

An Stelle eines Vorworts

Die Beendigung eines Bildes ist viel schwieriger als sein Beginn, in Wahrheit unmöglich. Ich verstehe die Entwicklung eines Bildes als Fluß von Bildern, der beinahe beliebig angehalten wird.

Eine Idee oder auch nur ein Gedanke wird aufgerissen, verdichtet und überlagert, zersplittert und wieder zusammengefaßt, zurechtgerückt. 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.

Die drei folgenden Beispiele sind der Versuch einer Illustration dieser Vorgänge.

Kurt Kocherscheidt, Dezember 1991.

Das fortlaufende Bild. Erinnerungen

Auf dem Wandelgang der Akademie der bildenden Künste in Wien lernte ich im September 1961 Robert Klemmer kennen. Wie ich bewarb er sich um Aufnahme in eine Malerklasse der Akademie. Er machte schon den zweiten Versuch und wußte Bescheid. Nach einem Blick durch meine Mappe, aus Urschlamm gefertigte Kohlewaldlichtungen und expressionistisches Winterbaumgekrakel, empfahl er mir Professor Sergius Pauser. Pauser legte größten Wert auf Handfertigkeit, auf die Beherrschung der Technik. Ich erinnere mich an die Demonstration eines Aquarells, das den Hafen von Shanghai darstellen sollte. Das schärfte sehr mein Mißtrauen nicht nur gegen diese Kunstgattung, die in diesem Sinn natürlich besonders gefährdet ist. Die Perfektion der Technik verführt zu einer feinen Form der Lüge, begünstigt eine Flucht an die Oberfläche. Ein Lob dem groben Schnitt, dem brechenden Rand und der Bildentgleisung.

Während mehrerer Sommer restaurierte ich gotische Fresken. Der Gedanke an eine materielle Absicherung, einen Broberuf, führte mich 1963 nach Zagreb zu Professor Ivo Režek, Fachklasse für Wandmalerei. Ich lernte wenig über Fresco-Secco, aber ich führte mit Režek, der ein Schüler André Derains und ein Freund Miroslav Krležas war, lange Dispute über die Kunst, im Sinne Krležas, von der Nachtseite her betrachtet. Die Idee von der materiellen Sicherheit kam mir abhanden.

1966 fiel mir ein Buch mit Heliogravuren nach Makart in die Hände. Die Heliogravuren stellten bereits eine Übersetzung der Makartschen Fleischberge in ihrem exotischen Dekor dar; das ermöglichte mir eine Übersetzung der Übersetzung, eine nochmalige Sinnentleerung, ein Anflugbrettchen zum Bienenstock der Kunst. Drinnen war Chaos und Ordnung, beides gleichermaßen erschreckend.

Ich verbrachte viel Zeit mit den Malern der späteren »Wirklichkeiten«, Herzig, Jungwirt, Ringel und Zeppel-Sperl, besonders aber mit Peter Pongratz, dessen informelle Arbeiten mich sehr beeindruckten; mit ihm verband mich eine intensive Ideengemeinschaft. Übereinstimmend war ein starkes Interesse für Naturgeschichte. Er bevorzugte die Mikroskopie, ich war Fachmann für die Tropen, meine Basis war Brehms Tierleben. Wir betrieben eine geradezu wettbewerbsmäßige Auslotung möglichst trivialer und möglichst unzeitgemäßer Bildinhalte. Der Unterschied zu den Malern um Monsignore Mauer sollte deutlich ausfallen. Ich malte Allegorien oder besser Zerrbilder von Allegorien in schlechtestem Geschmack,

das Schicksal von Afrikaforschern, dem Traumberuf meiner Jugendjahre.

Im Mai 1968 organisierte Otto Breicha, der erste Nichtkünstler, der sich für meine Arbeit interessierte, in der Secession die Ausstellung »Wirklichkeiten« – meine erste Ausstellung.

1969 ging ich nach London. Ich fand ein Atelier in den damals noch unveränderten St. Catherine's Docks neben dem Tower, in denen, weitgehend unbeachtet, an die achtzig Künstler arbeiteten. King's Road lag schon im Sterben. Ich habe mich nie recht für Popmusik begeistern können, allein deshalb, weil ich formale Probleme mit dem äußeren Erscheinungsbild der Protagonisten und ihrer Fans hatte. Jazz lag mir näher, und ich wünschte mir eine Malerei, die dahinglitt wie die Musik Ben Websters, dessen letzte Auftritte ich damals erlebte. In dieser Zeit der niedergehenden Hippiekultur machte ich kleine Szenen in rotem Gips und Figuren aus ausgeschnittenem Sperrholz, von denen fast nichts mehr erhalten ist. Ich plante eine Reise nach Südamerika und begann wieder Bilder zu malen, die vorausgedachte idealisierte Stationen der Reise darstellten.

1972 folgte ich meiner Sehnsucht nach den Tropen, ein sehr romantisches Unterfangen, aber auch eine mißglückte Flucht aus meinem Beruf, eine Zäsur jedenfalls. Ich empfand die Beschäftigung mit der Kunst als eine Belastung, zeichnete wenig und beinahe nur aus einem nicht näher zu beschreibenden Gefühl des Pflichtbewußtseins heraus. Ich spielte manchmal mit dem Gedanken, 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.

In der Zeit nach meiner Rückkehr nach Wien zeichnete ich viel: Verformungen (Beutelfrucht), Zergliederungen (botanische Trümmer) und Verfremdungen (Keimlandschaft). In den siebziger Jahren war eine Auseinandersetzung mit Malerei besonders unzeitgemäß. Oswald Wiener erklärte mir in Berlin bei einem Bier, das er mir in seinem »Matalla« spendierte, daß das Tafelbild endgültig tot sei.

Um 1975 begann ich wieder in größerem Umfang zu malen. In meiner damals sehr isolierten Situation empfand ich meine Tätigkeit ein wenig wie die Wiedererfindung des Rades. Langsam begannen sich die Bilder zu verselbständigen, von mir unabhängig zu werden. Die Gegenstände verloren sich, die Perspektive und die räumlich-körperliche Darstellung verschwanden, während der bislang noch nicht klar formulierte Gedanke, daß nämlich das Kunstwerk und sein Entwurf an getrennten Adressen wohnen, Gestalt annahm.

Eine schwere Krankheit und die Versuchung sowie die Unmöglichkeit, sie mit meinen Mitteln zu beschreiben, bestärkten diese Einsicht. Die Autonomie der Bilder begreift sich auch als Distanz von der Befindlichkeit des Künstlers. Die Bilder rücken in die Nähe von Musik. »...das Geräusch der Oberflächen, das Dröhnen der Bild- und Farbflächen, das Tempo der Zeichen.« (Wolfgang Rihm)

1986 begann ich damit, Elemente aus meinen Bildern zu lösen und sie selbständig in Form von Bretterwänden als eine Art von Halbplastiken 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.

Eine Deutung meiner Arbeit hatte ich nie im Sinn, sie ist gern eine Falle für den Künstler wie auch für den Betrachter; so muß hier, in der Gegenwart angelangt, ein Ende der Beschreibung sein.

Kurt Kocherscheidt, Dezember 1991.