stehen Malereien gegenüber, in denen genau gegenläufig eine amorphe und inerte Farbmasse sich immer maßloser über die Fläche auszubreiten beginnt. Braun und Schwarz sind die Töne, in denen die Buntfarben, die noch in der Mitte der achtziger Jahre leuchteten, entropisch verdämmern. Oft erscheinen sie in antropomorpher Gestalt, als antlitzloser, kartoffelförmiger Kopf wie in *Stehende Stunde* (Abb. S. 46), doch sie können auch jegliche Form einbüßen wie in *Merdasullaverda* (Abb. S. 47): Es ist eine Urmaterie zwischen Lehm und Kot, die sich hier ausdehnt, eine erste und letzte Materie der Erde wie des Menschen, des Innen wie des Außen, die als schmierige Schicht das kaum noch sichtbare Grün überlagert.

Noch ein Jahr später, 1992, forcieren das die letzten Werke bis zu einem Grad von unüberbietbarer Elementarität. Eine Gruppe unter ihnen zeigt konzentrische Formen, zumeist Spiralen oder Kreise, deren minimalisierte, archaische Form eigentliche Farbwucherungen und Farbschiebungen sind (Abb. S. 50, 51). Hier ist der Wandel der Repräsentation abgeschlossen, von dem am Anfang die Rede war. Diese Bilder stellen nichts mehr dar im Sinne eines eindeutigen außerbildlichen Referenten, auf den sie sich abbildend beziehen. Wovon diese Malereien sprechen, können wir allein ihrer materiellen Verfassung sowie dem Prozeß ihrer Fertigung ablesen. So wurde zum Beispiel im Bild *Ohne Titel* (Abb. S. 50) die Farbe spiralenförmig einwärts gespachtelt bis zum Punkt, als es nicht mehr weiter ging. Wir stoßen hier auf eine entfesselte, wahrhaft »befreite« und gleichwohl gefangene, dumpfe Farbe, die in erster Linie sich selbst, ihre Dichte, ihre warme Klebrigkeit, ihren Geruch artikuliert. »Habe ich sie geträumt, diese ungeheure Gegenwart?«, läßt Sartre Antoine Roquentin fragen. »Sie war da, lag auf diesem Park, war in diese Bäume gepurzelt, ganz wabbelig, alles verschmierend, ganz dickflüssig, eine Konfitüre.«[12] Und wenn Sartre weiter schreibt : »Es war da, abwartend, das

hatte Ähnlichkeit mit einem Blick«[13], so mag man das für einen Augenblick wörtlich nehmen und auf den Blick hinweisen, der den Betrachter aus der Mitte der unförmigen Farbmasse heraus fixiert (Abb. S. 51). Wer oder was einen hier anblickt, ist nicht auszumachen. Man kann es nur behelfsweise benennen als ein radikal Heterogenes, das einen trifft, und von dem man erblickt ist, bevor man sich seiner gewahr werden kann.

Blendet man an dieser Stelle zur Südamerikareise zurück, dann erkennt man, daß Kocherscheidt dort genau auf solche Phänomene – auf solche Konsistenzen – stieß, wie es seine letzten Malereien selbst sind. Wiederkehrend begegnet man in seinen Reise-Fotografien einer Natur, die nicht allein als ein fremdartiges und unbeherrschbares Gegenüber verstört. Das Verstörende ergibt sich vielmehr daraus, weil die Natur sich hier in ihrer Unförmigkeit zeigt, das heißt als eine, die nicht vom Gestaltlosen zum Gestalthaften sich entwickelt und die deshalb weder Kosmos noch Organismus ist, sondern die sich, ohne Anfang, ohne Plan und ohne Ziel, gähnend öffnet (Abb. S. 52 unten) oder sich wälzt und klumpend erstarrt (Abb. S. 52 oben). Das ist dieses inerte Etwas, von dem Sartre schreibt als dem »wirklichen Geheimnis der Existenz«[14]: Ein Etwas, das beständig eine höhere Absicht suggeriert, die es sogleich wieder negiert. Und zum anderen liegt das Verstörende darin, daß man angesichts dessen zugleich auf sich selbst, auf die eigene Leib-Natur zurückgestoßen wird und es sein mag, daß man selbst nichts weiter ist als ein Loch unter Löchern und ein Klumpen unter Klumpen. Die Konfrontation mit dem Unförmigen der Natur veranlaßte Kocherscheidt, von einer Klärung des äußeren, uns umgebenden Raums, so wie es die Landschaftsmalerei unternahm und wie es noch in seinen frühen Arbeiten anklingt, zu einer Befragung des eigenen Leibes, des inneren Raums der Natur, überzugehen. Im Medium der selbst körperhaften Bilder und Skulpturen überkreuzen sich schließlich, unter der Prämisse des Ungestalten und Rohen, der Leib des Künstlers und der Körper der Natur.

Warum aber ließ die Erfahrung dessen, was Georges Bataille »l'informe« nennt[15], Kocherscheidt nicht verstummen, sondern verhalf ihm im Gegenteil zu der ihm eigentümlichen Produktivität? Sartres Romanfigur kehrt nach der Begegnung mit der Kastanienwurzel in ihr Zimmer zurück und schreibt. Die einzige Antwort auf die Unartikuliertheit der Welt, so könnte man Sartres Einsicht verknappen, ist der trotzige Versuch zur Artikulation. Ein Diktum Wolfgang Rihms gibt diesem dialektischen Umschlag eine etwas andere Färbung. Es stammt aus der Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 1991, die den Titel trägt »Was ›sagt‹ Musik?« Die Rede beginnt mit der Beschreibung der Musik als einem skandalösen Etwas, »das ist und nicht sich nennen läßt«, und bündelt sich schließlich in folgender Satzkaskade: »Die Musik sagt: Ich

Seite 50:
Ohne Titel 1992 100 x 70 cm

Seite 51:
Ohne Titel 1992 70 x 50 cm

Fotografien von Kurt Kocherscheidt

bin: Damit ich sein kann: Höre. Damit du hörst: Sprich: Damit du sprichst, bin ich.«[16] Was Sartres Roquentin an der Namenlosigkeit der Natur erfuhr: daß auf ihre Stummheit nicht mit Schweigen, sondern nur mit Sprechen zu antworten ist, wird bei Rihm zum eigentlichen Daseinsgrund der Kunst: Sie ist, damit wir sprechen. Und, so wäre anzufügen, wir fahren stets fort zu sprechen, weil sich dieses Sein (der Natur bei Sartre, der Kunst bei Rihm) in seiner Kompaktheit und Ungeschiedenheit nicht sagen läßt – weil es sich nicht ganz und nicht auf einmal sagen läßt. Die einzelnen Realisationen, sagt Rihm über seine Kompositionen wie über die Arbeiten seines Freundes Kocherscheidt, sind wie Abtragungen von einem uneinholbaren, blockhaften Ganzen.[17]

Kocherscheidts letzte Arbeiten mit ihrer Folge von Spiralen und Kreisformen und ihrem Insistieren auf der schieren materiellen Präsenz von Farbe und Holz sind sich nicht nur der Unförmigkeit der Existenz, sondern vor allem der Brüchigkeit des Artikulierenkönnens bewußt. Sie minimieren die Distanz der Repräsentation: Sie stellen das Unförmige nicht dar, sondern malen sich in es hinein. Dabei gehen sie bis zur Grenze – bis zur Inkaufnahme dessen, was Kocherscheidt die »Bildentgleisung« nannte.[18]

1 Kurt Kocherscheidt, »Das fortlaufende Bild. Erinnerungen« [Dezember 1991], in: *Kurt Kocherscheidt,* Salzburg/Wien 1992, S. 12.

2 »1986 begann ich damit, Elemente aus meinen Bildern zu lösen und sie selbständig in Form von Bretterwänden als eine Art von Halbplastik darzustellen. Das hatte einen Bruch mit meinen bisher gewohnten Arbeitsvorgängen zur Folge. Die Farbe auf dem Holz spielt eine untergeordnete Rolle, dient nur der Kontrolle der dem Holz eigenen Ästhetik, während die geforderte Präzision an den Objekten meinen Umgang mit den Farben auf dem Bild befreit.« Ebd., S. 14.

3 Jean-Paul Sartre, *Der Ekel,* Übers. v. Uli Aumüller, Reinbek 1981, S. 146–153.

4 Kurt Kocherscheidt, »Das fortlaufende Bild. Erinnerungen« [Dezember 1991], a.a.O., S. 12.

5 Ebd., S. 13.

6 Siehe Anm. 5.

7 Siehe Anm. 2.

8 Siehe Anm. 2.

9 Kurt Kocherscheidt, »Das fortlaufende Bild. Erinnerungen« [Dezember 1991], a.a.O., S. 14.

10 Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie,* Frankfurt am Main 1989.

11 Siehe Anm. 1.

12 Jean-Paul Sartre, *Der Ekel,* a.a.O., S. 152.

13 Ebd., S. 153.

14 Ebd.

15 »La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.« Georges Bataille, »Informe«, in: Dictionnaire critique, in: *Documents,* 1929, zit. nach: Yve-Alain Bois / Rosalind Krauss: *L'informe. Mode d'emploi,* Katalog Centre Pompidou, Paris 1996, S. 6.

16 Wolfgang Rihm, »Was ›sagt‹ Musik?« Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 1991, in: *Wolfgang Rihm, Ausgesprochen. Schriften und Gespräche,* Basel 1997, 2 Bde., Bd. 1, S. 172 ff.

17 Wolfgang Rihm in seinen Ausführungen während des Symposiums: »Hoher Ton, tiefe Töne«. *Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm. Wechselwirkungen im bildnerischen und musikalischen Denken.* Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau, 22./23. November 1997.

18 Siehe Anm. 1.