

Vollrad Kutscher

**„Die Porträts“
Eine Studie zum zeitgenössischen Porträt**

**Textband
Band 1 von 2 Bänden**

IN A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

der

Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main

vorgelegt von

Peter H. Forster M.A.

aus Frankfurt/Main

2005

Vollrad Kutscher
„Die Porträts“
Eine Studie zum zeitgenössischen Porträt

Textband
Band 2 von 2 Bänden

IN A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften

der

Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main

vorgelegt von

Peter H. Forster M.A.

aus Frankfurt/Main

2005

Einleitung		1
Kapitel I.	Auf der Suche nach neuen Formen des Selbstporträts: Vom traditionellen Abbild bis zur Entwicklung der „Porträtinstallation“	12
I.1.	Voraussetzungen zur Ich-Befragung	12
I.1.1.	„Der getreue Johannes“ (1970)	18
I.2.	Grafische Selbstporträts von 1970-1972	23
I.2.1.	„Ich Köpfe - im ernsten Gespräch über Ich“ (1970)	25
I.2.2.	„Selbstporträt“ (1972)	30
I.2.3.	„Kutscher wächst über sich selbst hinaus - Selbst x Acht“ (1972)	34
I.2.4.	„Kutscher wächst über sich selbst hinaus“(1972)	35
I.2.5.	„Kutscher wächst über sich selbst hinaus, obwohl auch heute die Zahlen relativ ungenau sind“ (1972)	40
I.2.6.	„Selbstporträt 3x im Käfig“ (1972)	44
I.3.	Selbstporträt-Fotosequenz (1977)	47
I.4.	Schulzeichnungen (1975) & Flipp-Zeichnungen (1977)	51
I.5.	„Kulturelle Verrichtung“ (1978)	57
I.5.1.	„Entmumifizierung“ (1978)	68
I.6.	Skizzenbücher I	70
I.6.1.	„Wie die Wurst in der Pelle“ (1978)	71
I.6.2.	Skizzenbücher II	75
I.7.	„Manchmal folge ich meinem Schatten“ und „Ein Spaziergang“	

	(1978)	80
I.8.	Projekt „Traumtücher“ (1979)	85
I.9.	„Der Weiße Traum“ und Performance (1980)	91
I.10.	Blindblock - Block der Blindzeichnungen	104
I.10.1.	Skizzenbücher	104
I.10.2.	„Narrenhände beschmieren Tisch und Wände“ (1979)	107
I.10.3.	Blindzeichnung Hamburg - „Ich und die anderen“ (1979)	109
I.10.4.	Blindzeichnung „Selbst“ (1980)	113
I.10.5.	„Ich und die Geier“ - Göttinger Blindzeichnung (1980)	124
I.11.	„Innenfeld“ - Installation und Performance (1981)	126
I.12.	Polaroids (1978 - 1982)	131
I.13.	„Selbst als Tüte - beziehungsweise Be-Hauptung“ (1982)	135
I.14.	Hut-Performance (1983)	139
I.15.	„Selbst“ - Porträt-Installation (1987) Teil I	143
I.15.1.	„Selbst“ - Porträt-Installation (1987) Teil II, A	146
I.15.2.	Exkurs: Film und Plastik (1969)	146
I.15.3.	„Selbst“ - Porträt-Installation (1987) Teil II, B	150
I.15.4.	„Selbst“ - Porträt-Installation (1987) Teil III	151
I.15.5.	„Selbst“ - Porträtinstallation (1987) / Die Porträtinstallation im zeitgenössischen Porträtkontext	152
Kapitel II.	Von der Porträt-Installation „Selbst“ hin zur Darstellung des Anderen	161
II.1.	Die Wahrnehmung des Anderen	161
II.2.	Porträt-Installation Michael Berger (1986 - 27.2.1988)	165

II.3.	Gunter Göring Porträt-Installation (1987-1989)	176
II.4.	Porträt-Installation Nicole Guiraud (1988-1989) „Une femme d`Alger“	186
II.5.	Porträt-Installation Norbert Klassen I (1991) „Einatmen - Ausatmen“	199
II.5.1.	Porträt-Installation Norbert Klassen II (1992-2002) Performance als Fortführung der Porträt-Installation mit anderen Mitteln Einleitung zur Dialog-Performance-Reihe mit Norbert Klassen	208
II.5.2.	Dialog I - Sound-Performance mit Norbert Klassen / Hessischer Rundfunk (1992)	210
II.5.3.	Dialog II - Sound-Performance mit Norbert Klassen / Kasseler Kunstverein (1992)	211
II.5.4.	Dialog III - Sound-Performance mit Norbert Klassen / Kunstverein Aschaffenburg (1993)	211
II.5.5.	Dialog IV - Performance mit Norbert Klassen / Art Frankfurt (1997)	212
II.5.6.	Dialog V - Performance mit Norbert Klassen / Rüsselsheim, Opel-Villen (1998)	213
II.5.7.	Dialog VI - Performance mit Norbert Klassen / Kestner-Gesellschaft Hannover (1998)	214
II.5.8.	Zusammenfassung der ersten sechs Performances / Dialogreihe mit Norbert Klassen (1992-1998)	215
II.5.9.	Dialog VII - Performance mit Norbert Klassen / Museum Wiesbaden (2000)	217
II.5.10.	Dialog VIII - Performance mit Norbert Klassen / Kunstverein Lingen (2001)	217
II.5.11.	Dialog IX - Performance mit Norbert Klassen / Stadtgalerie Saarbrücken (2001)	218
II.5.12.	Dialog X - Performance mit Norbert Klassen / Kunsthalle Göppingen (2001)	220
II.5.13.	Dialog XI - Performance mit Norbert Klassen / Städtische Galerie Erlangen; Palais Stutterheim (2001)	221

II.5.14.	Dialog XII - Performance mit Norbert Klassen / Kunstsammlung Chemnitz (2002)	222
II.5.15.	Fazit der Dialog-Reihe mit Norbert Klassen	224
II.6.	Porträt-Installation Marianne Milani (1995) „Super Zuba“	226
II.7.	Porträt-Installation „R. L. oder die Königin von Saba“ (1998)	231
Kapitel III.	Gesellschaftsbilder und Gruppenportraits - Vom Erntedankfest bis hin zu Lichtinstallationen im öffentlichen Raum	239
III.1.	Rendezvous - Galerie Anita Beckers / Gemeinschaftsausstellung mit Daniel Hausig (2002)	239
III.2.	Voraussetzung für das „Erntedankfest“	243
III.2.1.	„Erntedankfest“ - Installation und Performance (1982)	244
III.3.	Peeping Frankfurt I & II - “Augen zu und durch“ (1983)	247
III.4.	Währungsreform - Hinspiel (1986)	251
III.5.	„Leuchtende Vorbilder“ - Installation (1990)	257
III.6.	Hauptgeschäftsstelle der Niederschlesischen Sparkasse Görlitz (1995)	264
III.6.1.	Kunststiftung Celle - Installation (1998)	268
III.6.2.	Göttinger Sieben - Wettbewerb für das Landesdenkmal in Hannover (1994)	271
III.6.3.	Einen Bogen spannen mit Leuchtenden Vorbildern - Ratssaal des Rüsselsheimer Rathauses (1998)	273
III.6.4.	Zusammenfassung „Leuchtende Vorbilder“ in Görlitz - Celle - Hannover –	

	Rüsselsheim	277
III.7.	Séance en chambre noire (1989-2000)	278
III.8.	Wir renovieren - Verkauf geht weiter (1992)	285
III.9.	Brot und Spiele - Das Hildebrandslied (1991)	289
III.10.	Ars Mundi (1997)	294
	Zusammenfassung	299
	Literaturverzeichnis	306

Einleitung

I.

Während seiner mittlerweile über 30jährigen Auseinandersetzung mit dem Porträt gelangte Vollrad Kutscher zu der Erkenntnis, dass es unmöglich ist, in unserer Zeit ein gültiges Bild von sich selbst und in der Folge von anderen zu erstellen. Dass Kutscher dennoch immer wieder Porträts herstellt, zeigt einen Widerspruch auf, der sich leitmotivisch durch die Arbeiten zieht und in ihnen selbst formal manifestiert ist. Der Hauptgrund für die *„Unmöglichkeit einer Porträtdarstellung“* liegt in seinem fundamentalen Zweifel an der Vorstellung eines als absolut gesetzten Subjekts. Seit der Renaissance bildet die Einheit und Autonomie des Subjekts die Basis der Porträts. Das Individuum war als „Unenteilbares“ (lat. Individuum= „das Unteilbare“) bildwürdig geworden und konnte als selbständiges Porträt in verschiedenen Bildtypen und -formen dargestellt werden. Das individuelle Wesen artikulierte sich über seine sicht- und unterscheidbare Physiognomie¹. Die dem Porträt a priori zugeschriebene Eigenschaft, das Abbild eines Individuums zu liefern, begründete in den folgenden Jahrhunderten den hohen Stellenwert, den das Porträt in der Gattungs-Hierarchie der Künste einnahm². Die Infragestellung eines einheitlichen, unteilbaren Subjektbegriffs hat ihre philosophischen und psychoanalytischen Wurzeln im 19. Jahrhundert und mündet im 20. Jahrhundert in die vielfältige theoretische Formulierung der Spaltung des Subjekts. Dieser theoretische Diskurs über die Spaltung des Subjekts - seine Dekonstruktion - erreichte mit dem Einsetzen der Postmoderne ihren Höhepunkt³. Die poststrukturalistischen Theorien u.a. von Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Derrida waren auch für Kutscher eine wichtige Bestärkung in seiner bildnerischen Verarbeitung der Krise des Subjekts. Der Mensch wird als ein oszillierendes Wesen erkannt, das im Kraftfeld konkurrierender und wechselnder Prädispositionen steht und kein homogenes, unveränderliches Sein besitzt. Das heißt, jede Person ist eine Konstellation von Charakterzügen, die nicht alle permanent sichtbar, teilweise auch nicht authentisch, aber dennoch vorhanden sind. Einen sich aus der eigenen Lebensgeschichte stringent formulierenden Entwicklungsgang gibt es nicht, da innere Brüche und äußere Faktoren diesen nicht zulassen. Das aus der Krise, der Spaltung, hervorgetretene Multividuum besitzt zahlreiche unterschiedliche Facetten und ist mittlerweile als Begriff

¹ Vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985.

² Vgl. Andreas Köstler, *Das Portrait: Individuum und Image*, in: *Bildnis und Image, Das Portrait zwischen Intention und Rezeption*. Hrsg. v. Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln; Weimar; Wien: Böhlau 1998, S. 9.

³ Zum Phänomen der Postmoderne siehe: Wolfgang Iser. *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, sowie: Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne*, München 1994.

selbst Allgemeinplatz⁴. Die Absage an homogenitäts-zentrierte Ich-Konzepte soll den konstruktiven Umgang mit Grenzen und Widersprüchen unseres Selbst befördern. Die Kunst des 20. Jahrhunderts reagierte, wie gezeigt werden wird, auf die Erkenntnis von der Nichtexistenz eines autonomen fest gefügten Kerns des nicht mit sich identischen Ichs bereits sehr früh in den Medien Malerei und Fotografie, zuerst im Selbstporträt und im unmittelbaren Anschluss auch in der Darstellung des Anderen.

Die Auflösung von Identität, die Auffassung, das Selbst als ein Spiegelbild unendlicher Übergänge und Pluralitäten zu betrachten, stellte ein Jahrhundert währendes traditionelles Formen- und Inhaltsverständnis in Frage und schuf die Grundlage für die Darstellung multipler Identitäten. Die Möglichkeit der Negierung des traditionellen Kanons und dessen Repräsentationsfunktionen und die damit einhergehende Befreiung vom exakten Abbild veränderten die Haltung der Kunst zum Porträt grundsätzlich. Alexander Rodtschenko verlangte die Auflösung der herkömmlichen Porträtgattung zugunsten einer sukzessiven Schilderung der vielen Funktionszusammenhänge, in denen sich der *„vielgestaltige und dialektisch beschaffene Zeitgenosse erst manifestiere“*⁵. Neben den veränderten Abbildungsformen selbst wurden jetzt auch die Fragen nach Funktion und Wirkung neu verhandelt. Die zeitgenössischen Porträts, beginnend mit den Sechzigern des 20. Jahrhunderts bis hin ins 21. Jahrhundert, sind im kunsthistorischen Diskurs - also der Gesamtheit von Ausstellungspraxis, Katalogen, Besprechungen, Interviews und akademischer Kunsttheorie – in jüngster Zeit punktuell vermehrt thematisiert worden, allerdings ohne wirklich umfassend analysiert worden zu sein⁶. Der wissenschaftliche Diskurs zerfällt grob gesagt in zwei sich widersprechende Lager. Während die eine Seite weiterhin für eine, besonders auf das Feld der Malerei bezogene, konventionelle stilistische Sichtweise plädiert, argumentiert die andere Seite gegen eine rein ästhetische Argumentation und erweitert den Diskurs auf die sie gesellschaftlich bedingenden Fragestellungen. Ein leitendes Motiv innerhalb der Gattung Porträt ist dabei die Suche nach künstlerischer Selbstrepräsentation. Hier liegt auch das gegenwärtige Hauptinteresse der Forschung, mit der Frage nach der Identität und den Zweifeln am nichtidentischen Ich. Martina Weinhart hat sich in ihrer Arbeit „Selbstbildnis ohne Selbst“ erschöpfend auf den Diskurs von zeitgenössischen Selbstporträts vor der Folie

⁴ Vgl. Verena Krieger, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Katharina Sykora (Hg.), Was ist ein Künstler? Das Subjekt der Modernen Kunst, München 2003, S. 117 – 148.

⁵ Vgl. Wolfgang Brückle, Gesichter in Freiheit. Avantgardetechniken im Übergang vom Porträt zum Bildnis 1912-1958, in: Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts, Ausst.-Kat. München, Berlin, London, New York 2002. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München 2002, S. 25.

⁶ Vgl. als ein Beispiel für eine nicht umfassende Analyse des zeitgenössischen Porträts: Face off. The Portrait in Recent Art. Institute of Contemporary Art, Ausst.-Kat. University of Pennsylvania, Philadelphia 1994.

postmoderner Philosophie eingelassen⁷. Sie führt allerdings nicht aus, was sich als Konsequenz aus der künstlerisch umgesetzten brüchigen eigenen Identität an Schlussfolgerungen für die Darstellung des Anderen ergibt, obwohl viele Künstler, die Selbstporträts fertigten, auch weitere Personen darstellten. Für das zeitgenössische Porträt insgesamt steht eine Weinhart entsprechende vergleichende Untersuchung noch aus.

II.

Vollrad Kutschers umfangreiches, qualitativ hochrangiges Werk ist bis heute von der Forschung kaum erschlossen worden. Insbesondere seine Porträtarbeiten wurden bislang in der Literatur kaum behandelt.

Beteiligungen Kutschers an Gruppenausstellungen und zahlreiche Einzelausstellungen sind seit den 70er Jahren zu verzeichnen, bei denen jedoch in den wenigsten Fällen eine Publikation veröffentlicht wurde. Ausstellungskataloge dokumentieren in der Regel lediglich die Arbeiten Kutschers durch eine Fotografie, begleitet von einer Kurzbiographie. So ergab sich gerade für das erste Jahrzehnt von Kutschers Schaffen eine lückenhafte und schlechte Publikationslage, besonders was seine Performances betrifft, die aber stellvertretend für die gesamte Performance-Szene in der Bundesrepublik Deutschland dieser Zeit gesehen werden können⁸. Mit den 80er Jahren nimmt die Zahl der Publikationen über Kutscher zu. Höhepunkt ist 1989/90 die Ausstellung „Vollrad Kutscher“ im Kunstmuseum Bern, zu der auch ein „retrospektiv“ angelegter Katalog erschienen ist⁹. Die 90er Jahre bringen eine Vielzahl von Beteiligungen an Veranstaltungen und Gruppenausstellungen mit unterschiedlichsten Schwerpunkten, die wiederum in begleitenden Katalogen ihren Niederschlag gefunden haben. Hierin spiegelt sich auch das wachsende Interesse der Öffentlichkeit an den Arbeiten Kutschers wider¹⁰. Die Literatur beschränkte sich jedoch darauf, sein vielschichtiges Werk in Ausschnitten vorzustellen. Eine Entwicklung innerhalb des Werks wurde genauso wenig

⁷ Vgl. Martina Weinhart, Selbstbildnis ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.

⁸ Zwei Ausnahmen sind zu nennen: Zum einen die Berner Publikation PerformanceARTNetwork von 1992 und Elisabeth Jappes 1993 erschienenes Handbuch der Aktionskunst in Europa. Retrospektiv bearbeitet Jappe die wichtigsten Phänomene der Performancekunst von ihren Anfängen bis zu Beginn der 90er Jahre. In diesem Zusammenhang stellt sie auch Vollrad Kutscher vor. Vgl. Elisabeth Jappe, Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993, S. 187-188.

⁹ Vollrad Kutscher, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1989. Der Katalog enthält Aufsätze von Gerhard Johann Lischka und Hans Christoph von Tafel, die sich zum ersten Mal ausführlicher zur Kunst Kutschers äußern.

¹⁰ Aus der Vielzahl der Gruppen- und Themenausstellungen sind exemplarisch folgende hervorzuheben: Oktogon, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1990; Auf Bewährung, Ausst.-Kat. Museum Lüneburg 1991; Der entfesselte Blick, Ausst.-Kat. Seedamm-Kulturzentrum, Zürich-Pfäffikon 1992; Trivial Machines, Ausst.-Kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen 1992; Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Villa Merkel Esslingen, Stadtgalerie Göppingen 1994; Schwarze Madonna von Passau, Ausst.-Kat. Kunstforum Lenbachhaus München 1996 (Einzelausstellung); Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt, Kunststiftung Celle, Bomann-Museum Celle 1998.

aufgezeigt wie eine inhaltliche Kontextualisierung seiner Arbeiten im Verhältnis zu anderen Künstlern. Volker Rattmeyers Aufsatz von 1997 schuf erste Abhilfe und lenkte den Blick gezielt auf die Porträtarbeiten Kutschers¹¹. Das Jahr 1998 brachte für Vollrad Kutscher zwei große Einzelausstellungen: in den Opel-Villen in Rüsselsheim sowie in der Kestner-Gesellschaft in Hannover¹². Die beiden Autoren des Kestner-Kataloges, Carsten Ahrens und Michael Stoeber, stellten fundiert Kutschers Werk vor, ohne es jedoch in der bundesrepublikanischen Kunstszene verorten zu können. Das Landesmuseum Wiesbaden veranstaltete im Jahr 2000 eine umfangreiche Retrospektive mit dem Künstler, die anschließend als Ausstellungstournee fünf weitere Museen, Kunsthallen und städtische Galerien gelangte. An den Verfasser erging für den Katalog der Auftrag zur Erstellung eines Werkverzeichnisses des Künstlers, das sowohl eine Grundlage für die Dissertation als auch eine Bereicherung für den Ausstellungskatalog sein sollte. Die Inventarisierung der Werke Kutschers - es handelt sich um weit über 2000 - nahm zwei Jahre intensivster Arbeit in Anspruch. Erstmals wurden in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler seine Arbeiten quantitativ und qualitativ geordnet. Das Werkverzeichnis, das in Form einer CD-ROM als Katalogbeilage zur Ausstellung erschien, ist jedoch nur als begleitender Teil der Dissertation zu verstehen¹³. Da Vollrad Kutscher von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an immer wieder an unterschiedlichen Werkgruppen gearbeitet hat und oft mehrere Werkgruppen parallel entstanden sind, ist das Werkverzeichnis nicht ausschließlich chronologisch angelegt¹⁴.

Durch die erstmalige wissenschaftliche Inventarisierung aller Arbeiten Vollrad Kutschers entstand nicht nur das faszinierende Gesamtbild eines ungewöhnlichen, vielseitigen und vor allem stringenten Werks, sondern auch die Möglichkeit, die Entwicklung seiner Porträtarbeiten herauszuarbeiten. Die in der Arbeit häufig eingestreuten Zitate Kutschers entstanden während der zweijährigen Erstellung des Werkverzeichnisses. Auf eine jeweilige Kennzeichnung in Form einer gesonderten Fußnote wurde verzichtet.

¹¹ Vgl. Volker Rattmeyer, „Von der Unmöglichkeit, ein Portrait zu machen“, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 39, München 1997. Keine Seitenangaben.

¹² In Rüsselsheim erschien zur Ausstellung „Vollrad Kutscher“ lediglich ein Postkartenbuch, in Hannover der Katalog „immer vorwärts“. Vgl.: Vollrad Kutscher, „immer vorwärts“. Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1998.

¹³ Vollrad Kutscher, Top Rearguard. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2000.

¹⁴ Die Werkgruppen wurden in folgende Rubriken unterteilt: Grafik / Grafische Arbeiten mit Licht, Chemie und Fotopapier / Zeichnungen / Skizzenbücher / Projekt-Skizzen/ Performances / Objekte / Installationen/ Film-Video / Pfenniggesellschaft.

III.

Eine auf einen Künstler ausgerichtete Arbeit bietet die Gelegenheit, besonders wenn sie mit der Erstellung eines Werkverzeichnisses verbunden ist, seinen Findungsprozess von den unsicheren Anfängen bis hin zu einer eigenständigen Formulierung aufzuzeigen. Bei der überwiegenden Mehrzahl der von Kutscher gefertigten Porträts handelt es sich nicht um Auftragsarbeiten. Das allein zeigt schon, dass die Sicht und Einflussnahme eines Bestellers auf die Form des Porträts im Falle Kutschers keine Rolle spielt.

Nach der Vorstellung der jeweiligen Arbeiten werden diese mit ausgewählten Werken anderer Künstler verglichen. Die vorliegende Arbeit meidet die Gefahr einer nur retrospektiven Haltung so, als wäre der Vorgang der Porträt-Diskussion Kutschers abgeschlossen. Zugleich werden Kutschers eigene Orientierungspunkte und Vorläufer erkennbar. Der Virulenz des Themas Porträt in unserer heutigen Zeit entsprechend, wird es in all seiner Vielfalt bearbeitet, denn der von Weinhart attestierte Verlust des Selbst hat keineswegs zu einem Verzicht auf Selbstdarstellung - und in Erweiterung - auch nicht zum Verzicht auf das Porträt geführt. Die Komplexität des zeitgenössischen Porträts spiegelt sich bei Kutscher in der Pluralität der genutzten Formen und Medien wider: Grafik, Fotografie, Video, Skulptur, Installation und Performance. Die traditionellen Materialien erhalten in Kutschers Kunstkontext einen innovativen Stellenwert. Basierend auf einem bewegten und offenen Kunstbegriff, wie er in den 60er Jahren entwickelte wurde¹⁵, erweiterte Kutscher seine gestalterischen Grundlagen durch Hinzunehmen von so unterschiedlichen Materialien wie Stoff, Kaugummi, Luft, Licht, Ton, Bewegung etc., um nur einige zu nennen. Diese und viele andere „neue“ Materialien münden, teilweise in Kombination mit klassischem Material, teilweise in die unterschiedlichsten Medien wie Objekte, Künstlerbücher, Installationen, Performances, Film, Video, bis hin zu Arbeiten mit dem Computer und führen vielfach zu Grenzüberschreitungen bzw. Gattungskombinationen. Kutscher setzt diverse Materialien in Beziehung, kombiniert das Kleine mit dem Großen, das Bewegte mit dem Fixierten¹⁶.

¹⁵ Als Hauptvertreter bietet sich Joseph Beuys an. Er hatte alle Gattungsgrenzen durchbrochen und den Kunstbegriff erweitert; er versteht Plastik („soziale Plastik“) als Summe aller sozialen und intellektuellen Aktivitäten des Menschen („Denken ist Plastik“). Vgl. Barbara Lange, Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999. Siehe auch: Im Blickfeld 2, 1997 (Themenheft: Der Ausstieg aus dem Bild). Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Mehrere Beiträge, unter anderem von Franz Meyer, Stephan Schmidt-Wulfen und Antje von Graevenitz widmen sich den folgenreichsten Veränderungen der Bildkünste, die seit den sechziger Jahren zentrale Bedeutung gewonnen hat. Das Themenheft dokumentiert, wie mit Performances, Konzepten und alltäglichen Materialien die Vorstellung von zeitgenössischer Kunst in den sechziger Jahren grundlegend verändert worden ist.

¹⁶ Zum Thema der Materialbearbeitung in der zeitgenössischen Kunst, siehe: Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

IV.

Die Arbeit besteht aus drei chronologisch gegliederten Kapiteln. Der Untersuchungszeitraum umfasst Kutschers Anfänge Ende der 60er Jahre und endet mit zwei Ausnahmen im Jahre 2000.

Alle drei Kapitel fächern in konzentrierter Form die Bandbreite seiner Porträtarbeiten auf.

Das erste Kapitel ist der Selbstbetrachtung des Künstlers gewidmet. Mit dem Beginn seiner Studienzeit an der Mainzer Kunsthochschule wird die Grafik über Jahre das bestimmende Medium sein. Die Grafikserie „Der getreue Johannes“ steht nur entfernt mit seiner künstlerischen Selbstauseinandersetzung in Beziehung. Sie wurde dennoch in das erste Kapitel aufgenommen, weil sich an diesen kleinen und qualitativ nicht bedeutsamen Blättern verschiedene inhaltliche und technische Grundfragen Kutschers behandeln lassen, die für seine weitere Entwicklung von Bedeutung sein werden. Als einführende Arbeiten zeigt die Serie Kutschers damaligen künstlerischen Kenntnisstand. Die anschließende Selbstbetrachtung in den grafischen Selbstporträts steht im Gleichklang mit der zunehmenden Reflexion des Selbst. Kutscher bekennt sich in diesen Arbeiten zu seinem multiplen Wesen und zeigt dies über die Duplizierung seines Abbildes. Die darin enthaltenen Grundfragen - wer bin ich, wo stehe ich, und wie läßt sich dies in einem Bild fassen? - sind die zentralen Fragen, die sich in dieser Zeit diverse Künstler stellten. Kutscher konnte sie zunächst nicht weiterverfolgen. Die persönliche und vor allem die gesellschaftliche Situation hatten sich in der Folge der studentischen Unruhen in der Mitte der 70er Jahre dramatisch zugespitzt. Die Serien der Schul- und Flippzeichnungen stehen im unmittelbaren Zusammenhang mit den erbitterten gesellschaftlichen Konflikten, die 1977 in den „Deutschen Herbst“ mündeten. In dieser Zeit glitt Kutscher durch die Tiefen des eigenen Ichs. Seismografisch legen die Zeichnungen die persönlichen Gefühle hinter den offiziellen „Tagesschaubildern“ und den grauen Fahndungsplakaten offen. Als Lehrer eingebunden in ein System, das zunehmend stellvertretende Züge eines überreagierenden repressiven Staatsapparates annahm, erlebte er die eigene Situation als so unerträglich, dass die Zeichnungen keinen Raum für neue Entwicklungen innerhalb des Selbstporträts ermöglichten. Diese Erschütterungen im Privaten, künstlerisch komprimiert dargestellt, legen mehr als jedes politische Statement die damalige Lage offen. Obwohl künstlerisch ergreifend, sind sie wie die daraus resultierenden Flippzeichnungen nur ein Einschub auf dem Weg zu einer erweiterten eigenständigen künstlerischen Form. Exemplarisch stehen die Serien für eine innere Zerrissenheit, die als Konsequenz die Kontinuität traditioneller Selbstporträts in Frage stellt. Sie sind mehr Selbstausbeutung als Selbstdarstellung.

In der Literatur fanden Kutschers grafische Arbeiten wenig Beachtung. Als verbindende Konstante innerhalb des vielseitigen Werks von Vollrad Kutscher dient aber die „Zeichnung“. Das ganze Werk wird begleitet von Zeichnungen, Projektskizzen bzw. zeichnerischen Niederschlägen, aus denen vor allem seine Skizzenbücher, die er als „Lebensbücher“ bezeichnet, herausragen. Die „Kulturelle Verrichtung“ von 1978 ist in jeder Hinsicht eine erste Befreiung, da sie installative und performative¹⁷ Elemente erstmals verbindet. Die folgenden Arbeiten mitsamt dem „Weißen Traum“ beruhigen die innere Zerrissenheit und stehen nunmehr qualitativ auf einer Stufe mit den zeitgleichen künstlerischen Entwicklungen. Wie viele seiner Zeitgenossen setzt Kutscher im Selbstfindungsprozess den eigenen Körper ein. Doch fügt er ihm weder Verletzungen zu, noch stellt er ihn exhibitionistisch bloß. Er bindet ihn vielmehr in den Performances der „Verschmelzungen“ als bemalte, poetische Selbstreflexion in den Rahmen der eigenen Geschichte und in die Entstehung der Installation „Der Weiße Traum“ ein. Ein eklatanter Gegensatz zu den damals öffentlich betriebenen aggressiven Formen des Umgangs mit dem Körper. Zwar steht der Umgang mit dem eigenen Körper immer im Kontext der jeweiligen aktuellen Strömungen, dennoch verleiht Kutscher, dem Deformation, Verfremdung, offensichtliche Künstlichkeit und bildhafte Auslöschung, fremd sind, ihm eine eigene Note. Die Blind-Performances und -Zeichnungen befragen noch einmal auf einer höchst sensiblen Stufe die eigene Wahrnehmung. Das Ausblenden der eigenen Augen richtet ein letztes Mal den Blick nach innen, mit einer in den Blind-Performances höchst expressiven Sichtbarmachung nach außen. Ein misstrauischer Grenzgänger erprobt die eigenen Grenzen der Wahrnehmung. Im Verlauf des ersten Kapitels wird belegt, wie Kutscher nach den Jahren des Ausprobierens und Herantastens mit der nun folgenden Porträt-Installation „Selbst“ (1987) ein Modell entwickelt, das der Gattung Porträt eine eigenständige Leistung hinzufügt. Diese besondere Formulierung hebt sich in wesentlichen Punkten von der seiner Zeitgenossen ab und wird Basis für alle folgenden Porträt-Installationen.

Kutschers multimediale plastische Inszenierungen des Selbst im Raum unter Berücksichtigung von Zeit und Bewegung sind keine Selbstdarstellung, wie sie beispielsweise zeitgleich von Jürgen Klauke und Urs Lüthi betrieben werden. Diese Künstler nehmen Selbstinszenierungen in diversen Rollen vor, die bis hin zur Geschlechts-Verunklärung reichen. Kutscher benötigt niemals einen Rollentausch, um die irritierenden,

¹⁷ Die Arbeit verwendet im Zusammenhang mit Kutscher ausschließlich den Begriff der Performance. Zu den Unschärfen der Begriffe Aktion, Happening und Performance siehe Rudolf Friesling, „Ohne Probe - Aspekte prozessualer Medienkunst“, in: Rudolf Friesling / Dieter Daniels, Medien Kunst Aktion - Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien / New York 1997.

unterschiedlichen Seiten des Ichs zu betonen¹⁸. Die Wirkung seiner Arbeit ist stiller Natur und wird von einer kritischen Haltung gegenüber den genutzten Medien bestimmt. Die modellhafte Porträt-Installation „Selbst“ ist das Fundament, von dem aus anschließend über die Darstellung anderer Personen kunsthistorische, gesellschaftliche, technische Fragestellungen verarbeitet werden. Entsprechend ist Kutschers Werk immer in die aktuelle Kunstsituation eingebettet. Ohne auf eine bestimmte Richtung festgelegt zu sein, oszilliert das Werk ständig zwischen verschiedenen Ausdrucksformen und läßt sich als „Ganzes“ nicht greifen. Weder gibt es einen unmittelbaren künstlerischen Antipoden, noch kann das Werk einer Bewegung zugeordnet werden. Nur punktuell, von Arbeit zu Arbeit, ergeben sich Anknüpfungspunkte oder gar Gemeinsamkeiten mit dem Werk anderer Künstler.

Das zweite Kapitel konzentriert sich auf die Darstellung des „Anderen“. Die ersten drei Porträt-Installationen spielen mit den gewonnenen künstlerischen Möglichkeiten. Im Vordergrund steht die Freude an der Kombination disparater Elemente im Raum, die durch Kutschers hinter sinniges Verständnis des jeweils Porträtierten ihren mehrschichtigen Sinn ergeben. Mit Hilfe der vielschichtig eingesetzten Medien und Themen gelingt es ihm, ein einziges Bild zu verhindern, zugunsten vieler Bildmöglichkeiten, die für den Betrachter immer wieder neue Wahrnehmungen erzeugen. Die „Porträt-Installation Norbert Klassen“ stellt innerhalb der Porträtkunst eine bis heute unerreichte Sonderform dar. Neben der ohnehin durch ihren Umfang beeindruckenden Installation führt Kutscher erstmals in die Porträtkunst als deren Fortführung die Performance ein. Die Rolle des Porträtierten, zwangsläufig eine passive, wandelt sich zur aktiv gestaltenden. Dieser sich bislang über zehn Jahre erstreckende Einschub verdeutlicht, dass für Kutschers Entwicklung der Porträt-Installation die Performance als skulpturale Arbeit auf Zeit in einem bestimmten Raum die Ausgangsbasis darstellt. Performances als vergängliche, auf den Augenblick hin ausgerichtete Arbeitsweise kombinierte er mit der Porträtinstallation „Einatmen - Ausatmen“, die selbst nur in den jeweiligen Ausstellungen für eine bestimmte Zeit in einer auf den entsprechenden Museumsraum bezogenen Form existiert. Innerhalb der Performance-Reihe Dialog mit Norbert Klassen wird der Prozess des Porträtierens und des Porträtiertwerdens systematisch weiterverfolgt. Neben das scheinbar feste Objektensemble tritt ein verlebendigendes, neues Moment - ein Hinweis, dass nichts festgelegt werden kann, sich vielmehr alles bewegt und im Fluss bleibt. Die Kombination einer Porträt-Installation mit einer Performance-Reihe verdeutlicht die neuartige Arbeitsmethode des Künstlers. Die Dialogreihe wird im zweiten

¹⁸ Betreibt er dieses doch einmal ironisch - wie etwa bei „Selbst als Tüte“ (vgl. Kapitel I, Nr.13) - dann nur, um für einen Monat lang eine täglich wechselnde Identität auf einer Wegwerftüte vorzustellen, die für einen Tag Authentizität behauptet, um dann von der nächsten Tägertüte abgelöst zu werden.

Kapitel umfassend dokumentiert, da diese Sonderform innerhalb der Serie von Porträtarbeiten einmalig ist¹⁹.

Im dritten Kapitel wird gezeigt, wie Kutscher zeitlich parallel zu seinen konzentrierten Einzelporträts ebenfalls spezifische Gesellschafts-porträts erstellte. Der Fokus liegt jetzt auf den Gruppenporträts. Unter einer Gruppe kann bereits ein Ehe-Porträt wie im „Rendezvous“ firmieren, wenn - und das ist die Voraussetzung - der Ort bzw. Raum einbezogen wird. Zum besonderen Verhältnis des Raumes innerhalb der Porträt-Installationen Kutschers wird ausführlich Stellung genommen. Die Stadt Frankfurt wurde für Kutscher zum idealen Gegenspieler. Frankfurt als Symbol für die Verknüpfung von Geld und Macht ist eine Drehscheibe für alle Arten und Formen von Zeitströmungen, die das Gesicht der Stadt nicht nur permanent verändern, sondern bis zur Gesichtlosigkeit entstellen. Kutschers Reaktion auf diese Veränderungen ist die Aktion. Beim „Erntedankfest“ wird durch intensive „Begrünung“ des eigenen Ateliers der Stadtraum Frankfurts „porträtiert“, indem das Verhältnis Innen - Außen, Stadt - Natur verkehrt wird. Die Arbeiten Kutschers passen sich den gültigen und funktionierenden Marktmechanismen nicht an. Seine Weigerung, sich auf Einzelobjekte für den Markt zu reduzieren, sie aus ihrem Kontext zu lösen, erleichterte es ihm auf der anderen Seite, dieses Kunstsystem selbstkritisch zu befragen. „Peeping Frankfurt I & II“ sowie die „Währungsreform - Hinspiel“ sind kritische „System-Porträts“, die mit schonungsloser Offenheit herrschende Marktstrategien und deren Einfluss auf die Hierarchien bloßlegen. Hier bewegt Kutscher sich auf einer Linie mit Künstlern wie Daniel Buren oder Alan McCollum, deren Arbeiten gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen analysieren und so massive Kritik an den bestehenden Institutionen üben. Als Gründer sowie erster und zweiter Vorsitzender der „Gesellschaft zur Verwertung und Erhaltung der Idee des Pfennigs“ führt er nicht nur den Kunstmarkt humorvoll ad absurdum, sondern hinterfragt in einer kritischen Analyse unser gesamtes Geld- und damit Gesellschaftswerte-System. Um nicht zu sehr vom Porträt abzuschweifen, wurde die G.V.E.I.P. jedoch ausgeklammert.

Erst mit seinen Gruppenporträts der „Leuchtenden Vorbilder“, deren erste Fassung auch eine humorvolle Abrechnung mit dem Museumsbetrieb war, indem er die Institution als Ort neuzeitlicher Ersatzreligionen porträtierte, öffnete Kutscher sich selbst diesem Kunstmarkt, nicht ohne jedoch von seiner konkreten „Verortung“ der Porträts zu lassen. Mittelalterliche Buchmalerei und Lichtstimmungen in Kirchen, deren Mosaikschmuck in der Beleuchtung die

¹⁹ Im kunstwissenschaftlichen Performance-Diskurs fehlt in der Regel eine ausführliche Dokumentation der Arbeiten. Neben ein bis zwei (wenn überhaupt) „Beweisfotos“ existieren oft nur schwer oder überhaupt nicht zugängliche Videodokumentationen. Darunter leiden die Performance-Interpretationen und Kontextualisierungen.

„Heiligen erscheinen läßt“, brachten Kutscher auf die Idee, Licht als Träger vergangener Größen so einzusetzen, dass ihr Bild „wie aus dem Nichts“ erscheint²⁰. Ihren Sinn und Zweck können die „Porträt-Vorbilder“ nur an ihrem Ort entfalten. So wurden aus diversen Gruppen-Porträts auch Städte-Porträts. Kutscher hat die Grenzen der herkömmlichen Gattungsbegriffe immer wieder überschritten. Sein Werk entzieht sich in seiner Komplexität einer einmaligen Einteilung in reine Begriffe, wie Performance- oder Installations-Kunst etc. Es ist viel einfacher zu definieren, was Kutscher nicht ist, als ihn irgendwie kategorisch festzulegen. Kunst ist für Kutscher eine Aktivität, ihn interessiert der Prozess der Entstehung, nicht das fertige Produkt. Dafür steht auch die Porträtreihe der „Séances en Chambre noire“, bei der Kutscher den Ausstellungsraum selbst in eine Kamera verwandelt. Durch den unmittelbaren Eingriff in die Lichtzeichnung der Fotogramme, die Arbeit an der Spur, wird ein kreatives Potenzial erkundet - auch das der Porträtierten -, das sich bewusst an der Eigengesetzlichkeit des Apparates und des lichtempfindlichen Materials orientiert. Ein herausragendes und immer wieder unterschiedlich eingesetztes Material in Kutschers Werk ist das Licht. Die überwiegende Mehrzahl der in den neunziger Jahren entwickelten Arbeiten ist raumbezogene Licht-Installation. Der Begriff der Installation ist bislang theoretisch nicht vollständig erfasst worden²¹. Kutschers raumbezogene Installationen pendeln zwischen der Unmöglichkeit, sie aus ihrer unmittelbaren Raumbezogenheit zu lösen (alle „Leuchtende Vorbilder“ sind speziell für ihren jeweiligen Ort gefertigt) und der Möglichkeit, sie als eine Skulpturen-Position zu begreifen, die transportabel ist. Innerhalb der Gattung Installation konzentriert sich Kutscher auf das Porträt.

²⁰ Erste Fassung im dritten Teil der Porträtinstallation „Selbst, der „Movie-Koffer“.

²¹ „Eine zusammenhängende Theorie der Installation existiert bislang nicht“. J. Stahl, Installation, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 126.

V.

Der Zeitpunkt für eine Erfassung der Porträtarbeiten ist wohl gewählt: Kutscher hat ein Oeuvre geschaffen, das so vielschichtig und gereift ist, dass es nicht nur für den Ausstellungsbetrieb, sondern auch für die kunstwissenschaftliche Forschung zunehmend interessanter wird. Ziel der Arbeit soll sein, dieses Material bezogen auf den Aspekt „Porträt“ zu kommentieren und zur Diskussion zu stellen.

Im Wiesbadener Katalog beschreibt Renate Petzinger Kutschers Arbeiten als Drehbücher der „Conditio Humana“ und ihn selbst als deren „handelnden Regisseur²²“. Die Dissertation analysiert Kutschers Werk mit ihren verschiedenen Werkgruppen im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Thema Porträt. Alle seine bisherigen „Porträtarbeiten“ werden einer detaillierten Befragung unterzogen, in den Zusammenhang der inneren Entwicklung und in den zeitgeschichtlichen Kontext gestellt. Wie schon angemerkt, konnte mit der Erstellung des Werkverzeichnisses die Forschungslage erheblich verbessert werden. Damit wurde die Ausgangsbasis geschaffen, um Kutschers Menschenbild wissenschaftlich zu untersuchen, was die Wiesbadener Ausstellung unter dem Begriff der „Conditio Humana“ bereits angedeutet hatte.

²² Vgl. Renate Petzinger, Vollrad Kutscher - Metteur en scène des Unperfekten, in: Vollrad Kutscher. Top Rearguard. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2000, S. 13-15.

Kapitel I. Auf der Suche nach neuen Formen des Selbstporträts: Vom traditionellen Abbild bis zur Entwicklung der „Porträtinstallation“.

I.1. Voraussetzungen zur Ich-Befragung

Vollrad Kutscher wird 1945 in Braunschweig geboren. Sein Vater, ein Offizier, ist zu diesem Zeitpunkt in Kriegsgefangenschaft und die Mutter in Braunschweig auf der Flucht¹. Seine ersten Jahre verbringt er in Bodenfelde an der Weser und danach bis 1955 in dem kleinen Dorf Fürstenhagen im Weserbergland. Sein nach dreijähriger Kriegsgefangenschaft heimgekehrter Vater wird Pfarrer, bevor er als Berufsoffizier in die Bundeswehr eintritt. Die Familie zieht berufsbedingt mehrfach um und schließlich nach Wiesbaden, dort macht Kutscher 1965 sein Abitur. Nach dem Abitur geht er für drei Jahre zur Bundeswehr. Als Kutscher im Frühling 1968 seinen Dienst als Zeitoffizier beendet und das Studium am Hochschulinstitut für Kunst und Werkerziehung in Mainz aufnimmt, gerät er in die euphorische Aufbruchphase einer Studentenrevolte, die im Zuge der allgemeinen Politisierung und Umwertung gesellschaftlicher und kultureller Parameter vor dem Horizont einer internationalen Protestbewegung Ende der sechziger Jahre gerade ihren Zenit erreicht². Sie wird begleitet von der Entwicklung einer florierenden weltweiten Jugendkultur. Im Laufe der siebziger Jahre wird sich allerdings ein Großteil der angestrebten politischen Utopien in ideologischen Kämpfen verlieren oder allmählich transformieren³. Kutscher arbeitet als

¹ Das Braunschweiger Geburtserlebnis, in einem Bunker, wurde im Jahre 2000 mit Kutschers Arbeit *Blaue Blume / Blaue Brücke* im Rahmen des Braunschweiger Lichtparcours thematisiert.

² Aus der Flut der Literatur, die sich speziell mit der politischen und den daraus resultierenden kulturellen Entwicklungen in Deutschland befasst, seien hier nur die wesentlichen Werke genannt: Werner Hofmann, *Kunst und Politik. Über die gesellschaftlichen Konsequenzen schöpferischen Handelns*, Köln 1969. / *Kunst und Politik*, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1970. / *Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen, Positionen der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München*, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984. / *Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1990, Köln 1990. / *68'-Kunst und Kultur*, Ausst.-Kat. Pulheim 1993. / Walter Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusionen, Über Kunst und Politik*, München 1995.

³ Der „Begriffskoffer“ aus dem Jahre 1969 war Kutschers künstlerische Reaktion auf die erbitterten politischen Streitigkeiten diverser Splittergruppen, die sich nach dem anfänglichen euphorischen Aufbruch der Studentenrevolte auch in Mainz immer deutlicher herauskristallisierten. In einen Koffer montierte er 20 Holzstäbe. Als oberen Abschluss der Stäbe setzte er je eine Pappmachékugel, die er mit Lackstift und Kugelschreiber bemalte und beschriftete. Als Argumentationsgrundlage führten die Wortführer in Taschen und Koffern Bücher mit sich, auf die sie sich während der Auseinandersetzungen beriefen. Der Begriffskoffer war Kutschers Antwort auf diese mitgeführten „Begriffskoffer“. Auf die Kugeln schrieb Kutscher jene politischen Begriffe, die man sich während der unermüdlichen Diskussionsrunden an den Kopf warf. Er kürzte den Kommunikationsprozess ab, indem er darstellte, wie man sich die abgepackten Begriffe gleich aus dem Koffer nehmen und sich vorhalten bzw. gleich an den Kopf werfen konnte. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1369. Zur Flower-Power-Zeit siehe: *When I was Young, Kindheit und Jugend in der Flower-Power-Zeit*. Hrsg.

Studentensprecher erfolgreich an längst überfälligen Reformen innerhalb des Studienganges, nimmt Kontakt auf zum Zweiten Deutschen Fernsehen vor Ort, wirkt auf die Einrichtung einer Film und Fotografie-Klasse hin und öffnet sich gleichzeitig den umwälzenden künstlerischen Impulsen der Zeit. Kutschers Engagement bezüglich der Film und Fotografie-Klassen an der Mainzer Akademie hatte auch mit seinen eigenen Arbeiten zu tun. Er empfand sie als „wichtig“, obwohl sein künstlerisches Interesse in dieser Zeit sich in den Medien Grafik und Plastik vorrangig äußerte. Während seiner Studienzeit ließ er sich eine Kamera, um einen Zeichentrickfilm zu drehen. In der Arbeit *„Film und Plastik“* 1969 setzte er sich erstmals mit dem Medium Film kritisch auseinander⁴. Die umwälzenden künstlerischen Impulse jener Zeit wurden ihm nicht nur über das Kunstinstitut vermittelt, sondern auch über Ausstellungen, die er besuchte. Eine der wichtigsten fand in der Darmstädter Kunsthalle 1968 statt. Die Ausstellung *„Menschenbilder“* vereinigte Malerei, Skulptur und Grafik unter dem Aspekt, dass es kein einheitliches Menschenbild in der modernen Kunst gibt und führte divergierende Darstellungen von Picasso bis zur Pop-Art zusammen. Insbesondere am Porträt sollte die Vielschichtigkeit und veränderte Kunstauffassung verdeutlicht werden. Mit Kokoschka, Sutherland, Varlin, Vallorz oder Marini wurde noch der *„Zwang einer abbildenden Erkennbarkeit in seinen formalen Mitteln“*⁵ gezeigt, während mit Dubuffet, Hernandez, Wotruba und Loth eine zum Teil abstrakte, verzerrende und surreal übersteigerte Formensprache den Menschen nicht allein nur noch schemenhaft erkennen ließ, sondern ihn zudem Konflikt beladen mit sich selbst und seinem jeweiligen gesellschaftlichen Umfeld konfrontiert. Neben den plastischen Arbeiten Giacomettis und den grafischen Arbeiten von Alechinsky und Steinberg, der sich karikierend mit den Prototypen des amerikanischen Alltages auseinandersetzt, dürften die Protagonisten der Pop-Art (Jones, Hockney, Rivers, Pistolotto, Lichtenstein) mit ihrem durch Werbung, Massenkommunikation und Großstadt geprägten Menschenbild Kutscher am stärksten beeindruckt haben⁶.

Die direkte Einmischung der Kunst in die gesellschaftlichen Angelegenheiten, die Anbindung der Kunst an die Realität mit ihrer Bloßstellung der herrschenden Zustände ist für Kutscher einer der entscheidenden Impulse. Das von Jörg Immendorf (geb. 1945) mit seinem Bild *„Hört auf zu malen!“* ausgesprochene Malverbot war der konsequenteste Aufruf an die

v. Doris Foitzik, Catherine Schenda, Victor Ströver, Bremen 1995. Zur weiteren Entwicklung der Studentenrevolte in Deutschland siehe: Die Sechziger, in der Reihe: Die Kultur unseres Jahrhunderts. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Heinrich Klotz, Düsseldorf 1984. / Rainer Bieling, Die Tränen der Revolution. Die 68er zwanzig Jahre danach, Berlin 1988. / Tobias Mündemann, Die 68er...und was aus ihnen geworden ist, München 1988. / Bernd Rabehl, Am Ende der Utopie. Die politische Geschichte der Freien Universität Berlin 1988.

⁴ Siehe Kapitel I.17.

⁵ Zitat von Rolf-Gunter Dienst in seiner Ausstellungskritik, Das Kunstwerk 3-4/XXII, Dez. 68-Jan.69, S. 50.

⁶ Vgl. Menschenbilder, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1968. Hrsg. v. Bernd Krimmel.

Künstler, sich ihres politischen Bewusstseins klar zu werden und die Kunst an die Gesellschaft zurück zu binden⁷. Diese Rückbindung wird von Kutscher jedoch nicht verstanden als das in jener Zeit häufig aufkommende plumpe Missverständnis, Kunst zu reiner Politpropaganda umzufunktionieren, also politische Inhalte mehr oder weniger in traditioneller Malerei darzustellen, oder mit Kunst als Propaganda Politik zu machen, sondern als Erneuerung der traditionellen Mittel, Techniken und Formensprache, in einer Zeit, in der das bewegte Bild wie Fotografie, Film und TV die Bedeutung der Malerei, Bildhauerei und Zeichnung relativiert hatten. Politik wird daher mit politischen Mitteln gemacht, Kutschers Kunst aber ist frei von Funktionalisierung und wird mit künstlerischen Mitteln betrieben. Der künstlerische Handlungsspielraum hatte sich bereits seit Mitte der 50er Jahre entscheidend erweitert. Robert Rauschenberg (geb.1925) hatte in seinen „*Combine Paintings*“, in denen Fundstücke, Abfälle des täglichen Lebens mit abstrakt-expressiver Malerei kombiniert wurden, versucht, Kunst und Leben in Einklang zu bringen⁸. Diese frühen Arbeiten haben nicht nur den Materialbegriff verändert, sondern weisen auf die amerikanische Pop Art voraus, die wiederum für Kutscher um 1968 mit prägend ist⁹. Neben der Grafik-Klasse

⁷ Immendorf hatte in Düsseldorf von 1964 bis 1970 bei Beuys studiert. 1966 malte der damals Einundzwanzigjährige „*Hört auf zu malen!*“, auf dem ein blaues Bett mit Beuys' emblematischem Hut auf dem Bettpfosten zu sehen ist; dieses Bild hat er kreuzweise durchgestrichen und „Hört auf zu malen!“ darüber geschrieben. Immendorf empfand es als unmöglich, weiter mit bunten Bildchen nicht nur Teil einer verkrusteten akademischen Umgebung zu sein, sondern auch die politischen und sozialen Veränderungen der Zeit zu ignorieren. Entsprechend wendete er sich einer politisch engagierten Kunst zu. Er richtete sich gegen eine Malerei, die beliebig zu deuten ist, „*die sich selbst genug ist und zu keinem Problem Stellung nimmt*“. Zitiert aus: Jörg Immendorf, *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist*, Köln 1973, S. 33. Zwar malte er weiterhin Bilder, aber über Diskussionsrunden, Aktionen und Performances entstand die Lidl-Welt. Vgl. auch: Jörg Immendorf, *Bilder mit Geduld*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg 1996. Siehe auch, Carl Haenlein (Hrsg.), Jörg Immendorf, *Bilder und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover 2000. Zum kritischen Widerstand und zur politischen Parteinahme diverser Künstler in jener Zeit vgl. zudem auch: Hubertus Butin, *Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren*, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 169-176.

⁸ Seine „*Combine Paintings*“ entstanden ab 1953-54. Als Beispiel für seinen Versuch, Kunst und Leben miteinander zu verknüpfen, sei hier die Arbeit *Schwarzmarkt* aus dem Jahre 1961 erwähnt. Rauschenberg wollte den Museumsbesucher aus seiner passiven Rolle „erlösen“ und ihn zum Mitspieler machen: Zu Füßen des aus Fundstücken bestehenden Wandbildes findet sich ein Koffer mit Alltagsutensilien, Stempel und Stempelkissen. Der Besucher war eingeladen, eines der vier Objekte gegen ein beliebiges eigenes Mitbringsel einzutauschen und den Tausch (Schwarzmarkt) auf dem Gemälde zu vermerken. Durch die Beteiligung am Entstehungsprozess sollte die Kluft zwischen Museumsbesucher und Künstler verringert werden. Rauschenbergs Integration von Alltagsgegenständen in seine Malerei beeinflusste Kutscher wesentlich. Vgl. Robert Rauschenberg, in: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Museum Ludwig Köln, 1996, S. 606. / Vgl. auch: Jürgen Wissmann, *Robert Rauschenberg. Black Market*, Stuttgart 1970. Zu Rauschenbergs Verbindung zwischen Kunst und Leben und zu den „*Combine Paintings*“ vgl. auch: Hubert Locher, „Alles Fakten“, zu Robert Rauschenbergs Bildarbeit, in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 227-234.

⁹ Der Begriff Pop Art geht auf Lawrence Alloway zurück, der ihn zunächst nicht für Kunstwerke, sondern für „Produkte der Massenmedien“ (L.Alloway, in: Lucy R. Lippard, *Pop Art*, 1966 / dt. Ausgabe München 1968, S. 27) benutzte, für die schon etwa Mitte der fünfziger Jahre die Independent Group (IG) in London starkes Interesse zeigte. Neben Alloway als Kritiker gehörten der IG auch Eduardo Paolozzi und Richard Hamilton an; letzterer sollte 1956 die erste Collage *Just What is it that makes today's Homes so Different, so Appealing?* produzieren, die das Wort „Pop“ bildhaft enthält und aus damaliger britischer Sicht den amerikanischen Way of Life mit seinem Körperkult und Konsumverhalten karikierte. Pop Art ist aber erst international breit rezipiert

besucht Kutscher an der Kunsthochschule auch die Klasse für Plastik. Bereits als Jugendlicher hat er phantasievolle Keramikarbeiten hergestellt. In Mainz wurde Keramik in engem, traditionellem Verständnis vermittelt, d.h. als Herstellung von Kacheln und Vasen in unterschiedlichster Glasur. Von 1969 bis 1972 fertigt Kutscher zahlreiche Keramik-Arbeiten. Ein Hauptmerkmal in der frühen Phase der Ton-Arbeiten ist, dass er auf Glasur verzichtet. Er belässt die Keramik im Schrübrand, um deren originäre Materialität hervorzuheben¹⁰.

Dann schlägt sich seine Begeisterung für die Pop Art auch in diesem Medium nieder. Zudem noch 1968 von einer Ägyptenreise beeindruckt, beginnt Kutscher die Keramik spielerisch zu transformieren. Der „VW-Pharao“¹¹ (Abb. 1), eine Tonsymbiose aus dem Sitz eines VW-Käfers und einer ägyptischen blockhaften Skulptur, ist ein typisches Beispiel für seine damalige farbig glasierte und bemalte Ausdrucksform in der Keramik. Beim „Bett mit Liebespaar“¹² (Abb. 2) wird das Objekt zum Benutzungsgegenstand. Die spielerischen und ironischen Elemente, die der Pop Art eigen sind, werden an den Betrachter direkt weitergegeben, indem es ihm möglich wird, die Tondecke, unter welcher der Sterbende liegt, abzunehmen. „Die Konferenz“¹³ (Abb. 3), ein aus gebranntem Ton und mit diversen Lackstiften bemalter Kasten, besteht aus zwei Teilen. Nimmt man den Deckel ab, spiegelt sich im Kasteninneren ein Konferenzraum mit Sitzgelegenheiten wider. Kutscher, der während seiner Schulzeit als Asta-Sprecher an vielen Konferenzen teilnimmt, greift die durch intensiven Zigarettenkonsum voll gerauchten Räume in seinem Objekt auf. Das Zimmer mit der Positivform der Teilnehmer um den Tisch wird durch die Negativform, den Luftraum - den Qualm - ergänzt zu einer zweiteiligen vollplastischen Form. Die Behandlung der Luft als plastisches Element mitsamt den sich daraus ergebenden ständigen Veränderungen, die

worden, nachdem Anfang der sechziger Jahre die amerikanische Version sich abzuzeichnen begann. Grundlegend zur Pop Art (Auswahl): Barbara Rose, Dada Then and Now, in: Art International. Zürich, VII/I Jan. 1963, S. 23-28. / Werner Hofmann, Neue Realisten und Pop Art, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 1964. / Max Imdahl, Probleme der Pop Art, in: Ausst.-Kat. documenta 4 Kassel, Kassel 1968, Bd.1, S.XIV-XVII. / Heinz Ohff, Pop und die Folgen, Düsseldorf 1968. / Bernhard Kerber, Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen, Stuttgart 1971. / Gerhard Kohlberg, Pop Art, Köln 1989. / Pop Art, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln. Hrsg. v. Marco Livingstone, München 1992. / Pop Art, U.S./U.K. Connections, 1956-1966. Ausst.-Kat. Menil Collection, Houston/Texas 2001.

¹⁰ Kutschers „roh belassene“ Behandlung des Materials, seine thematische Experimentierfreude, erinnerte entfernt an die frühen Plastiken von Lothar Fischer (1933-2004). Die unglasierten rau und spröde wirkenden Plastiken von Fischer, der während seiner achtjährigen Zugehörigkeit zur Künstlergruppe SPUR (bis 1965) sein Themen- und Formenvokabular entwickelt hatte, waren in ihrer Spontaneität und in der Befreiung von akademischen Traditionen (beispielsweise die Verschmelzung zwischen Figur und Sockel) sowie mit seiner Auseinandersetzung der Gestaltung des täglichen Lebensraumes für Kutscher anregend. Vgl. Bernd Krimmel, Karosserien der Idee, in: Lothar Fischer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1973. Siehe auch Lothar Fischer. Plastiken 1975- 1986, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz 1987. Hrsg. v. Berthold Roland.

¹¹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1360.

¹² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1380.

¹³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1365.

Benutzbarkeit sowie die Einbettung innerhalb eines spezifischen Rahmens, sind richtungsweisende Kennzeichen seiner späteren Arbeiten.

Von 1968 bis 1975 ist die Grafik eines seiner bestimmenden Ausdrucksmittel. Bis 1975 erarbeitet Kutscher ca. 160 Grafiken in kleiner Auflage unter Respektierung eines traditionellen Werkverständnisses, das jedoch auf den Grafiken selbst häufig in aggressiver, spielerischer und schriftlicher Form in Frage gestellt wird. Kaltnadelradierung und Ätzzradierung werden zum Teil miteinander kombiniert und partiell mit einem Schneiderrädchen bearbeitet. Zudem entstehen Kreide- und Tuschelithographien. An der Kunsthochschule in Mainz geht es Kutscher von Anfang an nicht um die Zeichnung um ihrer selbst willen als eine ästhetisch traditionelle Ausdrucksform. Sein Interesse an Zeichnung und Grafik konzentriert sich auf das Erforschen neuer Inhalte, Techniken und Formen, denn die sich in diesem Medium bietenden Möglichkeiten, mittels Linien und Strukturen eine Fläche zu bespielen, verdichten sich bei ihm zu inhaltlichen Aussagen¹⁴. Zudem spiegeln die Linien auf der Fläche - bedingt durch ihre Bewegungsspuren - auch immer ein persönliches Moment des Zeichners wider. Sie sind, und nur darin deutet sich sein traditionelles Kunstverständnis an, unmittelbarster Ausdruck seiner Befindlichkeit.

Im Institut selbst herrscht eine „lockere poppige Stimmung“. Diese Stimmung ermöglicht eine Spontaneität, die direkt in die Grafik einfließt und auch von Seiten der Lehrer erlaubt ist. Die Pop Art hat mit ihrer Hinwendung zu den Phänomenen der Alltagskultur erreicht, dass das Spielerische mit dem Erzählerischen zusammen fließen und das Private thematisiert werden kann¹⁵. Kunst wird nicht mehr gemacht, um sie jemandem anzudienen, sondern um die eigene Geschichte - die private und die öffentliche - als Erfahrungshintergrund zu nutzen. Kunst

¹⁴ Vgl. dazu: Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.

¹⁵ Diese Begeisterung für die „Pop-Welle“, gerade in den Kreisen der Studenten-Bewegung und ihres Umfeldes, begründet Manuele Kramp: „Die Idee des „Pop“ bezog sich dabei nicht nur auf die neue Kunst von Warhol, Lichtenstein oder Wesselmann, sie stand auch für die Beat- und Rockmusik, Poster- und Plakatkunst, den „Blumenkinderkult“ und die Drogenszene - eben für jede Manifestation der „Subkultur“ und des „Undergrounds“. Kurz: Pop wurde hier in der Bundesrepublik zum Synonym für den neuen Lebensstil der jungen Generation. Es war ein Lebensstil, der gegen Autorität rebellierte und nach Befreiung von den bestehenden Normen der Gesellschaft strebte ...“. Zitiert aus Manuela Kramp, „Polit Pop“ - Politisch engagierte Werke in der Deutschen Pop Art, Inauguraldissertation der Ruhr-Universität Bochum 1997, S. 9. Die Pop Art als Lebensgefühl ermöglichte Kutscher in seinen frühen Arbeiten, sich die künstlerischen Freiheiten zu nehmen, um die Kluft zwischen elitärer Hochkultur und populärer Massenkultur zu überwinden. In der erwähnten Arbeit bezog Kramp dezidiert Stellung zu den Erscheinungsformen der Pop Art in Deutschland. Sie zeigt ein heterogenes Erscheinungsbild auf und folgert, dass es in Deutschland nicht die Pop Art gab, sondern mehrere zum Teil sehr unterschiedliche Strömungen, die wiederum im Verhältnis zur amerikanischen Pop Art neue Spielarten hervorbrachten. Bestimmte deutsche Künstler arbeiten zwar mit den Stilmitteln und Techniken der Pop Art, doch scheinen sie in ihren Aussagen und Themen politisch kritischer und nicht so indifferent oder affirmativ wie die Pop Art-Stile in anderen Ländern. Erwähnt seien hier nur die deutschen Pop-Verpolitiserungen von Klaus Staack, Siegfried Neuenhausen und Ulrich Baehr. Dennoch lassen sich viele Einflüsse der amerikanischen Pop Art in Deutschland feststellen. Vgl. Kramp, ebd., S. 8-34. Kutscher hat sich zu Beginn seiner Mainzer Studienzeit vor allem die von den Amerikanern propagierte Materialfreiheit zu eigen gemacht, um die der Sphäre der Hochkunst zuzurechnenden Grafiken formal wie inhaltlich „unseriös“ zu bespielen.

entsteht aus dem subjektiven persönlichen Erleben und Erfahren im Alltag. Dazu zählt auch die Auseinandersetzung mit Comics, einer allgemein als „Schund- und Trivalliteratur“ empfundenen Gattung, die mit der hohen Kunst nichts mehr gemein hat¹⁶. In der Pop Art wird die banale Alltagskultur der Comics veredelt und zur Kunst erklärt¹⁷. Künstler wie Roy Lichtenstein (1923-1997) eröffneten mit dem Kopieren von Comic Strips nicht nur eine „Parodie der schönen Kunst“, sondern initiierten eine Kontextualisierung von Schrift und Bild. Lichtensteins Bilder glichen, indem er eine einzelne Comic-Szene, einen einzelnen Gegenstand (z.B. Waschmaschine) oder eine Handhabung (Hand mit Schwamm) auf ein großes Bildformat übertrug, eher Standfotos aus einem Film als Comic-Bildern. Sie spielten aber mit der Vorstellung, dass Bilder Geschichten erzählen können. Dazu fügte Lichtenstein Worte hinzu, um die Handlung zu verdeutlichen¹⁸.

Mit Comics wie Tarzan, Prinz Eisenherz und Mickey Mouse ist Kutscher zwar aufgewachsen, aber seine Eltern empfanden diese nur als banal und ablehnungswürdig¹⁹. Von Kutscher hingegen waren sie heiß begehrt, da sie „*die neuen Märchen waren*“²⁰. Als diese Massenware, für die hohe Kultur „tot“ und für die Kunst „verboten“, plötzlich als Kunst auftaucht, bedeutet das für ihn tatsächlich einen produktiven Schock. Die Alltagskultur wird als Wert erkannt. Es ist ein ganz frischer Reflex auf die veränderte Welt. Die Wertvorstellungen des Bildungsbürgertums mitsamt seiner Hochkultur sind plötzlich wie „weggewischt“. Die Schematisierung und Flächigkeit, Markenzeichen der Pop Art,

¹⁶ Die Comics wurden als eine Gefährdung des kulturellen Niveaus angesehen. In den 50er Jahren wurde ein Kausalzusammenhang zwischen dem „Niedergang der abendländischen Kultur“ und der Auflagenhöhe von Comic-Literatur gesehen. Vgl. Richard Bamberger, *Jugendlektüre*, Bonn 1955. Reinhard bot dafür sogar eine Kurzformel von „Wechselwirkungen der Schmutz- und Schundliteratur einerseits und der Kulturkrise andererseits“ an. Vgl. Helmut Reinhard, *Schmutz- und Schundliteratur im Volksschulalter*, Ratingen, Düsseldorf 1957. Das pauschale Ergebnis lautete, dass alle Comics abzulehnen seien. Zum Thema „moralische Abqualifizierung als Schundliteratur“ und „ästhetische Abqualifizierung als Trivalliteratur“, vgl. Jutta Wermke, *Wozu COMICS gut sind? Theorie. Kritik. Geschichte*, Kronberg Taunus 1973.

¹⁷ Vgl. Bernhard Kerber, *Roy Lichtenstein: Ertrinkendes Mädchen*, Stuttgart 1970.

Zur Geschichte und Entwicklung des Comic Strip siehe: Bernd Dolle-Weinkauff, *Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945*, Weinheim 1990 / Andreas C. Knigge, *Fortsetzung folgt. Comic-Kultur in Deutschland*, Frankfurt 1986 / Andreas Platthaus, *Im Comic vereint, Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Berlin 1998. Ders., *Strich unter dem Strich, Kleiner Bruder des Feuilletons: Der Comic in der Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. September 2001, Nr. 203, S. 41. Eine außergewöhnliche Ausstellung „Funny Cuts“ in der Staatsgalerie Stuttgart präsentierte 2004/05 einen breit angelegten Überblick über die Auseinandersetzung mit Bildwelten aus Cartoons und Comics in der zeitgenössischen Kunst. Insbesondere die britische und amerikanische Pop Art mit Arbeiten von u. a. Eduardo Paolozzi, Peter Blake, Mel Ramos, Jon Wesley, William Copley zeigten, mit welcher Vielfalt - während die Kritik in Amerika an Comics als Lesestoff für Kinder Mitte der 50er Jahre immer lauter und auch Zensur ausgeübt wurde - die Künstler mit dem Zitieren von Comic-Motiven in der bildenden Kunst neue Ausdrucksmöglichkeiten gewannen. Vgl. *Funny Cuts*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2004/05. Beiträge von Cassandra Nakas, Ulrich Pfarr und Andreas Schalhorn.

¹⁸ Vgl. Bernice Rose, *Die Zeichnungen 1961-1986*, in: Roy Lichtenstein, *Die Zeichnungen 1961-1986*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 1988, S. 13-53.

¹⁹ Vgl. *Tarzan*, von Edgar Rice Burroughs, *Prinz Eisenherz* von Hal Foster, *Mickey Mouse* von Walt Disney.

²⁰ Zu den vielfältigen Verflechtungen von Comics mit dem Prototyp aller Wunschkichtung, dem Märchen, vgl. *Märchen und Märchenstrukturen im Comic*, in: Wermke 1973, S. 177 ff.

kombiniert der damals fünfundzwanzigjährige Kutscher mit seiner von Beginn an vorhandenen Begeisterung für mittelalterliche Kunst und Kultur²¹.

I.1.1. „Der getreue Johannes“ (1970)²²

In einer kleinformatischen, komplexen, konzeptuellen grafischen Kaltnadelradierungsserie aus dem Jahr 1970 verbindet Kutscher unmittelbar ein Märchen mit dem märchenhaften Charakter der Comics. Die Serie „Der getreue Johannes“ basiert auf einem gleichnamigen Kindermärchen der Gebrüder Grimm²³. Sie besteht aus drei einzelnen Kupferplatten. Jede Platte transportiert einen Teil der Geschichte jeweils in einer unterschiedlichen farbigen Fassung (Rötel, Schwarz, Gelb).

Ziel war es, sowohl ein Einzelblatt zu schaffen, als auch durch das variierende Übereinanderdrucken der einzelnen Platten ein weiteres Blatt zu erarbeiten, auf dem die einzelnen Darstellungsebenen mit ihren jeweiligen Farben zu einem „neuen Ganzen“ gleichzeitig durchdringen (Abb. 4 A/B/C). Durch das unterschiedliche Übereinanderdrucken wird kein logischer Ablauf hergestellt, mal tritt das Ende, mal der Anfang der Geschichte in den Vordergrund. Indem die Handlung nicht in Einzelbilder aufgeteilt ist, sondern sich die Personen wie auf einem mehrmals belichteten Photo über- und nebeneinander bewegen, erprobt Kutscher einen für ihn neuen Weg der Darstellung von Zeitabläufen. Das Märchen wird nicht erzählerisch illustriert, sondern da es sich immer wieder neu erzählt, interpretiert. Es entsteht eine immer andere Geschichte, die sich nicht an den narrativen Erzählaufbau eines Comics hält. Entsprechend frei ist der Umgang mit dem Text. Nicht der Originaltext der Gebrüder Grimm wird wiedergegeben, sondern eine interpretierte Fassung. Einige Textpassagen sind dazu teilweise unleserlich, da Kutscher sie nicht spiegelverkehrt in die Platte ritzt. Das Leserliche wird zudem extrem dicht und krakelig gehalten. Die fahrig unausgewogene Wiedergabe des Textes entspricht der gezeichneten figürlichen Behandlung.

²¹ Die Aufarbeitung der Vorgänger der Comics, unter Einbeziehung kunsthistorischer Aspekte, mündete in einer „Archäologie der Comics“. In einer Überbewertung der geschichtlichen Bezüge wurden assyrische Jagdreliefs, griechische Vasenbilder, römische Triumphsäulen, der Wandteppich von Bayeux und spätmittelalterliche Buchmalerei bemüht. Tatsächlich hat die flächige, schematische Darstellung einer Handlung durch mehrere aneinander gereihte Einzelbilder und die Integration von Wort und Bild im europäischen Kulturgeschehen eine lange Vorgeschichte. Vgl. Rolf Wilhelm Brednich, Zur europäischen Vorgeschichte der Comics, Freiburger Universitätsblätter 15, No. 53/54, 1976. Siehe auch David Kunzle, The history of the comic strip, 2 Bde., Berkeley 1990. Kutscher beruft sich explizit auf die christliche mittelalterliche Tradition der Darstellungen in Kombination von Wort und Bild als Zusammenspiel einer Bilderzählung. Damit wird deutlich, dass Kutscher sich zwar durch das Einreißen der Grenzen zwischen High and Low, zwischen etablierter Hochkunst und vulgärer Populärästhetik, stark beeinflussen ließ, aber in seinen Darstellungsmitteln und Auffassungen einer europäischen Tradition weiterhin verbunden fühlte.

²² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0026-0032.

²³ Vgl. Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm (KHM) Bd.1.o.2.

Die Schriftzeichen werden regelrecht vernichtet und erhalten ihren Wert nicht über die Vermittlung von Inhalten, sondern als grafische Zeichenfolge, die sich zu einem optischen Geraune verdichtet. Die Form der Behandlung erinnert an einen Palimpsest. Bei diesen Handschriften wurde die ursprüngliche Schrift - bei Papyrus durch Abwischen, bei Pergament durch Radieren mit Bimsstein - beseitigt und durch eine jüngere ersetzt. Die heutige Methode zur Entzifferung von Palimpsesten, durch moderne Hilfsmittel wie Fluoreszenz-Fotografie, könnte man auch auf Kutschers überdruckte Blätter anwenden, um die verschiedenen übereinander gelagerten Schichten freizulegen²⁴. Der kompositorische Aufbau der drei Kupferplatten bzw. Blätter ist identisch. Dabei intensiviert sich das Handlungsgeschehen von Blatt zu Blatt und erzeugt eine atmosphärische Verdichtung.

Die Blätter sind in obere und untere Handlungsstränge aufgeteilt, während das Mittelfeld fast gänzlich frei bleibt. Im oberen, blockhaften Bereich überwiegt die Schrift, während im unteren Bereich die verschiedenen Sequenzen der Geschichte figürlich dargestellt sind. In dieser unteren Zone wird die begrenzende Linie als Teil einer Art Schaubühne mit integriert. Mit ein paar leicht schrägen Schraffuren wird der Ort der Handlung charakterisiert. In dieser Zone spielt sich das Hauptgeschehen ab. Mit einfachem Strich agieren die Protagonisten. Ihre Handlungen sind von Schrift und Sprechblasen - manchmal ohne Inhalt - begleitet, wobei der Text die Handlungen nicht erläutert, sondern eher zu kommentieren scheint. In dieser bruchstückhaft fragmentierten Darstellung ergibt sich ein diffuses Bild von Personen und Handlungen. Darüber setzt dann die freie Zone ein. In diesen Leerraum dringt nur bei Blatt C (Abb.4 C) ein Rest des darunter befindlichen Geschehens ein. Kutscher lässt das Märchen nicht mit seinem Anfang beginnen, sondern bereits mitten in der Erzählung. „Für sie ist die Vorgeschichte unbekannt“, erklärt ein wackliger Schriftzug am oberen Rand von Blatt A (Abb.4 A). Dies gilt sowohl für die Protagonisten als auch für den Betrachter. Diese Schriftzüge verdichten sich jetzt mit der Blattabfolge. Dazu integriert er zwischen die lückenlos aneinander anschließenden Schriftzüge gerahmte Felder, die sich zu einem Fries zusammensetzen. Diese Bildfelder tragen manchmal Ziffern (Blatt A, Ziffern 1-7- Abb. 4 A), meist aber im Profil gezeichnete Köpfe, die sich gegenüberstehen sowie einmal eine Abfolge Raben (Blatt C- Abb. 4 C). Dieser im oberen Block in die Schrift eingefügte Bilderfries steht

²⁴ Das Auf- und Zudecken im Sinne eines sichtbaren Arbeitens in Schichten findet sich bei weiteren Künstlern. Die vom Betrachter geforderte Dechiffrierung des Bildes ist wichtiger Bestandteil des Rezeptionsvorganges selbst. Vgl. Cordula Meier, Palimpsest-Strukturen als Arbeitssystem im Werk von Cy Twombly und Anselm Kiefer, in: Anselm Kiefer: Die Rückkehr des Mythos in der Kunst. Essen 1992, S. 143 ff. Siehe auch Gundel Mattenklott, Bergwerk, Tintenfluß. Palimpsest. Phantasie der Schrift, in: Schreiben - Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag. Tübingen 1987, S. 14-39. Sie führt den Begriff des „neuen Palimpsestes“ ein und führt für diese Idee Künstler wie Arnulf Rainer, Robert Rauschenberg, Laszlo Lakner, Carlfriedrich Claus, Cy Twombly und Gerhard Hoehme an.

symbolisch für den Ablauf der Geschichte. Durch das Nebeneinanderstellen der Bilder, das sich mit der Schrift zudem vermischt, will Kutscher auf die gewohnte Leserichtung der Comics hinweisen: Von oben nach unten, von links nach rechts und dies hintereinander unter der Leitung des geschriebenen Wortes. Eine Veränderung dieses Systems führt zu massiven Verständnisproblemen. Indem Kutscher die gesamte Handlung der Geschichte durch das Übereinanderdrucken auf einem Blatt darstellt, setzt er dieses Wahrnehmungsmuster mitsamt seiner Leserichtung außer Kraft.

Hier wendet Kutscher sich durchaus kritisch gegen die Comic-Kultur. Trotz der sich auf den ersten Blick eröffnenden Möglichkeiten, die sich durch die „Kunstwürdigkeit“ der Comics ergeben, hinterfragt Kutscher das System hinter den Bildern. Ein medienkritisches Verhältnis, das sich durch alle seine Arbeiten verfolgen lässt. Kutscher definiert die Comics als reine Erzählungen von Reihenbildern, die unter verbindlichen Strukturen „gelesen“ werden müssen, da sie einem Ordnungsprinzip unterliegen²⁵. Sein „Comic“ hingegen löst sich regelrecht durch das Übereinanderdrucken auf und kann nicht mehr herkömmlich „gelesen“ werden. Die Erweiterung einer erzählerischen Methode durch das Verflechten von verschiedenen Ebenen ermöglicht es ihm, dass auf einem Blatt sowohl die gesamte Erzählung dargestellt, aber gleichzeitig eine geheimnisvolle Bedeutungsebene hinzugefügt wird. Das Zusammenspiel von Wort und Bild, das in Comics auf eine ständige Verdoppelung von Informationen und die Illusion eines Bewegungsablaufes abzielt, wird unterlaufen. Indem er jetzt auch noch auf ein altes Märchen zurückgreift, das aus seiner Kindheit stammt und dessen Inhalt er schon fast vergessen hat, will Kutscher zudem auf diese „Verschüttung“ durch das Schichten aufmerksam machen. Der Betrachter muss diesen Komplex durchdringen. Die „Relativierung“ der Comics besteht in der Beschreibung ihres Zeichensystems und ihrer grafischen Mittel. Zentrales Thema ist die „Treue“ des Johannes. Als Verkörperung einer selbstlosen Opferbereitschaft stellt er für Kutscher in jener Zeit aufgrund seiner durchgehaltenen Treue und seines damit verbundenen tragischen Schicksals eine positiv besetzte Figur dar. Mit seiner verknüpften, krakeligen, fast archaisch anmutenden

²⁵ Wie Kutscher unterließ auch der schwedische Künstler Öyvind Fahlström (geb. 1928) in seinen Comic-Strips die vorgegebene Leserichtung. Mit Hilfe von Magnet- und Scharnierbefestigungen kombinierte Fahlström in einigen seiner Comic-Arbeiten auf der Leinwand einzelne bewegliche Bildelemente durch Zufall und Spiel ständig neu. Die bewegten Figuren wurden zu verschiebbaren Schablonen, die stellvertretend für die Austauschbarkeit und Isoliertheit des Einzelnen innerhalb einer immer mehr von Maschinen dominierten modernen Gesellschaft standen. Vgl. Karin Thomas, Engagierte Post-Pop Art und Neuer Realismus, in: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1972, S. 312-313. Vgl. auch Öyvind Fahlström, Ausst.-Kat, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1982. Wie Fahlström arbeiten auch Gianfranco Barucheno und Mett Mullican mit der Veränderung, Manipulation, Fragmentierung und Dekonstruktion der visuellen Sprache der Comics, um neue offene Bildkonstellationen zu generieren. Die situationistische Internationale setzt dagegen „zweckentfremdete“ Comicstrips als subversives Agitpopmaterial ein. Siehe: Funny Cuts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2004/05.

Zeichnungsweise verbreitet Kutscher eine dem vermeintlichen Alter des Märchens entsprechende Atmosphäre, die in ihrer Vereinfachung von einem persönlichen Strich bestimmt ist - im Gegensatz zu Warhol, Lichtenstein und den anderen Künstlern der amerikanischen Pop Art, die jede persönliche handschriftliche Note, jede direkt erkennbare Spontaneität vermeiden. Andy Warhol (1928-1987) betonte das unpersönliche Maschinenmäßige häufig durch die Vervielfältigung des Motivs in einer Arbeit, durch die Verwendung eines Motivs in einer Vielzahl von Versionen sowie durch die gleichartige Verarbeitung unterschiedlicher Motive. Ab 1963 nannte Warhol sein Atelier „Fabrik“, ließ andere für sich arbeiten und behauptete, wie eine Maschine sein zu wollen²⁶. Die traditionelle Vorstellung von Autorschaft und Originalität erschien durch die Verwendung von mechanischen oder industriellen Produktionsweisen obsolet²⁷. Auch für Kutscher besitzen die Dinge des Alltags, dank der Pop Art, Kunstwert, doch gibt es für ihn entscheidende Unterschiede zu der bisweilen schrillen amerikanischen Variante der Pop Art, sowohl in der Darstellung als auch in seiner Haltung²⁸. Dabei folgt er nun der europäischen Variante der Pop Art mit ihrer „Mythologie des Alltags“²⁹. David Hockney (geb.1937), einer der wichtigsten Protagonisten dieser Richtung, schilderte in einem bewusst intimen Stil persönliche Erfahrungen und Leidenschaften. Er thematisierte seine unmittelbare Umgebung, seine Beziehungen, brach Tabu-Themen wie Homosexualität auf und machte sie im präden

²⁶ Vgl. Werner Spies, Andy Warhol -Cars. Die letzten Bilder. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen 1988, S. 26.

²⁷ Vgl. Barbara Hess, Pop Art, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 248.

²⁸ Die amerikanische Pop Art feierte seit 1964, wo die wichtigsten Protagonisten auf der documenta III in Kassel zu sehen waren, einen wahren Siegeszug durch Europa. Die Vorstellung von einer besseren Welt, gekoppelt mit der Banalität der Pop-Kultur, die sich die Museen eroberte, besaß eine magische Anziehungskraft. Erst mit dem Aufkommen der internationalen Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg und der Radikalisierung der Studentenbewegung im Jahr 1968 ließ die anfängliche Amerika-Begeisterung nach. Die Pop Art wurde im Zuge dieser Veränderungen nur noch als Komplizin der Werbe- und Kulturindustrie gesehen. Vgl. Andreas Huyssen, Pop Art retrospektiv, in: Politics, Ausst.-Kat. dokumenta X Kassel, Kassel 1997, S. 399. Auch für Kutscher besaß die Pop Art Ende 1968 nur noch den Stellenwert von Konsumartikeln, da sie sich nicht kritisch gegen die Gesellschaft, die Konsumgüter und die Scheinwelt der Werbung richtete. Viele seiner in dieser Arbeit nicht behandelten grafischen Darstellungen waren von der Empörung über den militärischen Imperialismus der Amerikaner in Vietnam bestimmt. Sein Besuch auf der documenta IV 1968 war entsprechend geprägt vom Misstrauen gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft. Die durch die Pop Art vorangetriebene Befreiung von kunsthistorischen Vorgaben hatte sich durch Happening und Fluxus längst neue provokante Ausdrucksformen geschaffen. Der Ausschluss dieser neuen Kunstform von der documenta führte zu spektakulären Protest-Aktionen, bei denen sich vor allem Wolf Vostell als „Bürgerschreck“ hervortat. Vgl. Harald Kimpel, documenta, Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997, S.338 ff. Kutscher sah in diesen neuen Kunstformen sowohl den substanziellen Widerstand gegen die politischen Zustände als auch gegen den Kunstmarkt, den er bereits zu diesem Zeitpunkt als reinen Devotionalienhandel empfand. Neben den performativen Kunstströmungen, welche für Kutscher seit dieser Zeit immer größeres Gewicht erlangen sollten, war für ihn die „Erweiterung der Skulptur zum Environment“ prägend. Die documenta IV zeigte Environments von Getulio Alviani, Christian Megert und vor allem zum ersten Mal in Europa Edward Kienholz „Roxys“ aus dem Jahr 1961-62. Die Räume dieses begehbaren bedrängenden Bordells eröffneten Kutscher ein neues Spektrum der Skulptur. Die Vielfalt der Ausdrucksformen und Ansätze dieser Zeit bestimmen sein Werk bis heute.

²⁹ Vgl. Mythologies Quotidiennes, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne Paris, Paris 1964.

England der 60er Jahre bildwürdig³⁰. Die Authentizität der Arbeiten stand im Zentrum, frei von allen ästhetischen, traditionellen Vorurteilen. Dabei rekrutierte sich die Authentizität aus der eigenen Geschichte, und sei sie noch so banal. Das Vermischen von öffentlichen und privaten Themen, von erlebten Erfahrungen des alltäglichen Lebens, vom Akadembetrieb und den gesellschaftlichen Veränderungen verbindet sich in Kutschers frühen grafischen Arbeiten zu eigenen, persönlichen Bildgeschichten. Immer mehr ins Zentrum, zum eigentlichen Leitmotiv, rückt aber das Ich. In der Reflexion über die eigene Identität findet Kutscher in einem phasenweise schmerzhaften Prozess zu Bildformulierungen, die bis heute sein Werk bestimmen.

Der Ernüchterung über den im Grunde ergebnislosen politischen Umbruch folgt in den 70er Jahren der Rückzug ins Private. Die „zahllosen multi-medialen Selbsterkundungsversuche“³¹ führen zu diversen neuen Kunstrichtungen. Individuelle Mythologie, Spurensicherung, Body Art und Performance sind diejenigen, die nach den grafischen Arbeiten in der Folge den künstlerischen Handlungsspielraum mit bestimmen werden. Kutschers Ich, seine eigene Person als Thema, verschafft sich in jener Zeit gegenüber den allgemeinen Themen immer mehr Gehör. Aus dieser inneren Verschiebung, mit dem Ergebnis, sich selbst in den Mittelpunkt zu setzen, folgen die Fragen nach den Grenzen des Ichs.

Über die eigene Befindlichkeit entwickelt Kutscher die Frage nach der Darstellbarkeit von Identität: „...das Problem der Identität des Subjektes beziehungsweise seine Entgrenzung, Veränderung, Verdinglichung, Spaltung und Auflösung“³² hat die europäische Geistesgeschichte spätestens seit der Renaissance stark geprägt. An diesen über Jahrhunderte philosophisch und künstlerisch ausgetragenen Diskurs schließt Kutschers Bemühen um die „Re-Formulierung“ des eigenen Selbstporträts an, die in den 80er Jahren in seine Porträt-Installationen münden werden.

³⁰ Vgl. Peter Weiermair, David Hockney, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1983, S. 9-13. Siehe: Paul Melia /Ulrich Luckhardt, David Hockney: Gemälde. München 1994. Siehe auch: Heinz-Norbert Jocks, David Hockney -„Exciting Times are ahead“, in: Kunstforum International Bd.156, August-Oktober 2001, S. 409-411.

³¹ Vgl. Wolfgang Faust / Max de Vries: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982, S. 15.

³² Zitiert nach Armin Zweite. Ich ist etwas Anderes, in: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, S. 28.

I.2. Grafische Selbstporträts von 1970-1972

Die Porträtmalerei und das Selbstbildnis als eigenständiges, um seiner selbst willen geschaffenes Kunstwerk, sind untrennbar mit dem Zeitalter der Renaissance verbunden. Voraussetzung für ihr Entstehen im 15. und frühen 16. Jahrhundert ist der dynamische Menschenbegriff des aufkommenden bürgerlichen Individuums, das sich als wirtschaftlich erfolgreiches und starkes Subjekt unabhängig von Kirche und Staat zu selbständigem Handeln in der Lage sieht. Der Einzelne fängt an, sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen und entwickelt eine vielseitige und selbstbewusste Identität, die den Wunsch entstehen lässt, das eigene Andenken über den Tod hinaus zu rühmen und zu bewahren³³. Die Selbstporträts der Künstler als emanzipierte Kunstwerke stehen seit jener Zeit in dieser selbstbewussten Tradition³⁴.

Giorgio Vasaris (1511-1574) erste ausschließlich bildenden Renaissance-Künstlern gewidmete Sammlung von Lebensgeschichten von 1550, die in der zweiten erweiterten Ausgabe von 1568 noch um eine Bildnissammlung ergänzt wurde (Vasari ließ die von ihm zusammengetragenen Bildniszeichnungen in Holzschnitte umsetzen), steht exemplarisch für die gesellschaftliche Akzeptanz dieses neuen Selbstbewusstseins³⁵. Als probate Darstellungsmittel setzten die Künstler für ihre Selbstbildnisse neben der Isolierung und Monumentalisierung die Frontalisierung ein. Das Kunstwerk wird ein zum Schauen angelegtes Subjekt, das die Fähigkeit besitzt, den Blick zu erwidern und den Betrachter zu fixieren. Als umso eindringlicher werden die Selbstporträts, die den Zweifel am eben Beschriebenen ausdrücken, empfunden. Porträts, die geprägt sind von Verzweiflung und Nachdenklichkeit über die eigene Situation bzw. über die Geschehnisse in ihrer Zeit, die sich mit Wesen und Erscheinung der eigenen Person auseinandersetzen. Das Bild des Menschen

³³ Vgl. Enrico Castelnuovo, Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988.

³⁴ Das Bildthema des Selbstporträts ist erst spät entstanden: mit dem Beginn eigenständiger Motivwahl durch die Künstler einerseits und mit einem fortgeschrittenen Illusionismus andererseits. Noch nicht im Vollsinn Selbstporträt ist die signaturhafte Selbstdarstellung der Malerin Marcia im „Livre des femmes nobles et renommées“ von 1402. Sie überträgt dort von einem Handspiegel ihr Abbild auf die Tafel. Zitiert nach Alfred Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964, S. 70-71. Neben dieser Miniatur, die den Abbildungsvorgang zeigt, bietet die niederländische Malerei seit van Eyck intensive Gesichtsstudien. Das „Selbstporträt“ als eigenständiges Bildthema beginnt mit den Zeichnungen und Gemälden von Albrecht Dürer, der ein im damaligen Sinne wissenschaftliches Naturstudium an den eigenen Gesichtszügen, Händen und Körperproportionen betrieb. Vgl. Claus Grimm, Dürer aus der Nähe betrachtet, in: Kunstpresse. Wien 1990, Heft 4, S. 20-26. Siehe auch Christoph Wagner, Porträt und Selbstbildnis, in: Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Richard van Dülmen, Köln 2001, S. 79-106. Zum Selbstporträt siehe auch: Künstlerbildnisse. Porträts von Tischbein bis Beuys, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Kassel 1996.

³⁵ Vgl. Wolfram Prinz, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Beiheft zu Bd. XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Florenz 1966. Ders.: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung, Berlin 1971.

zeigt eben nicht mehr jenen in sich geschlossenen, ganzheitlichen Mikrokosmos der ungeteilten und unverwechselbaren Persönlichkeit, deren psychische und physische Qualitäten in Harmonie mit dem umgebenden Makrokosmos stehen. In der Kunst des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts erscheint das Individuum der von Zweifeln und unterschiedlichen Entscheidungszwängen geprägt. Die Spuren der inneren Kämpfe und Widersprüche, dieses Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Seins, drückt sich stellenweise in Bildern existentieller Einsamkeit aus³⁶. Das Spektrum reicht von Dürers Selbstporträts, über Rembrandts Seelenergründungen, und spannt sich über Caspar David Friedrich bis hin ins 20. Jahrhundert zu Lovis Corinth, Max Beckmann und Picasso³⁷.

Für Kutscher ist diese Art des Selbstporträts, in dem sich Künstler als tragisches, sich selbst befragendes Subjekt darstellen, sich einer existenziellen Konfrontation in den Selbstbildnissen aussetzen, Voraussetzung für seine grafischen Selbstporträts. Kenntnis von Künstlern, die ihre eigene Geschichte, ihre Identität als Erfahrungshintergrund für ihre Kunst nutzten und zum Teil bis an die psychischen Grenzen gingen - wie beispielsweise Géricault, der auf dem Sterbebett mit der rechten Hand, gewissermaßen als letztes Selbstporträt, noch seine linke Hand zeichnete - führt bei Kutscher über das Selbstporträt zum Entwurf für ein neues Darstellungsmodell des Porträts generell³⁸. Auf dem Weg hin zu diesem neuen Modell steht bei ihm in den Grafiken der 70er Jahre die Fragmentierung des Ichs³⁹. Die als Konsequenz der Spaltung entstandenen Vervielfältigungen der eigenen Selbstdarstellung zeigen die Unmöglichkeit auf, Identität als umfassende Totalität darzustellen⁴⁰. Kutscher kann dabei bereits auf einen auf dieser Erkenntnis basierenden reichen Fundus in den Selbstporträt-

³⁶ Zur Entwicklung des Porträts vgl. auch: Boehm 1985.

³⁷ Aus der langen Geschichte der Selbstporträts ragt Rembrandt heraus. Der Vergleich zu den anderen Malern zeigt, dass keiner vor ihm und keiner nach ihm so konsequent sein eigenes Spiegelbild zum Studien- und Arbeitsmotiv und zum künstlerischen Thema gemacht hatte. Das Eindringen in die seelischen Ausdrucksmomente bei Rembrandt nennt H.P. Chapman, „*a mode of portrayal stressing character and heightened emotionalism or, in the terminology of the period, the passions of the soul*“. Vgl. H. Perry Chapman, Rembrandts Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity, Princeton 1990, S. 11.

³⁸ Vgl. Michel Tournier, Vom Selbstbildnis zur Selbstzerstörung, in: Das Selbstporträt im Zeitalter der Fotografie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Ausst.-Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1985, S. 9. Hrsg. v. Erika Billeter.

³⁹ Ein vielfältiges Ich-Verständnis im „modernen“ Sinne findet sich bei einem der treibenden Kräfte der Jenaer Frühromantik, bei Friedrich Schlegel (1772-1829) in seiner Definition von „Ichs“. Mit der Romantik beginnt der moderne Subjektivismus, vgl. Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1977, S.319ff.

⁴⁰ Schon Waetzoldt hat um die vorletzte Jahrhundertwende (1908) die Darstellung eines einheitlichen Porträtcharakters verneint. Äußeres und Inneres, Auffassung und Sinn der Person können im Bild nicht übereinkommen. Vgl. Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Portraits. Leipzig 1908. Sein durch die Psychologie des 19. Jahrhunderts geprägter Blick sei hier nur stellvertretend für eine Stellungnahme innerhalb der äußerst umfangreichen Forschungsgeschichte zum Porträt genannt. Zur Forschungsgeschichte siehe: Boehm 1985. S. 39-44. Der tief greifende Wandel in der Auffassung vom menschlichen Individuum führte in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften zu heftigen Diskursen. Die Neudefinition von Identität hat dazu geführt, dass die Vorstellung vom Menschen als autonomes und selbstreflexives Wesen als weitgehend obsolet angesehen wird. Insbesondere die Theorien Jacques Lacans, Michel Foucaults, die Modelle der Dekonstruktivisten, Strukturalisten und Poststrukturalisten haben mit dazu beigetragen.

Darstellungen zurückgreifen. Von Josef Alberts (1888-1976) lithografischen Selbstporträts von 1916-1918, bei denen er sich durch einen vertikal in der Mitte seines Gesichtes verlaufenden Schnitt der Hälfte seines Gesichtes entledigt, über Jim Dines (geb. 1935) objekthafte Selbstdarstellung als Palette und Bademantel bis hin zu Warhols multiplizierter sechsfach Selbst-Darstellung (Six Andys 1967) hatte sich bereits zu Beginn der 70er Jahre ein faszinierendes Spektrum völlig neuer Selbstbetrachtungen und -befragungen herausgebildet⁴¹.

I.2.1. „Ich Köpfe - Im ernstesten Gespräch über Ich“ (1970)⁴²

Die Kaltnadelradierung aus dem Jahre 1970 ist fast mittig in zwei Bildhälften geteilt (Abb. 15). Kompositorisch zerfällt das Blatt in zwei unabhängige Hälften. Nur durch die links unten platzierte hügelige, kahle Landschaft, die mit dem rechten darauf auftürmenden Hügel in Verbindung steht, sowie durch die großen Flugobjekte, die vom Hügel in das obere linke Bildfeld hinein fliegen, erhält das Blatt seine Einheitlichkeit. Die Darstellungen sind flächig, die Ausführung skizzenhaft, nur an wenigen Stellen verdichtet sich der Strich zu dunklen, atmosphärischen Stellen, die dem Blatt einen „altmeisterlichen“ Charme verleihen. Freigelassene Stellen dominieren den Gesamteindruck. Die Übertreibungen, Verzerrungen und leicht grotesk anmutenden Bildformen weisen eine Nähe zur Karikatur auf. Kutscher respektiert keine Größenverhältnisse, Perspektiven etc., und trotzdem hat die Radierung eine inhaltliche Fassung, die Komposition fällt nicht auseinander und mutet auf den ersten Blick traditionell an. Im linken Bildfeld, Zweidrittel des Bildraumes füllend, ist Kutscher in vierfacher Ausführung halbkreisförmig angeordnet. Die Körper scheinen zu einem blockhaften Gebilde zusammengeschlossen, nur durch die Köpfe und Füße bewahren die Figuren ihre individuelle Körperlichkeit. Der überwiegende Teil der Körper verschwindet unter langen Mänteln, die durch Striche schemenhaft skizziert sind. Die vier Köpfe sind so arrangiert, dass sie Kutschers Kopf aus vier verschiedenen Blickwinkeln zeigen. Von links nach rechts sieht man ihn im Profil, Dreiviertel-Profil, frontal und wiederum im Dreiviertel-Profil⁴³. Die rechte Kutscher-Gestalt präsentiert auf ihrem ausgestreckten Arm einen Kopf.

⁴¹ Diese Kurz-Auflistung ist einem der wichtigeren Artikel zum Thema der zeitgenössischen Selbstporträts entlehnt. Ausführliche Beschreibungen, weitere Beispiele und grundlegende Fragestellungen zu diesen neuartigen Darstellungsformen im Selbstporträt finden sich bei: Carla Gottlieb, Self Portraiture in Postmodern- Art, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 42, 1981, S. 267-302.

⁴² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0104.

⁴³ Kutscher greift hier auf bekannte Beispiele für die Mehrfachdarstellung einer Person auf einem Bild zurück. 1635 erhielt Anthonius van Dyck den Auftrag, ein Bildnis Karls I. von England zu malen, das dessen Kopf aus drei verschiedenen Blickwinkeln zeigen sollte. Karl ließ dieses Dreifachporträt nach Rom schicken, damit Giovanni Lorenzo Bernini eine Marmorbüste des Königs anfertigen konnte.

Auch hier handelt es sich um ein weiteres Kutscherportrait. Dessen Augenhöhlen wirken wie Löcher, aus denen jedes Leben gewichen ist. Zudem ist der Kopf mit dichten Strichen regelrecht durchgestrichen. Über diesem leblosen Kopf steht „Ich Versuch“ geschrieben. Ein X scheint die Körper bis zum Halsansatz durchzustreichen, während die vier Köpfe durch einen Rahmen zusammengefasst und zusätzlich betont werden. Aus diesem Kasten treten krakelige Pfeile über den Rand und verweisen auf die Schrift darüber „Ich Köpfe“. Neben dem Kasten steht in abfallender Bewegung geschrieben: „In ernsten Gespräch über ich“. Der leblose Kopf stand ursprünglich am Beginn des Blattes und sollte Kutschers Portrait zeigen. Als ihm dieser „Ich Versuch“ missriet, änderte er spontan die ursprüngliche Fassung und schuf die Figurengruppe um den Kopf herum. Diese diskutieren in gelehrter Anspannung, auf sich konzentriert und ohne auf den Kopf zu blicken, über den fehlgeschlagenen Portraitversuch. Rechts neben der monumentalen Gruppe gleitet der Blick über eine schematische Landschaft hin zu einem großen Hügel. Die Hügelform besteht nur aus groben Strichen, die durch kleine Schraffuren bereichert werden. In die frontale Hügelfläche sind kreuz und quer, unregelmäßig und ungeordnet, Sätze bzw. Textpassagen eingeschrieben. In Untersicht gezeigt, dadurch noch kolossaler, thront Kutscher in einem Sitz auf dem Hügel. Rechts zu seinen Füßen befinden sich sein Freund Bob und sein Mainzer Lehrer Wolfgang Klee⁴⁴, während links die multiple Vervielfältigung von Kutscher weiter geht. Am Hügel

Vgl. James Lawson, Van Dyck, Gemälde und Zeichnungen, München 1999, S. 11 f. Die gleiche Aufgabe hatte auch das 1642 von Philippe de Champaigne gemalte Tripelporträt des Kardinals Richelieu zu erfüllen, das ebenfalls drei Ansichten, zwei Profil- und eine Frontaldarstellung vereinigt. Der Eindruck dreier vermeintlich miteinander kommunizierender Personen diene wieder als Vorlage für einen Bildhauer, diesmal für Francesco Mochi, der ebenfalls eine Büste des Kardinals anfertigen sollte. Vgl. Norbert Schneider, Porträtmalerei, Köln 1992, S. 134-137. Weitere Beispiele für die gleichzeitigen Darstellungen des gleichen Menschen von verschiedenen Seiten bzw. Blickwinkeln finden sich in der Kunst bereits wesentlich früher. Die Idee, ein Porträt in mehrfacher Ansicht zu malen, leitet sich vom Paragone ab, dem Wettstreit der Künste, der im 15. und 16. Jahrhundert in Italien, vor allem zwischen Malerei und Dichtung, aber auch zwischen Malerei und Skulptur geführt wurde. So räumte Benvenuto Cellini der Skulptur, aufgrund ihrer verschiedenen Ansichten, den Vorrang vor der zweidimensionalen Malerei ein. Die Malerei hingegen versuchte ihre Überlegenheit gegenüber der Skulptur zu demonstrieren, indem sie den Spiegel zu Hilfe nahm. Im Spiegel, manchmal auch in einem Metallschild oder einer spiegelnden Rüstung, lässt sich die menschliche Figur – wie die Skulptur – in unterschiedlichen Ansichten zeigen. Dies nicht nur – Triumph der Malerei – wie die Skulptur in einer zeitlichen Abfolge beim Herumgehen, sondern gleichzeitig auf einen Blick. Thema der Spiegelungen war allerdings immer die Kunstfertigkeit und Meisterschaft der Malerei, über ihre Zweidimensionalität hinwegzutäuschen und deren Nachteile in Vorteile umzumünzen. Vgl. Henning Bock/ Rainald Grosshans, Das Bildnis. Das autonome Porträt seit der Renaissance, in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin in der Nationalgalerie 1980, S. 143-161. Im besten Falle kamen dabei unterschiedliche Facetten einer Person zum Tragen, nie aber war ihre Spaltung oder Aufteilung damit intendiert. Die simultane Mehrfachdarstellung eines Menschen sollte allseitige Auskunft geben.

⁴⁴ Von 1968 bis 1971 hatte Wolfgang Klee eine Gastdozentur für Zeichnen an der Hochschule Mainz inne. Er war es, der ab 1969 im Institut bei höheren Semestern anregte, auf erzählerische Weise in ihren Grafiken Zeichen, Schrift und Bild miteinander zu verbinden. Auf seinen Einfluss geht sicherlich auch zurück, dass Kutscher in seine frühen Grafiken Zeichen und Texte einarbeitete. Wolfgang Klee (geb.1937), der zur gleichen Generation wie Thomas Bayrle (geb.1936) gehört, verwendete zeitweise in seinen eigenen Arbeiten Kleinstzeichen, die er mittels Multiplikation zu eigenständigen Formen verdichtet. Diese Arbeitsweise, die auch auf Peter Röhr basierte, übernahm Kutscher nicht. Klee, der selbst Schüler von Heinz Batke an der Frankfurter

hängend, hüpfend bzw. sitzend amüsieren sich diese Kutscher-Figuren beim Drachen- und Ballon-Steigen-Lassen. Der Drache schwebt bis zur linken Kutschergruppe und zeigt Kutscher als Ikarus. Die in das Hügel- und Feld eingeschriebenen, chaotisch anmutenden Wort- und Satzfragmente wie z.B.: „*Ich Schreibe - Du gebrauchst sie wie Worte - Die Worte sind jetzt für mich Schrift - Sie sind auf der Platte - Ich gebrauche sie für mich, du kannst nichts damit anfangen...*“ stehen insgesamt für eine Unmöglichkeit an Kommunikation. Als verantwortlich für das Kommunikationsproblem bezeichnet Kutscher Sprache und Schrift. Das Verhältnis von Bezeichnung und Gegenstand sieht er als gestört an, und damit schwindet sein Vertrauen in die Ordnung der sprachlichen Repräsentation⁴⁵. Der gesellschaftlichen Konvention, dem funktionalen Beziehungsgeflecht, der Übereinkunft, dass für einen bestimmten Gegenstand eine bestimmte Bezeichnung zutrifft, steht Kutscher skeptisch gegenüber. Diese Skepsis, die sich zuerst in einem Entzug der Wörter äußert, in ihrer Unangemessenheit, das zum Ausdruck zu bringen, was sich zeigt, zwingt ihn, sich die generelle Frage nach Realität auf der Basis unserer Schriftkultur zu stellen⁴⁶. Wenn er in die Platte die Worte schreibt: „*Du weißt, was ein*

Städelschule war, entwickelte bis 1968 „mit feinsten Feder eine eigene, romantisch getönte Bildsprache zur Übermittlung bescheidener landschafts-gebundener Motive, die Traum und Wirklichkeit bruchlos miteinander vereinigten.“ Der politische Aufbruch der Jahre nach 1968 veränderten ihn und seine Arbeit vollständig. „Aus dem zarten, verträumten Zeichner wurde ein Stürmer und Dränger, der vor den rüdesten Methoden nicht zurückschreckte.“ Vgl. Christa von Helmolt, in: Wolfgang F. Klee, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1989. In diese Zeit fiel sein Engagement in Mainz und das Zusammentreffen mit Kutscher als Schüler. Die Grauen- und Schreckens-Szenarien, die Klee in seinen Zeichnungen (die Perspektive ist dabei in die Fläche geklappt) und Objekten, wie „Christus und die Leberwurst (1971)“ oder „Blutwurst-Altar“ bis hin zu seinem satirischen Hinrichtungstheater „Jagdszenen aus deutschen Landen“, das 1977 im Frankfurter Ratskeller stattfand, zeugen von einer gegenseitigen Beeinflussung. Vgl. dazu unbedingt Kutschers Objekt-Altäre. Zum Kreis um Wolfgang Klee gehörte auch Walter Hanusch. Bis 1970 zeichnete er vor allem Monstren hinter Gittern, um nach einem Umzug in ein Hochhaus in der Nordweststadt Frankfurts Gefängnisse und isolierte Zustände aus Schubladen und Balkenbrettern zu bauen. Ab 1973 richtete Hanusch eine Druckerwerkstatt für Lithographie und Radierung ein, in der Kutscher viele seiner Grafiken bis 1975 fertigen wird. Klee und Hanusch entwarfen in ihren Zeichnungen und Objekten Schreckensbilder heutiger Lebensweisen, in deren Mittelpunkt seelische Verkümmerte, Leid und Einsamkeit des Menschen stehen. Vgl. Bernhard Jäger, Über Walter Hanusch, in: Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur. Hrsg. v. Gerhard König und Adam Seide, Frankfurt 1983, S.124. Vgl. auch: Walter Hanusch, Die Schrottarbeiten 1981-1993, Ausst.-Kat. Galerie Tim Gierig, Frankfurt 1994. Siehe auch: Walter Hanusch, Transformationen, Eisen, Holz und Schrott, Ausst.-Kat. DASA-Galerie-Dortmund 2000.

⁴⁵ Vgl. zu dem Thema einer „Sprach-Krise“ allgemein: Michael Wetzels, Derealisationen des Blickes, in: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim 1991, 119-129.

⁴⁶ Helmut Glück vertritt in seinem Buch den Standpunkt, dass Schreiben und Lesen originäre Gegenstände der Sprachwissenschaft sind. Ausführlich erörtert er, in welchem Verhältnis geschriebene Sprache und gesprochene Sprache zueinander stehen, daher vgl. allgemein zu diesem Thema: Helmut Glück, Schrift und Schriftlichkeit: Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Stuttgart 1987. Künstlerisch brachte Joseph Kosuth in seiner Arbeit „One and Three Chairs“ von 1965 das Problem, dass Strukturen der Sprache nicht mit den besprochenen Dingen übereinstimmen durch die Zusammenstellung eines normalen Stuhles mit einem Foto des selben Stuhles und der enzyklopädischen Erklärung (aus Websters Wörterbuch ab fotografiert und vergrößert) des Begriffs Stuhl auf einen Nenner. Vgl. Anna Meseure, In Other Words. Wort und Schrift in Bildern, in: Ausst.-Kat., Museum am Ostwall, Dortmund 1989, S. 14-15. In dem Nebeneinander von Realität, Abbildung der Realität und ihrer Beschreibung problematisierte und stellte Kosuth das Anschauungsprinzip als wesentliche Funktion von Kunst, auch über das Medium Fotografie, in Frage. Kutscher konzentrierte sich zu diesem Zeitpunkt auf die Grafik als

Messer ist, Du weißt, dass ein Messer die Bezeichnung für eine Art von Gegenständen ist“, hinterfragt er sowohl die geschriebene als auch die gesprochene Sprachform mitsamt ihrer Bedeutung. Ihm geht es nicht um eine Analyse des internen Systems einzelner Schriftsprachen, sondern um ihre praktische Verwendung im Alltag zwecks Findung der Realität. Als Ergebnis konstatiert Kutscher Widersprüche, die zu einer brüchigen Realitätswahrnehmung führen. Er zeigt auf, dass es zwischen dem Begriff und dem einzelnen Gegenstand keine unverwechselbare Beziehung gibt. Als Fazit hält er fest, dass die Beziehung zwischen dem Begriff einerseits und dem Gegenstand andererseits nicht zwangsläufig zur Deckung kommt. Die im Verhältnis von Sprache und Schrift erkannte Brüchigkeit der Wahrnehmung von Realität überträgt er auf die bildhafte Selbstwahrnehmung⁴⁷. Die plötzliche Fremdheit, die sich zunächst in den Wechselbeziehungen zwischen Sprache und Schrift zu den Gegenständen ergibt, drückt sich auch in einer Fremdheit gegenüber dem eigenen Ich aus⁴⁸. Die im Hügelfeld mit fragmentierten Worten aufgeworfenen Kommunikationsprobleme finden ihr Pendant in Kutschers vielfacher Ausführung. Die eigene Identität teilt sich in mehrere Kutscher-Figuren auf - ausgestattet mit den signifikanten Accessoires der 68er Generation wie Bärten, Mänteln und langen Haaren - und setzt sich aus diesen wieder zusammen. Das Aufsprengen von Identität in verschiedene Ich-Anteile führt nicht zu einer Darstellung von psychotischem Identitätsverlust oder Identitätskrise, sondern zum Hinterfragen von Bezeichnungen, Beziehungen, Konventionen und dem eigenen

Instrument seiner Absichtsvermittlung, dass Schrift, Sprache und Selbstbildnis kein „reales bzw. wahres“ Bild einer Person auf einem Bild ergeben.

⁴⁷ Bereits in Kurt Schwitters` Merzbildern finden sich die Texte und Schriftzeichen nur noch als Kompositionsmaterial, und somit ihrer ehemals primären Funktion entzogen. „*Schwitters Schriftbilder signalisieren einen Zustand, in dem es nicht mehr um die signifikante Repräsentation des Realen, Erfahrung und des Wissens geht, sondern um ihre Substituierung durch Zeichen. Es sind Vorspiegelungen von Realität, Vexierbilder einer Wirklichkeit, die es nur als Schrift gibt. Die schriftliche Spur als Bildelement verweist nicht mehr referenziell auf eine große Wirklichkeit, sondern tritt an deren Stelle. Sie zeigt damit, dass die Welt, in der sie gefunden und verarbeitet werden kann, selbst eine Welt aus Zeichen ist, dass die Erfahrung von Wirklichkeit durch das semiologische Erlebnis verdrängt worden ist. Nicht wie die Welt ist, wird sprachlich beschrieben oder begrifflich symbolisiert, sondern dass sie in Gestalt verschiedener Zeichen und Zeichensysteme erscheint*“. Vgl. M. Geier, Schriftbilder. Zur Funktion der Sprache in den Merz-Collagen von Kurt Schwitters, in: Kritische Berichte 4-5, 1980, S. 59-76. Hier zitiert S. 69. Vgl. auch Glück 1987, S. 229 ff.

⁴⁸ In der Installation „*Mehr und mehr ziehen sich die Gegenstände von mir zurück*“, 1973/1975 von Jochen Gerz fügen sich verschiedene Elemente - Text, Fotos, Objekte mit Abdeckfarbe - zu einem dreidimensionalen Tableau, das von der Wand in den Raum hineinragt. Der Wandtext beschreibt eine zunehmende Entfremdung gegenüber der Umwelt. Auf den verschleierte Fotografien kann man nur noch äußerst schemenhaft Gegenstände wahrnehmen. Als Metapher für die kafkaeske Verwandlung, die in der Objektwelt erkennbar ist, steht die Abdeckfarbe, mit der die Objekte - Gabel, Zigarre, Brille, Schlüssel und andere Gebrauchsutensilien - überstrichen und unkenntlich gemacht sind. Dieses Verschwinden der Gegenstände drückt die Angst aus, selbst verloren zu gehen. Bei Gerz wird die Angst über einen möglichen Verlust der eigenen Identität über das „Zurückziehen der Gegenstände“ versinnbildlicht, bei Kutscher über eine Störung der Kommunikation von Sprache und Gegenstand. Im Grunde geht es bei beiden um eine Selbstvergewisserung von Realität, die ins Wanken geraten ist. Vgl. Jochen Gerz: GET OUT OF MY LIES. Hrsg. v. Volker Rattemeyer, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1997, S. 47-55, und Jochen Gerz, Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum 1968-1999, Werkverzeichnis Band I. Hrsg. v. Volker Rattemeyer und Renate Petzinger, Verlag für Moderne Kunst und Museum Wiesbaden 1999, S. 43-45.

bildhaften Selbstverständnis. In die Nachdenklichkeit einer vielfältigen und widersprüchlichen Möglichkeit der eigenen künstlerischen Selbstformulierung fällt aber Kutschers typisches ironisch- humorvolles Eigenverständnis. Mit dem „*ersten Ins-Gericht-Gehen mit sich selbst*“, wie Titel und Darstellung zeigen, relativiert er auch einen Ich-Kult. Kutscher, nicht frei von Selbststilisierung (durch das Thronen betont er dies ironisch), stellt dies auf dem Weg über die eigene Darstellbarkeit im Selbstporträt gleichzeitig in Frage. Die Fremdheit gegenüber dem eigenen Ich, die innere Teilung eines sich nicht mehr als Einheit erfahrenden Ichs wird von ihm, als Ich-Gruppe, symbolisch auf unterschiedlichsten Ebenen in Literatur, Philosophie, Psychologie und Kunst diskutiert. Was die Figuren hier kritisch andeuten, wird Kutscher in seinen folgenden Installationen mit veränderten Medien umsetzen. Es ist ein Basisblatt für Zukünftiges. Das Medium Grafik regt ihn direkt zu seinen figürlichen Verdoppelungen an. Durch den Druckprozess, im Multiplizieren des Blattes selbst, ist die Grafik ein konsequentes Medium für seine eigene figürliche Vielfachreproduktion⁴⁹. Der Druckvorgang selbst, seit der Erfindung des Buchdruckes durch Gutenberg um 1440 eine der wesentlichsten Entwicklungen der gesellschaftlichen Kommunikation, wurde genutzt, um nach den Gründen für vorhandene Kommunikationsprobleme zu fragen. Kutscher lässt den Mythos des Einzigartigen, des auf den Thron Gesetzten, im Ikarus, dem tragischen Held, der auf seinem Flug zur Sonne scheitert, münden. In der Symbolik des Scheiterns drückt sich bereits seine künstlerische Haltung gegenüber der traditionellen Darstellungsform eines Selbstporträts aus. Kutschers Thematik, um die einheitliche Darstellbarkeit des Ichs und die auf dem Blatt aufgezeigte begleitende Sprachkritik, schlägt sich auch im Studium der damals aktuellen Literatur nieder, u.a. liest er 1970 von dem zehn Jahre älteren Oswald Wiener (geb.1935): Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman (1969)⁵⁰. Die Quintessenz dieses im Titel als „Roman“ und damit

⁴⁹ Mit seinen druckgrafischen Arbeiten spricht Kutscher das Thema der medialen Reproduktion an. Andy Warhol war derjenige, der durch seine Darstellungen von Personen und Gegenständen in Serien, zigfach, die Reproduktion zum Original erhoben hat, und das nicht nur in ikonografischer, sondern auch in herstellungstechnischer Hinsicht. Vordergründig geht es ihm dabei nicht um Identität. Seine Werke haben nichts mit der Identität von Personen zu tun, sondern nur mit Bildern und Klischees, die in den Medien massenhaft vorhanden sind und aus denen das Individuum längst verschwunden ist. Die eigentliche Person verschwindet hinter dem zweidimensionalen Abbild in dem Maße, in dem die Auflage seiner Reproduktion steigt und dadurch das Original ersetzt. Keiner kennt mehr den eigentlichen Menschen, aber jeder glaubt, ihn aufgrund der massenhaften Verbreitung zu kennen. Warhol benutzt gezielt die Auflagenmöglichkeit der Drucke und macht sie zum integralen Bestandteil seiner Arbeit. Vgl. Reinhard Steiner, Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern, in: Pantheon II/42,1984, S. 151-157. Kutscher hingegen nutzt das Medium nicht in einer hohen Auflage, hier handelt es sich um ein Einzelblatt, um einen ähnlichen Effekt zu erzielen. Er befragt die technischen Reproduktionsmöglichkeiten des Mediums, um darin seine eigene ins Wanken geratene Realitätswahrnehmung über das Medium gespiegelt zu finden.

⁵⁰ Vgl. Oswald Wiener: Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman, Reinbek bei Hamburg 1969. Das Thema des 1969 veröffentlichten Kompendiums ist die „Sprache als Schreibe“ und kommt nahezu ohne Figuren aus. Im Mittelpunkt steht ein literarisches Ich des Autors, das nicht mit seinem empirischen identifiziert werden sollte.

die Ordnungsprinzipien einer wissenschaftlichen Arbeit unterlaufenden Arbeit, sind Wieners sprachkritische Analysen, die auf seiner gesellschaftlichen Erfahrung basieren: „*Die herrschende Sprache ist die Sprache der Herrschenden. Wie Wittgenstein (trac.,5.6) meint Wiener, dass sprachliche und gesellschaftliche Konventionen identisch sind und dass wir durch Normierung des Sprachgebrauchs, der individuellen Freiheit, der Möglichkeit neue Erfahrungen zu machen, beraubt werden, „dass wir nicht an die Welt, sondern an die Kommunikation (die Sprache) grenzen“ (verb. CLVI)*“⁵¹. Die von Wiener daraufhin vorgeschlagene Erweiterung der Erlebnisfähigkeit, die über die Grenzen der sprachlichen Konvention hinausgeht, beispielsweise durch Krankheit und Rauschzustände, werden von Kutscher durchaus in den 70er Jahren experimentell künstlerisch genutzt werden. Zu diesem Zeitpunkt ist der von Wiener angeregte Tabu- und Konventions-Bruch, der sich über die Sprachkritik äußert, eine weitere Voraussetzung, um sich innerhalb eines traditionellen Mediums den Freiraum zu erarbeiten, massive Zweifel an der bis dato gültigen künstlerischen Darstellungsform des Selbstporträts zu äußern.

I.2.2. „Selbstporträt“ (1972)⁵²

Selbstbetrachtung, Arbeitsweise und Material thematisiert Kutscher in einem Selbstporträt von 1972. In einer kombinierten Ätz- und Kaltnadelradierung zeigt er schlichtweg, wie die

Es reflektiert über Sprache und Realität, über das Schreiben und das Verstehen, über die Gesellschaft und über Automaten. Sein Text ist ein widerspenstiges Konglomerat aus unterschiedlichen Formen und Stilebenen, Seitenhieben und Polemiken, anspruchsvoller und betont undifferenzierter Kritik. Insgesamt entsteht der Eindruck einer vorsätzlichen Begriffsverwirrung, die mit beispielloser Aggressivität betrieben wird. Auch gegenüber dem Leser ist Wiener völlig inkonziliant. Der Leser wird beschimpft, bloß weil er den Text verstehen will. Der Text will unverstanden bleiben. Wiener inszeniert eine bewusst aussichtslose Revolte gegen das Verstehen. Vgl. Wilfried Ihrig, *Literarische Avantgarde und Dandyismus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener*, Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S. 169 ff. Neben der Betonung eines radikalen Individualismus ist es Wieners Absicht, dem Leser die Schwierigkeit sprachlicher Weltauffassung vor Augen zu führen. Dieser unzugängliche Text sträubt sich gegen jede Systematik, um Widersprüche sichtbar zu machen. Er liefert in seinem Buch das getreue direkte Abbild seines Denkvorganges. Er misstraut den Gesetzmäßigkeiten, die in der Sprache stecken, bezeichnet sie als Manipulation, und deshalb zerlegt er Sprache, um jede formale Geschlossenheit zu vermeiden. Was Kutscher an Wiener gefallen hat, war eine Offenheit sich selbst gegenüber, gepaart mit der Suche nach einem Ausweg aus seiner Sprachkritik, die sich in der Demonstration eines Scheiterns äußert. *“Es misslingt Wiener der Versuch, sich in der Sprache zu individualisieren, sich schreibend sich seiner selbst inne zu werden und so die Ausgangsbasis für die Erweiterung oder Veränderung des Wirklichkeitsverständnisses zu finden. Verliert die Sprache die Fähigkeit, Dinge und Erscheinungen zu benennen, verhindert sie eine adaequatio rei et intellectus und damit auch jede Erkenntnis, Wahrheitsuche wird zur Pose oder zu einem Windmühlengefecht“*. Zitiert nach Bernd Hagelstange, *Die Thematisierung der Sprache im zeitgenössischen Roman. Studien zur Interpretation und Methodenkritik bei H. Heißenbüttels „D`Alemberts Ende“ und O. Wieners „Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman“*, Diss., Münster 1974, S. 192-93.

⁵¹ Zitiert nach Hanne Boenisch, Oswald Wiener, Biographische Daten. Anhang zu Oswald Wiener, *Das Konzept der universellen Maschine. Ein Gespräch mit Florian Rötzer*, in: *Kunstforum International*, Bd. 110 November-Dezember 1990, S. 229.

⁵² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0040.

Grafiken gemacht werden (Abb. 16). Kutschers Kopf wird, als würde er ihn gerade schräg über das Blatt senken, in starker Nahsicht frontal gezeigt, fast den gesamten Bildraum ausfüllend. Er trägt lange Haare, einen struppigen Bart, und am linken Bildrand erscheint seine rechte Hand. Sie hält einen Griffel und ist in starker Bewegung. Es ist die Hand, die gerade die Platte bearbeitet, dabei schwingt der Griffel hin und her⁵³. Kutschers Gesicht setzt sich aus unterschiedlichen Strichlagen zusammen. Die linke Gesichtshälfte ist stark verschattet, während die rechte Seite mit weit weniger Schraffuren, ausgenommen die Augenpartie, bearbeitet ist und stellenweise leer bleibt. Am rechten oberen Bildrand erscheint Kutscher in Fernsicht noch einmal. In einem kleinen, in die Fläche gekippten Raum, schematisch, mit wenigen Strichen umrissen, sieht man ihn, wie er an einem Tisch sitzt und mit der Kaltnadel arbeitet. Über ihm erscheint eine Reihe Neonröhren. Diese Lichtröhren ziehen sich im Vordergrund von links oben über seinen Kopf hinweg und verströmen durch zum Teil gebündelte Striche schwarzes Licht. Diese Partien sind neben der Kaltnadel mit einem Schneiderrädchen bearbeitet⁵⁴. Die eigentliche Lichtquelle stellt das Kupferstichpapier dar. Ein Pfeil verbindet die beiden Szenen miteinander und erklärt dem Betrachter die Entstehung des Blattes. Als würde Kutscher in einen Spiegel blicken und sich selbst bei der Arbeit beobachten. Damit spielt er auf die lange Tradition des Abbildvorgangs beim Künstlerselbstporträt an. Hier fällt der Blick aber direkt, ohne vermittelndes Medium, auf die Kupferplatte, in der er sich spiegelt. Das Material selbst wird zum Spiegel und zum integralen

⁵³ In diesem Zusammenhang sei nur kurz darauf hingewiesen, dass bereits Tizian (um 1488-1576) und Jacopo Tintoretto (1518-1594) mit einer offenen malerischen Faktur arbeiteten. Die Spuren der Handschrift der Maler durch die Offenheit des sichtbaren Pinselstriches fungierten als eigenständiges Ausdrucksmittel und riefen bei den Zeitgenossen - da sie nicht wussten, wie sie diese Werke mit ihrem Bildverständnis in Übereinstimmung bringen sollten - Unverständnis hervor. Die Selbstreferentialität der Malerei wird durch die Spuren des Malaktes, durch den direkt erkennbaren Pinselduktus, auf eine neue Ebene verlagert. Es wird der produktive Akt der Bildentstehung selbst thematisiert. Wo Tizian die „Gemachtheit“ des Bildes zeigt, geht Kutscher thematisch einen Schritt weiter, da es ihm nur noch darum geht, den Entstehungsprozess des Blattes und den Selbstwahrnehmungsprozess dabei zu visualisieren. Zu Tizian vgl. Valeska von Rosen, *Der Sichtbare Pinselstrich und die Selbstbezüglichkeit des Malens*, in: dieselbe: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin 1998, S. 299 ff.

⁵⁴ In vielen seiner Grafiken findet sich der Einsatz von Schneiderrädchen. Die häufige Verwendung hat verschiedene Gründe. Zum einen waren sie im Verhältnis zu Werkzeugen wie Radiernadeln billiger. Zum anderen wollte Kutscher die traditionelle Herstellung von Grafik in Frage stellen. Die durch das Schneiderrädchen produzierten kurzen, abgehackten Striche haben nichts mit dem virtuosen künstlerischen Strich und dessen Anspruch gemein. Sie sind in diesem Kontext schlicht bildunwürdig. Durch die Kombination, ja regelrechte Verklammerung, von traditionellen Techniken und Themen und deren Unterlaufen durch Werkzeuge, die nicht aus dem Zeichenbereich stammen, erobert Kutscher sich dieses Genre, um es für einen ganz anderen Erfahrungsbereich zu öffnen. Auch der körperliche Einsatz, in Form des entgegengebrachten Widerstandes, spielte bei der Nutzung eine Rolle. Dies ging teilweise so weit, dass Kutscher mit dem Rad über seine Platte hinaus auf dem Tisch arbeitete. Auch Friedemann Hahn erschloss sich als „Maler-Grafiker“ ab Mitte der 70er Jahre experimentierfreudig neue Wege bei der Behandlung der Kupferplatten. Er variierte die Kaltnadel-Technik, indem er Motive mit Schraubenzieher und Bohrmaschine auf die Metallplatte zeichnete. Durch die gewaltsame Behandlung des Kupfers entstanden kurze nebeneinander liegende Linien, die sich zu Darstellungen fügten. Vgl. Jürgen Schilling, Friedemann Hahn-Vorwort, in: *Werkverzeichnis der Radierungen 1976-1990*, Stuttgart 1990, keine Seitenangabe.

Bestandteil der Selbstwahrnehmung. Kutscher greift die Spiegelung der Platte auf, stellt das dar, was er selbst in Unteransicht sah, als er in die Platte radierte: Sich selbst mit seiner in Bewegung befindlichen Hand. Diesen unverstellten, direkten Blick gibt er zurück. Der Selbstwahrnehmungs- und der Entstehungsprozess des Bildes fallen zusammen.

“Es ist die Reflexion, wie kann man sich selbst darstellen, wenn man auf die Platte schaut und sich darin selbst sieht.“. Beim klassisch auf die Leinwand gemalten Selbstporträt können durch den Blick in den Spiegel die Malfläche und der Spiegel nie gleichzeitig wahrgenommen werden. Daher müssen die Augen beim Selbstporträt immer nachträglich aus einem kurzen Erinnerungsabstand hinzugefügt werden⁵⁵. Sein eigenes Aussehen tritt ihm nur vors Auge, wenn er sich auf indirekte Wege begibt, sich gewisser Hilfsmittel bedient, zum Beispiel eines Spiegels⁵⁶. Ein Selbstporträt von Johannes Gumppe aus dem Jahre 1646 zeigt ihn in der Situation des Selbstporträtierens. In der Mitte des Bildes stellt sich der jugendliche Künstler mit dem Pinsel in der Hand in Rückenansicht vor seiner Staffelei dar (Abb. 17). Links befindet sich sein Bild im Spiegel, während zugleich rechts auf der Leinwand sein Selbstbildnis im Entstehen begriffen ist. Gumppe erweckt dabei den Eindruck, als stehe er hinter sich selbst und sähe sich beim Malen. Insgesamt ist er also dreimal vorhanden. Die beiden seitlichen Brustbilder geben seine Züge deutlich wieder und sind in Haltung und Ausdruck gleich, nur die Blickrichtung ist verschieden, da das rechte den Betrachter anschaut. Durch diesen direkten Blick gibt sich das Selbstbildnis auf der Leinwand als das „echte“ aus⁵⁷. Kutscher hingegen braucht aufgrund der Unmittelbarkeit seines Blickes auf die spiegelnde Fläche der Platte das illusionistische Spiel mit einem weiteren Spiegel nicht. Aber auch er will zeigen, wie die Radierung entstanden ist. Daher verdoppelt er sich auf dem Blatt und zeigt sich vornüber gebeugt am Tisch arbeitend. Der Pfeil verdeutlicht seine Absage an eine tradierte Herangehensweise an das Selbstporträt.

Mit der Hinzufügung, sich selbst am Tisch arbeitend zu zeigen, verweist Kutscher auf diese intensive Selbstbildnis-Darstellungstradition, insbesondere in der Grafik. Als Prototyp des hinter dem Zeichenpult sitzenden und sich frontal fixierenden Radierers gilt Rembrandts (1606-1669) „Selbstbildnis, zeichnend am Fenster“ von 1648⁵⁸ (Abb. 18). Dieses offiziell letzte radierte Selbstporträt, das Rembrandt als ernstesten konzentrierten Künstler bei der Arbeit,

⁵⁵ Vgl. Siegmund Holsten, In der Pose des Selbstsicheren, in: Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle 1978, S. 18.

⁵⁶ Vgl. Gottfried Boehm, Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ansichten vom Ich, Ausst. Kat. Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997, S. 25-33.

⁵⁷ Vgl. Paul Ortwin Rave, Das Selbstbildnis des Johannes Gumppe in den Uffizien, in: Pantheon XVIII. Jahrgang 1960, S. 28-31.

⁵⁸ Vgl. Martin Sonnabend, Rembrandt, Die Radierungen im Städel. Ausst.-Kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main 2003, S. 39.

wahrscheinlich beim Radieren, zeigt, dürfte das Vorbild für Henri Matisse (1869-1954) erstes druckgrafisches Werk gewesen sein. Das „Selbstbildnis als Radierer“, entstanden zwischen 1900 und 1903, zeigt Matisse beim Erstellen eben dieser Kaltnadelradierung. Im Zentrum des Blattes zeigt sich Matisse mit angespanntem und abgekehrtem Gesicht in strenger Frontalität hinter dem Zeichenpult, die Radiernadel in der Hand, den Blick auf sein Gegenüber im Spiegel gerichtet, dessen Platz nun der Betrachter des Blattes einnimmt (Abb. 19). Im Unterschied zu Rembrandt verzichtet Matisse auf eine konkrete Raumschilderung. Die übergroßen Hände, die durch das auf sie fallende gleißende Licht unausgeführt wirken und zwei zusätzliche am linken oberen Rand skizzierte bärtige Köpfe (einmal mit Hut, einmal ohne, einmal eine Grimasse schneidend und einmal melancholisch) - vermutlich Selbstporträt - geben dem Blatt einen Studiencharakter. Thomas Döring vermutet, dass Matisse mit solchen Randskizzen an Usancen der seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich blühenden Radierbewegung anknüpft, deren Künstler großen Wert auf skizzenhafte Wirkung als Ausweise zeichnerischer Spontaneität legten⁵⁹. Diese Spontaneität der Zeichnung und die Negierung des Raumes lassen eine Nähe zwischen den Selbstporträts Kutschers und Matisse entstehen, ansonsten ist es Kutschers Intention, sich gerade von diesem Typus des grafischen Selbstporträts⁶⁰ zu distanzieren, das die Künstler beim Zeichnen (indem sie direkt in den Spiegel blicken bzw. den Spiegel im Atelier mit darstellen) zeigt. Der „Wahrheitsanspruch“, der im klassischen Motiv der Selbstdarstellung mit dem Spiegel verbunden ist, wird von Kutscher als illusionistisch abgelehnt und mit einer Selbstdarstellung ohne traditionellen Spiegel beantwortet. Auch Umberto Eco betont, dass „selbst die realistischste Zeichnung nicht alle Merkmale der dem Spiegel eigenen absoluten Duplikation aufweist“⁶¹. Das Selbstporträt, anhand des Spiegels gemalt, bietet nur ein scheinbar wahres Außenbildnis, denn der Maler orientiert sich an einem Duplikat und nicht am Original, das unter anderen optischen Bedingungen steht. Kutschers Misstrauen gegenüber dem herkömmlichen Spiegel

⁵⁹ Vgl. Thomas Döring, Henri Matisse. Selbstbildnis als Radierer, 1900/03, in: Ansichten vom Ich. Ausst. Kat, Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997, S. 48.

⁶⁰ Die Braunschweiger Ausstellung zeigte neben dem Selbstportrait Matisse noch weitere grafische Blätter die Künstler entweder beim Fertigen der Blätter selbst zeigt, wie etwa Hans Meids (1883-1957) „Am Radiertisch“ von 1912 oder Künstler mit ihrem Arbeitsgerät wiedergibt, wie etwa Max Beckmanns (1884-1950) „Selbstbildnis mit Griffel“ von 1917. Das Blatt „Selbst im Hotel“ von 1922 zeigt Beckmann, wie er im Hotelzimmer dabei ist, sich selbst zu zeichnen. In dem nur zum Teil sichtbaren Zimmer verwandeln zwei sichtbare Spiegel (insgesamt werden bis zu vier im Raum vermutet) das Zimmer in ein Spiegelkabinett. Insgesamt dreimal sichtbar anwesend, scheint er einen intensiven Dialog mit seinen vervielfältigten Ichs zu führen. Vgl. Ausst.- Kat. Ansichten vom Ich, Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997, S. 56, 114, 123-124.

⁶¹ Zitiert aus: Umberto Eco, Über den Spiegel und andere Phänomene. München 1988, S. 38.

führt zur Einbeziehung der materialinhärenten Spiegelung. Der Spiegel hat seine zentrale Position in der Selbstbetrachtung eingebüßt⁶².

I.2.3. „Kutscher wächst über sich selbst hinaus - Selbst x Acht“ (1972)⁶³

In weiteren Selbstporträts von 1972 setzen sich wieder die bereits beobachteten Multiplikationsformen von Kutschers Ich fort. In drei Arbeiten mit unterschiedlichen Maßen und teilweise variiertes Technik scheinen die Duplizierungen seines Ichs zu einer spielerisch-selbstbewussten Selbstverständlichkeit geworden zu sein. Bei den Arbeiten handelt es sich um Blätter für seine Examensprüfung an der Mainzer Kunstschule.

Der größte Teil des ersten Blattes besteht aus einer Leerfläche (Abb. 20). Das Geschehen spielt sich an den Rändern ab. Links sieht man Kutscher, der stehend über einen Tisch gebeugt ist. Mit der linken Hand stützt er sich auf dem Tisch ab, während die rechte zeichnet. Er wirkt mit seinen langen Haaren und dem weiten Mantel tief in die Arbeit versunken. Der Mantel, der ihm bis zu den Füßen reicht, wird durch lang gezogene Striche strukturiert und wirkt wie ein Umhang aus einem Theaterstück. Die Kontur der Figur besteht nur aus Umrisslinien. Nur mit sparsamen Strichen sind Augen, Mund und Nase in die Binnenform zeichnerisch eingesetzt. Die Hell-Dunkel-Werte finden sich vor allem am Boden. In dieser Schattenzone, der auch etwas von einer Kulisse anhaftet, steht der Künstler. Sein Tisch ist mit einer gitterartigen Struktur bedeckt und wirkt wie ein Käfig, in dem sich der Leistungsdruck der Prüfung fängt. Über dem Gebeugten beginnen sich zuerst frontal ein Kutscher-Porträt und anschließend im Profil eine ganze Reihe von Kutschers turmartig nach oben aufzurichten, insgesamt achtmal. Der nach oben hin immer wackligere und schiefer werdende Turm besteht aus Porträt-Figuren, die in der Porträtwiedergabe (Proportion und äußere Form) variieren. Kein Kutscher ist exakt mit einem anderen identisch.

Über dem Scheitelpunkt der jeweiligen Köpfe sind kurze Striche gezogen, die auf ihrer linken Seite mit einer Nummer beziffert sind. An der äußersten linken Seite zieht sich ein langer Strich fast bis zum Blattende nach oben. Aus den Augen des achten Kutschers werden wie bei

⁶² Zu diesem Thema: Weinhart 2004, S. 142 ff. Weinhart setzt sich in ihrer Arbeit ausführlich mit der Realisation zwischen Spiegelbild, Subjektivität und deren zeitgenössischen Darstellungsformen auseinander. Insbesondere widmet sie sich dem postmodernen Diskurs über den Spiegel, in deren Mittelpunkt Jacques Lacan mit seinem Schlüsseltext über das Spiegelstadium steht. Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: ders. Schriften I, Ötten 1973, S. 61-70. Kutschers künstlerischer Beitrag zu diesem Diskurs beschränkt sich zu diesem Zeitpunkt auf den einer Befragung - technisch wie inhaltlich - der Rolle des Spiegels innerhalb der Selbstdarstellung.

⁶³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0107. Trotz der von Kutscher beigefügten Bezeichnung „Zwischendruck“ handelt es sich um die Endfassung.

einem Leuchtturm strahlenförmig Striche ausgesendet. Dieser Blickstrahl steht für einen neuen, unverstellten universellen Blick auf die Welt. Analog zu dem am linken Rand verlaufenden Strich findet er sich auch rechts wieder. Nur knickt er auf der Höhe, auf der der andere Strich endet, um und verläuft parallel zur oberen Blattlinie nach links. Die Linien stoßen zwar nicht direkt aufeinander, aber dennoch ergibt sich aus diesen Strichen eine rahmenartige Struktur.

Seitlich rechts auf dem Kopf stehend, verläuft über die gesamte Linie eine Inschrift. Man muss das Blatt drehen, um sie lesen zu können. Der Wachstumsprozess wird umrandet und begrenzt von der Schrift. Die genaue Wiedergabe des sich auf der Linie schlängelnden Textes lautet: *„Kutscher wächst in einer Klausur über sich selbst hinaus und betrachtet das Tagesgeschehen. In dieser Position verharrt er und wird damit zu einem lebendigen Maßstab.“* Das Thema der Prüfung hieß „Bildgedanken zum Tagesgeschehen“. Ironisch verarbeitete er die Aufgabenstellung der Prüfung, schließlich war sein Tagesgeschehen, in der Prüfung zu sitzen, die er selbst zum Kleinereignis erklärte. Da er die Prüfung in Frage stellte, konnte er die Situation distanziert sehen und sich darüber lustig machen. Die Befürchtung eines Selbstverlustes angesichts der achtfachen Doppelgänger bestand offensichtlich nicht. Wurde 1970 mit der Grafik „Ich Köpfe - Im ernstesten Gespräch über ich“ die Unmöglichkeit einer konventionellen Porträtdarstellung diskutiert und von der Frage begleitet „Wer bin Ich?“, akzeptierte diese Grafik, dass die Identität nicht monolithisch darzustellen ist, sondern dass dies nur im Plural, bedingt durch die vielfältigen Ich-Strukturen, psychisch, physisch, sozial, politisch etc., möglich ist.

Kutscher erhebt sein Verfahren der Selbstreflexion zum Maßstab für sein Werk. Zeichnerisch machte er sich zwar selbst zum Maßstab, aber er wollte darüber hinaus diesen eigenen Bewusstseins- und Erkenntnisprozess zum Kunstmaßstab erklären. Diese Identitätskonstruktion benutzte er für ein weiteres Prüfungsblatt.

I.2.4. „Kutscher wächst über sich selbst hinaus“ (1972)⁶⁴

Das zweite Prüfungsblatt von 1972 wird als Farblithographie ausgeführt. Mit dem technischen Wechsel auf den Steindruck wird die gesamte Atmosphäre des Blattes verdichtet und durch die Farben akzentuiert (Abb. 21). Die bereits bekannte Komposition wird in Teilen verändert und insgesamt dramatisiert. Anstelle des im Käfig Stehenden sitzt Kutscher - totenkopfgleich zeichnend - an seinem Tisch und ist von einem dichten Flammengewirr

⁶⁴ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0176.

umgeben. Aus seinen tiefen, dunklen Augenhöhlen treffen Sehstrahlen wie durch ein Brennglas auf den Tisch und entzünden ihn. Vom Tischende steigt eine große, wirbelnde Qualmwolke über das ganze Blatt hinweg auf. Die „Übereinanderstapelung“ seines Ichs reduziert sich in der Anzahl (nur noch fünf), verjüngt sich nach oben und wird von erfundenen Phantasiezeichen begleitet, die in ihrer Formensprache an die Antike gemahnen. Kutscher gibt dem Auge eine aktive Rolle, das Sehstrahlen aussendet und Gegenstände berührt⁶⁵. Er spielt mit der Vorstellung, dass der Blick eine Ausstrahlung besitzt, die so kraftvoll ist, dass er Dinge entzünden kann. So, wie dem stechenden Blick immer eine durchdringende Wirkung zugeschrieben wurde, so zeigt Kutscher den künstlerischen Blick als einen Versuch, die Realität zu durchdringen und in der Darstellung zu entzünden. Die Prüfungssituation, die vom ernsthaften Wunsch eines jeden einzelnen geprägt ist, über sich selbst hinauszuwachsen, wird durch die Darstellung dieses Zustandes relativiert. *„Die Forderung der klassischen Kunstausbildung, als Meister von der Schule abzugehen, entspricht in Wirklichkeit nicht der Realität“*.

Indem Kutscher innerhalb der zwei Tage dauernden Prüfung mit dieser Arbeit auch einen Wechsel in der Technik vornimmt - anstelle der kombinierten Ätz- und Kaltnadel-Radierung tritt die technisch anspruchsvollere und kompliziertere Farblithographie-, unterstreicht er seine Fähigkeit in der Beherrschung des Mediums mit der darin verwurzelten Tradition seiner Blüte mit Künstlern wie Honoré Daumier und Eugène Delacroix und konterkariert die Form durch die Darstellung. Dem Leistungssystem mit seinen Zwängen, die sich in einem überhöhten Anspruch der Kunstanstalten spiegeln, hält Kutscher entgegen, dass nur Menschen die Akademie verlassen, und sich jeder seinen eigenen Maßstab bilden muss. Kutscher begibt sich nicht aus der Prüfungssituation heraus, um etwas künstlerisch anspruchsvolles Neues zu schaffen, sondern reflektiert über seine augenblicklich eigene Situation den Anspruch an Kunst.

Verschiedene Künstler machten sich selbst zu einem „Kunst-Maßstab“ bzw. entwarfen „Maßstäbe“, die sie an „Kunst und Gesellschaft“ anlegten, um deren gegenseitige Rückkopplung zu „messen“. Wolf Vostells Holzmaßstabsobjekt „Maszstab: Leben ist Kunst“ in Form eines Rechenschiebers von 1971 ist mit 621 Positionsangaben bezeichnet, die - entsprechend ihres Bedeutungswertes geordnet - in drei nebeneinander stehenden, senkrecht verlaufenden Kolumnen aufgereiht sind (Abb. 22). Die linke Kolumne trägt die Bezeichnungen von Zuständen und Prozessen, die mittlere Kolumne die von Orten und

⁶⁵ Zum Verständnis des „Blickes“ vgl. Heinz von Foerster, Das Gleichnis vom blinden Fleck. Über das Sehen im allgemeinen, in: Gerhard Johann Lischka, Der entfesselte Blick, Symposium, Workshops, Ausstellung, Bern 1992. Vgl. auch Thomas Kleinspehn, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 109.

Objekten, während die rechte Kolumne Bezeichnungen von Verhaltensweisen und Zeitabschnitten aufweist. Die linke und die rechte Reihe sind statisch montiert, die mittlere hingegen verschiebbar. Infolgedessen können durch den Benutzer die von Vostell vorgegebenen Kategorien verändert werden. Bei veränderter Einstellung einer Positionsbezeichnung wechseln auch die anderen ihren Stellenwert entsprechend der Anordnung innerhalb der Gesamtdisposition⁶⁶.

Vostell hat die aus eigener Erfahrung gewonnenen Termini, die als Stichworte der wechselnden Situation zwischen vorgegebener Umweltrealität und bewusst darauf eingehender kreativer Handlung gelten können, gesammelt und tabellarisch geordnet. Die Koinzidenz der dauernden ebenso wie der wechselnden Beziehungen zwischen Leben und Kunst wird dadurch in Form einer terminologischen Allegorie bewusst gemacht. Als Ergebnis trägt der Maßstab die Empfehlung „Bilden sie selbst ihre eigenen Maßstäbe“ unter der Maxime „Leben ist Kunst“.

Vostells Werk knüpft seit den 60er Jahren an den bereits von der Dada-Bewegung zwischen 1916-1922 radikal verneinten klassischen Kunstbegriff des Bürgertums an. Durch die eigene Erfahrung der gesellschaftlichen Wirklichkeit fordert Vostell dazu auf, die Distanz zwischen erlebter Umweltrealität und künstlerischer Reflexion aufzuheben. Seine Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs mündete im Happening⁶⁷. Das Maßstabsobjekt charakterisiert den Wandel der Vorstellungen von Kunst und fordert eine direkte Anbindung der Kunst an das Leben. Das muss der Maßstab an die Kunst sein. Kutscher, der sich ironisch selbst zum „Kunstmaßstab“ macht, erarbeitet sich diese Position über die Auseinandersetzung mit dem akademischen Betrieb. Dabei ergibt sich ein Zusammenspiel der Fragestellungen. Neben dem unmittelbaren gesellschaftlichen Anbindungsprozess der Kunst wird die Frage nach den dafür geeigneten Kunstmedien aufgeworfen.

Die Maßstabsarbeiten von Floris M. Neusüss (geb.1937), im Medium der Fotografie, wurden bislang immer gerne darauf reduziert, dass dieser Künstler mit „*egozentrischer Selbstsicherheit...sich selbst als Maßstab aller Dinge präsentiert*“⁶⁸. Dabei dienen ihm seine Maßstabs-Objekte in erster Linie dazu, sich mit den Eigengesetzlichkeiten des Mediums Fotografie auseinander zu setzen. 1972 realisierte er - zu diesem Zeitpunkt war er bereits ein Jahr Lehrer für experimentelle Fotografie an der Kunstakademie in Kassel - zusammen mit

⁶⁶ Vgl. Eberhard Roters, Kunstmaßstab in: KUNST PRAXIS HEUTE, Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik. Hrsg. v. Karin Thomas, Köln 1972, Nr. 52 Wolf Vostell, S. 184-187.

⁶⁷ Vgl. Eberhard Roters, Vostell in Berlin, in: Vostell und Berlin. Ausst.-Kat. DAAD-Galerie Berlin 1982, S. 47. Zu den Multiplen siehe: Lothar Romain, Das Multiple als Strategie, in: Vostell. Ausst.-Kat. Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mülheim an der Ruhr 1992, S. 247 ff.

⁶⁸ Zitiert aus Holsten 1978, S. 106.

damaligen Schülern die Arbeit „VIP`S“, rund um die documenta 5. Die lebensgroßen Foto-Abbilder von Künstlern, Besuchern, Bewachern und Machern, die vor einem immer gleichen neutralen Hintergrund aufgenommen wurden, installierten sie in einem Kasseler Fußgängertunnel. Herausgelöst aus dem Kontext, der den am Kunstbetrieb Beteiligten erst ihre Prominenz und Identität verleiht, mussten sie ihre documenta-Beteiligung durch Zeichen legitimieren. Arnold Bode zeigte sich z.B. mit einem Zollstock hantierend als das Maß der documenta⁶⁹. Dies war für Neusüss der Beginn einer ganzen Reihe von weiteren Arbeiten mit Abbildgröße sowohl in Fotografie und Fotogramm, als auch als Maßstabs-Objekte. Das 1:1 Problem verfolgend, machte er sich jetzt immer wieder selbst zum Maßstab. In der Maßstabsobjekt-Arbeit 1:1 bis 1:10 von 1974 sieht man 10 lebensgroß aufgezugene Fotografien von Neusüss (Abb. 23). Mit in die Hüften gestemmt Armen steht sein lebensgroßes Körperporträt am Anfang der Serie. Auf dem zweiten Foto hat sich Neusüss verdoppelt und steht nun über sich selbst. Die Tafel, in der Höhe gleich geblieben, variiert in der Breite etwa um die Hälfte. Auf dem dritten Foto stehen drei Neusüss übereinander und so weiter, bis auf dem zehnten Foto, dem schmalsten Fotostreifen, sich entsprechend zehn kleine Neusüss-Figuren stapeln⁷⁰. Je mehr Porträts auf einem Foto sich ansammeln, umso kleiner wird ihre Körpergröße. Diese und eine Vielzahl weiterer Maßstabsarbeiten, bei denen sich der Mehrfach-Neusüss auch mit einem Zollstock zeigt⁷¹, entstanden aus dem Kontext der damaligen Medienreflexion (Mulas, Hilliard). Neusüss wollte die fotografischen Parameter, die ein Bild beeinflussen (Blickpunkt, Standpunkt, Bewegung, Schärfe, Ausschnitt) an einem Motiv darstellen. Er wählte seine eigene Person als Motiv, weil er sie für neutral und jederzeit verfügbar hielt. Sehr zu seinem Missfallen wurden die Arbeiten aber immer nur als Selbstdarstellung aufgefasst⁷². Neusüss' Untersuchungen der bildnerischen Mittel in der Fotografie am Beispiel seines eigenen fotografischen Abbildes demonstrieren eine

⁶⁹ Vgl. documenta-Portraits, Künstlerinnen und Künstler der d8 - fotografiert von Frank Mihm, Ausst.-Kat. Documenta-Archiv des Kulturamtes Kassel 1989.

⁷⁰ Vgl. Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Hrsg. v. Klaus Honnef, Köln 1982, S. 674.

⁷¹ Vgl. Floris M. Neusüss. Ulo's et hommes, Ausst.-Kat. Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse, 1990. Siehe auch Jessica Ulrich, Lichtgestalten und Schattenwesen, in: Floris M. Neusüss. Körperbilder, Fotogramme der sechziger Jahre, Ausst.-Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle 2001, S. 11- 19. Selten greift Neusüss in dieser Phase auch auf andere Modelle zurück. Vgl. die zwölfteilige Fotosequenz „Auf die Kamera zugehend“ von 1974/75, bei der ein- und dieselbe junge Frau mit freigelassenem Bauchnabel in verschiedenen Größen bzw. in unterschiedlichen Einzelheiten registriert wird. Vgl. Petr Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977, S. 173 & 176.

⁷² Alle Informationen stammen aus einem persönlichen Gespräch mit Neusüss nach seinem Vortrag am 4.6.2003: Fotogramm - Das Foto ohne Kamera, im Rahmen der Ausstellung: Das Geheimnis der Fotografie, Internationale Tage Ingelheim am Rhein 2003 und einem daraus sich ergebenden Briefwechsel vom 9.6.2003. Die Arbeit der Maßstabbilder bezeichnet er darin als bis heute nicht abgeschlossen. Auch hat er sie nie zusammenhängend publiziert. Zudem beklagt er sich darüber, dass die Kritik bislang in den Maßstabsarbeiten nur die vervielfältigte Geste einer rein auf sich bezogenen Pose gesehen hat.

Systematik, die Kutschers Grafiken fremd ist. Dennoch untersuchen Kutscher und Neusüss, jeweils in einer anderen Technik, die Möglichkeiten der Selbstdarstellung innerhalb des genutzten Mediums. Dazu gehören formale Stilmittel wie Vergrößerung, Verkleinerung, aber auch die Möglichkeit, sich beliebig oft auf einem Blatt zu verdoppeln, und dieses wiederum beliebig oft reproduzieren zu können. Die eigene Wahrnehmung des Selbstbildes wird durch das Medium beeinflusst und bestimmt, im Umkehrschluss die eigene Selbstdarstellung.

Neusüss verzichtete bewusst auf einen künstlerischen Anspruch. Ihm ging es allein um die Erforschung der technischen Möglichkeiten mit der Kamera. Dass die Erhebung des eigenen Körpers zum Maßstab dennoch zu Kunstwerken wurde, war reiner Zufall⁷³.

Am radikalsten hat Timm Ulrichs (geb. 1940) sein eigenes Ich in das Zentrum der Betrachtung gerückt. Dabei spielen Maß, Maßstab und Vermessung eine große Rolle. Indem er sich bestimmt, bestimmt er die Welt⁷⁴. Als eines von vielen möglichen Beispielen für seine Ich-Vermessungen sei auf sein Selbstportrait von 1970/71 verwiesen. Exakt berechnet überträgt er seine Körperoberfläche ($=18360^2$ cm) auf eine Leinwand mit dem Maßen 180 cm (= seine Körpergröße) x 102 cm, Stand September 1971. Die ausgestellte Leinwand ist in der Ausdehnung mit seiner Hautoberfläche identisch⁷⁵. Sein materialisiertes Porträt spielt auf die konventionelle malerische Darstellungsform von Selbstporträts an, um komplett damit zu brechen. Seine Haut, im übertragenen Sinne auf dem Keilrahmen, wird zum „Maß für die Malerei“ und reduziert sie auf seine vermessene Hautoberfläche. Ulrichs macht sich selbst zum Demonstrationsobjekt, um über die Selbstdokumentation zu einer Identitätsfindung zu gelangen. Aber viel mehr als alle bereits genannten Künstler bezieht Ulrichs die Welt total auf sich. Seine vermessene egozentrische Leinwand endet ebenso wenig in einer Identitätsform wie bei Vostell, Neusüss oder Kutscher.

⁷³ In den vielfältigen Prozessdemonstrationen von Klaus Rinke wurde die Fotografie zu einem Mittel der Definition des Verhältnisses von Raum und Zeit. Rinke demonstriert Zeit- und Bewegungsabläufe über Fotosequenzen. Im formalen Aufbau mit der Kamera ließen sich bei Neusüss und Rinke interessante Parallelen im Umgang mit dem eigenen Körper, dessen Duplizierung und dem Kameraausschnitt herausarbeiten. Rinke sei hier nur erwähnt, um dem Zeitphänomen der 70er Jahre, den Körper zum Maßstab zu erheben, eine weitere Variation hinzuzufügen. Vgl. Hans-Werner Schmidt, Klaus Rinke: Der Versuch, meine Arbeit zu erklären. Ein Versuch, seine Arbeit zu erklären, in: Klaus Rinke: Retroaktiv (1954-1991), Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1992, S. 9-41. Weitere wichtige künstlerische Beispiele für die experimentell-wissenschaftliche Erforschung im Umgang mit der Kamera um 1970 finden sich in: Floris M. Neusüss. Fotografie als Kunst, Kunst als Fotografie, Köln 1979.

⁷⁴ Immer unter der Prämisse „Kunst ist Leben, Leben ist Kunst“. Vgl. Friederike Wappler, Ein Experiment betitelt „Leben“, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 20, München 1993.

⁷⁵ Vgl. Richard W. Gassen, Timm Ulrichs revisus, in: Timm Ulrichs Totalkunst: Angesammelte Werke, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1984.

I.2.5. „Kutscher wächst über sich selbst hinaus, obwohl auch heute die Zahlen relativ ungenau sind“ (1972)⁷⁶

Beim dritten Blatt der Serie handelt es sich wieder um eine im Format kleinere kombinierte Ätz- und Kaltnadelradierung (Abb. 24). Kutscher erweitert die ursprüngliche Prüfungsaufgabe noch durch die inhaltliche Hinzunahme des Themas seiner Examensarbeit: Adalbert Stifters Vorrede über das „sanfte Gesetz“ in seiner Sammlung der sechs Erzählungen des gemeinsamen Bandes „Bunte Steine“ (1853)⁷⁷. Der dort vorgenommenen Gleichsetzung der Natur mit dem Göttlich-Guten, in dem der Mensch seine Geborgenheit findet, dieser Naturpoesie setzt Kutscher bereits vor der Prüfung eine Abfolge von Farblithographien aus dem Jahr 1972 (nicht als zusammenhängende Serie konzipiert) entgegen. Die grafischen Blätter tragen so bezeichnende Titel wie „Stifter, Du alter Schneckenbock⁷⁸“ (Abb. 25) oder „Ich erstatte Anzeige gegen Herrn Adalbert Stifter⁷⁹“ (Abb. 26) und wenden sich direkt gegen dessen romantisches Natur-, Landschafts- und Seelenbild. Stifters christlich geprägtes „sanftes Gesetz“ versucht letzten Endes mit seinem zentralen Harmoniegedanken die schmerzhafteste Subjekt-Objekt-Spaltung des Menschen durch eine Einheit in und mit der Natur zu beschwören⁸⁰. Kutscher sieht in dessen Werk hingegen nur eine harmonisierende Übertünchung realer Konflikte.

Mit Stifters Moralkodex haderte vor allem die Sozial- und Ideologiekritik, die sich mit Stifters inneren Brüchen nicht anfreunden konnte. Insbesondere Arno Schmidts persiflierender Essay „Der sanfte Unmensch“, den er als Polemik auf Stifters „Sanftes Gesetz“ verfasste, motiviert Kutscher, Stifters Welt- und Natursicht in seinen Landschaftsgrafiken zu kritisieren⁸¹. Schmidt erklärte Stifter zum „sanften Unmenschen“ und ironisierte ihn mit den Worten, dass Stifter: „ mit grauenhafte(r) Gefühllosigkeit das phlegmatischste Philistertum schildert und feiert und dessen anaerobe Hauptfigur steif altklug durch die Berglandschaft wurmisiert und Seen nachmisst: Heinrich, mir graut`s vor Dir!“⁸². Dieser Kritik Schmidts folgend, banalisiert

⁷⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0025.

⁷⁷ Vgl. Adalbert Stifter, Bunte Steine und Erzählungen. Nach der Erstausgabe von 1853 (Bunte Steine) und den Erstdruck mit Nachw. und Auswahlbibliografie von U. Japp. Düsseldorf/Zürich 1996.

⁷⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0119.

⁷⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0120.

⁸⁰ Vgl. Franz Baumer, Adalbert Stifter, München 1989, S. 18.

⁸¹ Vgl. Arno Schmidt, Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre Nachsommer, in: ders.: Dya Na sore. Gespräch in einer Bibliothek. Karlsruhe 1958, S. 194-229.

⁸² Zitiert nach Heiko Postama, Lesen ist Lernen & Leben. Arno Schmidt als Essayist und Kritiker, in: Michael M. Schardt / Hartmut Vollmer (Hrsg), Arno Schmidt, Leben-Werk-Wirkung, Hamburg 1990, S. 202-203. Zu diversen unterschiedlichen Interpretationen und Bewertungen des „sanften Gesetzes“ vgl. Mathias Mayer, Adalbert Stifter, Stuttgart 2001.

und wehrt Kutscher sich in seinen Darstellungen gegen jegliche kitschige Form einer Naturvergötterung.

Auf zwei Ebenen trägt Kutscher seine Auseinandersetzung mit Stifter - den er als „Landschafts-Beschreiber“ bezeichnet - aus. Zum einen: „stellte er dem Ignorieren der blutigen schwieligen Hände bei Stifter, derer, die die Landschaft bearbeiten, zugunsten einer Idealisierung von Mensch und Landschaft, die Parzellierung der Landschaft durch den Menschen gegenüber⁸³“, zum anderen über die erneute Hinzuziehung der Schrift.

Auf unserer Grafik sieht man zunächst auf der linken Seite die vier bekannten übereinander gesetzten Selbstporträtbüsten Kutschers mit den langen Haaren und Bärten. Der menschliche Maßstab hat diesmal seine senkrechte Achse verlassen und neigt sich zur Seite. Neu hinzugefügt ist auf der rechten Seite ein halbierter Apfel, der sich zur Weltkugel formt und in dessen Kern ein Koordinatenkreuz eingeschrieben ist. Auf der Oberfläche findet sich ein dichtes Netz aus Ziffern und Markierungen, während zu beiden Seiten kleinere Vulkanausbrüche stattfinden. Die Welt dient als Untergrund für ein Uhrwerk, das mittig platziert, den oberen Abschluss darstellt. Sich gegen Stifter wendend, gestaltet Kutscher die Welt als ein durch Zahlen festlegbares Objekt und belässt es bei einem distanzierten Blick von oben. Die Landschaft wird nicht als lieblich gewachsene Ansammlung von Pflanzen, Bäumen, Bergen und Hügeln wahrgenommen, sondern formiert sich durch das eingeschriebene Koordinatensystem zum festgelegten Ziel. Anfang der 70er Jahre war die Erdkugel via Satellitensysteme bereits vollständig eingemessen. Über Koordinaten, die auf der Eingabe von Zahlenfolgen basieren, konnte jeder Punkt sichtbar gemacht werden. Mit wenigen, einfachen Schritten zeigt Kutscher das vom Menschen über die Landschaft ausgebreitete Ordnungssystem auf. Die Schrift, als erster Schritt innerhalb dieses Zugriffes des Menschen, über genormte Zeichen sich ein begreifbares Abbild der Welt zu machen, wird im Hochtechnologie-Zeitalter der Computer nur noch über Zahlen vermittelt. Sogar das Datum der Prüfung integriert Kutscher in die Zahlenreihe und koppelt es an seine Vorstellung eines einzig von Zahlen dominierten Landschafts- und Weltbildes. Der Kutscher-Maßstab blickt neben der Kugel auf ein Schrift- und Zahlenreihenfeld, das sich in einem großen Durcheinander von verschiedenen Schrifttypen und -arten in nur ganz wenigen lesbaren Partien verliert. Anhand der unterschiedlich dargestellten Schriftformen zeigt Kutscher, dass die Welt-Beschreibung bei Stifter mit einer realen, vielschichtigen, facettenreichen und widersprüchlichen Welt-Anschauung nicht übereinstimmt. Kutschers wackeliger Maßstab

⁸³ Während eines Gespräches bekundete Kutscher seine Sympathie für den Naturalismus in den Landschaftsdarstellungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Beispiele für Maler, die das Leben und die Umwelt der Bauern in ihren Landschaftsdarstellungen direkt einfließen ließen, sind Constant Troyon (1810-1865) und Jean-François Millet (1814-1875).

steht neben einer Schrift, die sich von einer rational konstruierten Identifizierung mit einem linearen logischen Prozess verabschiedet hat. Da das Radieren ein von Emotionen abhängiger Vorgang ist, bringt er das von Stifter geforderte Gefühl und die Wiederbegegnung mit der Natur zwar ein, führt es aber auf eine disharmonische, zerstörte Ebene zwischen Mensch und Natur. Die von Kutscher angegebenen Zahlen unterliegen einem einfachen Rhythmus, der sich auf kein System, sondern auf seinen spontanen freien Einfall und sein inneres Gefühl stützt. Als „frei herum springende Zahlen“ verweigern sie sich in ihrer Ungenauigkeit einer Übersetzung in einen strengen kommunikativen Code, der sie dann als Sprache lesbar macht. Neben Zahlen integriert Kutscher wiederum Schrift ins Bild. Das 20. Jahrhundert kennt die unterschiedlichsten Formen der Annäherung von Schrift und Bild. Stellen wir die Kubisten mit ihrer Integration von Schrift in das „papier collé“ an den Anfang, so wollten sie die Möglichkeit nutzen, um auf das Trägermaterial zu verweisen, welches die sprachliche Botschaft transportiert. Dass Kurt Schwitters sich sprachlicher Begrifflichkeiten bediente, um über das bloße formal-ästhetische Arrangement die Bildkomposition durch eine inhaltliche Bedeutungsebene zu ergänzen, wurde bereits erwähnt⁸⁴.

Der Surrealist René Magritte (1898-1967) geht in seinem Werk über beide Positionen noch insofern hinaus, als er sich Sprache nicht unkritisch aneignet. Seine Annäherung ist vielmehr analytisch; seine gemalten Bilder befragen unsere Gewohnheiten der Wirklichkeitswahrnehmung, die Semantik der Sprache sowie die Wechselwirkungen, in welcher beide miteinander stehen. In seinen „Sprach-Bilder-Rätsel“ löst Magritte Gegenstand und sprachlichen Begriff aus ihrer eben nur scheinbar zwanghaften Einheit, fügt sie neu zusammen und evoziert so eine geheimnisvolle, rätselhafte Atmosphäre⁸⁵. Auch bei Kutscher, allerdings in gänzlich unterschiedlicher Darstellungsart als bei Magritte, geht es um die Auflösung dieser Einheit. Viel mehr als Magritte, dessen Schrift immer gleich gemalt ist, betont Kutscher zunächst die unterschiedlichen grafischen Strukturen der Schrift und gelangt zu dem Schluss: „*Das Bildermachen steht im Gegensatz zum Schreiben*“. Deshalb gerät die Schrift zum reinen grafischen Auflösungsprozess.

Bereits sehr früh hat Kutscher, dessen Vater Pfarrer war, in seinem Elternhaus Schrift, und zwar die Heilige Schrift, als grundlegende und ordnende Form erlebt. Vor der Schrift stand er

⁸⁴ Vgl. in Kapitel I Fußnote 74.

⁸⁵ Vgl. Dietmar Elger, „Die Wörter und die Bilder“. Beispiele der Integration von Schrift in die bildende Kunst, in: In Other Words, Wort und Schrift in Bildern, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund 1989. Vgl. auch Johannes Stahl, Worte über Bilder mit Worten, in: Das Kunstwerk 1, XLIII, 1990 März, S. 5 ff. Stahl kritisiert die Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bild in der Moderne im Dortmunder Katalog mit seiner Konzentration auf die Kubisten, Dada und Duchamp als nicht aktuell genug. Zur Entwicklung von Wort und Bild ab den 50er Jahren in der bildenden Kunst, vgl. Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute, Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum Wuppertal / Kunsthalle Barmen 1991.

wie vor dem Gesetz, d.h. man ist immer schon von ihr betroffen, man unterliegt immer ihrem Prinzip: „*Ist etwas schriftlich niedergelegt, ist es dokumentiert und bedrückend*“. Daher empfand Kutscher die Revolte der 68er auch als eine Revolte gegen die Schriftgelehrten, die ihn in seiner kritischen Haltung gegenüber der „Glaubwürdigkeit und dem Realitätsgrad“ von Sprache nur bestärkte. Die von Kutscher als Bedrohung empfundene Rationalisierung der Welt durch Sprache fand er in den Theorien Marshall McLuhans (1911-1980) bestätigt. In dessen Büchern „The Gutenberg Galaxy“ (1962) und „Understanding Media“ (1964) wurde der Entwicklung der Schrift ein starkes Aggressionspotential zugesprochen⁸⁶. Mit Hilfe der Schrift werden Dinge organisiert, strukturiert und begreifbar gemacht, die eigentlich flüchtig sind und so verfügbar werden. Die Entwicklung der Schrift ist nicht nur positiv besetzt als etwas, das Wissen und Information vermittelt, sondern birgt gleichzeitig auch eine zerstörerische Kraft den Kommunikationsformen gegenüber, die zuvor in der schriftlosen Zeit in den Gedanken und Empfindungen existiert haben. Die in der Grafik vorgenommene Unlesbarkeit der Schrift steht auch für eine zeichnerische Befreiung im Umgang mit ihr.

Als künstlerisches Vorbild für ein solches „freies Schriftbild“, das sich über die geschriebene Schrift selbst aufzulösen scheint, diente der belgische Maler und Schriftsteller Henri Michaux (1899-1984), der sein Verhältnis zur Realität in seinen Büchern und Bildern zeitweise unter dem experimentellen Einfluss der Droge Meskalin befragte. Die Federzeichnungen und protokollarischen Texte dokumentieren die unter dem Drogeneinfluss entstandenen Erfahrungen. Als Seismogramm der inneren Bewegungen dominiert die Zeichnung. Viele Blätter beginnen als Texte mit lesbaren Worten, um sich anschließend jedoch zu verselbständigen zu einem unmittelbaren, rein zeichnerischen Ausdruck. Das vom „Zwang der Wörter befreite Schreiben“ mitsamt seines zeichnerischen Schriftcharakters und der funktionalisierten Droge, mit deren Hilfe Michaux in tiefere Schichten der Welt vordringen konnte, inspiriert Kutscher für sein grafisches Schriftbild⁸⁷. Michaux hatte Mescaline für seine Experimente gewählt, weil das Mittel dafür bekannt war, bei einer Person das Bewusstsein seiner Identität sowie die Grenzen zwischen der eigenen Person und der Umwelt aufzulösen. Genau dieser Auflösungs- bzw. Freisetzungprozess des Unbewussten in einem Schreibgestus seiner eigenen Person und seinem Verhältnis zur Realität mitsamt deren Kommunikationssystemen, Schrift und Sprache, beeinflusst Kutscher in diesem

⁸⁶ Vgl. Herbert Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto 1962. - ders. *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 1964.

⁸⁷ Vgl. Claudia Boer, „Den Feind, nämlich deine Struktur- zwingt ihn, sich zu zeigen“ in: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 29, München 1995. Siehe auch: Regine Prange, *Schrift und Bild. Von Paul Klee zu Henri Michaux*, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band III: *Dialog der Avantgarden*, Köln 2000, S. 110-126.

Selbstporträt⁸⁸. Im Ergebnis beginnt die Darstellung des eigenen Maßstabs zu schwanken, zu kippen. Der Anspruch der anderen, wie beispielsweise Stifters didaktischer Naturmaßstab, allemal. Der über Koordinaten definierten Welt stellt Kutscher eine fehlerhafte Schrift gegenüber. Mit diesem Blatt wendet er sich gegen jede Art der Systematisierung, schafft Freiraum und macht sich über sich selbst als vielfältiges, permanent über sich hinauswachsendes Subjekt lustig. Die mit den chaotischen Pünktchen und Rädchen überzogene Oberfläche des Blattes steht - im Gegensatz zu Stifter - für die schwere reale Arbeit, mit der die Landschaft „beackert“ und verfügbar gemacht wird. Mit Kritzelschrift zeichnet Kutscher den Zustand der Welt und fügt eine weitere Darstellungsvariante innerhalb der Serie hinzu.

I.2.6. „Selbstporträt 3x im Käfig“ (1972)⁸⁹

Bei „3x im Käfig“ von 1972 orientiert sich Kutscher mit seinem parzellierten Mehrfachselbstportrait an der bildlichen Erfassung von Verbrechern (Abb. 25). Die im selben Jahr der Prüfungsblätter entstandene Grafik greift eine Darstellungsform auf, die besonders bei der fotografischen polizeilichen Erfassung als Zeugnis für die größtmögliche Authentizität des Abgebildeten steht. Auf die kunsthistorische Vorbildtradition für diesen dreifachen Darstellungstyp - die in Malerei umgesetzte Demonstration der Rundansichtigkeit einer Figur - wurde bereits verwiesen⁹⁰. Entsprechend zeigt sich Kutscher frontal und im Profil. In einer für seine Technik typisch freien, unkonventionellen, unakademischen Art hält er sich auch motivisch nicht an die fotografische Behandlung des menschlichen Antlitzes im Spannungsfeld zwischen Porträt und Verbrecherbild. Seine rechte und linke Profilansicht steht sich zwar in einigem Abstand gegenüber, aber das Mittelfeld, die Stelle der Frontalansicht, bleibt leer. Stattdessen entwickelt sich aus einer Überlagerung der linken Profilansicht Kutschers seine En-face-Darstellung. Diese Hauptansicht blickt direkt auf den Betrachter, während die Profilansichten den Blick auf die jeweils gegenüberliegende Profilansicht richten. Die darüber gelegte Käfigstruktur, dieser vergitterte und einteilende

⁸⁸ Zum Thema „aufgelöster Schriftbilder“ vgl. Barbara Catoir, Poesie-Malerei, Schrift-Bild, in: Das Kunstwerk Heft 2, April 1978, S. 3-28.

⁸⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0041.

⁹⁰ Vgl. dazu Fußnote 43. Ein besonders schönes Beispiel dieses Darstellungstyps stammt von Lorenzo Lotto (1480-1556) und zeigt einen Goldschmied in drei Ansichten. Vgl. Kunsthistorisches Museum Wien, Führer durch die Sammlungen, Wien 1988, S. 252. Der *paragone*, der Wettstreit der zwischen Malern und Bildhauern während des ganzen 16. Jahrhunderts um die Fragestellung, wer besser Dreidimensionalität darstellen kann, geführt wurde, findet sich bei Kutscher auf ein weiteres Medium übertragen, das der Fotografie. In Erweiterung des *paragone* macht die Fotografie aber nichts anderes als die Erkenntnisse der Malerei zu ihren Zwecken - in dem Fall der profanen Verbrecherjagd - zu zitieren.

Blick, soll das Darstellungsprinzip der Polizei noch unterstreichen. Dienten die bislang betriebenen multiplizierten Kutscherporträts dazu, „die Unmöglichkeit und Beschränktheit einer vollständigen Identitätsdarstellung“ im Medium der Grafik aufzuzeigen⁹¹, hinterfragt er jetzt die Methoden der Polizei, Verbrecher aus verschiedenen, um 90 Grad gedrehten, Blickwinkeln zu fotografieren, um sich ein Bild einer von anderen unterscheidbaren Individualität zu sichern. Die Polizei begründet ihr Tun, indem sie nur die doppelte Ansicht als einzig mögliche Garantie der Identität versteht. Die Fotografie von vorne und im Profil kommt einer definitiven „Abformung“ der Person gleich, und nicht zufällig wird dieser Vorgang gewöhnlich mit der Abnahme von Fingerabdrücken begleitet. Vorderansicht und Profil bilden zusammen den Abdruck des Gesichtes⁹². In der doppelten Ansicht ist die Vorderansicht die wichtigere, während die Profilansicht einen sekundären, ergänzenden Wert hat. Die Profilansicht blickt die Vorderansicht an, als würden sie in einem Dialog miteinander stehen, der die Aufspaltung der Person überbrücken könnte.

Für eine Ausstellung im Pasadena Art Museum in Kalifornien 1963 benutzte Marcel Duchamp eine Collage als Ausstellungsplakat. In den leeren Rahmen eines alten Fahndungsplakates von 1923 versetzte er zwei Fotografien von sich (Abb. 26). Im Ergebnis wirkte das Fahndungsplakat „Wanted: 2000 \$ Reward“ absichtlich ungeschickt. Die Bilder waren für den Rahmen zu klein, unscharf und schlecht geklebt. Zudem kehrte Duchamp die „normale (An)Ordnung“ von Vorder- und Profilansicht einer solchen Suchanzeige einfach um⁹³. Die Profilansicht blickte nicht in Richtung Vorderansicht, sondern umgekehrt von ihr weg. Durch diese Umgehung einer hervorgebrachten Ordnung enthüllte Duchamp den Trug: „Was man sieht, ist eine umgekehrte Darstellung, eine, bei der die Abformung mittels der doppelten Aufnahme einen Riss aufweist und die keine Identität, sondern eine falsche Identität deklariert“⁹⁴. Durch diesen kleinen, aber entscheidenden Ordnungs-Tausch trennte Duchamp den „vermeintlichen Dialog“ einer zweifach dargestellten „einheitlichen“ Person und führte damit das gesamte Verfahren ad absurdum. Duchamp und Kutscher bedienen sich beide eines offiziellen Versuchs des Staates der Verbrechererfassung, über die bildhafte Spaltung einer

⁹¹ An dieser Stelle betont Kutscher gerne, dass ihn der Widerspruch „dass ich mich in der Grafik nicht darstellen kann, es aber trotzdem mache“ immer weiter angetrieben hat, neue andere Möglichkeiten für das Selbstportrait zu suchen.

⁹² Vgl. Alphonse Bertillon, Die gerichtliche Fotografie, Halle, 1895. Hier zitiert nach Sabine Schicke, Die fotografische Behandlung des menschlichen Antlitz im 19. Jahrhundert. Die Einschreibung des Verbrechers ins Gesicht, in: Ästhetik & Kommunikation. Zwischen Kunst und Erkennungsdienst, Heft 111. 31. Jahrgang, Dezember 2000, S. 23-31.

⁹³ Vgl. Richard Brilliant, Portraiture, London 1991, S. 171-174.

⁹⁴ Zitat von Victor I. Stoichita, Im Schatten der ewigen Wiederkehr, in: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999, S. 225. Vgl. zum Thema des dreiansichtigen Fotoportraits unter dem Aspekt der Bewegung auch die Arbeit von Bragaglia: Polyphysiognomisches Portrait, in: Anton Giulio Bragaglia. Fotodinamismo futurista, Torino 1970, Abb. 8 (Giovane che si dondola).

Person Identität zu konstatieren. Ihr jeweils vorgenommener Eingriff in die herkömmliche Bild-Konstellation dient der Darlegung, daß eine wirkliche Erkenntnis nicht möglich ist.

Da diese Methodik auch von der Polizei nicht als ausreichend empfunden wird, benutzte die Behörde, wie bereits erwähnt, zur weiteren Beweisführung Fingerabdrücke. Bereits zwei Jahre vor dieser Grafik, 1970, drückt Kutscher in der Farblithographie „Landschaft mit Daumenabdruck“⁹⁵ (Abb. 27) eine Serie von Daumenabdrücken direkt auf den Lithographiestein. Zunächst nur als Spuren, „die wir in der Landschaft hinterlassen,“ konzipiert, um mit den ersten benutzten Malwerkzeugen (Daumen und Finger) eine bewusste Beschmutzung der reinen weißen Papierfläche zu erreichen, erlangen die Abdrücke durch die politische Entwicklung in Deutschland für Kutscher eine weitere Bedeutung. Durch seine Haarlänge und Kleidung bedingt, war er mehrfach in das Visier der erkennungsdienstlichen Behandlung geraten. Die Daumenabdrücke in der Landschaft werden so auch zu einer Reaktion auf die politischen Verhältnisse in der BRD⁹⁶. Entsprechend erbost äußert er sich noch heute über die damaligen Vorfälle und erklärt seine künstlerische Antwort: „*Ich Vollrad Kutscher, hinterlasse hier diesen Daumenabdruck. Und das ist ein Fettfleck. Auf dieser ordentlich gedachten, noblen Grafik finden wir unseren Polizeistaat wieder*“. Sich nicht konform zu bewegen, bzw. gekleidet zu sein, konnte einen schnell in den Verdacht einer gesellschaftsfeindlichen Gesinnung bringen. Dieser vom Staat aus, durch und über Bilder vermittelte Verbrecherstatus liegt dem Selbstporträt zugrunde. Gleichzeitig erreicht Kutscher auch durch zeitweise Nutzung der Identifizierungsmittel der Kriminologie, Daumenabdruck und Mehrfachdarstellung, keine „einheitliche und absolute Identitätsdarstellung“ von sich.

Vielmehr entlarvt sich dieser Weg einer Identitäts-Spuren-Sicherung nur als politisches Instrument: Als Daktyloskopie wird das Fingerabdruckverfahren zu einem Mittel der Registratur, zur Herrschaftstechnik⁹⁷. So wurden und werden diese Identifizierungskarten (Fotos & Daumenabdruck) gesellschaftlich genutzt und künstlerisch entsprechend kritisch bewertet und dargestellt⁹⁸. Die Darstellung des Daumenabdrucks als Spur, als kleiner

⁹⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0184.

⁹⁶ Deutschland kennt die Daktyloskopie, die wissenschaftliche „Fingerschau“, erst seit 1903 im polizeilichen Erkennungsdienst. Mittlerweile aber ist sie das wichtigste Identifizierungsmittel, besonders bei der Aufklärung von Verbrechen. Vgl. Hans Walter Gaebert, *Verbrecher im Netz der Technik. Chemie und Elektronik gegen Mörder und Banditen*, Stuttgart 1966.

⁹⁷ Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen, Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, München 1988, S. 112-115. Dies in Kombination mit der Fotografie als polizeiliche Macht. Nach Michel Foucault sind sie in diesem Kontext als Symbole einer Macht der Disziplinargewalt zu verstehen, als Ausdruck eines Zugriffs auf den Körper des Menschen. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*. Frankfurt am Main 1991, S. 220 ff.

⁹⁸ Vgl. beispielsweise Timm Ulrichs' Fingerabdrücke auf einer polizeilichen Fingerabdruck-Karte, die er im Rahmen der „Selbst-Ausstellung“ als „erstes lebendes Kunstwerk“ in der Galerie Patio in Frankfurt 1966 ausstellte. Timm Ulrichs, *Stempel, zur Kunst gestempelt. Kommunikationsmittel - Mittel par excellence*, in: *Magazin Kunst*, 15. Jahrgang-Nr.1, 1975, S. 66-82.

Abdruck, der für das Ganze steht und als unverwechselbares Signet dient, findet sich bereits bei Man Ray (1890-1976) oder bei Piero Manzoni (1933-1963)⁹⁹ bis hin zu Dennis Oppenheim (geb.1938). Der amerikanische Land-Art-Künstler realisierte 1975 (die bereits 1970 konzipierte) überdimensionierte Arbeit „Identity Stretch“, die zwei im Maßstab vergrößerte rechte Daumenabdrücke (von ihm und seinem Sohn) auf ein 300 x 1000 Fuß großes Gelände von einem Lastwagen aus mit Teer auf den Boden übertrug (Abb. 28).

Im Unterschied zu Kutscher verschränkte Oppenheim die Spuren von zwei Menschen miteinander, von denen einer aus dem anderen hervorgegangen und dennoch seine eigenen Spuren, seine eigene Identität, hat. Woran sich diese Identität festmacht, wie sich dieses Liniengeflecht lesen lässt, bleibt offen. Die Abdrücke hinterlassen lediglich ihre Spuren in der Landschaft. Beide Arbeiten zweifeln an einem einfachen Identitätskonzept. „Stretch“ bedeutet im Englischen nicht nur „Ausdehnung“ oder „Gebiet“, sondern im Slang auch „Knast“ oder Gefängnis“¹⁰⁰. Kutschers fotografische Verbrecheranordnung mit der darüber gelegten Gitterstruktur sowie seine Daumenabdrücke in der Landschaft drücken nicht nur seine Skepsis gegenüber der Staatsgewalt und ihren Methoden aus, sondern vor allem gegen die von ihr zur Wahrheitsfindung herangezogenen Medien. Seine Rückübersetzung einer in der Fotografie gängigen Porträt-Praxis in die Radierung zeigt sein permanentes Reflektieren der eigenen Darstellung innerhalb der unterschiedlichen Medien.

I.3. Selbstporträt-Fotosequenz (1977)¹⁰¹

Der Begriff der „Identitätsverunsicherung“ wurde zum ersten Mal im Zweiten Weltkrieg benutzt, um die psychischen Störungen von Menschen zu beschreiben, denen das Gefühl abhanden gekommen war, in einer kulturellen Kontinuität zu stehen. Mit der Geburt der Fotografie wurde das fotografische Bild zur Beschreibung individueller als auch sozialer und kollektiver Identität. Das Medium der Fotografie galt seit dem 19. Jahrhundert als „bürgerliche Visitenkarte“ und wurde zum wichtigsten Beweismittel menschlicher Existenz.

In Kutschers grafischen Auseinandersetzungen mit fotografischen Methoden, die als Demonstration von polizeilicher Ordnung und sozialer Kontrolle eingesetzt wurden, deutet sich bereits eine Verunsicherung diesem Medium gegenüber an.

⁹⁹ Holsten 1978, S. 110.

¹⁰⁰ Vgl. Dieter Scholz, Dennis Oppenheim - Identity Stretch, in: Ausst.-Kat. Ich ist etwas Anderes, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 108-112.

¹⁰¹ Die Serie besteht aus 16 Einzelblättern und wurde im Werkverzeichnis in zwei Serien zu je 8 Arbeiten unterteilt. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 0709 und 0710. Die Ausgangsfotografie wurde in Kutschers Buch „Wie die Wurst in der Pelle“ veröffentlicht. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Künstlerbücher: 1906.

Sein Vertrauen in die scheinbare Möglichkeit der Sichtbarmachung eines individuellen Ichs durch die Fotografie mitsamt des Fixierens eines Identitäts-Charakters ist erschüttert, deshalb stellt Kutscher insgesamt die traditionellen Wahrheitskriterien der Fotografie in Frage. Auch die Fotografie ist für Kutscher nicht in der Lage, das Ich in seiner ganzheitlichen körperlichen Geschlossenheit mit einer Garantie für die Wahrhaftigkeit des Dargestellten wiederzugeben. Denn Fotografien geben lediglich Ausschnitte wieder, die Aneignung der Person ist eine rein fragmentarische, die zudem durch den subjektiven Blick des Fotografen interpretiert wird. Deshalb trägt dieses Medium mit seinem Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden, nur weiter zur „Identitätsverunsicherung“ bei. Kutschers erste künstlerische Reaktion auf dieses Medium ist ein Beleg für seine kritische Haltung.

Ausgangspunkt für eine Serie von Selbstporträts aus dem Jahre 1977 ist eine Schwarz-Weiß-Fotografie, bei der sich Kutscher frontal vor einer Wand postiert. Der Wandhintergrund besteht aus einer bemalten Stadtkulisse, von Kutscher selbst ist nur sein Oberkörper zu sehen¹⁰² (Abb. 29). Die aus dieser Vorlage resultierende, insgesamt 16 Bilder umfassende Fotosequenz, wird direkt auf dem Fotopapier während des Entwicklungsprozesses bearbeitet. Kutschers unmittelbarer Eingriff in den Entwicklungsprozess mit Pinsel, Zahnbürste und mehr oder weniger konzentrierter Entwicklerflüssigkeit, die Effekte wie mit Tusche hervorbringt, führen in der Zeit, in der das Fotopapier belichtet wird, zu starken Veränderungen. Durch die technische Manipulation einer reinen „Lichtmalerei“ ist die gemalte Stadtkulisse auf der Fotografie so gut wie verschwunden, zunächst nur schwarz zugestrichen, um sich dann endgültig zu entmaterialisieren. Nur auf einer Arbeit taucht sie plötzlich schemenhaft wieder auf. Kutschers Kopf und Oberkörper selbst werden auf dem Blatt nachgezeichnet und materialinhärent nur mit fotografischer Technik gespritzt und umfahren. Die klar erkennbaren Porträtzüge des Ausgangsfotos werden im Verlauf der Serie immer schemenhafter, entwickeln ein Eigenleben, bis hin zum vollständigen Auflösungsprozess¹⁰³ (Abb. 30). Entsprechend sind auch die meisten Porträts nur schemenhaft entwickelt. Bereits das Ausgangsfoto der Serie hatte er mit konzentrierter Entwicklerflüssigkeit überarbeitet, zwar ist sein Gesicht noch deutlich sichtbar entwickelt, aber der Rest des Bildes wirkt wie schwarz zugestrichen. Auf dem nächsten Bild setzt bereits der Auflösungsprozess ein. Vor jetzt hellem Grund ist auch ein Teil der Gesichtshälfte hell und verschwunden. In der Abfolge der Sequenz überarbeitet und transformiert der Künstler seinen Körper mit konzentrierter Entwicklerflüssigkeit derart, dass eine Wiedererkennbarkeit kaum noch gewährleistet ist. Zwar taucht sein Gesicht immer mal wieder unter der

¹⁰² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 0709.

¹⁰³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 0709.

überdeckenden Bearbeitung auf, doch verliert es sich immer mehr in einer schemenhaften Schattendarstellung¹⁰⁴ (Abb. 31). Die Zustreichungen und Überspritzungen enden in den letzten beiden Bildern darin, dass Kutschers Körper eine sackartige Form annimmt¹⁰⁵ (Abb. 32). Aus diesem Sack ragt zwar sein Kopf noch undeutlich hervor, verliert sich aber in einer fontäneartig herausspritzenden Explosion. Im Schlussbild überdeckt diese Explosion endgültig alle sichtbaren Körperzüge Kutschers. Die Zerlegung des Ichs wird nicht über eine Verdoppelung bzw. Vervielfachung auf einem einzigen Blatt wie bisher betont, sondern über eine Sequenz aus 16 Bildern verteilt, wobei er sich der Reproduzierbarkeit der Fotografie bedient¹⁰⁶. Indem Kutscher auf dem Weg über die Zeichnung per Entwickler direkt in das Foto eingreift, wirken die Fotografien, als würden sie ihn mit Haut und Haaren verschlingen. Kutscher bleibt im Material der Fotografie. Es findet kein Materialsprung in der Behandlung statt. Die Geschlossenheit des Ichs endet mit einem Knall in der Auflösung der körperlichen Beschaffenheit. Anstelle einer vermeintlichen Realität tritt das ein, was Roland Barthes beschreibt. Ihm erscheint das Fotografiertwerden *„im Kleinen das Ereignis des Todes. (...) wenn ich mich auf dem aus der Operation hervorgegangenen Gebilde erblicke, so sehe ich, dass ich GANZ UND GAR Bild geworden bin, das heißt der Tod in Person.“*¹⁰⁷.

Aus der Perspektive eines „einheitlichen Ich-Fotobildes“ gesehen, ist die Serie ein weiterer gescheiterter Versuch. Mit jedem Foto, das wir sehen, wird uns eine subjektive Ansicht vermittelt. Kutscher zeigt uns 16 unterschiedliche subjektive Selbstansichten, zeigt, dass es keine von einer Gelatineoberfläche zusammengehaltene unzerstörbare Einheit gibt, und weist den Fotografieprozess selbst als subjektiven und damit als einen in verschiedensten Formen manipulierbaren Akt aus. Der vom Objektiv der Kamera delegierte Blick ist nicht in der Lage, hinter die Fassade des Gesichts zu dringen. Dies aufgreifend, dringt Kutscher hinter die Fassade der Fotografie vor und zeigt, dass die Porträt-Fotografie nicht dazu in der Lage ist (womit sie gerne kokettiert), Erscheinung, Biografie und Charakter gleichzeitig darzustellen¹⁰⁸. Der in der herkömmlichen Porträtfotografie hervorgerufene illusionistische Eindruck der Kontinuität eines Menschen und der damit verbundenen Situationsunabhängigkeit setzt Kutscher einen Einblick - und zwar aus der Sicht des Mediums selbst - entgegen. Im Gegensatz beispielsweise zu Arnulf Rainer (geb. 1929), der eine

¹⁰⁴ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 0710.

¹⁰⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 0709.

¹⁰⁶ Die Bilder sind so angeordnet, dass sie sukzessiv gelesen werden sollen. Entsprechend erinnern sie an Filmbilder (auch hier werden die Bilder überblendet). Mit dem Verweis auf den Film eröffnet sich Kutscher ein weiteres Feld, das er in seinen Porträtinstallationen später einsetzen wird.

¹⁰⁷ Zitiert aus: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt/Main 1985, S. 22 f.

¹⁰⁸ Vgl. Walter Grasskamp, *Augenschein. Über die Lesbarkeit des Porträts und die Handschrift des Fotografen*, in: *Kunstforum International* Bd. 52 August 1982, S. 14-37.

Fotovorlage übermalt, auf dessen Oberfläche er sein eigenes Werk kreiert, finden Kutschers Eingriffe auf der Fotografie-Ebene selbst statt. Kutschers Technik verbleibt im reinen Medium der Fotografie, ohne Tusche oder Fettkreidezusätze wie bei Rainer. Im Ergebnis stellt Kutscher den Status der Porträt-Fotografie in Frage. Zwar liefert sie Information über das Aussehen einer Person in einem bestimmten körperlichen Entwicklungsstadium, aber die Person selbst, ihre sich aus vielen Facetten konstituierende Individualität, bleibt dem Betrachter verschlossen. Die Auseinandersetzung mit den neuen Medien verstärkt seine Motivation, die optische Darstellbarkeit seines Selbstbildnisses als „unvollständig“ einzusetzen. Kutscher manipuliert mit einfachen Mitteln. Seine skeptische Befragung des Mediums findet sich bei unterschiedlichen Künstlern, insbesondere bei der konzeptuellen Kunst der 70er Jahre wieder. Das manipulierende Verschwimmen der Gesichtszüge, bis an die Grenze der Unkenntlichkeit, zum Aufzeigen der Kluft zwischen der vermeintlich identitätsstiftenden Fotografie und der Wirklichkeit zeigen auch die „Photo-Transformations“ von Lucas Samaras (geb. 1936). Nur wenig früher als Kutscher, anfangs der 70er Jahre, griff Samaras physisch in die Oberfläche der sich entwickelnden Polaroid-Selbstfotografien ein. Technisch nutzte er für seine Serien Wärmelampen, um die Entstehung der Bilder zu verlangsamen und die Farbtintensität zu steigern¹⁰⁹. Zusätzlich verschob er mit spitzen Gegenständen die Bildschichten. Samaras zeigt, wie wenig später Kutscher, die Manipulationsmöglichkeiten des in den Fototräger eingebauten chemischen Entwicklungsprozesses und gewinnt daraus eine Attacke gegen das eigene Bildnis. Bis zu seiner zentralen Selbstporträtarbeit 1985 benötigt Kutscher weitere wichtige Zwischenschritte, um zu seiner „modellhaften Herangehensweise“ an ein Porträt zu gelangen.

¹⁰⁹ Vgl. Ludger Derenthal, „Porträts sind Lügen“. Das manipulierte fotografische Bildnis in den 1960er und 1970er Jahren, in: Ausst.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 30.

I.4. Schulzeichnungen (1975) & Flipp-Zeichnungen (1977)

„Just now everybody wants to talk about „identity“ (...) identity only becomes an issue when it is in crisis“¹¹⁰

Die beiden folgenden Serien der „Schulzeichnungen“ und der „Flippzeichnungen“ stehen unmittelbar im Zeichen der persönlichen und gesellschaftlichen Krise. Der äußere Krisenschauplatz im Hinblick auf den Verlust der eigenen Identität ist für Kutscher die Schule. Konnte man in der Kunsthochschule von einem „produktiven Scheitern“ in der Auseinandersetzung um die Darstellbarkeit von Individualität sprechen, so gerät das eigene Selbstverständnis während seiner Lehrertätigkeit ins Wanken. Die Euphorie und das Lockere der 68er Jahre innerhalb der linken Szene brach über den Aktivitäten der RAF zusammen. Eine grafische Serie der „Schularbeiten“ entsteht, als Kutscher an der Frankfurter Herder-Schule als Referendar arbeitet. In dieser umfangreichen Serie formuliert Kutscher zutiefst existenzielle Gefühle über das Alltagsleben in der Schule. Sie sind voller Leiden, geraten zu einem alptraumhaften Schreckensbild, das damit beginnt, dass Kutscher sich *„unwohl fühlt, unter Druck zu unterrichten“*. Zunächst beginnt er in einer Wiesbadener Schule, unterbricht dies 1972 und macht 1974/75 in Frankfurt sein Examen. Sowohl in einem umfangreichen Konvolut an Zeichnungen, als auch in der Druckgrafik läßt er seinen düsteren, dramatischen Gefühlen freien Lauf. Dabei entstehen hervorragende Arbeiten, die in ihrer Dichte für die Komplexität einer Lernmaschinerie stehen, die die Verneinung eines bürgerlichen Bildungsideals darstellt, indem sie keinerlei Individualität zulässt. Die Stadt Frankfurt ist zu diesem Zeitpunkt atmosphärisch erdrückend, überall werden Polizeikontrollen durchgeführt. Diese allgemeine Depression fällt bei Kutscher zudem damit zusammen, dass er seine Referendarzeit mit einer anderen Vorstellung von Schule (Ivan Illitsch, Schülerschule, Entwicklung des Individuums) begonnen hat. Jetzt muss er feststellen, dass es *„nur darum geht, die Schüler so zu konditionieren, dass sie in der Lage sind, ihre Arbeitskraft zur Verfügung zu stellen“*. Deshalb fällt es Kutscher besonders schwer, sich dieser öffentlichen Anstalt anzupassen, noch dazu als Ausführender. Einerseits ist er solidarisch mit den Kindern, andererseits muss er sie behandeln, wie man *„Strafgefangene“* behandelt. *„Die Kinder wurden mehr oder weniger für eine Stunde festgebunden auf ihren Stühlen, dann wurde mit dem Hammer der Noten zugeschlagen, damit sie sich disziplinieren.“* Das Disziplinieren fällt ihm am schwersten, zudem hat er in dieser Zeit ein Anhörungsverfahren, da er in der allgemeinen politischen Hysterie der Zeit „aufgefallen“ war. Die „dunklen Figuren“, die für

¹¹⁰ Vgl. Mercer Kobena, Welcome to the Jungle, in: J. Rutherford (Hrsg.): Identity, Community, Culture, Difference, London 1990, S. 4.

die Prüfer in der Serie „Schularbeiten“ stehen, sind alle „*ordentliche Staatsbürger*“. Sie wachen darüber, dass jeder Referendar die „Form“ mit den Kindern einhält. Übrig bleiben „*entmenschte Wesen ohne Identität*“. Im Mittelpunkt der Serie steht immer das Klassenzimmer selbst als bestimmender und einschränkender Raum, in dem sich in atmosphärisch bedrückender Weise ein „*Nichtverhältnis*“ von Schülern und Lehrern zeigt. Die Schüler bleiben dabei durchgehend eine unbestimmte „gesichtslose“ Masse, die im Klassenzimmer regelrecht eingekerkert ist. Sie werden durch eine vereinheitlichte Darstellungsweise vollständig entindividualisiert. Ihr eigentlich zu schulender Verstand und die daraus resultierende Mündigkeit verkehren sich durch die Mechanismen in der Schulinstitution ins Gegenteil. Besonders dramatisiert wird die Darstellung der Schüler, indem sie oftmals mumifiziert werden. Der Lehrer - Kutscher selbst - steht isoliert im Raum, meist vor der Tafel oder hinter seinem Pult. Seine eigenen Leiden werden mit denen der Schüler gleichgesetzt, indem auch er mehrfach als „Mumie“ erscheint¹¹¹ (Abb. 35 & Abb. 38). Neben diesen Radierungen entsteht zeitgleich zum selben Thema ein großes Konvolut an Zeichnungen. Sowohl bedingt durch das Format als auch durch die Technik intensivieren sie

¹¹¹ In der Arbeit „Die Schulstube“ von 1925 thematisierte Karl Hubbuch (1891-1979) eine düstere Klassenraumsituation und kritisierte mit seinem beklemmend resignativen Bild die belehrende Unterrichtsmethodik durch die Lehrerautorität. Seine „Schulstube“ setzt sich aus zwei etwa gleich großen Bildebenen zusammen, die extrem voneinander geschieden werden. Im Bildvordergrund ist ein Ausschnitt eines dunklen Klassenzimmers zu sehen, in dem Unterricht stattfindet. Fünf Jungen sind in Bankreihen eingezwängt und verfolgen mit mehr oder weniger Aufmerksamkeit das Unterrichtsgeschehen, das sie passiv über sich ergehen lassen (Abb. 49). Der Unterrichtende selbst ist zwar nicht zu sehen, aber durch die Blickrichtung der Kinder wird klar, dass der Lehrer im Vordergrund auf sie einredet. Der frontale Wortunterricht führt zu der beklemmenden und sterilen Atmosphäre. Als Kontrast zur Eintönigkeit des Raums fällt der Blick durch große Fensteröffnungen auf eine Gebäudezeile. Dieser Außenraum - der Blick in eine andere Welt - wird von ihnen aber gar nicht wahrgenommen. Die Jungen sind vollständig auf die Autorität fixiert. Vgl. Hans Jürgen Buderer / Manfred Fath, *Neue Sachlichkeit - Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 1994. Siehe auch: Silvia Bieber, *Stadtbilder - Menschenbilder*, in: *Ausst.-Kat. Karl Hubbuch, Städtische Galerie Karlsruhe 2001*, S. 19-34. Diese Darstellung der zur gehorsamen Passivität erzogenen Schülerschaft wird bei Kutscher in eine Erbarmungslosigkeit mit Schulangst, Leistungsdruck und Auslese gesteigert, die sowohl die Schüler als auch den Lehrer trifft. Auch Hubbuch war, als er das Ölbild malte (in einer aquarellierten Zeichnung hatte er das Thema bereits 1923 bearbeitet), gerade am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn und im aktiven Lehrdienst stehend. 1924 erhielt Hubbuch eine Assistentenstelle an der Karlsruher Akademie (damals Landeskunstschule). Sowohl in Hubbuachs „Schulstube“ als auch in Kutschers Serie der „Schularbeiten“ kommt es zu einem beklemmenden und resignativen Schluss. Atmosphärisch gehen Kutschers Schularbeiten über Hubbuachs Klassendarstellung weit hinaus und erinnern vielmehr an Tadeusz Kantors Schauspiel „Die Tote Klasse“ von 1975. Neben dem gleichnamigen Theaterstück, mit dem Kantor in Krakau sein „Theater des Todes“ eröffnete, existiert ein szenisches Wachsbild, das aus zehn wächsernen Kinderpuppen besteht (Abb. 50). Mit nackten Füßen, starr und leer vor sich hinstarrend, sitzen die Puppen dicht hintereinander gereiht auf einfachen Holzschulbänken. Ihr blasser und trostloser Auftritt zeigt, dass sie bereits tot sind. Kantor, der bildende und darstellende Kunst miteinander verklammert, zeigt die „Tote Klasse“ als ein Sinnbild des Lebens, in einer Welt, in der alles Leben, das diesen Namen verdient, seit langem erloschen ist. Vgl. Jessica Ullrich, *Theater des Todes*, in: *Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext*, Frankfurt am Main 2003, S. 189-192. Ullrich beschreibt dort ausführlich Kantors Verbindung zwischen dem Theaterstück und der Gruppe von Wachspuppen. Diese wurden im Theaterstück einer Gruppe von Greisen auf den Rücken gebunden, die im Handlungsverlauf in ihren alten Schulraum zurückkehren. Sie schleppen ihre vergangene Kindheit und ihre gelebte Existenz in Gestalt der toten Puppen mit sich herum, setzen sich im Stück neben sie auf die Schulbänke und können sie doch nicht mehr zum Leben erwecken.

eine düstere, bedrückende und hoffnungslose Atmosphäre. Die Körperhaltungen der Schüler, deren Sitzordnung und auch die Klasseneinrichtung stehen für eine öffentliche Staatserziehung, deren historische Entwicklung allein in Schulzwang und Züchtigung stehen geblieben ist (Abb. 36 & Abb. 44)¹¹². Bei diesen Zeichnungen ist der konzeptionelle Ansatz entscheidend. Sie sind entweder auf dünnem, mürben Pausenbrotpapier aus einem Metzgerladen gearbeitet oder auf braunem Packpapier und bringen so unmittelbar die Schulatmosphäre auf den Punkt. Die Hoffnung, eine neue menschlichere Gemeinschaft mitsamt ihren Bildungschancen durch das öffentliche Schulsystem aufzubauen, ist für Kutscher in seiner Rolle als Lehrer gescheitert. Trotz verschiedener Versuche in den 70er Jahren, das Schulsystem zu reformieren¹¹³, sieht Kutscher nur ein autoritäres System, das in einer Generationenabfolge zum preußischen Schulsystem steht. Hinzu kommt, dass er das „Militär als Schule der Nation“ hinter sich gelassen hat, um jetzt wieder mit einschränkenden Disziplinierungsstrukturen konfrontiert zu werden¹¹⁴. Kutschers Arbeiten sind aus dem Schulkontext direkt entstanden, vor Ort, mit den Materialien des Ortes. Seine Nutzung des Papiers ist ohne Victor Hugo (1802-1885) nicht denkbar. Der Romancier und Künstler, auf den sich auch die Surrealisten beriefen, benutzte in seinem beträchtlichen bildnerischen Oeuvre völlig neue und bis dahin undenkbbare Techniken und Materialien¹¹⁵. Neben Hugos neuartigen Papierbearbeitungen (wie den Tintenklecksbildern und den vielen zum Malen ungewöhnlichen Utensilien wie z.B. Kaffeesatz und Spitzenhöschen¹¹⁶) war es die Sammlung Prinzhorn, über die Kutscher 1972 „*das Wunder in der Schuhsohle*“ erlebte.

Im Zuge der documenta 5 von 1972, die als thematische Ausstellung den gesellschaftsbezogenen Titel „Befragung der Realität - Bildwelten heute“ hatte und eine Abteilung „Bildnerie der Geisteskranken“ mit zahlreichen Bildern und Objekten aus dem Waldau-Museum des Psychiatrischen Krankenhauses Bern zeigte, fiel sein Interesse auch auf das gleichnamige Pionierwerk von Hans Prinzhorn aus dem Jahre 1922 und dessen Sammlung¹¹⁷. Im gleichen Jahr erschien auch Michel Foucaults Werk über die Geschichte der Geisteskrankheit „*Histoire de la folie à l'âge classique*“. Kutscher reagiert immer auf die

¹¹² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnung: 0188.

¹¹³ Vgl. Heinz-Georg Herrlitz/Wulf Hopf/ Hartmut Titze, Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Eine Einführung, Königstein 1981.

¹¹⁴ Vgl. auch Gerhard Szczeny, Die Disziplinierung der Demokratie, Reinbek 1975.

¹¹⁵ Vgl. Beat Bender, Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen, eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der 20er Jahre. Dissertation, Heidelberg 1987.

¹¹⁶ Vgl. dazu mit weiterführender Literatur: Christian Janecke, Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995, S. 70 ff.

¹¹⁷ Vgl. Hans Prinzhorn, Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922, 4. Auflage Wien 1994. Vgl. auch Bettina Brand-Claussen, Die Prinzhorn-Sammlung und die Legende vom autonomen Irrenkünstler, in: Die Bildnerie der Geisteskranken - Kunst von Außenseitern im Spannungsfeld der modernen Kunst. Dokumentation einer Tagung, Rehburg-Loccum 2001, S. 57-81.

künstlerischen Strömungen der Zeit. Dabei interessiert ihn an der Kunst der Geisteskranken nicht primär die Darstellung authentischer innerer Prozesse durch die kreativen Aktivitäten der psychisch Kranken, sondern deren gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit, die sich in der Intensität der Farben und vor allem in der „Freiheit des Materials“ äußerte. Aus der Sammlung Prinzhorn studiert Kutscher insbesondere Carl Langes Schuhsohlenzeichnungen. Lange hatte 1898 in seiner rechten Hausschuh-Einlegesohle bildhafte Erscheinungen, die er als Botschaften ansah und in einer Reihe von Zeichnungen niederlegte. Das Titelblatt einer ganzen Serie von Darstellungen Carl Langes, die von ausführlichen, noch unentschlüsselten autobiographischen Beischriften begleitet sind, lautet: Das „*Heilige Schweißwunder in der Einlegesohle*“. Die Form der Schuhsohle bildet auch die Umrahmung für die meisten Zeichnungen, die mehrfigurige Porträts und Verdichtungen von zwei, drei Köpfen zeigen¹¹⁸. Kutscher begreift die Nutzung der Sohle (Lange zeichnet nicht direkt auf der Sohle, sondern empfindet die Bilder in der Sohle als visionäre religiöse Zeichen, die er in Schuhsohlen-Medaillons festhält) als anregende neuartige Form der Materialbehandlung. Durch die Nutzung unkonventioneller Materialien (auch unfreiwillig, weil den Kranken keine anderen Materialien zur Verfügung stehen) erlangt die Zeichnung eine neue Qualität. Das Material hat bereits eine Phase der Benutzung durchlaufen und besitzt eine eigene Emotionalität. Im Material selbst offenbart sich ein unverschleiertes Gefühl. Kutscher benutzt deshalb ebenfalls Papiere als Vorlagen, die bereits eine Geschichte haben. Das vom Metzger stammende Butterbrotpapier wird zum Signet seiner Gefühlslage in der Schule. Das entwertete, geworfene Papier mitsamt seinen Fettflecken, ausgerissen und geknickt, wird Spiegel seiner seelischen Verfassung. Die Schularbeiten mit ihrem erschütternden Ohnmachtsgefühl münden in einer Resignation, die sich in den Flipp-Zeichnungen entladen wird. Die „Flipp-Zeichnungen“ aus dem Jahre 1977 sind eine direkte Reaktion auf den „deutschen Herbst“. Der „deutsche Herbst“ hat eigentlich schon im Frühjahr begonnen. Am 7. April 1977 erschießen Terroristen der „Roten Armee Fraktion (RAF)“ den Generalbundesanwalt Buback und zwei seiner Begleiter. Es folgt eine Serie von intensiven Anschlägen der RAF, die sich im sozialrevolutionären „Guerillakampf“ gegen das kapitalistische System wähnt.¹¹⁹ Der Staat, der nach Schätzungen des Bundeskriminalamtes von 1977 die Sympathisantenszene der RAF auf „mehrere zehntausend“ Menschen schätzt, macht mit den Anti-Terror-Gesetzen mobil. Insgesamt wird das politische Klima rauer. Die gesellschaftliche Krise fällt bei

¹¹⁸ Zu Carl Lange, Vgl. Ferenc Jádi, Zwei Fälle, Begriff und Auslegung bei Otto Stuss und Carl Lange, in: Kunst & Wahn. Hrsg. v. Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien 1997, S. 207 ff.

¹¹⁹ Vgl. Ralf Husemann, Ein Strauß Rosen und fünf Schüsse, in : Süddeutsche Zeitung Nr. 174, 30. Juli 2002, S. 6.

Kutscher mit der bereits geschilderten persönlichen Krise zusammen. Für ihn und sein Umfeld, das in einer starken Nähe zum linken Spektrum steht, gibt es kurzfristig keine Perspektive mehr. Der Verlust der Utopie, bedingt sowohl durch die Aktivitäten der RAF als auch durch die Reaktion in Form von Reduktion und Aussetzung der Bürgerrechte, führt immer weiter in diese Krise¹²⁰. Die Flipp-Zeichnungen sind ein Versuch, diese „irre“ Situation zu verarbeiten. Hinzu kommt der Einfluss von Drogen, der ebenfalls dazu beiträgt, die Gesellschaft als immer düsteres Geflecht anzusehen. In dieser bedrängten Lebenssituation mit ihrer scheinbaren Ausweglosigkeit setzt Kutscher die spontan gezeichnete Serie der „Flipp-Zeichnungen“, die diese „ausgeflippte“ Situation wiedergeben sollten¹²¹. Als Agierende wählt er keine menschlichen Figuren, sondern stellt die Comic Figuren von Walt Disneys bestem Zeichner Carl Barks in den Mittelpunkt seiner verstörten Welt. Durch grelle Farben unterstützt, werden die Mitglieder einer Entenfamilie zu Psychopathen, die die Grenzen ihres eingeschränkten Comic-Kosmos in pervertierter Form überschreiten¹²². Die Arbeiten werden von Kutscher nicht als Serie angelegt, sondern erst Jahrzehnte später im

¹²⁰ Dass das Thema RAF (insbesondere ihre Aufarbeitung innerhalb einer Kunstaussstellung), über 25 Jahre nach 1977 noch eine heftige und kontroverse Debatte in Deutschland auslösen kann, zeigt die vehemente öffentliche Debatte um die geplante RAF-Ausstellung „Mythos RAF“. Vgl. exemplarisch dazu Klaus Theweleit, „Kunst muss im Kontext stehen“, in: die tageszeitung, 21. Januar 2004, S. 15. Im Interview mit Stefan Reinecke betont Theweleit noch einmal den Verfolgungswahn, von dem 1977 Staat und Parteien erfasst waren und zeigt die Entwicklung der RAF im Verlauf der Jahrzehnte hin zum derzeitigen „Pop-Phänomen“ auf.

¹²¹ Die Zeichnungen entstanden ursprünglich im Zusammenhang mit dem Künstlerbuch „Flugmüll“. Das Buchobjekt selbst wurde nicht ins offizielle Werkverzeichnis aufgenommen, während die Zeichnungen zur Serie der Flipp-Zeichnungen zusammengefasst wurden.

¹²² Kutscher stemmt sich auch direkt gegen den pädagogischen Wert, den man bereits früh in Amerika in der animalischen Vermittlung menschlicher Verhaltensmuster erkannt und den der Disney-Konzern als nationale Erziehungsinstanz akzeptiert hat. Eine Gruppe von Absolventen der Kunsthochschule Braunschweig, die sich InterDuck nennt, hat mehr als vier Jahre lang dem Donald Duck- und Mickey Mouse-Phänomen nachgespürt und ist zu dem Ergebnis gekommen: „Entenhausen ist überall“. Eine Ausstellung im Nassauischen Kunstverein im Jahre 1986-87 zeigt diese Spurensuche. In der Ausstellung werden über 2000 Produkte der Disney-Kultur (u. a. Schlafmittel mit D.D. Konterfeis) inszeniert dargeboten, die belegen, wie weit die Disney-Helden schon unseren Alltag durchziehen, aber auch, dass Künstler wie Tinguely, Oldenburg, Haring oder Warhol Maus und Ente auf vielfältigste Art in ihre Arbeit einbezogen haben. Vgl. Dorothee Baer, Disney-Land kennt keine Grenzen mehr, in: Kölner Stadtanzeiger, 5.1.1987. Aber nicht nur Kutscher wählte die Radikalisierung des Disney-Panoramas, um sich gegen deren synthetische, saubere und unberührte Ersatzwelt zur Wehr zu setzen und gleichzeitig die eigene reale, aus den Fugen geratene Welt zu symbolisieren. Benno Breitwand zeigte in dieser „Duckumenta“ ein Kastenobjekt, in das man mittels eines Gucklochs auf ein mit Bierflaschen und Farbdosen vollgestelltes Regal blicken kann. Davor liegt zwischen Exkrementen eine Mausefalle mit der verendeten Mickey Mouse („The End“). „In die Falle geraten ist die immer auch als geistiges Ungeziefer verdächtige Kreation, sie ist durch ein Ordnungsinstrument neutralisiert worden“, so Jürgen Richter, Suspekte Mäuse erobern die Welt des Konsums, in: Frankfurter Rundschau, 19.12.1986. Betti Blus zeigte zehn Jahre nach Kutscher Tick, Trick und Track als Punker und Klarabella als Stricherin. Der anarchistische Zug, der diesen Arbeiten anhaftet, kulminiert bereits in einer Arbeit von Michael Sandle (geb.1936). Die „Twentieth Century Memorial“ (1971-1978) betitelte Bronzearbeit zeigt auf einer im Durchmesser fünfeinhalb Meter großen kreisrunden Basis ein riesiges schweres Maschinengewehr, schussbereit mit Patronengurt und Munitionskasten, bedient von dem dahinter sitzenden grinsenden Mickey Mouse-Skelett (Abb. 56). Vgl. Klaus Lankheit, Der Bildhauer Michael Sandle oder Denkmäler unserer Zeit, in: Michael Sandle. Sculpture & Drawings 1957-88, Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery London; Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1988-89, S. 141-147. Sandles Maschinengewehr-Skulptur ist nicht nur ein echtes Denkmal: kostbar, beständig und unbetretbar, dessen Auslöser der Vietnam- Krieg war, sondern führt im gleichen Maße wie Kutschers Flippzeichnungen über die Comic-Figuren die kriegerischen und kapitalistischen Absurditäten der Menschen vor Augen.

Rückblick zur Serie erklärt. Die genaue Anzahl der Blätter innerhalb der Serie kann heute nicht mehr bestimmt werden. Es handelt sich um eine offene Serie, die sich nicht nur auf die „ausgeflippten Comic-Figuren“ konzentriert, sondern deren Figurenrepertoire sich im Verlauf der Serie erweitert, verändert und den Inhalt der Serie von den Comic-Figuren weg verlagert hin zu einer surreal anmutenden extrem durcheinander geratenen Fantasiewelt (Abb. 51 - 60). Die künstlerische Umsetzung einer gesellschaftlichen und persönlichen Krise, die außer Kontrolle geraten war, soll an dieser Stelle nicht näher besprochen werden. Das „halluzinatorische“ Erleben (durch den Konsum von Alkohol und Drogen gesteigert) erscheint zumindest ästhetisch als neue Freiheit. Aber betont werden muss, dass Kutschers Konfusion und Desorientierung keiner wirklich authentischen Erkrankung entsprach. Seine künstlich hergestellten Sinnestäuschungen mit seinem kritischen, aufmerksamen Blick auf die Wirklichkeit sind eher Ausdruck einer surrealistischen Kunstauffassung als die eines wirklich Wahnerkrankten. Dieser Widerspruch läßt die Serie nicht weniger „ausgeflippt“ erscheinen, aber sie ist mehr von einer gewissen Hysterie geprägt als von einer echten „Paranoia“¹²³. Für einen Großteil der Serie benutzt er als Trägermaterial braunes Packpapier, das bereits durch Knicke und Wellen eine formale Behandlung erfahren hat. Die Packpapierzeichnungen sind ein vergleichbarer Versuch - wie bei den Schulzeichnungen - sich ein neues Material anzueignen. Anstelle eines glatten „edlen“ Papiers, das sorgfältig zu behandeln wäre, wählt er ein benutztes, abgerissenes „malträtiertes“ Material, das als Gleichung für den Inhalt zu verstehen ist. Mit dieser Erweiterung der Zeichnung wird der erste Schritt hin zu einer veränderten Materialauffassung vollzogen, aus deren Haltung heraus sich dann später z.B. die Pflastermalereien, seine Zeichnungen auf Obst und Gemüse, die Blindzeichnungen und die Hauchzeichnungen entwickeln¹²⁴. Formaler Ausgangspunkt dieser Entwicklung sind die Zeichnungen auf Packpapier, die es Kutscher ermöglichen, eine „Mischung der Medien“ zu betreiben. In der Serie der „Flipp-Zeichnungen“ vermischt Kutscher die Idylle seiner Kindheit (Disney Comics) mit symbolisch aufgeladenen Objekten (Hüte) zu Stellvertretern für seine persönliche als auch für die gesellschaftlich-politische Krise der Zeit. Der große Traum der Kindheit endet im großen Trauma einer aus den Fugen geratenen Realität. Die Serie ermöglicht keine „Befreiung“ aus der eigenen Situation, vielmehr visualisiert sie eine

¹²³ Zu dem Verhältnis und den Umgang der Surrealisten mit Hysterie, Wahn und Geisteserkrankung vgl. den Beitrag von Peter Gorsen, Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit, in : Kunst & Wahn. Hrsg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat., Kunstforum Wien 1997, S. 59 ff.

¹²⁴ Die Zeichnungen im traditionellen Sinn bleiben aber genauso wie die wenig später beginnende Gruppe der Projektskizzen weiterhin bestehen.

dramatisch zugespitzte persönliche Wahrnehmung einer Krise, deren Ausgang zu jenem Zeitpunkt unbekannt war.

Die unmittelbare Betroffenheit, die Authentizität der Arbeiten, die sich auch durch den Gebrauch von Abfallmaterialien und in Drogen-Erfahrungen ausdrückt, sind als Chiffren für Grenzerfahrungen zu verstehen. Dabei verbindet sich Kutschers eigener seelischer Zustand mit dem einer zerfallenden Gesellschaft. Bei diesen beiden Serien stand nicht das Suchen nach einer neuen Form des Selbstporträts im Vordergrund, sondern die Zeichnungen sind Ausdruck der politisch hysterischen Zeit des „Deutschen Herbstes“, die sich unmittelbar durch das Porträt artikuliert. Kutschers Menschenbild steht hier - so nahe wie später nie wieder - in der Tradition des deutschen Expressionismus¹²⁵. Ab 1978 beruhigte sich diese aufgewühlte Situation. Sowohl durch den Kontakt zum Betzel-Verlag als auch durch eine neue Arbeit entsteht für Kutscher eine künstlerische Freiheit, die durch den Rückgriff auf die eigene Vergangenheit in Form des Mumifizierens alter Arbeiten zu einer künstlerischen Um- und Weiterentwicklung führt. Dem Selbst wird jetzt installativ ein „Gesicht“ gegeben, die Zeichnungen treten ab diesem Zeitpunkt in den Hintergrund.

I.5. Kulturelle Verrichtung (1978)¹²⁶

Für die Ausstellung „Kulturelle Verrichtung“ 1978 in der Kommunalen Galerie Frankfurt werden von Kutscher frühe Arbeiten mumifiziert¹²⁷. Diese in Form und Format divergierenden, einbalsamierten Arbeiten hängt und stellt er gleichmäßig zu beiden Seiten des Ganges der Galerie auf. Als Abschluss platziert er am Ende des schlauchförmigen Ganges sein größtes mumifiziertes Werk (Abb. 64). Kutschers Ausgangspunkt ist der Gang des Amtes

¹²⁵ Zum Menschenbild im deutschen Expressionismus, siehe: O Mensch ! Das Bildnis des Expressionismus. Hrsg. v. Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1994.

¹²⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1567. Siehe auch: Vollrad Kutscher, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1989, S. 4-10.

¹²⁷ Kutscher machte, nachdem seine Familie nach Wiesbaden umgezogen war, dort 1965 das Abitur. Bis zu diesem Zeitpunkt war Kunst für ihn, gemäß dem Milieu, aus dem er stammte, ein „kostbarer Freiraum für Gefühle, Atmosphäre, Spiel“. Seine Jugend war geprägt von Besuchen im Landesmuseum Wiesbaden und der Wiesbadener Fasanerie. Besonders beeindruckten ihn die Künstlergemeinschaft Brücke und vor allem Franz Marc. Marcs verbindende Suche nach Einheit von Natur und Kreatur zeigten ihm „eine über die Natur hinausgehende Harmonie auf“. Entsprechend entstanden klassische Akte, Tierzeichnungen etc., die ein Beleg für ein herkömmliches Herantasten an das Studium der Kunst sind. Diese Arbeiten liegen zeitlich weit vor seinem Kunststudium. Kutscher war sich in dieser Phase bewusst, „dass es sich um ein Heranarbeiten handelte, beim besten Willen nicht um eigenständige Kunst“. Diese ganz frühen „Studien“ wurden einbalsamiert. Sie sind ein Beleg für Kutschers prozesshafte Arbeitsweise. Dazu gehören ständig Rückgriffe auf einmal Entwickeltes. Auch Jugend-Arbeiten, die weit vor dem Werkverzeichnis entstanden und noch nicht eigenständig sind, fanden im Rahmen der eigenen und im Rahmen der Kunstgeschichte, die er sich zuvor erarbeitet hatte, ihre Wiederverwendung.

für Wissenschaft und Kultur innerhalb der Kommunalen Galerie¹²⁸. Die Ausstrahlung des kalten und unpersönlichen Ganges motiviert ihn, durch seine Arbeit zu einem veränderten Raumempfinden zu gelangen¹²⁹. Einer ägyptischen Grabkammer gleich, schreiten die Besucher den lang gestreckten Gang ab und können dabei an einer zeitlichen und künstlerischen Entwicklung Kutschers teilhaben. Deshalb wählt Kutscher als Mumifizierungs-Gegenstände ältere Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen und Gegenstände seines bisherigen Lebens aus. Diese Arbeiten betreffen die Jahre 1958 bis 1968, als Kutscher sich in traditioneller Manier in Ölmalerei, an Künstlern und Ismen seit Beginn des 20. Jahrhunderts versuchte (Abb. 65-67). Der Vergänglichkeit seiner Arbeiten¹³⁰- und der allgemeinen Vergänglichkeit - bewusst werdend, gleichzeitig eine reine, tiefe Nähe zu ihnen und der damit gelebten Zeit verspürend, wollte er ihre Rolle neu definieren: *„Die Mumifizierung meiner alten, vorkünstlerischen Arbeiten aus den Jahren 1958 - 1968, ist ein Versuch, wider besseres Wissen die Vergänglichkeit des eigenen Lebens oder der gemachten Arbeiten durch ein Kunstritual aufzuheben (eine kulturelle Verrichtung), wie auch in religiösen Ritualen aus Brot, Fleisch und aus Wein Blut werden kann...Diese Form der bewährten Bestattung übertrage ich auf heutige Götter und heilige Tiere. Jeder hat seine eigenen! Für mich sind es Dinge, die ehemals wichtig, gestorben sind, d.h. nicht mehr gebraucht werden. Müllreife Stücke, die ich im Keller und auf dem Dachboden aufgestöbert habe - eine Art Archäologie-Arbeit an und mit der eigenen Vergangenheit...Als mir nahe liegendem Material diene in*

¹²⁸ Die Ausstellung fand im April/ Mai 1978 in der Kommunalen Galerie im Deutschordenshaus als Gemeinschaftsausstellung mit Stefan Keller statt. Bereits 1976 hatten Kutscher und Keller in der Wiesbadener Panorama-Galerie eine Gemeinschaftsausstellung. Zu „K & K Ersatz“: Kellers Beitrag in der Kommunalen Galerie bestand aus einem Environment aus Tapetenkunst. Angeregt durch den Fund von Tapetenresten, begann er, Kunst aus Tapeten herzustellen. Für die Ausstellung baute Keller einen Tapetenraum, dessen gesamte Architektur mit einer blutroten Klatschmohntapete überzogen war. Um den Oberflächencharakter der Tapete zusätzlich zu betonen, schuf er zudem Tapete-auf-Tapete-Bilder, die auch alle Gegenstände des Raumes, wie z.B. Fernseher oder Bilderrahmen, mit ein-bzw. überzogen. Diese Tapete-auf-Tapete-Bilder bestanden aus dem auf der Tapete verwendeten Motiv und deren Farbigkeit, die Keller als Ölgemälde, Zeichnung und Lithographie im Stile der Tapete imitierte. Entsprechend konnte man nur schwer unterscheiden, ob es sich um billige Massenware oder um spezielle künstlerisch hergestellte Arbeiten handelte. Zu Keller vgl. Stefan Keller, Ersatzkunst, Text: Eckhard Nordhofen, Frankfurt am Main 1979. Im Unterschied zu Kutschers Arbeit war Kellers Environment hoch dekorativ. Bewusst steigerte Keller seinen Hang zu dekorativen Oberflächen, um auf diese in übersteigerter Form aufmerksam zu machen. Was Kutschers Arbeit bewusst an Dekorativem fehlt, findet sich in Kellers Tapetenzimmer. Die mumifizierten Werke weisen zwar durch die verschiedenen Bandagierungen jeweils unterschiedliche Ornamente auf, werden aber durch den dominierenden Branton nivelliert. Die Gemeinschaftsausstellung ergänzte sich insofern, als Keller die Oberfläche ausstellte, während bei Kutschers Mumien sich die Spannung aus dem Spiel mit dem Blick hinter die Oberfläche ergab.

¹²⁹ Bereits zwei Jahre zuvor wurde Kutscher und Keller eine Ausstellung in der Kommunalen Galerie in Aussicht gestellt. Um die Weihnachtszeit 1976 sollten sie ihre graphischen Arbeiten zeigen. Dieses Vorhaben scheiterte mit der Begründung, „dass die Blätter für Weihnachten nicht das richtige wären“. Beide reagierten auf die Ablehnung mit einer Ersatzausstellung. Zwischenzeitlich wurde eines der abgelehnten Blätter Kutschers mit dem Senefelder Preis der Stadt Offenbach ausgezeichnet, und wieder bemühte man sich, die beiden Künstler für eine Ausstellung zu gewinnen. Die künstlerische Reaktion blieb nicht aus. Sie verweigerten sich einer herkömmlichen Präsentation ihrer Grafiken und arbeiteten stattdessen installativ.

¹³⁰ Die Arbeiten waren gefährdet, da sie sich auf dem Speicher seiner Eltern angesammelt hatten und entsorgt werden sollten.

*diesem Fall die eigene Geschichte. Mir ermöglichte dieses Vorgehen, mich mir selbst zu nähern, mich selbst mehr zu begreifen. Unter anderen Voraussetzungen hätte es aber auch die Geschichte des Betrachters sein können! Eventuell erkennt er sich sogar in manchem wieder, z.B. dem Phänomen der Veränderung dessen, was er einmal war und heute ist!*¹³¹“

Um zu der beschriebenen konsequenten rituellen ägyptischen Transformierung zu gelangen, nutzt Kutscher als Mumifizierungsmaterial Asphaltum, Öle, Balsam-Terpentinöl, Harz, Goldbronze, in Erdfarben und in Kleistermischung getränktes Leinen. Die mit ganz unterschiedlichen Maßen versehenen Bilder werden entweder gerollt bzw. aufgezogen einbalsamiert. Bei diesen, wie in einem Leichentuch einbalsamierten, Gegenständen des täglichen Gebrauchs handelt es sich um Fahrrad-Einzelteile (Dynamo und Lampe), erste Skistöcke und erste Tanzschuhe, Kutschers erste Kamera und seine erste Palette (Abb.68-69). Die Gegenstände, bedingt durch ihre Verhüllungen, werden in ihrem Ausdruck auf Urformen reduziert. Sie werden zu spurenhafte Zeugnissen einer durch ihre Form nicht erklärbaren Herkunft¹³². Dabei entsteht zusätzlich durch die Aufstellung und die schwache Beleuchtung ein fast religiöses Pathos, in dem Assoziationen an unterschiedlichste Kultgebärden verschiedenster außereuropäischer Hochkulturen wachgerufen werden. Kutscher aber geht es nicht um die Rückkehr in längst vergangene Epochen um ihrer selbst willen. Sein Blick, in einen rational-funktionalen Gang, zitiert mythische Rituale nur, um aufgrund der eigenen Geschichte eine Entfaltung für die Zukunft zu entdecken¹³³. Die mumifizierten Arbeiten selbst sind tot, verweisen dennoch auf Leben und Heilung¹³⁴. Um diese Diskrepanz zu entmystifizieren, legt Kutscher alle „Geheimnisse der Mumien“ offen. Zu jedem Ausstellungsstück platziert er ein Farbfoto des Inhaltes der jeweiligen Mumie auf einer

¹³¹ Von Kutscher verfasstes Informationsblatt begleitend zur Ausstellung (Titel: „Einige Erläuterungen zu meiner Arbeit!“).

¹³² In der Formfindung orientierte sich Kutscher entfernt an den einfachen geschlossenen Formen von Constantin Brancusi, vgl. Brancusi, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986. Hrsg. von Pontus Hulten / Natalia Dumitresco/ Alexandre Istrati.

¹³³ Es geht um die Rechte des Individuums, sich gegen den Wahn des „Wissenschaftsaber Glaubens“, wie Karl Jaspers die Auswüchse „modernen“ Denkens qualifizierte, und dessen verstümmelte Folgen zu wehren und im Blick auf seine Geschichte Möglichkeiten seiner Entfaltung für die Zukunft zu entdecken. Karl Jaspers, Die Frage nach Entmythologisierung, 1954 (hier zitiert nach Zeichen und Mythen, Orte der Entfaltung, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, 1980 - Keine Seitenangabe). In diesem Sinne ist Kutschers mythisches Zitieren zu verstehen. Zum Thema „Mythos“ siehe: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos (1979), 3. Auflage, Frankfurt/M. 1984. Zudem sei auf die Arbeit von Eva Wolf verwiesen auf die Arbeit. Sie fragt in ihrer Einleitung: „Was heißt Mythos?“ und meint: „Die Literatur über diesen Begriff ist vielfältig und verwirrend; sie erweist sich als eine fächerübergreifende Fragestellung.“ Sie konzentriert sich in ihrer Untersuchung auf die Bereiche der Religionswissenschaft (u.a. Paul Tillich), Ethnologie (Claude Lévi-Strauss) und Sprachwissenschaft (Roland Barthes). Vgl. Eva Wolf, Jochen Gerz: Arbeit am Mythos. Dissertation der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, 1992. Kutscher arbeitet nicht am Mythos. Eine solche komplexe Untersuchung auf die Installation von Kutscher anzuwenden, wäre verfehlt.

¹³⁴ Die Mumien erinnern an den ewigen Kreislauf von Leben und Tod. Dieser Kreislauf endet bei Kutscher wieder im Leben: Tod als eine andere Form des Lebens. Entsprechend beruft er sich auf die altägyptische Kultur. Das Grab hatte dem Verstorbenen zur ewigen Ruhestätte zu dienen, indem es das Andenken an den Verstorbenen wach hält.

„Expertise“. Auf dieser „Expertise“ vermerkt Kutscher den Titel der Arbeit, Technik, Format sowie das Datum der Entstehung als auch das der Mumifizierung als Todesdatum (Abb. 70-71). Die Einbalsamierung, Vergoldung und Wicklung in Leinen werden mit einer Unterschrift bestätigt. Die Expertise legt das Geheimnis des undefinierbar eingepackten Stückes zwar offen, dennoch bewahrt die Mumie ihre rätselhafte Aura. Als Zusatzinformationen zum „Leben der Bilder und des Künstlers“ zeigt Kutscher in verschiedenen Rahmen collagierte Blätter, die entlang des Ganges gehängt wurden und auf denen u.a. Fotos und „Erinnerungszeichnungen“¹³⁵ aus den Jahren 1958 bis 1968 zu sehen sind (Abb. 72). Die unterschiedlichen Zeitebenen in Kutschers Leben werden in der Installation miteinander verbunden. Da nur die Mumien als tatsächliches Werk zurückblieben, fällt diesen Dokumentationen innerhalb der Installation eine inhaltlich bedeutende Stellung zu¹³⁶. Alle Blätter sind bewusst unsigniert, da sie bereits die persönlichen Spuren des Künstlers tragen. Durch die Transformation der privaten Sphäre in Kunst verstärkt Kutscher noch die subjektive Bedeutung seiner mumifizierten Arbeiten. In diesen Dokumentationen werden Erinnerungen, Veränderungen, Zustände festgehalten und münden in eine „Archäologie der eigenen Spurensuche“, die aber, und dafür stehen unübersehbar die Mumien, unwiederbringlich vorbei ist. Die Überlagerungen der Mitteilungen, Fundstücke, Fotos und schriftlichen Erklärungen erzeugen ein komplexes Gewebe aus ästhetischer Erscheinung und persönlichen Empfindungen. Eine Rekonstruktion der Erinnerungen mündet in die öffentlichen Bewusstmachung des eigenen gelebten Lebens mit all´ seinen Begleitphasen und Erscheinungen. Nachdrücklich lässt Kutscher die Besucher teilhaben an seiner zwischenzeitlichen „Bilanzierung des Lebens“ in Form einer chaotisch anmutenden Kombination aus Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend. Jugendzeichnungen, wie „Konstruktion über das Gefühlsempfinden mit 15 Jahren“, private Fotografien der 50er und 60er Jahre, erotische Phantasien, die erste Palette und die Vergoldung der ersten Jacke - alles was er als Schlüsselerlebnis für seine Entwicklung als Künstler empfindet - werden in ungestümer Form vereint. Es entstehen Collagen, die wie ein Zeit-Schwamm alles aufsaugen, was den Zeitraum zwischen 1958 und 1968 einschließt, inklusive Briefumschlägen, Servietten, Fotografien und sogar Kopien des Passes. Die unterschiedlichen Zeitebenen münden in die Darstellung des Istzustandes „Bis jetzt in Form von Abdrücken des Körpers“ (33 Jahre). Diese Körperabdrücke entstehen aus dem Mumifizierungsritual und stellen eine

¹³⁵ Kutscher verwendet diesen Begriff auf seiner Expertise.

¹³⁶ „Die Bildproduktion konnte nicht erhalten werden, musste vernichtet werden, deshalb dokumentierte ich sie auf der einen Seite und transformierte sie auf der anderen Seite.“ Zitiert nach dem Informationsblatt zur Ausstellung. In die Collagen applizierte er zudem Fotoserien, die die einzelnen Arbeitsvorgänge der Mumifizierung zeigen.

Symbiose aus christlicher Symbolik und ägyptischem Totenritual dar (Abb. 73). Inspiriert durch das Turiner Grabtuch¹³⁷ und das Schweiß Tuch der Veronika¹³⁸ sowie das eigene Alter - 33 Jahre - entstehen erdfarbene Abdrücke auf weißem Grund. Mit der Vermischung dieser unterschiedlichen Bildtraditionen zeigt Kutscher den Jahrtausende alten Wunsch nach Materialisierung der Erinnerung auf, beruft sich auf diese Tradition und schafft neue Abbilder. Damit sind die Dialogpartner für seine nächsten Arbeiten bereits angedeutet. Der Abdruck, das Abbild in der Natur, das eigene Ich als Sehnsucht nach dem Natürlichen¹³⁹. Darüber hinaus erklären und definieren diese Blätter zusätzlich die spröde wirkenden Objekte, indem exakt geschildert wird, wie die Mumifizierung stattfindet und wie das Raumkonzept für die Ausstellung gestaltet wird. Ein mythischer, archetypischer Griff in die Vergangenheit - im Sinne einer archäologischen Rekonstruktion des Individuums - mit Blick auf seine Verwurzelung im Vergangenen und seiner daraus resultierenden Verpflichtung für die Zukunft wird von Kutscher nicht beschworen¹⁴⁰. Das Mythische, Rituelle wird nur als Spiel betrachtet, um seiner individuellen Mythologie einen Raum zu geben. Sowohl das Verpacken, Verschließen, seine eigenen Ursprünge als auch das Bewahren der eigenen Geschichte und Entwicklung (durch die Dokumentation gesichert) wird zu seinem persönlichen und künstlerischen Befreiungsschlag. Gleichzeitig zeigt Kutscher in einer enorm aufwendigen bürokratischen Dokumentation, wie lange sein Weg hin zu dieser eigenständigen Installation war. Indem er sowohl die jugendlich begeisterten Emotionen als auch sein Trauern um den Verlust dieses Zustandes vereint, spricht er hier Themen an, die später verbindlich werden: Zeit und Raum für den Betrachter sinnlich durchschreitbar zu machen. Kutscher bearbeitet den vorgefundenen „bürokratisierten Raum“ entsprechend der Funktion, die der Raum als Vorgabe einbrachte¹⁴¹. Der Gang legt es nahe, in der Abfolge eine Entwicklung aufzuzeigen. Zeit und Vergangenheit dem durchschreitenden Betrachter nachvollziehbar zu machen. Durch Transformation hat Kutscher eine Form gefunden, wie man eine Spurensicherung der eigenen

¹³⁷ Das Turiner Grabtuch wird seit 1350 als Grabtuch Christi verehrt. Vgl. Werner Bulst, Das Grabtuch von Turin. Bearb. Neuaufl., Karlsruhe 1978. Die Echtheit ist jedoch umstritten.

¹³⁸ Zur Fassung der Veronika-Geschichte aus der *Legenda Aurea*, vgl. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979, S. 269-270.

¹³⁹ Vgl. Kapitel I, 1.9. Projekt Traumtücher und Kapitel I, 1.10. Weißer Traum.

¹⁴⁰ Zum künstlerischen Umgang mit mythischen Empfindungswelten und der daraus resultierenden kritischen Reflexion u.a. bei Beuys, Buthe und Lambertin vgl. Annelie Pohlen, Von der mythischen Utopie zur poetischen Utopie. Auch in der Vergangenheit liegen die Bausteine für die Zukunft, in: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1980. Zur philosophischen Theorie des Mythos, insbesondere zum Mythos-Diskurs den Horkheimer/Adorno mit ihrer Beschreibung der dialektischen Komplexität von Mythos und Logos am Beispiel des Zeitalters der Aufklärung angestoßen haben, siehe: Meier 1992.

¹⁴¹ Die Sterilität des Ganges sowie das ganze Amt (die Büroräume des Kulturamts fungierten gleichzeitig auch als Galerie) erinnerten Kutscher an eine Begräbnisstätte. Deshalb wollte er zunächst die Dinge des Büroalltages mumifizieren. Von diesem allgemeinen und abstrakten Angriff auf die Institution ließ er ab und wendete sich der eigenen Geschichte entsprechend dem Raum zu, den er vorfand. In einer Art Imitation von Verwaltung benutzte er Bürokratisierung als Modul für seine Arbeit.

Geschichte in die neue Zeit hinein rettet. Er greift auf das Ritual des Mumifizierens zurück, durch den bloßen Vorgang wird deutlich, dass man etwas, „das einem kostbar ist“, verwahren, bewahren und am Leben erhalten will.

Jugend- bzw. extremes Frühwerk wird in der Regel von den Künstlern nicht sonderlich geschätzt. In Extremfällen wird es sogar verbrannt oder vernichtet. Als Beispiele unter vielen kann man die Zerstörungen der Frühwerke von Francis Bacon¹⁴² und Arnulf Rainer heranziehen. John Baltasari gab sogar 1970 in einer Todesanzeige die Einäscherung seiner frühen Bilder bekannt¹⁴³. Diese zerstörerische Annäherung hängt mit der besonderen seelischen Beziehung des Meisters zu seiner Schöpfung zusammen. Folgt man der „Legende vom Künstler“ aus dem Jahre 1934, mit der Ernst Kris und Otto Kurz die Vorstellung vom künstlerischen Individuum zusammenfassten, so wird dort dem Künstler eine Bereitschaft zugeschrieben, seine Werke zu zerstören¹⁴⁴. In diesem kunsthistorischen Standardwerk machen beide Autoren Entdeckungen, die sich in der Kernaussage des Buches konzentrieren: Kris stellt bestimmte wiederkehrende Topoi in Künstlerbiografien fest, die einer Überprüfung nicht standhielten, während Kurz Beispiele aufspürte, die aus literarischen Vorbildern entlehnt waren. Daraus ergibt sich der Schluss, dass sowohl die Kanonisierung der Künstlerbiografien von Seiten der Biografen, als auch die Selbstidealisation von Seiten der Künstler zu einem Klischee des Künstlers geführt hat. Zu diesen Klischees gehört die Unzufriedenheit mit dem eigenen Werk und dessen Zerstörung. Somit gilt es, sich bei der Interpretation biografischer Aspekte immer darüber klar zu werden, ob mit einem bereits vorgefassten Klischee vom Künstler operiert wird, oder ob die vorgefundene Künstlerbiografie bereits ein auf bestimmte Stereotypen hin gestyltes Konstrukt darstellt, um bestimmte Erwartungshaltungen zu befriedigen. Kris/Kurz konzentrieren sich für ihre Theorie

¹⁴² Zwischen den Jahren 1942 und 1943 zerstörte Bacon fast die gesamte künstlerische Produktion der vergangenen Jahre. Aus der Periode 1929-1944 sind nicht mehr als 15 Bilder erhalten geblieben. Vgl. Wieland Schmied, Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt, München 1996, S. 176. Rainer vernichtete 1957 zahlreiche Arbeiten. Auch Nicola de Stael zerstörte 1942 fast alle seine bis dahin entstandenen Werke, um durch die Geste der Zerstörung zu einem Neuanfang, einer Neupositionierung, zu gelangen.

¹⁴³ *“John Baldessari verbrennt 1970 alle seine vor 1966 entstandenen Bilder und läßt sie einäschern. Mit dem, was von ihnen übrig bleibt, ihrer Asche, füllt er neun Boxen, die anlässlich der Ausstellung „Software“ in einer Wand des Jewish Museum eingelassen werden. Eine Tafel auf dieser Wand mit dem Schriftzug: John Anthony Baldessari may 1953 - march 1966 bezeichnet den Zeitraum der malerischen Periode Baldessarıs, den unumkehrbaren, vom symbolischen Ereignis des Todes noch unterstrichenen Übergang vom Subjektiven zum Nicht-Subjektiven“.* Zitiert nach Germano Celant in: John Baldessari, Photoarbeiten. Hrsg. v. Carl Haenle, in: Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1989. *„Auch die als Todesanzeige bekanntgegebene Einäscherung seiner frühen Bilder im Jahre 1970 zeugt von Baldessarıs permanenter Hinterfragung seiner künstlerischen Praxis“.* Zitiert nach Martin Prinzhorn, Visuelle Oszillation, in: John Baldessari, Hrsg. vom Institut für Museologie, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1996, S. 6.

¹⁴⁴ Vgl. Ernst Kris, Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934, Neuausg. mit einem Vorwort v. E.H.Gombrich, Frankfurt/Main 1995. Vgl. auch Nadja Rottner, Ernst Kris und Otto Kurz - Die Legende vom Künstler, in: Jenseits von Kunst. Hrsg. v. Peter Weibel, Wien 1997, S. 571. Siehe auch Beat Wyss, Das Leben des Künstlers, in: horizont. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 443.

auf den Zeitraum von der Antike bis in die Renaissance. Für die zeitgenössische Kunstgeschichte gilt es, die gemachten Beobachtungen zu überprüfen und zu aktualisieren. Für Kutscher waren seine frühen Arbeiten, im Gegensatz zu den erwähnten Künstlern, derart stark mit positiven Erinnerungen und Emotionen besetzt, dass er die Entwicklung, die in diesen Werken liegt, nicht gänzlich verleugnen mochte¹⁴⁵. Er wollte sie als Zwischenschritt erhalten. Durch das Mumifizieren sind sie abgearbeitet, bewusst wahrgenommen, fotografiert und als kleine Abbildungen erhalten geblieben. Zusätzlich entsteht ein Gegenstand, der diesen Kontrast zwischen Abbild und Realität hervorhebt. Der Reiz für die Besucher, trotz aller gelüfteten Geheimnisse, war es, über ihre Fantasie die mumifizierten Gegenstände wieder mit Leben zu erfüllen. Damit unterscheidet sich Kutscher inhaltlich von anderen Künstlern, die ebenfalls in ihren Arbeiten das Motiv der Mumie verwenden. Jürgen Brodwolf inszeniert seit den 70er Jahren Mumien, um über deren ruinösen, verfallenen Anblick existentielle Betroffenheit zu erzeugen¹⁴⁶ (Abb. 74). Die Mumien gelten nicht als historische Belege, sondern werden im betretbaren „Grabungsfeld“ zu unmittelbaren Gefangenen ihres eigenen Todseins. Die oft angeketteten und eingekerkerten, gequälten und gebeugten Mumien (Papp-Gaze-Figuren) sind in ihrer düster-dramatischen Wirkung in der Totenkammer angelangt. Mit dieser eindimensionalen Betonung des permanenten endgültigen Endes reduziert Brodwolf das Motiv der Mumie zum reinen Zeichen der Vergänglichkeit.

Gänzlich unterschiedlich, sinnlich und mythisch, zitierte der Münchner Hansjörg Voth 1978 die „Mumie“ in seiner Aufsehen erregenden Aktion „Reise ins Meer“. Der Aktionskünstler verzichtete auf die stationäre Präsentation zugunsten einer prozessualen Erlebnisform. Eine 20 Meter lange aufgebahrte Mumie, die eine Bleimaske trug, wurde über acht Tage den Rhein hinabgeflößt und bis auf die Maske auf offenem Meer in der Nordsee verbrannt (Abb. 75). Voth begriff sein Werk *„als einen Lebensweg einer fiktiven Gestalt, die gleichermaßen gegenwärtige wie mythische Bezüge enthält“*¹⁴⁷. Diese „mythischen Bezüge“ wurden aber

¹⁴⁵ „In der Entwicklung eines jeden Künstlers ist der Kern seiner späteren Werke stets in seinen früheren Werken zu finden. Der Kern, um den herum der Intellekt des Künstlers sein Werk aufbaut, ist er selbst: sein zentrales Ich, seine Persönlichkeit oder wie auch immer man es nennen mag, und dieser Kern verändert sich nur wenig von Geburt bis zum Tode. Was er einst war, wird er mit nur geringfügiger Veränderung immer sein. Wechselnde Moden in Technik oder Thematik verwandeln ihn wenig oder überhaupt nicht“. Mit diesen Worten fasste, rückblickend auf sein eignes Werk, Edward Hopper die Stellung seines Frühwerkes im Gesamtzusammenhang zusammen. Zitat in Peter Winters Ausstellungskritik zu Edward Hopper. Das Frühwerk, in: das kunstwerk 4 XXXIV 1981, S. 77. Kutschers Haltung zu seinen Jugendarbeiten war eine emotionale, die den Arbeiten keine richtungsweisende Qualität offerierte. Vielmehr transformierte er sie jetzt zu einer Schlüsselarbeit.

¹⁴⁶ Zu Brodwolf als Teilnehmer der documenta 6 (1977) vgl. Susanne Wedewer, Die Tubenfigur ist das Thema Tod, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1995.

¹⁴⁷ Zitiert nach Klaus Honnef, „Reise ins Meer“, in: du, Nr.8, 1978, S. 10. Das Projekt „Reise ins Meer“ begann im August 1976 mit ersten Zeichnungen und wurde im Mai/Juni 1978 verwirklicht. Vgl. Hansjörg Voth, „Reise ins Meer“ Köln, 1978. Siehe auch Heiderose Langer, Hansjörg Voth: Schiffsprojekte zwischen Archaikum und Technik, in: Das Schiff in der zeitgenössischen Kunst. Eine ikonografische Analyse, Essen 1993, S. 186-194.

nicht näher benannt, so dass die Rheinreise mit der bandagierten Mumiengestalt ein unklares mythisches Bestattungsritual vor altägyptischem Hintergrund war. Der Betrachter fühlte sich zwar angeregt, von einer intellektuellen, analytischen Ebene herab über mythologische Zusammenhänge zu spekulieren mit den entsprechenden Assoziationen (Ägypten, Wikinger, Charon etc.), doch durch die fehlenden spezifischen kulturellen Zuordnungen, konnten diese vermeintlichen Zusammenhänge nicht lebendig werden¹⁴⁸. Im Ergebnis mystifiziert Voths Kunst sich über erstarrte Requisiten „alter Mythen“ selbst. Eine künstlich konstruierte verband sich mit Voths individueller Mythologie. Dabei greifen Voths und auch Kutschers Arbeit stark in den Erfahrungsbereich des Betrachters ein, um noch Raum für kreative Fantasie zu lassen. Beide Künstler dokumentierten ihre Arbeiten. Voths Dokumentation bestand aus Modellen, Zeichnungen, zahlreichen Fotografien, Videofilmen, Relikten der Reise wie Bleimaske und Tagebücher, die eine eigenständige künstlerisch abgeschlossene Selbstständigkeit gegenüber der Aktion in Anspruch nehmen und entsprechend ausgestellt wurden¹⁴⁹. Kutschers Dokumentation ist ein Bestandteil der Installation, um die Geheimnisse der Mumien offen zu legen, um weitere Relikte der Jugend zu integrieren und um direkt, durch Bürokratisierung, auf den Raum zu reagieren. Entsprechend nutzt Kutscher mythologische Anspielungen (Mumien) nicht wie Brod Wolf, dessen Mumie für gebrochene, isolierte menschliche Befindlichkeiten steht, noch wie Voth, der durch übersteigerte konstruierte Mythen Nachdenkmaterialien für den ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen anbietet, sondern um seine eigene persönliche Spurensicherung zu betreiben. Der Anstoß dazu, schenkt man einer Notiz aus einem Skizzenbuch jener Tage Bedeutung, war zutiefst negativer Natur. „Die Ausstellung könnte auch heißen: Die vorläufige Beerdigung des Vollrad Kutscher. Ein Abgesang“. Über diesen Abgesang findet er jedoch zu seiner eigenen Identität zurück. Indem die eigenen Arbeiten - das eigene Leben - zum Fremdkörper werden, können die Schatten der Vergangenheit gebannt werden. Die Atmosphäre dieses Abgesanges resultiert aus der bereits angesprochenen politischen Situation um 1978. Die politischen Folgen des „Deutschen Herbstes“ mit ihren kulturellen und gesellschaftlichen Repressionen führen bei Kutscher zu einer Rückbesinnung auf die eigene Jugendgeschichte. Diesen Rückzug in eine „neue Innerlichkeit“ vollzogen zuvor aus unterschiedlichsten Gründen bereits andere Künstler.

¹⁴⁸ Vgl. dazu auch die Kritik von Adam C. Oellers. Er kritisiert, dass durch das fehlende Benennen der mythischen Bezüge das Paradoxon einer künstlich konstruierten, individuellen Mythologie entstehe. Adam C. Oellers, „Hansjörg Voth“, in: Das Kunstwerk, Nr.1, 1979, S. 81.

¹⁴⁹ Vgl. „Reise ins Meer“ - Dokumentation einer Aktion. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 14.12.78-21.1.78.

1972 bestückte Harald Szeemann eine Abteilung seiner documenta 5 mit Arbeiten, die er mit dem Begriff „*Individuelle Mythologie*“ belegte¹⁵⁰. Darunter verstand er einen „*geistigen Raum, in dem ein Individuum seine Zeichen, Signale und Symbole setzt, die für ihn die Welt bedeuten.*“¹⁵¹. Im Gegensatz zum allgemein gültigen Mythischen ist die „Individuelle Mythologie“ nicht mehr autorenlos zu definieren, sondern der Künstler schafft selbst die „Individuelle Mythologie“. Szeemanns Konzept einer Realitätsbefragung fand unter anderem Namen auf der folgenden documenta eine inhaltliche Weiterführung¹⁵². Im Rahmen einer Schrift für die documenta 6 fasste Günter Metken 1977 verschiedene Künstler unter dem Titel „*Spurensicherung*“ zusammen¹⁵³. Die nicht als Gruppe zu verstehenden und sich gänzlich unterscheidenden Künstler wie Jochen Gerz, Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier, um nur einige zu nennen, haben alle einen gemeinsamen Nenner. Sie materialisieren alltägliche, außergewöhnliche, vergangene oder gegenwärtige, private oder öffentliche Erfahrungen und rufen sie uns „ins Gedächtnis“¹⁵⁴. In diesen Kontext, dem scheinbar unpolitischen Bedürfnis nach Besinnung - dabei leitet sich der Terminus „Spurensicherung“ aus der Polizeisprache ab - ist Kutschers Arbeit einzuordnen. Kutscher, dem das eigene Leben zu diesem Zeitpunkt zum Fremdkörper wurde, kann über die Vergegenwärtigung der eigenen Vergangenheit diese nicht nur bannen, sondern in eine neue Arbeit transformieren. Mit Erinnerung und Rekonstruktion der eigenen Vergangenheit setzen sich auf völlig konträre Art zwei weitere Künstler auseinander.

Der 1942 geborene Jonathan Borofsky konnte 1966 sowohl mit dem Erlernten (Promotion zum Master of Fine Arts) als auch mit seinen bisherigen Arbeiten nichts mehr anfangen. Er schloss sich in sein Atelier ein und versenkte sich in sein Inneres. Die von ihm als schwere Denkroutine bezeichnete Phase brachte ihn in seiner Arbeit auch nicht weiter. Bereits Ende

¹⁵⁰ „*Eine Reihe uneinheitlicher, künstlerischer Positionen, denen eine Tendenz zur hermetischen Verschlüsselung ihrer Aussagen gemeinsam ist, fasst Szeemann unter der paradoxen Begriffsfindung „Individuelle Mythologien“ zusammen. Die d 5 etabliert damit einen Terminus, der seine anhaltende Irritationswirkung aus dem Widerspruch zwischen der Definition des Mythos als kollektiver Sprache und der Dimension des Individuellen bezieht, aus der Verknüpfung des Anspruches auf ein allgemeingültiges Verständigungsmittel mit der privatistischen Verrätselung der Ausdrucksformen.*“ Zitiert nach Kimpel 1997, S. 42. Vgl. auch Harald Kimpel, *Individuelle Mythologien*, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 119-122.

¹⁵¹ Zitiert nach Harald Szeemann, „Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig“. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in *Kunstforum International* Bd. 147, September-November 1999, S. 314.

¹⁵² Christian Boltanski und Jean Le Gac waren bereits im Rahmen der „Individuellen Mythologien“ in Kassel beteiligt und wurden auch auf der documenta 6 präsentiert.

¹⁵³ Zum ersten Mal wurde der Name „Spurensicherung“ 1974 für eine Ausstellung im Hamburger Kunstverein benutzt. Die Abteilung auf der documenta, für die Metken mitverantwortlich zeichnete, wurde mit dem Hilfsbegriff „Schöne Wissenschaften oder die Archäologie des Humanen“ betitelt. Vgl. *Ausst.-Kat. documenta 6*. Siehe auch Günter Metken, *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977.

¹⁵⁴ Vgl. Günter Metken, *Spurensicherung - Eine Revision. Texte 1977-1995*. Verlag der Kunst 1996, Fundus Bücher; 139.

der sechziger Jahre hatte Borofsky sich einmal über seine künstlerische Tätigkeit Rechenschaft gegeben, indem er die von ihm geschaffenen Objekte und seine Manuskripte auf Tischen zu einer Übersicht auslegte. Nach seinem dreißigsten Geburtstag ging er 1973 in diesem Bestreben noch weiter und tauchte ganz in seine Vergangenheit ein. Auf einer Wand in seinem Atelier reihte er zehn von ihm seit der Kindheit geschaffene Arbeiten auf, die von einem kleinen Früchtestillleben des Achtjährigen, einem Gemälde des Vierzehnjährigen bis zu einer Arbeit des Dreißigjährigen reichten. Als elfte Arbeit fügte er eine zusammenfassende Gesamtdarstellung dieser Aufreihungen bei, in der er zwei zusätzliche, nun mit neuen Arbeiten zu besetzende Positionen offen ließ (Abb. 76). Mit der Angabe über das jeweilige Alter, in dem es entstand, dokumentiert jedes einzelne Werk eine Station innerhalb dieser zeitlich geordneten Retrospektive. Noch ganz dem analytischen Geist der Konzeptkunst verpflichtet, hat dieses Age Piece (All is One) - so lautete der Titel der Installation - erstmals explizit seinen Gegenstand aus der Biografie des Künstlers geschöpft. Wie der in Klammern gesetzte Untertitel verrät, will Borofsky sein sich zwischen Vergangenheit und Zukunft bewegendes Schaffen, trotz aller Verschiedenartigkeit im einzelnen, als umfassende Einheit verstanden wissen¹⁵⁵. Diese, das eigene „Frühwerk“ reflektierende, Arbeit ermöglichte es jetzt Borofsky, daran anknüpfen zu können. Als er das Früchtestillleben, das er als Achtjähriger gemalt hatte, mit in dieses bilanzierende Werk hinein nahm, hatte er ihm und den anderen Bildern seiner Jugendzeit den Stellenwert von Kunstwerken zugeschrieben. Dies erlaubte ihm jetzt, das kindliche Stillleben zum Vorbild für seine neuen Malereien zu erheben.

Im Gegensatz zu Kutscher „verrichtet“ Borofsky nichts. Seine Beschränkung auf eine chronologische Abfolge reicht aus, um eine Zusammengehörigkeit, eine Einheit, zu empfinden. Auch wenn Borofsky in dieser Bilanz alle persönlichen, die Arbeiten begleitenden Umstände völlig außer Acht läßt, so ist diese Installation zutiefst emotional, da sie das Ende eines Selbstfindungsprozesses ist und ihm ermöglicht, weiterhin künstlerisch tätig zu sein.

Die Selbstthematisierung der eigenen Kunst, in der das Sammeln, Dokumentieren und Präsentieren als künstlerisches Verfahren genutzt wird, mündet in einer Versöhnung mit dem eigenen Werk¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Vgl. Christian Geelhaar, Halb Beflügelter, halb Gefangener, in: Jonathan Borofsky, Zeichnungen 1960-1983, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 1983.

¹⁵⁶ Wie tief Borofskys Werk mit seinen Erinnerungen an die Kindheit verwurzelt ist, zeigt sich auch in seinen monumentalen Skulpturen. Als Hinweis für die Entstehung dieser Arbeiten gibt er an: „Eine Erinnerung aus meiner Kindheit, als ich sechs Jahre alt war, möchte ich erzählen. Das war damals, als ich auf den Knien meines Vaters saß und er mir Geschichten von einem großen, freundlichen Riesen erzählte, der in den Wolken lebte. Dieser freundliche Riese tat Gutes für die Menschen, und wir haben diesen Riesen oft besucht. Manchmal denke ich, dass damals alles anfing“. Zitiert nach Carl Haenlein, Borofskys Molecule Man, in: Im Gehen sehen. Kunst in der Allianz Versicherungs-AG, Berlin. Hrsg. v. edition hoffmann 1999.

Tod, Verschwinden und Erinnerung, Archive und Inventare, sind die thematischen und formalen Arbeitsfelder Christian Boltanskis. Es geht ihm um Selbstfindung. Diese Findung beschränkt sich nicht auf seine eigene Person, im Gegenteil, seine Arbeiten sind für alle Betrachter ein Feld der Erinnerungen. Das Hilfsmittel zur Vergewisserung der eigenen Existenz und des Fortwirkens im Bewusstsein der nachfolgenden Generationen ist die Erinnerung. Sie ist aufgehoben im Wissen über den eigenen Lebenslauf und besonders in der Wahrnehmung von Objekten als hinterlassenen Belegen des eigenen vergangenen bzw. des vergangenen Lebens der anderen. Das endgültige Verschwinden im Nichts, mit all seinen Ursachen, sei es z.B. Gewalt als Ursache von Tod, bestimmt bis heute seine Arbeiten. Aber seine ersten Auseinandersetzungen mit dem Erinnern betrafen ihn selbst. Dabei haben wir es mit einer Rekonstruktion zu tun, die von sich auf andere schließt.

Christian Boltanski machte zwischen 1969 und 1972 eine typisch bürgerliche, auf viele übertragbare Kindheit optisch verfügbar; dass er sie auch gelebt hat, ist in diesem Zusammenhang sekundär. 1969 gab er ein Buch mit dem Titel *„Erforschung und Präsentation all dessen, was von meiner Kindheit geblieben ist“* heraus. Bis 1972 rekonstruierte er auf unterschiedlichste Weise seine Kindheit, u.a. ließ er für Kinder typische Verhaltensweisen nachspielen und benutzte Fund- und Fremdmaterial. Mit diesem Material imaginierte Boltanski eine vermeintlich stattgefundene menschliche Entwicklung. Schließlich vermachte Boltanski den ganzen Fundus mitsamt Schultensilien, Urkunden, Unterlagen geschlossen an Museen. Boltanski wählte ein pseudo-wissenschaftliches Präsentationsverfahren. Indem er Inventare anlegte und die banalen Alltagsobjekte in Vitrinen ausstellte, schuf er einen Blick von „außen“, der durch Distanzierung erst die Identifikation und Aufmerksamkeit der Besucher erregte. Boltanskis museale Tarnung greift Kutscher als Taktik für seine Präsentationsform auf. Die Hinterfragung der Institution Museum über die Erstellung der gleichen Bedingungen für seine Alltäglichkeiten entspricht Kutschers dokumentarischer „Bürokratisierung“ in einem Bürogang¹⁵⁷. Boltanski erreichte mit seiner dreijährigen Auseinandersetzung seiner Rekonstruktion einer Kindheit und Jugend das gleiche Ergebnis wie Kutscher und Borofsky; eine Überwindung und ein daraus resultierender

¹⁵⁷ Trotz einer „bürokratischen Präsentation“ verstand sich Kutscher nicht als ein Archivar seines persönlichen und künstlerischen Lebens. Er reagierte in erster Linie auf den vorgegebenen Raum. Den Unterschied einer individuellen „Spurensicherung“ und einer von den Künstlern selbst angelegten Informationsansammlung gilt es zu betonen. Zu weiteren Verfahrensweisen von Künstlern im Umgang mit dem eigenen Werk vgl. Beatrice von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in: *Interarchive, Kunstraum der Universität Lüneburg*, Köln 2002, S. 113-119. In diesem Kontext vgl. auch *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1997.

Neubeginn; eine Selbstfindung mit Identifikationsanspruch¹⁵⁸. Die Selbstentfremdung konnte verringert werden.

I.5.1. „Entmumifizierung“ (1978)¹⁵⁹

Im Rahmen der Ausstellung „Kulturelle Verrichtung“ in Frankfurt 1978 veranstaltet Kutscher eine Performance mit dem Titel „Entmumifizierung“. Die sich am Ende des Ganges in der Kommunalen Galerie befindliche größte mumifizierte Arbeit (1 m x 1.20 m) wird in einer Aktion geöffnet. Nach der Eröffnungsrede schneidet Kutscher mit einem Messer die Mumie auf, entfernt die Binden und zum Vorschein kommt eine goldene Fläche (Abb. 77). Die goldene Fläche überdeckt eine darunter befindliche „gemalte Mumifizierung“, deren Struktur noch durch die Oberfläche schimmerte. Sein Ziel ist es, die Besucher am Ende einer räumlich durchschreitbaren Zeit- und Kunstgeschichte dann doch mit dem Fetisch „Bild“ zu konfrontieren. Vermeintlich wird Kutscher der Erwartungshaltung des Eröffnungspublikums, das auf Bilder eingestellt war, für einen Augenblick gerecht. Gold, Bedeutungsträger für Transzendenz und Immaterialität, war als Grabbeigabe bei den Altägyptern wichtigstes Material. Bei Kutscher erhält die großflächige Goldpräsentation weitere Bezüge. Wie bei byzantinischen Mosaiken, deren flächiger Grund ebenfalls für Transzendenz steht, wird die Kultkontinuität des Goldes durch die Jahrhunderte betont und bündelt sich im „Fetisch Bild“. Mit seinem letzten, aktuell von ihm gemalten Bild konfrontiert er die Besucher mit ihren bisherigen Kunst- und Sehgewohnheiten. Die Öffnung der Mumie wird zur bildanalytischen Auseinandersetzung. Im Rahmen seiner in der Ausstellung betriebenen Selbstfindung verdeutlicht er, dass die Malerei für ihn kein geeignetes Medium mehr ist. Die performative Öffnung der Bildmumie spielt mit der Aura der archäologischen Entdeckungen, zitiert deren geheimnisvollen Zauber des Unbekannten, um mit dieser Verfahrensweise genau das Gegenteil zu erreichen, nämlich eine Entzauberung¹⁶⁰. Eine Entzauberung der Magie.

¹⁵⁸ Zu Boltanski vgl. Christian Boltanski, Inventar, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1991. Siehe auch: Johannes Meinhard, (Re)Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchungen des Subjektes und des Sozialen, in: Kunstforum International, Mai-Juni 1991, Bd. 113, S. 296-331. Monika Steinhauser, „Images stimuli“. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust, in: Cristian Jansen; Lutz Niethammer; Bernd Weisbrod (Hg.), Von der Aufgabe der Freiheit: Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Hans Mommsen zum 5. November 1995, Berlin 1995, S. 707-728.

¹⁵⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1624.

¹⁶⁰ Wie ablehnend Historiker auf die künstlerische Simulation von wissenschaftlich-archäologischen Verfahren reagieren, zeigte sich exemplarisch an einer Diskussion von Historikern, die sich mit dem Werk von Anne und Patrick Poirier auseinandersetzten. Vgl. Iлона Lehnart, Das anarchische Gedächtnis. Fiktionen umgraben mit dem Spaten der Empire: Historiker diskutieren mit den Künstlern Anne und Patrick Poirier, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton 24. November 1998. Vgl. dazu auch Nikolaus Himmelmann, Die Archäologie als Motiv der zeitgenössischen Kunst, in: Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike, Mainz 1996.

1980, zwei Jahre später, installiert Kutscher in der Treppenhause Galerie in Fulda ein weiteres Mal seine mumifizierten Bilder und Objekte¹⁶¹. Auf 55 Treppenstufen stellt er 55 Arbeiten auf, die man mit 55 Schritten abgehen konnte (Abb.78). Bei dieser Variante der 1978 in der Kommunalen Galerie ausgestellten Installation veranstaltet Kutscher eine weitere Performance mit dem Titel „Mumifizierung“¹⁶². Das künstlerische Mumifizierungsritual, dem die Arbeiten alle unterworfen waren, demonstriert Kutscher zur Ausstellungseröffnung. Ein Ölbild von 1962 wird vor den Besuchern einbalsamiert, asphaltiert, vergoldet und mit Leinenbinden umwickelt. Im Gegensatz zur Performance in Frankfurt kehrt er in Fulda den Vorgang um. Anstelle der Öffnung einer Mumie tritt eine öffentliche Mumifizierungsaktion. Wurde das Bild in Frankfurt zum reinen Fetisch erklärt, zeigt Kutscher in Fulda, wie es überhaupt erst zum Fetisch werden konnte.

Am Ende seiner Aktion steht zwar das verwandelte, neu geformte, mumifizierte Bildobjekt, aber durch die Offenlegung des Zustandekommens wird jede kultisch, mythische Aura vermieden. Das Produkt selbst verliert an Bedeutung zugunsten der Aktion als Produktion. Kutscher belässt den Rezipienten nicht in einem ungewissen Zwischenstadium, sondern zeigt alle Geheimnisse der Mumie auf. Er versteht unter „Findung“ (auch oder gerade Selbstfindung) immer Aufklärung. Seine Aufklärung verdeutlicht einen kreativen Prozess, der seine subjektive Position sowohl in einen autobiografischen als auch in einen kulturellen Zusammenhang bringt. Die kontextbezogene Performance reflektiert, wie die vorangegangene, wiederum den Ort. Dabei zeigt sich, dass individuelle Spurensicherung nicht in einer abgekapselten Innerlichkeit, sondern in einer sozialen Einbeziehung des Rezipienten endet. In der Performance suchte er den Kontakt zu den Besuchern. Dies wurde dem Anspruch der Galerie gerecht, die sich Kunst & Kontaktstation nannte, aber auch dem oben erwähnten Identifikationsanspruch der Installation. Kutschers Performances waren und sind kontextbezogene Arbeiten. Sie reagieren immer auf den Ort ihrer Aufführung¹⁶³.

¹⁶¹ Vollrad Kutscher. Mumifizierte Bilder und Objekte in der Kunst und & Kontaktstation / 55 Treppenstufen / Fulda. 10.2.-2.3.1980. Vgl. Ausstellungsbeitrag im Kunstforum International Bd. 37. 1980, S. 237. Kutscher stellte in Fulda zusammen mit Nicole Guiraud aus. Während Kutscher Mumien konservierte, zeigte Guiraud in Regalen versiegelte Einmachgläser mit Figuren. Zu Guirauds Arbeitsweise vgl. auch Kapitel II.4.1.

¹⁶² Die Performance wurde im Werkverzeichnis nicht als eigenständige Position aufgenommen. Kutscher arbeitet prozesshaft, dazu gehören auch Rückgriffe auf einmal Entwickeltes. Diese Herangehensweise zieht sich durch sein Gesamtwerk.

¹⁶³ Zur allgemeinen begrifflichen Definition von Performances vgl. Marie-Luise Angerer, Performance und Performativität, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 241-245. Wie bei den meisten Versuchen, Performances zu definieren, steht dort allein die Rolle des Körpers des Agierenden im Zentrum der Betrachtung.

I.6. Skizzenbücher I

Im Kontext der Selbstreflexion und Findung nehmen die Skizzenbücher eine exponierte Stellung ein. Seit Beginn seines Kunststudiums 1968 begleiten sie den Künstler. Sie bieten eine besondere Form der Identitätsfindung und Infragestellung der öffentlichen und privaten Person. Somit überschreiten sie den herkömmlichen Charakter von Skizzenbüchern.

Kutscher empfindet das „*Skizzenbuch als Lebensbuch*“. Seine persönlichen Verhältnisse, Erlebnisse und Reflexionen verbinden sich mit den Arbeitsvorhaben des Künstlers. Entsprechend werden die visuellen Mittel erweitert: Die Bücher enthalten neben einer Vielzahl an Zeichnungen zumeist Tagebuchnotizen und in collageartiger Form Fotografien, Postkarten, Zeitungsartikel etc. Als ständiges Werkzeug hat Kutscher sein aktuelles Buch immer dabei, um alle Eindrücke zu sammeln. Das Unfertige, Nicht-Gelungene, Fallengelassene bekommt seinen Raum im Buch zugewiesen. Die Palette des Materials wird vergrößert, und die Themen werden erweitert. Spielerischer, unorganisierter und unkontrollierter wird über die Arbeiten nachgedacht, bis es zu einer Verdichtung der Ideen kommt. Die jeweiligen Konzepte sind im Skizzenbuch niedergelegt und, das betont Kutscher, sie „*ziehen ihren Saft aus der Realität*“. 25 Skizzenbücher, in unterschiedlichsten Formaten und Bearbeitungen, haben sich bis zum Jahre 1978 erhalten. Nachdem Kutscher 1975 aufgehört hat, mit Druckgraphiken zu arbeiten, visualisiert sich sein zeichnerisches Grundverständnis vorrangig in den Skizzenbüchern. Die Freiheit des Gegenstandes spiegelt sich in ihrer Erscheinungsweise. Mal bearbeitet der Künstler in den Büchern über 100 und mehr Blätter, mal nur wenige Seiten. Alle Bücher sind mit Titeln versehen, die sich zum Großteil auf den bearbeiteten Inhalt beziehen, wie „*Muscheln und Schatten*¹⁶⁴“1973 (Abb. 79) oder wie „*Chronik der laufenden Ereignisse des Tages*¹⁶⁵“1973 (Abb. 80). Hier gehen sie über den inhaltlichen Gesamtzusammenhang hinaus und betonen bereits im Titel den privaten Charakter des Buches. Die Entwicklung der Skizzenbücher wurde durch die Tatsache verändert, dass Kutscher die Möglichkeit hatte, mit Blindbänden zu arbeiten. Ideen und Notizen, Details und Zeichnungen werden nun nicht mehr wie zuvor in schmalen Heften festgehalten. Diese Bände sind auch ständige Begleiter auf Reisen und bei Essen, so dass Privates mit Gezeichnetem und Durchdachtem zusammen fällt. Diese Blindbände kann Kutscher billig über einen Bekannten beziehen. Gebundene Skizzenbücher gab es zu Anfang der 70er Jahre nicht zu kaufen, stattdessen musste man auf teure Skizzenblöcke zurückgreifen. Diese Blöcke zwingen den Künstler, wegen ihres Preises und des nobilitierten

¹⁶⁴ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Skizzenbücher: 1478.

¹⁶⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Skizzenbücher: 1489.

Papiers „*künstlerische, hochwertige Zeichnungen*“ anzufertigen. Sie drängen Kutscher aufgrund ihrer Beschaffenheit automatisch in eine zeichnerische Tradition, mit der er nichts zu tun haben wollte. Bei den Blindbänden wusste Kutscher vorher nie, wie sie beschaffen waren. Es waren kleine, große, dicke Bücher mit den unterschiedlichsten Einbänden und stellenweise im Ansatz bedruckt. Das Papier war Altpapier. Die herauslösbaren und gut verkäuflichen Einzelzeichnungen aus den herkömmlichen Skizzenbüchern wurden zugunsten eines durchlaufenden, prozessualen künstlerischen Vorganges im Skizzenbuch abgelöst. Diese Bücher sind bisher, bis auf eine Ausnahme, der Öffentlichkeit vorenthalten worden.

I.6.1. „Wie die Wurst in der Pelle“ (1978)¹⁶⁶

1978 erscheint im Betzel-Verlag „Wie die Wurst in der Pelle 1978“ (Abb. 81). Es handelt sich um eine Zusammenstellung zweier Skizzenbücher aus dem Zeitraum von Oktober 1977 bis Oktober 1978. Anschaulich wird die künstlerische und thematische Herangehensweise, die sich in einem „Vor- und- Zurückspringen“ kenntlich macht. In diesem Hin und Her der verschiedenen Einfälle und Überlegungen auf den verschiedenen Ebenen, theoretisch und schriftlich, spontan und spielerisch sowie träumerisch, konzipieren sich die Arbeiten. Das publizierte Buch handelt von Schatten, Mumien, Häuten, Säcken, Kleidung und Rollen (Abb. 82-83). Einleitend schreibt Kutscher: *„Die scheinbar so verschiedenen Symbole, wie Schatten, Häute, Würste etc. sind Teilaspekte einer zentralen Grunderfahrung: dem Gefühl, sich in seiner Zeit und Umgebung, seiner Rolle, seinem Körper nicht wie selbstverständlich wohlfühlen. Sie alle geben den sich daraus entwickelnden Widersprüchen Ausdruck.“¹⁶⁷* Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit der menschlichen Haut¹⁶⁸. Die Haut kann als Hülle, Maske, aber auch als Träger von Zeichen und Symbolen begriffen werden, im übertragenen Sinne als „Synonym für das Ich“¹⁶⁹. In vielen Zeichnungen und Texten definiert Kutscher sein Verhältnis zu ihr, wobei es zu keiner Klärung kommt. Es ist der Versuch, den Widerspruch zwischen Außen und Innen zu harmonisieren, ohne ihn jedoch aufheben zu können. In diesen Arbeiten spiegeln sich die Wechselbeziehungen zwischen dem Individuum mit seiner inneren Welt von Gedanken, Bedürfnissen, Leidenschaften und Träumen und seinem Außenbild¹⁷⁰. Die Grenze zwischen dem Innenleben und der Außenwelt, für die die

¹⁶⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Künstlerbücher: 1906.

¹⁶⁷ Vollrad Kutscher, *Wie die Wurst in der Pelle*, Elke-Betzel-Verlag Frankfurt, 1978, Keine Seitenangabe.

¹⁶⁸ Mit einer Fläche von 1,5-2 qm und einem Gewicht von bis zu 10 kg bildet die Haut das größte Organ des menschlichen Körpers.

¹⁶⁹ Vgl. Beate Ermacora, *Doppelte Haut*, in: Ausst.-Kat. *Doppelte Haut*, Kunsthalle Kiel 1996, S. 7 ff.

¹⁷⁰ In dem Projekt „Hautnah“ visualisierte Alba D'Urbano den Widerspruch der Haut zwischen innen und außen auf drastische Art. Sie schuf eine Hauthülle von sich, der Kopf, Hände und Füße fehlen. Durch das Fehlen der

Haut steht, wird in einem Medium (Skizzenbücher) bearbeitet, das gleichsam Öffentliches und Privates vermischt. Eine doppelte Durchdringung. Haut als Material bringt ein Eigenleben mit sich, wird als lebendige Form verstanden und produziert ständig Veränderungen. Die Haut wird zum Gedächtnis, jede Veränderung bleibt ewig sichtbar, und man kann die Spuren auf ihr lesen und interpretieren¹⁷¹. Die Modellierungen, nach dem Begriff des Psychoanalytikers Jacques Lacan, Einschreibevorgänge in die Matrize unseres Organismus, werden in den Zeichnungen zum Beziehungsspiel zwischen dem psychosozialen Organismus und einer ästhetischen Botschaft. Anhand der empfindlichen und reizbaren Haut problematisiert Kutscher das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper. Die Haut verändert sich aber nicht nur äußerlich, sondern wird bestimmt durch die inneren Kräfte, die unter ihr walten. In ihrer ganzheitlichen Geschlossenheit gibt die Haut, als größtes Organ des Menschen, den Körper nach außen wieder und ist gleichzeitig die Zwangsjacke für innere, seelische Zustände. Daher konnte die Haut auch zur Metapher für die Isolation von der Welt werden. Die Kleidung wird dabei zur äußersten Hautschicht, legt sich wie eine zweite Hülle über die eigene Haut, überdeckt, umschließt und versteckt sie. Als Träger von Zeichen und Bedeutungen zeichnet Kutscher Hüte, Konfektionsbekleidung und andere Symbole als Träger von Abhängigkeiten und Entindividualisierungen. Entsprechend den Zeiten des Umbruchs und einem Orientierungsverlust, in dem sich Kutscher bis 1978 befindet, werden die Hüllen (Haut und Kleidung) thematischer Ausdruck der Krise. Als Beispiel dafür sei auf ein Faltblatt im Buch verwiesen, das in einer Sonderedition in einer Auflage von 60 Exemplaren beigegeben (56, 5 x 64 cm) wurde¹⁷². Durch das Entfalten kann das Blatt sinnlich intensiv als Bildgeschichte erfahren werden (Abb. 84). Die s/w Kreidelithografie mit zusätzlichen Kolorierungen auf Elefantenhaut stellt den Ablauf einer Performance in 15 Bildtafeln mit 3 Registern dar¹⁷³. Zu sehen ist pro geknicktem Bildfeld ein Sack, dessen Beschriftungen verraten, was gerade in ihm vorgeht, z.B.: Schweigen, Stöhnen, Summen, Qualmen usw. Im fünften Feld kommt eine Art Spitze aus dem Sack, die sich zu einem Fächer entfaltet. Im mittleren Register entwickelt sich der Fächer zu einem Regenbogen, der von einem nackten Mann mit rot aufgemalten Punkten getragen wird. Im Sack selbst befinden sich noch Federn, die - während der Mann in großen Bewegungen einen Regenbogen schlägt - wild auffliegen.

Teile, die zur Interaktion mit der Außenwelt gedacht sind, bleibt nur die nackte Hülle übrig. Dieses geschneiderte Hautkleid wurde auf einem Bügel aufgehängt. Ihre Absicht war, sich von sich selbst zu lösen, „in der Haut des Künstlers versteckt durch die Welt zu laufen“. Vgl. Alba D'Urbano, Das Projekt Hautnah, in: Kunstforum International, Bd.132, November-Januar 1996, S. 90-93.

¹⁷¹ Zum individuellen und gesellschaftlichen Verständnis von „Haut“ und Hautbearbeitung als künstlerischem Produkt und Prozeß vgl. zuletzt: Weder Haut noch Fleisch - Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), Berlin 2006.

¹⁷² Die Auflage des Buches beträgt 300, davon 60 Expl. zusätzlich mit einer Originalseite, signiert.

¹⁷³ Die Performance wurde nicht aufgeführt.

Anschließend wickelt er sich in den Regenbogenfächer ein, um im Sack zu verschwinden. Als Schlussbild mutiert der Sack zur erstarrten Körpermumie¹⁷⁴. Der Sack, bzw. die Haut, kann für ein kurzes poetisches Coming Out verlassen werden. Die roten Punkte des Mannes sind als Wundmale zu lesen, während die leuchtenden Farben des Fächers symbolisch für eine Befreiung des Ichs stehen, die dann doch nur in der Sackmumie endet. Der eigenen Verkörperung kann nicht entkommen werden.

Die Kunstbefragung der Haut hatte immer Aktualität und wurde aus vielen Blickwinkeln betrachtet. Die Bandbreite reicht von Arthur Stolls „Häuten“ bis hin zu Julia Schraders Ausstellung „Fiktive Haut“¹⁷⁵. Dabei seien die bekanntesten Aktionen der Body Art mit ihrer direkten Unmittelbarkeit, beispielsweise durch Berührungen, Markierungen und härteste Verletzungen gar nicht näher erwähnt¹⁷⁶. Am extremsten beschäftigt sich in der letzten Zeit der Brite Marc Quinn (geb.1964) mit dem Abziehen der „Haut“. Die zwei unterschiedlichen Arbeiten aus den Jahren 1996 zeigen drastisch die Ausweglosigkeit, der eigenen Hülle zu entkommen. In „*No Visible Means of Escape*“ wird einer aufgehängten, gelb gehaltenen männlichen Figur - wie bei einer Bananenschale mit ausladenden Schwingen - die Haut zu beiden Seiten hin nach oben abgezogen (Abb. 85). Das auf den ersten Blick befreiend wirkende „Freilegen“ des Körpers ist trügerisch. Die Abdrücke des Körpers bleiben der Haut genauso verhaftet wie bei seiner zweiten Arbeit, „*The Great Escape*“, bei der eine diesmal blutrote männliche Figur (es handelt sich um den Künstler selbst) mit den Füßen nach unten aufgehängt ist, deren Haut zur Hälfte vom Körper abgezogen herabhängt¹⁷⁷ (Abb. 86). Quinns drastische Positionen orientieren sich an der antiken Tradition der „Schindung des

¹⁷⁴ Der geplante Ablauf der Performance wurde als Faltzeichnung auf geknittertem Packpapier festgehalten. In Analogie zum Dargestellten konnte die Performance, bedingt durch ihre Präsentationsform, eingepackt werden. Dieses Einpacken wird dem Einsacken innerhalb der Performance negativ gleichgesetzt. Diese Auflagen-Faltzeichnung bündelt aber auch Kutschers Auffassung von Zeichnung. Die Zeichnung wurde durch das Material aufgeladen, erhielt eine Spannung, einen Widerstand und wurde zu einem ausfaltbaren Objekt. Kutscher betont, dass sie zur Performance gehört und darin ein Werkzeug ist. Die in ihrer Form klar lesbare Zeichnung vereint simultan den gesamten Ablauf der Performance. Zur Bewältigung der Zeitdimension griff Kutscher auf das Mittel der filmischen Sequenz zurück. Die textlichen Erläuterungen ergänzen das Bildgeschehen. Mit seiner Papierwahl unterstützte er den Charakter seiner Skizzenbücher. Vgl. auch seine Notizen zu Falt- und Klappzeichnung im Buch (Keine Seitenangabe).

¹⁷⁵ Die Auswahl wurde willkürlich getroffen. Zu Arthur Stoll vgl. Andreas Franzke, Körperfragmente. Arthur Stolls dreidimensionale Arbeiten von 1970-1974, in: Arthur Stoll, Ausst.-Kat. Ulmer Museum 1991. Zu Julia Schrader siehe: Markus Lütkemeyer, Julia Schrader. Fiktive Haut. Kunstverein Arnsberg Ausstellungskritik in: Kunstforum International Bd.157, November- Dezember 2001, S. 348.

¹⁷⁶ Vgl. dazu: Hautnah, Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München 1986.

¹⁷⁷ Vgl. Marina Schneede, Marc Quinn. Schindung, in: dies.: Mit Haut und Haaren: der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 66-70. Dort auch der weiterführende Vergleich zu Michelangelo, der das Motiv der abgezogenen Haut in seinem „Jüngsten Gericht“ der Sixtinischen Kapelle aufgreift, in dem der heilige Bartholomäus seine Haut als Zeichen seiner vergangenen irdischen Existenz in der Hand hält: Das Antlitz dieser abgezogenen Haut gilt als Selbstbildnis Michelangelos. Siehe auch Reinhard Spieler, Marc Quinn. Aus der Haut gefahren, in: Ausst.-Kat. Ich ist etwas Anderes, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 178-180.

Marsyas“¹⁷⁸. Der in den Metamorphosen des Ovid überlieferte Mythos des Satyrs Marsyas, der den musikalischen Wettkampf mit dem Gott Apoll verlor und zur Strafe bei lebendigem Leibe gehäutet wurde, veranlasst Michael Hübl, eine Verbindung zwischen Marsyas als Opfer und dem Häuten von Würsten zu ziehen¹⁷⁹. Der phrygische Quelldämon war gänzlich aus der Haut gefahren und damit vollständig besiegt. Übrig blieb die jetzt von jeder Versorgungsleitung abgeschnittene nutzlose Haut. Die Haut findet hier ihre symbolische Entsprechung zur Wurst, denn ohne Haut keine Wurst. In Fortsetzung des Marsyas-Mythos und der von ihm abgeleiteten Schlüsse heißt das: „*An ihrer Hülle, an ihrer Haut haftete die Reminiszenz an Marsyas und an das Exempel, das an ihm statuiert wurde*“¹⁸⁰.

Kutscher nimmt als Synonym für den Menschen Würste. Die Pelle der Wurst und die Haut des Menschen werden symbolisch gleichgesetzt. Schon der Volksmund spricht vom „armen Würstchen“ oder davon, dass man „in dieser Haut nicht stecken möge“, wobei wiederum eine Verknüpfung von Wurst und Opfer hergestellt wird. Die leibhaftige Erfahrung des Eingezwängt-, ja Eingequetschtseins in der eigenen Hülle wird in der „Haut-Wurst-Metapher“ zum Bild der damaligen Lebenswirklichkeit. In seinem Buch spielt Kutscher entsprechend sämtliche Varianten einer Hauterforschung bildlich wie textlich durch und läßt die Haut metaphorisch vom Leben erzählen. Die durch die Haut vorgegebene räumliche Begrenzung wird zum Sinnbild für alle erdenklichen äußerlichen Begrenzungen des Selbst¹⁸¹.

Die Frage nach der eigenen Existenz, nach ihrer inneren und äußeren Verfassung, wird in den Haut-Skizzenbüchern bearbeitet. Es geht nicht mehr nur um eine innere Aufarbeitung der eigenen verstörten Selbstwahrnehmung, sondern um eine auf die gesellschaftliche Realität in Deutschland 1978 übertragbare gesellschaftliche Reflexion. Das Buch ist als eine eigene Standortbestimmung Kutschers und gleichzeitig als gesellschaftliche Haut-Schnittstelle zu interpretieren.

¹⁷⁸ Vgl. P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoseon libri quindicem*, Buch 6, v. 382-400.

¹⁷⁹ Vgl. Michael Hübl, Ein Zipfel vom Weltgeschehen. Versuch über Wurst und Kunst, in: *Kunstforum International*, Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 79 ff.

¹⁸⁰ Zitiert nach Hübl, 2002, S. 83. Seine weiteren Schlussfolgerungen aus dem Wettkampf, dass der überwundene Marsyas für das alte animalische Grundmuster steht, während Apoll das neue rationale verkörpert, sollen hier keine Rolle spielen.

¹⁸¹ Am Ende des Buches zitiert Kutscher Ronald D. Laing: „*Wenn das Individuum das Realsein, Lebendig-Sein, die Autonomie und Identität von sich selbst und anderen nicht selbstverständlich annehmen kann, dann muss es ständig Wege finden, um zu versuchen, real zu sein, sich oder andere lebend zu halten, seine Identität zu erhalten. Alles in dem Bemühen, zu verhindern, wie es das so oft ausdrückt, sein Selbst zu verlieren*“. Vgl. letzte Seite im Buch und Ronald D. Laing, *The Divided Self*, 1962.

I.6.2. Skizzenbücher II

Als die Blindbände aufgebraucht waren, wechselt Kutscher ab 1980 zu gebundenen Skizzenbüchern über, die er durchgängig qualitativ hochwertig bearbeitet (vereinzelt tauchen jedoch weitere Blindbände und Heftskizzenbücher auf). In ihnen werden spontane Ideen vor- und weiterformuliert, Projekte mit allen Schwierigkeiten in einer Art Selbstgespräch diskutiert (Abb. 87-88). Bei der unterschiedlichen Themenauswahl und der Vielfalt der Erscheinungsweisen ist ihnen allen gemein, dass sie nicht als ausformulierte, geschlossene Kunstwerke gelten wollen. Privates, Unfertiges, Versuchtes und Gescheitertes haben in ihnen ihren Raum¹⁸². Die Skizzenbücher werden von vielen Künstlern als Befreiung von methodischen Zwängen und als Ausdruck von Individualität gesehen. Die ständig sich in den Büchern vollziehenden Selbstreflexionen finden ihre unterschiedlichsten Ausdrucksformen; sensibel, intim, brutal, vor allem authentisch¹⁸³. Für Kutscher funktionieren die Skizzenbücher wie eine Klammer im Gesamtwerk. Technisch sind sie wie Filme konzipiert. Der Film erzählt wie das Buch etwas durch den Faktor Zeit. Kutscher arbeitet eine „Projektion“ (Zeichnung) nach der anderen durch und setzt sie beim Blättern in Bewegung. In seinen frühen Grafiken hatte er Bewegung auf dem Blatt fixiert und dabei verschiedene Erzählstränge zeitgleich auf dem Bild zu einer Art Standbild zusammengefügt. Kutschers Ziel in den Skizzenbüchern ist es, den Ablauf wie in einem Storyboard zu erzählen. Hier wird eine entscheidende Schnittstelle zu seiner performativen Tätigkeit offenbar. Bewegung und Erzählung mit dem

¹⁸² In diesem Zusammenhang sei auf die „Theorie des Unperfekten“ verwiesen. Diese Theorie, von Kutscher als Grundlage postuliert, behält wie die Skizzenbücher bis zum heutigen Tag ihre Gültigkeit als Möglichkeitsform. Spricht und schreibt er über sie, erhält sie den Zusatz „und dabei blieb es“. Kutscher musste 1971 eine schriftliche, theoretische Arbeit verfassen, um sein Studium erfolgreich abzuschließen. Der eigenen Unzulänglichkeit beim perfekten Formulieren bewusst, veranlasste es ihn, sich grundsätzlicher mit dem Problem des Perfekten zu beschäftigen. Stringenz und Perfektion in der Herstellung von Theorien, Techniken, Objekten oder in der Organisation von Ereignissen und Abläufen scheinen ihm ein nicht zuletzt auch sehr deutscher Charakterzug zu sein. Sensibilisiert, vor allem durch häufige Aufenthalte in Frankreich und durch die damals stattfindende Aufarbeitung der jüngeren deutschen Geschichte mit ihrer perfekten Vernichtungsmaschinerie im 2. Weltkrieg und in den Konzentrationslagern, aber auch beim bewunderten effektiven Wiederaufbau, möchte er diesen anerkannten, überlieferten, nie hinterfragten Werten den bewussten Mangel an Perfektion, an Vollendung, Geschlossenheit und Einheit in der Ausführung einer Arbeit als positiven Wert gegenüber stellen. Die damals neuen soziologischen und psychoanalytischen Untersuchungen über die als mitverantwortlich geltende autoritäre Erziehung - die mit ihrer Funktionalisierung und nachfolgenden Selbstfunktionalisierung derart menschlich-katastrophale Mängel im Verhalten bewirkten - veranlassen ihn, das Streben nach absoluter Perfektion als gefährliche Sucht zu verstehen, bei der die Angst vor eigener Schwäche und Fehlerhaftigkeit zu Verhärtung und Unmenschlichkeit gegenüber sich selbst und anderen führt. Der Anspruch von Künstlern auf Perfektion, Absolutheit, Reinheit, und Geschlossenheit ihrer Werke und ästhetischen Systeme, sind ihm suspekt. Die Theorie des Unperfekten ist sichtbar gemachte Widersprüchlichkeit. Unreinheit, mitformuliertes Scheitern, Offenheit, fragmentarische Prozesshaftigkeit und das Zulassen von Humor als befreienden Gegenpol. Vgl. Vollrad Kutscher, Vor zwanzig Jahren begann ich mit der „Theorie des Unperfekten“- und dabei blieb es, in: F & F Zürich. Hrsg. v. Hansjörg Mattmüller, Zürich 1991. Siehe dazu auch Carsten Ahrens: „Im <Du>Denken Lernen“, in: Vollrad Kutscher, Immer vorwärts, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1998, S. 7-16.

¹⁸³ Vgl. zu diesem Thema. Dominique Moldehn, Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994, Nürnberg 1996.

Ziel der Klärung. Wie eine Folie überträgt er diese Formel auf sein zeichnerisches Werk, wobei der Ausgangspunkt das Skizzenbuch ist. Kutscher löst deshalb ungerne Blätter aus den Skizzenbüchern heraus. Geschieht dies trotzdem, dann nur um einen bestimmten Part, eine Sequenz, in seinem „Film“ als eine situative Bestandsaufnahme exemplarisch durchzustrukturieren.

In allen monographischen Katalogen finden sich Abbildungen von Zeichnungen aus Skizzenbüchern. Ebenfalls werden und wurden in Ausstellungen herausgelöste Zeichnungen präsentiert¹⁸⁴. Dadurch erfährt der Zeichner Kutscher seine entsprechende Würdigung. Der Intention der Skizzenbücher wird aber nicht entsprochen. Kutscher denkt in diesen Büchern auch immer wieder über vollendete Arbeiten nach. Den Prozess des Projizierens und Reflektierens bindet Kutscher in einen Kreislauf ein. Er selbst sieht sich als eine Art Projektor, der auf die Buchfläche projiziert, und was von der Fläche zurückgeworfen wird, wieder aufnimmt. Er bezeichnet das Buch als Leinwand, auf der der Film abläuft. Ist dieser Entwicklungsprozess abgeschlossen, kann der Rezipient das „Kino Buch“ erweitern zur „Kino- Ausstellung“¹⁸⁵.

Kutscher stellt die Bewegung, einen zeitlichen Ablauf, zusammen mit einer nachvollziehbaren Entwicklung, in den Mittelpunkt seiner Bücher. Dadurch werden sie zu einem weiteren Charakteristikum für sein Zeitmodell. Dieses Modell zeigt über das Abstraktum Zeit auf, dass ein Bild nicht für die Erfassung der Wirklichkeit steht. Es bedarf vieler Möglichkeiten, diese Wirklichkeit anschaulich zu modellieren. Die Skizzenbücher sind dabei erzählte Geschichten, in denen Schrift und Zeichnungen zusammen laufen. Die Zeichnung als Einzelzeichnung fällt weg¹⁸⁶. Sie sind aber auch Selbstzeugnisse einer permanenten Ich-Vergewisserung, basierend auf einer schmerzhaft gesteigerten Erfahrung eines Ich-Verlustes.

Bei Dieter Roth (1930-1998) verdichtete sich seit 1966 die Wiedergabe des Erlebten in Buchform, in seinen Skizzenbüchern, zur „Schmutzspur des Lebens“¹⁸⁷. *„Dieter Roth frisst sich buchstäblich durch die Welt wie durch säkularisiertes Schlaraffenland, und was er dann absondert, ist, in seinen Worten, die „Gesammelte Scheiße“.* So bezeichnet Michael Krüger 1980 Roths Bedürfnis, alles, was die eigene Existenz ausmacht, zu sammeln und ungefiltert

¹⁸⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Vollrad Kutscher. Immer Vorwärts, Kestner-Gesellschaft Hannover 1998, Abbildungsteil.

¹⁸⁵ Zu diesem Thema vgl. auch: Elsbeth Arlt, Stillstand und Bewegung: Zeit in Büchern, in: Unlimited Edition: Künstler-Bücher-Bibliotheken, Köln 2001, S. 27-41.

¹⁸⁶ Die unzähligen Projektskizzen, die im Laufe der Jahrzehnte entstanden, entsprechen in ihrer technischen Auffassung, ihrem Aufbau und Qualität den Zeichnungen in den Skizzenbüchern. Dort verzichtet Kutscher aber auf das Einbringen der Privatsphäre.

¹⁸⁷ Vgl. du (Die Zeitschrift der Kultur), 1993, (Juni), Nr.6, Wahn. Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik.

seinen Büchern zu überantworten¹⁸⁸. Roth forderte von seinen „Lebensbüchern“, bedingt durch ihre Materialfülle, dass sie als totale Biografisierung konsumiert werden müssen. Kunst und Leben sind bis auf die intimsten Bereiche miteinander untrennbar verbunden und müssen veröffentlicht werden¹⁸⁹. Dieser Forderung, vor allem der 68er Bewegung, nach dem Sprengen aller Konventionen und dem Ruf, dass alles Private öffentlich gemacht werden muss, um die bürgerliche Existenzform als solche in Frage zu stellen, schließt sich Kutscher nicht an. Dennoch bewirkt die Diskussion, dass seine Hemmungen, auch Intimes preiszugeben, mit der Veröffentlichung „Wie die Wurst in der Pelle“ einmal aufgegeben wird. Auch die Entblößungsliteratur eines Charles Bukowsky und der in der Schwulenszene agierende Regisseur Rosa von Praunheim trugen ihren Teil dazu bei. Das Ziel war, das Private nicht mehr abzuspalten, zu isolieren, alles zu veröffentlichen, weil alles politisch ist, auch das Private. Die Menschen sollten mit ihren privaten Problemen nicht allein gelassen werden, da dies nur zu einer schizophrenen Gesellschaft führt. Nach der Wurst-Publikation, die ursprünglich nie geplant war, verweigern sich aber Kutschers Lebensbücher als Werk einer öffentlichen Verkörperung seines Lebens. Seine Selbstentblößung ist keine öffentliche. Deshalb stocken für eine Weile auch die privaten Eintragungen in seinen Skizzenbüchern. Die Trennung von Privat-Intimem und Öffentlichem gelingt ihm in den Skizzenbüchern aber nur eine kurze Zeit, dann vermischen sich wieder die Ebenen. Da ihn das Buch als Kunstbuch (auch als öffentliches) aber weiter interessiert, entstehen in den 70er Jahren eine Reihe von Objekt-Büchern¹⁹⁰. In jenen Arbeiten unterläuft er den in den Büchern angelegten erzählerischen Strang und verweigert jede erzählerische Form, indem er sie z.B. mumifiziert, einbalsamiert, oder durchschießt. Die Skizzenbücher zeigen mit ihrem Durchdringen der privaten Texte und mit Kutschers analytischem, prozesshaften Durchformulieren der Arbeiten eine Gleichsetzung von Werk und Lebensprozess. Darin ist auch bis heute eine politische Haltung und Gesellschaftskritik impliziert. Deshalb spielen über die subjektive Sicht immer konkrete, gesellschaftliche Aspekte eine entscheidende Rolle.

¹⁸⁸ Michael Krüger, *Cognito ergo dumm. Bücher und bildende Kunst: Provinzielle Berührungängste in der zeitgenössischen Literatur. Über den Schriftsteller Dieter Roth - und eine Abschweifung aus aktuellem Anlass*, in: „Die Zeit“, vom 18.4.1980.

¹⁸⁹ Vgl. Hans-Joachim Müller, *Kunst als Fall-Beschreibung*, in: *Künstler, Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 11, München 1990. Zuletzt Ina Conzen, in: *Dieter Roth - Die Haut der Welt - Sohm Dossier 2*. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 2000. Hier sei nur auf Roths Alltagsdokumentation „Flacher Abfall“ von 1973 verwiesen. Sorgfältig verstaut in Plastikhüllen, dann einsortiert in ca. 400 Aktenordnern, wurden sämtliche Papierabfälle inklusive Toilettenpapier, die in einem Jahr durch die Hände des Künstlers gingen. Der Beginn einer solchen Spurensuche verdankt sich der Zufälligkeit des Vorgefundenen, das nach subjektiven, auf sich selbst verweisenden Spiegelungen geordnet wird.

¹⁹⁰ Siehe dazu im Werkverzeichnis die Gruppe der Künstlerbücher.

Gerhard Johann Lischka charakterisiert 1982 das Werk von Jürgen Klauke als den Entwurf eines Selbstbildnisses, das ein Porträt der Gesellschaft ist, in der es angefertigt wird¹⁹¹. Für Kutscher gilt Vergleichbares. Neben dem gemeinsamen Ausgangspunkt „Sich selbst“, finden sich in den 70er Jahre bei Klauke und Kutscher frappierende Empfindungsparallelen¹⁹². Bei Klauke, in seinen Performances, Videos, Fotos und Zeichnungen dreht sich alles um seine Person. Er ist Akteur und Regisseur seiner individuellen Erfahrungen¹⁹³. Das Spiel mit den Geschlechterrollen und der daraus sich ergebende Identitätswechsel sowie die starke optische Betonung und Beschränkung des Körperlichen scheint aber weit von Kutschers Selbstfindungsentwürfen entfernt. Und doch sind die Themen - Isolation des Individuums, Verkapselung im eigenen Selbst, existentielle Einsamkeit und Verlorenheit durch fehlende emotionale Bindung und Kommunikation sowie eine sich daraus ergebende deprimierende Atmosphäre - Basis, um durch künstlerische Mittel dieser entfremdeten Wirklichkeit zu enttrinnen. Besonders betrifft dies den Umgang mit bearbeiteten Büchern. Zwischen 1969 und 1981 entstanden insgesamt 10 Tagebücher, in denen Klauke seit Beginn der künstlerischen Arbeit sein Leben in Schrift und Bild aufgezeichnet hat. Die wesentlichen Erkenntnisse dieser Tagebücher sind von vornherein zur Veröffentlichung gedacht¹⁹⁴. Die meist kurzen Satzfragmente werden am oberen oder unteren Bildrand platziert, während darunter sich die Zeichnungen befinden. Im Textteil wird namentlich auf alles Bezug genommen, was sein künstlerisches Leben (Ausstellungen, Katalogbesprechungen, Collagen) ausmacht, dabei fokussiert sich das Atelier als Treffpunkt bzw. als Schnittpunkt seiner Aktivitäten. Darüber hinaus werden Tagesereignisse, Gedanken und Assoziationen, Erlebnisse und Situationen sowie viel Persönliches und Intimes beschrieben.

Gerade hier scheint auf den ersten Blick die Nähe zu Dieter Roths Lebensbüchern (auch weil sie zum Veröffentlichlichen gedacht sind) am augenscheinlichsten. Die flankierenden Texte versprechen zwar Intimität und enttäuschen dennoch alle lustvollen Erwartungen¹⁹⁵. So

¹⁹¹ Gerhard Johann Lischka, in: „Fotosequenzen 1972 - 1980“, Frankfurt 1982. Ohne Seitenangabe

¹⁹² Neben diesen thematischen Verbindungen gab es auch zwischen beiden persönliche Kontakte. Sie lernten sich 1976 im Umfeld der Galerie Space in Wiesbaden kennen. Auf Vermittlung von Gunter Göring hatten beide dort jeweils eine Ausstellung. 1978 vertiefte sich der Kontakt über den Elke-Betzler-Verlag in Wiesbaden. Dieser Verlag, ursprünglich von Göring, Nitschz und Kutscher auf Anregung von Rolf Dietmar 1977 gegründet, um nicht verlegbare Bücher herauszubringen, verlegte in diesem Jahr sowohl Klaukes Buch „Sekunden, Tageszeichnungen und Polaroids“ als auch Kutschers „Wie die Wurst in der Pelle“. Vgl. zum Thema Klauke auch in diesem Kapitel, die Hamburger Blindzeichnung Hamburg: Ich und die Anderen.

¹⁹³ Vgl. Klaus Honnef, Selbstbildnis als Portrait der Gesellschaft, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988.

¹⁹⁴ Vgl. Andreas Vowinckel, Jürgen Klauke -Obsession und Chiffre, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Köln 1986, S. 137-148.

¹⁹⁵ Evelyn Weiss schreibt dazu über Klauke: „Auch bei den Tagebuchaufzeichnungen...kam der Leser nicht auf seine Kosten: Auf eine unerklärliche Art ließen sogar diese sehr privaten Aufzeichnungen keine echte Intimität aufkommen, nichts wirklich Anstößiges bot sich dem Erwartungsvollen, die Gedanken und die Bilder huschten immer wieder in eine andere Ebene, in eine andere Welt, die in irritierender Weise zwar das Triviale benutzte,

persönlich direkt Klauke auch wird, entziehen sie sich einer totalen Selbstentblößung. Die Lektüre gerät „nur“ zum Nachvollzug eines individuell gelebten Lebens. Sein nüchtern-sachlicher Ton entfernt sich von Kutschers emotionalen textlichen Kommentaren und Preisgaben in seinen Skizzenbüchern¹⁹⁶. Auch die Beziehung zwischen Schrift und Bild in Klaukes Tagebüchern unterstreicht dies. Nur selten läßt sich zwischen beiden Medien ein unmittelbarer Zusammenhang erkennen. Die Zeichnungen, die ununterbrochen Blatt für Blatt nebeneinander gereiht sind (erotische Zeichnungen, kopflose deformierte Wesen, Schattengestalten usw.), lassen zwar einen formalen, aber keinen inhaltlichen Bezug zum Text erkennen. Die existentiellen Zustände und das banale Tagesgeschehen werden in sachlich, nüchternem Ton beschrieben, während seine Fantasie sich in teilweise wahnwitzigen Zeichnungen niederschlägt. Die Zeichnungen sind aber auch kühl, konzentriert und zurückhaltend, durch eine immer gleich diszipliniert bleibende Linie umrissen¹⁹⁷. Keine zeichnerischen Explosionen, durch Strichverdichtungen, Variationen und Farben ausgedrückt. Stattdessen immer gleichbleibende schwarz-weiße Flächen mit strengen, systematisch durchdachten Figurenzeichnungen, die wie Signets wirken (Abb. 89). Klauke formalisiert seine Bücher und behält dadurch das Pendel zwischen innerem Empfinden und gelebter Öffentlichkeit im Gleichgewicht.

Kutschers Bücher hingegen leben von ihren Emotionen, sind chaotischer. Die Zeichnung und der Text erzeugen eine verdichtete Atmosphäre, die im klaren Gegensatz zu Klaukes gezielter Formalisierung steht. Insgesamt liegt daher Kutscher die Radikalität von Roths Büchern näher als die Formalisierung von Klaukes Arbeiten. Klauke konnte auch Blätter aus seinen veröffentlichten Büchern herauslösen und als Einzelkunstwerke veräußern. Kutscher hingegen wollte ab 1975 keine grafischen Einzel-Zeichenblätter mehr herstellen - das Buch als Drehbuch läßt das auch nicht zu. Sein Interesse zielte vielmehr auf neuere Medien (z.B.: Performance und Installation). Vergleichbar und phasenweise verblüffend ähnlich in der Mitte der 70er Jahre sind bei beiden einige ihrer Themen und das dafür eingesetzte illustrierende

aber nie das Triviale meinte.“ Zitiert nach Evelyn Weiss, Ikonographische Aspekte im Gesamtwerk, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln, Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Köln 1986, S. 9.

¹⁹⁶ Die formalen, methodischen und technischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei beiden Künstlern müssten innerhalb ihrer Bücher noch herausgearbeitet werden. Dazu wäre eine exakte wissenschaftliche Erschließung der Skizzenbücher Kutschers die Voraussetzung. Bisher wurden die Bücher lediglich für das Werkverzeichnis kurz beschrieben, nummeriert und fotografiert.

¹⁹⁷ Vowinckel kommt zu einer ähnlichen Einschätzung: „*Schrift und Bild in Klaukes Tagebuch ermöglichen auf diese Weise zwei unterschiedliche Zugänge zum Tagesgeschehen*“ bzw. „*es werden zwei verschiedene Realitätsebenen vergegenwärtigt, deren Ereignischarakter einerseits auf die konkrete Tagesrealität und andererseits auf eine abstrakte, imaginierte Realität des Psychischen verweist.*“

Die Summe daraus, so Vowinckel, bildet ein Psychogramm, aus dem Fragen und Probleme nachvollziehbar, von Tag zu Tag neu erfahren, formuliert und dargestellt werden. Vgl. Vowinckel 1986, S. 138.

Motiv und Figurenrepertoire (Stock, Hut, Schattenmänner). Ihre existentiellen Seinserfahrungen münden in eine parallelen Wirklichkeitsannäherung.

I.7. „Manchmal folge ich meinem Schatten¹⁹⁸“ und „Ein Spaziergang¹⁹⁹“ (1978)

Ab 1978 entstehen verschiedene Arbeiten, die später als Basis für den „Weißen Traum“ fungieren. Kutscher verlässt als Folge einer inneren Krisenstimmung die Enge Frankfurts und begibt sich in den Süden Spaniens. Es ist der Versuch, über die gesellschaftlichen Einengungen hinaus wieder eine Art Ursprünglichkeit zu gewinnen mit Hilfe des einzig uns verbliebenen Ursprünglichen, nämlich der eigenen Körper- und Zeichensprache. Dort entstehen zwei Farbfotoserien-Sequenzen, die aus 21 bzw. 23 Fotografien bestehen und sich aus dem Spiel mit dem eigenen Schatten entwickeln. Diese Serien sind eine Neuorientierung in der Konfrontation mit sich selbst und führen durch die Einbindung der Natur zu neuen Selbsterfahrungen. Kutscher thematisiert in diesen Fotografien das Motiv der Selbstbegegnung. Die serielle Reihung setzt die Mehrschichtigkeit und damit die nicht darstellbare Einheit der eigenen Person auch formal in Szene. Gegenüber den ehemals düster gestimmten Arbeiten ist die Bildgruppe ein spielerisch leichter Versuch, seine negativen Empfindungen poetisch positiv umzuwenden. Kutscher hatte sich bereits Jahre zuvor mit der Darstellung von Schatten beschäftigt²⁰⁰. Hatten die Schatten in diesen Arbeiten als Schatten des Todes nur lebensverneinende Eigenschaften, reift in den Sequenzen „*Manchmal folge ich meinem Schatten*“ und „*Ein Spaziergang*“ der eigene Schatten zum körperlichen Begleiter und zum Beweis menschlicher Existenz. Unter die Fotografien, die jeweils den Schatten Kutschers in unterschiedlichen Entfernungen auf verschiedenen Landschaftsgründen zeigen,

¹⁹⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1285-1306.

¹⁹⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1307.

²⁰⁰ Die Serie der Stadtschatten wurde zunächst in der Grafik bearbeitet und von Zeichnungen begleitet. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0117. Die Auflagen der Serie Stadtschatten sind gering. Kutschers Interesse zielt vielmehr auf die Technik der Blätter, daher wechselt er die Technik. Von der Kaltnadelradierung zur Lithographie: „*Die Arbeit auf dem Stein ist eine direkte Arbeit an dem Material der Stadt. Der Stein als solcher in seiner steinernen Umgebung*“ So verbindet Kutscher das zu bearbeitende Material mit seiner Thematik. Daraus resultiert später das direkte Malen mit Kreide auf eine steinerne Wand. „*Nicht die Auflage interessierte mich, sondern der Stein*“. Die Stadt Frankfurt diente Kutscher als Vorlage für sein Schattenreich. Das Tor zum Eintritt in dieses Schattenreich stellen die Rolltreppen der U-Bahn-Schächte dar. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnung: 0268. Die U-Bahn-Schächte sind jedoch nicht das einzige wiederkehrende Stadtmotiv. Daneben gibt es häufige Darstellungen von Trinkhallen, die ebenfalls für eine bildgewordene lebensweltliche Totalität stehen. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnung: 0394. Diese Trinkhallen werden in verschiedenen Zeichnungen variiert. Die Trinkhalle wird zur Begrenzung der Welt und ihr eigentlicher Anziehungspunkt. Das Milieu dieser Szenerie stellt das Frankfurter Bahnhofsviertel, das über diverse Bordelldarstellungen selbst Eingang in diesen Bildkosmos findet. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnung: 0397.

setzt er Gedichte (Texte)²⁰¹. In den Gedichten wird die Rolle des Schattens als treuer Begleiter für Kinder hervorgehoben²⁰². Je nach Haltung ist er befähigt, sich zu verändern: größer oder kleiner zu werden, über Landschaften zu huschen oder auf der Wasseroberfläche zu bleiben. Kutscher hält spontane Eindrücke und Erlebnisse, die durch den Schatten in Verbindung mit der Landschaft entstehen, mit der Kamera fest. Die Veränderbarkeit der Natur, ihre Lebendigkeit, bestimmt die Schattenformen; diese setzt Kutscher spielerisch um. Über Sanddünen, hohes Gras, Steinwege, Felsformationen, Wasserspiegel, Schilf legt sich der Schatten und wird eins mit dem jeweiligen Ort (Abb. 90). Die scheinbare Verselbstständigung des Schattens gegenüber dem eigenen Körper nutzt Kutscher, um mit ihm in einen Dialog zu treten. Der schmale, lange Schatten, der meist das gesamte Bildfeld bestimmt, drückt dies auch über bewegte Gesten, z. B. über eine entgegengestreckte Hand, aus. Im leicht verschwommenen Schatten kann man Kutscher nicht erkennen. Kein irgendwie geratenes Spiegelbild wird sichtbar, sondern ein selbstständiger Schatten. So entsteht aus der sensiblen Verbindung eigener negativer Empfindungen, deren unmittelbarer Ausdruck der eigene Schatten ist, über Gefühle, die auf die eigene Kindheit anspielen, eine Verbindung mit der Natur. Die Ambivalenz des Schattens greift Kutscher auf. Die Natur Spaniens, deren Wandlungen und Veränderungen in ihm einen Prozess von Welterfahrung und Weltaneignung auslösen, ermöglicht nun, dass der eigene Schatten als Abbild eine Vereinigung mit der Natur eingeht. Die Schattenbilder, die regelrecht in die Natur einsickern, durchdringen die Grenzen zwischen dem Optischen und dem Haptischen. Sie transportieren das Fühlbare in den Bereich des Sichtbaren. Diese nun direkte Zwiesprache mit der Natur, die bestimmt wird vom Ineinandergreifen der verschiedenen Naturerlebnisse, führt zu einer Nachahmung der Eigenschaften und Vorgänge der Natur durch den Schatten. Der Schatten bewegt sich nicht

²⁰¹ Text 1. Serie: 1“ Manchmal folge ich meinem Schatten / Manchmal kommt er hinter mir / Du kleiner armer Kerl, wenn ich sterbe, mit wem wird er gehen“. 2 „Ganz platt und still / Wo werde ich einen Schatten finden / Einen Genossen / Der wie ich leidet.“ 3 „Mein Wein kippt nicht um / Ich schütte ihn absichtlich aus / Mein Schatten trinkt / Und das Leben gehört uns beiden.“ 4 „Kleiner Schatten, pass auf mich auf / Verlass mich nicht / Wenn mich die Dunkelheit von innen nassmacht“

Text 2. Serie: „Mein Schatten, der zu den Kindern hin fällt.../ (denke daran, wie du als Kind mit deinem Schatten spieltest), / der sich füllt mit Steinen / oder ins Wasser fällt, ohne nass zu werden / der ungehindert über die Sandflächen gleitet / und über die Felsen, ohne sich zu stoßen. / In dessen Brust Steine liegen / oder Pflanzen sprießen, / in dem struppiges Gras wuchert / oder der zwischen hohen Gräsern versinkt, / der sich den Bodenformen anpassen kann / oder dir eine lange Nase macht./ Der weit von oben herab fällt ins Wasser oder den Sand, / und so weit von dir entfernt / dir noch folgt, / der dir die Geschichte des Schilfs erzählte / wenn du dich erinnerst, ...als Kind warst.../ Heute bricht sich dein Schatten auf Treppen, / Füllt sich mit Mauern, / und wird von Wellblechwänden aufgehalten.../ Wenn du verweilst, / kannst du ihn weinen sehn...“

Die Serien werden zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Ausstellungen ohne Texte präsentiert. Die Gedichte erhielt Kutscher in Spanien von einem Freund, allerdings ohne Angaben zum Autor.

²⁰² Bei Kutscher findet sich eine Kinder-Spiel-Situation wieder. In erster Linie steht die spielerische Lebendigkeit im Vordergrund. Bedingt durch die Auslösung dieses Impulses durch die Künstler, entsteht ein neuartiges Verhältnis der vertrauten Situation. Der Betrachter kann durch seine eigenen kindlichen Erfahrungen am Ergebnis teilhaben.

mehr innerhalb des vertrauten Umfeldes Kutschers – Frankfurt - dessen Natur nur noch eine scheinbar künstliche ist, sondern hebt sich ab vom großstädtischen Milieu, dessen Ergebnisse die Hades-Schatten voriger Arbeiten sind. Als Vergleich hierzu sei der U-Bahnschacht von 1975 angesprochen (Abb. 91)²⁰³. Ähnlich wie bei der kulturellen Verrichtung mischt sich in dieses neue Erwachen Trauer über den Verlust der reinen Unbekümmertheit. In der Sequenz „*Ein Spaziergang*“ legt sich nach dem Naturerlebnis Spaniens in den letzten Fotografien der Serie der Schatten über Betonstufen, Wellbleche und kalte Mauern Frankfurts (Abb. 92). Der Schatten findet sich entsprechend in der realen Gegenwart wieder und vertrocknet zwischen Stein und Beton. Der Ausflug in eine zeitlose, in jeder Hinsicht freie Naturempfindung, die gleichbedeutend mit einer eigenen Reinigung ist, findet ihr vorläufiges Ende.

Das Schattenbild hat im Medium der Fotografie eine lange Tradition²⁰⁴. In dem hier zu besprechenden Kontext knüpft Kutscher an den Körperschatten an, der befreit ist vom Stigma der Negativität und als Stellvertreter-Bildnis eine neue Bedeutung erfährt. Während der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts kristallisierte sich in der Fotografie eine entsprechende ästhetische und spielerisch-gestalterische Sichtweise mit Licht und Schatten heraus, die sich auch in der Darstellung von Schatten-Selbstbildnissen niederschlägt. Parallel dazu, möglicherweise inspiriert durch Film und Bühnenbild, war der bedrohliche Schatten in der expressionistischen Tanz-, Film- und Theater-Fotografie, ebenso wie im Surrealismus allgegenwärtig. Meist überragt ein länglicher, riesenhafter Schatten im Hintergrund die schlaglichtartig hervorgehobene Figur im Vordergrund, um sich als ein unheimlicher Doppelgänger, als die vom Körper verselbständigte „andere Seite“ der Persönlichkeit, zu entpuppen bzw. zu behaupten²⁰⁵. Bei den zahlreichen Schattenselbstbildnissen der 20er aber auch 30er Jahre, z. B. von Wols, André Kertész, Ilse Bing, Alfred Eisenstaedt, Willy Kessels, Anton Stankowski, Umbo oder Alfred Stieglitz (Abb. 93) hingegen spielt diese „dunkle Seite“ des Schattens keine Rolle²⁰⁶. Vielmehr wird in diesen Schattenselbstbildnissen mit unterschiedlichsten, zum Teil experimentellen Wahrnehmungsmöglichkeiten die Frage nach der Darstellbarkeit des

²⁰³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafik: 0153.

²⁰⁴ Vgl. SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts. Hrsg. v. Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001. Dort findet sich die aktuelle Literatur zum Thema.

²⁰⁵ Vgl. Ulrich Pohlmann, Über die Kunst, einen Schatten zu fixieren. Fotografie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930, in: Ausst.-Kat. SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts, Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 155 f.

²⁰⁶ „Vgl. Laszlo Gloser, Wols Photograph, München 1978, Tafel 8; Ilse Bing. Fotografien 1929-1956, Ausst.-Kat. Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen 1996, Abb. 2 und S. 101; Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1961-1991, Ausst.-Kat. Fotomuseum München, Heidelberg 1991, S. 139; Stoichita 1991, S. 110-114. Es sei ferner auf die fotografischen Schattenselbstporträts von Anselm Adams, Lee Friedlander, Erich Hartmann u. a. nach 1945 hingewiesen“. Auflistung und Literaturangaben hier zitiert nach Ulrich Pohlmann 2001, S. 155 und Fußnote 23.

eigenen Ichs durch ein Schattenporträt aufgeworfen²⁰⁷. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich in der Fotografie ohnehin schon die einschlägige Definition des Porträts als die Darstellung eines Menschen mit den ihm eigenen Gesichtszügen grundlegend gewandelt. Der Trend geht über verschiedenste Techniken (z.B. die Aufteilung eines Porträts in Serien) hin zu einer komplexen Problematisierung der Darstellung von Identität eines Individuums²⁰⁸. Teil dieser neuen Sehweise sind auch die Schattenselbstporträts, die - weil sie nur flüchtige Schemen ohne individuelle Merkmale und physiognomische Ähnlichkeiten wiedergeben - auf den ersten Blick nur bedingt tauglich sind, um reale Situationen analytisch zu reflektieren. Gewissermaßen über die Hintertreppe wird das Porträt über den Schatten gefiltert, tritt in einen subjektiven Dialog mit Raum und Zeit, und erhält einen symptomatischen Charakter. Ein schemenhafter Schatten (auch wenn er im Profil zu sehen ist) steht stellvertretend für die Unmöglichkeit, im Medium der Fotografie wirklichkeitsnahe Porträts zu machen. Die wichtigere Erkenntnis für Kutscher aus diesen Foto-Serien ist aber, dass die Gebundenheit des Schattens an den Körper, die sinnbildlich für die Seele steht und zuvor immer nur als Todesmetapher fungierte, sich im Lichte Spaniens als Verbindungsstück hin zum Leben wandelte²⁰⁹.

Kutscher hat seinen Schatten wieder und gehört damit wieder zur Welt. Damit knüpft er direkt an Adalbert von Chamisso's Geschichte vom unglücklichen Peter Schlemihl von 1814 an. Dieser hatte beim „Grauen“ seinen Schatten gegen eine immer gefüllte magische Geldbörse eingetauscht. Zwar nun unendlich reich, wurde er aber von seinen Mitmenschen aufgrund seines fehlenden Schattens abgelehnt und unglücklich. Der „Graue“ schlug ihm einen weiteren Tausch vor. Er könne seinen Schatten zurückbekommen und die Börse behalten, müsse aber nach seinem Tod seine Seele abtreten. Schlemihl widerstand, verjagte den Bösen und warf die Börse in den Abgrund. Seine Seele war gerettet, aber seinen Schatten hatte er

²⁰⁷ Kutschers Schatten-Projektionen auf der Wasseroberfläche sind formal vergleichbar mit Alfred Stieglitz' Fotografie „Shadows on the Lake“ von 1916. Allerdings projiziert Stieglitz zwei Schatten, die fast die gesamte Bildfläche einnehmen, auf die Wasseroberfläche, während bei Kutscher nur ein Schatten zu sehen ist. Formal vergleichbar sind die fehlenden, individuellen Kennzeichnungen der Schatten. Bei Stieglitz stellen die zwei Schatten, die wie riesige Figuren auftauchen, keine echte physische Verbindung mit der Wasseroberfläche dar. Vielmehr wirken sie wie ein Spiel mit dem Spiegeleffekt (vgl. hierzu Stoichita 1999, S. 110 ff.). Kutschers Schatten hingegen stellen eine Beziehung zu ihrem Grund her. Es wird versucht, eine Grenzverwischung zwischen Mensch und Natur über das Zusammenfließen der Formen zu erreichen. Sie überlagern und überschneiden sich und schaffen eine komplexe Wirkung.

²⁰⁸ Vgl. Klaus Honnef, Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche - Anmerkungen zur Bildnisfotografie im 20. Jahrhundert, in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst“. Schriften zu Kunst und Fotografie, Köln 1997, S. 240-286.

²⁰⁹ Der ungarische Künstler Péter Türk (geb. 1943) arbeitet intensiv mit Schattengestalten und Abdrücken. In seinen Schriften begründet er die Heranziehung des Schattenmotivs religiös: „Im abstrakten Sinne bedeutet für mich der kühle, schutzgebende Schatten die Selbstmitteilung Gottes, die Erfahrung seiner Gegenwart, das Teilhaben an seiner Gnade, die Offenbarung seiner Liebe“. Zitiert aus Péter Türk, Elemente und Momente der Entstehung meiner Bilder, in: Jenseits von Kunst. Hrsg. v. Peter Weibel, Wien 1997, S. 200. Für Kutscher hingegen spielt explizit eine religiöse Deutung seiner Fotoserie keine Rolle.

verloren. Zufällig gelangte er in den Besitz von Siebenmeilenstiefeln, mit denen er die Welt durchwandern konnte. Er lebte jetzt in völliger Abgeschiedenheit, und das Glück und die Ruhe, die er verloren hatte, fand er in seiner Passion für die Botanik wieder²¹⁰.

Der Verlust des Schattens wird in der Geschichte gleichgesetzt mit dem Verlust der Identität. „Die meisten Kommentatoren haben in dem Mann, der seinen Schatten verlor, die Geschichte eines symbolischen Bestimmungsverlustes gesehen“.²¹¹ Kutschers Fotoserien greifen diesen Verlust auf und kehren ihn wieder um. Des Künstlers eigener „wieder gewonnener“ Schatten verleiht ihm wieder Substanz, er gewinnt die Realität zurück, vor der er geflohen ist. Kutschers Schatten besitzt heilende Qualitäten²¹², der sich den „unreinen Geistern“, von denen der Künstler befallen war, entgegenstellt und neutralisiert. Dieses in den Serien erzeugte neue Stimmungsgefühl basiert auf der Kommunikation Kutschers mit der Natur. Als adäquate Bewältigung einer existentiellen Situation spiegelt diese Auseinandersetzung mit der Natur nicht nur die Suche nach der eigenen Identität wider, sondern zeigt seinen Weg nach innen auf. Mit herkömmlichen, traditionellen künstlerischen Mitteln war den großen politischen und persönlichen Ereignissen nicht mehr beizukommen. Der generell in dieser Zeit bei Teilen des Kunstbetriebes feststellbare radikale Umbruch findet durch den Blick nach innen - ins Private - statt, dessen Ausdrucksform eine „neue Innerlichkeit“ ist. Diese „neue Innerlichkeit oder Rückzug ins Subjektive“ negiert aber auch die Frage nach den externen Faktoren für ein irgendwie geartetes Übel und konzentriert sich stattdessen auf die internen Komponenten, die dafür ebenfalls verantwortlich sein können. Konkret erwächst bei Kutscher aus der Beschäftigung mit dem eigenen Schatten das erste Körperübermalungsprojekt. Dieses Projekt durchdringt die verschiedensten kunsthistorischen Phänomene wie individuelle Mythologie, Body Art, Spurensuche und im erweiterten Sinne Land Art. Bei dieser weiteren Form der Selbstdarstellung ist die Natur Ort aber auch Gegenstand und Medium der Arbeit. Ganz im Sinne der „Individuellen Mythologie“ schafft Kutscher sich hier aus seiner Innenwelt einen eigenen Kosmos. Die eingesetzten Ausdrucksmittel sind der der Body Art verwandt. Die Body Art machte seit den ausgehenden 60er Jahren den menschlichen Körper mit Gesicht, Hautoberfläche, Nägeln etc. zum künstlerischen Werkstoff. Die dabei vorgenommenen Manipulationen der Körperoberfläche werden über eine hohe symbolische Aufladung zuweilen bis zur Verwundung und großen (zum Teil still ertragener) Verletzungen getrieben, weshalb die Body Art häufig als theatralische Gestik missverstanden wurde.

²¹⁰ Vgl. G. von Wilpert, Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs, Stuttgart 1978; D. Walach (Hrsg.), Adalbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1987. Siehe auch: D. Walach, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Stuttgart 1993.

²¹¹ Zitiert nach Stoichita 1999, S. 170.

²¹² Zum Thema des Heilenden Schattens, Stoichita 1999, S. 54-67.

Tatsächlich steht die Befreiung durch Schmerz und Selbstverwundung allgemein für die Verletzbarkeit des Körpers²¹³. Kutschers Körper- und Naturverständnis hebt sich von dieser einen Seite der Body Art ab und konzentriert sich auf die Selbsterfahrung durch sinnliche Wahrnehmung des eigenen Körpers. Ähnlich und doch gänzlich anders als z.B. Dennis Oppenheim (der aus der Land Art stammt) thematisiert Kutscher seinen eigenen Körper in einer Umgebung. Dazu erweitert er die ohnehin offenen Gattungsgrenzen, indem seine Form der „Body Art“ eine fließende Vereinigung mit der Spurensuche eingeht. Die „*Traumtücher*“ und der daran anschließende „*Weißer Traum*“ werden dies verdeutlichen, indem die Erinnerung körperlich nachvollzogen wird. Die Erinnerung wird über den Körper auf den Ursprungs-Ort zurückgeführt. Der Körper wird zum Instrument, das sich auf den eigenen Ursprung rückbesinnt.

I.8. Projekt „Traumtücher“ (1979)

Das Projekt der „Traumtücher“ 1979 ist eine Vorklärung zum „Weißen Traum“, von dem sich 24 exzellente Projekt-Zeichnungen erhalten haben²¹⁴. Die Serie der zum Teil collagierten Blätter besteht aus farbigen Zeichnungen mit stellenweise begleitenden Textpassagen²¹⁵ (Abb. 94). Diese Textpassagen können auch in reine Textblätter münden. Träger der meisten Arbeiten ist jeweils ein Vordruck auf transparentem Papier. Bei diesem Vordruck handelt es sich um einen Flurbereinigungsbogen mit den Maßen 42 x 59,5 cm, den Kutscher in größeren Mengen günstig erwerben konnte. Über Jahre hinweg werden solche Bogen für diverse Projekte Zeichnungsvorlage. Kutscher projiziert mit seinen Zeichnungen eine Gegenwelt auf diese bedruckten Papiere²¹⁶. Seinen Absichten entgegenkommend, läßt der Vordruck in seiner Mitte den größten Teil des Blattes frei, der ursprünglich für die Vermessungszeichnung gedacht war. Im unteren Teil befinden sich die für das Landesvermessungsamt vorgesehenen technischen Felder, die Kutscher nicht nur als Unterschriftsfeld nutzt, sondern auf denen er auch Notizen einfügt. Die Schrift beschränkt sich aber nicht auf diese Felder, sondern zieht sich phasenweise über das gesamte Blatt hinweg, bzw. kann sogar zum reinen Textblatt

²¹³ Vgl. zu diesem Thema zuletzt Doris Krystof, Body Art, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 40 ff.

²¹⁴ Eigentlich als eigenständiges Projekt geplant, geriet das nicht ausgeführte Projekt zur wichtigen Vorarbeit zum „Weißen Traum“.

²¹⁵ Die ursprüngliche Anzahl der Blätter war höher. Durch Verlust dezimiert, haben sich heute 24 Blätter erhalten. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0479

²¹⁶ Der 1945 in Athen geborene und von 1977 bis 1986 in West-Berlin lebende Jannis Psychopedis ist einer der ganz wenigen Künstler, der zeitgleich - vergleichbar mit Kutscher - vorgedrucktes Transparentpapier benutzt. Psychopedis begleitet, ebenso wie Kutscher, das Bild häufig mit langen, durchaus sehr persönlichen Kommentaren. Vgl. Jannis Psychopedis, Arbeiten von 1979 bis 1981. Ausst.-Kat. „Portrait de l'Artiste“, Institut Français Athen 1980.

geraten²¹⁷ (Abb.95). Die Transparentpapiere werden von Kutscher auch experimentell genutzt. Bei „Traumtuch IX“ legt er zwei bearbeitete Blätter übereinander, um damit eine gesteigerte Farb- und Formenvielfalt zu erzielen²¹⁸. Die Zeichnungen selbst tragen keinen gesonderten Titel, sondern werden durchnummeriert. Anfänglich will Kutscher die Serie, auch aufgrund der gesteigerten Farbigkeit und des wieder gewonnenen Selbstwertgefühls, „*here comes the sun*“ betiteln²¹⁹ (Abb. 96). Doch rückt er dann schon im Titel den prozessualen Übergang aus den in der Wirklichkeit gemachten Erfahrungen, die hin zu einem Traum führen, in den Mittelpunkt. Bedingung für diesen Traum ist „das sich Erinnern“. Der Traum führt in einen „geschlossenen Sinnbereich“, in ein „Erinnerungsbild“ aus Stoff, in dem intensives Naturempfinden, Vergangenheit und ästhetische Erlebnisse zu einem verschmelzen und ihre Spur imaginär auf einem Tuch zurücklassen.

Im Zentrum dieser Blätter steht die Ganzkörperbemalung. Konzipiert wurden diese als „Bilder für den Körper“ in einem installativen Kontext. Auf den Blättern selbst steht frontal, den gesamten Raum der Freistelle des Blattes ausfüllend, zumeist eine mit schwarzer Umrisslinie gezeichnete männliche Person vor einem Tuch im Bild. Diese wird jeweils individuell, unterschiedlich auf eine bestimmte Naturstelle bezogen, bemalt²²⁰ (Abb. 97). Anschließend wollte Kutscher seinen Körper analog dieser Figur bemalen und davon einen Leinentuchabdruck fertigen. Manchmal mutet der bemalte Körper wie ein Farbbehälter an, den das Tuch wie ein Rahmen umgibt. In verschiedenen Schrittfolgen wird durch Schrift auch das Verhältnis der Jahreszeiten mit ihren Auswirkungen auf die Körperbemalung genauso intensiv analysiert, wie eine korrekte farbliche Annäherung an eine Moordarstellung. Der jeweilige Ort mit seinen natürlichen Veränderungen wird in seiner spezifischen Farbigkeit wie eine zweite Haut auf den Körper übertragen. Auch die Wiederholung des Rituals an den gleichen Orten zu verschiedenen Jahreszeiten wird als Idee durchdiskutiert.

Die Blätter diskutieren verschiedene Stadien und Möglichkeiten der Körper-Bemalung. Zum Beispiel werden bei „Traumtuch V“²²¹ (Abb. 98) diese Stadien anhand verschieden übermalter Personen, die sich auf dem Blatt mal in Reihe neben, mal untereinander positioniert wieder finden, illustriert. Dabei wird auch die Tätowierung als engste Hautbindung einbezogen. Die Farb- und Körperveränderungen werden durch Stichworte erläutert. Im Mittelpunkt dieser Übermalungsakte steht die Formel: „*Übermalungsakt = Einstimmung & Werden einer anderen Person; = Ritual/Schminke*“. Bei diesem

²¹⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0533.

²¹⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0487.

²¹⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0486.

²²⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0526.

²²¹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0483.

Übermalungsakt wird aus einer anonymen Person durch ritualisierte Farbströme ein „Mythos“. Neben die Person setzt Kutscher eine Maske. Die dargestellte Maske kann „je nach Ort“ sowohl als Verschmelzung, aber auch als Tarnung verstanden werden. Diese Tarnungen und Verschmelzungen drücken „unter dem Strich“ eine erotische Sehnsucht nach Kindheitszuständen aus. Diese Kindheitszustände verschmelzen mythisch durch „Ahnen, Götter und Geister“ zu einer triebhaften „Naturkraft“. Die übermalte Person muss an einen Ort gehen, an dem dies möglich ist. Kutscher zeichnet als Beispiel hierfür einen Baum, in dessen Krone er notiert „Wunsch - Harmonie“. Am Stamm selbst befindet sich eine Person, sie ist durch das „Hingehen und Verschmelzen“ mit einer Blutbuche eins geworden mit dem Baum in einem positiv-erotischen Moment. Das daraus sich ergebende statische Moment drückt die neue Harmonie zwischen Mensch und Ort aus. Das sich später anschließende „Abwischen“ der Farbe wird zum „Reinigen“ im Tuch.

Während das „Traumtuch VI²²²“ (Abb. 99) direkt mit Blaubeersaft und Naturfarben auf Elefantenhaut bearbeitet wurde, beschränkt Kutscher sich diesmal auf die Abdrücke seiner Hände und versieht das Blatt mit umfangreichen Notizen. Der Text behandelt das Verhältnis zwischen Abdruck und Malerei. Dabei wird besonders der Abdruck als „Spur“ zum Lebenszeichen hervorgehoben, den er gegen die Vergänglichkeit setzt. Um flüchtige Momente festzuhalten, entwickelten Menschen in der Natur „Magische Beschwörungen“. In Form von Baumritzungen oder Höhlenmalereien „verewigten“ sich in prähistorischer Zeit Menschen. In heutiger Zeit entstehen dagegen Schmutz, Zivilisation und Kulturspuren. Kutscher verwirft daher die Leinwand als Bildträger, um durch den Abdruck auf Leinentüchern seine inneren Vorgänge und Vorstellungen als Spuren zu verewigen. Die Handabdrücke erlangen dabei doppelte Bedeutung. Zum einen sind es die Hände, die töten, die blutbesudelt durch die Geschichte alle Schlachten geschlagen und die Spuren des Hasses und der Destruktion hinterlassen haben, deren Ergebnis immer aggressiver und vernichtender Natur war. Zum anderen sind es die Hände, die eine Spur der Liebe und Vereinigung mit sich zogen und deren Ergebnis eins wird mit der Natur. Beide Seiten der Hände werden durch die beiden Handabdrücke auf dem Blatt vereint.

Sechs der 24 Blätter der Serie sind reine Textblätter, die zum Teil von kleinen, flüchtigen Zeichnungen begleitet werden. Fünf davon sind mit schneller Schrift niedergeschrieben und haben den Charme von Skizzenblättern. Bei „Traumtuchblatt XIX²²³“ konkretisiert sich nicht nur die Form der Darbietung (leserliche Reinschrift), sondern auch der Inhalt (Abb. 100). Wurde bereits angedeutet, dass es sich bei der gesamten Serie um eine „Vorklärung“ zum

²²² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0484.

²²³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0530.

„Weißen Traum“ handelt, steigert Kutscher stufenweise seine Auseinandersetzung mit dem Körperabdruck hin zum Environment. Die Traumtücher, die durch die Einbindung der Jahreszeiten bestimmt waren, somit auch einen „Braunen Traum“ etc. enthalten, münden in einen, zu diesem Stadium als Wintertraum interpretierten, „Weißen Traum“. Der Text ist die direkteste Annäherung an diese Arbeit und umfasst schon alle Aspekte, die er wenig später tatsächlich umsetzt. Die Tücher werden jetzt zum Bestandteil einer Installation, deren Funktion vom Text auf einem Blatt erläutert wird: *„Der „Weiße Traum“. An Wäscheleinen aufgehängte Tücher (150 x 250), die Gänge und Räume bilden. Entstehen wird eine Art Labyrinth, durch das der Betrachter hindurchgehen kann, indem er die Tücher beiseite schiebt. Die Tücher (Nessel und/oder Gaze) tragen Spuren, Abdrücke von einem menschlichen Körper und beschäftigen sich mit innerer und äußerer Natur (Welt), Verschmelzungswünschen, Harmonisierungsabsichten und Widersprüchen persönlicher und allgemeiner Art. Vorder- und Rückseite der Tücher sind gleichwertig (außen - innen). Der innerste Raum wird von völlig weißen Tüchern gebildet, während die „Mitteilungen“ nach außen hin zunehmen.*

Der Text gibt zudem einen konkreten Einblick in die Planungsphase des Projektes und verdeutlicht den veränderten Umgang mit den Tüchern: *„Die Farbe soll a) natürliche Pigmente haben, b) Stoffdurchdringend sein (Vorder- und Rückseite), c) fixierbar-haltbar werden - lichtecht sein, d) nicht am Körper trocknen (oder ihn zu stark färben) sondern erst im Tuch e) dickflüssig sein, damit sie nicht am Körper hinab rinnt (angedickte Stofffarbe) Der Stoff Nessel und Gaze aus natürlichem Material z.B. Baumwolle“.*

Die Tücher bilden, indem sie selbst zum Bestandteil einer Installation werden, eine Art „Verdoppelung“ des Ortes und der Natur. Doch, dies zeigt das Projekt der Traumtücher auch, Kutscher muss Kompromisse eingehen. Anstelle von Naturfarben entscheidet er sich für künstliche Stofffarben, wohl wissend, dass der „Weiße Traum“ ein künstlicher sein wird, eine Rekonstruktion. Das künstliche Produkt repräsentiert Natur als Raum. Dennoch sollten nicht nur Spuren festgehalten, sondern der Ort soll für den Betrachter erfahrbar gemacht werden. Kutschers Untersuchung der Wahrnehmung, die äußere Einflüsse verarbeitet, transformiert und nach außen wieder als Bildbegriff projiziert, wirft die Frage der Form auf. Der Wunsch, emotionale Inhalte zu verarbeiten, ohne sich dabei auf ein rein formalistisches System zu stützen, wird durch das Aufgreifen der neuen Eroberungen in der Kunst wie Performance und Installation auf diesen Blättern vorbereitet. Die Traumtücher, die ohne die vorherigen farbigen, fotografischen Schattenarbeiten nicht denkbar wären, deuten bereits diese künftige Richtung an. Die Körperbemalungen sind eine logische Weiterentwicklung aus den Aktionen

über die Körperschatten, die voller Natur waren, sich auf die Natur legten, um mit ihr zu verschmelzen. Durch die Rückführung der eigenen individuellen Geschichte auf die Kindheit als mythologischen Zustand bewegt Kutscher sich auf der Suche nach seinen eigenen Spuren auf den Ort zu, an dem er eine glückliche Kindheit verlebt hatte, um seinen „Weißen Traum“ zu verwirklichen.

Während der Zeit des Häuserkampfes in Frankfurt formierte sich parallel bundesweit eine „Ökologische Bewegung“, die sich gegen den fortschreitenden Raubbau an der Natur zur Wehr setzte. Eine ganze Reihe von Künstlern trieb es, genau wie die Alternativen, hinaus in die Natur, um „etwas“ in der Natur zu erarbeiten. Die völlig unterschiedlichen Künstler und ihre künstlerischen Ansätze in Westdeutschland lassen sich nicht zu einer Naturkunst-Gruppe verbinden²²⁴. Auch ist eine Verbindung zu der bereits seit 1968 entstandenen Land Art in den USA nur in einigen wenigen Ansätzen zu ziehen. Diese Kunstströmung arbeitete vor allem mit den großräumigen amerikanischen Ebenen, und ihre Projekte griffen, zum Teil mit enormen Dimensionen, direkt in das Umfeld ein²²⁵. Kutscher hingegen ging es nie darum, dass seine Kunst für Natur gehalten werden konnte, noch wollte er einen direkten Eingriff in die Natur. Kutscher wollte lediglich die vorgefundene Landschaftskonstellation nutzen, um die Veränderbarkeit der Natur, ihre Lebendigkeit, zum integralen Bestandteil seines künstlerischen Formulierens für die eigene Veränderung und Lebendigkeit zu machen. Die Verortung eines inneren Zustandes als Ausdrucksform bildete als „neue Innerlichkeit“ eine regelrechte Bewegung. Aus dem subjektiven Zurückziehen auf die eigene Befindlichkeit konnte ein neuer Bezug von „sich zur Außenwelt“ gesetzt werden. Annelie Pohlen liefert in ihrem Katalogbeitrag für die Ausstellung *„Zeichen und Mythen - Orte der Entfaltung“* für diese Kunstrichtung eine kämpferische Erklärung: *„Die Epoche optimistischen Strebens nach Veränderung von Mensch, Gesellschaft und Welt hat mit einem bitteren Nachgeschmack in den 70er Jahren ein vorläufiges Ende gefunden. Hoffnungen auf gemeinschaftlichen Aufbau einer menschenwürdigeren Gesellschaft sind zerstoßen. Die „Revolution“ entließ ihre Kinder in die Isolation. Geblieben ist eine Unzahl zerstreuter, kontakt- und kommunikationsloser Individuen ohne Morgen, ohne den Geist der „Utopie“. Wo er dennoch Auferstehung feiert, weht im Utopischen bisweilen der Wahn trügerischen Heils, flattern die Fahnen zweifelhafter Flucht. An der Schwelle der 80er Jahre drängeln sich die Ausscheller neuer*

²²⁴ Vgl zu diesem Themenkomplex: Sabine Sabor, *Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945*, Bochum 1998.

²²⁵ Vgl. Anne Hoormann, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996.

*Marschrichtungen, beeilen sich, die Vergangenheit zu diskreditieren und die Fahrerinne ins neue Jahrzehnt auszuheben: Tod dem Intellekt! Es lebe die Sinnlichkeit*²²⁶.

Kutschers Antrieb, seiner Kunst ein neues, eigenes sinnliches Gesicht zu geben, läßt sich vergleichen mit Künstlern wie Michael Buthe, Rune Milds, Theo Lambertin oder Ulrike Rosenbach. Bei deren Auseinandersetzung mit mythischem Denken geht es ebenfalls nicht darum, in eine längst verlorene Zeit abzugleiten, um sie in reinster Form wiederauferstehen zu lassen, sondern um aus einem „historischen Bewusstsein (dessen Keimform der Mythos ist)“ neue Kraftquellen für die Zukunft zu erschließen. Aber Kutschers Auseinandersetzung mit persönlicher Vergangenheit in seiner „natürlichen“ Übersetzung divergiert formal und inhaltlich mit dieser Speerspitze der „neuen Innerlichkeit“. Die Wege für eine Sehnsucht nach dem Selbst-Sein, dem Ich, in ein humaneres Heute aus einer „mythischen“ Auseinandersetzung sind verschieden. Kutschers Serie der Traumtücher steht vielmehr in einer Tradition von Körperbildern, die über einen performativen Akt entstanden. Schon die Surrealisten hatten die Vorstellung einer mit Abdrücken bedeckten Welt. Max Ernst nutzt für seine ersten Frottagen 1926 Hölzer und Blätter von Bäumen. Vor allem sind es Yves Kleins direkte Abdrücke von mit Farbe bedeckten Körpern, die als Vergleiche zu Kutschers geplanten Körperabdruckbildern herangezogen werden können (Abb. 101). Klein entwickelte 1958 die Idee der „lebenden Pinsel“, die er erstmals 1960 in einer Pariser Galerie öffentlich realisierte und für die er den Begriff „Anthropometrie“ prägte. Angeregt zu seinen „Anthropometrien“ wurde Klein durch Schattenbilder der Toten des Atombombenabwurfs auf Hiroshima. In diesen Schattenbildern sah Klein die „Hoffnung“ auf eine andere permanente Existenz - „gänzlich immateriell“. Blau bemalte nackte Modelle wurden von ihm vor geladenem Publikum unter Orchestermusik (monotone Symphonie) als erweiterte Mal-Instrumente dirigiert und drückten ihre Farbkörper auf ausgelegte Papierbahnen. Die Körperlichkeit des Herstellungsprozesses ist zwar im fertigen Bild unmittelbar nachzuvollziehen, aber die Abdrücke bleiben anonym (da oft der Kopf fehlt), schattenhaft und weisen bewusst keine individuellen Bezüge auf. Klein wollte den bloßen, lebendigen Seinszustand verkörpern²²⁷. Kutscher hingegen sucht die Einheit aus Persönlichem und Natürlichem, die sich durch die Wahl der Farben und den performativen Abdruck in der Natur selbst äußert. Er knüpft an Kleins Menschenstempel als Erweiterung von Maltechnik an, fügt aber einen persönlichen Duktus hinzu. Es sind Selbstportraits, die mit der Natur kommunizieren.

²²⁶ Zitat nach Annelie Pohlen, Von der Mythischen Utopie zur Poetischen Utopie, in: Zeichen und Mythen - Orte der Entfaltung, Katalog Bonner Kunstverein 1981.

²²⁷ Zu Yves Klein, vgl. Sidra Stich, Anthropometrien, in: Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 1994/95, S.171ff.

Im Unterschied beispielsweise zu Günter Brus' körperanalytischen Selbstbemalungen, die von ihm zur Selbstentlebung erkoren wurden, nutzt Kutscher die Selbsterforschung zur Selbsterweiterung. Dieser Aspekt verbindet ihn mit Barbara Heinischs Malaktionen. Sie übertrug in den 70er Jahren in performativer Form, als eine Art Verschmelzungsaktion, indirekte Körpermodelle auf die Leinwand²²⁸. Heinisch agierte vor der Leinwand, während ein Modell, dicht gepresst hinter der Leinwand, sich in ihrem jeweiligen Rhythmus bewegte (Abb. 102). Die Überlagerung der Bewegungsphasen wird von ihr mit einer malerischen Ausdrucksvielfalt derart dynamisch rauschhaft festgehalten, dass Malerin und Modell sich auf der Leinwand zu einem Körperbild vereinigen. Heinisch nutzt den Körper des Modells, um sich durch ihn sinnlich zu spiegeln. Kutscher nutzt die Natur als Dialog-Partner, um in ihr zu verschmelzen.

I.9. „Der Weiße Traum“²²⁹ und „Performance“²³⁰ (1980)

Der „Weiße Traum“ ist eine Verbindung aus Performance und Installation²³¹. Auf der Suche nach den Wurzeln des eigenen Selbst begibt Kutscher sich bei dieser Arbeit auf eine Reise in die Vergangenheit, an den Ort seiner frühen Jugend. Ziel der Reise ist Fürstentum, wo er als Flüchtlingskind glückliche und prägende Jahre verbrachte. Zwischen Hügeln eingebettet, liegt das kleine Dorf in einer Talmulde des Weserberglandes. Für seine einmonatige Performance wählt Kutscher 89 Schauplätze aus, die in einer enger werdenden Spirale die Gegend um den Ort einkreisen (Abb. 103). An diesen Schauplätzen inszeniert er während des gesamten Frühlingsmonats Mai 1980 eine rituelle Verschmelzung zwischen Mensch und Natur (Abb. 104-106). Die Schauplätze dieser Inszenierungen liegen im Wald, auf Wiesen und Feldern und nähern sich im Zentrum ihrer spiralförmigen Anordnung einem Bach mit kaolinweißem Bett. Jeder Schauplatz bietet ihm ein unterschiedliches Klima im Hinblick auf Wärme und Kühle, Trockenheit und Feuchte. Die Aktion wird zeitweise von einem Fernsteam

²²⁸ Zu Barbara Heinisch vgl. Bernhard Kerber, Malerei als utopischer Entwurf, in: Ausst.-Kat. Barbara Heinisch, Kunstverein Braunschweig 1985, S. 110 ff.

²²⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1568.

²³⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1627. Die Arbeit stellt einen Wendepunkt in Kutschers künstlerischer Laufbahn dar. „Mit dem „Weißen Traum“, einem großflächigen Labyrinth aus weißen, mit nach innen sich immer mehr verlierenden Körperabdrucken versehenen Tüchern, gelingt ihm 1980 der Durchbruch und die Anerkennung in der bundesrepublikanischen Kunstszene.“ Zitiert nach Rattemeyer 1997.

²³¹ Der „Weiße Traum“ zeigt wie keine Arbeit zuvor das Fließen und Durchdringen der einzelnen Gattungen in Kutschers Werk. Diese Arbeit stellt einen vollständigen Medien-Mix dar, sowohl als Installation, Performance, Projektskizzen, Zeichnungen, Skizzenbüchern, Objekte, Film und Fotografien hinterlässt der „Weiße Traum“ seine Spuren. Die unterschiedlichen Medien dienen der Finanzierung eines solchen Projektes, zeigen aber auch generell auf, welche Anstrengungen der Künstler unternahm, um möglichst alle Sinne anzusprechen.

begleitet²³². An den ausgewählten Schauplätzen übermalt Kutscher vor einem mannshohen Spiegel mit den Fingern seinen eigenen nackten Körper (Abb.107). Haltung, Bemalungen und Farbe werden durch Zeichnungen und Farbmischungen am Tag zuvor genau geplant, um die bestmögliche Ausgangsposition für die anschließenden Verschmelzungen zu erreichen. Dennoch bleibt die Selbstbemalung - trotz aller Planungen - spontan. Das Verschmelzungsritual selbst dauert etwa 5-7 Minuten. Kutscher nimmt dabei eine stehende, sitzende oder liegende Körperhaltung innerhalb der umgebenden Natur ein und wird während dieser Zeit als Teil des Umfeldes aus ständig wechselnden Perspektiven (immer Ganzkörperaufnahmen, keine Details) sowohl mit einer Polaroidkamera als auch von einer Spiegelreflexkamera fotografiert²³³ (Abb.108-109). Sein Ziel ist es, nicht in der Landschaft „zu verschwinden“, sondern sich ihr anzupassen. Mimik und Körpersprache richten sich nach den Bedingungen des Umfeldes. Sie schließen den theatralischen Ausdruck und das deutlich körperhafte Reagieren auf die unterschiedlich natürlichen Bedingungen ein. Zum Abschluss der Performance-Serie liegt sein Körper auf herbstlichen Blättern am Bachufer aufgebahrt (Abb.110). Er ist mit weißem Kaolin bedeckt und soll so auf den Kreislauf aus Werden und Vergehen ansprechen. Die tonige Erdmasse, die beim Trocknen fest und staubig, bei Befeuchtung wieder lebendig und formbar wird, ist Metapher für die Ambivalenz zwischen Tod und Wiedergeburt und für das Verwurzelte sein des Menschen mit und in der Natur. Die Ambivalenz von Tod und Wiedergeburt findet in den Körperbemalungen ihren Ausdruck. Als Teil der Performance streift Kutscher Farbe seines täglich mehrfach neu bemalten Körpers in weißen Laken ab. Zum Fixieren der Farben werden die Tücher gebügelt, um anschließend in einer labyrinthischen Installation zusammengesetzt zu werden. Vor das eigentliche Labyrinth aus den Laken mit Farb- und Körperspuren installiert er in strenger Anordnung „Mythische Dokumente“. Sie sind an den Wänden angebracht, die das Labyrinth umgeben und eine Art äußere Schicht bilden (Abb. 111). Gezeigt werden Sofortbilder mit der Beschreibung eines jeden Verschmelzungsrituals sowie Fotos und Informationen zum „Ort des Weißen Traums“: Fürstentagen. Die jeweiligen Polaroidfotos wurden auf einem Vordruck im oberen Bereich aufmontiert. Im unteren Bereich befindet sich eine Tabelle, die den Gegenstand und die Materialien der Verschmelzung benennt. Beglaubigt wurde das Blatt mit den farbigen Fingerabdrücken der jeweiligen Bemalung und dem Schriftzug „Mit der Umgebung verschmolzen“ und dem jeweiligen Datum samt Unterschrift. Kutscher greift damit auf die „Expertise“ zurück, die bereits bei der „Kulturellen Verrichtung“ Bestandteil

²³² Ausgestrahlt wurde der Film in der Sendung „Aspekte“, ZDF 1980.

²³³ Erich Kremer war der Fotograf, der Kutscher die ganze Zeit begleitete und auf seine Anweisungen hin die Fotos anfertigte.

der Installation war. Die Fotografien sind eine „harte Dokumentation“ innerhalb des poetischen Vorganges der Verschmelzung und dienen als vermeintlich verkleinerte Abbildungen der Realität, die durch Licht mit einem Objektiv behandelt wurden. Jedoch versteht Kutscher Fotografie ganz im Sinne der ursprünglichen Wurzeln dieses Genres. Eine erste Bezeichnung für den fotografischen Prozess war „Photogenie“, ein Ausdruck für das „generative“ Moment, das in ihm steckt. Seine ersten Ergebnisse nannte man „photogenetic drawings“ oder photogenische Bilder-Begriffe, die viel mehr mit dem Prinzip des Hervorbringens als mit dem des Abbildens zu tun haben. Selbst die erste bekannte Verwendung des Wortes „Fotografie“ 1839 interpretierte diese noch als Lichtzeichenkunst - als Kunst aus Lichtzeichen oder als Kunst mit dem Licht zu zeichnen. Bei Kutscher treten innerhalb der Fotografie die bildschöpferischen Potentiale des Mediums in den Vordergrund. Dafür sprechen, dass die Farben der Polaroids nicht den Farben der Realität entsprechen. Sie entwickeln ihre eigene Farbigkeit, die sich im Laufe der Zeit zudem prozessual verändern. Die Originalfarben der Bemalung setzte Kutscher auf den Dokumenten in Tabellen unterhalb der Polaroids, um zu zeigen, dass dieses Medium Realität nicht wirklich abbilden kann. Das Medium stimmt eben nicht überein mit dem, was abgebildet ist. Die „Mythischen Dokumente“ werden zu einer „Testreihe“, anhand derer man den Realitätsgrad der Abbildungen überprüfen kann. Es entlarvt die Illusion (Hinfälligkeit) des Mediums Fotografie, das nur scheinbar realitätsgetreu abbildet.

Diese Dokumente umgeben als äußerste Schicht, als verführerischer Schein, die weiteren Schichten der abstrakten, aber sichtbaren „Leinwandmalerei“, bis sie im Innersten ohne weitere Informationen als Material weißer Stoff, weißes Licht, weißes Kaolin für sich als Ausgangspotenz stehen. Das Labyrinth besteht aus Reihen von 3,50 m x 1,50 m großen Laken, deren Farbspuren zum Zentrum hin abnehmen. Hängung und Abstand der Laken zueinander werden durch die Himmelsrichtungen vorgegeben, in denen die Abdrücke entstanden sind. Sie weisen eine gewisse Unschärfe auf, die bedingt ist durch den sowohl positiven als auch negativen Kontakt des Körpers mit dem Tuch. Sie verzichten selbst auf jede kompositorische Absicht. Der Besucher bahnt sich seinen Weg durch die weichen Tuchspalten und Gänge hin zum Zentrum. Die Körper-Tücher berühren ihn und konfrontieren ihn hautnah mit der Umgebung. Das Zentrum selbst besteht aus einem Raum, der aus völlig weißen Tüchern gebildet ist. Weißes Kaolin bedeckt kreisförmig die Bodenfläche. Zudem wird der Raum im Zentrum von einem starken Strahler hell erleuchtet. Fünf Tontafeln aus ungebranntem weißem Ton mit Skizzen und lyrischen Texten umgeben das Labyrinth. Von einer Endloskassette läuft Bachgeplätscher. Die Tücher duften nach frischer Bettwäsche

(Abb. 112). Der Betrachter soll durch die gesamte Atmosphäre in jeder Hinsicht "sinnlich" angesprochen werden²³⁴. So wird er auf jeder Ebene - nicht nur durch das Hinterlassen eigener Spuren im Zentrum - in den „Weißen Traum“ einbezogen. Die Installation wurde zuerst 1980 in der Harlekin-Art in der Wiesbadener Fluxeumskirche ausgestellt. In einem Nachbarraum wurde eine Dia-Serie mit den Übermalungen präsentiert. Diese Serie besteht aus ca. 90 Diapositiven in einer Auflage von sieben Stück. Aus dieser Serie wiederum wählte Kutscher zwölf verschiedene Motive aus und zog sie auf Fotopapier ab. Diese bilden die Grundlage für das Buch zum Environment „Der Weiße Traum“, das beim Elke-Betzler-Verlag in einer Auflage von 100 Exemplaren erschien. Neben diesem offiziellen Auflagenbuch entstand ein collagiertes Skizzenbuch bzw. Projektbuch zum „Weißen Traum“ mit gleichnamigem Titel. Minutiös werden auf 94 Blättern (Vorder- und Rückseite bearbeitet) alle Faktoren und Ideen zum Projekt festgehalten. Der umfangreiche Text und viele Zeichnungen erweitern in alle Richtungen die bereits bekannten Fragestellungen. Konzipiert ist es von hinten nach vorn, da es sich um „ein rückwärtiges Aufrollen der eigenen Geschichte“ handelt. Von den Vorzeichnungen existieren heute 148 Stück. Sie befinden sich wie die gesamte Installation im Besitz des Museums Wiesbaden. Sie sind direkte Anweisungen für den Fotografen, aus welcher Position er die Aufnahme wünschte. Für jedes Foto-Dokument fertigte Kutscher eins bis zwei Zeichnungen an und dokumentierte auf ihnen alle Formen der Körperbemalung, die er im Anschluss durchführte. Bei weiteren Zeichnungen handelt es sich um Projektskizzen, die als Trägermaterial Flurbereinigungs-Transparentpapier aufweisen. Sie dokumentieren vor allem unterschiedliche Variationen für die Labyrinthkonstruktion anhand von Grund- und Aufrissen, bei der im Mittelpunkt der Abstand für die Hängung der Tücher steht, da diese den Betrachter körperlich so dicht wie möglich umfassen sollten. Gleichzeitig bilden die Tücher flexible Grenzen, indem sie sowohl den Innen- als auch den Außenraum in einen „Weg der Spuren“ verwandeln, an dessen Ende ein weißes Quadrat steht. Eine Zusammenfassung, als Auflage dessen geplant, was den „Weißen Traum“ ausmacht, stellt der „Weiße Traum-Koffer“ dar. In einem weiß lackierten Holzkoffer, auf dessen Deckel in weißer Kunststoffschrift „Weißer Traum“ steht, befindet sich folgender Inhalt: 1 Reihe Dias; 1 Stück Ton; 1 Kassette mit endlosem Bachrauschen; 1 Tuch; Polaroid Dokumentation und 1 Skizze von der Hängung des „Weißen Traum“. Als Mittler zwischen Traum und Wirklichkeit wird der Koffer zum magisch begleitenden Gegenstand und bewahrt den Traum davor, sich endgültig in der Realität zu verlieren. Er wirkt in die Realität hinein und wird zum Komplizen

²³⁴ Zum Thema Performance und sein Publikum vgl. Christian Janecke, „Bei sich selbst ankommende Betrachter - Irrwege des Performativitätsdiskurses auf dem Feld Bildender Kunst“. In Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, München 2005, S. 65-85.

seiner Arbeit. Nicht nur, was den „Weißen Traum“ betrifft. Der Koffer stellt ein wichtiges Medium in Kutschers Schaffen dar und wird von ihm in weiteren Arbeiten genutzt.

Weiß - im Zentrum vollständig und durch das verteilte Kaolin kreisförmig am Boden - steht für die Leichtigkeit, die auch dem Traum innewohnt. Durch das Weiß, das alle Farben in sich schließt, verliert der Raum seine Plastizität und scheint sich aufzulösen. Der Betrachter kann in ein Ambiente eintreten, das sowohl Physis als auch Seele und Geist umfasst. Die mythische Kraft der Natur mit ihren energiegeladenen schöpferischen Kreisläufen, die Kutscher aufgreift, ermöglicht für eine Weile, die zivilisatorischen Ängste gegen eine „natürliche“ Stimmung einzutauschen. Dabei werden Ängste und Sehnsüchte auf ein „natürliches“ Maß zurückgeführt. Kutschers komplexe und assoziationssträchtige Installation umfasst verschiedenste Interpretationsebenen. Im Vordergrund steht sein Dialog mit der facettenreichen sich wandelnden Natur, deren Lebens- und Gestaltungskräfte Kutscher in seinem Werk über den eigenen Körper zu visualisieren versucht.

Innerhalb dieser Herangehensweise ergeben sich gewisse Berührungspunkte zu Giuseppe Penones Naturinszenierungen. Seit 1968 visualisiert Penone im direkten Kontakt in der Natur deren Formen und Wachstumsprozess. Penone betrachtet Natur als eine Gesamtheit von Phänomenen und Verwandlungsprozessen, deren Logik er studiert, um aus ihnen Regeln für seine Formgebung zu gewinnen. Dabei setzt er auch seinen Körper als Vermittler zwischen Mensch und Natur im Rahmen seiner Werkkonzeption ein. Mit den verschiedenen Aspekten seiner Arbeit fordert uns Penone heraus, über den Ursprung künstlerischer Ausdrucksformen in ihrem organischen Verhältnis zu natürlichen Vorgängen zu reflektieren. In seinen ersten frühen Arbeiten zeigt sich eine mit Kutscher vergleichbare unverfälschte Herangehensweise, um die essenziellen Strukturen von Natur zu begreifen. 1968 lebte der gerade 20jährige in einem kleinen Dorf in den Seealpen und begann Bäume zu umarmen. Die daraus resultierenden Fotografien betitelte er: „Der Baum wird sich der Berührung erinnern“. Wie Kutscher sich in der Großstadt, in seinem aktuellen Lebensraum, an seine Naturerfahrungen erinnerte, zeigte Penone im poetischen Umkehrschluss auf, dass sich auch die Natur an die gemeinsame, vergangene Begegnung erinnert. Während Kutscher eine aufwendige Selbstinszenierung betrieb, um mit der Natur zu verschmelzen, bedurfte es bei Penone nur einer einzigen Geste der Umarmung, um an die ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur und deren gemeinsames Schicksal zu erinnern²³⁵. In einer weiteren Arbeit von 1968, „Meine Größe, Die Länge meiner Arme, Mein Volumen in einem Bach“, legte er sich, die Arme ausgebreitet, unbeweglich, um die Kühle der Erde zu fühlen, auf den Boden und drückte

²³⁵ Vgl. Christoph Schreier, Die Aura dieser Berge, dieses Zweiges Atmen, in: Giuseppe Penone, Die Adern des Steins, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 1997, S. 9 ff.

seine Gliedmaßen - Kopf, Füße und Hände - gegen die Innenwände einer rechteckigen hölzerne Wanne (Abb. 113). Anschließend wurde die Wanne mitten in einen Fluss gestellt und das Wasser schmiegte sich an die Formen der Abdrücke, die der Körper hinterlassen hatte, an²³⁶. Der in ein Bachbett gelegte Behälter, der der Körpergröße, der Spannweite der Arme und dem Volumen von Penone entsprach, zeigte die menschlichen Be- und Abgrenzungen seines Körpers. Auf sinnliche Art visualisierte Penone, dass diese äußeren Grenzen durch das Wasser fließend und durchlässig sind, und dass der Körper ein auf- und abnahmefähiges Bindeglied innerhalb der Natur darstellt (Abb.114). Solchermaßen eingebettet im Naturkreislauf, werden die erlebten Erfahrungen Penones zu Selbsterfahrungen, die seine Kunst bis heute bestimmen. Beiden Künstlern dient Natur nicht als bloße Landschaftskulisse oder Materiallieferant, sondern sie reflektieren die Eigengesetzlichkeiten der Natur. Dabei schaffen sie Bilder einer wirkenden, hervorbringenden, individuellen aber auch wandelbaren, vergehenden Natur. Penone und Kutscher fordern zu einer sinnlich-reflektierenden Wahrnehmung unserer Umwelt auf. Vor diesem Hintergrund muss aber deutlich betont werden, dass Kutschers Naturverschmelzungen Teil eines existenziellen Selbstfindungsprozesses sind.

Ein weiterer Künstler, Dieter Appelt, wählte zwischen 1975 und 1981 eine wesentlich drastischere Ausdrucksweise, um Vergänglichkeit und Neuformierung der Natur als Gesetzmäßigkeit des Lebens zu formulieren, als Kutscher mit seinen stark ästhetisch wirkenden Naturbildfindungen. Den eigenen nackten Körper mit natürlichen Körperbemalungen (Asche, Erde) versehen, inszenierte Appelt körperliche und seelische Extremsituationen in der freien Natur, die er in Fotografien und Filmsequenzen (größtenteils schwarzweiß) festhielt. An verschiedenen Orten (Monte Isola, Italien, und im Tal von Oppedette in der Provence, Frankreich) wagte sich Dieter Appelt mit strenger formaler Disziplin, ohne Publikum und mit höchster statischer Konzentration, an existenzielle Fragen menschlichen Seins. Mal embryonal gekrümmt in einer wassergefüllten Bergmulde, dann an den Füßen von einem Baum hängend oder lehmverkrustet als Teil der Erde, verschmilzt er mit der Natur (Abb. 115). Appelt bezeichnet jede seiner Bildideen als einen Versuch, sich zu erinnern²³⁷. Dabei stehen nicht seine eigenen Erinnerungen (wie bei Kutscher) im Vordergrund, sondern verlorene, mythische, spirituelle Erinnerungen. So erhalten die Bilder einen intensiven archaisch rituell anmutenden Zeichencharakter für den Kreislauf von Leben und Tod. Dabei besticht seine physische Direktheit, die er voller Lebensenergie unter

²³⁶ Vgl. Roland Recht, Der Fingerzeig, in: Giuseppe Penone, Ausst.-Kat. der Musées de la ville de Strasbourg 1991 (Beiblatt dt. Übersetzung).

²³⁷ Zu Appelt vgl. Dieter Appelt. Photosequenzen, Performance, Objekte, Filme, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1981 / Dieter Appelt, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin 1996/97.

Einbeziehung existenzieller Risiken einsetzt, um seinem Ziel einer Existenzdeutung gerecht zu werden. Appelts Suche nach einer neuen Identität in der Natur über sein Körperbewusstsein bleibt der Sprache der Body Art verpflichtet. Im Beschwören alter Mythen vom Werden und Vergehen, Urbildern einer imaginären, überzeitlichen Welterfahrung, finden sich Anklänge an die individuelle Mythologie.

Auch Fritz Gilow nutzt seine Landschaftserfahrungen, um individuell Erfahrenes in überindividuelle Bilder zu übersetzen. Im Jahr 1978 entdeckte er mit Walter Aue im Roussillon einen alten Ockerbruch und *realisierte* „*L’homme ocre. Ein Prozess der Angleichung*“. Auf einer zuvor abgearbeiteten Steinbruchkante ritzen sie zunächst den Umriss von Gilows Körper ein. Zu dem als Umrisszeichnung existierenden Abbild trat der mit dickflüssigem Ockerschlamme eingeriebene Körper von Gilow als Bild hinzu, um dann mit ihm im nächsten Schritt deckungsgleich zu werden. Der Angleichungsprozess an die Landschaft, an die ockerfarbene Steinwand, wurde überlagert vom Annäherungsprozess Gilows an sich selbst. Anschließend an die lineare Einfassung des Körpers auf der Fläche erfolgte die räumliche Ausformung. Der Umriss wurde so tief aus der Wand herausgearbeitet, dass er den Körper von Gilow voll aufnehmen konnte, mit ihm verschmolz (Abb. 116). Nach der Aktion kleideten sie die Höhle mit einer weichen Bleihaut aus²³⁸. Diese Abformung blieb als Skulptur erhalten.

Ähnlich wie bei Kutscher sollte die zeitlich begrenzte Aktion nicht nur in den Medien Fotografie und Film weiter existieren, sondern ihren Nachvollzug als Dokument einer Selbsterfahrung über ein unmittelbares psychisches Erlebnis erfahren bleiben. Gilows und auch Kutschers Arbeiten sind weit weniger rituell und archaisch als Appelts Werke, deren Vorstellungen vielmehr einem Traum von Großstädtern von Natur entsprechen. Kutschers Ausgangspunkt, Kindheitserlebnisse in der Natur als Erfahrung für sein jetziges Naturverständnis aufzugreifen, eröffnet einen weiteren Zugang zum „Weißen Traum“. Viele Künstler nutzen Kindheitserlebnisse, die auf einem Naturerlebnis basieren, für ihre Werke. Siglinde Kallnbach wiederum, eine Künstlerin, die dem Umfeld der „Individuellen Mythologien“ zugerechnet wird, und die in ihren archaischen Arbeiten ethnologische, kulturtheoretische, religionswissenschaftliche, volkskundliche und historische Bezüge einfließen lässt, bezieht sich Anfang der 80er Jahre mit ihren Feuerarbeiten explizit auf Kindheitserinnerungen. Sowohl die zerstörerische als auch die energiespendende Kraft des Feuers hat sie in verschiedenen Ausformungen (alterstypisches Zündeln und Kokeln im Spiel;

²³⁸ Vgl. Walter Aue, *Metaphysik der Orte*, in: Fritz Gilow. *L’homme ocre. Ein Prozess der Angleichung*. Nürnberg 1979. Vgl. auch Ulrich Bischoff, *Mimesis als künstlerische Methode der Bildfindung*. Zu den Arbeiten von Fritz Gilow, Raffael Rheinsberg und Dorothee von Windheim, in: *Kunstforum International* Bd.44/45, Mai-August 1981, S. 194 ff.

Holz als Brennstoff, eine Brandkatastrophe in der Nachbarschaft) im elterlichen Haus auf dem Lande erfahren und verbindet dies in ihren ersten „Feueraktionen“ mit dem Aufgreifen außereuropäischer Riten²³⁹. Welche Arbeits-Vergleiche man auch aus dieser Zeit heranzieht, um die bewusste Erinnerung an „Natur-Vergangenheit“ zu thematisieren, am Ende bleibt der „Weiße Traum“ auf dieser Ebene autobiografisch und somit - trotz formaler Ähnlichkeiten mit anderen künstlerischen Ausgangserlebnissen in deren Kindheit - schwer vergleichbar²⁴⁰. Neben der bereits mehrfach erwähnten Naturverschmelzung und der poetischen Reise in die eigene Kindheit verweist die Installation der Körperabdrucktücher als „Labyrinth“ und deren besondere Betonung durch das weiße Zentrum auf weitere Assoziationsebenen²⁴¹.

Bei der von mir als Labyrinth bezeichneten Installation der Tücher handelt es sich nicht um ein Labyrinth im klassischen Sinne, vielmehr um eine Labyrinth ähnliche Struktur. Ziel der Hängung ist es, dem Betrachter im Inneren der Tücher die Orientierung zu nehmen. Durch den fehlenden Überblick ist er gezwungen, seinem Impuls zu folgen. Hilfreich ist ihm dabei der Sound, der ihn ins Zentrum steuert. Von außen wirkt die von mir weiterhin als Labyrinth bezeichnete Hängung übersichtlich, während in ihrem Inneren sich für den Betrachter eine gänzlich andere Situation bietet. Bildeten die Hautabdrucke eine Oberfläche für Kutschers eigene Geschichte, wurde das Labyrinth für den Besucher zu einem persönlichen körperbezogenen Durchtasten und Durchlaufen hin zu einer symbolischen „weißen Inspirationsquelle“.

Im installativen Kontext werden die Tücher zu flexiblen Wandteilern, die gleichsam anschmiegsame (plastisch) erfahrbare Leinwände sind. Auch hier sind wieder Kindheitsbezüge bestimmend, da die Tücher direkt für die „Geborgenheit im Reich der Mütter“ stehen. Durch das Bedeckt-, Gewärmt- und Behütet-Sein erhalten sie zudem eine

²³⁹ Vgl. Jürgen Raap, Siglinde Kallnbach. Tempelopfer und Feuerrituale, in: Kunstforum International, Bd. 130, Mai-Juni 1995, S. 321 ff.

²⁴⁰ Kutschers Auseinandersetzung mit persönlicher Vergangenheit in einer „natürlichen“ Übersetzung verbindet ihn in der Grundhaltung und Aussage mit vielen Künstlern. Auch Alan Sonfist wäre hier zu nennen. Dessen autobiographische Dialoge mit der Natur begannen bereits in frühester Kindheit und mündeten in einer permanenten Lebensauseinandersetzung mit Eigenschaften und Vorgängen in der Natur. Sein Ziel, Natur zu vergegenwärtigen, setzte er als ein Spurensicherer der Natur um, der durch sein eigenes Künstler-Ich einen umfassenden Prozess von Welterfahrung und Weltaneignung sichtbar macht. Vgl. Alan Sonfist, Autobiographie, Ausst.-Kat Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen 1977. Die Liste mit Künstlern, die sich Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre mit einer ähnlich persönlich motivierten Grundhaltung artikulierten, läßt sich beliebig erweitern. Rückgriffe auf Erlebnisse als Kind, um auszuloten, wie weit das menschliche Ich noch Teil der Natur ist, waren ein Phänomen jener Zeit und wurden höchst unterschiedlich subjektiv, mit einer verschiedenen Gewichtung von Zeiterlebnis und Erinnerung, gelöst. Die Fotografien des „Weißen Traums“ wurden auch in einer Ausstellung gezeigt, die sich mit den Grenzen zwischen Kindheit und Erwachsensein beschäftigte. Vgl. „3 wege zum see“. Ausst.-Kat, Künstlerhaus Klagenfurt 1997.

²⁴¹ Zum Thema Labyrinth in der Kunstgeschichte mitsamt einer Einbindung des alten Mythos um den griechischen Helden Theseus, der auf Kreta den Minotaurus in seinem Labyrinth besiegte, und mit Hilfe eines Wollfadens aus dem Labyrinth wieder herausfand, siehe: Hermann Kern, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, München 1982.

erotische Komponente. Die Labyrinthstruktur verweist aber auch auf die Gestaltungskraft des Menschen und damit auf den vom Menschen gestalteten Lebensraum. Die Struktur der Tücher erinnert an Gänge und Wege, bringt zum Bewusstsein, dass der Mensch in die Natur eingreift, sie zu seinen Zwecken gefügig macht und sich Lebensräume wie Häuser oder Städte schafft. Diese Wahrnehmung der Labyrinthstruktur kann auch als Hinweis auf den Außenraum des jeweiligen Präsentations-Ortes verstanden werden. Sie lassen an dessen reale Geschichte, an Kultur und Geschichte als gestaltetem Lebensraum der Menschen denken. Das verschiedenfarbige „Befleckt“-Sein der Tücher mit schwarzen, über tiefbraunen, unterschiedlichen Grautönen bis hin zu Grün-, Gelb- und Rot-Tönen nimmt auf dem Weg zum Zentrum beständig ab, bis am Ende das reine „unbefleckte“ Weiß steht. Hier verlieren sich endgültig die „labyrinthischen“ Bezüge (das Labyrinth wird gerne auch als Metapher für die Unübersichtlichkeit des Lebens genutzt), und die Installation öffnet sich für eine Präsenz einer neuen „Lebensdimension“.

Kutscher greift hier die Tradition der Kirchenlabyrinth auf. Die größten Kirchenlabyrinth, die als Bodenmosaike in den Fußboden eingelassen waren, finden sich vom 10. bis zum 12. Jahrhundert in Italien und im 12. und 13. Jahrhundert in den großen Kathedralen Nordfrankreichs. Das Labyrinth in der Kirche verdichtet sich zu einem symbolischen Weg der Erlösung: Der von Sünde und Tod bedrohte Mensch findet, wenn er Christus folgt, den Weg, der zum Leben führt. Kutschers profanisiertes Labyrinth greift mit seinem „weißen Zentrum“ die religiöse Darstellungsform auf, bei der die Errettung vom Tod im Mittelpunkt des Labyrinths symbolisch stattfindet. Das reine Weiß, insbesondere in Verbindung mit einem Lichtraum (im Zentrum der Installation leuchtet eine helle Glühbirne), spielt im Kreise der Zero- Künstler (insbesondere Mack, Piene und Uecker) eine wesentliche Rolle. Wenden sie sich zunächst aus Protest mit ihrer Reduktion auf eine Farbe gegen die Farbenflut der Nachkriegskunst, vollzieht sich mit der Beschränkung auf das reine Weiß ein Prozess der Reinigung, als Befreiung vom Balast der Vergangenheit. Über die Farbe Weiß, deren Symbolwert das Reine, Unschuldige, Unberührte verkörpert, wollen sie sich einen Freiraum schaffen für einen künstlerischen Neuanfang, um einen „neuen Menschen“ zu prägen²⁴². Weiß wird deshalb von ihnen zur Farbe des völligen Neubeginns auserkoren²⁴³. Ihre Arbeiten betonen im besonderen Maße die Verwandtschaft des Weiß mit dem Licht. In Verbindung mit

²⁴² Vgl. Annette Kuhn, Künstlerische Grundprinzipien, in: Zero. Eine Avantgarde der 60er Jahre, 1991, insbesondere der Abschnitt Weiß: Nicht- und Lichtfarbe, S. 65.

²⁴³ Kuhn weist darauf hin, dass Zero mit der Konzentration auf die Farbe Weiß einen regelrechten Weißboom einläutet, der Anfang bis Mitte der 60er Jahre dazu führte, dass Weiß zum Markenzeichen einer Avantgarde wurde. Als Beleg dafür führt sie verschiedene Ausstellungstitel auf: „Plus Weiß“, Mainz 1961; „Weiß“, Hannover, 1962; „White on White“, Lincoln, Mass., 1965; „Bianco Bianco“, Rom 1966; „Weiß auf Weiß“, Bern 1967; „Weiß Weiß“, Düsseldorf Galerie Schmeller 1967. Vgl. Kuhn 1991, S. 65, insbesondere Fußnote 58.

kinetischer Bewegung und Raum sollen Licht und Weiß zu einer harmonischen Einheit verschmolzen werden. Wenn Günther Uecker 1961 schreibt: „...*Ich habe mich für eine weiße Zone entschieden als äußerste Farbigkeit, als Höhepunkt des Lichtes, als Triumph über das Dunkel. Eine weiße Welt ist, glaube ich, eine humane Welt, in der der Mensch seine farbige Existenz erfährt, in der er lebendig sein kann. Diese Weißstrukturen können eine geistige Sprache sein, in der wir zu meditieren beginnen. Der Zustand Weiß kann als Gebet verstanden werden, in seiner Artikulation ein spirituelles Erlebnis sein*“²⁴⁴, dann drückt sich hier, 15 Jahre nach Kriegsende, am deutlichsten der Wunsch nach einer besseren Welt über die Farbe Weiß aus. Wie eine Folie wirkt daher Ueckers formulierter Weißraum für Kutschers Weißen Traum-Raum²⁴⁵.

In diversen Arbeiten über Jahrzehnte hinweg benutzte Uecker die Farbe Weiß. Bereits 1959 strich er bei einer Zero-Demonstration die Straße vor der Düsseldorfer Galerie Schmela weiß. Bei der Performance „Schwarzraum - Weißraum“ im Museum Folkwang in Essen 1972 sitzt Uecker, schwarz gekleidet und schwarz bemalt, in einem an einer Seite offenen Kubus bewegungslos an einem Tisch (Abb. 117). Ebenfalls schwarz ist das versammelte Inventar: Eimer, Pinsel, Hammer, Nagel, und eine Schnur. Wenn er aufsteht, vermisst er mit der Schnur den Raum und beginnt alles, am Ende inklusive sich selbst, weiß zu streichen. Anschließend setzt er sich in dem mittlerweile weißen Raum wieder regungslos an den Tisch zurück. Ein lebendes Bild in der Umkehrung von Schwarz zu Weiß²⁴⁶. Anfang der 80er Jahre nutzt Kutscher die von den Zero-Künstlern gemachten Erfahrungen im Medium Weiß, um sie mit ähnlichen Harmonisierungsabsichten für seine Arbeit einzusetzen. Allerdings will Kutscher keinen neuen, besseren Menschen ausbilden, sondern von seinem biographischen Hintergrund ausgehend die sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters als Mittel der Selbsterkenntnis einsetzen. Auch Kutscher versucht, wie die Zero-Künstler, Weiß erlebbar zu machen. Aber im Unterschied zu ihnen läßt er das Publikum daran teilnehmen, indem er das eigene Erlebnis in ein partizipierendes und aktives Stadium überführt, dessen visuelle und materielle Gegebenheiten im weißen Zentrum selbst jetzt keine autobiografischen Züge mehr aufweisen, sondern sich selbst genügen. Über das Berühren durch die Tücher soll im Weiß ein Zustand der Befreiung, einer Schwerelosigkeit suggeriert werden, an der das Publikum geistig und psychisch teilnimmt.

²⁴⁴ Vgl. Günther Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1972, S. 39. Siehe auch Günther Uecker: *Der Zustand Weiß*, 1961, in: *Schriften*, Hrsg. v. Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 104.

²⁴⁵ Dabei spielt die religionsphilosophische Anbindung Ueckers (insbesondere an den Zen-Buddhismus) bei Kutschers keine Rolle.

²⁴⁶ Vgl. Heiner Stachelhaus, *Zero: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*. Düsseldorf 1993, S. 260-266.

Die Fotoserie „Weiß“ von Hansjörg Voth aus dem Jahre 1978 verkörpert eine kraftvolle Befreiung von äußeren Zwängen. Als Ausdruck von Sehnsucht und Freiheit zeigt die am niederländischen Strand von Ingrid Amslinger aufgenommene Fotosequenz ein Zusammenspiel von Natureinflüssen (Wind, Wellen, Wolken, Sand) auf eine menschliche Figur, die in ein weißes Tuch gehüllt ist. *„Das Tuch in Weiß als Nichtfarbe und Summe aller Farben versinnbildlicht zugleich Hochzeitsgewand und Leichentuch, Entgrenzung und Gefangenschaft“*²⁴⁷. Für Voth ist das Umhüllen, das Sichumgeben mit weißen Tüchern, ähnlich wie für Kutscher, ein optimistischer, positiver Befreiungsschlag - ein weiterer Beleg für die insbesondere um 1980 herum einsetzende, intensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Farbe Weiß als für Körper und Geist befreiendes Medium. Die direkt erlebbare Raumerfahrung, die das Publikum in Kutschers Labyrinth über den Tastsinn, über das Berühren und Durchlaufen der Tuchbahnen macht, erfährt durch das Kaolin auf dem Boden des Zentrums eine weitere, sinnliche Ebene. Für den Abschluss seiner Performance zum „Weißen Traum“ nutzt Kutscher bereits Kaolin, um den Lebenskreis (Zyklus) zu symbolisieren. Im Zentrum der Installation - in dem er jetzt die persönlichen Bezüge zugunsten eines über das reine Weiß transportierten allgemein gehaltenen Selbstfindungsprozesses für das Publikum ausblendet - nutzt er wiederum weiße Tonerde, das Kaolin, diesmal als, durch Schuhe (Füße) und Hände, selbst formbares Element. Je nach Zusammensetzung besitzt Erde ganz unterschiedliche materielle Eigenschaften und wird von Künstlern völlig unterschiedlich - auch mit verschiedenen Bedeutungsinhalten - genutzt²⁴⁸.

Piero Manzoni (1933-1963) greift in seiner zwischen 1957 bis 1963 entstandenen Werkgruppe der „Achromes“ auch auf das Kaolin zurück. Da er das Bild als „Freiheitsraum“ darstellen will, eliminiert er alle farblich-figürliche Beziehungen und jeden autobiografischen Zug aus der Malerei, um die Individualität der Leinwand in den Blickpunkt zu rücken (Abb. 118). Dazu überzieht er die unterschiedlichen Leinwände (oft leicht gewellt, da sie aus diversen Einzelteilen in Serie maschinell zusammengenäht waren) mit einer Schicht weißen Kaolins. Normalerweise kann das Kaolin, als Füllstoff oder zur Grundierung der Leinwand gebraucht, anschließend bemalt werden. Bei Manzoni dienen beide Materialien nicht als Bild- bzw. Farbträger, sondern sie sind der eigentliche Gegenstand des Werkes selbst: *„das Achrome“, ein „Nicht-Farbiges“, ist ein Ding im Reinzustand, es sagt nichts aus und erklärt nichts, es ist kein Instrument, sondern ein Feld unbegrenzter Möglichkeiten im Urzustand“*²⁴⁹.

²⁴⁷ Vgl. Christian W. Thomsen, Hansjörg Voth; Projektkünstler, in: Hansjörg Voth. Zeitzeichen-Lebenszeichen, Ausst.-Kat. u. a. Haus Seel und Villa Waldrich Siegen. München 1994, S. 20 ff.

²⁴⁸ Vgl. Wagner 2001, S. 109 ff.

²⁴⁹ Zitat von Germano Celant, in: Piero Manzoni 1933-1963, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1973. Keine Seitenangabe.

Mit dem Weiß will Manzoni jegliche Empfindungen und Symbole (vor allem Polarlandschaften) ausblenden zugunsten einer weißen bzw. nicht-farbigen Oberfläche²⁵⁰. Manzoni gelingt das Gegenteil. Gerade die weißen Oberflächen, die wie Malereien an der Wand hängen (mit ihrer durch das getrocknete Kaolin zwangsweise vorhandenen porösen Struktur), lösen beim Betrachter einen ganzen Vorstellungsapparat aus. Manzonis Material, Herausstellungen und Betonungen (Leinwand und Kaolin) sind, auch wenn sie in ihren Aussagen und Herangehensweisen nicht unterschiedlicher sein könnten, dennoch Voraussetzungen für Kutschers Installationszentrum. Wie Manzoni über das Kaolin die Leinwand von der Malerei „befreite“, hat auch Kutscher sich im Zentrum von jeglicher (Körper-) Malerei befreit und stellt genauso wie Manzoni die Materialien der Malerei - Tuch und Kaolin – in den Mittelpunkt der Betrachtung. Dabei separiert Kutscher das Kaolin von der Leinwand und läßt es durch das Publikum zum selbstständig formbaren Bild werden. Die Wandlungsfähigkeit des Materials selbst kann direkt genutzt werden. Entsprechend kann sich das Publikum über seinen Körper und Geist selbst ein Bild eines „Weißen Traums“ machen. Kutschers Einbeziehung des Publikums, das über Abdrücke seine Spuren im Material hinterläßt, ist eine entscheidende Erweiterung zu Manzonis Arbeiten, bei denen auf der gehärteten Oberfläche keinerlei Spuren des Künstlers selbst sichtbar sind. Dabei ist es gerade Manzoni, der in weiteren Arbeiten mit seinen Kotdosen, Blutfläschchen und der Ausstellung seines Atems auf eine Erfassung seines materiellen Selbst abzielt²⁵¹. Bei den „Achromes“ konzentriert sich Manzoni über das Material auf sein Innerstes, es sind Erfassungen, die auf eine materielle Innerlichkeit abzielen²⁵². Sowohl in den „Achromes“ als auch im „Weißen Traum“ beziehen sich beide Künstler auf einen „Ursprung“. Dieser Ursprung manifestiert sich im Kaolin²⁵³. Zwischen beiden Positionen liegen knapp 20 Jahre Differenz. Die Ausdrucksweise und Präsentationsform Kutschers hat sich, den aktuellen Strömungen der

²⁵⁰ „...eine ganz weiße (richtig: ganz farblose) Oberfläche zu geben, jenseits jeder malerischen Erscheinung, jedes fremden Eingriffes in die Oberfläche: Ein Weiß, das keine Polarlandschaft ist, keine anregende und keine schöne Materie, kein Gefühl und kein Symbol oder sonst etwas: eine weiße Oberfläche, die eine Oberfläche ist und nur eine Oberfläche (eine farblose Oberfläche, die eine farblose Oberfläche ist) richtiger noch, eine Oberfläche, die ist und nur ist: Sein (und ganzes Sein ist reines Werden).“ Piero Manzoni, *Libera dimensione*, in: Azimuth, n. 2. Mailand 1960. Hier zitiert aus Celant 1973. Keine Seitenangabe.

²⁵¹ Zu weiteren Arbeiten vgl. Piero Manzoni, *Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* 1991.

²⁵² Vgl. Germano Celant, *Die gigantischen Projekte des Piero Manzoni*, in: Piero Manzoni, *Ausst.-Kat. Galerie Karsten Greve, Paris* 1992.

²⁵³ Die komplexe Thematik des „Weißen Traums“ wird durch die Hervorhebung des Kaolins um einen weiteren Aspekt erweitert. Das „Ursprungsmaterial“ Erde ist Speicher für die eigene Kindheitsbiographie. Dazu gehört auch die durch den 2. Weltkrieg bedingte Vertreibung. Seine Rückkehr an den Ort der Kindheit nimmt Kutscher auch zum Anlass, über die erzwungene Emigration nachzudenken. Das Kaolin steht neben den schönen Erinnerungen an die Kindheit auch für Heimatvertreibung und Flüchtlingsdasein. Anfang der 80er Jahre begann Anselm Kiefer mit der Integration von Naturstoffen in seine Malerei, um darüber Erinnerungen zu transportieren. Die Naturstoffe, darunter auch Erde, übernahmen die Aufgabe, sich für die Authentizität der Erinnerung zu verbürgen. Die Materialien bilden Geschichte nicht ab, sondern rufen sie nur auf. Vgl. Wagner 2001, S. 118 ff.

Installation, einer auf den Raum bezogenen Arbeit angepaßt, die die Grenzen zwischen Werk und Betrachterumfeld auflöst²⁵⁴. Zur Einbeziehung des Publikums gehört im „Weißen Traum“, um den die Installation umgebenden Raum (Museum) außer Kraft zu setzen, auch eine immaterielle akustische Ebene. Zur Verstärkung der Naturatmosphäre nutzt Kutscher technische Mittel in Form eines Endlosbandes mit Bachrauschen. Indem er die Geräusche der Natur einfängt und sie in die Installation überführt, entsteht eine Klangwelt, die die Wechselwirkungen der einzelnen Erlebniselemente verstärkt. Durch die Hinzunahme von Bachgeräuschen kann Kutscher seiner Absicht gerecht werden, mit der Arbeit über die alltäglichen Erfahrungsmöglichkeiten hinauszugehen. In der Klanginstallation „River Sounding“ für einen Galerieraum des ehemaligen Postmuseums in Frankfurt (heute Museum für Kommunikation) hat Bill Fontana 1990 die akustischen Situationen an den Schifffahrtswegen Westdeutschlands (und Berlins) in ihrer Vielfalt eingefangen. Über Mikrofone überführte er das akustische Spektrum von weit auseinander liegenden Orten unter Beibehaltung der jeweiligen charakteristischen Eigenarten der Flusslaute in eine Klangskulptur. Hier dominiert die Vielfalt der Naturgeräusche, die es dem Publikum ermöglichen, sich von einem Raum imaginär zu den verschiedenen Flüssen zu begeben²⁵⁵. Während Fontana sich ganz auf den Einsatz von Klängen beschränkt, um das Publikum für die Natur bzw. Flüsse zu sensibilisieren, geht es Kutscher um das gegenseitige Durchdringen der einzelnen Installationselemente zu einem alle Sinne ansprechenden Blick in die Tiefe des eigenen Wesens. Das „post-moderne“ Subjekt gewinnt seine brüchige Identität jeweils an einem bestimmten Ort (Raum) in einer bestimmten Zeit. Die Verflechtung von Raum und Zeit wird im „Weißen Traum“ durch Kutschers vielfache Selbst-Repräsentation in unterschiedlichen Medien zu unterschiedlichen Zeiten an verschiedenen Orten gezeigt. Heutige multiple Identität drückt sich auch durch Bewegung im Raum, d.h. durch häufige Ortsveränderungen und Wechsel der kulturellen Kontexte aus. Kutscher hat eine solche „Nomadisierung“ am eigenen Leib erfahren. Der „Weiße Traum“ stellt schon im Titel eine künstlerische Konstruktion dar, in der Kindheit unsentimental und als im Nachhinein willentlich konstruierte Fiktion formuliert und in einen größeren Kontext überführt wird. Das weiße Zentrum steht als eine allgemeine Metapher für die Herausforderung an das kreative

²⁵⁴ Zum Begriff Installation vgl. Johannes Stahl, Installation, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 122 ff.

²⁵⁵ Vgl. Bill Fontana, River Soundings, in: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, Ausst.-Kat. Deutsches Postmuseum Frankfurt/Main. Hrsg. v. Peter Weibel, Köln 1990, S. 113 ff.

Subjekt, seine Identität immer wieder neu konstruktiv erschaffen zu müssen, bzw. auch zu können²⁵⁶.

I.10. Blindblock - Block der Blindzeichnungen

Zeitgleich mit dem „Weißen Traum“ zeichnet Kutscher blind. Der Rückgriff auf eine bereits zuvor getestete Arbeitsweise hat ihre Ursache in dem von Kutscher mittlerweile als störend und irritierend empfundenen Überangebot an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Sicher ist er sich nur im Wissen um die Formen, die er für sich kategorisch ablehnt. Dieses Ringen zieht eine weitere Wendung nach innen mit sich, die sich in den umfangreichen Blind-Arbeiten niederschlägt.

I.10.1. Skizzenbücher

Kutschers erste Versuche blind zu zeichnen, finden sich in seinen Skizzenbüchern. Dieses sich „Blindstellen“ entsteht im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der eigenen Haut und des „Fühlens“ in ihr. Die Zeichnungen sind eine direkte Weiterführung der Grenzerfahrungen des Körpers und Geistes, für deren Durchdringung und Gefangenschaft er symbolisch das Bild der eigenen Haut setzt. Als für ihn die Unmöglichkeit, feststeht die eigene Haut zu verlassen, wie „eine Wurst in der Pelle“ zu sein, entwickelt er zunächst zaghaft ein weiteres Verfahren, um innere wie äußere Begrenzungen zu überwinden²⁵⁷. Durch die Mitbegründung des Elke-Betzler-Verlages mit seinen Künstlerbuch-Veröffentlichungen befindet sich Kutscher zum Zeitpunkt der ersten Blindzeichnungen in der Planungsphase für ein eigenes Buchprojekt, das 1978 mit der „Wurst in der Pelle“ auch zustande kommt. Dieses Buch besteht aus einer Ansammlung aus Skizzenbüchern aus den Jahren 1977 bis 1978. Kutscher nutzt für die Skizzenbücher bis 1980 Blindbände. Der Blindband, als Attrappe, Sinnbild für Abwesenheit, für eine Leere im Buch, wird für ihn zur Metapher einer unbekanntenen Leere im Kopf, die er bei der Verwirklichung des Buchprojektes empfindet, die es aber gilt, in einem komplett bearbeiteten Buch „wieder anzufüllen“. Während der Bearbeitung des Skizzenbuches „Ordnung muss sein bzw., Krumme Hunde 75 -79²⁵⁸“ (Abb. 119), gelangt er um 1978 an die Stelle, an der er sich über „Face a Face“-Arbeiten und Körperabdrucke Gedanken macht, die in die Hautbuch- bzw. Tuchbuch- Planungen übergehen

²⁵⁶ Zur Konstruktion des Subjektbegriffes vgl. Fragen an Peter Weibel, in: Seedamm Kulturzentrum, Bulletin Perforum Spezialausgabe Mai 2004, S. 10-13.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel I.8.1.

²⁵⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Skizzenbücher: 1492.

bis zu dem Punkt, an dem er die Augen schließt und blind zeichnet und schreibt. In den blind geschriebenen und gezeichneten Textfragmenten erwähnt er Arnulf Rainer mit „?“ und verbindet die Frage nach dem Abdruck mit dem des Blindzeichnens, „*fremder Abklatsch, Bin ich das?*“. Auch werden im Text generelle Zweifel sowohl an seinem bisherigen Vorhaben eines Buchprojekts als auch an den bisher im Betzel-Verlag erschienenen Künstlerbüchern formuliert. In diesem Kontext schreibt er: „*Mir gefällt es nicht, ein Buch zu machen, mir liegt aber an Bewegungen, die nicht nur angepasst sind an die Zeit (Zeitgebundenheit), sondern darüber hinaus gehen. (...) Es ist nicht seriös genug, was ich da angefangen habe mit dem Blindband, ein Buch, das leer war und gefüllt wird mit schwarzem Stift, ein Blindband, müsste wirklich ein Buch sein, das ich wirklich blind bearbeitet habe, geschrieben und gezeichnet. Über das Experiment, blind zu sein für wenige Zeit (ab hier schreibt und zeichnet Kutscher blind), also etwas wo ich mehr nach Gefühl zeichne, so wie hier, wird blind geschrieben und gezeichnet*“. Kutscher zeichnet anschließend einen kleinen Körpermagen und ein Selbstporträt und schreibt dazu: „*Da kommt man schon eher zum inneren Zustand, Abbild. Ein großes Zustandsbild.*“ Die krakeligen, noch etwas unsicher wirkenden Zeichnungen lassen allerdings bereits hier ein sicheres Erfassen der blind gezeichneten Kopfform zu. Im Skizzenbuch bricht mit diesen Seiten das Thema Blindzeichnung unvermittelt ab. Im folgenden Skizzenbuch „Blindzeichnung“²⁵⁹ (Abb. 120) knüpft er 1979 an sein Vorhaben an, ein vollständiges Buch blind zu bearbeiten. Besonderen Reiz verleiht ihm das zusammenhängende, serielle Füllen der einzelnen Seiten, da er sich bereits seit 1976 von der traditionellen Behandlung der Zeichnung (generell der Grafik) als eigenständigem und eigenwertigem Medium gelöst hatte. In Texten und Zeichnungen versucht Kutscher die Kontrolle mit den Augen „*als den größten Zerstörern von Vorstellungen*“ durch das Blindsein beiseite zu schieben. Die insgesamt nur 23 Seiten sind ein zeichnerisches Ertasten, Erfühlen von offenen und geschlossenen, größtenteils figürlichen Formen. Über diverse wolkenähnliche Gebilde, spiralförmige Strudel und dynamische Kreise spielt Kutscher auch heftige Bewegungsabläufe durch. Dennoch bleibt dieses Buchprojekt nur Fragment, wird nicht vollendet, stattdessen erscheint die „Wurst in der Pelle“. 1979 lösen sich die Blindzeichnungen endgültig aus dem Buchkontext und erlangen einen erweiterten Handlungsspielraum. Die unkontrollierten Zeichnungen, die durch das Buch laufen, werden zu Trägern eines Zeitbewusstseins, das sich beim Durchblättern der Seiten herstellt. Zeit, ohnehin einer der am schwierigsten zu fassenden Begriffe, wird zum integralen

²⁵⁹ Vgl. Werkverzeichnis-Skizzenbücher: 1493. Das Buch ist nicht vollendet worden und bricht abrupt ab. 23 Seiten sind bearbeitet, der Rest sind Leerseiten.

Bestandteil der Zeichnungen Kutschers²⁶⁰. In den Büchern wird die Basis geschaffen, um die Zeichnung, jetzt erweitert über den Faktor Raum, performativ zu bespielen. Kutscher suchte seit 1976 Neuland, nachdem er das Medium der Grafik verlassen hatte.

Als ein Beispiel für dieses „Neuland“ steht die Arbeit „Fröhliche Weihnachten“, die Kutscher 1976 in der Wiesbadener Galerie Space in Zusammenarbeit mit Nicoole Guirand zeigt, und bei der das „Un-Material“ Kaugummi zur bestimmenden Arbeitsgrundlage wird. Er entwickelt ein breites, bisweilen witzig bizarres Spektrum an Bearbeitungsmöglichkeiten für dieses erstmals zu durchkauende Ausgangsmaterial. Dieses ist ihm nicht nur wegen seiner reinen Stofflichkeit wichtig, sondern es tritt als bedeutungsbeladene Substanz auf. Dabei vermeidet es Kutscher, die „Aura“ von Kunst zu erzeugen und stellt stattdessen den spielerischen Aspekt in den Vordergrund. Die Materialeigenschaften von Kaugummi, seine leichte Verformbarkeit, wechselnde Farbigkeit und das völlige Fehlen eines historischen Hintergrundes machen es für Kutscher so attraktiv. Über die spielerische bzw. konzeptuelle Behandlung gelingt es ihm, es „geistig aufzuladen“. Die Wirklichkeit wird nun nicht mehr in traditionellen Materialien abgebildet, sondern wird in den Dingen selbst Realität. Das beginnt schon mit dem Einbringen von realen Gegenständen in Bildern im Kubismus (Picasso/Braque). In den 60er und 70er Jahren entsteht im Zusammenhang mit dem Nouveau Réalisme und Fluxus eine eigene Kunstrichtung, deren Material ausschließlich aus Lebensmitteln besteht, die sogenannte Eat-Art, deren vergängliche Produkte nur für den Augenblick geplant sind²⁶¹. Jetzt werden Materialien, die nicht nur der konventionellen Auffassung von der Würde und dem Ewigkeitswert der Kunst widersprechen, sondern zudem verderblich und vergänglich sind, zum Kunstwerk oder zum Teil eines Kunstobjektes gemacht. Auch Kutscher setzt mit dem Material Kaugummi bewusst auf eine Anti-Haltung gegen die etablierte Museumskunst und sprengt solch traditionellen Umgang mit Kunst, indem er die als verbraucht angesehene Äußerungsform von Malerei und Zeichnung durch eine unkonventionelle Kaumasse ersetzt. Auf drei Räume verteilt sich seine Installation. In den beiden vorderen Räumen befinden sich die Kaugummiarbeiten in unterschiedlichen Präsentationsformen wie Vitrinen oder Rahmen, während das mumifizierte Weihnachtszimmer im hintersten Raum liegt. Die zumeist kleinen Kaugummi-Objekte im vorderen Teil der Räumlichkeiten transformieren die unterschiedlichsten Gegenstände, die Bandbreite dieses irritierenden Verwandlungsprozesses der Objekte spannt sich von Orden und Ehrenzeichen aus Kaugummi im Rahmenkasten, Kaugummi-Schmetterlingen im

²⁶⁰ Zum vielfältigen und komplexen Begriff der Zeit vgl. Hannelore Paflik-Huber, Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997.

²⁶¹ Vgl. dazu zuletzt: Kunstforum International Bd. 159 & 160, 2003.

Glaskasten, Kaugummi auf Dia Rahmen aufmontiert und im durchsichtigen Dia-Kasten seriell einsortiert über mythische kleine Studien im Kasten. Im dritten Raum befindet sich das mumifizierte Weihnachtszimmer. Kutscher, der Weihnachten als eine „schreckliche Sache“ ansieht, umwickelte alle sich im Raum befindlichen Gegenstände und Personen mit Stoffbahnen und fixierte sie mit Leim. Die Tür zum Zimmer wird bis auf einen oberen freigelassenen Sehschlitz zugemauert und von der Außenwelt abgeschottet. Das mumifizierte Ensemble wurde einer ägyptischen Totenkammer gerecht, das Fest der Liebe wird als Grab dargestellt²⁶². Dazu lief Kutscher am Abend der Eröffnung mit einem Bauchladen durch die Ausstellung und verteilte Kaugummis an die Besucher. Der Betrachter wird ganz im Sinne der Eat Art mit eingebunden und zur aktiven Teilnahme aufgefordert. In der Vermischung der Medien und Materialien hob Kutscher die hermetische Stil- und Materialpräferenz zugunsten multimedialer Formen und ambivalenter Stilmuster auf. Es gibt keine Tabuisierung der Materialien, keine geschlossene Hierarchie der Medien. Das Neuland, das er seit 1976 suchte, bestand aus einem Medien-Mix, bei dem im Laufe der Jahre die Performance immer größeres Gewicht erlangte.

Dazu gehört als vorrangige Ausdrucksform die Performance. Als identitäts-konstruierende Handlung verortet Kutscher die Blindzeichnung performativ zum ersten Mal in der Buchhandlung Welt in Hamburg. Für diesen Ort plant er ursprünglich eine völlig divergierende Performance: „Narrenhände beschmieren Tisch und Wände“. Die Arbeit gehört unmittelbar zum Block der Blindzeichnungen, da Kutscher, nachdem er sich entschlossen hatte, diese Performance nicht zu veranstalten, sich für eine Blindzeichnung als performativen Akt entscheidet.

I.10.2. „Narrenhände beschmieren Tisch und Wände“ (1979)

Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre, als die sogenannte „Heftige Malerei“ oder „Malerei der Neuen Wilden“ ihren weltweiten Ruhmeszug antrat, will Kutscher mit seiner Performance einen bewussten Gegenpunkt in Form einer „heftigen Schmieraktion“ setzen. Trotz des Verständnisses für den spielerischen, freiheitlichen Aspekt, der dieser Malerei innewohnt, ist Kutscher aus seiner Sicht über den Mangel an „reifer Malerei“ enttäuscht. Die mit spielerischer, spontaner Leichtigkeit daher kommende Malerei war anfänglich anarchisch und subversiv und sorgte in schneller Abfolge national wie international für Furore. Das

²⁶² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1566.

Phänomen dieser sich als Gruppe der „Neuen Wilden“²⁶³ durchsetzenden Kunst polarisierte die Kunstwelt von Anfang an. Das vermeintliche Lebensgefühl der Subkultur, in Farb- und Formeneruptionen ausgedrückt, fand neben einer finanzkräftigen Käuferschaft schnell ihre Kritiker²⁶⁴. Diese warfen ihnen vor, dass diese regressive aufgesetzte „wilde“ Malerei nur frech, fetzig und total oberflächlich sei und letztlich zu einer völligen Scheinvitalität und zur gesellschaftlichen Anpassung führe. Kutschers Reaktion auf die „Wilde Malerei“ ist die Konzeption einer nicht durchgeführten Performance, von der sich ca. zehn stark farbige Projektskizzen in divergierenden Formen und Formaten erhalten haben. Diese Blätter zeigen verschiedene Variationen und Stadien für die Wandgestaltung in der Buchhandlung Welt²⁶⁵. Kutscher greift auf das Motiv des Regenbogens zurück, das er nun auf die Wand übertragen will. Jedoch löst er das Regenbogenmotiv aus den euphorischen Träumen heraus, die immer mit ihm in Verbindung stehen, seitdem der Regenbogen in der christlichen Symbolik sich als ein Zeichen der Versöhnung Gottes mit den Menschen entwickelte, und nachdem er, in der Romantik säkularisiert, zum wichtigsten Naturzeichen wird²⁶⁶. Allein die heftige Aktion des Farbauftrages selbst sollte im Mittelpunkt der Performance stehen. Indem Kutscher eine weiße Wand mit den bloßen Händen in den Farben des Regenbogens bemalt und diese über Tisch und Bänke weiter führt, will er, anders als es die „Wilde Malerei“ mit ihrem spontanen Eingebungen, ihren momentanen Erfindungen und ihrer Lust am „Schöpfertum“ als gut verkäufliches Gemälde vermittelte, dies als direkte Aktion an einer Wand (die später wieder übermalt wird) verstanden wissen. Die Blätter zeigen unterschiedliche Kompositionsmuster und Zeitabläufe, in deren Mittelpunkt immer ein überdimensional großer weißer Tisch in einem Raum steht (Abb. 121). Von diesem erhöhten Tisch aus will Kutscher in vehementen Kreisbewegungen die Farben kraftvoll auf die Wand schmieren. Entsprechend dick und direkt sind die Farben auf die Blätter aufgetragen. Anschließend will er kindgleich das Mobiliar umstürzen, mit Farbe beschmieren und umfunktionieren. Mit dem Tisch, nun Boot, soll mit kindlicher Kreativität zu neuen Ufern aufgebrochen werden. Im Zentrum befinden sich die Farbeimer, die entweder auf einem großen Tisch stehen, oder bereits umgekippt ihren Inhalt über Tisch und Wände ergießen. Auf einem weiteren Blatt wird die Möbel-Anordnung

²⁶³ Es gab in dem Sinne keine einheitliche Gruppe der „Neuen Wilden“. In Berlin stellten die Kunststudenten Fetting, Salomé, Middendorf und Zimmer in ihrer 1977 gegründeten Selbsthilfegalerie am Moritzplatz aus, während die Kölner Adamski, Bömmels, Dahn, Dokoupil, Kever und Naschberger von 1980 an unter der namensgebenden Atelieradresse „Mülheimer Freiheit“ 110 sich zusammen fanden. Dazu kamen noch die „Hamburger Wilden“. Zwar tauschten die Künstler sich untereinander aus, blieben aber Individualisten. Vgl. *Obsessive Malerei - Ein Rückblick auf die Neuen Wilden*, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst im ZKM Karlsruhe 2004.

²⁶⁴ Vgl. Klotz 1999, S. 94-103.

²⁶⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0522 & 0559 & 0560.

²⁶⁶ Vgl. zum Thema Regenbogen und ihre Darstellung in der Kunst. *Regenbögen für eine bessere Welt*, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1977.

endgültig über den Haufen geworfen. Der riesige Tisch liegt wie ein Insekt mit dem Rücken auf dem Boden und streckt seine Beine in die Luft. In seiner Innenseite befindet sich ein umgestürzter Farbeimer. Das ganze trägt den Titel: „*Das Unterste zuoberst kehren oder Narrenhände beschmieren Tisch und Wände*“. Die „Narrenhände“ haben den Raum mit den Farben des Regenbogens endgültig beschmiert (Abb. 122). Das Wandbild in der Buchhandlung Welt und die vorangegangene Aktion sollen das „Unterste nach oben kehren“ und sich klar gegen die flüchtige, zweidimensionale Ebene der „Neuen Wilden“ wenden. Als Ergebnis sollte dennoch in der Geste der Wilden Malerei ein schnelles Wandbild stehen. Jedoch verwarf Kutscher diese Planungen zugunsten einer Blindzeichnung, da er erkannte, dass „*dies nicht deine Arbeit ist*“. Vielmehr sucht Kutscher jetzt wieder nach einer für sich seriöseren Form der Auseinandersetzung mit der eigenen Situation und nicht mehr nur nach einem „lustigen“ Eklat“ auf dem Niveau der „Wilden“ mit ihren schnell produzierten Bildern. Er kehrt deren Herangehensweise einfach um. Jetzt zählt nicht mehr die große, sichere Geste einer auf einer Erfolgswelle schwimmenden Künstlerclique, sondern vielmehr das Zugeben einer Schwäche.

I.10.3. Blindzeichnung Hamburg - „Ich und die anderen“²⁶⁷ (1979)

Die Performance fand am 21.6.1979 in der Hamburger „Buch Handlung Welt“ statt. Die von Hilka Nordhausen zwischen 1976 und 1983 geleitete Buchhandlung war, dank der von ihr organisierten Kunstprojekte, einer der Szenetreffpunkte linker Subkultur, mit Wirkung weit über Hamburg hinaus²⁶⁸. Tradition war es, dass im Rahmen einer Lese-Veranstaltung ein Künstler performativ ein Wandbild gestaltete, das ca. nach einem Monat wieder durch ein neues Bild übermalt wurde²⁶⁹. Im Juni präsentierte der Elke-Betzler-Verlag dort sein derzeit aktuelles Programm mit Christoph Derschau, Gerhard Johann Lischka, Jürgen Klauke und Gunter Göring²⁷⁰. Im Anschluss an Klaukes Lesung beginnt Kutscher mit seiner Blindzeichnung. Erst ganz kurzfristig vor Fahrtantritt hat er sich gegen seine ursprüngliche

²⁶⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performances: 1625.

²⁶⁸ Zur Geschichte der „Buch Handlung Welt“ Vgl. „dagegen - dabei, Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969“. Hrsg. v. Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie, Bettina Sefkow, Edition Michael Kellner, Hamburg 1998.

²⁶⁹ Das Konzept der Buch Handlung Welt war keiner Ideologie, keiner ethischen Überzeugung und keinem ästhetischen Programm verpflichtet. Zu der Vielzahl der Künstler, die in der Buchhandlung Wandarbeiten verwirklichen, gehören unter vielen anderen auch Werner Büttner und Albert Oehlen, Dieter Glasmacher, Dieter Roth, Adam Jankowski, Walter Dahn und Jiri Georg Dokoupil, Gino Lametta, Richard Wake, Martin Kippenberger etc. Vgl. Dörte Zbikowski, in: „dagegen - dabei, Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969“, Hamburg 1998. S. 63 ff.

²⁷⁰ Das vorgestellte Programm besteht aus: Derschau; So ein Theater / Göring; Time Shifting / Lischka; Momente Ästhetischer Praxis / Klauke; Sekunden.

Performance-Planung entschieden. Zunächst tastet Kutscher die gesamte Wand mit verbundenen Augen ab, um ein Raumgefühl für die Grenzen der Wand zu entwickeln. Links außen befindlich, definiert er sich anschließend selbst, als Ausgangspunkt der Aktion. Mit ausgestrecktem Arm schreibt er auf die schwarze Wand mit weißer Kreide: „Ich“, daran anschließend „und die anderen“. Mit dem Rücken frontal zur Wand zeichnet er erstmals die Umrisslinie seines ausgestreckten Armes nach, sukzessive erfasst er dann die gesamten Körperkonturen, dreht sich um (die Drehung wird in kurzen, kurvenförmigen Linien mitgezeichnet), zeichnet sein Gesicht nach und schreibt darüber nochmals „Ich“ (Abb.123).

Nun zeichnet er, mit Klauke beginnend, die anderen im Profil. Insgesamt sind es fünf große Porträtfiguren und mehrere kleinere Figuren, die alle im Profil gesehen, sich Kutscher, als einzigem von vorne gezeigt, zuwenden²⁷¹. Die „anderen“ werden von Kutscher durch spezifische Eigenschaften charakterisiert. Die schwangere Frau von Derschau wird mit rundem Bauch und darin befindlichem Kind, Göring mit Brille und markantem Kinn (Steinbeißergesicht) und Klauke mit seinen Genitalien wiedergegeben. Bei Klauke trifft Kutscher nicht die richtige Stelle, so dass sein Glied in Herzhöhe aus der Brust tritt. Die fünf großen Figuren werden namentlich bezeichnet, und Kutscher schreibt anschließend über die Zeichnung „Wandbild und Lesung“ und signiert (Abb. 124).

Die Kennzeichnung der Porträts durch die für sie jeweils typischen Accessoires, bzw. die Erweiterung des Porträts durch das Zeigen signifikanter Interessen der Dargestellten, hat in diesem Wandbild seinen Ursprung. Kutscher befand sich vor der Aktion in einer Situation, wo er *„nicht wusste, wo ich mit meiner Arbeit hin soll. Ich wusste nur, dass ich performativ arbeiten wollte und dass dort ein Wandbild gemacht werden sollte“*. In dieser unsicheren Befindlichkeit erinnert er sich an die vergleichbare Situation beim Blindzeichnen, das er bereits in den Skizzenbüchern durchexerziert hatte und nun wieder aufgreift. Beeinflusst wurde Kutscher sowohl von der gemeinsamen Fahrt der Betzel-Mitglieder, Klauke und Lischka, im offenen Mercedes von Göring nach Hamburg, als auch von deren Anwesenheit im Ausstellungsraum selbst. Die Vertrautheit der Dargestellten ermöglicht Kutscher, nun einen verinnerlichten Wahrnehmungsvorgang nach außen hin sichtbar zu machen. Seine Konzentration zielt ganz auf das Herstellen, nicht auf das Ergebnis der Wandmalerei. In diesem Präsentationsraum stellt Kutscher experimentell über den Moment der eigenen psychischen Befindlichkeit einen Bezug zu sich und seinen Freunden her. Eine authentische Arbeit, bei der nichts weiter erzählt wird als das, was im Raum selbst zu sehen war. Die Suche nach der persönlichen und künstlerischen Identität fallen bei Kutscher zusammen.

²⁷¹ Das führt zu Klaukes Bemerkung: „Du hast wohl eine Profil-Neurose.“

In Hamburg versetzt sich Kutscher wieder, diesmal mit seinen Freunden, in die Position der selbstgewählten „Schwäche“. Schwäche deshalb, weil die unkontrollierten Bewegungen erst einmal lächerlich aussehen, Assoziation an einen Betrunkenen wecken, und deutlich seine damalige Unsicherheit in der Kunstszene ausdrücken. Zwar macht sich Kutscher angreifbar, aber gerade an einem Ort wie einer alternativen Buchhandlung überwiegt der Wunsch, ehrlich zu sein.

Für zukünftige Porträtarbeiten wird diese Haltung richtungsweisend. Die Freunde werden - auch blind noch gesehen - wahrgenommen, dargestellt und in Beziehung gesetzt. Der erste Schritt von der puren Selbstwahrnehmung hin zur künstlerischen Wahrnehmung anderer wird über einen performativen Akt vollzogen. Neben dem persönlichen Bezug, bei dem Kutscher sowohl symbolisch gegen die Wand rennt als auch die Wand zur „Klagemauer“ (Litanei) macht, spielt bei der Performance der Ort der Aufführung eine wesentliche Rolle. Der Bezug zum Ort, an dem kommerziell Worte verwertet werden, wird über die beigefügte Beschriftung hergestellt. Im performativen Zusammenhang zeigt sich am prägnantesten der Bedeutungswandel der Zeichnung in Kutschers Werk. Die Zeichnungen überschreiten nicht nur konventionelle Grenzen, sondern unterlaufen zugleich übliche inhaltliche und formale Erwartungen. Die Performance-Kunst bezieht ihre Spannung aus dem Verhältnis von konkretem Ergebnis, räumlich-körperlicher Gegenwart und ihrer medialen Transformation. Kutscher nutzt das Blindzeichnen zur Definition seines Körpers im Raum und stellt einen Bezug zum Ort und den beteiligten Personen her. Die allgemeinen verschiedenen Raster, in die sich ein Ort unterteilen lässt: geschichtlich, kulturell, aktuell, räumlich, architektonisch, etc. sollen sich nun auch in seinen erweiterten Zeichnungen widerspiegeln²⁷². Die Buchhandlung wird zum Versuchsort für seine Identitätssuche und bietet den Rahmen, um den Verbleib im Kunstkontext zu garantieren. Aus diesen Gründen löst Kutscher sich von der herkömmlichen Zeichnung. Begonnen hatte er damit bereits während seines Studiums. Beim Bearbeiten der Grafiken gerät ihm der Einsatz des Schneiderrädchens schon zur Aktion, da er mit dem Rädchen das Blatt verlässt, über Tische geht bis zur Körperbearbeitung seiner unmittelbaren Umgebung. Starke Bewegungen und Körpermotorik prägen diese Phase. In den Performances greift er diese Phase wesentlich subtiler und durchdachter wieder auf. Das Zeichnen selbst gerät zur Performance und zeigt das Bild eines zeichnenden Körpers im Raum. Seinen „Innenraum“ verbindet er dabei mit dem Außenraum. Übrig bleibt nur eine skizzenhafte Spur. Die Zeichnung wird als Zeichnung zunächst gar nicht ernst genommen, da

²⁷² In den 80er und 90er Jahren erweiterte Kutscher den Begriff der Zeichnung über die Zweidimensionalität hinaus. Experimentelle Prozesse führten ihn zu fotografisch fixierten Bewegungsbahnen, mit dem Brenneisen in Stoff gezeichneten Portraits bis hin zu Licht-, Hauch-, Rauch- und Bodenzeichnungen.

sie in Hamburg ohnehin wieder zerstört wird. Erst später erkennt Kutscher, dass neben dem nicht berechenbaren Anteil durch die Performance die Blindzeichnung für sich auch eine künstlerische Qualität besitzt. Mit dem Verlassen der Blattgrenzen in einen Raum hinein, seinem Bezeichnen, Begreifen, Umreißen und Formulieren unter Bezugnahme der Aktualität, die im Raum eingeschlossen ist, und dem Herstellen einer Kommunikation mit dem Publikum, läßt die Zeichnung sich nicht mehr in eine übliche Verständnisweise einfügen.

Dabei verbindet Kutscher nicht nur seine persönliche Situation mit dieser sehr persönlichen Art zu zeichnen, sondern es gelingt ihm, in einer Aufführung die verschiedenen Handlungen und Einflüsse (nach innen hören und sich nicht von außen verunsichern lassen) zu kontrollieren und auf einen Punkt zu bringen. 1973 verschnürt Rebecca Horn ihren Kopf mit zwei Bändern (senk- und waagrecht) und befestigt auf jeder Überkreuzung der Bänder einen Bleistift. Alle 5 cm langen Bleistifte bilden das Profil ihres Gesichtes räumlich ab. Mit dieser „Bleistiftmaske“ bewegt sie ihren Kopf vor einer weißen Wand rhythmisch hin und her, während die Bleistifte ihren Bewegungsablauf in verdichtenden Linien aufzeichnen.

Die Maske als mehrdeutiges Medium hat Horn in verschiedenster Form in ihren Performances eingesetzt. Hier wird die Gesichtsmaske zum Seismographen eines verzweifelten, beklemmenden „Malaktes“²⁷³ (Abb. 125). Horn sieht die weiße Wand an, durch ihre Kopfbewegungen entsteht ein direktes Bild, das stellvertretend für die Schwierigkeit steht, innere Vorstellungen und Empfindungen in eine äußere Bildsprache zu übertragen. Die selbstgewählte Behinderung ist durch das Stoffgitter mit Bleistiften als Gesichtsmaske im Unterschied zu Kutschers Blindheit durch eine Binde weitaus dramatischer inszeniert²⁷⁴. Während er vor einer schwarzen Wand mit Augenbinde in sich nach einer Erweiterung seiner Möglichkeiten sucht, zeigt auch Horn, dass es einer neuen Ausdrucksform bedarf, um innere Vorstellungen in Bilder umzusetzen. Beide wählen eine Zwangssituation als Voraussetzung für neue Selbsterfahrungen. Bei diesen Performances spielt das fertige Bild keine Rolle. Beide Wandzeichnungen sind nur äußerer Spiegel für innere Vorgänge, die sich mit Hilfe von Körperbewegungen und Zeichnungen im Raum zu einem symbolhaften Bild der Eigenbeobachtung verdichten. So unterschiedlich beide Performances auch in Form und

²⁷³ Vgl. Felix Zdenek, Vom „Einhorn“ zur „Paradies-Witwe“ in: Rebecca Horn, Zeichnungen, Objekte, Videos, Filme, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1977, S. 86 f.

²⁷⁴ Wegen einer Lungenerkrankung, die sich Horn während ihres Studiums in Hamburg an der Hochschule für bildende Künste beim Arbeiten mit giftigen Materialien zugezogen hatte, musste sie über einen längeren Zeitraum in einer Klinik behandelt werden. Das dort erlebte Gefühl der Einsamkeit und Isoliertheit zieht sich motivisch durch ihr Frühwerk. Horn beschreibt die Welt ganz konkret aus einer persönlichen, privaten Erinnerung heraus. Auch die Bleistiftmaske steht unter dem Eindruck der erlebten Körpererfahrungen und der daraus resultierenden Suche nach einer künstlerischen Ausdrucksform. Vgl. Horn im Interview mit Germano Celant, in: Die Bastille-Interviews I Paris 1993, in: Rebecca Horn, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin / Kunsthalle Wien, Berlin 1994, S. 23 ff.

Ausführung sind, sensibilisieren beide Arbeiten die Wirklichkeitswahrnehmung beim Betrachter für innere Zustände, die eigenen und die der Künstler. Gerade über die körperlichen Einschränkungen, über die Wechselwirkungen der sich daraus ergebenden psychischen und physischen Erfahrungen, fällt das Augenmerk auf den bewegten, zeichnenden Körper im Raum.

I.10.4. Blindzeichnung „Selbst“ (1980)²⁷⁵

Die Serie „Blindzeichnungen-Selbst“ entsteht 10 Monate nach der Hamburger Blindperformance, im April 1980. Kutscher fertigt jetzt auf einem „gängigen Bildträger“ täglich ein Blatt an. Diese Selbstbefragung findet parallel zu den Vorbereitungen auf die Arbeit „Der Weiße Traum“ statt, die er im Mai 1980 realisiert: eine Selbstdefinition über den Heimatort der Kindheit. Jedes Blatt ist links unten mit Tagesdatum und Signatur beschriftet. Der identitätsstiftende Blick in den Spiegel, der besonders bei den Körperbemalungen notwendig war, wird zugunsten der Sicht nach innen aufgegeben. Kutscher will sich nicht mehr auf das einäugige Fixieren verlassen und erteilt dem „geschulten Sehen“ und der zeichnerischen Tradition sowie ihrer routinierten Umsetzung in die „Sprache der Zeichnung“ und einem eigenen Stil eine Absage, um direkter, unbelasteter, authentischer arbeiten zu können²⁷⁶. Sein mittlerweile erprobtes Vokabular findet er im Widerspruch per se – im Blind-Zeichnen. Der gewählte Untergrund - schwarze Pappe - ermöglicht ihm, die zeichnerischen Grenzen zu erweitern. Durch eine „Behinderung“ - eine schwarze Augenbinde - findet er eine dynamische Wahrheit, die viel mehr an Kraft birgt, als es den gängigen Methoden entspricht. Was sich jetzt als Impuls von innen heraus seinen Weg bahnt, wird zeichnerisch festgehalten. Die Ergebnisse sind „verwaschener“, extremer als kontrollierte Zeichnungen. Mit den Blindzeichnungen gelingt es ihm, seinen zeichnerischen Stil, der bis zu diesem Zeitpunkt durch einen leichten, lockeren Strich, der sehr von der Motorik und der Geschwindigkeit bestimmt war und auch seinem Temperament entsprochen hat, in Frage zu

²⁷⁵ Die Serie, bestehend aus 29 Blättern, wurde als eine Position zusammengefasst. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 0388.

²⁷⁶ Kutscher will bei der Erstellung seiner Selbstporträts vermeiden, in die bekannte, gängige Mechanik der grafischen Reproduktion von Realität zu verfallen, die sich zudem durch einen „eigenen Stil“ charakterisiert. In einem Interview mit dem Autor betont Kutscher, warum er einen eigenen schnell wieder erkennbaren Stil zum damaligen Zeitpunkt vermied: *„Als guter Zeichner kann man jeden Strich voraussehen. Dies wird auf Dauer langweilig, weil der Impetus, der in jeder Zeichnung beinhaltet sein sollte, mechanisiert wird und dadurch so etwas wie „Stil“ entsteht. Stil war für mich eine Schwäche, sobald man ein Werkzeug hat, das man benutzen kann, es in der Verwertung zum Markenzeichen wird, und die Betrachter nur anhand dessen, weil eben der selbe Stil auftaucht, sie etwas identifizieren können - und somit das auch erwarten, dann reduziere ich wissentlich oder unwissentlich etwas immer wieder ohne dabei das Neue in Form der Anstrengung der Neuformulierung noch zu vollbringen“.*

stellen. Die übliche Situation der vom Auge kontrollierten Hand und umgekehrt wird zugunsten einer „Hilflosigkeit“ ersetzt. Das vage Formulieren auf schwarzem Papier sowie der Selbstüberraschungseffekt gehen einher mit dem Akzeptieren des Bild-Ergebnisses. Das schwarze Papier wird zur symbolischen Folie von Raum- und Zeitlosigkeit. Die tägliche Datierung wird dagegen zum festen Halt (Abb. 126-127). Bedingt durch den Umfang des Formates, wird der ganze Körper an dieser Zeichnung physisch teilweise eingebunden, was es Kutscher ermöglicht, seine Motorik besser zu kontrollieren. Nicht mehr durch die Genauigkeit der Zeichnung, ihre Korrektheit, sondern durch eine „neue Stimmigkeit“ erzeugt er eine ganz andere Form der Körperlogik. *„Jede Erinnerung ist körperliches Empfinden, der Geist äußert sich körperlich“*. Die Zeichnung wird nicht mehr durch das „Sehen“ kontrolliert, sondern die Zeichnung übersetzt den empfundenen Impuls. Zum Gradmesser für die täglich unterschiedliche emotionale Unruhe wird die Umrisslinie. Mal krakelig, wild und unbeherrscht, mal ruhig und ausgeglichen konzentriert sie sich auf die Kopfpattie. Das Unterbewusste obsiegt über die rationale Kontrolle der zeichnenden Hand. Dieser Vorgang ist immer verbunden mit der Frage nach dem eigenen Porträt und der eigenen Vorstellung davon. Die Frage nach dem authentischen Selbstporträt wird durch ein täglich sich änderndes Gefühl bestimmt. Der Künstler „tastet“, „fühlt“ sich selbst ab, so dass bei einigen Zeichnungen das innere Feld frei bleibt, bei anderen Zeichnungen es sich stark mit Strichen füllt. Am 10. April 1980 löst sich der Kopf nahezu auf, und Kutscher wird eins mit dem schwarzen Hintergrund (Abb. 128). Wie in der Hamburger Blindzeichnung legt Kutscher als Orientierungspunkt auch in dieser Serie den Kopf auf das Papier und zieht die Umrisslinie nach. Mit den Blindzeichnungen, auch mit den damit verbundenen Verzeichnungen, begibt sich Kutscher bewusst in die Situation „etwas nicht zu können“, zu scheitern, etwas nicht zu überblicken, jemand zu sein, der es aber dennoch versucht und dem damit Authentizität gelingt. Kutscher stellt sich bewusst gegen zeichnerische Tradition, spart sie aus, um mit einer „Neuen Sicht“ direkter und unbelasteter arbeiten zu können. Die Zeichnungen werden so zu reinen Kreide-Spuren einer eigentlich nicht mehr fixierbaren Person. Mit der „Kulturellen Verrichtung“ arbeitete Kutscher seine eigene Geschichte auf. Jetzt, kurz vor dem „Weißen Traum“, bewegt er sich in einer tiefen, privaten Ebene und ist verunsichert, sich selbst gegenüber, aber auch in seiner Rolle als Künstler. Das sich „Selbst-nicht-greifen-Können“, das Nicht-formulieren-Können im Verhältnis zur Umwelt drückt sich in diesen Zeichnungen aus. Trotz oder gerade wegen des konkreten Planungsstadiums mit dem „Weißen Traum“ lässt er sich auf dieses Experiment ein. Mit dieser einmonatigen Serie „entkleidet“ er sich vor sich selbst: *„Das bist du selbst, jeden Tag das selbe verwaschene, verwischte, psychopathische Gesicht“*. Mit dem

seriellen Erarbeiten knüpft er an die Methode der Blindzeichnungen an, die er in den Skizzenbüchern bereits erprobte²⁷⁷. Die konsequente Arbeit durch einen Monat hindurch ist auch eine Übung für die im nächsten Monat folgende tägliche Fotoserie des „Weißen Traum“. Diese „nicht schöne, unfreundliche, dunkle“ Situation in Form dieser „Schwarzen Serie“, bestehend aus Infragestellungen, kann er durch den „Weißen Traums“ farblich, sinnlich vertreiben und sich selbst wieder als „Ich“ in der Natur reflektieren. Damit wird diese Serie zu einem entscheidenden Wendepunkt für das Werk Kutschers. Kutscher selbst verweist in Zusammenhang mit der Blindzeichnungsserie „Selbst“ auf die Arbeiten psychisch Kranker, für die er sich bereits seit 1972 interessiert. Zunächst nutzt er diese in den Schularbeiten für eine freiere Materialbehandlung²⁷⁸. In den Flipp-Zeichnungen erzeugt er dann unter Drogen-Einfluss einen „wahnhaften“ Rausch, um die Krise von 1978 zu bewältigen. Der Konsum, vor allem von Alkohol, dient allerdings nicht der freiwilligen Erweiterung des Bewusstseinshorizonts, sondern geht auf ein brüchiges Bewusstsein von Realität zurück. Auch bei den Blindzeichnungen von 1980 bezieht er sich auf die Kreativität und Phantasie von Menschen in psychischen Ausnahmesituationen. Im Gegensatz zu den Flipp-Zeichnungen empfindet er jetzt jedoch das eigene Ich nicht mehr als bedroht, ist aber dennoch verunsichert. Vielmehr will er sich nun mit seiner Suche nach einer bildhaften Selbstdarstellung in Grenzsituationen begeben, die er in reinster Form, in der Kunst der Geisteskranken wieder findet: *„Bei diesen ausdrucksstarken Zeichnungen steht kein Spiegel zwischen dem Zeichner und seinem Portrait. Der eigene innere Zustand wird nicht mehr durch das Studium der Gestik und Mimik verstellt. Die sensiblen qualitäts- und erfindungsreichen Zeichnungen sind direkter Ausdruck der Individualität. Sie spiegeln keine „Person“ wider, sondern eine*

²⁷⁷ Die Tagesblätter sind nur als Serie zu verstehen und werden auch nur als Serie ausgestellt. Als Einzelblätter läßt sie Kutscher nicht zu, da sie ihre Wirkungskraft nur im gegenseitigen Aufeinander-Beziehen entfalten können.

²⁷⁸ Vgl. dazu in diesem Kapitel: I.4. Flippzeichnungen. Im Zusammenhang mit der Kunst der Geisteskranken wurde der französische Maler Jean Dubuffet bislang nicht erwähnt. Er postulierte in den 40er Jahren mit der Definition des Begriffes der „Art Brut“ eine Kunst, die nicht als Kunst entstand, sondern aus dem Inneren kam. Unter Art Brut (brut=roh, unverfälscht) verstand Dubuffet Bilder und Skulpturen, die keiner herkömmlichen Kunstrichtung und keinem Still verpflichtet waren, sondern persönliche, tief empfundene Ausdrucksbedürfnisse sowie auch das entsprechende Ausdrucksvermögen widerspiegeln. Die von Dubuffet gesammelten Werke stammten von künstlerisch nicht vorgebildeten Personen (Kindern, Gefangenen und zum Großteil von psychiatrischen Patienten). Dubuffet selbst war als Künstler an dem Sichtbarmachen dieser anderen Welt beteiligt, die er im Deformierten, Wilden, unkultivierten, Kreatürlichen fand. Die Auswahl für seine Sammlung traf Dubuffet allein nach seinen Qualitätsvorstellungen. Er schenkte seine seit 1945 zusammengetragene Sammlung 1972 der Stadt Lausanne, wo die „Collection de l'Art brut“ heute im Schloß Beaulieu der Öffentlichkeit zugänglich ist. Zu Dubuffet vgl. Jean Dubuffet 1901-1985, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schirn Frankfurt. Hrsg. v. Thomas M. Messer, Frankfurt/Main 1990 / Mechthild Haas, Jean Dubuffet: Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945, Berlin 1997 / Leonard Emmerling, Die Kunsttheorie Jean Dubuffets, Heidelberg 1999. Siehe auch Klaus Herding, Dubuffets Abkehr vom Humanismus, in: Festschrift Jean-Christoph Ammann. Museum für Moderne Kunst Frankfurt, S. 148 - 163, Frankfurt am Main 2001. Hrsg. v. Rolf Lauter. Neben den Werken der Sammlung Prinzhorn lernte Kutscher die Art Brut durch die documenta kennen.

„Vorperson“, vor einer offiziell formulierten Maske, durch die man hindurch redet, die aber schon formuliert ist.“

Kutscher versucht auf dem Weg über eine künstlich herbeigeführte „Behinderung“ in Form der Binde in die Position eines Schizophrenen einzutauchen. Dabei ist der Unterschied aber evident. Kutschers Abtauchen in die Untiefen eines Menschen ist nur künstlich. Zu keinem Zeitpunkt befindet er sich nur annähernd in der vergleichbaren Position eines wirklich psychisch Kranken. Daher kann die Serie der Blindzeichnungen nicht wirklich im Kontext mit diesen Arbeiten behandelt werden. Die Bildwelt der Schizophrenen hat nur insofern etwas mit den Blindzeichnungen gemein, indem hier wie dort nach „Ursprünglichem“ Ausschau gehalten wird. Durch den selbst verursachten Verlust einer Orientierung verbleibt Kutscher auf der Ebene eines Blinden - trotz aller im Zitat erwähnten Verbundenheit zu dem von Psychotikern Erlebten - nicht eines von wirklichen Wahnvorstellungen getriebenen Menschen²⁷⁹. Eine Anwendung der psychologischen Kategorien aus der Welt der Geisteskranken geht daher völlig fehl. Kutschers Sichtbarmachung innerer Prozesse kann nur mit Künstlern verhandelt werden, die wie er, entweder aus freien Stücken sich das Sehfeld nehmen, um eine erweiterte Bewusstseinswahrnehmung zu visualisieren, oder sich mit wirklichen Blinden auseinandersetzen, um deren Intensität des Erlebten künstlerisch zu verarbeiten.

Das Blindzeichnen als Selbsterfahrung und innerer Orientierungsversuch, aber auch als bewusster Verzicht auf gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktionen, die auf Rationalismus und analytischem Denken fußen, findet sich bereits in der Romantik²⁸⁰. Aber erst der Surrealismus radikalisiert das zerstreute, verträumte, romantische Herangehen an die tieferen Schichten der eigenen Individualität zu einer von allen äußeren Einflüssen befreiten direkten Wirklichkeit durch die „écriture automatique“, deren Ziel als anarchische, antiindividualistische Welt jedoch nichts mehr mit dem romantischen Ansatz zu tun hat. Die

²⁷⁹ Vgl. Rainer Strobel, Wahn-Welt-Bild, in: Kunst & Wahn. Hrsg. v. Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat., Kunstforum Wien 1997, S. 266 ff.

²⁸⁰ „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild“. Caspar David Friedrich, hier zitiert aus Karin v. Maur, Max Ernst und die Romantik, in: Max Ernst, Retrospektive zum 100. Geburtstag. Hrsg. v. Werner Spies, München 1991, S. 341 und Fußnote 1. Vgl. zum Thema der Bewertung der Blindheit als „sehendes Denken“ anhand von Kunstdarstellungen: Jacques Derrida. Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen. München 1997. Derrida konzentrierte sich mit dieser thematischen Ausstellung, die von „Blinden und Erleuchteten“ spricht und die er aus den Beständen der Abteilung der Grafischen Sammlung des Louvre zusammenstellte, auf eine aus der Sammlung resultierenden kunsthistorischen Sicht der Dinge. Die Palette der Darstellungen reicht von Antoine Coypels (1661-1722) „Studien eines Blinden“ über die Blendung Simsons (Holländische Schule des 17. Jahrhunderts) und Jean - Honoré Fragonards „Blinde-Kuh-Spiel“-Darstellung bis hin zu Odilon Redons 1892 ausgeführter Kohlezeichnung „Auge mit Mohnblume“. Die von Derrida ausgewählten Beispiele aus der Kunst- und Kulturgeschichte belegen, dass es vielfältige Blicke gibt: den hellen Blick des blinden Tiresias, den bösen versteinerten Blick der Medusa etc. Derridas Auseinandersetzung um optische Paradoxien anhand von Blindenbildern soll hier aber keine Rolle spielen.

bekanntesten Blindzeichnungen stammen von Arnulf Rainer, der mit seinen Arbeiten an diesen Zweig der Blindzeichnungen anknüpft. Die Kunst Rainers ist Mittel wie Resultat einer ständigen Ich-Recherche, dazu gehören in seinem vielschichtigen und komplexen Werk auch Blindzeichnungen. Die ganz frühen Arbeiten Rainers (geb. 1929) sind durch die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus inspiriert und schlagen sich zunächst in figürlichen und submaritimen Landschaften nieder. Rainers Blindzeichnungen setzen zusammen mit den Zentral- und Vertikalgestaltungen 1951 ein²⁸¹. Die Arbeiten des damals Zweiundzwanzigjährigen lösen sich von der Figuration und haben in der „écriture automatique“ bretonischer Prägung der Surrealisten ihren Ausgangspunkt. In mehreren Stellungnahmen äußerte sich Rainer zu seinen Blindzeichnungen²⁸². Die Datierung dieser Werkgruppe ist unübersichtlich. Durch Rainer selbst wird der Eindruck erweckt, die Serie erstreckte sich über einen Zeitraum von 1951 bis 1973²⁸³. In Wirklichkeit endet der Werkkomplex bereits 1953/54 und wird, wenn man einige weitere Zwischenschritte außer Acht läßt, von den Übermalungen, Überzeichnungen und Zumalungen abgelöst²⁸⁴.

Als Rainer 1951 mit seinen Blindzeichnungen begann, befand er sich am „Nullpunkt, in einer Krise“. Er wollte etwas völlig Neues machen und beschloss daher, die Augen zu schließen und zu warten²⁸⁵. Unter strengster Konzentration entwickelten sich über einen längeren Zeitraum hinweg die anfänglichen Kritzeleien zu Strichbündeln. Dieser Prozess war begleitet von Rainers Enttäuschung über die ersten Ergebnisse seiner erstmals willkürlichen Bewegungen auf dem Papier, die er auch gleich wieder vernichtete. Jutta Schütt hat für diese Phase Rainers aufzeigen können, dass sich seine Auffassung von der reinen unbewussten Schöpfung, wie sie die Surrealisten propagierten, hin zu einer in Ansätzen vom Bewusstsein

²⁸¹ Vgl. Ernst-Gerhard Güse, Arnulf Rainer, Malerei 1980-1990, in: Arnulf Rainer, Malerei 1980-1990, Ausst.-Kat. Saarland Museum Saarbrücken 1990, S. 10 ff.

²⁸² Vgl. Arnulf Rainer, Blindzeichnungen 1951 - 1973, in: Arnulf Rainer. Blindzeichnungen 1951- 1973, Köln 1973, S. 4-10.

²⁸³ Vgl. Arnulf Rainer, 100 bildnerische Serien, in: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 66-221; der umfangreiche Abbildungsteil (S. 68-213) wird von Rainer mit dem Text „Hundert bildnerische Serien“ eingeleitet (S. 66 ff.) und mit dem Wiederabdrucken weiterer Texte aus den 70er Jahren abgeschlossen (S. 214-221). Die Serie der „Blindkritzeleien“ wird im Abbildungsteil als „1951 fortlaufend“ bezeichnet, während die wieder abgedruckten Texte Rainers zu den Blindzeichnungen „1951 – 1973“ überschrieben sind. Zuletzt hat sich Jutta Schütt, allerdings unter anderen Gesichtspunkten, mit dem Kunstforumsband der 100 bildnerischen Serien auseinandergesetzt. Vgl. Jutta Schütt, Eine Vielfalt in Serien zwischen Produktion und Distribution, in: Jutta Schütt, Arnulf Rainer, Überarbeitungen, Frankfurt am Main, 1994, S. 11 ff.

²⁸⁴ Vgl. dazu als ein beliebiges Beispiel von vielen: Armin Zweite, Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten, in: Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer. Hrsg. v. Otmar Rychlik, Wien-Köln 1989, S. 33.

²⁸⁵ Vgl. Arnulf Rainer: Texte zu eigenen Serien. Blindzeichnungen 1951-73, in: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 214 - 215. Professor Herding verweist in diesem Zusammenhang auf zwei Verse aus dem Gedicht „An einem Wintermorgen vor Sonnenaufgang“ von Eduard Mörike. „Bei hellen Augen glaub` ich doch zu schwanken: Ich schließe sie, dass nicht der Traum entweiche...“. Gedichtet 1825, erstmals erschienen 1838. Zitiert aus Gustav Keyßner, Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Deutsche Verlags-Anstalt: o. J., S. 1.

kontrollierten wandelte²⁸⁶. Indem er es doch wagt, im Geiste zu zeichnen, zu kontrollieren, verbindet Rainer aufmerksam das Unbewußte und seine Körpermotorik. Der größte Teil der Serie der Blindzeichnungen besteht aus Strichbündeln bzw. Strichknäueln, die isoliert entweder die gesamte Fläche des Blattes ausfüllen oder sich, mal klein mal groß, jeweils ihren Platz auf dem freien Feld suchen. Entscheidenden Anteil an dem Gelingen der Arbeiten hat Rainers impulsive Körpermotorik (Abb. 129). Wesentlich für ihn ist, die Figur immer in einem Zug herzustellen und jede Unterbrechung zu vermeiden. *„In einem euphorischen Siegesrausch versuchte ich blitzschnell die Schwächen des jeweiligen Gebildes zu erfassen und es mit einem Mal zu erledigen. Ich schloss dabei die Augen und versuchte, nur durch einen einzigen Hieb, einen präzisen Angriffspunkt, das Werk sekundenschnell zu meistern“*²⁸⁷. Rainer schaltet die rationale Kontrolle in Form des Sehfeldes aus. Es gelingt ihm, unter Vermeidung einer nur gesetzten Willkürlichkeit (Surrealisten), einen unmittelbaren Ausdruck für psychische und physische Prozesse sowie eine Erweiterung seiner damaligen Darstellungsmöglichkeiten zu erreichen. Es geht ihm über individuelle Bewegungen um die Sichtbarmachung eines inneren Dialogs mit sich selbst. Um bei seinem permanenten Suchen nach neuen Ausdruckswerten unbewusste, verkümmerte Gehirnfunktionen zu erschließen, war es notwendig, eine innere Motorik freizusetzen²⁸⁸. Der den Arbeiten zugrunde liegende körperbezogene, prozesshafte Charakter der dynamischen Striche ist der sichtbare Ausdruck dieser inneren Vorgänge. Über die in den Blindzeichnungen angelegte Verneinung durchkomponierter, hierarchisch gebauter Bilder ist bereits der Grundzug der späteren Übermalungen angelegt. Rainers Blindzeichnungen wurden 1952 mit weiteren Arbeiten in der Frankfurter Zimmergalerie Franck unter dem Titel „Automatik, optische Auflösung, Blindmalerei, Zentralgestaltung“ ausgestellt. In den im Katalog abgedruckten Texten von Rainer beruft sich dieser explizit auf die automatische Fantasie der Surrealisten. Sein neuer Ansatz soll verschiedenartige Auflösungsverfahren dokumentieren, die durch eine autistische Motorik eine Destruktionsbesessenheit charakterisieren²⁸⁹. Im Frankfurter Katalog formuliert Rainer unter dem Titel „Malerei um die Malerei zu verlassen“, dass er die Malerei durch sie selbst enthüllen wolle als Ersatz für verloren gegangene metaphysische Bindungen²⁹⁰. Seine Blindzeichnungen sind vor dem Hintergrund der 50er Jahre zu sehen, als sich in bestimmten

²⁸⁶ Vgl. Schütt 1994, S. 34 ff.

²⁸⁷ Zitiert aus Dieter Honisch, „Malerei, um die Malerei zu verlassen“, in: Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer. Hrsg. v. Otmar Rychlik, Wien-Köln 1989, S. 56.

²⁸⁸ Vgl. Barbara Catoir, Arnulf Rainer. Arbeiten 1948-1975, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1975. Ausstellungskritik in: Das Kunstwerk, Heft 1, 1976, S. 66.

²⁸⁹ Vgl. ein Interview Rainers in: Anfänge des Informel in Österreich 1941-51, Graz/Klagenfurt 1975, S. 36.

²⁹⁰ Vgl. Arnulf Rainer, Malerei um die Malerei zu verlassen, in: Ausst.-Kat Galerie Franck, Frankfurt/Main 1952 (achtseitiges Katalogheft).

intellektuellen Kreisen in Frankreich ein Pessimismus artikuliert, der das Denken von Künstlern nachhaltig bestimmte. Im Gegensatz zu diesem Nachkriegspessimismus steht das Aufbruchs- und Aufstiegsparthos in Deutschland. Die Frage nach dem Sein und dem Nichtsein als schärfster Befragung des Daseins wird zum entscheidenden Problem der 50er Jahre. Die Philosophie des Existenzialismus mit Camus' fatalistischem In-die-Welt-Geworfensein der menschlichen Existenz und Sartres Strukturwillen der Vernunft sowie Samuel Becketts Nihilismus bildet das philosophische Spektrum für das französische Informel. Während also Rainer in den 50er Jahren mit seinen Blindzeichnungen die Zerstörung der Formen im Zusammenhang mit der Malerei des Informels anstrebt, um über eine aktionsaufgeladene gestische Motorik zu sich selbst zu gelangen²⁹¹, verfolgt Kutscher fast 30 Jahre später in seinen Blindzeichnungen, vor den bereits mehrfach angesprochenen Kunstströmungen seiner Zeit, über die Darstellung einer figürlichen Form, dem genauen Gegenteil Rainers, das selbe Ziel: zu sich zu gelangen. Aber dabei könnten die Ergebnisse der blind erzeugten Arbeiten nicht unterschiedlicher sein: bei Rainer schwarze, dynamische Strichbündel auf hellem Grund, bei Kutscher weiße zaghafte, verwaschene Kopfformen auf schwarzen Grund. Antiindividualismus versus Individualismus. Schnelligkeit und Aggressivität versus konzentrierte, langsame, behutsame Nachdenklichkeit. Hieb versus Tasten. Bei allen gänzlich unterschiedlichen Ansätzen und Herangehensweisen ist beiden Künstlern gemeinsam, das Problem des Individuums in der Gesellschaft (jeder in seiner Zeit), seine Bindungslosigkeit und Ohnmacht, und vor allem der Zweifel an der eigenen Arbeit. Die Beschäftigung mit dem Selbst, die unermüdliche Erforschung des eigenen Ichs, über das Simulieren von Blindheit geht auf diese existentialistischen Motivationen zurück, während die Äußerlichkeiten dieser im Innern erzeugten Bilder völlig verschieden sind. Kutscher zeichnet blind, um Innenbilder zu erschauen, Rainer um psychomotorische Selbstdarstellungen zu erzeugen. Auch mit den Resultaten pflegen beide einen unterschiedlichen Umgang. Während Rainer sie auf den Kunstmarkt bringt, ist dieser Aspekt bei Kutscher nebensächlich.

Wesentlich näher in Zeit und Technik sowie im Ergebnis vergleichbarer als Rainers Arbeiten sind die Blindzeichnungen von Dietrich Helms (geb.1933). Ich-Suche in vollem Bewusstsein aus einer Vorstellung heraus, könnte man sein künstliches Erblinden nennen, um dadurch ohne äußere Kontrolle und Manipulation in innere Bereiche vorstoßen zu können, die ihm sonst verwehrt blieben. Seit 1971 entsteht eine umfangreiche Folge von Blindzeichnungen, die bis ins Jahr 1987 reichen²⁹². Bei der Herstellung vollzieht Helms eine Art Ritus, indem er

²⁹¹ Vgl. Zweite 1989, S. 29 ff.

²⁹² Die erste Blindzeichnung des seit 1965 als Professor an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg, lehrenden Helms, der auch als Kunstkritiker u.a. für die Frankfurter Allgemeine Zeitung arbeitet, entsteht bereits

mit untergeschlagenen Beinen auf einem Bodenbrett sitzt, vor dem Zeichenblatt die Augen schließt, die Größe des Papiers ertastet und zu zeichnen beginnt²⁹³. Lothar Romain beschreibt Helms' Übersetzungen des dimensionslosen Bildes im Kopf als vorsichtiges Führen der Hand, das mit großer Nachdenklichkeit und Konzentration auch ein Misstrauen bedeutet, gegenüber der Wahrhaftigkeit der Produktion²⁹⁴. Hier liegt bereits eine Nähe zu Kutschers Einstellung seiner Blindzeichnungen, die auch von einer konzentrierten Unsicherheit bestimmt sind. Helms ließ sich nur von seinen Vorgängen im Kopf leiten, die zum einen durch Bilder seiner Erinnerungen bestimmt waren und zum anderen aus neuen spielerischen Freiräumen bestanden, die sich aus dem „Blindsein“ ergaben. Aus diesem Wechselspiel heraus wirken die frühen Arbeiten fast durchgängig abstrakt, während die späteren Werke gegenständliche und figürliche Formen zeigen. Im Vordergrund steht zunächst der Zeichenprozess, nicht das Motiv (Abb. 130). Helms setzt die allein durch das Unbewusste bestimmte Linienführung gänzlich unterschiedlich ein. Mal schwingt eine Linie großzügig ausladend über das Papier, dann sind es immer wieder kurze, knappe Striche, die eine Linie charakterisieren. Nie arbeitet er gegen die Tradition der Zeichnung, im Gegenteil fühlt er sich dieser immer verbunden. In der Gesamtheit der Blindzeichnungen überwiegt die Lesbarkeit der Linien. Dabei dominieren organische und mineralische Formen über figürliche. Dass Helms auch mit beiden Händen gleichzeitig blind zeichnet, ist im Sinne einer Erfahrung über sich selbst und über das Zeichnen nur folgerichtig. Helms schließt die Augen, wie er selbst sagt, um besser sehen zu können: *„Wenn ich blind zeichne, erfahre ich mich selbst. Im Augenblick des Zeichnens werde ich dessen inne, was sich in meiner Vorstellung realisiert, wie ich auch etwas über mich in den Resultaten dieses Zeichnens erfahre, den fertigen Blättern. Das ist nicht identisch. Das wichtigere ist mir, was in meiner Vorstellung geschieht. Der Zeichenvorgang allerdings ist notwendig, um mit Bewusstsein etwas aus dem Feld der Vorstellung zu ertasten, um erfahren zu können, dass sich etwas in der Vorstellung*

1969 in Prag. Bei einem abendlichen Treffen mit Kunsthistorikern wird der Plan entworfen, zusammen in die Karpaten zum Grabe Draculas zu reisen. Mit geschlossenen Augen fertigt Helms auf einem Blatt den Weg dorthin. Seit 1971, mit besonderem Schwerpunkt ab 1975, entstehen bis 1987 1.266 Blindzeichnungen, die im Werkverzeichnis von 1998 aufgelistet sind. Vgl. Renate Petzinger, Konzepte, Material und Vorstellungen im Werk von Dietrich Helms, in: Dietrich Helms, unterderhand, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1998, S. 7 ff. Im gleichen Katalog veröffentlicht die Autorin das Werkverzeichnis Helms, Werke 1953-1997. Die Blindzeichnungen laufen unter den Nummern 1000 - 2265, S. 96-98.

²⁹³ Das Papier hat fast durchweg das selbe Format (62 x 43 cm).

²⁹⁴ Vgl. Lothar Romain, Blindzeichnungen, in: Dietrich Helms, Blindzeichnungen und Schwarze Tafeln, Ausst.-Kat. Galerie Büning, Hamburg 1983. Romains Beschreibung dient der Abgrenzung von Helms' Blindzeichnungen, wie er weiter sinngemäß ausführt, gegenüber der surrealistischen „écriture automatique“ mit deren „blindem“ Vertrauen in die eigene Produktion, die ohne jede Vernunftkontrolle und außerhalb aller ästhetischen oder ethischen Fragestellungen schnellstmöglich direkte Wirklichkeit fordert.

realisiert“²⁹⁵. Romain bezeichnet den Prozess und das Resultat aller Zeichnungen als Sicherung der Existenz²⁹⁶. Helms' Zeichnungen legen den Weg in die eigene Person frei, sind als Selbsterfahrungen zu betrachten und stehen, wie Petzinger zurecht vermutet, in zeitlicher und inhaltlicher Nähe zu den „Individuellen Mythologien“²⁹⁷. Treffender, und das umfasst auch Kutschers Arbeiten, ist der Begriff der individuellen Spurensuche. Helms erarbeitet ab 1976 parallel zu den Blindzeichnungen eine weitere Serie mit geschlossenen Augen. Die „Kontaktzeichnungen“ entstehen in Florenz direkt vor Ort in der Natur²⁹⁸. Helms unterbricht seinen bisherigen Ritus und bedeckt Böden und Steine mit zerknitterten, handzettelgroßen Papieren, die er mit Grafit „erfühlte“ (Abb. 131).

Bei diesen materialhaft gefundenen Bildgewinnungen handelt es sich nicht um Frottagen, da sie nicht die Oberflächenstruktur genau wiedergeben, sondern nur die Linien, den Impuls vorgeben, den Helms eigenhändig in verschiedenen Stadien weiterverfolgt. Helms' Weg führt aus der Erkundung seiner Innenwelt in die Natur, die er durch blindes Tasten und Zeichnen auf die gleiche Weise erkunden will wie sich selbst. Über die Gleichsetzung des Selbsterkundungsprozesses mit einer Naturerkundung sucht er die Einheit, die Kutscher im „Weißen Traum“ verwirklichen wollte, und aus dem Zweifel an der Umsetzbarkeit (inhaltlich und finanziell) begann er blind zu zeichnen. Beide verfolgten ähnliche Ziele (Einheit, Natur, Selbsterkenntnis) mit unterschiedlichen Mitteln (Blindzeichnungen – „Weißer Traum“), während sie mit ähnlichen Mitteln (Blindzeichnungen) unterschiedliche Ziele erreichten. Gemeinsam ist den beiden exzellenten Zeichnern in der Gattung ihrer Blindzeichnungen die Technik. Das nachdenkliche, vorsichtige, misstrauische Nachspüren der Hand führt blattweise zu starken Strichparallelen, die nie durch nachträgliche Korrekturen eine Veränderung erfahren²⁹⁹. Auch Mario Reis (geb.1953), der auf vielfältige Art Begegnungen in und mit der Natur inszenierte, betreibt das Selbstexperiment, mittels Blindzeichnung seine Innenwelt und die Natur zu erkunden³⁰⁰. In den seit 1980 entstandenen „Blindzeichnungen“ finden

²⁹⁵ Vgl. Dietrich Helms, Blindzeichnen, in: Dietrich Helms, Ausst.-Kat. Blindzeichnungen 1975-1982, Galerie Büning und edition copie, Hamburg/Hannover 1983.

²⁹⁶ Zitat Lothar Romain. Vorstellungsbilder - im Zeichnen gefunden, in: Dietrich Helms. Hrsg. v. Lothar Romain, Hannover 1996. S. 54 (Reihe Kunst der Gegenwart aus Niedersachsen, Band 49, hrsg. durch die Niedersächsische Lottostiftung).

²⁹⁷ „Möglicherweise spielte beim Bewusstmachen der Bedeutung dieser neuen Kategorie für die eigene Arbeit auch Harald Szeemanns documenta 5 des Jahres 1972 eine Rolle, auf der einerseits künstlerische und außerkünstlerische Vorstellungswelten unterschiedlichster Art thematisiert wurden, andererseits der Begriff der individuellen Mythologie als Handlungsrahmen künstlerischer Arbeit eine wichtige Rolle spielte“. Zitiert nach Renate Petzinger, Werke 1953-1997, in: Dietrich Helms, unter der Hand, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1998, S. 13.

²⁹⁸ Vgl. Petzinger 1998. Die Kontaktzeichnungen 1976-1977 laufen unter den Nummern 2304, S. 99.

²⁹⁹ Beide datieren jede Zeichnung auch auf den Tag genau.

³⁰⁰ Erinnert sei nur an sein „Erkennungsmerkmal“ die „Naturaquarelle“, womit er eigendynamische Selbstporträts des Wassers meint. Mittels unbehandelter Leinwand, die er auf Holzrahmen spannt und dem Fluss

physiologische und psychologische Körperrhythmen und Bewegungen des Künstlers in zwei Gruppen, den „passiven“ und den „aktiven“ Zeichnungen, ihren Ausdruck³⁰¹. Zur „passiven“ Gruppe gehören auch die „statischen“ Zeichnungen (sowie Schwingungen der Zeigefinger, Körperschwingungen), bei denen Reis am rechten und linken Zeigefinger einen Stift befestigt hatte (Abb. 132). Während Rainer in seiner visuellen Verslossenheit mit wilder, aggressiver Direktheit auf dem Blatt agierte, verharrt Reis, sitzend mit verbundenen Augen, in absoluter Regungslosigkeit, eine Stunde lang mit ausgestreckten Armen über dem Papier. Allein seine Atembewegungen und das unvermeidliche Vibrieren der Hände werden seismografisch von zwei Stiften (rechts und links am Zeigefinger) aufgezeichnet. Die Zeichnungen zeigen minutiös die leichtesten Spuren von eigener Bewegung auf.

Wie Helms begibt sich auch Reis mit seinen Blindzeichnungen direkt in die Natur. Agierte Helms in der Natur, verharrt Reis passiv in ihr. Seine Aktion wird damit zur unmittelbaren sensiblen Reaktion auf die ihn umgebende Natur (Wind und Regen inklusive), wie auch zu einer Kontemplation über sich und seine Umwelt. Durch das wechselseitige Aufeinanderbeziehen geht Reis eine enge, kaum lösbare Verbindung mit der Natur ein. Die feinen, netzartigen Liniengewebe wirken aber wie Aufzeichnungen technischer Geräte³⁰².

Gerade Reis' letzte Arbeiten in den 90er Jahren ziehen ihren Reiz weniger aus den ästhetischen Resultaten als vielmehr aus den in den Aktionen entstandenen Fotografien. Wenn sich Reis in den Rocky Mountains (1996) oder in den Sleeping Lady Hills in New Mexiko ablichten läßt, verliert sich der Akt des Zeichnens zugunsten eines regungslos konzentrierten einsamen Mannes in der Landschaft. Durch die aufwändige Inszenierung bleibt Reis nur die Rolle als Vermittler, nicht als aus sich heraus Schaffender. Die Zeichnungen selbst verblassen ein wenig vor ihrem poetischen Hintergrund. Dem gegenüber steht die Gruppe der „aktiven Zeichnungen“ („Manifeste der Impulse“, „Körperimpulse“, „Atemzeichnungen“), die auf eine halbe Stunde begrenzt sind und bei denen Reis mit gezielt gesteuerten Bewegungen der Finger, wie etwa durch Gleiten, Vibrieren oder gar Trommeln der Hände, agiert. Expressivität, Verspieltheit, mit Assoziationen zur Musik, als auch farbige Zeichnungen

des Wassers aussetzt, entstehen seine „Wassermalereien“. Vgl. dazu Richard Hoppe-Sailer über Mario Reis, in: Ulrich Fernkorn/Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.): „Kunst, natürlich“, Ausst.-Kat. Kunstverein Bochum 1995.

³⁰¹ Vgl. Victoria Baster, Die Kunst des Mario Reis, in: Mario Reis: Naturaquarelle. Kanada, USA, Mexiko. Publikation der Gelsenkirchen-Stiftung im Weidle-Verlag, Bonn 1995.

³⁰² Vgl. Lutz Timmel, „Urgebilde“ und „Blindzeichnungen“. Anmerkungen zu neueren Arbeiten von Mario Reis, in: Mario Reis. Arbeiten 1986 - 1989. Ausst.-Kat. Städtisches Bodensee-Museum Friedrichshafen 1990, S. 22 ff.

charakterisieren diese Gruppe³⁰³. Die Dynamik des Körpers, der bewusste Akt des Zeichnens und die „Tagesform“ lassen innerhalb dieser Gruppe sehr unterschiedliche Ergebnisse zu. Bedingt durch Reis' Einteilungen in verschiedene Kategorien von Blindzeichnungen, - unter unterschiedlichen Bedingungen - ergibt sich zwar ein interessantes Bild über die vielfältigen Möglichkeiten solcher Zeichnungen, aber die Authentizität und die Qualität sowohl der Zeichnungen Rainers, Helms' als auch Kutschers werden vermisst. Die Blindzeichnungen sind nur eine Methode, im Sich-blind-Stellen etwas über sich, die eigene Wahrnehmung und ihre Umwelt in Erfahrung zu bringen. Der physische Kontakt, vergleicht man den Blindenstock mit einem Stift, ist in den Blindzeichnungen immer vorhanden. Über diesen körperlichen Kontakt mit der äußeren Welt stellen die Künstler, auf welche Art auch immer, ihre Identität unter Beweis.

Giuseppe Penone verzichtete 1970 mit seiner Aktion „Die Augen umdrehen“ auf diese Form der Existenzsicherung. Ebenfalls mit nur einem kleinen künstlerischen Eingriff (bei Kutscher war es die Binde) funktionierte er das optische Instrument der Kontaktlinse, einer Sehhilfe, zur undurchsichtigen Grenze zwischen ihm und der äußeren Welt um. Während er selbst in völliger Blindheit verharrte, konnten sich die Betrachter selbst in seinen Augen sehen, da die Außenseiten der Linsen verspiegelt waren³⁰⁴. Standen die Blindzeichnungen bisher für die Erweiterung der eigenen inneren Grenzen mit entsprechend neuem künstlerischem Anspruch bzw. als eine weitere Form der Vergegenwärtigung des eigenen Seins, verkehrte Penone die Situation. Indem Penone dem Betrachter die Möglichkeit gab, sich in dem ihn begrenzenden Element zu sehen, sich selbst als Spiegelbild wahrzunehmen, führte er den Betrachter über seine Blindheit zu sich selbst zurück und von sich weg (Abb. 133). Penones Augen wurden zum Spiegelbild der Wirklichkeit. Der Körper als Grenze zwischen Subjekt und Außenwelt wurde zugleich zum Vermittler beider Sphären. Kutscher sucht in seinen Hamburger Blindzeichnungen die anderen, formuliert sein Bild von ihnen aus dem Inneren. Penone zeigte die anderen, die sich ihm stark nähern, ihn fast berühren mussten, um sich selbst zu sehen. Über diese Nähe konnte er sie riechen, hören, sich über andere Sinne wiederum ein inneres Bild von ihnen machen. Die vermeintlich oberflächliche Wiedergabe der anderen führte dazu, dass in seinem Innern Bilder von anderen entstanden. Die zugelassene Nähe, auch Kutscher läßt in seiner Blindzeichnungsserie „Selbst“ eine Nähe zu sich selbst zu, eröffnet neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, die wir in uns tragen. Der Bildauslöser aller besprochenen

³⁰³ Vgl. Hiltrud Schinzel, Mario Reis: 1975 - 1989, in: Mario Reis, Arbeiten 1986 - 1989, Ausst.-Kat. Städtisches Bodensee-Museum Friedrichshafen 1990, S. 6 ff. In ihrem Beitrag erwähnt sie auch die ab 1983 entstandenen Farbzeichnungen „Regenbogenzyklus“, bei denen die Farbreihung von Gelb zu Blau reicht.

³⁰⁴ Vgl. Carla Schulz-Hoffmann, Arte Povera, in: Mythos Italien - Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1988, S. 258.

Arbeiten besteht aus einer künstlich gesetzten Grenze, einer erstmals geschaffenen Distanz, um diese wieder zu überwinden. Wie aber artikulieren sich die inneren Bilder der Blindgeborenen nach außen? Diese Ebene der Wahrnehmung führt uns Sophie Calle mit ihrer Arbeit „Die Blinden“ von 1986 vor Augen. Sie durchbricht den Kreislauf des selbst gewählten Handicaps, thematisiert echte Blinde und untergräbt damit viele falsche Vorstellungen von Blindheit. Sophie Calle befragt mehrere blind geborene Menschen zu ihren Vorstellungen von Schönheit. In der fertigen Arbeit besteht jede Gruppierung aus einem Schwarz-Weiß-Portrait des Befragten, seiner Antwort als gerahmtem Text und einem oder mehreren Farbfotos, in denen das Beschriebene, wie z.B. die Mutter, der Sohn, Haare, Schafe oder eine Skulptur von Rodin wiedergegeben werden. Das Verstörende in der Arbeit besteht darin, dass Blinde zu etwas befragt wurden, von dem man gemeinhin voraussetzt, dass es gesehen werden muss, um wahrgenommen und beschrieben werden zu können. Nur über die Vermittlung von Calle finden die verbalen Beschreibungen zu einer äußeren Form. Dabei sind in den Aussagen zweierlei Formen von Wahrnehmung beschrieben. Da ist zum einen der taktile Blick, der in Aussagen zum Vorschein kommt, der sich mit den Berührungen beschäftigt, die durch das imaginäre Sehen in Gang gesetzt werden. Die zweite Seite der Vorstellungen basiert auf Erzählungen von anderen Menschen, die ihnen beschrieben hatten, was sie als schön empfinden. Die Lücken in der eigenen Wahrnehmung werden über die Vorstellungen der anderen gefüllt. Diese Entfremdung steigert Calle noch dadurch, dass sie die geäußerten Beschreibungen in Fotos umsetzt (Abb.134). Den Blinden werden ihre Bilder genommen und dem Gebrauch durch andere ausgesetzt³⁰⁵. Übrig bleiben klischeehafte Vorstellungen von Schönheit, die dem entsprechen, was Sehende für schön empfinden. Calle führt mit ihrer Arbeit aus dem Bereich der falschen Blinden heraus, sucht eine Rückbindung bei echten Blinden und endet wiederum in der Vorstellungswelt der Sehenden. Damit wird deutlich, dass die bildhafte Umsetzung der Vorstellungswelt von Blinden gekoppelt ist an die Seh-Erfahrungen der Nichtblinden. Auch die Blindzeichner bedienen sich in ihrer Konzentration auf innere Vorstellungswelten zwangsläufig auf Gesehenes. Das künstliche Hineinversetzen in Blinde bleibt der visuellen Ebene verhaftet.

I.10.5 „Ich und die Geier“- Göttinger Blindzeichnung (1980)

Die zweite Blindperformance wurde auf dem Göttinger Kunstmarkt direkt im Anschluss an den „Weißen Traum“ zu dessen Finanzierung aufgeführt. Gemeinsam mit der Blindzeichnen-

³⁰⁵ Vgl. Barbara Heinrich, „Die Wahren Geschichten der Sophie Calle“, in: Die wahren Geschichten der Sophie Calle, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel 2000, S. 6 ff.

Serie „Selbst“ rahmten diese Blindarbeiten zeitlich den „Weißen Traum“ ein. Der Göttinger Anfrage nach einer Performance stellte Kutscher seine Empfindungen als Künstler dem Kunstmarkt gegenüber dar³⁰⁶. Wie zuvor 1979 in Hamburg reagierte Kutscher damit direkt auf den Veranstaltungsort und die dortigen Bedingungen. Lebte die erste Aufführung von seiner künstlerischen Suche und war Ausdruck einer Unsicherheit, sich und den anderen gegenüber“, hatten sich durch die Realisierung des „Weißen Traum“ die Voraussetzungen entscheidend verändert. Durch die Aufführung einer Blindzeichnung auf einem Kunstmarkt, der ihn nicht interessierte, wollte er sich bewusst lächerlich, zum Narren machen, als den er sich im dortigen Kontext empfand. *„Ein Zeichner, der gut zeichnen kann, macht sich absichtlich blind, behindert sich“*. An einer zuvor mit schwarzem Papier ausgekleideten Wand in einem Zelt begann Kutscher mit verbundenen Augen zunächst wieder mit weißer Kreide, überschrieben mit „Ich“, sich selbst zu zeichnen. Anstelle der Hamburger Freunde war ein lärmendes unverständiges Kaufpublikum getreten, das er jetzt zum Inhalt seiner Zeichnung machte. Nach der Sonne zeichnete er die gleichzeitig musizierende benachbarte Musikkapelle, um sich anschließend dem Publikum zu widmen. Nach jeder Person setzte er die Kreide ab und zeichnete die nächste (Abb. 135). So entstand in dichter Abfolge eine geschlossene Gruppe aneinander gereihter, stellenweise ineinander verwobener Figuren. Mit dieser nur auf den ersten Blick lächerlichen Handlung entstand an der schwarzen Wand ein dramatischer Augenblick, der in dem direkten Eindruck der Betrachter lag. Diese konnten sich in die künstliche Blindheit leicht hineinversetzen, fanden sich nun selbst als Inhalt an der schwarzen Wand wieder und begannen sich mit der Arbeit zu identifizieren. Kutscher begab sich provozierend in die Situation des Blinden, um das Publikum ebenfalls in diesen Zustand hineinzuziehen. Ein Kunstmarkt, auf dem ein vermeintlich blinder Künstler sein Publikum in Bann hielt, entblößte sich durch diese Aktion selbst.

Aktion und Zeichnung wirken wie eine moderne Variante von Pieter Bruegels d. Ä. berühmtes Gleichnis von den Blinden³⁰⁷. Auf dem gegen Ende seines Lebens 1568 gemalten

³⁰⁶ Kutscher benötigte dringend Geld, um die Unkosten des „Weißen Traum“ begleichen zu können. In Göttingen, in unmittelbarer Nähe zum Weserbergland, hörte man von seinen dortigen Aktivitäten und lud ihn zum hiesigen Kunstmarkt, der ihn aber nicht interessierte, ein. Neben Hanna Frenzel, ebenfalls einer Performance-Künstlerin, sollte er zwei verschiedene Performances veranstalten. Kutscher zeigte die Kaugummirede und eine Blindzeichnungsperformance.

Hanna Frenzel veranstaltete eine „Selbstverpackung“. Sie befand sich in einem silbrig-glänzenden Foliensack, der in der Breite genau der Spannweite ihrer Arme entsprach, und in dem sie sich rollte, dehnte und streckte. Der lebendige plastische Körper veränderte sich permanent durch ihre Bewegungen. Zu Frenzel vgl. Hanne Westkott, Performances 79, in: Kunstforum International Bd. 32, 2/79 S. 176.

³⁰⁷ Pieter Bruegel d. Ä., Der Sturz der Blinden (Das Gleichnis von den Blinden). Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Leinwand, 86 x 154 cm, bez. u. dat. 1568, Lit.: Wied 1994, Nr. 45

Das Gleichnis ist dem Neuen Testament entnommen: „Lasset sie fahren, sie sind Blinden-Leiter; wenn aber ein Blinder den anderen leitet, so fallen sie beide in die Grube“ (Matth.15,14: ähnlich auch Luc.6,39 und Röm.2,19 / Glück 1932, S. 63-64).

Bild sieht man in einer bäuerlichen Landschaft sechs Blinde, die mit ausgestreckten Armen und Stöcken eine Kette bilden und ihrem Anführer folgen, der bereits gestolpert und in einen Graben gefallen ist, so dass sie fortschreitend ihr Gleichgewicht verlieren, vom aufrechten Gang zum hilflosen Sturz. In Kutschers vollendetem Bild stellt er sich in einer angedeuteten Landschaft (Sonne) als Anführer seiner „Blindentruppe“ voran, die gleichsam Bruegels Blinden in dynamischer, taumelnder Bewegung miteinander verbunden, auf ihn ausgerichtet sind.

Das Motiv des Fallens fehlt zwar, aber das blinde Vertrauen des Publikums in den blinden Künstler, also in den Kunstmarkt, mündet unweigerlich in den unkontrollierten Sturz.

In Göttingen läßt Kutscher die Frage nach dem „Wer bin ich?“ hinter sich und behauptet sich gegenüber den anderen. Kutscher legt mit erhobenem Arm seinen Standort fest, umreißt sich und gibt dann seiner Person eine Form. Anstelle einer öffentlichen Selbstbefragung veranstaltet er eine Demonstration, sich selbst, dem Publikum und dem Kunstmarkt gegenüber. Während er sich in Originalgröße nachgezeichnet hat, wird das ihn umgebende Umfeld frei und damit und im Verhältnis zu ihm unterschiedlich dargestellt. Im Kontext der Blindzeichnungen berührt Kutscher alle ihn ausmachende Themen in unterschiedlichen Ausführungen. Die Selbstbefragung (einem Selbstgespräch ähnlich), das Erfassen und Zeigen der „anderen“ sowie sein kritisches Verhältnis zum Kunstmarkt. In sehr differenzierten Darstellungsformen und Materialien werden diese Motive immer wieder aufgegriffen.

I. 11. „Innenfeld“- Installation³⁰⁸ und Performance³⁰⁹ (1981)

Die Arbeit „Innenfeld“ ist eine weitere sinnliche Auseinandersetzung Kutschers mit den Erfahrungen seiner Kindheit in Fürstshagen. Die Weiterführung innerhalb dieses Arbeitsfeldes entspricht Kutschers Bedürfnis nach Bewegung und Entwicklung innerhalb seiner Arbeit, „um die Schaffung eines ewigen Wertes zu vermeiden“. Dafür benutzt er flexible und vergängliche Stoffe. Natur und Kindheit, vereint im „Weißen Traum“ und verkörpert durch das weiße Kaolin, dienen als Medium der Rückbesinnung und als Neuorientierung innerhalb einer erweiterten Formensprache. Konzipiert für das Aktionscenter in Kassel, stellt „Innenfeld“ als Installation und durch seine Performance die Möglichkeit dar, gelebte Zeit und Örtlichkeit zu reaktivieren und neu zu gestalten³¹⁰. Im Zentrum der

³⁰⁸ Vgl. Werkverzeichnis-Installationen: 1569.

³⁰⁹ Vgl. Werkverzeichnis-Performances: 1628.

³¹⁰ Der 1947 in Japan geborene und seit 1975 in Deutschland lebende Kazuo Katase gründete 1979 in einem abgegrenzten Teil seiner Wohnung in Kassel das Aktionscenter, in dem in unregelmäßigen Abständen Ausstellungen und Performances durchgeführt wurden. Katase lud meist weitgehend unbekannte Künstler-

Installation und des Raumes liegt eine Kugel aus Kaolin. Sie setzt sich aus siebeneinhalb Eimern Kaolin zusammen, die dem Körpervolumen Kutschers entsprechen. An der Rückwand montiert er eine 3 x 2,10 m große schwarz-weiße Fotocollage, die Kutscher in Lebensgröße liegend im Kaolinbett des Baches in Fürstenhagen, verschmolzen mit dem weißen Kaolin zeigt. Das großformatige Kunststoff-Fotopapier wird so stark mit weißem Ton behandelt, dass die Fotografie selbst nur noch schwach durch einen weißen Schleier sichtbar bleibt. Sie erweckt nur noch den Eindruck einer Erinnerung, wird zum reinen äußeren Schein, während die eigentliche Konzentration auf der Kugel als Kristallisationspunkt ruht.

Der Bodenbelag besteht aus einer weißen Plastikfläche. Einem Kraftfeld vergleichbar, strahlen von der weißen Kugel auf dem weißen Boden siebzehn Polaroidserien à zehn Polaroids in regelmäßigen Abständen nach außen. Auf den Polaroids sieht man diverse Transformationsstadien der Tonkugel (Abb. 136). Einer der siebzehn Polaroid-Streifen der Installation bleibt frei. Die übrigen zeigen die von Kutscher seriell angelegten Bildgeschichten einer Annäherung an die weiße Kugel aus Kaolin. Durch die Streifen entstehen *„Landebahnen für den Anflug auf den Planet der Möglichkeiten“*³¹¹. Die Sofortbilder zeigen, wie Kutscher im Atelier aus der Kugel differenzierte Formen entwickelt und anschließend den Ton wieder zurück zur Kugelform bringt. Während kurzer Unterbrechungen der Aktion dokumentiert Kutscher den jeweiligen Zustand der Kugel. Wie im *„Weißen Traum“* werden die Annäherungsphasen an die weiße Kugel mit der Sofortbildkamera festgehalten. Ganz im Sinne eines Sofortbildes wird der augenblickliche Zustand der Kugel dargestellt, anschließend sofort verändert und durch ein neues Sofortbild

Kollegen ein, damit deren Werk einem Publikum vorgestellt werden konnte. Die Atmosphäre dieser unkonventionellen Veranstaltungen war die eines Freundes-Treffens. Arbeiten von Urs Eberle, Rolf Nolden, Mineo Yamaguchi, Thomas Berndt, Stefan Lochmüller wurden neben vielen anderen gezeigt. Zuvor hatte Katase in Kassel bei Floris M. Neusüss experimentelle Fotografie studiert. Kutscher lernte Katase 1980 im Rahmen der von Michael Berger gegründeten Harlekin Art in der Erbenheimer Kirche in Wiesbaden kennen. Katase zeigte dort 1980 seine Installation *„Die Leiter“*, Kutscher seinen *„Weißen Traum“*. Die Bekanntschaft mündete in gegenseitigen Einladungen zu Ausstellungen. Wie Katase begann auch Kutscher 1980 selbst Ausstellungen zu organisieren. Diese von Künstlern veranstalteten Ausstellungsaktivitäten ohne kommerziellen Anspruch sind vor dem Hintergrund der damaligen Kunstszene zu sehen. Der größte Anteil der Galerien konzentrierte sich auf die Malereien der Neuen Wilden, die zu diesem Zeitpunkt das Kunstgeschehen dominierten. Für Künstler, die installativ bzw. performativ, reduzierte und konzentrierte Arbeiten ablieferten, blieb kaum Präsentationsraum. Die erste Einladung ging von Kutscher aus, der Katase 1981 in sein Atelier in die Bruchstraße bat. Seit 1980 begann Kutscher im zeitlichen Rahmen der Buchmesse mit seinen Ausstellungsaktivitäten, die insgesamt 20 Jahre umfassen werden. Katase zeigte die Installation *„Licht- Raum“* und führte im Hof eine Feuerperformance auf. Vgl. dazu Umbruch. Hrsg. v. Vollrad Kutscher, Frankfurt am Main 1990. Die Einladung ins Actionscenter war eine Gegeneinladung. Zu Katase vgl. zuletzt: Umsicht, Kazuo Katase. Ausst.-Kat Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. Hrsg. v. Richard W. Gassen, Ludwigshafen 2000.

³¹¹ Der erste Entwurf für die Kasseler Installation und Performance sah anstelle der streifenförmigen Polaroidanordnung eine sich spiralförmig von der Kugel schlängelnde Ordnung vor. Die Spirale sollte sich vom weißen Ton ausgehend ins Unendliche öffnen. Angeregt durch die 10er Packungen Polaroids zog er *„die Möglichkeit, immer wieder neue Serien zu erarbeiten“* der unendlichen Spirale vor. So konnte er sich der Kugel immer wieder nähern und sich von ihr entfernen, ohne dabei über die Raumfläche ausgreifen zu müssen. *„Der Weltraumspirale wurde durch die Landebahnen auf dem Planeten der Möglichkeit ersetzt“*.

wiederum dokumentiert. Durch das Zerlegen in Einzelschritte formuliert sich eine plastische Bildgeschichte. Das weiche Material - Ton - entzieht sich einem dauerhaften Festhalten von Kunst und gewährleistet im performativen Sinne nur einen kurzen Augenblick die Aura von Kunst und ist nicht reproduzierbar. Im Prozess von Werden und Vergehen formt Kutscher aus der Kugel Inneres nach außen und verwandelt dieses wieder zur Urform zurück. Aus der Erdkugel, deren Durchmesser identisch ist mit seinem Körpervolumen, wachsen phantastische, vergängliche Gebilde, die sich in einem ständigen Wachstumswandel befinden. Köpfe, grotesk und schreckensgleich ebenso wie undefinierbare bizarre anthropomorphe Gebilde. Deformierte Naturformen, angesiedelt irgendwo zwischen Fantasie und Naturalismus. Aus Kutschers „symbolischem“ Körper entstehen neue Figuren. Die in den Blindzeichnungen erprobte Herangehensweise, Zeichnungen aus einem inneren Impuls heraus zu fertigen, überträgt er in ein anderes Medium. Kutscher materialisiert innere Vorgänge in strengem Rahmen und mit strengen Formen und Ritualen bei gleichzeitigem Einbeziehen von spontanen und spielerischen Momenten. Treten die Materialien Ton und Fotografie in formale Ergänzung in der Installation, so stehen die Kugel und deren Transformation im Mittelpunkt der Performance Innenfeld. Die im Atelier bereits durchgespielten und festgehaltenen Aktionen überträgt Kutscher in die Performance³¹². Die 17. Polaroidbahn entsteht unter Mitwirkung des Publikums während einer Performance im Aktionscenter Kassel. Durch eine, im Atelier erzeugte starke Verinnerlichung, basierend auf einem System (strenge Rahmenbedingungen: Raum, Kugel, Streifen) erreicht Kutscher ein in sich „Ruhendes“ und ein „Vergeistigtes“ der Tonkugel. Erschwert wird diese Situation während der Performance durch den Umraum. Das Publikum versetzt ihn in einen veränderten Wahrnehmungszustand, und entsprechend bedarf es einer besonderen körperlichen Konzentration, um sich mit den anderen im Raum zu einer geistigen Dimension zu vereinen. Kutscher beginnt zunächst selbst mit der Verwandlung der Kaolinkugel zu einer Kunstform und hält die einzelnen Stufen mit der Sofortbildkamera fest. Anschließend werden die Polaroids als siebzehnte Bahn an die Kugel gelegt. Nach der Rückverwandlung zur Kugel und der damit verbundenen Rückführung ins Erdreich kann das Publikum auch selbst spielerisch aktiv werden (Abb. 137). Kutscher stellt sein Volumen zur Verfügung, um dem Gestaltungstrieb und dessen Möglichkeiten freien Lauf zu lassen. Jeder kann selbst Hand anlegen, aus dem fruchtbaren Material, dieser „Weltkugel im Sternensystem“ eine neue Welt zu kreieren, indem er seiner Persönlichkeit, seinem Innenleben, förmlichen Ausdruck verleiht. Das vielfältige Eindringen ins Erdreich mit seinen mannigfaltigen Wachstumsformen wird ebenfalls im Sofortbild

³¹² Die Performance fand am 30.5.1981 im Aktionscenter statt.

festgehalten und an das Publikum verteilt. Die Sofortbildkamera und der Ton dienen als kreative Kommunikationsfaktoren. Kutscher nutzt wiederum das Kaolin als Träger von Erinnerungen. Das Material nimmt die Erinnerungsspuren der Hände auf, absorbiert sie und führt das Publikum zurück in den Erinnerungskosmos seiner individuellen Kindheit, zu Sandkasten, Wald, Pfütze, Baustellen, an all die Orte, an denen ein freies, ungestörtes Formulieren mit bloßen Händen möglich war³¹³. Kutscher bezieht mit der Arbeit „Innenfeld“ das Publikum mit ein, übergibt ihm im Gemeinschaftserlebnis in Form eines Spielplatzes, seine innere Bildsuche. Trotz dieser Verlagerung bleibt das Spiel, durch das vorgegebene Volumen, in den Grenzen seines eigenen Ichs. Kutscher spielt im „Innenfeld“ mit der Mehrdeutigkeit des Wortes „Volumen“, mit dessen Mehrdimensionalität. Er nutzt das eigene Volumen, um ein ständig neues formbares, variables Porträt des Ichs zu gestalten, bzw. gestalten zu lassen. Auch nach 1980 beschäftigten sich einige Künstler auf vielfältige Art mit dem eigenen Volumen und der Mitwirkung durch das Publikum. Die zeitlich in der Nachfolge Kutschers stehenden Arbeiten zeigen weitere Methoden im Umgang mit dem eigenen Ich, als Körper-Volumen-Porträt auf.

Micha Ullmans (geb. 1939) zentrales Thema ist die Erde bzw. der Sand. Seine Arbeiten sind stets vom Körper abgeleitet, der Mensch ist der Maßstab seiner Kunst. Neben seinen diversen Grubenarbeiten, die er seit 1970 betreibt und deren bekannteste seine "Mahnmal-Bibliothek" für die Bücherverbrennung von 1933 auf dem Bebel-Platz in Berlin ist, bilden seine seit 1975 betriebenen „Schüttungen“, eine eigene Werkgruppe innerhalb seines Oeuvres³¹⁴. Als Material verwendet Ullman den roten Sand, auf dem er in Rahmat Hasharon, einem Dorf nördlich von Tel Aviv, wohnt. Zu den „Schüttungen“ gehört immer eine Partitur: Gegenstände in bestimmter Zusammenstellung und Anordnung. So schüttete er beispielsweise den Sand über komplett eingerichtete Wohnungen aus, die anschließend leer geräumt wurden. Nur die Abdrücke der Möbel zeichnen sich auf dem Boden ab. In Göppingen fand 2002 die

³¹³ Vgl. Gerhard König, Akt mit Lehm- Zur Arbeit Vollrad Kutschers, in: Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur. Hrsg. v. Gerhard König und Adam Seide, Frankfurt 1983, S. 114. Die unterschiedlichsten Künstler arbeiteten mit den verschiedensten Ausformungen der Erde. Es sei nur Manfred Hoinka erwähnt, der mit dem Material Lehm arbeitet, um keine statischen Objekte zu schaffen, sondern Denkprozesse und Transformationen über das Material sichtbar zu machen. Anstelle dauerhafter, transportabler und ihre physische Identität bewahrender Kunstgegenstände sollen nicht materialisierte oder nur temporär bestehende Werke entstehen, Vgl. Heinz Gappmayr, (Ohne Titel) in: Manfred Hoinka, Ottenhausen-Verlag München, 1978. Keine Seitenangabe / (Hoinka hatte drei Jahre vor Kutscher ebenfalls am Institut für Kunsterziehung in Mainz studiert - 61-65). Die Liste der Künstler, die mit Ton arbeiten, ist äußerst umfangreich. Ulf Hegenwald, Achim Manz, Jose Vermeersch, Anne und Patrick Poirier, Péré Noguera, Charles Simonds, Petra Kroll, um nur ganz wenige zu nennen. Auch bei der vielschichtigen künstlerischen Nutzung der Erde als Gedächtnis des Materials sei wiederum auf Wagners Publikation zu diesem Thema verwiesen. Vgl. Wagner 2001, S. 109 ff.

³¹⁴ Vgl. Volker Rattemeyer, Die Erinnerung ist nicht zu trennen von Zukunft und Gegenwart - Notizen zum Werk von Micha Ullman, in: Micha Ullman, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2003, S. 7-19.

erste Schüttung Micha Ullmans statt, die er „Vortrag“ nannte und bei der er Menschen mit einbezog (Abb. 136). Die gewählte Sandmenge entsprach dem Volumen seines Körpers: rund 70 Liter, sechs Eimer voll. Pro Wurf nahm der „Redner“ Ullman 400 Gramm Sand, „*das ist ungefähr die Menge einer Mahlzeit*“³¹⁵. Ca. 200 Teilnehmer, die alle Atemmasken trugen, wurden von ihm beworfen. Mal flog der Sand hoch durch die Luft, mal schleuderte er ihn flach über den Boden unter den Stühlen hindurch. Nach Beendigung der 45 Minuten dauernden Performance verließen die Zuschauer das Bild, und die Stühle wurden vorsichtig abgeräumt. Zu sehen blieben ihre Spuren in diesem Werk. Wie in einem Fotogramm bildeten sich die Spuren der Stühle, die Füße, der Nebel des Menschen auf dem Fußboden ab. Wie von einer Explosion verteilte sich der rote Staub aus einem Zentrum heraus, vom Künstler ausgehend durch seine Bewegungen. Micha Ullman bezeichnet das übrig gebliebene Bild als ein „Sandfotogramm“, mit dem er „die Realität sucht“³¹⁶. Ein schweigendes Bild für die Existenz, für das Dasein und Abwesendsein des Menschen. Die von Ullman gelegte Spur - aus seinem eigenen Körpervolumen - fordert eine Vorstellungskraft ein über das, was am Platz war und was geschehen war.

Eine weitere Körper-Volumen-Porträt-Arbeit³¹⁷, bei der die „abwesende Anwesenheit“ des Künstlers und die für das Publikum ermöglichte gestalterische Veränderbarkeit des Werkes im Zentrum stehen, stammt von Felix Gonzales-Torres (1957-1996). Er hat Werke geschaffen, die den traditionellen Objektcharakter von plastischer Form auf subtile und subversive Weise verweigern, indem sie sich in der Interaktion mit dem Publikum gleichsam selbst auflösen können.³¹⁸ Der Körper, obwohl selbst nicht dargestellt, ist über sein Gewicht (Volumen) anwesend. Seine Bonbonobjekte, die einen nicht-statischen, prozessualen Charakter aufweisen („candy spills“), bestehen meist aus in einer Raumecke aufgeschütteten oder in großen teppichartigen Landschaften über den Boden verteilten Bonbons in verschiedenen Farben und Formen und entsprechen in ihrer Ausgangsmenge dem

³¹⁵ Vgl. Susanne Kaufmann, Spuren im Sand - Göppingen: Micha Ullman, in: Kunstzeitung No.72, August, S. 19. Die Performance fand am 25.6.2002 in der Kunsthalle Göppingen statt. Eine Publikation ist geplant. Werner Meyer, Micha Ullman, Sand-Schüttungen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Göppingen.

³¹⁶ Äußerung des Künstlers während eines Gesprächs im Museum Wiesbaden, am 12. Juli 2003.

³¹⁷ Die aufblasbaren Skulpturen (Quader und Säulen) von Harry Hauck (geb. 1964), die er „Pneumatische Objekte“ nennt, strahlen eine intensive Körperlichkeit aus. Die vom Künstler selbst mit Luft gefüllten -und damit durch Aufblasen von ihm beseelten Arbeiten - dehnen sich kugelförmig aus bzw. erstrecken sich himmelwärts. Das leere Zentrum scheint von innen nach außen zu drängen. Die Gruppe der Objekte „70 Liter“, zwischen 40 cm und 173 cm hoch, bilden das Körpervolumen Haucks ab. Diese Form der Abbildungen seines eigenen Körpers versteht Hauck als Selbstporträt. Ziel ist es, dass über den Entstehungsprozess der Arbeiten, seine eigenen Körperzustände- vom „formlosen Klumpen zur schlanken Stele“- als Entwicklungsprozess widerspiegelt wird. Vgl. Stefanie Bickel, Harry Hauck. Die Entdeckung des Körpers im visuellen Zeitalter, in: Harry Hauck: A Hunger for Bodies, in: „Sculpture“, May 2004, No.4.

³¹⁸ Vgl. Roland Wäspe, Privat und Öffentlich, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. I Textband, S. 16 (Band II enthält den Catalogue Raisonné).

Durchschnittsgewicht eines oder zweier Männer. Seine Arbeit „Untitled“ (Lover Boys) von 1991 besteht aus einem Haufen in Silberpapier eingewickelter Bonbons, die in der Ecke eines Ausstellungsraumes liegen und 161 Kilo wiegen, zusammengenommen das Idealgewicht des Künstlers und seines Freundes Ross Laycock, der noch vor ihm an Aids gestorben ist (Abb. 139). Das Publikum kann, ja soll sogar, die Bonbons entweder gleich essen oder mit nach Hause nehmen.³¹⁹ Eine Werkauflösung dieses Beziehungsporträts unterbleibt jedoch durch das vom Künstler ermöglichte permanente Wiederauffüllen der Bonbons. Die Volumen verändern sich zwar ständig, sind im Fluss, finden am Ende aber wieder ihre Ausgangsposition. Bei Kutscher wurde das Kaolin in die Kugel zurückgeführt, bei Ullmann der Sand in seine ursprünglichen Behälter übertragen, und bei Gonzales-Torres werden die Bonbons nachgelegt. Der symbolhafte Ausgangspunkt, das Ich, bleibt unverändert. Zuvor aber wird das Publikum zum Handeln aktiviert, greift direkt in das Körpervolumen ein und verändert temporär dessen Beschaffenheit. Die Person des Künstlers wird zum abbaufähigen Material gemacht. Der Kreislauf des Lebens, ausgedrückt über das Körper-Volumen - seine Hinfälligkeit, Verletzbarkeit und Bedrohung, seine Variabilität und Veränderbarkeit, sein Erinnerungsvermögen - führt über offen zu gestaltende Materialmetaphern (Erde, Sand, Bonbons) zu einer spielerischen neuen Ausdrucksform des Selbst-Porträts³²⁰.

I.12. Polaroids (1978 - 1982)

Das fertige farbige Sofortbild, das der Amerikaner Edwin H. Land 1948 erfand, und das 1972 in das legendäre Kameramodell SX-70 mündete, hat mit dem Normalmaß 8,5 x 8,5 cm eine Vielzahl von Künstlern aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln beschäftigt³²¹. Die Polaroid-Kamera kann der narzisstischen Selbstinszenierung dienen oder dem analytisch sich selbst erforschenden Kammerspiel³²². Sie kann der Kontrolle dienen, Partner-Dialoge

³¹⁹ „Ohne Betrachter sind diese Werke nichts. Ich brauche die Betrachter, um mein Werk zu vollenden. Ich bitte die Betrachter, mir zu helfen, Verantwortung zu übernehmen, ein Teil des Werkes zu werden, mitzumachen“ Nancy Spektor: Felix Gonzales-Torres, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim-Museum, New York 1995, S. 57. Hier zitiert aus: Dietmar Elger, Minimalismus und Metapher, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. I Textband, S. 68.

³²⁰ In diesem Zusammenhang sei auch auf eine Arbeit des mexikanischen Künstlers Gabriel Orozco (geb.1962) verwiesen. Für seine Arbeit „The Yielding Stone“ schuf Orozco einen Plastilinball, der dem genauen Gewicht seines eigenen Körpers entsprach. Er rollte die stark dehbare weiche Plastilinmasse durch die Straßen, wobei sich auf der Oberfläche eine steinähnliche Patina von Schmutz und Abfällen abdrückte. Da dieses Material nie trocknet, empfängt der amorphe Klumpen immer wieder neue Aufdrücke der Handhabung und seiner Umgebung. Orozcos symbolhaftes Ich zeigt den stetigen Wandel durch äußere Einflüsse auf. Die externen Faktoren bestimmen seine äußere Hülle. Vgl. Anthony Iannacci. Gabriel Orozco, in: Kunst-Bulletin, Januar/Februar 1995, S. 6-15.

³²¹ Vgl. Das Sofortbild Polaroid. Hrsg. v. Gerhard Johann Lischka, Aktionsgalerie Bern 1977.

³²² Vgl. Klaus Honnef, Narziss im Instant-Bild, in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst...“. Schriften zu Kunst und Fotografie. Hrsg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 183-201.

aufzeichnen oder Verwandlungsphasen festhalten. Manche Benutzer gehen mit dieser Technik um wie mit einem Skizzenblock, einem Tagebuch oder einem Motivsucher. Andere manipulieren den chemischen Prozess in der Dunkelkammer oder übermalen, zerkratzen und zerstören die makellose Fotohaut, degradieren sie aggressiv zum schieren Fotopapier³²³. Künstler wie Abramovic, Blume, Weibel, Hockney, Klauke, Lüthie, Hammann, Warhol und viele mehr stehen für den mannigfaltigen Umgang mit diesem Medium³²⁴. Für Kutscher ist es ein weiteres spielerisches Mittel, um an diesen technisch anspruchslosen Aufnahmen seine Haltung zur Flüchtigkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen zu veranschaulichen. Beim „Innenfeld“ spielen die Polaroid-Aufnahmen sowohl im performativen als auch installativen Teil eine wesentliche Rolle. Als Arbeitsmittel begleitet die Polaroid-Aufnahme Kutscher bereits seit der „Kulturellen Verrichtung“ von 1978. Seine Affinität zu diesem Material liegt in der Verwandtschaft seiner Arbeitsweise mit den Eigenschaften des Sofort-Bildes. Mit ihrer lasierenden Unschärfe, ihren freien Improvisations- und Spielmöglichkeiten und den sie begleitenden Widersprüchen, zwischen unglaublich einfacher Handhabung und blitzschnellen, faszinierenden, irritierend „mysteriösen“ Ergebnissen, ergänzen sie Kutschers Arbeitsauffassung. Polaroid-Aufnahmen sind Unikate, ohne Negative, entziehen sich durch ihren privaten Charakter in Form des Formates und der Unmöglichkeit einer Auflage einem breiten Publikum und werden zu einem „Symptom der Innerlichkeit“. Durch dieses neue technische Mittel, mit seinen authentischen Möglichkeiten, befreit von Entwicklung und Labor, kann der Künstler auf dem direktesten Weg seine künstlerischen Gedanken umsetzen. Dabei kontrolliert die Polaroid-Aufnahme, vergleichbar einer Skizze, zunächst nur die künstlerische Situation. Aus dieser rein korrigierenden Wechselwirkung zwischen Kamera und Wahrnehmung entsteht schnell Eigenständigkeit. Über die Sofortbild-Rückmeldung, über ihren dokumentarischen Charme hinaus, wird sie selbst zum festen Bestandteil der Aktionen

³²³ Vgl. Peter Winters Ausstellungskritik zu Momentbild Künstler-Fotografie in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1982, in: Das Kunstwerk, 1982, Heft 4. Vgl. auch: Momentbild, Künstler-Fotografie, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1982. Hrsg. v. Carl Haenlein.

³²⁴ Vgl. zuletzt Nadine Olonetzky, Polaroid. Eine Episode, in: Du, Juni 2002. Gerade als Porträtmaterial werden die Polaroids intensiv genutzt. Die Autopolaroids von Lucas Samaras stehen dafür exemplarisch. In seiner Kunst dreht sich alles um ihn selbst. Seine ersten Autopolaroids von 1968 zeigen das Interieur seiner Küche oder des Bades, vor allem aber seines Schlafzimmers - als eigener Kosmos, Ort des Lebens und des Todes - zu verschiedenen Tageszeiten. Dort hat der Künstler seinen Akt mehr oder weniger hineinmontiert. Zum Teil tritt er doppelt, mit sich selbst tanzend oder umarmend, auf, schimmert nur leicht hinter seinen Möbeln hervor, durch bunte, retourierte Farbflächen hindurch. Den Vorteil der Polaroid-Technik stellte für Samaras die Möglichkeit dar, unabhängig von anderen, zu jeder Tageszeit, in seiner eigenen Privatsphäre zu arbeiten und sich ohne Scheu dem intensiven Studium seines eigenen Körpers zu widmen. In seiner Autopolaroid-Reihe inszenierte er sich auch mit einer Bildsituation im Bild: als Akt vor einer künstlich geschaffenen Fotostudio-Situation. Samaras posiert dort mit Gegenständen wie Stuhl, Regenschirm und Fahrrad sowie auf einem Plexiglas-Podest. Gerade die Autopolaroids vermitteln seine Kunst als Selbstgespräch, den Künstler im Kokon seiner Selbstreflexion, der - um in Kommunikation mit der Welt zu treten - erst die Auseinandersetzung mit sich sucht. Vgl. Bruce Kurtz, Samaras Autopolaroids, in: Arts Magazine, New York, Bd. 46, Dezember 1971, S. 54-55.

und in serieller Anordnung Teil der Installationen. Reihungen in Raum und Anordnung innerhalb der eigentlichen Serien verbinden sich mit dem Inhalt. *„Das Polaroid fällt aus der Kamera direkt in den Raum hinein, das muss man für die Installation nutzen“*. Die Eigendynamik, die ein Polaroid entwickelt, sowohl was das Festhalten von Spontaneität und Bewegung als auch von feststehenden Kompositionen betrifft, führt zu einer eigenen Ästhetik, die Kutscher zu eigenständigen Bilder-Serien-Geschichten vereint. Jedem einzelnen Bild geht zuerst eine Aktion voraus. Das Bild kontrolliert die Aktion, aber gleichzeitig kontrolliert die Aktion auch das Bild, denn spätere Veränderungen im Bild selbst sind ausgeschlossen. Leopold Rombach verweist mit Recht auf eine Verschiebung der Sichtweise im Arrangement durch das Polaroid: *„Das kleine Bild muss wirksam gegliedert werden, und zwar sehr konzentriert bereits vor der Aufnahme, denn anschließende Manipulationen mit Ausschnitt, Helligkeit etc. sind nicht möglich. Dadurch wird das fotografische Sehen intensiviert, und der Blick richtet sich auf das Einfache, das Detail, den engen Wirklichkeitsausschnitt als „pars pro toto“*. Hier verschieben sich die Verhältnisse von Nebensächlichkeit und Monumentalität: das Banale kann wichtig werden, das Nebensächliche neuen Reiz entfalten. Gleichzeitig büßt hier aber auch die große Geste, die perfekte Inszenierung, an Wirkung ein³²⁵. Kutschers Bild-Abfolgen zeigen verschiedene Stadien einer Aktion, aber die Bild-Abfolge verändert auch die Sicht auf die in sich abgeschlossene Aktion selbst. Jedes Detail, festgehalten auf Polaroid, gewinnt durch seine Eingebundenheit in einer Reihe als Verbindungsstück von Gewesenem und Werdendem einen unentbehrlichen Stellenwert. Das vermeintlich geschlossene System aus Anfang und Ende definiert sich in jedem einzelnen Stadium von neuem, als Anfang einer neuen Veränderung und Ende einer vorangegangenen. Das Polaroid fixiert diesen gegenwärtigen Punkt, an dem alles zusammenläuft und der keine zeitliche und räumliche Distanz zum Gegenstand aufkommen läßt, immer wieder in jedem Bild neu. Die Bewegungen innerhalb der Fotos folgen aber nicht einem traditionellen Muster von Comic-Heften, in denen jedes Bild eine neue Episode darstellt, noch dem Phasen-Foto-Stil von Eadweard Muybridge, der Bewegungsabläufe in einzelne Sequenzen zerlegt. Die Serien ergeben ein Gesamtbild, indem eine Synthese aus den sich ständig wandelnden Einzelbildern entsteht. Dieses Wahrnehmungssystem Kutschers, die Erinnerung an das jeweils Vorangegangene zu einem fortlaufenden Gesamtbild zu formen, schufen Polaroid-Ensembles, die sowohl durch ihre Farbigkeit als auch durch ihren spielerischen Reiz beeindrucken.

³²⁵ Leopold Rombach: Polaroid, Antithese oder Gipfel der Fotografie, in: Kunstforum International, Bd. 76, 1984, S. 130-137.

Als Vorbereitung auf das „Innenfeld“ entstehen bereits im Vorfeld Polaroidserien, die aber als eigenständige Serien zu verstehen sind und an die Kutscher auch nach der Beendigung des „Innenfeldes“ anknüpft. Die Serien differenzieren in der Anzahl der eingesetzten Bilder und knüpfen thematisch an das im „Innenfeld“ entwickelte Vokabular mit der Tonkugel an. Nur wenige seien kurz angesprochen. Bei der 10-teiligen, genau datierten Serie „Weißer Ton“³²⁶ vom 22. Mai 1981 sieht man Kutscher vor der großformatigen Installationsfotografie des „Innenfeldes“ mit einem Tonklumpen agieren. Er ist dabei, die Fotografie, die den Herkunftsort des Kaolins zeigt, mit dem Kaolin zu bedecken. Die Hochglanz-Fotografie wird zum Träger für eine Fingermalerei und gänzlich vom ungebundenen Ton übermalt. Das Material, normalerweise nur Malgrund, verbindet sich mit der Foto-Abbildung und vernichtet deren Oberfläche. Kutscher dokumentiert in Polaroid, wie er eine Fotografie zum puren Hintergrund degradiert. Im sofortigen zeitlichen Ablauf wird man des prozessualen Verschwindens der Fotografie gewahr, in einem Medium, das ebenfalls nur einen zeitlich begrenzten Haltbarkeitswert besitzt. Der augenblickliche Prozess steht im Vordergrund, nicht ein Ewigkeitsanspruch. Die 18-teilige Serie „Tonkopf“³²⁷ von 1980 zeigt, wie aus der uns bekannten Tonkugel langsam, durch viele Stadien hindurch, ein grotesker Kopf entsteht, der sich zutiefst verändert und sich der Vergänglichkeit seines irdischen Daseins bewusst, wieder zur Kugel schließt. Der zunächst normale Kopf beginnt sich über ein fratzenhaftes wütendes Schreien in einen diabolischen, gehörnten Teufelskopf zu wandeln. Aus diesem Stadium entwickelt er sich zu einem Königskopf mit Krone, um mit angelegter Hand jammervoll mit zusammengesunkener Krone sich zurückzuentwickeln und in den Tod als final grinsender Totenkopf überführt zu werden. Der Tod ebnet alles ein. Der Kamerastandpunkt wird, wie bei der vorherigen Serie, nicht wie sonst üblich, im Prozess der Annäherung verändert. Der Prozess des ständigen Wandels eines Kopfes, damit eines Porträts - und sei es noch so abstrakt artikuliert - wird anhand der Möglichkeiten, die der weiche, amorphe Ton bietet, symbolisch dargestellt. Die achteilige Serie „Tod“³²⁸ vom 27. Mai 1981 dramatisiert und steigert diesen Umgang mit dem Ton als direkte Metapher für den Tod auf das Entschiedenste. Das Gesetz des Organischen, in diesen Serien unausweichlich auf den Punkt gebracht, ist das einer beständigen Metamorphose. Geburt und Tod bedingen einander, dazwischen die unendliche Reihe der Veränderungen, nichts Festes, da sich Inneres und Äußeres in permanenten Übergängen befinden. Der Tod als gesellschaftlich tabuisiertes Thema wird als voraussetzende Bedingung für neues Werden thematisiert. Auch „Die Reise

³²⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1345.

³²⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1350.

³²⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1405.

ins Innere der Welt³²⁹“ von 1980 steht in diesem Kontext. Die sechsteilige Serie zeigt zu Anfang eine schmale Öffnung in der Mitte der Körper-Volumen-Kugel als Planet der Möglichkeiten, die sich im Laufe der Bild-Geschichte öffnet und weitet. Durch das Verschieben der Perspektive und das stetige Annähern mit der Kamera formt sich die Öffnung zu einem unausweichlich näher kommenden weiblichen Geschlecht. Die Serie bricht am Punkt des Eindringens in die Kugel ab. Anfang und Ende, ein Schließen der Serie findet diesmal nicht statt. Tod und Geburt werden als untrennbare Einheit dargestellt. Diese als Hommage an Gustave Courbets „Ursprung der Welt“ von 1866 betitelte Arbeit zeigt, wie Kutscher den Tonverformungen mal überdeutlich, mal subtil unterschwellig anthropomorphe Züge abringt. Während Courbet mit dem nackten Unterleib einer Frau ohne Kopf ein abgeschlossenes Bild zeigt, gibt Kutscher einen Prozess der Annäherung wieder³³⁰. Einige dieser Bild-Abfolgen wurden 1981 in der Münchner Galerie Pol im Rahmen einer Ausstellung „Polaroidsequenzen“ gezeigt³³¹. In ihrem Beitrag zu Kutscher betont Claudia Jaeckel-Göbel, dass sich die Flüchtigkeit der vergehenden und gleichzeitig neu entstehenden Form in den Polaroids zu einem jeweils neuem konzentrierten Höhepunkt verdichtet, aber nur Durchgangsstation zum nächsten Stadium ist³³². Kutscher betont sowohl in seinen Polaroid-Arbeiten als auch in den Tonformungen den prozesshaften kontinuierlichen Fluss einer permanenten Veränderung. Das Prinzip der Aufsplitterung, der Fragmentierung, die einen Prozess stetiger Wandlung bedeutet, spiegelt sich auch in den Polaroids wider. Als Arbeitsmittel wird Kutscher Polaroids nur noch bis ins Jahr 1982 nutzen, dann haben sie ihren Reiz verloren, bleiben Episode, und Kutscher wendet sich anderen Medien zu.

I.13. Selbst als Tüte - beziehungsweise Be-Hauptung (1982)³³³

Kutschers streckenweise humorvoller Umgang mit Vexierbildern des „Nichtidentischen“ drückt sich auch in der Serie seiner Selbstporträts aus. Auf 22 braunen Packpapiertüten, die alle im November 1982 entstanden, zeichnet er mit weißer Tusche, Kreide, schwarzer Kohle sowie verschiedenfarbigen Farbkreiden sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite sein Porträt. Die Tüten selbst werden mit Inhalt gefüllt, z. B.: alten Rechnungen, Bierdeckeln,

³²⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1351.

³³⁰ Zu dem Gemälde, das vermutlich erst später und nicht von Courbet, mit dem Titel „L'Origine du monde“ versehen wurde, vgl. Günter Metken, Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt: ein Lust-Stück, München und New York, 1997. Siehe auch: Heinz Peter Schwerfel, Kunstskandale: Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst, Köln 2000, S. 36.

³³¹ Polaroids: Reihen, Serien, Sequenzen. Katalog Galerie Pol, München 1981. Hrsg. v. Claudia Jaeckel-Göbel.

³³² Vgl. Polaroids: Reihen, Serien, Sequenzen. Katalog Galerie Pol, München 1981, S. 25. Vgl. auch Hanne Westkotts Ausstellungskritik, in: Kunstforum International 2-3 / 1981, Mai-August, S. 332-335.

³³³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 0351.

Zeichnungen, Polaroids usw. Als Hängevorrichtung dienen die Papierhenkel, die in Schnüren enden. Die Serie wird, ihrer ehemaligen Tüten-Funktion entsprechend, wie eine Fruchtegirlande gehängt. Der Tüteninhalt umfasst neben eher alltäglichen auch persönliche, private Dinge des Künstlers, die er mit Tabu kennzeichnet und die stellvertretend für den jeweiligen Tagesablauf stehen. Die Tagesverfassung spiegelt sich durch den Inhalt und die Zeichnung wider. Auf den Rückseiten finden sich neben den reinen Porträtdarstellungen sporadisch auch narrative Ereignisse (z. B. Begegnungen mit Frauen). Im Gegensatz zu den Blindzeichnungen (bei denen auch die tägliche Befindlichkeit einfließt) beschränkt Kutscher sich diesmal nicht auf die rein psychische Wiedergabe seiner Befindlichkeit, sondern drückt diese im Rollenspiel aus. Er schlüpft für seine Behauptungen in verschiedenste Kostümierungen, stellt sich als Clown, Beamter, Schwimmer mit afrikanischer Maske, Ku-Klux-Klan-Kapuzenträger, als Totenkopf, Erdbeere, Würstchen, Geldschein, Krake etc. dar. Bei einigen dieser Rollenbilder eignet sich Kutscher bekannte Darstellungen aus der Kunstgeschichte an. Sein Maschinenkopf orientiert sich an Léger, der Vogelkopf an Ernst, der Minotaurus an Picasso, das Kreuzgesicht an Jawlensky und das Ohr an Van Gogh (Abb. 138-140). Damit stellt er sich in die kunsthistorische Tradition von Selbstbildnissen wie Dürers dem Christus-Antlitz nachempfundenem Selbstbildnis, Rembrandts auf die Antike bezogenen und biblischen Rollenspielen und Beckmanns Selbstdarstellungen vom Arbeiter bis zum weltläufigen Gentleman. Die Packpapiertüte, eigentlich austauschbarer Gebrauchsgegenstand und Massenprodukt, wird zum Platzhalter für Kutschers Bildnis. Ihr bräunlicher Grundton suggeriert nicht nur Hautfarbe, sondern regt Kutscher auch zur Nutzung altmeisterlicher Techniken an. In ihrer durch die Porträts „individualisierten“ und durch den Inhalt „verlebendigten“ Umformung zum Unikat tritt die bearbeitete Tüte aus dem anonymen Kreislauf der ökonomischen Verwertung heraus. Auslöser der Serie ist ein Filmbeitrag des Hessischen Rundfunks zu Kutschers Arbeit „Erntedankfest“. Aufgefordert, sich als Künstler selbst vorzustellen, ist er wiederum damit konfrontiert, sich ein Bild von sich zu machen. Um ein fixiertes Bild seiner Persönlichkeit zu vermeiden, war die ursprüngliche Idee, sich eine Fotosequenz vor das eigene Gesicht zu halten. Durch diese Fotoabfolge sollte eine fächerartige Entwicklung seines Porträts, beginnend mit seiner Kindheit bis zum damaligen Zeitpunkt entstehen. Doch durch die bereits erfolgte Aufarbeitung der Kindheit und Jugend durch die „Kulturelle Verrichtung“ und den „Weißen Traum“ entschließt er sich, anstelle des sich prozesshaft veränderten Gesichtes und der Herausbildung einer Person aus seiner eigenen Geschichte zu einer anderen Form der Präsentation. *„Ein Bild zu betrachten, ist eigentlich nichts anderes, als der jeweilige Griff in eine Tüte, aus der man das für die Zeit Betreffende*

herausholt, dies ist jedoch einem ständigen Wechsel unterworfen“. Der Wechsel des körperlichen und seelischen Be- und Empfindens mit seinen täglichen Veränderungen macht es unmöglich, ein absolutes Porträt zu erstellen³³⁴. Konsequenterweise läßt Kutscher von den dem Trickfilm ähnlichen fächerartigen Fotoabfolgen ab, „die ja immer nur ein Übergang sind“ zugunsten der „gefüllten Tütenserie“. Als Vorlage für die gemalten Selbst-Porträts auf der Tüte greift er dennoch auch auf alte Fotografien zurück. So wird ein „älteres Porträt“ mit aktuellem Inhalt „gefüllt“ und eine Kontinuität der eigenen Geschichte garantiert. Im Film selbst wird die Arbeit nicht verwertet. Wiederum gelingt es Kutscher, eine weitere variable Ausdrucksform für ein Selbstporträt zu finden. Die Facetten einer pluralen Persönlichkeit spiegeln sich im multiplen Objekt, der Tüte. Zugleich ist die Serie eine Vergegenwärtigung der täglichen Existenz. Eine Konzentration auf das Heute - sei es gut oder schlecht - das morgen schon wieder vorbei ist, auf die Kürze und Flüchtigkeit des Lebens. Kutscher teilt mit, was vom Tage übrig blieb. Weitere Modelle zur Erfassung von Lebenszeit sollen kurz angerissen werden.

Im Zentrum des Schaffens des japanischen Konzeptkünstlers On Kawara (geb. 1933) steht die in New York 1966 begonnene „Today“-Serie, die Date-Paintings, die vor einem monochromen Grund in weißer Farbe nur das abgekürzte Datum des Entstehungstages enthalten³³⁵. Deren weitere Ausformungen münden in die Postkartenserie „I GOT UP“, bei der fast zwölf Jahre (1967-1979) lang täglich zwei Postkarten mit einem Stempel bedruckt (die Stempel geben die Uhrzeit an, zu der Kawara aufsteht, und den momentanen Aufenthaltsort) und an Freunde verschickt, und in der Serie „I'm still alive“, bei der er Telegramme mit genau dieser Botschaft wiederum an Freunde versandt wurden³³⁶. Im Gegensatz zu Kutschers Tütenarbeiten sind On Kawaras Arbeiten anonym, neutral, enthüllen nichts über ihn selbst, Subjektivität versus Objektivität. Wo Kutscher kommentiert und Individualität preisgibt, registriert On Kawara und reduziert sich selbst. Bei On Kawara herrscht Kontinuität, bei Kutscher stehen variable Identitäten für einen täglichen Wechsel. On Kawara fordert das Publikum zur Reise in die eigene Erinnerung auf, Kutscher hingegen gibt gelebte Zeit als eigene Erinnerung wieder. Gemeinsam ist beiden Künstlern nur das

³³⁴ Wie rasant selbst innerhalb eines Tages sich Befindlichkeit und die daraus resultierenden optischen Veränderungen ergeben können, zeigte 1981 Alain Lequeux mit seiner Serie Biteuls. Der Fotograf unterwarf sich einem Selbstversuch. Alle 15 Minuten leerte er ein Glas hochprozentigen Alkohols und fertigte danach jeweils ein Foto von sich an. Die Porträtserie besteht aus 15 Aufnahmen und 15 Drinks, deren Wirkung aus einem „normalen“ Porträt einen betrunkenen, elendig zusammengesunkenen Mann macht. Der intensive Einfluss des Alkohols hat innerhalb eines Tages sein „Porträt“ vollständig verändert.

³³⁵ Vgl. René Denizot, Malerei, Nichts Weiter, in: On Kawara. Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt/ Main 1991.

³³⁶ Vgl. Anne Rominger, Die Date Paintings von On Kawara, in: On Kawara. Date paintings in 89 cities, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Deichtorhallen Hamburg. Hamburg 1991, S. 230-238.

Aufzeigen eines jeden einzelnen Tages als gelebter, unwiederholbarer, und damit unerbittlich vergänglichlicher Zeit. Auch Till F. E. Haupt zeigt mit „Days In a Life“ - seit 1995 - eine Identitätssuche anhand eines Zeitmodells auf. Die Arbeit besteht aus Fotos in Holzkisten, die jede mit einer Jahreszahl (1995-2002) beschriftet sind. Die kleinen Kisten haben innen zwei Abteilungen, in denen zwei verschiedene Arten von Fotografien liegen. Jeden Tag fertigt Haupt zwei Fotos an. Ein Selbstporträt in Ganzkörperaufnahme, kurz bevor er zum ersten Male das Haus verlässt, und eine Aufnahme, die durch eine kleine Lochkamera entsteht, die er als Anhänger am Hals trägt. Mit diesen 24 Dauerbelichtungen fängt er den ganzen Tag über das Licht ein, das in seinem Blickfeld ist. Gegenüber den künstlerischen Konzepten der 60er und 70er Jahre etwa im Werk von On Kawara (aber auch von Hanne Darboven und Roman Opalka³³⁷) bezieht Haupt als Vertreter einer jüngeren Künstlergeneration in seine Auseinandersetzung mit dem Thema Lebenszeit die Dokumentation des eigenen Ichs, die Dinge des Lebensraums und ihre Erforschung sowie den kommunikativen Aspekt stärker mit ein³³⁸. Haupt greift damit, in völlig anderer Form, Aspekte auf, die sich in Kutschers Tütenserie finden.

Die 1955 im Iran geborene und heute in Köln lebende Künstlerin Homa Emami hat von 1997 bis 2000 einen „Küchenkalender“ angelegt. Von ihren täglichen Mahlzeiten verstrich sie jeweils einen kleinen Rest auf ein Zeichenblatt. Dazu notierte sie die jeweiligen Zutaten in persischer Schrift. Im Laufe eines Monats kristallisierten sich bestimmte Lieblingsgerichte heraus, insgesamt entstand ein Tagebuch des täglichen Essens³³⁹. Der Betrachter kann, bei allen angesprochenen Künstlern, trotz der mitgeteilten Fülle an Informationen, den Künstler nicht erkennen. Wie Kutscher täglich in eine andere Rolle schlüpft, weil er jeden Tag auch nicht derselbe ist, so befindet sich On Kawara immer an einem anderen Ort, steht unterschiedlich früh oder spät auf, und sieht Haupt (Kleidung und Licht im Sehen vereint) täglich anders aus, während Emami täglich etwas anderes isst. Es bleibt „I'm still alive“, zumindest für diesen Tag.

³³⁷ Zu Opalka, vgl. Roman Opalka, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld 1977.

³³⁸ Vgl. Hanne Zech, Till F. E. Haupt. Days In a Life - seit 1995. Informationsblatt Museum Weserberg Bremen. Kein Datum. Zu Haupt siehe www.tillhaupt.de.

³³⁹ Vgl. Jürgen Raap, Ess-Protokolle und Tagebücher, in: Kunstforum International Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 152-156.

I.14. Hutperformance (1983)³⁴⁰

Die Hutperformance, die Kutscher 1983 in der Fundacio Juan Mirò in Barcelona aufführt, basiert auf einem weiteren Rollenspiel. Vor Beginn bearbeitet er den Raum installativ. Auf der Rückwand, dem Publikum gegenüber, ist eine großformatige Schwarz-Weiß-Fotografie befestigt, die eine Säule aus aufgestapelten Hüten zeigt. Vor die über 3 m hohe Fotohutsäule platziert er, analog zu dieser, mannshoch eine größere Anzahl übereinander geschichteter Hüte. Nach Eintreffen des Publikums geht Kutscher mit einer Militärhose sowie Stiefeln und einem Hut bekleidet mit nacktem Oberkörper in den Raum hinein. Vor den Huttürmen bleibt er stehen. Im Zeitlupentempo wandert sein Blick mehrfach von unten nach oben bzw. zurück über die Hüte. Dann dreht er sich zum Publikum und zieht zunächst langsam einen Hut vom Hut-Turm herunter (Abb. 143). Betrachtend, sich mit dem Hut vertraut machend, hineinschauend, ihn sorgfältig über den Kopf hebend, zieht er ihn auf, dann verändern sich Haltung und Gesicht krampfartig. Daraufhin wird der Hut bedachtvoll wieder abgenommen, umgestülpt und hoch in Richtung des Hut-Foto-Totems geworfen. Sofort entspannen sich seine Gesichts- und Körperzüge. Jetzt nimmt er den nächsten Hut vom Turm und setzt ihn sich auf den Kopf. Diese Aktion steigert sich in Heftigkeit und Tempo. Als würde der Hut sein Wesen verändern, ändern sich jedes Mal Haltung und Gesichtsausdruck. Beim Abnehmen wird jeder Hut umgekrempt, schneller, noch während des Werfens zieht Kutscher den nächsten Hut auf, und das Ritual wiederholt und verstärkt sich. Einmal ruft er militärische Befehle. Gegen Ende werden mehrere Hüte gleichzeitig abgenommen, umgekrempt und zu dem Haufen, der sich vor dem Hut-Foto mittlerweile angesammelt hat, geworfen. Der finale Hut-Abschluss mündet mit einem Kleinbürger-Hütchen und Hitlergruß (Abb. 144). *„Die Kleidung hat immer etwas mit der Geschichte des Landes zu tun, dementsprechend vertrete ich die deutsche Variante“*. Das Publikum zeigt sich betroffen von der ca. 20 Minuten dauernden Aktion, die geprägt ist vom kraftvoll dynamischen Auftreten des ehemaligen Bundeswehroffiziers.

Hüte beschäftigten Kutscher bereits seit Beginn der 70er Jahre. In seiner Auseinandersetzung mit diesem Kleidungsstück verkörpern sie für ihn immer ihren Träger. *„Damals waren diese Hut-Träger die ältere Generation, also die Kriegsgeneration gewesen, die als konservative*

³⁴⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1630. Dokumentiert wurde die Performance neben Video und zahlreichen Fotografien durch eine vierteilige Zeichen-Serie. Bei dieser Serie handelt es sich um die Vorbereitungsskizzen für die Hut-Performance. Teilweise collagiert, mit überarbeiteten Fotografien, schwarzem Kugelschreiber und weißem Tuschestift, sind sie von starker ästhetischer Überzeugungskraft und zeigen exemplarisch Kutschers Arbeitsweise im Medium der Performance-Zeichnung. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0604.

Kleinbürger am Nazi-Regime teilgenommen hatten und sich immer noch mit unterschiedlichsten Kleinsthüten be-hüten. In Frankreich z.B. existierte diese Form der Kopfbedeckungen gar nicht, die zeichneten Deutsche aus “.

Für die 68er Generation erschien der Hut als Symbol der Leute, die sich mit dem Hut falsche Identitäten gegeben haben und im Prinzip den Nazi noch in sich tragen. Der Hut wurde als Uniform des Befehlsempfängers, des Untertanen, empfunden, der sich aber als kleiner Befehlshaber geriert. Besonders empfindsam für den Geist, der unter diesen Hüten herrschte, wurde Kutscher durch seine Militär- und Uniform-Erfahrungen. Durch die Stapelung der Hüte im installativen Teil der Arbeit zu einer imposanten fotografischen Hut-Säule steigert er deren Symbolbedeutung. Ehrfurcht, Staunen oder Einschüchterung, die ein Hut-Träger hervorruft, manifestieren sich in einem Monument, das den Stellenwert des Hut- Trägers, seinen Rang und damit seine Macht repräsentiert. Innerhalb des Rollenspiels wird der Hut zum geschlechtsspezifisch-männlichen Ausdrucksmittel. Der fotografierte „Über-Hut“ als phallusartige vergrößerte Fotografie, den Raum überragend, wird von Kutscher in der Auseinandersetzung mit dem vor ihm stehenden realen kleineren Hut-Turm relativiert und endlich zum reinen Haufen degradiert. Der Selbsterhöhung und Stilisierung durch den Hut setzt Kutscher den am Boden liegenden Haufen Elend entgegen. Die Foto-Realität als respektinflössendes eingefrorenes, aufgeblasenes Abbild und Image kontert er mit dem Lebens- und Veränderungsprozess. Auf diese Weise schafft Kutscher sein symbolisches Bild des Generationenkonfliktes. Identität, als ein sich langsam entwickelnder Prozess, zu dessen Orientierung geschichtliche Vorbilder gehören, war durch die Kriegsgeneration nicht gegeben. Der Hut-Phallus steht als Symbol der Generation der Väter. Der Hut, selbst nur äußerste Hülle, erweitert sich im performativen Teil zur Maske. Mit jedem Hut, den der Künstler aufzieht, stülpt er sich die, mit dem Hut assoziierte Verhaltensweise als lebendige Gesichtsmaske über und negiert, einer Tarnkappe gleich, sein eigenes Gesicht. Der Gesichtsausdruck entlarvt die Symbolhaftigkeit eines Kleidungsstückes, das vom jeweiligen gesellschaftlichen System nicht zu trennen ist. Durch die gespielte Maskenmimik, die Anpassung des Inneren an die objektiven Normierungen der Außenwelt, gelingt es Kutscher, dem Publikum einen Spiegel des jeweiligen Hut-Trägers vor Augen zu halten, dessen „wahres Gesicht“ offen zu legen, das Innere nach außen zu kehren. Durch das Abtragen des Hut-Turmes trägt Kutscher Geschichte ab, sein geschichtliches Ich als Deutscher. Das Durch-die-Luft-Werfen der Hüte gerät zum befreienden Akt von der Bürde und Belastung der Väter. Der Hut wird deformiert und mit einer neuen Form versehen.

Die wechselvolle Kulturgeschichte des Hutes und ihrer Träger mündete bei Kutschers vorherigen Beschäftigungen mit dem Hut in seinen Grafiken wie z.B. „Stadtschatten“, ähnlich wie bei René Magritte, in eine Umfunktionierung des Hutes zum Symbol der Anonymität³⁴¹. Diesem Garanten für Verschwiegenheit und Abgeschlossenheit der Blicke verleiht er wieder ein Gesicht. Doch unter dem Hut, im Gesicht selbst, gerät alles außer Kontrolle. Das Symbol für disziplinierte Selbstkontrolle kann seinen Träger nicht mehr bändigen und offenbart schonungslos seinen Charakter³⁴². Das einheitliche Bild vom Hut und seinem Träger als Identitätsaussage wird gebrochen. Kutschers Aktion von 1983 wirkte in ihrer aggressiven Direktheit wie ein Nachhall auf die Revolte einer vaterlosen Generation gegen eine Gesellschaft, die nicht bereit war, sich der Verantwortung für die jüngste Vergangenheit zu stellen³⁴³. Die fehlende Bereitschaft der Vätergeneration, sich kritisch und konsequent mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen, deren Unfähigkeit zu trauern, wie 1967 von Alexander und Margarete Mitscherlich diagnostiziert, führte seit Ende der 60er Jahre zu unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksformen³⁴⁴. In der Berliner Ausstellung „Deutschlandbilder“ wurden viele dieser Positionen, von Baselitz, Beuys, Polke, Richter, Vostell über die Fluxus-Bewegung (um nur die geläufigsten zu nennen) in einer Phänomenologie des Verdrängten umfangreich bearbeitet³⁴⁵. Anfang der 80er Jahre geriet die BRD nach dem Regierungswechsel von der SPD/FDP- zur CDU/CSU/FDP-Koalition 1982 in die Gefahr einer Historisierung der Vergangenheit³⁴⁶. Vergangenheitsbewältigung und Sühne als Voraussetzung für eine deutsche Identität waren nicht gefragt, so schreibt Roberto Ohrt *„Mitte der 80er Jahre wurde noch versucht, die kritische Masse in der deutschen Geschichte direkt zu entschärfen. Nationalgefühl sollte im Kontext einer Normalität von Krieg und Vernichtung, die angesichts des aktuellen Weltgeschehens und der Menschheitsgeschichte insgesamt doch nicht mehr als etwas Außergewöhnliches angesehen werden dürfen, heimgeholt, dem Volk als sein quasi natürliches Sentiment zurückgegeben werden. Dieses*

³⁴¹ Vgl. im Kapitel I Abbildung 89.

³⁴² Zum künstlerischen Umgang mit dem Hut im 20. Jahrhundert sowie zur „Hut-Historie“, vgl. ART-HATS. Hrsg. v. Irene Adelman, Harlekin Art Wiesbaden 1983. Siehe auch Walter Grasskamp, Das Verschwinden der Hüte, in: Kunstforum International Band 60, 4 / 83, April. S. 146 ff. Zum Hut allgemein, vgl. Tragen Sie Hut? An- und Einsichten über Hüte und andere Kopfbedeckungen, Ausst.-Kat. der Abteilung Textilgestaltung / Seminar für bildende Kunst und ihre Didaktik der Universität Köln. Hrsg. v. Bärbel Kerkhoff-Hader, Köln 1991.

³⁴³ Vgl. Alexander Mitscherlich, Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft, München 1963.

³⁴⁴ Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967.

³⁴⁵ Vgl. Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin Gropius Bau, Berlin. Hrsg. v. Eckhart Gillen, Berlin 1998.

³⁴⁶ Vgl. Jürgen Habermas, Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf, in: „Die Zeit“ 7.11.1986.

*Unternehmen führte bekanntlich zu einer Normalisierung des institutionellen und des alltäglichen Rassismus.*³⁴⁷“

Die Erblast des Nationalsozialismus führt in der Politik zur Gedenkstundenkultur (Ohr) und bei den Künstlern zu einer erneuten Intensivierung ihrer Aktivitäten. Martin Kippenberger, Werner Büttner, Albert Oehlen, Anselm Kiefer, Raffael Rheinsberg und Georg Herold mit ihren Arbeiten aus den 80er Jahren sollen nur exemplarisch genannt werden. Auslöser für Kutschers nochmaliges Arbeiten mit den Hüten - er hat sie im erwähnten Kontext bereits in den Flipp-Zeichnungen genutzt - ist eine Ausstellung über Hüte: ART HATS 1983. Dort zeigt er die Installation mit den Fotografien und den Hüten sowie (nur im Katalog) eine Serie aus 27 Einzel-Fotografien und entwickelt sein Rollenspiel, das er in der Performance in Barcelona dann live umsetzt. Diese Foto-Bilder als „Übungen für den richtigen Gesichtsausdruck passend zum richtigen Hut“ angelegt, visualisieren ausdrucksvoll die jeweilige geistige Auffassung seines Trägers. Bedingt durch Kutschers immer nackten Oberkörper, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf Hut und Mimik (Abb. 145). Sein Grimassenspiel steht in einer langen Tradition. Bereits Rembrandt gab seinen Selbstbildnissen auf kleinen Radierungen 1630 grimassenhafte Züge. Mit aufgerissenen Augen oder offenem Mund spielt Kutscher diverse Posen und Mienen durch³⁴⁸. Dabei gelangt er an eine Grenze, an der sein Spiegelbild zu einem anderen Ich wird, zu einem unbekanntem Gegenüber, das das vertraute Selbst zur Entdeckung neuer, durchaus psychischer Erscheinungsbilder drängt. Am bekanntesten dürften die 69 „Charakterköpfe“ von Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein, in denen grimassierende Züge verewigt sind. Diese bis heute Rätsel aufgebenden Köpfe, mit Darstellungen extremer Gesichtsverzerrungen, spielen alle Formen einer Gesichtsveränderung durch³⁴⁹. Auch Kutschers Experimente mit den eigenen Gesichtszügen haben das gleiche Ergebnis. Seine Motivation ist jedoch gegen die wieder aufkommende Verdrängung einer ohnehin nicht geleisteten Aufarbeitung der eigenen Geschichte in der Gesellschaft gerichtet. Dabei fällt sein Blick auf die eigene Geschichtlichkeit, auf den Bruch innerhalb der eigenen nationalen Identität, die sich nicht nur nahtlos an die Suche nach einer Ich-Identität anschließt, sondern sie bedingt. Diese ich-

³⁴⁷ Vgl. Roberto Ohr, Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken, in: Ausst.-Kat. Deutschlandbilder, Martin Gropius Bau 1998. S.378.

³⁴⁸ Vgl. Sonnabend 2003.

³⁴⁹ Vgl. Wien. Der Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt: Ein exemplarisches Künstlereoivre der Umbruchzeit, in: Mehr Licht, Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1999/2000, S.100-120. Die von Lavater zwischen 1775 und 1778 veröffentlichten „Physiognomischen Fragmente“, in denen er versucht, einen Zusammenhang zwischen Physiognomie und Charakter, Stand, Beruf usw. nachzuweisen, sollen hier keine Rolle spielen.

bezogenen Darstellungen erweitern sich in Barcelona zu einem politisch-gesellschaftskritischen performativen Porträt.

I. 15. „Selbst“ - Porträtinstallation (1987)³⁵⁰

Teil I

Die dreiteilige Porträtinstallation „Selbst“ resultiert zunächst wiederum aus einem Rollenspiel. Für seine installative und performative Arbeit „Eiertanz im Simulator“ aus dem Jahr 1985 beschäftigt Kutscher sich intensiv mit Masken³⁵¹. Ausgangspunkt für seine erneute Beschäftigung mit dem eigenen Porträt zwei Jahre später sind diese aus unterschiedlichen Materialien bestehenden Masken (Abb. 146). Über die historische Beschäftigung mit dem Selbst-Porträt von Künstlern, beginnend mit der Renaissance, in der das Thema der Individualität philosophisch und künstlerisch hervor tritt, entsteht die Umsetzung der Idee für das Selbst-Porträt (147). Seine modellhafte Herangehensweise an diese Art eines Porträts,

³⁵⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1580.

³⁵¹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1575. Ab 1983 entwickelt Kutscher eine Theaterperformance, die 1985 in Kassel (MUKU Halle K 18 / Multimedia Kunst) zur Aufführung kommt. Im Gegensatz zur selbstbezogenen Aktion der Verschmelzungen, die ohne Publikum als Ausgang für die Installation „Der weiße Traum“ 1980 diente und in Fortführung der Performance „Innenfeld“ 1982, bei der persönliche und allgemein gesellschaftliche Fragestellungen vor und anschließend mit Publikum bildnerisch formuliert wurden, ist der „Eiertanz im Simulator“ ein Stück über Wahrnehmungsprobleme, mediale Illusionen und Grenzüberschreitungen, durch die sich abzeichnende Revolution durch Computer- und Biotechnologien, die zu ebener Erde stattfindet und bei dem das Publikum als optischer Hintergrund aktiv einbezogen und medial reflektiert zum integrierten Bestandteil der Performance wird. Die aufwendige Aufführung findet unter so schlechten Bedingungen statt, dass Kutscher frustriert die Weiterentwicklung in diesem Bereich der Performance einstellt, sich aber anschließend auf Aspekte konzentriert, auf die er während der Entwicklung dieser Arbeit stieß. Verschwand im „Weißen Traum“ das Gesicht Kutschers hinter einer Maske aus Farbe als rituellem Bestandteil seiner Körperübermalaktion (siehe die filmische Super-8-Dokumentation), so findet man ihn blind agierend im „Eiertanz...“ hinter einer schwarz bemalten, tiefgezogenen Maske seines eigenen Gesichtes - abgenommen von einem vorher gefertigten Gipsabguss. Sie hatte aufgemalte Augen, die anfangs hinter einer Sonnenbrille verborgen waren. Als der Künstler die Maske im Laufe der Performance abnimmt, erscheint sein weiß geschminktes Gesicht als weitere Maske. Das Publikum konnte sich vor Betreten des Raumes Masken aus Abfallteilen aussuchen. Dahinter verborgen wurde das Publikum im Raum selbst zum Bestandteil der Aktion, indem es in das Scheinwerferlicht des aufzeichnenden Kameramanns geriet. Der Kameramann war hinter seiner Kamera-„Maske“ versteckt und trug eine zweite rückwärts gerichtete Kamera plus Scheinwerfer, die alles „erblickte“ und aufzeichnete, was sich hinter ihm befand. In der Vorbereitungsphase dieser Theaterperformance fertigt Kutscher dreidimensionale Kopien von Selbstbildnissen großer Maler wie Rembrandt, Delacroix, van Gogh, Gauguin, Magritte etc, indem er Pappmachée auf seine eigene tiefgezogene Maske aufbringt und bemalt. Ihn interessiert der Gegensatz dieser Bildnisse zu bemalten, plastischen, starr wirkenden Galionsfiguren, und er setzt sie bewusst als zu spezifisch nicht im „Eiertanz...“ ein. Sie greifen die alte Problematik Schein und Wirklichkeit, Fläche und Raum (Film und Plastik) auf, und finden ihre Fortsetzung in der Entwicklung der Porträtinstallationen „Selbstporträt“. Die unterschiedlichen „Phantasiemasken“ aus Müllmaterialien, die sich die Besucher am Eingang aussuchen konnten, haben das Ziel, beim Publikum eine Reflexion über die eigene Individualität auszulösen. Mit der Auswahl der Masken, bei denen es sich um individuelle Einzelstücke handelt, spiegelt sich der persönliche Geschmack seines Trägers wider. Durch die Entscheidung für eine bestimmte Maske und mit der spielerischen Verhüllung der eigenen Identität wird das Publikum zu einer Art griechischem Chor und zum Bestandteil der Performance. Die Besucher werden funktionsgebunden, verlieren ihren Publikumscharakter und sind vollständig eingebunden in die Simulation. Vgl. Alles und noch viel mehr, Das Poetische ABC. Hrsg. v. G.L.Lischka, Bern 1985, S. 671-674. Vgl. auch: MuKu (Multimedia-Kunst), Ausst.-Kat. Halle K 18, Kassel 1985, keine Seitenangaben.

„das nie der Realität entspricht“, entwickelt Kutscher 1987 im Selbstporträt. Nach dem „Nicht-mehr-Greifen“ des Renaissance-Konzeptes mit der Unteilbarkeit des „Individuums“ und einer prinzipiellen Reformulierung einer Person in vielfachen Facetten, stellt Kutscher sich die Frage: „Wie müsste heute ein Porträt aussehen?“.

Er ist sich darüber im klaren, dass die Vielschichtigkeit der Individuen im 20. Jahrhundert nicht mehr mit einem einheitlichen, treffenden, totalen und fixierenden Blick eingefangen werden kann, der es ermöglicht, zu einer konsistenten künstlerischen Nachbildung zu gelangen. Das moderne Porträt verlangt aus Kutschers Sicht vielmehr nach Irritation. Es muss zeigen, dass das Unteilbare auch, und gerade in unserer Wahrnehmung, in verschiedene Teile zerfällt und eine Konstruktion im Gehirn ist. Kutscher weitet daher die Frage nach dem Porträt von vornherein auf die Frage nach dem „Menschenbild“ aus. Tradierte Wahrnehmungsmuster und Symbole, „die sich jedoch verändern oder verändert werden müssen“, werden genauso als Werkzeug in das Porträt mit einbezogen wie neue Techniken und Entdeckungen. Es entstehen übergreifende Formulierungsversuche von dem, wie man heute einen Menschen darstellen kann, je nachdem, wie sein Beruf und sein Umfeld aussehen. Kutschers fast einfühlsame Nähe in die Geschichte einer Person verlangt aber auch Distanz. Die Person wird für ihn dabei zu einem „Raum, in den man hineingeht, den man als Raum auch zeigen muss, und zwar als fragmentarischen Raum“. Die daraus entwickelten installativen „Porträt-Installationen“ sind „virtuelle, interaktive, soziale Räume“, die organisch erfahrbar und definierbar sind – Räume, die ein Innen und Außen besitzen und „die als Modell unserer Wahrnehmung entsprechen“. Die Elemente in einem solchen Raum können unterschiedlich sein, beziehen sich jedoch aufeinander. Der ausschnitthafte, illusionistische und oberflächliche Schaufensterblick wird durch den sichtbar gemachten Wahrnehmungsprozess innerhalb eines solchen fragmentarischen Personensystems abgelöst. Im Prozess der Wahrnehmung spielt der Zeitraum eine entscheidende Rolle. Kutschers Selbstporträt besteht aus drei Elementen, die sich inhaltlich und formal aufeinander beziehen. Je nach Standpunkt und Blickwinkel erkennt der Betrachter die drei Elemente aber nie gleichzeitig, sondern immer nur fragmentarisch, mit Konzentration auf jeweils eines von ihnen. Dadurch wird er zum Abschreiten und zur Bewegung gezwungen. Kutscher verhindert das Einfrieren eines Zustandes, entsprechend der Erkenntnis: „Alles was lebt, kann man nicht festhalten und festsetzen“.

Der erste Teil des Selbstporträts besteht aus einem pendelnden, lebensgroßen, im Umriss ausgeschnittenen Schwarz-Weiß-Foto auf Aluminium, das kopfüber aufgehängt ist³⁵². Die Augen sind geschlossen, die Hände wie bei ägyptischen Mumien vor der Brust gekreuzt. Die Fotografie friert einen realen Augenblick von Kutschers Leben ein. Die Mumienhaltung unterstreicht den Ewigkeitsanspruch dieses Eingefrorenenseins. Gleichzeitig befragt Kutscher diesen Ewigkeitsanspruch aber durch die animierte Unruhe der Bewegung der hinterher schwingenden Mumie. Die Verdrehung der Verhältnisse, von oben und unten, zwingt den Betrachter zur Reflexion über die eigenen Daseinsbedingungen. Das Motiv des „Kopfübers“, die Umpolung, wirkt wie eine Zusammenfassung seiner bisherigen Bewusstseinslage gegenüber dem eigenen Porträt. Das Phänomen Pendel steht für die Unfassbarkeit von Zeit und Raum. Sein quasi mäandernder ungleichmäßiger Ausschlag ist Resultat der Erdumdrehung. Die Magie, die fotografischen 1:1-Repräsentationen innewohnt, wird noch weiter getrieben. Kutscher filmt sein Pendelporträt ab. Er fokussiert dabei ausschnitthaft die Wand, in der die obere Körperpartie immer wieder erscheint. Der Film dient als Fortführung der flachen illusionistischen Abbild-Fotografie und steigert durch Bewegung den Versuch der Realitätsnähe mit Ewigkeitsanspruch. Von einem Sockel aus projiziert er das Ergebnis als Endlosfilm 1:1, so dass die obere Körperhälfte des bewegten Pendels in gleicher Größe im Ausschnitt immer wieder erscheint. Die Wunschvorstellung, dass die bewegte Pendel-Fläche mit der gefilmten, ebenfalls bewegten Pendel-Fläche zur Deckung kommt, muss wegen unterschiedlicher Pendelausschläge und Intervalle jedoch scheitern (Abb. 146). Denn im Zustand der Bewegung lassen sich Realität und Abbild nicht zusammenführen. Der absolute Anspruch der Kunst, Schönheit und Realität zum deckungsgleichen Idealbild zusammenzuführen und der daran gekoppelte Wunsch nach „Ewigkeit“ ist auch nicht durch die neuen Medien einzulösen. Der Betrachter, dessen Auge unbewusst nach dieser

³⁵² Mit der Kopfüber-Aufhängung verkehrt Kutscher die Wahrnehmung der Welt. Die Umkehrung des Verhältnisses von Oben und Unten steht sowohl als Metapher für den vergeblichen Versuch einer Selbstlokalisierung des Menschen im Ganzen bzw. für den Verlust dieser Lokalisierbarkeit als auch für die generelle Infragestellung eines universellen Gefüges von oben und unten. Aus Kutschers künstlerischer Perspektive ist das Kopfübermotiv eine weitere Variante für die „Unmöglichkeit ein einheitliches Porträt zu erstellen“. In seinem Buch *Kopfüber* bearbeitete Jörg Traeger insbesondere die Vorliebe der Künstler des 20. Jahrhunderts für das Kopfübermotiv, wie z. B. Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Max Beckmann, Niki de Saint-Phalle, Georg Baselitz und Bruce Nauman etc. und skizziert eine beträchtliche symbolische Breite. Als Voraussetzung für das Kopfüber-Phänomen dieser Künstler sucht Traeger nach Beispielen in früheren Kunstepochen, erschließt mythische, religiöse, philosophische und literarische Vorbilder und kommt zu dem Schluß, dass am Ende des 20. Jahrhunderts die Künstler vorwiegend das Kopfübermotiv nutzen, um einen skeptischen oder ironischen Blick auf die Welt zu richten. Diverse Videoinstallationen von Bruce Nauman spielen mit der Darstellung des eigenen Kopfüber. Traeger bespricht insbesondere Naumans Arbeit „Anthro/Socio“ von 1991, die auf der documenta 9 von 1992 präsentiert wurde. Die komplexe Bedeutungsbreite dieser Arbeit zu analysieren, führt im Kontext mit Kutschers Porträtarbeit zu weit, aber auch Nauman spielt mit der medialen Multiplikation seiner selbst. Vgl. Jörg Traeger, *Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, München 2004.

Zusammenführung sucht, wird gewahr, dass nur der Stillstand des Pendels, der Tod, sie ermöglichen könnte.

1.15.1. „Selbst“ - Porträtinstallation (1987)

Teil II, A

Für den zweiten Teil des Selbstporträts benutzt Kutscher eine lebensgroße Gesichtsmaske aus Kaolin. Wieder greift er auf das weiße Kaolin zurück, das er bereits in mehreren Arbeiten benutzt hat, da „aus Kaolin alles entsteht und es somit ideal ist“. Diese Büste stellt er auf einen Sockel. Der postulierten Mehrschichtigkeit der Person entspricht der Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite: sein eigenes Porträt und eine groteske Fratze. Dieser Januskopf sitzt auf einer sich drehenden Tellerplatte. Analog zur ersten Station koppelt er dieses Porträt mit einer Endlosfilm-Projektion. Die Projektion auf die Büste zeigt eine zeitliche Rundumfahrt um Kutschers realen Kopf (Abb.149). Der Film entstand, während Kutscher auf einem Drehstuhl saß und sich regelmäßig drehte, während die Kamera dazu lief. Auf der dahinter liegenden Wand erscheint der Schatten der Maske, konturiert durch den hellen Rand der Projektion. Auch diese „Spuren“ kommen nicht zur Deckung. Bereits seit dem Projekt „Film und Plastik“ von 1969 beschäftigte er sich mit der Übereinstimmung bzw. Nicht-Übereinstimmung von Bild und Abbild.

1.15.2. Exkurs: Film und Plastik (1969)³⁵³

Die Arbeit „Film und Plastik“ (Abb. 150), die ursprünglich für eine von Studenten initiierte Ausstellung in Kassel konzipiert war und aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden konnte, wurde 1969 in Mainz in der Aula des Hochschulinstituts für Kunst und Werkerziehung aufgebaut. Es handelt sich um eine Raum-im-Raum-Installation. Vier miteinander verbundene Holzstützen bilden ein Quadrat. Auf einer Seite ist eine transparente, dreiteilige Wand aus milchigem Kunststoff installiert, aus der im unteren Teil plastisch geformte Körperteile - Unterkörper, Beine, Füße - reliefartig herausragen. Diese Körperteile von drei an einem Tisch sitzenden Personen stimmen überein mit der Projektion eines 16 mm Schwarz-Weiß-Endlosfilms von drei ebenfalls an einem Tisch sitzenden Personen. Dieser Film wird aus etwa zehn Meter Entfernung lebensgroß an die Wand projiziert. Auf der gegenüberliegenden Wand befindet sich grünliche Spiegelfolie, in der sich die Filmprojektion von drei rauchenden und redenden Männern spiegelt. Im Raum selbst stehen ein Tisch und ein

³⁵³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1564.

Stuhl. Der Betrachter, der diese Installation betritt, muss zunächst durch die Projektion laufen und wirft dabei seinen eigenen Schatten an die Wand. Im Inneren des Raumes sieht der Betrachter schließlich sein eigenes Spiegelbild und das der gefilmten Personen auf der Spiegelfolie. Dazu läuft ein Endlosband mit mehreren Sätzen als offener Dialog: "Wie geht's Dir heute?", „Ja, hätte ich auch gedacht" - fragmentierte Satzstücke, die der Betrachter selbst jeweils neu mit Fragen und Antworten füllen kann. Kutscher nennt diese Installation "Film und Plastik", weil er eine Kombination von "*flacher Bewegung und projizierter Raumillusion*" an der Wand kombinieren will mit „*körperlich plastischer Realität*". Die Arbeit kann als unmittelbare Reaktion auf die späten sechziger Jahre, wie auch auf die zunehmende Bedeutung von Film und Fotografie, verstanden werden. Die vollständige mediale Durchdringung der Wirklichkeit erzeugt auch einen neuen Bedarf an zeitgemäßen Modellen menschlicher Repräsentation sowie der Wahrnehmung der Welt unter Beteiligung fast aller Sinne. Kutscher konstruiert einen fließenden Übergang vom realen Raum zu einer konstruierten medialen Wirklichkeit. Dies geschieht in einem eigens dafür konzipierten Raum. Es entstehen Schnittstellen zwischen den traditionellen Künsten (Plastik) und der sich formierenden neuen Medienkunst, die mit einer veränderten Wahrnehmung von Realität einhergehen. Eine gleichzeitige, gleichsam ganzkörperliche Umfassung des Betrachters ist intendiert. Kutscher hat diese ganzkörperliche Umfassung zum ersten Mal bei Edward Kienholz auf der documenta IV 1968 in Kassel gesehen. Nun lenkt er selbst die Aufmerksamkeit auf die Elemente Atmosphäre, Geschwindigkeit, Zeit, Raum und Bewegung. Der Besucher wandert als Schatten in die Schatten der Projektion hinein und vereinigt sich im farblich getönten Spiegelbild am Tisch mit ihnen. Voraussetzung für diese Arbeit war die Infragestellung des feststehenden Kanons, wie er im Kino üblich geworden war. Kutscher löst Projektionsfläche (Filmleinwand), Projektor, Publikum, Filmablauf und Kinoraum aus ihren festgelegten Funktionen und Orten und sucht so neue Möglichkeiten des Ausdrucks. Möglich ist dieser Schritt über eine Analyse, was Kino an sich und als „Ort gesellschaftlicher Kommunikation“ eigentlich ist bzw. nicht ist: Kino ist eine Bühne in einem verdunkelten Raum. Vor der Leinwand befindet sich festsitzendes Publikum, alle blicken in eine Richtung, während hinter ihnen ein Projektor ein Bild auf die Leinwand projiziert. Im Ergebnis eine ausgerichtete Informationsgesellschaft. Diese den Kinoraum ordnende Grundlage gibt Kutscher auf. Projektionsfläche, Lichtprojektion, abgedunkelter Raum und technischer Projektionsapparat verschmelzen so zu einer Einheit, die selbst bewegt ist, Bewegung erzeugt und in der sich der Betrachter bewegen kann. Der Besucher bewegt sich bewusst durch das Projektionslicht im Raum. Der Projektor wird so tief gestellt, dass der Besucher das Bild

beeinflussen muss. Im Lichtstrahl erlebt er seinen Schatten. Wie in einem Schattenspiel, wo sich der Schatten direkt auf der Bühne befindet, zeigt sich der Besucherschatten spielerisch an der Wand wieder. Die Filmkunst hat unsere Vorstellung vom Projektionslicht geprägt. Sie besteht darin, dass mit dem im dunklen Kino aufleuchtenden Projektionsstrahl jene illusionäre Welt des Films zu wirken beginnt und für das Eintauchen in eine illusionäre Wirklichkeit steht. Kutschers "Kinofilm" bezieht sich hingegen auf einen realen Raum im Raum. Es wird keine fiktive Geschichte hineintransportiert. Der Raum selbst mit den abgebildeten Personen ist plastisch vorhanden. Diese drei am Tisch sitzenden Leute können in jedem beliebigen Film eine unwichtige, kurze Szene spielen. Hier, durch ihr endloses Sitzen, sind sie der eigentliche Hauptfilm. Ein Film für den Ort, der nur in diesem Raum gültig ist. Dies unterscheidet ihn von allen Filmen, die hundertfach kopiert und im Verteiler des kommerziellen Kinos gespielt werden. An deren Mechanismen und Bedingungen denkt Kutscher vorbei und kehrt zur Grundfrage zurück, was eigentlich bewegtes Bild bedeutet. Gebunden wird das Ganze durch einen offenen Dialog. Beim Kinofilm ist die Akustik an den Inhalt des Filmes gebunden. Hier wird der Ton-Dialog frei, unabhängig und bietet Möglichkeiten für den Betrachter zu improvisieren. Die einzelnen Elemente: Ton-Spur/Film-Bild/ Projektions-Raum werden bearbeitet und in Bewegung versetzt. Mit den Kennzeichen der Moderne, wie Licht, entwirft Kutscher ein neues Modell, um die „neuen bewegten Formen auszudrücken“, die spezifisch für das letzte Jahrhundert sind. Der reale Tisch im Raum entspricht dem Tisch im Film. Die Spiegelung in der gegenüberliegenden Wand erweitert den Raum über eine Illusion. Durch diese illusionistische Raumerweiterung durchqueren die Betrachter immer wieder aufs Neue den Raum. Kutscher führt den Betrachter über den Spiegel in die Illusion eines Filmraumes. Alles wird durch die Spiegelung reduzierter und irrealer. Es ist ein Versuch, aus der Realität in eine verzauberte Welt hineinzukommen, für die Kino steht. Das Kino verzaubert die Besucher und läßt sie anschließend allein. Bei Kutscher entsteht ein ganz anderes körperliches Empfinden. Man kann durch den angestrahlten Spiegel nachvollziehen, wie die Installation gemacht ist. Das ist die „*bezaubernde Enttäuschung*“. Der Besucher ist zwar verzaubert, wird aber gleichzeitig aufgeklärt. Nichts ist versteckt - wie bei Bill Viola - alles ist entdeckt, aufgedeckt - offensichtlich. Dadurch entsteht ein Gruppenbewusstsein beim Publikum. Gemeinschaftlich, ja spielerisch, macht es die gleiche Erfahrung, löst sich von der Faszination des illusionistischen Films und läuft nie Gefahr, seine eigene Identität aus den Augen zu verlieren (das Publikum selbst wird zum Performer). Die Ausrichtung der Sitzordnung im Kino wird aufgelöst zugunsten einer Möglichkeit, sich je nach Belieben selbst zu produzieren. Dadurch erhält der Betrachter das Bewusstsein für seinen Körper zurück. Anstelle des

Anschauens eines anderen Schauspielers nimmt er jetzt am Wahrnehmungsprozess teil. Da von dem Werk nur eine Papierkopie des Negativstreifens des Filmes erhalten blieb, fertigt Kutscher zwecks Dokumentation im Jahre 2000 eine Zeichnung auf Flurbereinigungs-Transparentpapier an.

Der amerikanische Performer, Plastiker und Videokünstler Dan Graham (geb.1942) thematisiert seit den 60er Jahren das Verhältnis vom Künstler zum Betrachter und zum umgebenden Raum. Die unsichtbare Grenze, die traditionell den Zuschauer vom Schauspiel trennt, definiert er in zahlreichen Arbeiten neu. Der Zuschauer wird dabei auf direkteste Weise mit sich selbst konfrontiert. Graham setzt Spiegel, Videoapparate, Filme, Fotografien, Architekturen, Performances als Mittel ein, um auf analytische und kritische Art den Zuschauer auf sich selbst und sein Verhalten zu verweisen. Durch Irritationen von Spiegelungen, zeitverzögerte Abbildungsprozesse, Körperbewegungen im Raum, erreicht er beim Betrachter auf vielfältige Art eine Verunsicherung des eigenen Körper-Raum-Bildes. Am unmittelbarsten ergeben sich in Kutschers beschriebener Arbeit Berührungen zu Grahams Kinomodell „Cinema“ von 1981. In ihm zeigt Graham seine Überlegungen hinsichtlich des spezifischen Blickraums Kino, indem er, unter anderem von Johannes Duikers „Handesblad Cineac“- Kino in Amsterdam (1934) ausgehend, ein Gebäudemodell entwickelt, bei dem die Leinwand wie eine Membran zwischen Innen- und Außenraum und die Lichtverhältnisse sowie die Körper der Zuschauer eine gewichtige Rolle spielen. Graham und Kutscher legen Kino offen, erlauben dem Publikum selbst zu erleben, zu erfahren, zu agieren. Die Betrachter werden zum Reflektieren über die eigene Wahrnehmung animiert, an deren Ergebnis er selbst beteiligt ist³⁵⁴. Kutscher nutzt in seiner Arbeit das Zusammenspiel aus traditionellen Materialien und neuen Medien, wie sie im Selbstporträt anzutreffen sind. Auch in Dan Grahams komplexem und vielfältigem Oeuvre spiegeln sich Fragen nach der Konstruierbarkeit der Identität - über das Bewusstmachen verschiedener Abbildrealitäten - wider. Graham definiert ebenfalls das Selbst nicht als Einheit, sondern eingebunden in das Netz der Beziehungssysteme und gesellschaftlichen Umgebungsstrukturen. In einer Reihe von Installationen arbeitet er ab 1974 mit technisch erzeugten Zeitverzögerungen und setzt den Betrachter in ein mannigfaltiges Spiel optischer und über Spiegel und Videorückkoppelungen erzeugter zeitlicher Bezüge. In diesen Installationen wird der Betrachter in die „Behauptung, Infragestellung und Facettierung des Ich-Begriffs“ mit einbezogen³⁵⁵. In ihren

³⁵⁴ Vgl. zu diesem Thema auch Serge Daney, Eine Geschichte über Unbeweglichkeit und Beweglichkeit, in: *documenta documents 2*, Kassel 1996, S. 80-83.

³⁵⁵ Vgl. zu diesem Aspekt, Rainer Metzgers drittes Kapitel in seiner Dissertation über Dan Graham: Ich ist ein anderer: PRESENT-CONTINUOS-PAST(S) (1974) in: Rainer Metzger, Dan Graham. Kunst in der

Fragestellungen und den künstlerischen Umsetzungen der Selbstkonfrontationen divergieren beide Künstler jedoch grundsätzlich.

1.15.3. „Selbst“ - Porträtinstallation (1987)

Teil II, B

Kutscher bedient sich des Filmes als reines Material. Entsprechend projiziert er den Film mit dem drehenden Selbstportrait nicht auf eine flache Leinwand, sondern auf die drehende Plastik, wodurch dem Film selbst plastische Qualität zukommt. Die Skulptur, in der Antike durch monumentale Größe, Reihung und Wiederholung oft benutzt zur Beglaubigung von Ewigkeit (z.B. Ägypten, China etc), wird zusammengeführt mit einer Endlosschleife, die Bewegung ins Unendliche fortsetzt. Auf den ersten Blick erscheint diese Position als gelungener Gegenentwurf zu traditionellen Vanitas-Vorstellungen. Kurzzeitig entsteht die Illusion, das Fortschreiten der Zeit durch die Möglichkeiten ihrer Wiederholung - den Loop - überwunden zu haben³⁵⁶. Die Spannung, die sich aus der vermeintlichen Übereinstimmung von Abgefilmtem und der Projektionsfläche ergibt, löst sich durch die Unmöglichkeit des Zusammentreffens und zeigt kompromisslos die Nichtgültigkeit dieses Anspruches auf. Mit jedem weiteren Aufbau des Selbstporträts unterstreicht Kutscher den Kerninhalt seiner Botschaft, indem die Maske unverändert bleibt, das Video aber erneuert und dem Altwerden seines Protagonisten angepasst wird. Durch diesen Alterungsprozess widersetzt er sich auch hier dem Wunsch nach dauerhaft gültigen Formulierungen. Das aus der filmischen Überblendung entwickelte Prinzip der Doppel- und Mehrfachfachbelichtung thematisiert zuvor bereits die Fotografie, die sich mit der Darstellung von Mehrsichtigkeit eines Menschen in der zweidimensionalen Fläche auch weiterhin beschäftigt³⁵⁷. 1953 fotografiert Victor Obsatz Marcel Duchamp. Das Foto ist das Ergebnis der Überlagerung zweier Ansichten (en face und im Profil). In der frontalen Hauptansicht fixiert das Modell den Beobachter, lächelt ihn an und beginnt mit ihm einen Dialog. Die Profilansicht kann daran nicht teilnehmen, weil ihr Blick auf einen unbestimmten Punkt ausgerichtet ist. Dass die

Postmoderne, Köln 1996, S.85-127. Vgl. auch Dan Graham, Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994, und zuletzt, Dan Graham, Werke 1965-2000, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 2003.

³⁵⁶ Vgl. Loop- Alles auf Anfang, Ausst.-Kat. Hypo- Kunsthalle München 2001.

³⁵⁷ Die bekanntesten frühen Beispiele für mehrfach belichtete und in „Bewegung“ versetzte Fotografieporträts finden sich bei den italienischen Futuristen. Neben den futuristischen Kamera-Experimente eines Anton Giulio Bragaglia ist auch Man Rays verwackeltes Porträt der Marquise Casati von 1922 zu nennen. Weitere Beispiele u.a. von Laszlo Moholy-Nagy und Anton Stankowski finden sich bei Brückle, der hervorhebt, dass sich die gesamte klassische Avantgarde mit der Darstellung von Individualität und Persönlichkeit schwer tat, weil sie teilweise den Glauben an einen integren Kern des Subjekts verloren hatte. Vgl. Wolfgang Brückle, Gesichter in Freiheit. Avantgardetechniken im Übergang vom Porträt zum Bildnis 1912-1958, in: Auss.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 19-26.

vermeintliche Einheit eine Dualität ist, liegt an der Vorderansicht. Sie wird derart stark von der Profilansicht überlagert, dass Nase und Ohr fast zusammentreffen und kein einheitliches Gesicht mehr zulassen³⁵⁸ (Abb. 151). Die Montage der Spaltung des Duchamp'schen Gesichtes und Kutschers inszenierte Selbstverwandlung in „mehrere nicht deckungsgleiche Gesichter“ zeigen Identität als offene Frage. Bei Kutscher wird dies gesteigert durch die Kombination der Medien Video und Plastik und vom integrierten Alterungsprozess des eigenen Gesichtes unterstützt. In Oskar Wildes Roman „Dorian Gray“ altert stellvertretend für Basil Hallward das Bildnis von ihm mit schrecklichen Folgen. Kutschers immer wieder aktualisierter Alterungsprozess wird in letzter Konsequenz zum selben Ergebnis führen, zum Tod³⁵⁹. Dieter Roth porträtierte 1964 Carl Laszlo aus Schokolade (Abb. 152). Das Materialbild altert nicht nach Jahren, sondern zusehends. Vergleichbar dem Alterungsprozess der Haut des Porträtierten wird die zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts gleichmäßig braune Schokoladenschicht innerhalb des Gesichtsumrisses immer poröser und fleckiger. Sowohl der Mensch als auch das Bild sind einer permanenten Metamorphose des Verfalls unterworfen. Der Verlust des Gesichtes von Laszlo wird in eine Art Totenschädel münden³⁶⁰. Roths aufgezeigte Verwandlung und Zersetzung der organischen Materie und Kutschers auf seine Büste aufprojizierter Alterungsprozess stellen biologische Realitäten dar und wehren sich in ihrem prozesshaften Charakter gegen „ein“ gültiges Bild des Menschen.

1.15.4. „Selbst“ - Porträtinstallation (1987)

Teil III

Der dritte Teil der offenen Choreographie des Selbstporträts besteht aus einem halb geöffneten Koffer. Das Objekt wirkt wie ein kleiner autarker, ironischer Aspekt innerhalb der Installation und trägt den Titel „Selbstporträt-Movie“. Auf seinem Boden fährt eine kleine Modell-Eisenbahn auf kreisförmigem Gleis. Hinter der Lokomotive ist auf einem flachen, offenen Güterwagen eine winzige Glühbirne als Kleinstprojektor installiert. Aufgemalt auf

³⁵⁸ Vgl. Inka Graeve, Zeit-Bilder, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin 1999, S.444. Als Vergleich zu den bewegten Abbildern Kutschers wird bewusst ein statisches Bild gewählt. In Ausstellungskatalogen über Kutscher wird notgedrungen immer wieder der Versuch unternommen, den kurzen Augenblick der Überlagerung fotografisch festzuhalten. Auch diese Versuche misslingen. Victor Obsatz konnte nur mittels Montage die Gesichts-Überlagerungen Duchamps festhalten. Vgl. Ausst.-Kat Vollrad Kutscher. Immer Vorwärts., Kestner-Gesellschaft Hannover, 1998, Abbildungsteil. Als Vorläufer innerhalb des Mediums Video steht Peter Campus mit seinen in den 70er Jahren unterschiedlich realisierten Installationen zum Thema Abbildungsprozesse. Vgl. Peter Campus, Ausst.-Kat.Kölnischer Kunstverein, Köln 1979.

³⁵⁹ Oscar Wildes „Bildnis des Dorian Gray“ ist ein phantastisches Porträt, das als Ölgemälde die Alterungsspuren trägt, die seinem Modell erspart bleiben, und zur Projektionsfläche der verwerflichen Handlungen wird, von deren Folgen die Physiognomie des Täters verschont bleibt

³⁶⁰ Vgl. Ralf Beil, Dieter Roth. Salami-Sonnenfett oder: Der Fröhliche Schimmelpilz, in: Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial- von Schiele bis Jason Rhoades, Köln 2002, S.165-166.

diese Glühbirne ist Kutschers Selbstporträt, das von der kreisenden Bahn aus auf die inneren Kofferwände projiziert wird. Das Lichtporträt zeigt aufgrund der wechselnden Abstände zwischen Projektor und Kofferwand unterschiedliche Stärke (Abb. 153). Mit dem Glühbirnenporträt orientiert sich Kutscher nach der Beschäftigung mit dem Renaissance-Porträt innerhalb der Kunstgeschichte weiter zurück und verweist auf das Miniaturporträt der mittelalterlichen Buchmalerei und auf die Glasmalerei der Kirchenfenster. Die gotischen Cathedral-Bauten mit ihren großen diffanen Fensteröffnungen und den Glasmalereien, die Heilige und Stifter zeigen, die je nach Tages-Lichteinfall leuchten, beziehungsweise nachts durch das Kerzenlicht schattenhaft sich abzeichnen, sind der Ausgangspunkt für sein Glühbirnenporträt. Kutscher transformiert diese Lichterfahrung in unser heutiges elektrifiziertes Zeitalter, das ununterbrochen Licht spendet. Der gegenwärtige Drang der zeitgenössischen Kunst zur Miniaturisierung und zur „virtuellen Auflösung“ sowie der Austausch der Heiligenbilder gegen profanisierete Darstellungen sind weitere anregende Aspekte. Das Motiv des Endlosfilmes der beiden anderen Stationen wird hier in Form des Eisenbahn-Endloskreises in den Koffer gepackt. Alle Illusionen über die Möglichkeit einer Porträt-darstellung, die in Realität und Abbild zur Deckung kommen, werden damit auf den Punkt gebracht. Der Künstler ist immer unterwegs und kommt doch nie an sein Ziel. Der Koffer als Emblem der Ortlosigkeit und die Eisenbahn als Symbol des permanenten bewegten Reisens unterstreichen das³⁶¹. Der Künstler benötigt immer einen „Spiegel“, in diesem Fall eine Kofferwand, um sich selbst zu reflektieren und um „aufzuleuchten“. Im Koffer konzentriert sich alles auf das Künstler-Porträt (*„auch eine Metapher für den Egoismus von Künstlern, die nur um sich selbst kreisen, um sich Identität und Individualität zu versichern“*), aber Kutscher zeigt mit seiner gesamten Installation, dass diese hermetisch abgeschlossene Welt nur ein minimaler Bestandteil einer viel komplexeren Fragestellung ist.

1.15.5. „Selbst“ - Porträtinstallation (1987)

Die Porträtinstallation im zeitgenössischen Porträtkontext

Das Selbstporträt ist eine dreiteilige Installation, in der jede Station eine Variante des Grundmotivs ist. Das Grundmotiv ist die Unmöglichkeit, ein glaubwürdiges Abbild einer Person (in diesem Falle von sich selbst) zu schaffen, das Anspruch hat, eine authentische

³⁶¹ Entsprechend hat der Koffer „Selbstporträt-Movie“ als autarker Teil innerhalb der Installation an entsprechend thematisch orientierten Ausstellungen teilgenommen. Vgl. zum Koffer: Alle Koffer fliegen hoch, Ausst.-Kat. der Airport Gallery des Flughafens Frankfurt am Main 1993. Vgl. zur Eisenbahn: Züge Züge. Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Städtische Galerie Göppingen. Hrsg. v. Werner Meyer und Renate Damsch-Wiehager, Göppingen 1994.

Aussage über den Abgebildeten wiedergeben zu können. Laut Kutscher gelingt das nicht, da es ein Ideal ist. Sein Versuch, dennoch ein Menschenbild herzustellen, bedeutet für ihn, die Spannung, welche zwischen dem Ideal und dem realen Ergebnis herrscht, von vornherein mitzudenken und zu formulieren³⁶². Jedes Abbild muss daher - so sehr es auch dem Abgebildeten zu ähneln scheint - für Kutscher ein Fragment sein. Es kann nur ein festgehaltener Ausschnitt sein, der gleichsam seine eigene Fragwürdigkeit und Brüchigkeit zeigt. Kutschers neue Porträt-Modelle stehen nicht mehr für eine psychische Besonderheit, in der sich eine Person augenblicklich befindet. Es sind Darstellungen von Lebensprozessen, die innerhalb eines Lebewesens ablaufen und die Kutscher durch einzelne Markierungen modellhaft aufgreift und kommentiert. Sie stehen für eine bestimmte Situation, in der sich die dargestellten Personen innerhalb der Gesellschaft befinden. Die Distanz zu den abgebildeten Personen wird durch das Selbstporträt erst ermöglicht. Durch die Erkenntnis, sich selbst nicht als Einheit zu verstehen, sondern als fragmentarische Konstellation verschiedener Elemente zu umreißen und zu interpretieren, kann er das persönliche Drama des Verlustes von Identität abschließen. Der eigene Narzissmus, bei Künstlern durch ihren Selbstbezug phasenweise krankhaft ausgeprägt, wird relativiert und - zugunsten der Möglichkeit auf andere eingehen zu können - erweitert, um ebenfalls deren Widersprüchlichkeit sichtbar zu machen. Mit dem Selbstporträt gewinnt er die Voraussetzung zu weiteren modellhaften Porträtinstallationen.

Im Rückblick erweist sich das 20. Jahrhundert als Ganzes von Ich-Teilungen und Verdoppelungen durchzogen. Kutscher ist dabei weder der erste noch wird er der letzte sein. Die Kunstkritik hat sich zur Klärung dieses Phänomens regelmäßig der Psychoanalyse und vor allem der Philosophie bedient³⁶³. Das Problem der Selbstdarstellungen der Moderne ist keinesfalls auf einen einheitlichen Nenner zu bringen. Dies gilt ebenso für die Kunst wie für die Philosophie³⁶⁴. Die mittlerweile standardisierte Fülle der Zitatmöglichkeiten, von Platon, Rousseau, Novalis, Fichte, Kierkegaard, Sartre, Nietzsche, Novalis, Wittgenstein, Foucault, Bloch, Adorno, Lacan, Derrida - um nur die bekanntesten zu nennen - hat zwar in vielen Fällen Übereinstimmungen mit künstlerischen Gedanken gefunden, aber in den wenigsten

³⁶² Alberto Giacometti behauptete, *„es ist unmöglich, ein Porträt zu malen. Ingres konnte es. Er konnte ein Porträt vollenden. Es war der Ersatz für eine Fotografie und musste von Hand gemacht werden, weil es damals keine andere Möglichkeit gab. Aber heute hat es keinen Sinn mehr, es gibt die Fotografie, und damit hat es sich.“*. Zitat aus James Lord: Alberto Giacometti, Ein Porträt. Frankfurt-Berlin-Wien 1984, S.16. Giacometti hatte, trotz aller Quälerei, nie aufgehört Porträts zu erstellen. Wohlwissend, dass die Fotografie dazu auch nicht in der Lage ist, suchte er zeitlebens nach Ausdrucksmöglichkeiten für ein Menschenbild. Das von Künstlern apostrophierte Unmögliche der Porträterstellungen führt nur zu einer veränderten bzw. erweiterten Formensprache, nicht zu ihrem Ende.

³⁶³ Vgl. zuletzt Doris Krystof, Identität und Selbstinszenierung, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 114-119.

³⁶⁴ Vgl. Jörg Zimmermann, Mimesis im Spiegel: Spekulative Horizonte des Selbstporträts, in: Kunstforum International Bd. 114, Juli/August 1991, S. 106-115.

Fällen eine tatsächliche klärende Interpretation des jeweiligen Kunstwerkes geliefert. Die Anlehnungen an diese völlig unterschiedlichen Theorien haben meist nur punktuelle Annäherungen ergeben, deren Übertragung wiederum auf andere Kunstwerke kaum möglich ist. Entsprechend komplex stellt sich das Feld der Subjektivität dar³⁶⁵. Abgesehen von Ausnahmen reagieren die bildenden Künstler nicht unmittelbar auf die Fragen, wie sie die Philosophie stellt³⁶⁶. Gottfried Boehm schlussfolgert in seiner Untersuchung über das Individuum in der Kunst: *„Individualität..., ist eine Kategorie (und Erfahrung) des Prozesses. Dessen Ort ist das Werk. Die möglichen Vollzugsformen - ihre materielle Ausstattung, ihre temporalen Modi, ihre Rekurrenzen zu einem Ganzen - haben sich im 20. Jahrhundert ungemein diversifiziert. Individualität wurde heuristisch, kein sicherer Ausgangspunkt, sondern Dreingabe einer Suche, einer artistischen Untersuchung. Nur wer sich auf den Weg macht, auf den Weg, den die Werke vorzeichnen, wird sie in ihrer vielgestaltigen Prägung erkunden“*³⁶⁷.

Die Ausstellung „Ich ist etwas Anderes“ in Düsseldorf hat sich in Anlehnung an ein Rimbaud-Zitat („Je est un autre“) auf diesen Weg gemacht und eine Fülle künstlerischer Positionen zu den Schwierigkeiten, das Wesen einer Person in einem Bild zu erfassen, vorgestellt³⁶⁸. Die Auswahl der 50 Künstler (von Bacon bis Warhol) deckt exemplarisch die unterschiedlichsten Formen von Identitätsauseinandersetzungen ab. Einige der dort vorgestellten Positionen (Denis Oppenheim, Christian Boltanski, Arnulf Rainer, Jürgen Klauke) wurden bereits im Zusammenhang mit Kutschers Ich-Auseinandersetzungen besprochen. Neben vielen Arbeiten, die sich auf eine zerfallende Innenwelt der Künstler konzentrieren, nimmt sich die Ausstellung auch der Außenwelt als Krisenschauplatz an. Digitale Welterfahrung, biotechnologische Entwicklungen, Hirnforschung, Gentechnologie und die fiktiven Lebewesen der virtuellen Realitäten führten bei den Künstlern zu einer Erweiterung der Problemfelder bei ihrer Identitätssuche. Spaltungen und Verdoppelungen, aus der Sicht immer neuer wissenschaftlich-technischer Mittel, behandelt Reinhard Spieler in seinem Aufsatz: „Das multiplizierte Individuum in der Kunst“ und zieht dabei eine Bilanz der

³⁶⁵ Vgl. Peter Bürger, Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt am Main 1998.

³⁶⁶ Vgl. Zweite in: Ausst.-Kat Ich ist etwas Anderes, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. S. 24.

³⁶⁷ Zitat aus: Gottfried Boehm, Prägung. Zur Frage bildnerischer Individualität, in: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. v. Gottfried Boehm und Enno Rudolph, Stuttgart 1994, S. 22.

³⁶⁸ Vgl. Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler. Kurz zuvor fanden bereits zwei Ausstellungen statt, die sich mit dieser Fragestellung auseinandersetzen. Vgl. Ich und die Anderen. Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 1999 und Ego Alter Ego. Das Selbstporträt in der Fotografie der Gegenwart, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden 1999.

bisherigen multiplizierten Darstellungsformen im 20. Jahrhundert, die aus der Spaltung des Menschen hervorgegangen sind³⁶⁹. Spieler schreibt: „Die vielfach zu beobachtenden Multiplikationsformen des Ichs werden - wie schon bei Boccioni und Duchamp angelegt - ebenso zur Konstitution wie auch zur Dekonstruktion des Subjekts bemüht. Es wird jedoch deutlich, dass man mit der inneren Zersplitterung im Laufe des Jahrhunderts offenbar ganz gut umzugehen gelernt und sie positiv umgedeutet hat, während die Möglichkeiten der Kopierbarkeit eines kompletten Individuums viel größere Probleme bereitet.“³⁷⁰ „Künstlerische Strategien der Multiplikation des Individuums sind allerdings nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit einer Konzeption von Identitätsverlust. Es finden sich ebenso viele Beispiele für die Multiplikation des Ichs, die nicht zu dessen Eliminierung, sondern zu dessen Konstituierung und Findung beitragen“³⁷¹.

Wiederum eine Gruppenausstellung hat sich zuletzt mit den „Taktiken des Ego“ auseinandergesetzt. Ihr formuliertes Ziel: „...ein Plädoyer für mehr authentisches Ego und gegen die Nivellierung des Individuums“³⁷² führt bei intensiver Betrachtung der gezeigten Arbeiten allerdings zu dem bereits bekannten Ergebnis, dass die verschiedenen Ich-Komplexitäten sich auch in den Künsten sowohl als eine unübersehbare Vielfalt von Positionen des eigenen Selbstverständnisses darstellen, als auch dass sich das „Ich“ nicht als homogene bildnerische Einheit greifen lässt. Das Ich definiert sich als ständig wandelnde Größe. Dieses immer weiter ins allgemeine, gesamtgesellschaftliche Bewusstsein eindringende Phänomen drückt sich u.a. in den „Ich-AG`s“ aus. Eine Fiat-Werbung preist 2004 die Vielseitigkeit des Produktes mit dem Slogan „Für alle meine Ichs“ an. Das menschliche „Ich“ hat unzählige Taktiken entwickelt, sich selbst zu verwandeln, zu zelebrieren, oder aber auch zu zerstören.

Die 2003 für die Duisburger Ausstellung ausgewählten sechzehn Künstler (von Gilles Barbier, Muntean/Rosenblum, Ludger Gerdes über Björn Melhus bis zu Bill Viola) mit ihren jeweiligen künstlerischen Positionen ergänzen die Düsseldorfer Ausstellung „Ich ist etwas Anderes“. Im Mittelpunkt steht das vorherrschende Lebensgefühl der in den 60er Jahren geborenen Künstler, das sich „nicht auf eine Krise ihrer Innenwelt“ bezieht, sondern das auf einer zunehmend medial geprägten „Dauerkrise der Außenwelt“ basiert. Mit dieser Auswahl wird, ähnlich wie in der Düsseldorfer Ausstellung, wiederum gezeigt, wie zeitgenössische

³⁶⁹ Vgl. Reinhard Spieler, Einer-Keiner-Hunderttausend? Das multiplizierte Individuum in der Kunst, in: Ausst.-Kat. Ich ist etwas Anderes. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 206-213.

³⁷⁰ Spieler 2000, S. 209.

³⁷¹ Spieler 2000, S. 211.

³⁷² Zitiert aus Sabine Maria Schmidt. Taktiken des Ego, in: Ausst.-Kat. Taktiken des Ego, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2003, S. 17.

Künstler auf dieses Thema reagieren und psychologisch, sozial, emotional oder gesellschaftlich motivierte Transformationen des „Ichs“ konstruieren. Der Bogen der Selbstwahrnehmung wird über die Egomane und die Selbstaufopferung, die authentische Identitätsfindung, Destruktion und Fiktionalisierung eines „Ichs“ gespannt. Das Ich ist alles, nur nicht „eins“, sondern scheint sich aus der Fülle seiner multiplen Teile zusammensetzen. Kutschers Ich-Zerlegungen, beginnend 1969 bis zu seinem Selbstporträt von 1987, durchlaufen die von Spieler angesprochenen Wandlungen des Ichs, vom Verlust bis zu dessen modellhafter Konstruktion. Er nutzt seine Doppelgänger als Projektionsfläche, um sowohl über die eigene Identität als aber auch über deren künstlerische Bedingungen zu reflektieren. Kutscher multipliziert sich in seinem Selbstporträt dreifach unter Zuhilfenahme der neuen Medien. Insgesamt läßt sich feststellen, dass zur Darstellung dieser Thematik die Künstler den Medien (Fotografie, Film, Video, Installation - mittlerweile Computer) immer größeren Raum einräumen. Wulf Herzogenrath führt Künstler wie Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Weibel, Ulrike Rosenbach, Klaus von Bruch und Anna Winteler auf, die mit ihren medialen pluralen Selbstporträts Kutschers Arbeit sicherlich den Weg ebneten³⁷³. Diese Künstler bedienen sich in ihren zum Teil in Aktionen eingebundenen Installationen des Closed-Circuit-Verfahrens und arbeiten mit Zeitverzögerungen und unterschiedlichsten Formen der Überlagerungen auf einem bzw. mehreren Monitoren³⁷⁴. Closed Circuit steht für einen geschlossenen Regelkreis, d.h. die Videosignale werden von einer Videokamera über eine Kabelverbindung zu einem Bildschirm geleitet und direkt in ein Bild zurückgesendet. Kutscher beschränkt sich in seiner Nutzung des Videos auf den Loop, die Endlosprojektion, die er installativ im Zusammentreffen von realer Körperplastizität (Maske, Pendel) mit einem gefilmten Körper einsetzt. Zwar bezieht er mittels Bewegung den Beobachter genauso mit ein, wie es die genannten Künstler in ihren Arbeiten auch machen, aber er vermeidet, seinem Thema gerecht werdend, ein geschlossenes System. Zu diesem Zeitpunkt stellt ein derartig kombiniert-installativer Einsatz der Endlosprojektion eine Neuerung dar.

Im zeitlichen Anschluss wird diese Arbeitsweise zu einem gängigen Verfahren, das Künstler wie Bertrand Gadenne (geb.1951) und Tony Oursler (geb. 1957) - um nur zwei Namen zu nennen - verwenden³⁷⁵. Sicherlich gibt es zwischen diesen differenzierenden Einsatzformen

³⁷³ Vgl. Wulf Herzogenrath, Die Closed-Circuit-Installation oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger, in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 39-51.

³⁷⁴ Vgl. Nicoletta Torcelli, Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola, Weimar 1996. Speziell zur Verbindung von Video und Performance, Vgl. Thomas Dreher, Performance und „Closed-Circuit“, in: Thomas Dreher. Performance Art nach 1945, Aktionstheater und Intermedia, München 2001, S. 337-366.

³⁷⁵ Zu Bertrand Gadenne, Vgl. aller et retour, Ausst.-Kat. 35 Jahre Deutsch-Französisches Jugendwerk. Bonner Kunstverein, Stadtgalerie Saarbrücken, Stadtgalerie im Kulturviertel / Sophienhof Kiel 1999, S.62-65. Zu Tony

des Videos auch Gemeinsamkeiten. Wenn Jochen Gerz 1972 sich in einer 18-minütigen Videoarbeit „Rufen bis zur Erschöpfung“ auf einen Berg stellte und bis zur Heiserkeit immer wieder „Hallo“ in Richtung einer 60 Meter entfernten Kamera und Mikrofon ins Nichts rief, zeigt das Band zwar die Ermüdungserscheinungen von Gerz, kann aber als Loop immer wieder von vorne beginnen (Abb. 154). Dem Betrachter, der dem medialen Gerz im Monitor gegenübertritt, wird klar, dass der reale Gerz und sein mediales Abbild genauso wenig an ein Ziel gelangen wie Kutschers „Movie Selbstporträt“.³⁷⁶ Die amerikanische Videokünstlerin Joan Jonas untersuchte, ebenfalls 1972, die Beziehung zwischen Live-Kamera, realem Körper und Projektion in „Left Side, Right Side“ auf einem Monitor. Das fast neunminütige Band gibt ihr Abbild nicht wie in einem Spiegel seitenverkehrt, sondern irritierenderweise seitenrichtig wieder. Für diese Raum- und Wahrnehmungsstudie benutzte Jonas zwei Kameras. Eine übertrug ihr Abbild direkt auf die eine Hälfte des Monitors, die andere Seite zeigte ihr vom Monitor abgefilmtes Bild. Ihre rein auf die Bildvorgaben bezogenen und synchron gesprochenen Kommentare begleitet sie erklärend mit dem Finger: „*this is my left side, this is my right side*“. Damit unterstreicht Jonas, dass die auf den ersten Blick körperliche Identität im elektronischen Bild - zwischen medial vermitteltem Abbild und gefilmtem Körper - in Wirklichkeit Brüche und Unstimmigkeiten aufweist. Ein in ihrer Gesichtsmitte vertikal angesetzter Spiegel dient dabei zur Steigerung des Vexierens von objektiver Wiedergabe und subjektiver Wahrnehmung (Abb. 155). Ihr Spiegelbild - eben die spiegelverkehrte Abbildung des realen Körpers - passt in keiner Weise zu ihrem Videobild, das eine seitenrichtige Kopie ihres Körpers herstellt³⁷⁷.

Diese unterschiedlichen Formen der Irritation finden sich zwar auch in Kutschers Porträtarbeit (keine Übereinstimmung), aber er geht über diese formale Analyse der Selbstbeobachtung in diesem Medium hinaus, indem er ein medienübergreifendes Modell für die Unmöglichkeit einer Ich-Darstellung schafft. Neben den Neuen Medien werden nach wie vor auch zur Selbstbefragung die traditionellen Gattungen, Malerei, Grafik und Skulptur dienstbar gemacht. Kutschers Multimedia-Mehrfach-Porträt (Video und Skulptur) stellt innerhalb dieser Möglichkeiten einen Schnittpunkt dar. Identität bleibt dabei als offene Frage stehen, die täglich neu angegangen werden muss, da sie sich täglich verändert, aber keinen Anlass mehr

Oursler, vgl. Bernhard Balkenhol, handmade - Tony Oursler, in: Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium. Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirschenmann Osterfildern-Ruit: Cants 1997, S. 144-147. Siehe auch: Tony Oursler, Ausst.-Kat. Portikus, Frankfurt am Main 1995.

³⁷⁶ Vgl. Jochen Gerz, Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum 1968-1999. Werkverzeichnis Band I. Hrsg. v. Volker Rattemeyer und Renate Petzinger, Verlag für Moderne Kunst und Museum Wiesbaden 1999, S. 32.

³⁷⁷ Vgl. Dagmar Streckel, Joan Jonas. Left Side, Right, in: Künstler-Videos, Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthause Zürich. Hrsg. v. Ursula Perucchi-Petri, Kunsthause Zürich, S. 145.

zur Resignation gibt. Für folgende Porträtarbeiten ist die gefundene Formel der Konstruktion wegweisend. „*Das Ich ist ein Text, der entziffert werden muss...Das Ich ist ein Projekt-Etwas, das konstruiert werden muss*³⁷⁸“, schrieb 1978 Susan Sonntag, und viele Künstler wählten für ihre Porträtarbeiten die Form der Konstruktion. Gemeinsam ist diversen Arbeiten der vollständige Verzicht auf die physische Wiedergabe des Dargestellten. Anstelle des Körpers, des Gesichtes, treten Bausteine, die stellvertretend für charakteristische Eigenschaften der betreffenden Person bzw. für ihren historischen oder sozialen Kontext stehen. Diese offenen Konstruktionen wecken unterschiedliche Assoziationsebenen, lassen so ein mehrschichtiges Bild für eine Person entstehen und fordern den Betrachter zur aktiven Teilnahme heraus. Sie wollen, wie es Sonntag schrieb, entziffert werden.

Klaus Rinke, der aus einer Eisenbahnerfamilie stammt, setzt sich in seinen Installationen bereits seit den 60er Jahren mit der Skulptur als „plastischer Handlung“ auseinander. Sein Selbstporträt von 1989 „Wattenscheid-1939“ (Selbstporträt MEZ) zeigt eine Art Bahnstation, bestehend aus dem Ortsschild „Wattenscheid“, auf 1939 datiert, Rinkes Geburtsjahr (Abb. 156). Das vom Alter gezeichnete Bahnhofsschild ist das Originalschild, auf das Rinke als Kind eine Steinewand warf und die von alliierten Truppen durchschossen wurde. Jetzt steht es, mit einer hohen, immer noch funktionierenden Standuhr verbunden, auf einem Gitterrost, unter dem Wasser fließt. Bevor das Schild Bestandteil der Installation wurde, stellte es Rinke in einer Vitrine als Selbstbildnis aus. Bezogen auf seine Installation sagt er: „*Diese Form des Selbstportraits hat mehr mit mir zu tun, als jedes noch so gute Abbild*“³⁷⁹. Mit Hilfe der Konstruktion der Bahnhofsuhr und des Schildes schuf Rinke Metaphern, die einen Bogen spannen von Ankunft und Abfahrt, gleichbedeutend mit Geburt und Tod. Der unaufhaltsame Fluss der Zeit wird über das fließende Wasser symbolisiert. Die persönliche Arbeit hat, gerade weil Rinke als Person abwesend ist, Alleingültigkeits-Charakter. Sein konstruiertes Porträt schließt den Faktor Geschichte (eigene und deutsche) genauso mit ein, wie die Unmöglichkeit, ein von Zeit und Geschichte losgelöstes Porträt zu erstellen.

Rinkes künstlerischer Artikulationswille in der Ich-Konstruktion zielt nicht auf die Befragung einer physisch fassbaren Identität. Sein Porträt verweigert sich der physischen Darstellung, verzichtet auf die Aussagefähigkeit von Körper und Gestik, konzentriert sich allein auf reduzierte Zeichen, die sich nicht zu einem eindeutigen Bild verfestigen, da dem Betrachter über die offerierte offene Konstruktion eigene Assoziationsebenen möglich sind. Rinke gibt zwar Eckdaten der eigenen persönlichen Geschichte vor, die aber in der Kombination mit

³⁷⁸ Vgl. Susan Sonntag, *Under the Sign of Saturn*, New York 1978, S. 117.

³⁷⁹ Zitiert nach: *Die Zeit ist wie Feuer*, Klaus Rinke im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: *Kunstforum International*, Bd. 150, April-Juni 200, S. 206. Vgl. auch Marie Luise Syring, *Großgeschriebene, kleingeschriebene und „geschichtete“ Geschichte*, in: *Kunstforum International*, Bd.123, 1993, S. 115.

allgemeingültigen Zeichen (fließendes Wasser - unaufhaltsames Voranschreiten der eigenen Lebenszeit) zwangsläufig Bezüge zum Betrachter erstellen. Der ständige Wandel des eigenen Ichs beschäftigt auch den niederländischen Künstler Mark Manders (geb.1968). Er beginnt 1986 mit seinem Langzeitprojekt „Selbstporträt als Gebäude“ und unterwirft, analog zum Leben, sein Selbst-Gebäude einer permanenten Veränderung, die nie abgeschlossen ist³⁸⁰. Als Problem empfindet Manders, dass für ihn seine Person als Ausgangspunkt für ein Selbstporträt vollkommen uninteressant ist. *„Mein eigenes Leben erschien mir zu unwichtig, und ich wollte deshalb nie über mich sprechen. Ich suchte nach Strategien, die zu etwas Individuellem führten, ohne dass ich mich dabei selbst in den Vordergrund stellen musste. Es entstand der fiktive Künstler Mark Manders, ein überkonzentrierter, neurotischer und poetischer Mensch, der nur in Formen von Objekten, die in einem Gebäude vereint sind, existiert“*³⁸¹.“ Innerhalb dieses „Gebäudes“ sind die Grenzen durchlässig. Die Räume ziehen sich zusammen, dehnen sich aus, neue kommen hinzu und andere verschwinden wieder (Abb. 157). Die Inhalte der Räume sind dem Prinzip des Wechsels verpflichtet. Diese Verschiebungen werden in provisorischen Grundrissen festgehalten, die als fortlaufende Skizzen des Layouts des Gebäudes dienen³⁸². Diese Grundrisse fungieren wie Karten, die die Beziehungen zwischen den Objekten immer neu definieren. Die Vielzahl der Eingangslinien ermöglicht zwar, Verbindungslinien innerhalb dieses Systems zu lokalisieren, die aber nie definitiv bindend sind. Zum Beispiel findet sich im Keller das Wort „Enzyklopädie“ als Fundament, während sich im Parterre die Skulpturen befinden, usw. Die Räume und deren inhaltliche installative Umsetzung nennt Manders Fragmente. Innerhalb dieser installativen Raumfragmente konfrontiert Manders den Betrachter mit irritierenden traumvisionären, teilweise absurd anmutenden Arrangements, die die Realitäten neu befragen. Manders hat mit seinem Selbstporträt einen offenen konstruierten Mikrokosmos, in dem Fakten und Fiktionen verschmelzen, entworfen, der stellvertretend für das „Ich in der Welt“ steht.

Die vorgestellten Selbstporträt-Beispiele von Rinke und Manders - wie Kutschers Arbeit auch nach der Mitte der 80er Jahre entstanden - sollen aufzeigen, auf welcher unterschiedlichen Weise, fast zur gleichen Zeit, Künstler sich mit offenen, fragmentarischen Selbstkonstrukten darstellen. Gemeinsam ist allen Arbeiten die direkte Einbeziehung des Betrachters in ihr Porträt, und damit auch deren Konfrontation mit dem „Anderen in sich selbst“, das Aufzeigen

³⁸⁰ Vgl. 14 Fragments from Self-portrait as a Building, Texte von Margit Brehm und Axel Heil, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1998.

³⁸¹ Zitiert nach: Mein Leben als Ich, Mark Manders im Gespräch mit Oliver Kiehmayer, in: Kunst-Bulletin, Juli-August 2003, S. 28.

³⁸² Vgl. Ronald Van De Sompel, Mark Manders Selbstporträt als Gebäude in: Kunst-Bulletin, Januar-Februar 1995, S. 16-19.

des permanenten Wandels des Ichs sowie die Betonung des fragmentierten Charakters einer jeden Person. Für Kutscher ist mit seinem Selbstporträt die Autoreflexion in darstellender Form abgeschlossen. Ab hier dominiert der Blick auf die Anderen. Es bleibt dabei jedoch immer auch ein Blick auf sich selbst.

Kutschers „Selbstporträt“ ist eine Reformulierung traditioneller bildnerischer Darstellungen, d. h. zweidimensionaler Bilder (Zeichnung und Malerei) und ihrer Erweiterung in die dritte Dimension (Skulptur) unter Hinzufügung des Faktors Zeit (4. Dimension), in einer Zeit, in der dank der Elektrifizierung die neue Kunstform Film entstand und virtuelle Räume aufgrund der Digitalisierung neben die realen getreten sind. Das Selbstporträt verbindet die alte Liebe zur klassischen Skulptur mit den neuen Techniken der Lichtprojektion und Bewegung. Es stellt die Frage nach der Wahrheit der Abbildung unter Offenlegung der Mittel, die selbst thematisiert werden, ohne jedoch in das Genre Film oder die verbreiteten Kunstvideos auszuweichen. Drei voneinander unabhängige Systeme sind im Raum nebeneinander installiert und beeinflussen sich im Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess des Betrachters gegenseitig. Jedes der drei Teile des Porträts thematisiert und variiert das Thema des nicht zur Deckung-Kommens auf eigene Art. Pendel und Pendelprojektion funktionieren genauso als eigenständiges System wie die sich drehende Doppelmaske mit der Projektion des realen Kopfes und die projizierte Zeichnung im Koffer. Alle drei zusammen lassen sich nicht gleichzeitig überblicken, sondern umgeben den Betrachter und ergänzen sich in seinem Kopf. Man kann in dieser Installation sowohl inhaltlich wie auch formal von einer neuen Form der Komposition im Raum sprechen. Innerhalb des Genres der Installation ist diese Form der Videoinstallation eine wesentliche Erweiterung.

Kapitel II. Von der Porträt-Installation „Selbst“ hin zur Darstellung des Anderen

II. 1. Die Wahrnehmung des Anderen

Auf seiner Suche nach neuen Formen des Selbst-Porträts hatte Kutscher in einem langen, tastenden Prozess das bekannte und als unzureichend empfundene Feld klassischer Techniken und Darstellungsformen verlassen. Am Beispiel der eigenen Porträtdarstellung ließ er die in den 80er Jahren neu aufkommenden gesellschaftlichen, technischen, geistigen, wissenschaftlichen und künstlerischen Impulse und Erkenntnisse in sein Werk einfließen. Das gelang ihm durch die vorangegangene Spezifizierung der in den 70er Jahren entstandenen Form der Installation, über verschiedene ortsbezogene Installationen wie den „Weißen Traum“ und der „Selbst-Porträt-Installation“. Die von ihm entwickelte Porträt-Installation vertieft, erweitert und differenziert Kutscher nun, indem er über die Beschäftigung mit sich hinausgeht und andere Personen in den Mittelpunkt seines Interesses rückt. Hierbei taucht natürlich, wie in der klassischen Porträtdarstellung, die Frage auf, in wie weit es sich im Porträt des Anderen immer auch um eine Reflexion der eigenen Person handelt, in wie weit also eigene Züge und Merkmale bei den Dargestellten wieder zu finden sind und in wie weit das Andere fremd erscheint, letztlich also geht es um das Verhältnis zwischen dem zu Porträtierenden und dem Porträtierten, zwischen Künstler und Modell.

An Hand von sechs Porträt-Installationen wird im Folgenden belegt, dass die im Selbst-Porträt angeschnittenen Fragen und Themen konsequent ausdifferenziert und vertieft werden, wobei die Form sich verändert, die grundlegenden formalen Mittel aber gleich bleiben. In seinen Schriften hat Jacques Lacan für das Gefühl der Fremdheit, welches das Ich im Stadium der (Selbstbe-)Spiegelung, beziehungsweise durch die Wahrnehmung der äußeren Welt erfährt, den Anderen gesetzt. *„Etwas wird herausgelöst, wenn das Selbstbildnis im Spiegelstadium, mehr oder weniger schmerzhaft geformt wird (...). Die Wahrheit über sich selbst findet man nur durch die Anderen, durch den Fremden in einem selbst, der sich wieder erkennt¹.“*

Edmund Husserl und Emmanuel Lévinas haben überzeugend dargelegt, dass die Identität des Einzelnen erst durch die Berührung mit einem Anderen, dem zweiten Menschen, ermöglicht

¹ Zitiert nach Ulrich Pohlmann, Ich und die Anderen, in: Ich und die Anderen, Ausst.-Kat. Fotografien und Videoarbeiten, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1999, S. 5.

wird². Indem man ihn anschaut, schaut man auch auf sich; das Ich und das Du bedingen sich. In ihre am Computer überarbeiteten Fotografien des eigenen Gesichtes integriert die norwegische Künstlerin Vibecke Tandberg (geb. 1967) Gesichter ihres Vaters oder von Freunden (Faces 1998). In diesen perfekten Computer-Animationen verdeutlicht sie, in welchem Maße „Identitäten“ durch die Biologie und ihre Umgebung geformt werden³. So werden die Prägungen des Ichs durch das soziale Umfeld eindringlich ins eigene Gesicht geschrieben (Abb. 158). Jahrzehnte zuvor und mit eingeschränkteren technischen Mitteln hatte dies bereits 1972 William Wegman (geb.1943) betrieben. In seiner sechsteiligen Fotografie-Serie „Family Combination“ projizierte er seinen Vater, seine Mutter und sein eigenes Gesicht in unterschiedlichen Variationen zu diversen „Familien-Einheiten“ übereinander⁴. Beide Künstler binden ihre Wesenszüge in ihr genetisches und soziales Umfeld ein und demonstrieren, dass die eigene Identität sich aus dem Zusammentreffen mit anderen ergibt⁵.

Tobias Rehberger (geb. 1966) hingegen bat 1994 sechs befreundete Frauen, ihm für seine Selbst-Porträtserie „Doppelbetten“ ein Bett zu entwerfen. Es entstanden sechs völlig unterschiedliche Betten - eines war mit einem Pelzimitat überzogen, während ein zweites aus blankem Holz bestand - die auf sechs verschiedene Arten zeigten, wie der Andere den Künstler und seine Persönlichkeit wahrnimmt (Abb. 159)⁶. Rehberger verbindet den Blick des Anderen auf ihn mit sich. Bei dieser extrem abstrahierenden Form einer Porträt-Installation ist die Gefahr gegeben, dass der Begriff des Porträts beliebig wird. Die versuchte Darstellung der Mehrschichtigkeit einer Person, durch den Blick von Anderen auf ihn selbst - über sechs unterschiedliche Betttypen angedeutet - führt im Endergebnis viel mehr zu einer Reduzierung seiner Person. Die herkömmliche Definition des Begriffs Porträt wird derart ausgedehnt, dass in dieser Gegenstands-Vereinfachung der eigentlich zu charakterisierende Mensch tatsächlich nicht mehr vorhanden ist.

² Vgl. zu Husserl: Rudolf Bernet, Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens, Hamburg 1989. Zu Lévinas: Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, München 1992. Siehe auch: Von einem Rätsel wachgehalten. Zur Philosophie von Emmanuel Lévinas, in: Ingeborg Breuer (Hrsg.) Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie Bd. 2 Frankreich/Italien. Bonn 1996, S. 173-193.

³ Vgl. Madeleine Schnuppli, Beauty or the Beast, in: Vibeke Tandberg, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun 2000, S. 2-12. Siehe auch: „Can You Hear Me?“ 2. Ars Triennale der Photokunst, Ausst.-Kat. Kiel/Rostock/Dresden/Bergen 2000. Texte von Kathrin Becker und David Lee Strauss.

⁴ Vgl. Carla Gottlieb, Self-Portraiture in Postmodern-Art, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 42, 1981, S. 294-296.

⁵ Weitere künstlerische Beispiele für additive Gesichtsschichtungen- und Überblendungen finden sich bei: Susanne Witzgall, Überblendung/Überlagerung, in: Ausst.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 96-97.

⁶ Vgl. Katia Baudin, Strategien zum Porträt im Werk Tobias Rehbergers, in: Seascapes and other Portraits, Ausst.-Kat. France Nord-Pas de Calais, Dunkerque 2000, S. 7.

Hatte beispielsweise Hans Holbein d. J. (1497/98-1543) in vielen seiner Porträts den Dargestellten zahlreiche Gegenstände zugeordnet, um ihr Bildnis zu erweitern, verzichtet Rehberger auf das Bildnis selbst, und übrig bleiben nur noch die Gegenstände. Die bloße Kennzeichnung eines Porträts über einzelne Gegenstände ist im Falle Rehberger eine zu vereinfachende Konstruktion, die im Sinne des Begriffs Porträt nur noch ein Derivat darstellt. Kutscher nimmt als Ausgangspunkt für den Anderen das Ich. Aber nach der langen Phase der Selbstfindung sucht er im Anderen auch die fremden Dinge. Solche, die sich ihm als fremd entziehen, sich uneinordbar ihm entgegenstellen, das „Andere im Anderen“, das ihm nicht entspricht und das er nach außen trägt. Als äußerste Form des Anderen tritt der Tod assoziativ auf. Seine Porträts entwickeln sich über einen längeren Zeitraum und setzen eine sorgsame Kenntnis der darzustellenden Person voraus. Dieser Entwicklungsprozess schlägt sich in mannigfaltigen Zeichnungen in den Skizzenbüchern nieder, die vom Ergebnis weit entfernt sind. *“Was sehe ich, wie sehe ich den Anderen?”* steht am Beginn. Kutscher geht von sich aus und von seinem durch ihn reflektierten Bild eines Menschen. Die Projektion mündet in eine Konstruktion. *„Wie kann ich den Anderen konstruieren, mitsamt all den Geschichten die dazugehören?“* Das persönliche Verhältnis spielt eine wesentliche Rolle. Kutscher hat bis zum heutigen Tag kein Porträt einer ihm fremden Person geschaffen. *„Im Du zählt das persönliche Verhältnis“*. Seine im Selbst-Porträt entwickelte Erkenntnis der eigenen Begrenztheit, des Scheiterns einer umfassenden Wahrnehmung und einer gerechten Wiedergabe, ermöglicht eine Distanz zum Dargestellten und enthält keine persönlichen Kommentare. Was er sieht, stellt er konsequenterweise gleich wieder in Frage.

“Ich stoße in einen Leerraum hinein; was mir beim Porträt ganz wichtig ist. Der Versuch, einen Kern dieser Person, das Korrespondierende einer Person, plastisch darzustellen, verweigere ich, dafür erkläre ich mich unfähig. Vielmehr und vor allem geht es mir um den Moment der Abwesenheit. Es ist wie wenn ich einen Brunnen bohre. Ich mache eine Form. Das Wesentliche am Brunnen ist eigentlich das Loch, unten stößt man auf Wasser. Der Brunnen dient und funktioniert plastisch und ästhetisch, und analog dazu ist das Wesentliche an einem Porträt das Prinzip der Abwesenheit, die Abwesenheit des Kerns. Dieses Moment taucht in meinen Porträt-Installationen immer wieder auf.“ Deshalb unterlässt Kutscher auch tief greifende psychologische Untersuchungen. *„Ich werde nie die Realität treffen, die Wahrheit ist nicht fassbar. Ich möchte keine Endgültigkeit in den Arbeiten. Das entspricht nicht dem Leben, das sich ständig ändert. Deshalb gibt es bewegte Elemente. Es ist unmöglich, jemanden auf einem einzigen Bild zu fixieren und selbst, wenn ich das fixierte*

Abbild habe, so ist es in Bewegung und diese Bewegung beinhaltet Zeit und Geschwindigkeit. Darin zeigt sich sinnfällig die Unmöglichkeit, lebende Prozesse festzuhalten.“

Dem aufgesplitterten Menschenbild des Multividuums, das je nach Situation mal so mal so erscheint, entspricht Kutschers neue Form der Porträt-Installation. Seine Persönlichkeitsauffassung führt uns in einen Raum, in dem gleichzeitig die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten Facetten einer Person in einer nicht auf einen Blick erfassbaren Form erscheinen. In diesem Porträtraum stehen neben materiellen Objekten, die z. B. Negativformen zeigen, quasi immaterielle, bewegte Bilder und Projektionen. Wegen ihrer bewussten Widersprüchlichkeit und Heterogenität sind die Elemente formal untereinander verbunden. Sie lassen aber beim Betrachter keine Ruhe aufkommen und eröffnen immer neue Möglichkeiten der Entdeckung von Bezügen. Jede dieser Porträt-Installationen ist Resultat eines technischen und formalen Klärungsprozesses der, je nach Person, mit unterschiedlichsten Materialien und kompositorischen sowie ikonographischen Mitteln, oft über Monate und Jahre reift. Kutscher verschafft sich und in der Folge dem Betrachter eine ganzkörperliche Wahrnehmung, die nicht nur den Blick, sondern auch die anderen Sinne anspricht. Eine Wahrnehmung, die vom Betrachter verlangt, sich selbst körperlich zu bewegen. Er muss sich den Raum erwandern, was Zeit benötigt, so wie man Zeit benötigt, um die unterschiedlichen Schichten und Widersprüche einer Person zu erfassen. Er versetzt den Betrachter in die modellhafte Darstellung der abgebildeten Person hinein und läßt ihn nicht an der gestalteten Oberfläche (Haut, Größe, Körperbildung) nach Zeichen innerer Prozesse suchen. Er umgibt ihn mit Atmosphäre aus Licht und Klang. Da die Elemente nicht auf einen Blick erfasst werden können, sondern auch andere Sinne einbeziehen, ist der Betrachter mehr gefordert als bei einer herkömmlichen Bildbetrachtung. Hat man einen Teil erfasst, so scheint ein anderer Teil etwas ganz anderes zu sagen, Das Porträtmodell wird darüber zum Assoziationsfeld.

Kutscher legt Wert darauf, dass seine Porträts nur Modelle sind, also keinen wirklichen Einblick in die dargestellte Person vermitteln. Sie sind als neue plastische Form für eine neue Auffassung von der Persönlichkeit des Menschen zu sehen. Sie lösen die bekannten historischen Darstellungsmuster ab, ohne jedoch deswegen auf erkennbare Bildhaftigkeit des Dargestellten, seine Gegenständlichkeit, zu verzichten, ins Abstrakte oder Metaphorisch-Symbolische auszuweichen oder sie durch bloße Zeichensysteme zu ersetzen. Der Betrachter steht ihnen nicht mehr gegenüber, liest sie nicht mehr ab, umgeht sie nicht mehr, sondern ist von ihnen umgeben. Er verliert daher den objektiven Überblick und muss möglichst viele seiner Sinne nutzen, um die gleichzeitigen Eindrücke dennoch im Wahrnehmungsprozess

selbst verarbeiten zu können. Trotz der Auffassung vom Menschen als Multividuum geht es Kutscher - im Zeitalter der Reproduzierbarkeit, der digitalen Revolution und der Gentechnologie (samt der Perspektive des Klonens) - um die Einzigartigkeit des Menschen in dieser definitiven Umbruchsphase. Mit der Kenntnis der tradierten Kunst und ihrem humanistischen Menschenbild läßt er diese Auffassung durch den Einsatz traditioneller klassischer Materialien und Formen erst „aufleuchten“ und versucht, sie in die Welt der neuen Medien und Zeit hinein zu formulieren⁷. Insofern wandert er zwischen den Epochen, zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen Impuls und Reflex.

II.2. Porträtinstallation Michael Berger (1986 - 27.2.1988)⁸

Michael Berger gründete 1969 zusammen mit seiner Frau Ute die Scherzartikel-Firma „Harlekin-Geschenke“, die ihren Sitz in Wiesbaden-Erbenheim hat.

Neben seiner beruflichen Beschäftigung mit Humor, Spaß und Ironie, die die Alltagskultur in Deutschland seit Ende der 60er Jahre mit ihren Witz-Objekten mitprägen („Lusthansa“), gilt sein Hauptinteresse der Kunst. In einer ehemaligen Kirche in Erbenheim gründete er das Fluxeum, veranstaltete bis heute unzählige Fluxus-Happenings und legte sich bereits während seiner Zeit als Galerist und Verleger eine umfangreiche Kunstsammlung (Schwerpunkt Fluxus) zu⁹. Kutscher reizt an der Person Berger sowohl die stark extrovertiert erscheinende Showseite als auch die introvertierte Seite, die sich in einem Widerspruch in sich ausdrückt, im besitzen Wollen von etwas Ephemeren, Flüchtigem und Geistigem wie Fluxus. Bergers Persönlichkeit, die nach außen optisch stilisierte, oberflächliche und materialistische Seite, wird begleitet von einer Neugier für alles um ihn herum. Seine Suche nach Sinn, Sinnlichkeit, Geistigkeit und Transzendenz, sein nachdenkliches Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit gegenüber, die Suche nach dem erfüllten Augenblick und andererseits die Anhäufung von Objekten zu überbordenden Sammlungen der unterschiedlichsten Art, erscheinen Kutscher als eine interessante und symptomatische Erscheinungsweise menschlichen Seins in unserer Zeit

⁷ Ulrich Reck betont für diese neuen Medienzusammenhänge: „Kunst ist ein nochmaliger Durchgang durch das Fabrizierte, eine Durcharbeitung, Um-Formung, z.B. mittels der Theatralisierung der Maschinen, Probe, Bühne, Experiment, konzeptuelles, durch Verschiebung ermöglichtes Probehandel. Die Einverleibung der Stoffe ist untrennbar von der Dynamik der Mediatisierung. Kunst ist diese stetige Transformation und Mediatisierung des durch sie selbst produzierten, modifizierten, zugleich wahrgenommenen und erfahrenen Prozesses“. Zitiert aus: Ulrich Reck, „Kunst gipfelt nicht mehr in der Erzeugung von Bildern“, in: Kunst und Kirche 1/2004, S. 12.

⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1581.

⁹ Vgl. Ulrich Giersch, Erstes deutsches Gag-Museum eröffnet. Das Harlekinäum, das fröhlichste Museum der Welt, in: Kunstforum International, Bd. 110, November/Dezember 1990, S. 423-425. Siehe auch Dorothee Baer-Bogenshütz, Nullosophie. Michael Berger: Witzeguru, in: Kunstzeitung, Nr. 42. /Februar 2000, S. 16. Zur Berger-Sammlung vgl. Multiples und Objekte aus der Sammlung Ute und Michael Berger, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1984. Text Ulrich Meyer-Husmann. Siehe auch: Zwischen Zeichnung und Video, Sammlung Ute und Michael Berger. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1985. Text Ulrich Meyer-Husmann.

und Gesellschaft. Durch die seit Mitte der 80er Jahre weitgehend in der Kunstszene festzustellende Verlagerung von Realität in den virtuellen Bereich sieht sich Kutscher wiederum veranlasst, nach der Darstellbarkeit des Menschenbildes zu fragen. Das neu entstandene Spannungsverhältnis zwischen Körperlichkeit, Materialität und immaterieller Virtualität verlangt nach einer zeitgerechten Darstellungsform des Porträts, nach einer Atmosphäre, die u. a. neben immateriellem Licht auch den Umraum mit einbezieht.

Der Ausgangspunkt für die vier Stationen umfassende Porträt-Installation findet sich im Dachboden eines im Umbau befindlichen Bauernhofes Bergers. Der architektonische Fortschritt des Ausbaues seines neuen Geschäftsbüros spiegelt sich - bedingt durch die lange Entstehungszeit des Porträts (zwei Jahre) - im ersten Teil der Porträtinstallation, einem großen Wanddiagramm, wieder. Das fertige Großdiagramm, ein modernes Hinterglasbild oder Glasfenster, das sich in einem Leuchtkasten befindet, dokumentiert und vereint fotografisch drei unterschiedliche Fertigungsstadien der Porträtmaske Bergers in einer Art Zeittunnel. Am Ende dieses Tunnels sieht man, wie Kutscher dem auf einem Tisch liegenden Berger in dessen unfertigem Büro eine Gipsmaske abnimmt. Es ist ein s/w Negativfoto und erinnert an ägyptische Rituale der Mundöffnung beim Mumifizieren (Abb. 160). Ein zweites s/w Foto zeigt Berger vor diesem Bild, wie er mit ausgestrecktem Arm den eigenen Porträt-Abguss betrachtet (Abb. 161). Dieses Foto von beiden Vorgängen taucht als Hintergrund in einem wiederum später entstandenen Farbfoto auf. Dort steht Berger und trägt seine eigene s/w Negativmaske (Abb. 162). In der letzten Fassung, einem Farbfoto, sieht man Berger in einem Drehstuhl an seinem weißen Schreibtisch sitzend, über ihm eine farbige Maske seines Gesichts und im Hintergrund die beschriebenen hintereinander gestaffelten Fotografien als Projektion (Abb. 163). Der Raum - in der ersten Aufnahme noch Baustelle - ist mittlerweile fertig.

Das Lichtbild vereint die verschiedenen Zeitebenen, die des Raumes und des Porträts. Der fertige Raum - in Gold gehalten, mit vielen Lichterketten und angefüllt mit Belegen seiner Geschäftsprodukte und Fluxus-Sammelleidenschaft - mutet wie eine Schatzkammer in einem ägyptischen Grab an. Bergers Spielfreude aufgreifend, rahmt Kutscher den Leuchtkasten mit einem Lauflicht.

Wie bereits im Selbst-Porträt, dient auch hier ein Gipsabguss der Personen als Ausgangspunkt der Arbeit. Kutscher entlehnt sein Maskenmotiv formal antiken Totenmasken oder mittelalterlichen Effigies und betont dadurch die Beziehung von Maske und Tod. Neben den bekannten goldenen Totenmasken Mykenes hat die plastische Darstellung des menschlichen Gesichts in Wachs ihren Ursprung im römischen Toten- und Ahnenkult. Vornehme Römer ließen in republikanischer Zeit und bis in die Kaiserzeit hinein von ihren

Toten Wachsmasken, imagines majorum, verkürzt imagines, anfertigen. Einerseits zum Schutz gegen Zerstörung und Verwesung, andererseits als Abwehrzauber, um den Leichnam vor der Einwirkung böser Geister zu schützen sowie um die Seelen der Toten zu bannen. Zunächst wurden sie mit den Toten verbrannt, später fanden sie dann Verwendung im Ahnenkult, wurden bis ins 5. Jh. n. Chr. weitervererbt und bei großen Feiern zur Schau gestellt¹⁰.

Seit Anfang des 14. Jahrhunderts, zunächst in England, dann in Frankreich, tauchte die Maske als Hilfsmittel im Zusammenhang der Effigies, den höfischen Bestattungsritten, wieder auf, um - durch Haare und Glasaugen ergänzt - einen lebendigen, plastischen Eindruck des Verstorbenen hervorzurufen¹¹. Im Mittelalter verwendete man in Italien für die Herstellung der Totenmasken neben Wachs auch Gips¹².

Die Totenmaske hatte neben ihrer Funktion, den Verstorbenen zu einem Nachleben zu verhelfen (Totenmaske Friedrichs II., Heinrich von Kleists, Goethes etc.), in der Kunst vielfältigsten Niederschlag erfahren; sie diente sowohl als Vorbild für Maler (David malte nach der Totenmaske sein Bild des ermordeten Marat), als Hauptthema (Ensor), als Grundlage (Rainer) und als Bestandteil diverser Objekte¹³. Berger ist nicht tot, der Abdruck dient nicht der Trauer¹⁴. Der Maskenabdruck fängt aber, wie auch bei der Totenmaske, einen Augenblick des vergänglichen Gesichtes in dem vergänglichen Medium Gips ein. Sie steht für die Schnittstelle zwischen Leben und Tod. In Anlehnung an die Effigies hat Kutscher deren geschlossene Augen nachgearbeitet, also geöffnet, teilweise bemalt und einen Aspekt des Lebens gegen die entstandene Starre aufgenommen. Auch die Tatsache, dass Berger mit seiner eigenen Gipsmaske, der leeren Hülle, ein Selbstgespräch zu führen scheint, dient der Verlebendigung.

Das Betrachten der eigenen Maske visualisiert Kutschers Spiel mit den multiplen Identitäten. Betrachtet Berger seine „soziale Maske“ oder das Bild, das sich andere von ihm machen, oder etwa das Bild, das er selbst von sich hat? Es liegen gleichermaßen Masken übereinander. Deren Abnahme führt nicht dazu, wie etwa C.G. Jung annahm, dass darunter ein wahres

¹⁰ Vgl. H.H. Jansen und R. Jansen, Tod und Maske, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Hrsg. v. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 37-57.

¹¹ Vgl. Wolfgang Brückner, Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies, Berlin 1966. Vgl. auch Martin Schulz, Körper sehen - Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz. München 2002, S. 1-27.

¹² Vgl. Dominic Olariu, Körper, die sie hatten - Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation, München 2002, S. 88.

¹³ Vgl. Ullrich, 2003, S. 158 ff.

¹⁴ Vgl. Georges Didi-Huberman, Tote Formen: Der Abdruck als Trauer, in: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdruckes, Köln 1997, S. 70-85.

Selbst existiert¹⁵. Das stumme, über Blicke geführte Gespräch wird im Augenblick des Todes enden. Nur der Moment des Todes bleibt.

Kutscher, der als ausführender Bildhauer nicht, wie es sonst bei der Abnahme der Totenmaske üblich, um der Authentizität willen hinter sein Werk zurücktritt, sondern selbst im Bild aktiv erscheint, verkörpert und evoziert die Dualität von Leben und Tod. Er wird zum Mittler zwischen Leben und Tod, der durch die Maske und das Ritual der Maskenabnahme den Tod aufzeigt und wieder ins Leben zurückprojiziert. Die direkte Konfrontation mit dem Tod zeigt die Grenzen des Porträts auf. Die dokumentarische Verlässlichkeit der Lebendmaske wird zur Illusion. Damit knüpfte Kutscher an die Demontage des traditionellen Porträts im 20. Jahrhundert durch die Maske an¹⁶. Entsprechend der mehrschichtigen Lesbarkeit der Maske, die verdeckt und entlarvt, steht die Multiplikation Bergers, die in einer Fotografie zusammengefasst wird¹⁷. Das lebendige Gesicht oszilliert zwischen unzähligen Momenten, so dass die Darstellungskunst an dem Problem einer wahrheitsgemäßen, lebendigen Repräsentation scheitern muss. Das klassische Fixieren und Objektivieren einer Person, um sie zu zeichnen, wie auch die Technik des Herausschneidens eines Bruchteils dieser ständigen Veränderung durch fotografisches Fixieren empfindet Kutscher als manipulierende, inhumane Deformation. Um dennoch ein Abbild herstellen zu können, müssen die Illusionstechniken relativiert werden. Die Spiegelung und Perspektiv-Verschiebungen als Reflexion und Infragestellung der Bildszene und Realität, die Abfolge von drei übereinander projizierten Fotografien, die Verschachtelung der Bildebenen und Techniken und die Duplizierungen Bergers – alle diese gegensätzlichen Aspekte verweigern bereits im ersten Teil der Arbeit Eindeutigkeit oder so etwas wie Wahrheit und irritieren den Betrachter. Um den von Berger ohnehin ungeliebten Kamerablick zu vermeiden, konstruiert er ein Foto unter Einbringung der zeitlich verschiedenen Zustände im Entstehungsprozess. Das Foto ist nur im Kontext mit anderen Abbildungsvorgängen schlüssig. Die Einzelbilder werden nicht isoliert, sondern gemeinsam als Zeitkontinuum zusammengefasst. Durch die übereinander gestaffelten Projektionen entsteht eine Immaterialisierung des Körperhaften, die ein gleichsam „geistiges“ Bild evoziert. Das Medium ist ein „modernes Kirchenfenster“, nämlich ein durchleuchtetes Großdia. Der Leuchtkasten unterstreicht als modernes diaphanes Hinterglasbild diesen transzendenten Anspruch. Durch das intensive „Bildlicht“ wird die Illusion dreidimensionaler

¹⁵ Vgl. Ulrich 2003, S. 160.

¹⁶ Vgl. Benjamin Buchloh, Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture, in: Melissa E. Feldman (Hrsg.), Faces-Off. The Portrait in Recent Art, Institute of Contemporary Art Philadelphia 1994, S. 53-69.

¹⁷ Zum Thema Fotografie und Maske siehe auch Matthias Harder, Bilder einer Deutschen Gesellschaft. Das Fotografisch-Epische Theater des Stefan Moses, in: Stefan Moses. Die Monografie. Hrsg. v. Ulrich Pohlmann und Matthias Harder, München 1998, S. 15-17.

Wirklichkeit gegenüber einer herkömmlichen Fotografie, einem Leuchtkasten von Jeff Wall vergleichbar, gesteigert. Schattenfrei und unabhängig vom natürlichen Licht, entfaltet er bei Tag und Nacht seine Wirkung. Das ohnehin illusorische ewige Leben wird mit der neuzeitlichen Form der Lichtgebung, dem Kunstlicht, durchleuchtet und von natürlichen Gegebenheiten losgelöst. Dennoch gibt es kein transzendentes Versprechen, sondern das Ritual der Mundöffnung. Die Gipsabnahme steht als Negativbild am Ende des Zeittunnels. Die Götter befinden sich als Sammlung banaler vergoldeter Talmi-Objekte, falsche Geldsammlungen, vergoldete Oskars etc. auf der Ebene der Gegenwart. Die Lichterkette als Rahmen ist eine Replik auf ihr fotografisches Abbild im Bild selbst. Sie wird ins Dreidimensionale auf den Rahmen transportiert und gehört in den banal kulturellen Kontext von Weihnachten oder Disco. In ihrer Funktion als Rahmen für einen Leuchtkasten relativiert das im Kreis laufende Licht den einst damit verbundenen festlichen, symbolischen und transzendent wirkenden Anblick der Kerze. Der Versuch des Porträtierten, sich durch seine Sammlung unsterblich zu machen, wird als künstlicher Schein entlarvt.

Das Kreiselement taucht in weiteren Teilen der Installation auf. Auf einem weißen Podest steht ein weiteres Hinterglasbild, ein Fernseher. Dieser zeigt ein 15-minütiges Video, auf dem man ein im Kreis fahrendes Paar auf einem „janusköpfigen“ Fahrrad mit zwei Lenkern sieht. Es handelt sich um Berger und sein vermeintliches „alter Ego“, eine Person, die seine Maske trägt. Einer schaut nach vorne und einer nach hinten. Das Video wurde im Hof des Anwesens aufgenommen. Im Hintergrund sieht man am Scheunentor eine große Reproduktion der Mona Lisa (Abb. 164). Die ohnehin absurde Situation des Im-Kreis-Fahrens, des vorwärts und rückwärts fahrenden Doppels, steigert Kutscher durch eine elektronische Computer-Bearbeitung. Hatte er mit dem Leuchtkasten ein modernes, nur im Rahmen bewegtes Hinterglasbild geschaffen, so greift er dies im Fernseher auf, zeigt aber eine Variation mit bewegtem Bild. Nicht sein anderes, wahres Ich, sein „alter Ego“, ist mit dem rückwärtsgewandten Begleiter evoziert, sondern der seiner ursprünglich mythologischen Bedeutung gewahr werdende Janus. Kutscher wählt bewusst den altrömischen Janus mit zwei Gesichtern, den Gott des räumlichen wie auch des zeitlichen Durchgangs. Er steht für den Anfang einer Zeitperiode, sei es ein Monat oder ein Jahr, und für die verschließbare Tür¹⁸. Im Hintergrund befindet sich tatsächlich eine verschlossene Tür, die ein überproportionales Konterfei der Mona Lisa trägt. Leonardo malte die „Lisa del Giocondo“ möglicherweise zwischen 1503 und 1506, vielleicht auch später. Das wohl berühmteste Gemälde der Welt, ironisch aufgeblasen, ziert den Eingang zu Bergers Fluxussammlung. Der Besucher muss

¹⁸ Vgl. Erika Simon, Ianus, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) 1990, Bd. V, S. 618-623.

durch sie „hindurch“, durch die Tradition und den Anspruch, den sie verkörpert, um zu den Werken zu gelangen.

In der Friedenspropaganda des Augustus wurde Janus „Anzeiger für Frieden und Krieg“. Wenn die beiden Tore des Janus Geminus auf dem Forum in Rom geschlossen waren, herrschte Friede, waren sie geöffnet, war Krieg. Kutscher überträgt durch die Wahl des Janus diesen politischen Zustand humorvoll auf das Verhältnis zwischen traditioneller und avantgardistischer Kunst. Für die beiden nach entgegengesetzten Richtungen blickenden Gesichter des Januskopfes besteht bei den Römern nicht etwa der Gegensatz von Gut und Böse. Dabei handelt es sich um eine neuzeitliche Vorstellung des Januskopfs als Symbol der Zweideutigkeit. Der altrömische Janus hat seine zwei Gesichter vielmehr als Wächtergott, der auch sieht, was hinter seinem Rücken vor sich geht. Dieser Türwächterfunktion wird der im Kreise fahrende Janus gerecht, er bewacht die Sammlung. Da Berger selbst als Janus auftritt, stellt er sich nicht nur in die Nachfolge z. B. des römischen Kaisers Commodus (der die meisten Medaillons prägen ließ, auf denen die Büste des Janus seine Züge trägt), sondern wird selbst zum Hüter seiner Schätze. Banalisiert wird dieser Anspruch durch ein Bild, das niemals ein Sammler sein eigen nennen kann. Dennoch, nach vorne und nach hinten blickend, fährt Berger den eigenen Besitz ab. Eine absurde Situation, die nicht funktionieren kann. Der Januskopf, der zugleich schläft und wacht, Energie geladen in sich ruhend, wird bei Kutscher zu einem sich permanent bewegenden Loop. Wieder kombiniert Kutscher eine traditionelle Bildvorstellung mit modernen Techniken wie Video und Bildschirm. Durch die Computer generierten Verfremdungen des Videos konfrontiert er diese mittlerweile etablierte Technik mit den neuesten Kunst-Strömungen¹⁹. Kutscher läßt den Janus-Berger durch ein elektronisches Gewitter hindurch fahren, um ihn durch die Überstrahlungen wiederum zu entrücken. Das Endlosband nimmt die Ewigkeit des Wiederholens als absurdes Element auf. Geisterhaft vibrierend, zieht der bewachende Janus-Berger seine Kreise in einem durchleuchteten Bild, das als Fernseher die Ferne in einen Kasten hineinholt und hinter dem Bild aufleuchten läßt. Bei dieser zweiten Form des Kreisens arbeitet Kutscher mit

¹⁹ Thomas Schütte beschäftigte sich 1993 ebenfalls mit dem Januskopf. Auf einem kleinen Hocker stellte er zwei kleine aus Modelliermasse geformte mit Stoff umwickelte Figürchen. Diese blicken nach oben zu einem großen, blau glasierten Doppelkopf, der auf einem Stahlschrank thront. Auch Schütte kombiniert den Januskopf, nicht wie Kutscher mit einem Fernseher, sondern einem nüchternen Büroschrank. Die Figürchen stehen stellvertretend für den Betrachter, die auf den über sie hinweg blickenden Januskopf schauen, der zwei unterschiedliche Gemütszustände aufweist. Die Arbeit steht symbolisch für die Diskrepanz zwischen individuell durchgestaltetem Bildnis versus industriell gefertigten Gebrauchsgegenstand als neuem Sockel. Beide thematisieren anhand des alles überblickenden Janus das Verhältnis von Skulptur und Sockel und schaffen durch diese Kombinationen eine absurd anmutende Situation. Vgl. Annelie Lütgens, Grotteske. Zu den Köpfen von Thomas Schütte, in: Thomas Schütte, Figur, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1994. S. 75-78.

immateriellem Licht und kreierte wieder ein, diesmal bewegtes, Hinterglasbild mit entlarvendem Ewigkeitsanspruch.

Ein drittes, diesmal statisches, Hinterglasbild tritt hinzu. Aus einem geöffneten Koffer, in dem sich ein Overheadprojektor befindet, projiziert Kutscher eine transparente Folien-Zeichnung auf die gegenüberliegende Wand. Diese monumental erscheinende Zeichnung zeigt Berger als Sphinx mit seinem lächelnden Porträt beim „Kacken“ (Abb. 165). Die Kreuzung des Berger-Kopfes mit dem Löwen-Rumpf spielt auf den griechischen Mythos des Fabelwesens an. Die Sphinx verweist auf das kaum zu erratende Wesen namens Mensch. Als Todessymbol steht sie bildhaft oft auf Gräbern, das bekannteste Beispiel findet sich im ägyptischen Giseh (um 1400 v.Chr.)²⁰. Die in der Psychoanalyse von Sigmund Freud herausgearbeitete symbolische Gleichsetzung von Geld und Kot greift Kutscher zudem auf und überträgt sie in den auch von Berger geschätzten Ägypten-Kontext. Freud begreift den Kot als verdrängte und damit verschüttete kindliche Lustquelle, die bei Erwachsenen durch Geld- und Goldbesitz eine Ersatzbefriedigung erfährt²¹. An das Verzehren der Nahrung schließt sich deren Verdauung an. Die Exkremete werden normalerweise sofort durch die Kanalisation fortgespült und auf diese Weise unsichtbar gemacht, werden aus dem Leben ausgegrenzt. Piero Manzoni füllte um 1960 diese stoffliche Vernichtung in Konservendosen mit seiner „Künstler-Scheiße“ (Merda d`Artista) ab²². Die Ausscheidungen bekommen bei diesen Manzoni-Dosen jenen Wert zugewiesen, der in jeder Gesellschaft sonst nur Besonderem zuteil wird (Abb. 166). Die alten Ägypter mumifizierten ihre Pharaonen, aber nicht die Sklaven. Die Konservierung (die Konservendose wurde 1810 erfunden) von Lebensmitteln gleicht tatsächlich einer Mumifizierung. Die Dose als Sarg oder Schutzbehälter verlängert die Haltbarkeit, stellt eine Annäherung an einen Ewigkeitswert dar²³. Seine Reminiszenz an Manzonis künstlerischen Dosenwert, als Reflexion des kulturellen Tauschwertes, transformiert Kutscher durch die ägyptische Pharaonensculptur mit dem Löwenkörper, den er mit Berger denkmalhaft gleichsetzt. Der fließende Übergang von lebender Materie in tote Substanz, vorgetragen in aller Öffentlichkeit, wird vom besitzenden Sammler mit einem Lächeln begleitet. Hatte Manzoni explizit „Künstlerscheiße“ eingedost und damit jeden Künstlerkult ad absurdum geführt, scheidet Berger, der alles einverleibende Sammler, als nivellierendes Endprodukt eben jenen wertvollen Künstlerkult aus, von dem Sammlungen leben. Nicht umsonst hatte

²⁰ Vgl. Balbina Bäbler, Sphinx, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 2001, Bd. 11, S. 817-820.

²¹ Vgl. Sigmund Freud, Kotsymbolik und entsprechende Traumbehandlung, in: Schriften über Träume und Traumdeutung, Frankfurt am Main, 1994, S. 97 ff.

²² Vgl. Beil, 2002, S. 151-160. Beil führt weitere Künstler auf, die sich mit Exkrementen künstlerisch beschäftigt haben, wie z. B. in der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts (z.B. Rembrandt) bis hin zu Salvador Dalí und Cornelius Kolig.

²³ Vgl. Jürgen Raap, Konservierung, in: Kunstforum International, Bd. 160 Juni-Juli 2002, S. 225-230.

Manzoni diesem als dem einzigen seiner Werke einen obligatorischen Handelswert vorgegeben, der unmittelbar an den Goldpreis gekoppelt war²⁴. Manzoni wog die „Künsterscheiße“ regelrecht mit Gold auf, nobilitierte sie und verwandelte sie für sich selbst in Gold. Womit sie wiederum für den Sammler interessant wird, der sie im Umkehrschluss als „Sammlerscheiße“ ausscheidet.

Zudem befinden sich als letztem Teil der Installation in jeder der vier Ecken des Raumes Lautsprecher, aus denen der Sound einer Fliege kommt, die im Kreis fliegt. Das stetige Kreisen, sei es der Lichter oder des im Kreis fahrenden Berger, wird durch die Allegorie der Fliege, ein Vanitassymbol, erweitert. Die Fliege selbst wird nicht mehr gezeigt, sondern nur noch über den Sound sichtbar. Ironisch führt Kutscher jede Form von Ewigkeitsanspruch ad absurdum und läßt uns eindringen in die sehr rätselhafte, widersprüchliche und menschliche Persönlichkeit eines Kunstsammlers Ende der 80er Jahre.

Die Fliege taucht als Vanitassymbol auf Stillebensgemälden seit dem 16. Jahrhundert und besonders bevorzugt im 17. Jahrhundert auf. Entweder sitzt sie bereits auf einem Totenschädel oder nähert sich fauligem Obst²⁵. In der zeitgenössischen Kunst spielt sie vor allem bei Ilya Kabakov eine wesentliche Rolle²⁶. Auf die selbst gestellte Frage von Boris Groys, welche Rolle die Fliege in Kabakovs künstlerischem System einnimmt, antwortete er: *„Die einfachste Antwort auf diese Frage muss wahrscheinlich lauten: Die Fliege kann ihrer eigenen Natur nach keinen bestimmten Platz in irgendeinem System einnehmen. Sie schwirrt ständig im Kreis herum, brummt, setzt sich und fliegt im selben Augenblick wieder auf. Ihre Runden in der Luft sind immer chaotisch. Der Platz, den sie auf einer Oberfläche der Gegenstände einnimmt, ist immer zufällig. Außerdem ist die Fliege ihrer Identität beraubt - sie läßt sich nur schwer mit dem Auge festhalten, und wir können nie sicher sagen, ob es die selbe Fliege ist, die gerade herumschwirrt, sich setzt und auffliegt wie im Augenblick zuvor²⁷“*. Das Zitat in Zusammenhang mit Kabakovs Ausstellung „Das Leben der Fliegen“,

²⁴ Vgl. Beil 2002, S. 155.

²⁵ Vgl. z.B.: Barthel Bruyn d.Ä. Vanitasstillleben, 1524, in: Görel Cavalli-Björkman, Hieronymus in der Studierstube und das Vanitasstillleben, in: Leselust. Hrsg. v. Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schirn, Frankfurt / Main 1994, S. 48. Weitere Beispiele für Fliegen als vergänglichlicher Schein, siehe: Claus Grimm, Stillleben, Stuttgart 2001.

²⁶ Vgl. Ilya Kabakov, Ein Meer von Stimmen, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Öffentliche Kunstsammlung Basel 1995. Die im Abbildungsteil des Katalogs gezeigten Kommentare von Kabakov zu 23 Bildern von ihm beginnen mit „Der Fliegenkönig“ von 1965 und enden mit dem Bild „Wem gehört diese Fliege?“ von 1987. Die beiden Arbeiten zeigen exemplarisch die kontinuierliche Beschäftigung Kabakovs mit der Fliege, die 1992 in der Ausstellung des Kölner Kunstvereins „Das Leben der Fliegen“ ihren Höhepunkt fand. Vgl. dazu auch Ilya Kabakov. Die Philosophie des Mülls. Ein Gespräch von Christian Breyhan anlässlich verschiedener Ehrungen und Ausstellungen, in: Kunstforum International, Bd. 146, Juli-August 1999, S. 301-311.

²⁷ Zitiert aus Boris Groys, Lasst uns werden wie die Fliegen, in: Ilya Kabakov. Das Leben der Fliegen, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein 1992, S. 9.

bei der Kabakov in einem erfundenen Provinzmuseum mit philosophisch-wissenschaftlichem Habitus das Leben der Fliegen darstellte, kann man auch auf Kutschers Fliegensound anwenden. Die rastlose, stetig umher fliegende, sehr bewegliche gesichtslose Fliege, die als lästig empfunden wird und gerne im Kontext mit Müll erscheint, ist eine ideale Metapher für menschliches Dasein. Für Kabakov hat sie aber keine negativen Prononcierungen, sondern ist durch ihre Möglichkeiten des Schwebens über der Erde ein Symbol für Freiheiten aller Art. Kabakov schuf der Fliege als Metapher eine eigene Welt, die Welt der Menschen. So weit geht Kutscher nicht. Er nutzt, wie Kabakov, die Fliege als Werkzeug, bedient sich deren Rastlosigkeit und Positionswechsel, die keinen Horizont kennt (wenn sie kopfüber an der Wand hängt) um am Ende doch wieder in ein Vanitassymbol zu münden. Als akustische Metapher für Berger kreist sie als Vanitassymbol, wie er selbst, im Hof um den Betrachter herum. Dass sie mit ihrem Summen auch um die Exkreme der Berger-Sphinx kreist, passt ins Bild. Insgesamt steht das Kreisen und Im-Kreis-Fahren sowohl für die Hoffnungslosigkeit der individuellen Existenz als auch für das zwangsläufige selbstbezogene Um-sich-selbst-Drehen eines Sammlers. Die Arbeit ist das Ergebnis aus der Beschäftigung mit der Persönlichkeit Bergers. Als Inszenierung im Raum verlangt sie vom Betrachter geistige und körperliche Bewegung (Abb. 167). Der Verlust der Sammlung oder des Lebens wird zur charakteristischen Metapher des Porträts.

Michael Berger wurde auch vom New Yorker Künstler Kevin Clarke (geb.1953) porträtiert. Clarkes Porträt-Fotografien zeigen seit 1988 keine realen Personen mehr, sondern Bildmotive wie Landschaften, Stilleben und Objekte, die er assoziativ mit verschiedenen Aspekten der Persönlichkeit, Biografie und Mentalität der Porträtierten in Verbindung bringt²⁸. Durch das Farbumkehrverfahren bei der Entwicklung werden die Bildmetaphern ästhetisch verfremdet. Hinzu kommt, dass die Bildmotive entweder von einem Raster aus Buchstabenkombinationen oder von einem dynamischen Kurvensystem zusätzlich bearbeitet werden. Clarke zieht die Naturwissenschaft heran, um die wahre Individualität des Porträtierten offen zu legen. Die Buchstabenkombination enthält jeweils den persönlichen Code der DNA-Sequenz des Porträtierten. In diesem Code ist die ganz persönliche Individualität, die uns von anderen Menschen unterscheidet, festgelegt. Erstmals Kontakt zu Naturwissenschaftlern bekam Clarke in den 80er Jahren, als er während seines Projekts „Die rote Couch - Ein Porträt Amerikas“ auch den Humangenetiker Dr. Paul Schimmel porträtierte, der ihm in langen Gesprächen Informationen über Code und Chemie als Sprache gab und Kontakte zu führenden Genlabors

²⁸ Vgl. Renate Petzinger, Der unsichtbare Körper. Experimentelle Porträts von Kevin Clarke, in: Kevin Clarke, Der unsichtbare Körper, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2000, S. 11-17.

vermittelt²⁹. Die DNA Sequenz selbst läßt sich erst seit Ende der achtziger Jahre durch ein kompliziertes, chemisches Analyseverfahren und die Übertragung seiner Ergebnisse in Buchstabenform oder rhythmische Kurven darstellen. Zu diesem Zeitpunkt, 1988, spendete Clarke Blut und verarbeitete die Ergebnisse der Analyse erstmals in einem Selbst-Porträt. Es zeigt zwei Frauen auf einem mexikanischen Friedhof, unterlegt von den Zeilen und Spalten seines alphabetischen Gencodes³⁰. Nach diesem Beginn wendet er dieses Porträtverfahren u.a. bei Jeff Koons und John Cage im Rahmen eines Gruppen-Porträts an. Auch Michael Berger malt er für ein Gruppen-Porträt. Dieses Gruppen-Porträt, realisiert im Jahr 2000, verstand Clarke als eine Hommage an das Abendmahl von Leonardo da Vinci, das für den Speisesaal der Priester von Santa Maria delle Grazie in Mailand entstand. Deshalb entschied er sich bei diesem Gruppen-Porträt für die Personenzahl des Abendmahls, und zwar 12 + 1. Er brachte, seiner eigenen Biografie entsprechend, New York und die Rhein-Main Region miteinander in Verbindung und übertrug das Format 12 + 1 auf beide Orte, wobei er der dreizehnten Person so etwas wie die Funktion eines Leitmotivs gab. Die von Clarke gewählten Bildmetaphern fand er nach einer längeren Phase des Kennenlernens und der Auseinandersetzung mit ihnen. Für Wiesbaden wählt er als Leitmotiv Ute Berger, die Frau von Michael Berger, als Förderin der Kunst, die für ihn so etwas wie das kulturelle Zellgedächtnis der Stadt verkörpert. Seine Porträts beschränken sich nicht auf eine einmalige Wiedergabe, sondern finden sich in mehreren Stadien zusammen. Sowohl Ute als auch Michael Berger, die er 1998 kennen lernt, wurden in je acht Stadien porträtiert. Die gezeigten Objekte bei Michael Berger, wie bei allen Porträts, erschließen sich nur aus der Kenntnis der Personen. Es sind Objekte aus seiner Sammlung bzw. zeigen sie für ihn signifikante Orte wie die Außenfassade seines Hauses (Abb. 168 & Abb. 169).

Clarke steht damit in der Tradition der Objekt-Porträts der Dadaisten, die auch ein Objekt zur Darstellung einer Person heranzogen. Man Rays „L'Homme“ (1918), die Fotografie eines Handrührgerätes, ist genauso zu nennen wie Francis Picabias (1879-1953) Porträt von Alfred Stieglitz „Ici, c'est Stieglitz/foi et amour“ von 1915, bei dem die Industrie-Zeichnung eines Fotoapparats den berühmten Fotografen verkörpert. Clarkes Porträts verkörpern zwei Seiten, einen subjektiven, sehr persönlichen, mitunter nur von den Porträtierten nachvollziehenden Blick und eine andere durch die Einbeziehung der DNA-Sequenz höchst objektive Seite³¹.

²⁹ Vgl. *The Red Couch, A Portrait of America* (1984), Kooperation mit Horst Wackerbarth, New York: Alfred van der Marck Editions / Harper & Row. Text von William Least Heat Moon.

³⁰ Vgl. Ralf Christofori, *Begegnungen mit dem Porträt. Kevin Clarkes DNA-Porträts in der Baden-Württembergischen Bank Stuttgart*, in: Kevin Clarke, *Ausst.-Kat. Baden-Württembergische Bank AG Stuttgart 2002*, S. 2-14.

³¹ Vgl. Martin Pesch, *Kevin Clarke. Rezension zur Ausstellung: „Der unsichtbare Körper“*, in: *Kunstforum International*, Bd. 149 Januar-März 2000, S. 390-391.

In der Sichtbarmachung des Unsichtbaren, auf höchstem wissenschaftlichen Niveau, erkennt Clarke die Möglichkeit zu einem neuen Weg einer nicht-definierten und nicht-kategorischen, sondern eher poetischen Form (auch mit Hilfe des Negativ-Farbbildes) der Interaktion zwischen Künstler und Modell³². Die Gefahr, dass die Porträts auf den ersten Blick anonym wirken, durch das Negieren der figürlichen Darstellung des Porträtierten, keine Emotionen preisgeben, wird ansatzweise über die persönlichen Objekte, die für die Personen stehen, ausgeglichen. Im Gegensatz zu Clarkes flachen, farbigen Fotografie-Porträts an der Wand, formuliert Kutscher ein offenes Porträt. Der Raum wird zu einer Art sich bewegender Bühne, auf der man selbst in Bewegung bleibt. Dort stellt er diverse, sich inhaltlich und formal widersprechende Medien gegeneinander. Clarkes Arbeiten bleiben trotz der Abstraktion einer fast klassisch anmutenden malerischen Ästhetik verpflichtet, die ihren Reiz auch aus dem Wechsel der unterschiedlichen Schrifttypen bezieht, die er wie ein Ornament mit ins Objekt integriert. Clarke löst sich vom Abbild zugunsten eines freien Prozesses, indem er die Objekte als „lebendige Metaphern“ darstellt. Sein diagramm-artiges Aufzeigen der persönlichen Individualität ist vergleichbar mit der Wiedergabe eines Fingerabdruckes, nur auf dem neuesten wissenschaftlichen Stand.

Kutscher hingegen geht es immer noch um das Bildnis, um die Physiognomie, an deren äußerem Schein und deren Präsenz er festhält, auch wenn er, wie Clarke, Objekte als Mittel der Kennzeichnung hinzuzieht. Deshalb begnügt er sich nicht mit Metaphern oder einem abstrakten wissenschaftlichen Code. Die Identität Bergers setzt sich aus einer Vielzahl unterschiedlichster Momente zusammen, die nur im Heterogenen zu finden ist. Das in den Darstellungen so präsente Ich Bergers wird zum Spiegel von höchst komplexen und immer wieder überraschenden Gegenwelten. Ein weiteres Porträt eines Sammlers sei kurz erwähnt. In seiner sieben Diptychen (14 Tafeln) umfassenden Siebdruckserie „Der Trumpf-Pralinenmeister“ von 1981 untersuchte und porträtierte der Lehrer von Kevin Clarke, Hans Haacke (geb.1936), die im sozialen Sinn fragwürdigen Praktiken in dem Süßwarenkonzern Trumpf, dessen Besitzer Peter Ludwig einer der bedeutendsten Kunstsammler bzw. Sponsoren Europas war. Anhand dieses Sammler-Porträts führt Haacke die wirtschaftlichen und kulturellen Verflechtungen eines großen Konzerns und ihrer Repräsentanten vor. Ziel war es, die wechselseitigen finanziellen Vorteile von Peter Ludwig als Kunstsammler und Industriemagnat aufzudecken und moralisch bloßzustellen. Was die künstlerische Form angeht, orientierte er sich an der Pop Art, einer Kunstrichtung, mit der Ludwig sich nicht nur

³² Zu Clarke vgl. auch: Klaus Herding, „Pathos - Affekt - Gefühl“. Die Emotionen in den Künsten. Hg. Von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 347-348. Dort wird der Frage nachgegangen, ob sich in diesen Porträt-Darstellungen noch Individualität widerspiegelt.

stark identifizierte, sondern sie im großen Umfang ab Mitte der 60er Jahre kaufte und nach Europa brachte. Haackes Collagen ähnelten dem Firmendesign (Abb. 170). Er nahm die edlen Verpackungen und Präsentationsformen des Schokoladenkonzerns als Vorbild und kombinierte sie mit Fotografien von Arbeiterinnen, fragwürdigen Kommentaren von Ludwig zu Kunst und Kommerz sowie gut recherchierten Informationen rund um die Arbeitsbedingungen im Konzern und die Vorteile, die Ludwig aus seinem Kunstengagement zog³³. Die Ausstellung der realistischen Recherche in der Kölner Galerie Paul Maenz war für den Konzern kompromittierend und rückte die kulturellen Aktivitäten des Konzerneigners in ein moralisch fragwürdiges Licht. Haackes Sammler-Porträt löste einen Kunstskandal aus und hatte juristische Folgen. Form, Inhalt und Intention der Sammler-Porträts von Kutscher und Haacke könnten nicht unterschiedlicher sein. Ein verbindendes Element bleibt: Beide trennen das Kunstsammeln nicht von ihrem Beruf. Der sich daraus ergebende Repräsentationsanspruch wird von beiden mehr oder weniger drastisch unterlaufen. Haacke demaskiert einen Großsammler, und Kutscher zeigt unter der Maske des Sammlers dessen menschliche Schwächen und Ängste auf.

II.3. Gunter Göring: Porträtinstallation (1987-1989)³⁴

Im Anschluss an das Berger-Porträt entstand eine weitere Porträtinstallation. Die Herangehensweise zu Beginn entsprach in zweierlei Hinsicht dem Berger-Porträt. Zum einen nahm der Künstler von Görings Gesicht einen Gipsabguss, zum anderen untersuchte er ebenso den Beruf und weniger die Persönlichkeit des Porträtierten. Durch dieses Hinterfragen entsteht ein eher realistisches und weniger idealisierendes Bild eines Menschen. Kutscher bevorzugt den Gipsabguss als Ausgangsmaterial für seine Porträtarbeiten, weil ihm der Abdruck die beste Möglichkeit bietet, ein Gesicht in aller Ruhe zu studieren. Er scheint den Betrachteten zu einem toten, unbewegten Gegenstand zu machen. Der sezierende Blick des maßnehmenden Zeichners oder das einäugige Fixieren mit der Kamera ist ihm unangenehm. Aus Respekt vor der lebendigen Person greift er zur Methode der dreidimensionalen Gipsmaske. Der Ursprung der Gipsmasken liegt, wie bereits angesprochen, in der Tradition der Totenmasken. Sich dessen bewusst, impliziert für ihn der erste Schritt beim Porträtieren das Wissen um die Vergänglichkeit einer Person. Doch liegt beim Herstellen eines Abdruckes eine tatsächliche Berührung der Person zugrunde. Der Abdruck überträgt physisch und nicht

³³ Vgl. Ein schöner Mäzen! Ein Gespräch mit Hans Haacke über den „Trumpf-Pralinenmeister“, in: Kunstforum International, Bd. 44/45, Mai-August 1981, S. 152-173.

³⁴ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1583.

nur optisch die Ähnlichkeit einer Person. Drei Jahre dauerte der Findungsprozess zu diesem dritten Porträt. Eine 11 Blätter umfassende, neben den Skizzenbüchern entstandene unabhängige Zeichnungsserie aus dem Jahr 1987 begleitet die Entstehung der Arbeiten. Alle Blätter sind mit Bleistift, Grafit, weißer Kreide auf Offset-Karton, 61 x 86 cm, gezeichnet. Die Zeichnungsserie ist eine Vorklärung zur Porträt-Installation. Sie wird hier genauer vorgestellt, um exemplarisch die vielfältigen Möglichkeiten dieses Findungsprozesses aufzuzeigen. Es handelt sich zwar um Arbeitsversuche, aber sie weisen nichts Skizzenhaftes auf, sondern sind jedes für sich fertige Blätter. An ihnen läßt sich der wechselnde Ideenprozess ablesen. Nicht der Kopf Görings wird porträtiert, sondern seine Maske. Kutscher will, wie in der Fotografie so nun auch in der Zeichnung, jedes Fixieren vermeiden. „*Fixieren heißt eine Person festzulegen, eigentlich sie zu töten*“. Durch Kutschers Konzentration auf einen Gegenstand, die Maske, umgeht er dieses Problem. Zunächst wollte Kutscher Göring durch die Gegenüberstellung extrem entfernter Materialien, Blei und Licht, quasi über das Ewige zum Flüchtigen, charakterisieren. Blei verbindet Kutscher mit typisch deutschen Eigenschaften, die sowohl in Görings Geschichte als in seinem äußeren Auftreten angelegt sind. Auf den bewusst mit Bleistift gezeichneten Blättern kombiniert Kutscher die Maske mit diversen Gegenständen. Auf dem ersten Blatt, dem Beginn der Serie, steht eine Bleischürze, die sich um die Maske legt (Abb. 171)³⁵. Die Schürze, weiblich besetzt, wird in der Verbindung mit Blei zu einem schweren, unbeweglichen, schützenden Objekt. Das bleiern Lastende, die Schwere, die mit Blei assoziiert wird, wird im funktionalen Kontext zu einem abwehrenden, undurchdringlichen Schutz und behütet die Maske.

Auf dem nächsten Blatt sieht man entsprechend zwei Schürzen, in deren Mitte sich die Maske befindet (Abb. 172)³⁶. Neben dem Schutz stehen die beiden Schürzen auch für das Spannungsverhältnis zwischen zwei Frauen (z. B. Mutter und Ehefrau). Diese Spannung ist der Maske anzumerken. Die auf dem Boden liegende Maske blickt sehnsuchtsvoll von unten nach oben, an den beiden Schürzen vorbei. Neben dem Schutzaspekt weisen die Schürzen etwas Vereinnahmendes, Bedrohliches auf. Den aufwärts gerichteten Blick nimmt das nächste Blatt auf. Jetzt liegt die Göring-Maske direkt unter einem Lampenschirm und schaut zu der großen Glühbirne auf, von der kurze, strichartige Strahlen ausgehen, die entfernt an Sterne erinnern³⁷. Rechts und links neben der Maske liegen zwei Halbmonde, die sie rahmen (Abb. 173). Es sind die Negativhälften der Maske. Der Lampenschirm wird zu einer Metapher für die Sehnsucht des Lufthansa-Piloten Göring, der sich beruflich zwischen Himmel und Erde

³⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 403.

³⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 404.

³⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 409.

bewegt³⁸. An diesen „grenzenlosen“ Verlaufslinien seines Berufes hinterfragt Kutscher die „Profilgrenzen“ der Person. Das All (Göring wollte mehr Astronaut als Pilot sein) wird auf eine Lampe projiziert, die eine nach oben schauende Maske beleuchtet. Die Einsamkeit des Motivs läßt eine romantische Atmosphäre entstehen, bei der das Licht zum alle Grenzen und Beschränkungen durchdringenden Element wird. Für die Rauminstallation plante Kutscher ursprünglich, die Göring-Maske auf den Boden (Erde) zu legen und diesen Lampenschirm (All) axial über ihm zu installieren. Im Lampenschirm sollte sich eine große Glitzerkugel drehen, die von einem Blitzlicht rhythmisch angestrahlt wird. An der Decke sollten mit nachleuchtender Farbe Sternbilder gemalt werden, die in der Schwärze des Raumes unterbrochen vom kurzen Aufleuchten des Blitzlichtes nachleuchten. Im ansonsten leeren Raum hätten Göring und der Betrachter dann, wie ein Astronaut, das All für sich gehabt. Aus diesen anfänglichen Assoziationen folgte, da die Planungen des Göring-Porträts zeitgleich mit Kutschers Selbst-Porträt verliefen, ein Wechsel zum Movie-Koffer. Auf einem weiteren Blatt sieht man Görings Porträt, jetzt direkt auf eine kleine Lampe aufgemalt, von einer Eisenbahn gezogen, nachts im Kreise fahrend, kombiniert mit den zwei Bleischürzen und darüber den Sternenhimmel (Abb. 174)³⁹. Diese Form wollte Kutscher aber lieber für sein eigenes Porträt verwenden. Zudem suchte er nach einer Verbindung von Göring zum All. Aus diesen Überlegungen resultierten dann die später tatsächlich realisierten „Leuchtenden Vorbilder“. In der Porträtinstallation wurde sein Profil, als Gestirn am Himmel, nachgezeichnet. Das Gesicht gelangte nach oben; diese Planungsphase wurde anschließend umgesetzt. Zuvor entwickelte Kutscher noch weitere Möglichkeiten für das Porträt.

Göring verstand seinen Körper als Maschine, als Teile, die funktionieren müssen, um seine Ziele als Pilot zu erreichen. Seine technische Auffassung hatte Rückwirkungen auf das Verstehen und Fühlen als ganzer Mensch. Kutscher empfand Görings begeistertes Verhältnis zur Technik als eine brüchige Definition seines Seins.

In einer weiteren Zeichnung gibt er ihn symbolisch als massiges Großhirn aus Blei wieder (Abb. 175). Dieses Bleigehirn bewegt sich als Kanonenersatz zwischen zwei schweren Panzerketten direkt auf den Betrachter zu, während darüber wieder der Sternenhimmel erscheint⁴⁰. Die für Göring prägenden Kindheitserfahrungen des Nationalsozialismus visualisiert Kutscher über die Panzerketten, deren Technik sich im „deutschen Gehirn“ bündelt. Dieser Vorschlag wurde genauso verworfen wie der folgende. Hier entwarf Kutscher ein Kleiderbügel-Porträt Görings, über das Kutscher sagt: „*Es ist eine Linie, auf die man*

³⁸ Göring selbst hat in seinem Buch „Time Shifting“ sein Leben zwischen Himmel und Erde in Gedichtform thematisiert. Vgl. Gunter Göring, Time Shifting. Elke-Betzler-Verlag, Wiesbaden 1978.

³⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 411.

⁴⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 413.

*seine Identität hängen kann*⁴¹. Der Kleiderbügel, an dem Menschen ihre Kleider auf- und abhängen, wird zur Profillinie für Görings Porträt. Das Kleiderbügel-Profil-Porträt samt Haken befindet sich auf zwei Blättern rechts oben in der Ecke, während auf dem ersten Blatt links unten eine Uniform zu sehen ist (Abb. 176-177). Auf dem anderen Blatt wird die linke Ecke wieder von einer Bleischürze ausgefüllt⁴². Die Fliegeruniform wurde vom oben befindlichen Kleiderbügel genommen und auf dem Boden verortet. Dieses Ablegen der äußeren Hülle führt bei Uniformträgern jeglicher Couleur oftmals zur Irritation im Hinblick auf die eigene gesellschaftliche Rolle. Göring selbst wollte sich von seiner „Fliegerpersönlichkeit“ lösen, seinem - von Kutscher symbolisch aus einem Kleiderbügel geformten Porträt-Image - nicht mehr entsprechen. Der Kontakt zu Künstlern sollte ihn dabei unterstützen. Bei Gunter Göring (1935-1993) handelte es sich um eine ambivalente Persönlichkeit. Geprägt durch eine Jugend im Nationalsozialismus mit Verlust der Vaterfigur (er war der Sohn des Reichspostministers), wurde er später zu einem Vertreter der Beat-Generation. Beruflich war Göring ein perfekt funktionierender Lufthansa-Kapitän, der sich mit großer Leichtigkeit auf die jeweils neuesten Flugzeugtypen einstellen konnte. Obwohl Göring zunächst eine erfolgreiche Karriere als Naturwissenschaftler im Max-Planck- Institut vor sich hatte, wechselte er aus Abenteuerlust und Neugier den Beruf. Doch die wiederholten Umkreisungen der Erde im Flugzeug verloren ihren Reiz: *„Die Welt seines Berufes befriedigte sehr schnell nicht mehr seine Suche nach Erfüllung. Hinter dem nach außen perfekten Image eines erfolgreichen Lebemannes in einer glänzenden Scheinwelt befand sich eine große Leere und Ratlosigkeit.“* Diese suchte Göring durch Bekanntschaften mit Künstlern, Schriftstellern und geistig interessierten Menschen sowie durch Abenteuer, die die „Extreme des Lebens“ suchen, auszufüllen. In dieser Verfassung hatte Kutscher ihn um 1975 kennengelernt. Görings permanentes Suchen, wobei er wie eine Hohlform alles aufnahm, erinnerte Kutscher an den dritten Teil seiner Selbst-Porträt-Installation, den Koffer „Movie“. Um ein Profil der scheinbar nicht zu fixierenden Kernpersönlichkeit Görings erstellen zu können, befragte Kutscher ihn nach Persönlichkeiten, die für sein Leben von Bedeutung waren. Aus den von Göring aufgelisteten Naturwissenschaftlern, Literaten, Musikern und Künstlern setzt Kutscher ein Bild für das geistige Profil Görings zusammen⁴³.

⁴¹ Zwischen 1987 und 1988 tauchen aus Spielfreude Kleiderbügelobjekte als eine banalisierte Form des Freundschafts-Porträts auf. Die Serie besteht aus 6 gebogenen Kleiderbügel-Porträts, die an einer Kleiderstange hängen. *„Zu jedem Gesicht gehört ein entsprechender Kleiderbügel, den man abhängen kann“*. In einfacher, aber effizienter Form stellt Kutscher das scharfe, endgültige Profil in Frage. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekt 1418.

⁴² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 405 & 406.

⁴³ Gavin Turks (geb. 1967) wächserne Selbst-Porträts haben ein auf den ersten Blick vergleichbares Prinzip. Sich „Selbst“ stellt Turks als Wachsfigur in Vitrinen aus. Dabei setzt er das Bild der eigenen Person aus bekannten

Kutscher installierte auf 40 Aluminiumstelen 40 Vorbilder Görings, indem er deren Porträts in Miniaturtechnik auf Glaskappen malte. Diese Kappen stülpte Kutscher über Halogenlämpchen, die das jeweilige Miniatur-Porträt auf die Wand projizierten (Abb. 178). Görings Porträt wird zu einem Porträt „Leuchtender Vorbilder“. Die „Leuchtenden Vorbilder“, die ihr immaterielles Schattenbild auf die Wand werfen, sind die moderne Variante einer Kerze vor einem Heiligenbild. Hier ist das Licht selbst die Quelle des Bildes. Lichtquelle und Dargestellte sind identisch. Kutscher orientierte sich zunächst an mittelalterlichen Handschriften auf der Suche nach einer neuen Darstellungsform. Bei der Beschäftigung mit gotischen Kirchenfenstern „...ging mir das Licht auf. Da habe ich gesagt: *Wir leben in einer Zeit des künstlichen Lichtes, und unsere Heiligen sind eigentlich Naturwissenschaftler, Musiker, Künstler, Genies, die wir bewundern und vergöttern. Sie bilden einen bürgerlichen Olymp, ja eine Art Kirchenersatz. Ich habe mir gesagt, das nicht Greifbare dieser „Leuchtenden Vorbilder“ stellt die Möglichkeit dar, auf den flüchtigen Moment ihrer vorbildlichen Existenz einzugehen. Licht als Energie, das eine Atmosphäre schafft, das nicht real (materiell) ist, sondern als immaterielle Bilderscheinung mit den Schatten den Betrachter beeindruckt und als Kraft durch die Reihe der abgebildeten Repräsentanten der Generationen von Geistern strömt und sie verbindet*“.

Die mittelalterliche Lichtmetaphysik bringt Leuchten mit Erleuchten zusammen. Kutscher unternimmt einen künstlerischen Rückgriff auf das Heilige, indem er die christliche Ikonographie durch die weltliche und das natürliche Licht durch elektrisches austauscht. Diese erstrahlten in drei Metern Höhe über den Köpfen der Betrachter als die Summe dessen, worüber sich Göring definierte. Die erhöhte Projektion der Vorbilder symbolisierte neben dem Aufschauen zu den Vorbildern den Griff nach den Sternen, denen Göring als Pilot und Dichter besonders nahe sein wollte. Der Sternenhimmel in unerreichbarer Ferne und in geheimnisvoller Unüberschaubarkeit offenbart hinter scheinbarem Chaos bei näherer Betrachtung eine komplexe Ordnung. Über Jahrhunderte hat das kosmische Schauspiel mit seiner Regelmäßigkeit Orientierung in Raum und Zeit gegeben. Nur durch beständige und intensive Himmelsbeobachtung konnte der Mensch seinen Platz in der Welt bestimmen, seine Orientierung und Ordnung finden. Im Grunde sieht man allein die Lichtpunkte. Denn die Lichtpunkte bilden die Gestalt nicht wirklich ab, sie markieren bloß vage eine Haltung, verschiedene Körper oder Gliedmaßen, die als Sternbilder interpretiert und mit

Film- und Musikzitate (Kleidung, Haltung) zusammen. Letztlich definiert sich die eigene Person nur über die medial vermittelten Idole. Die eigene Individualität reduziert sich auf sofort wieder erkennbare Zitate, die ironisiert als „Selbst-Porträt“ - nobilitiert durch die Vitrinen - ausgestellt werden. Vgl. Bettina Uppenkamp, Gavin Turk, in: Ausst.-Kat. Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts, Georg-Kolbe-Museum Berlin 2002, S. 62 f.

mythologischen Namen versehen sind⁴⁴. Anstelle des Sternenhimmels erschließt sich Görings Kosmos über seine Vorbilder, die keine Lichtpunkte mehr sind, sondern weltliche Gestalten. Dieses geistige, vielfach gebrochene, angreifbar Schillernde an der Person Görings, seine innere Unausgeglichenheit, begründet auch, warum Kutscher, nachdem er einen Gipsabdruck von Görings Kopf nahm, feststellte, dass gerade die Hohlform die entscheidende Form für ihn war. Kutscher goss nicht die Positiv-Form, sondern die zwei in der Mitte gebrochenen Negativ-Formen in Aluminium „als gemeinte Form“ aus. Die wieder zusammengefügte Negativ-Form wies einen Riss in der Mitte der Schädelkalotte auf und wurde zusätzlich von außen mit eingekerbten Zeichen für Sterne versehen. Die Schädelkalotte mit dem Negativ-Abdruck legte er auf einen Stahlspiegel (Abb. 179)⁴⁵. Der Spiegel, auch ein Symbol für den Mythos von Narziss, der an seiner Selbstbespiegelung zugrunde ging, nimmt Bezug auf den Narzissmus Görings. Durch die Spiegelung der Maske formte sich die Hohlform zu einer runden Einheit. Das Innere des Schädels, das Gesicht Görings, wird durch den Spiegel sichtbar. Dieses Gesicht, bei der Abnahme von Göring sehr bewusst lachend verzerrt wiedergegeben, zeigt sich als eine dem Tod trotzen grinsende Grimasse. Der Schädel wirkt als Überrest wie eine moderne Reliquie. Nur wird ihm keine Verehrung zuteil. Der Kopf wird vielmehr durch die Spiegelung zur runden Form, zur Weltenkugel, zu einem Astronauten, der sich einsam durch sein eigenes Weltall bewegt. Wieder spielt Kutscher mit der Illusion der Ganzheit. Durch die real abwesende zweite Hälfte des Schädels betont er die Leerstelle, den Bruch der Ganzheit. Die Grimasse scheint darum zu wissen.

In der Mitte des Raumes kreist an einer Stange ein verchromter Föhn aus den 50er Jahren, der sich durch den Rückstoß der Luft selbst antreibt. Dieser Föhn bezieht sich auch auf den Beruf Görings und nimmt die Bewegung, in der er sich als Flugkapitän permanent befand, auf (Abb. 180). Sein stetes berufsbedingtes Unterwegssein und das Umkreisen der Welt werden in dem über seinem Kopf kreisenden Föhn zur Metapher seiner generellen Lebenssituation. *„Die Absurdität der Existenz kombiniert mit der Hoffnung auf Ewigkeit gipfelt im kreisenden Föhn.“* Widerspruch und Humor kennzeichnen diese Arbeit, indem Kutscher die todernsten Behauptungen gleichzeitig ironisch zurücknimmt. In dieser hoheitsvollen Walhalla ist der Föhn ein bewusster Bruch, um die sakrale Atmosphäre zu unterlaufen.

⁴⁴ Vgl. Dieter Blume, *Sternenbilder des Mittelalters. Imaginationen des Wissens und des Begehrens*, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 247-268.

⁴⁵ In einer weiteren Planungsphase, vor der endgültigen Ausführung, installierte Kutscher in die Mitte des Raumes einen hohen Leiterstuhl, auf dem der Göring- Abguss lag. Diese Position erschien ihm aber zu hoch, da der Abstand zu den erhöhten „Leuchtenden Vorbildern“ zu knapp war. Um die extremen Höhenunterschiede zwischen dem Abgusskopf und den Vorbildern hervorzuheben, legte er ihn auf den Boden. So vermied Kutscher auch einen Sockel.

Entscheidend für die Installation ist die durch Negativ-Hohlform, Spiegelung und Lichtprojektion materielle Abwesenheit Görings und das Eindringen in einen atmosphärischen Raum, gleichsam die Persönlichkeit Görings, die „erfüllt“ ist von Abwesenheit. Die Suche nach dem unteilbaren Kern Görings, dem Individuellen, gerät zum Bild einer multiplen, bewegten, nicht fixierten Form von Persönlichkeit, das darüber hinaus auch das Berufs-Porträt eines Piloten ist. Die von Kutscher verwendeten Materialien wie Chrom, Aluminium, Stahl, Luft und bewegtes Licht sind wesentliche Elemente dieser Welt und Materialien im Flugzeugbau⁴⁶. Kutschers zwei Porträtbildnisse oszillieren - ob sie es wollen oder nicht - zwischen psychischen Befindlichkeiten (wie wir es von Rembrandt in Form des Rollenspiels kennen) und barock anmutenden Repräsentationsbedürfnissen (z. B. van Dyck). Nur dienen die psychologischen Faktoren, wie tiefe Unsicherheit gepaart mit einem vehementen Auftreten (Göring) dazu, die Repräsentanz, die sich durch den Beruf ausdrückt (Pilot) zu unterlaufen.

Belting spricht in einem ganz anderen Porträt-Zusammenhang von Repräsentation und Anti-Repräsentation und begründet diesen Begriff durch die Hinzufügung von Todessymbolen: *„So schränkt der Totenschädel, als Gegenbild eines Körperbildes, den Repräsentationsanspruch des Porträts mit dem Hinweis auf den körperlichen Tod ein“*⁴⁷. Seinen von ihm als vorläufig bezeichneten Begriff der Anti-Repräsentation möchte ich auf die beiden Porträts von Kutscher übertragen. Die Porträts repräsentieren durchaus, aber durch das Aufzeigen der Brüche tritt ein Moment der Anti-Repräsentation hinzu. Beides wird notwendigerweise dargestellt, weil durch das Visualisieren der Mehrschichtigkeit des Porträtierten der Bruch, die Leerstelle oder die Schwäche nicht mehr verborgen werden soll. Deshalb verzichtet Kutscher nicht auf die figürliche Wiedergabe. Bei Berger vielfach, bei Göring in der Schädelkalotte und in den 40 „Leuchtenden Vorbildern“. Eine unmittelbar vergleichbare Umsetzung dieser offenen Porträt-Installationsform existiert nicht. Doch finden sich durchaus Anklänge, wenn beispielsweise Thomas Bayrle gleichsam das nach außen projiziert, was die Porträtierten in ihren Gedanken haben⁴⁸. Ein weiteres Beispiel soll vielmehr auch unter dem Begriff einer „kritischen Repräsentation“ vorgestellt werden. Als Destillat eines Findungsprozesses anderer „Natur“ porträtiert der amerikanische Künstler Mark Dion (geb. 1961) „Alexander von Humboldt (Amazon memorial)“. Für dieses Porträt

⁴⁶ Vollrad Kutscher: *„Als ich erkannt habe, dass ein Pilot in seinem Cockpit eigentlich vor allem eine totale Maschine ist, habe ich, um diesem High-Tech- Charakter gerecht zu werden, alles aus Aluminium gearbeitet“*. Zitiert aus einem Interview zwischen dem Künstler und dem Autor vom 21.12.2002.

⁴⁷ Vgl. Hans Belting, Repräsentation und Anti-Repräsentation, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 31.

⁴⁸ Vgl. Thomas Bayrle, hrsg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 1994.

des Naturforschers (1769-1859) lässt er lebende Piranhas aus Venezuela importieren und setzt sie in ein großes Aquarium (Abb. 181). Das Becken bildet den Kern der Porträtskulptur und ist eingefasst in ein möbelartiges Konstrukt, pendelnd zwischen „Denkmals-Architektur und Wohnzimmerschrank“⁴⁹. Die Installation ist gekachelte und mit Tiermotiven verziert, die auf flämische Holzschnitte aus dem 17. Jahrhundert zurückgehen. In den Regalen befindet sich bildungsbürgerliche Literatur, und Pflanzen flankieren rechts und links den Aufbau. Diverse Spielzeugobjekte, wie eine Kettensäge und ein Bagger, die sich auf dem oberen Abschluss befinden, spielen auf die Plünderung und Ausbeutung natürlicher Ressourcen des Amazonasbeckens an. Dion, der sich auf vielfältige Art mit den ökologisch-kulturellen Fragestellungen zum Thema Natur und Umwelt auseinandergesetzt hat, repräsentiert zwar den Forscher und seine Leistungen, aber im Sinne einer kritischen Repräsentation zeigt er auch die Folgen der zwar nicht von Humboldt verursachten, aber jetzt mit ihm in Zusammenhang gebrachten Umweltzerstörungen in dem von ihm erforschten Gebieten auf.

Bei Dion bleibt es offen, ob die Kritik sich auch auf den Begründer des Genres der „Reisekunst“, Humboldt, persönlich bezieht, oder nur auf den jetzigen Raubbau an der Natur⁵⁰. Das Porträt bleibt dennoch davon nicht unangetastet. Auffällig ist, dass Dion, ähnlich wie Clarke, Attribute, die über Jahrhunderte die Eigenschaften des Dargestellten näher spezifizieren sollten, jetzt selbst an deren Stelle treten lässt⁵¹. Dass diese Kennzeichen nichts mehr mit einem Herrschaftsaspekt zu tun haben, versteht sich von selbst. Die Definition eines Porträts, das ein Kriterium der körperlichen Wiedererkennung voraussetzt, ist bei beiden obsolet.

In der nichtgegenständlichen Kunst finden sich zahlreiche Beispiele, einen körperlich Abwesenden über diverse assoziationssträchtige Formen und Materialien als anwesend zu charakterisieren, wie Mies van der Rohe (1886-1969) Quader-Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg von 1926 in Berlin-Friedrichsfelde. Das von Eduard Fuchs in Gedenken an die beiden Märtyrer des Spartakistenaufstandes von 1918/19 in Auftrag gegebene monumentale Werk besteht aus gegeneinander verschobenen, massiven Backsteinkuben, die

⁴⁹ Vgl. Ilka Becker, Mark Dion. Alexander von Humboldt and other Sculptures. Rezension der Ausstellung in der Galerie Christian Nagel, Köln 2000, in: Kunstforum International, Bd. 153, Januar-März 2001, S. 366-367. Vgl. auch: Mark Dion, meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. Ein Gespräch von Dieter Buhhart, in: Kunstforum International, Bd. 157, November- Dezember 2001, S. 185- 199.

⁵⁰ Zu Humboldt vgl. Alexander von Humboldt, Netzwerke des Wissens, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999-2000.

⁵¹ Auch Armans *Poubelles*, Müllsammlungen von Prominenten und befreundeten Künstlern in gläsernen Boxen, erlauben Rückschlüsse über die porträtierte Person nur über die einzelnen Objekte und Schriftzüge des Weggeworfenen. Anstelle des Menschen berichten die transparent inszenierten Müllgegenstände vom Charakter, Gewohnheiten und Leben des Abwesenden. Im Müll lassen sich der Zustand einer Gesellschaft wie die individuellen Vorlieben oder der soziale Stand eines einzelnen ablesen. Vgl. Wagner 2001, S. 63-65.

gleichermaßen den Eindruck von Bewegung wie von Stabilität vermitteln⁵². Picasso plante ab 1928 für seinen früh verstorbenen Freund Guillaume Apollinaire (1880-1918) ein Denkmal „aus Nichts, aus Leere“. Durch den Verzicht auf eine abbildhafte Darstellung trat die Frage nach der Individualität des Dargestellten in den Hintergrund. Das Denkmal konnte die Erinnerung an den Freund bewahren und zugleich zu einer generellen Aussage kommen. Picasso verzichtet aber nicht nur auf das Abbildhafte zugunsten einer symbolischen Form, sondern steigert durch die Leugnung der Materialität noch die Abwesenheit des Dichters (Abb. 182). Bei der Arbeit sollte es sich um eine aus dünnem Eisendraht vernetzte Skulptur handeln, die hauptsächlich aus Zonen der Leere bestand⁵³. Das Denkmal selbst wurde nicht verwirklicht, jedoch haben sich Skizzen, Fotografien (zu vier Entwürfen) und drei Entwürfe aus Eisendraht erhalten⁵⁴. Werner Spies bezeichnet diesen Versuch einer Statue aus Nichts als „*ebenso konzeptuelle, wie sinnlich nachvollziehbare Demonstration der Unfähigkeit, ein Denkmal zu errichten*“ und als „*Antimonument*“⁵⁵. 1994 vollendete Auke de Vries (geb. 1937) ein Porträt des niederländischen Staatsoberhauptes, der Königin Beatrix. Die in der zentralen Halle des Parlamentsgebäudes in Den Haag hängende Skulptur mit dem Titel „Nederland - Land aan de Zee“ besteht aus zehn einzelnen, auf ihre reine Linearität reduzierten Elementen, die untereinander durch Schweißen, Ineinanderhaken oder Verknoten verbunden sind (Abb. 183). Die gesamte Konstruktion, ein schwerelos anmutendes Spiel fallender Linien, entwickelt sich in einer Höhe von 14 Metern, überspannt eine Breite von 11 Metern und hält sich mittels zweier einfacher Schlaufen am vorhandenen Gestänge des Glasdaches über der Passage fest. Einige in das abstrakte „Linienspinnst“ eingefügte gegenständliche Elemente nehmen metaphorisch Geschichte und Gegenwart des Königshauses, des „Huis van Oranje“, auf. Zwei einfache geometrische Figuren, Kugel und Kreuz auf der linken Seite, stehen im Dialog mit einem herabhängenden roten Wimpel, der zusammen mit der von dieser umschlungenen Kugel statisch die gesamte Konstruktion im Gleichgewicht hält. Auf beiden Seiten des Wimpels steht ein Satz, den Königin Beatrix auf Bitten von Auke de Vries ausgewählt und niedergeschrieben hat. Es sollte jeweils ein Satz sein, der einmal die

⁵² Vgl. Mies van der Rohe, *Less is more*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Weimar / Bauhaus Dessau 1989. Siehe auch Katherine Howe, *Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg*, Berlin-Lichtenberg, 1926, in: Mies in Berlin. Die Berliner Jahre 1907-1938. Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.), München 2001, S. 218-219.

⁵³ Vgl. Werner Spies, *Eine Statue aus Nichts, aus Leere. Picassos Entwürfe zu einem Denkmal für Apollinaire*, in: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band III, *Dialog der Avantgarden*, Köln 2000, S. 126-137.

⁵⁴ Vgl. Christa Lichtenstern, *Pablo Picasso. Denkmal für Apollinaire, Entwurf zur Humanisierung des Raumes*, Frankfurt am Main 1988 (Kunststück). Dort wird auch ausführlich über die weitere Umsetzung der Entwürfe berichtet.

⁵⁵ Vgl. Spies 2000, S. 126. Zum Antimonument siehe S. 130.

„Königin“ und einmal die „Person“ Beatrix repräsentiert⁵⁶. Weitere Schriftbänder und die auf einem Stab aufgerollte niederländische Flagge bilden den oberen Abschluss der Skulptur. De Vries, der selbst von der Erteilung des Auftrags überrascht war, da er als konsequent abstrakt arbeitender Eisenplastiker bekannt ist, bleibt sich mit dieser Arbeit treu. Die fragile, labil hängende Skulptur steht mehr für ein heutiges Verständnis von Monarchie als für ein persönliches Porträt. Porträthaft ist die Skulptur durch ikonografischen Zitate und Verwendung von Symbolen und Metaphern. Letztlich bleibt sie unpersönlich und verlagert die Assoziationen auf einen freien Umgang mit diesen Elementen.

Picasso, Dion, Clarke, Rehberger und De Vries verzichten in ihren völlig unterschiedlichen Porträtarbeiten alle auf eine bildhafte Darstellung des Porträtierten. Mit dem Verlust des menschlichen Antlitzes im Porträt beschäftigte sich 2004 eine Ausstellung in Kiel. Verwiesen wurde auf neue ästhetische Auffassungen, gewandelte Bedingungen künstlerischer Produktion und ein radikal revolutioniertes Menschenbild, das das Bildnis bereits seit 1900 von seiner Verpflichtung der Nachahmung befreite. Im Katalog wird betont, dass die Künstler schon immer die Schwierigkeit erkannt haben, durch das Abbild dem Wesen eines individuellen Menschen wirklich gerecht zu werden. Entsprechend erlangte die Frage nach der Repräsentation des unverwechselbaren Individuums in den Werken der bildenden Kunst höchste Brisanz. Ein Lösungsvorschlag, den Erwartungshaltungen an ein Porträt dennoch nahe zu kommen, sind abstrakte Strategien, die um das Bild eines Menschen zu entwerfen, auf deren körperliche Erscheinung verzichten. Die Arbeiten u.a. von Brancusi, Genzken, Gonzales-Torres, Jawlensky, Knoebel, Morris, Rauschenberg und Rehberger demonstrieren eindrucksvoll, dass z. B. durch die Titel, den gestifteten Kontext oder durch einen sonstigen Ausweis künstlerischer Intention, die Behauptung, Bildnis zu sein, als neue Sonderform innerhalb der Porträt-Gattung Bestand hat⁵⁷. Den Betrachter als Mitdenkenden und Handelnden einzubeziehen, die Betrachtung des Menschen nicht allein über das Äußere zu definieren, sondern an seiner eigenen persönlichen Geschichte heraus, und wie er sich im gesellschaftlichen Leben positioniert, anzugehen, ist auch Kutschers eigener Anspruch an ein Porträt, unter Beibehaltung des Abbildes. Kutscher musste, um im Genre der Porträt-Installation nicht auf das Abbild zu verzichten, sich nicht über diese Tradition hinweg setzen zu müssen, eine entsprechend neue Darstellungsform finden. Auf die in den beiden bisher besprochenen Porträtarbeiten entwickelte neue modellhafte Form einer Porträt-Installation wird er im Folgenden zurückgreifen.

⁵⁶ Vgl. Renate Damsch-Wiehager, Ein königliches Porträt, in: Auke de Vries, Skulpturen. Die 90er Jahre, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 8-15.

⁵⁷ Vgl. Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel 2004. Hrsg. von Dirck Luckow und Petra Gördüren.

II.4. Porträt-Installation Nicole Guiraud (1988-1989)⁵⁸

„Une femme d`Alger“

Als Vorläufer zum Porträt von Nicole Guiraud muss man eine Arbeit aus dem Jahre 1982 heranziehen. Beim „Prinzip Torso - Seelischer Krüppel“ handelt es sich nicht um eine gezielte Vorbereitung für ein Porträt, sondern um eine grundlegende Beschäftigung mit dem Problem der Deformation, das 1988/89 - wiederum im Porträt - dann die zentrale inhaltliche Rolle spielen wird⁵⁹.

In drei zusammengehefteten Skizzenbüchern auf insgesamt 83 Blättern beschäftigt Kutscher sich mit dem Torso als Prinzip. Neben umfangreichen Zeichnungen, wenigen Aquarellen, kurzen Textstatements montiert er auch vereinzelt Polaroids in die Bücher. Die Arbeit vereint mehrere Stränge bzw. Sichtweisen von „Deformationen“, die sich in einer „Ausgangsform“ widerspiegeln und ineinander fließen. Zeitlich schließt sie an die Arbeit „Innenfeld“ an und ist formal auch noch von ihr beeinflusst. Die im „Innenfeld“ entwickelten Formprozesse aus seinem Körpervolumen lösen in Kutscher, durch die immer neuen Formulierungsmöglichkeiten seiner Selbst, die Unsicherheit aus, in diesem stetigen Umbau auch verletzlich, weich, ungefertigt, angreifbar, dem Umfeld gnadenlos ausgeliefert zu sein. Ton und Transportbehälter werden zum Ausdrucksträger dieses Grundgefühls.

Die Behälter als prägende Form vergleicht Kutscher sinnbildlich mit Backformen, mit denen Kinder am Strand dem Sand Formen geben. Psychologisch analysierend, sich dabei auf Sigmund Freud berufend, setzt Kutscher diesen Prozess gleich mit der Prägung, denen die Kinder durch Eltern, Erziehung, Tradition etc. ausgesetzt sind und geformt werden: „Jede Kultur bedeutet auch Deformation (S. Freud)“. Auch Jacques Lacans einflussreiche Studie zum Spiegelstadium, die die Ängste vor dem zerstückelten Körper psychoanalytisch erklärt, wird von Kutscher für seine Arbeit herangezogen⁶⁰. Der Verlust einer Körpereinheit wird symbolisch in den Skizzenbüchern anhand von einmontierten Fotografien, gezeichneten Skizzen und handschriftlichen Notizen aufgezeigt. Die von Kutscher hinzugefügten „Deformationen“ und die damit verbundene Reduzierung des Körpers auf ein Fragment stehen symbolisch für den Verlust von Identität. Kutscher deckt weiterhin metaphorisch jene Gewalt auf, die uns alltäglich begegnet und für diese „Deformationen“ verantwortlich ist.

⁵⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1584.

⁵⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Skizzenbücher: 1534.

⁶⁰ Vgl. Jacques Lacan, Schriften I. Hrsg. v. Norbert Hass, Freiburg i.B. 1973 (Original: Paris 1966).

Diese Reflexionen in den Skizzenbüchern dienten Kutscher auch zum Erkennen und Bewusstmachen von eigenen Deformationen, bedingt durch kulturelle Eingriffe, durch prägende Eltern und das soziale Umfeld: So schuf er für sich wichtige Voraussetzungen, um mit „den Deformationen der anderen“ in der Gesellschaft solidarisch umgehen zu können. Im ersten Teil des Buches zeichnet er eine, entfernt an einen Lehmbruck-Mädchentorso (Hagener Torso 1910/11, Staatliche Kunstsammlung Dresden) erinnernde Figur. Die aus Ton bestehende deformierte Figur sitzt entweder zusammengesackt in der Ecke oder zieht sich über den Boden (Abb. 184). Dieses traurige Spiel beginnt Kutscher nun mythologisch zu konkretisieren und zu benennen. Zunächst Prometheus, dann Aphrodite. Im Verlauf der Zeichnungen (Skizzenbuch 2 & 3) wird Prometheus, an eine Felswand gekettet, zusammen mit dem Adler gezeigt, der ihm immer wieder die ständig nachwachsende Leber herausreißt (der Adler gleicht dem Bundesadler und wird stellenweise von der Nationalflagge im oberen Drittel des Blattes begleitet) und der ihn, das ist die Aussage, täglich neu verstümmelt und behindert (Abb. 185). In diesem Kontext gibt er Aphrodite - in Form der wohl bekanntesten klassizistischen Statue aus dem 1. Jh. v. Chr., der Venus von Milo - in ihrem heutigen Zustand als fragmentierten Statue wieder. Die schaumgeborene Göttin der Liebe als Behinderte (ihr mythologischer Gatte, Hephaistos oder Vulcanus, war als lahm Geborener wirklich behindert). Analog montiert Kutscher schöne Frauendarstellungen aus der Werbung daneben und „behindert“ sie ebenfalls.

Parallel zu den Zeichnungen treten jetzt die Transportbehälter, die Kutscher für den „Weißen Traum“ und „Das Innenfeld“ zum Transport des Tones benutzt hatte, und der Ton selbst in Aktion. Die Blecheimer und eine Zinkwanne stellt er in seinem Atelier zu einem, einem rudimentären Torso ähnlichen Gebilde zusammen. Ebenso verfährt er mit den aus den Negativ-Hohlformen gewonnenen festen positiven Tonformen. Die Trägerfigur mit ihren vier umgestülpten Eimern, der darüber gesetzten Wanne, auf die er mittig einen weiteren Eimer setzt, steht formgebend als Negativ-Form, stellvertretend für die „eingeschränkten“ Möglichkeiten der aus ihr gewonnenen Positiv-Form. Das Tonmodell erhält zwar nun eine freistehende, eigenständige Form, deren Abhängigkeit zur Prägeform aber immer gegeben ist. Kutscher visualisiert dieses Verhältnis, indem er die beiden geometrischen Figuren nebeneinander setzt. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen der positiven und negativen Figur spielt er in mannigfaltiger Form des Austausches und der Kombination, auch des Verschwindens einzelner Teile durch, deren jeweiliges Stadium er in Polaroidfotos festhält. Innerhalb dieses plastischen Form- und Verformungsprozesses, dem suchenden Arrangieren der einzelnen Teile, bleibt die Negativ-Form dominant (Abb. 186). Kutscher klärt

in diesem performativ-installativen Teil der Skizzenbücher auch sein Verhältnis zu Frauen. Die Negativ-Form, symbolisch als Mutter-Form, steht stellvertretend für die Frau. Dieser Klärungsprozess, bei dem Kutscher durchaus handgreiflich aggressiv selbst im Bild versucht, ohne Erfolg auch die Negativ-Form wegzustoßen und zu zerstören, ist die Voraussetzung für ein Frauen-Porträt. Nach dieser Bestandsaufnahme, die Behälter und der Ton stehen immer noch für sein eigenes Körpervolumen, kann er aus der Ich-Form unter Kämpfen eine zweite Form, die einer ihm nahe stehenden Frau, erarbeiten. Das in den Objekten entwickelte Formenvokabular wird sowohl in den Polaroids als auch in Zeichnungen festgehalten. In den folgenden Zeichnungen knüpft Kutscher wieder an den deformierten, fragmentierten Torso an. Die Störung eines Gleichgewichtes, durch die geometrischen Formen des konstruierten Torsos visualisiert, überträgt er zeichnerisch auf einen deformierten Tonkörper. Die menschliche Behinderung, die „Fragmentierung“ des weiblichen Körpers und deren Folgen, hatte Kutscher persönlich erfahren. Seine damalige Lebensgefährtin, die Installationskünstlerin Nicole Guiraud stammt aus Algerien, verlor durch einen Bombenanschlag als zehnjähriges Kind (1956) ihren linken Arm und wurde nach dem französisch-algerischen Krieg 1962 nach Frankreich vertrieben. Diese Erfahrungen, „*das Leben mit der Venus von Milo Live*“ basiert im Prinzip Torso nicht nur auf ästhetischen Fragestellungen, sondern verarbeitet den konkreten täglichen Umgang mit einer Behinderung. Die verschiedenen Einflüsse von Mensch und Natur, die aus einer antiken Plastik einen Torso machten, sollen hier außer Acht gelassen werden. Der Torso erhielt seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts mit dem Torso vom Belvedere eine ungeheure Wertschätzung, dank Michelangelo, der in ihm ein Vorbild für seine eigenen Skulpturen sah⁶¹. Hier liegt die Wurzel, trotz der über Jahrhunderte dauernden Versuche, antike Skulpturen zu restaurieren, im antiken Torso selbst ein gültiges Schönheitsideal zu sehen. Das Prinzip dieser Schönheit basiert bei der Antikenrezeption auf der Fragmentierung als höchster Form der Authentizität. An diesen Punkt knüpfte Auguste Rodin (1840-1917) an, der diese Authentizität als verbraucht ansah und seine eigenen Torsi zu selbständigen Kunstwerken erhob⁶². Mit seiner Absage an Dauer und Vollendung als Kriterium der Qualität einer Plastik, mit der Erhebung des Fragmentarischen zu einer Idee von Ganzheitsvorstellung und der Reduzierung der Darstellung des menschlichen Körpers auf das plastische Kernvolumen, beeinflusste Rodin maßgeblich die folgende Künstlergenerationen. Auch wenn diese ein völlig konträres Bild

⁶¹ Vgl. Raimund Wünsche, Der Torso vom Belvedere. Denkmal des sinnenden Aias, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 1993, S. 7-47.

⁶² Vgl. Werner Schnell, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980. Vgl. auch: Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001.

zum Torso als Rodin entwickelten⁶³. Der Torso als autonomes Kunstwerk wurde trotz der evozierten Vergänglichkeit und der reduzierten Abbildung des menschlichen Körpers vollkommen. Gegen diese Vollkommenheit des Torsos, gegen den Charakter höchster Vollendung und Harmonie, sei es in der Antike oder bei Rodin, gegen das Kernvolumen, die geschlossene Form des menschlichen Körpers setzt Kutscher reale Deformation, Zerstörung am Menschen selbst⁶⁴. Nichts ist vollkommen, weder das Ganze, noch das Einzelne.

Zeitgleich zur Entstehung der Torso-Arbeiten von Kutscher fand 1982 in Kassel eine Ausstellung mit dem Titel „Torso als Prinzip“ statt⁶⁵. Sie zeigte unter vielen anderen Aspekten auch fotografische Arbeiten, die mit dem fragmentarischen Blick des Ausschnitthaften als Wahrnehmungsmethoden operierten. Die Auswahl der Reduzierung des menschlichen, insbesondere des weiblichen Körpers, auf Einzelteile, reichte von Künstlern der zwanziger Jahre, über Ralph Gibson bis hin zu Helmut Newton und zeigte schöne, fragmentarische, ausschnitthafte Frauenfiguren, deren Unvollkommenheit, im Sinne von außergewöhnlich, die Phantasie möglichst reizvoll anregen soll. Über Ergänzungs- und Vervollständigungs-Phantasien setzt der Betrachter wiederum ein vollkommenes Frauenbild zusammen. Signifikant an diesem erotisch fragmentarischen Blick auf die Frau ist, dass Vollkommenheit ohnehin gegeben und deshalb vorausgesetzt wird. Entsprechend wurden diese Arbeiten auch mit Fotografien aus der Werbung kombiniert⁶⁶. Diesem ästhetischen Torso-Erlebnis (sei es Antike oder Newton) stellt Kutscher den realen Torso gegenüber und untersucht seine Stellung innerhalb des gesellschaftlichen Systems. In weiteren Zeichnungen überzeichnet Kutscher klischeehafte Werbeplakate und verunstaltet schöne badende Menschen, die der Schönheitsnorm entsprechen, in behinderten Körpern. Einem George Grosz ähnlich, hinterfragt er die Grundbedingung einer Leistungsgesellschaft, das Funktionieren des Körpers und die Tabuisierung von Behinderung in der Ästhetik. Für die direkt Betroffenen kann dies den Verlust der Würde und einen Rückzug aus der Gesellschaft bedeuten. Anhand der deformierten Tonfigur, die sich vergeblich im Verlauf der Zeichnungen zu befreien und sich aufzurichten versucht, thematisiert Kutscher die Folgen von

⁶³ Als ein Beispiel vgl. Gundolf Winter, *Le torse comme totalité: La conception du fragment chez Rodin et Brancusi*, in: *Über das Fragment - Du fragment*, Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Hrsg. v. Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff, Heidelberg 1999, S. 180-207.

⁶⁴ E.R.Nele (geb.1932) zeigt z.B. einige ihrer Plastiken konsequenterweise nur als Hüllen, denen der Kernkörper fehlt, als dessen negatives Abbild sie einen leeren Mantel zeigt. Zu Arbeiten von Nele siehe: Heike Strelow, *E.R. Nele, Memory Frankfurt am Main 1996*. Vgl. auch Louise Bourgeois, die in Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie im Torso die Auslotung existentieller Befindlichkeiten und physischer Deformationen zu ihrem Thema machte. Wolfgang Brückle, *Im Umkreis des Surrealismus. Der Torso im Werk von Giacometti, González und Bourgeois*, in: *Von Rodin bis Baselitz. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001*, S. 87-98.

⁶⁵ Vgl. *Torso als Prinzip*, Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein 1982.

⁶⁶ Vgl. Karl Oskar Blase, *Torso-Prinzip und triviale Ästhetik*, in: *Torso als Prinzip*, Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein 1982.

Behinderung. Die Torso-Arbeit zeigt zunächst noch einmal Kutschers direkten Blick auf sich selbst, auf die eigenen Wertbezüge, stellt diese in einen gesellschaftlichen Rahmen, um dann den Blick auf den Anderen mit seinen Problemen, zu richten. Der Torso ist dabei mehr als nur ein ästhetisches Prinzip. Die Beschädigungserfahrung, als Spur, die das Leben hinterließ, wirft wiederum die Frage nach der Darstellbarkeit des Menschen, diesmal einem, dem etwas „fehlt“, auf⁶⁷.

Verschiedene Künstler haben in ihren Arbeiten die „Berührungen mit der Wirklichkeit“ erfasst und ein gegenteiliges Bild der modernen Lifestyle-Gesellschaft gezeichnet. Ihre Bloßlegungen der Wirklichkeit zeigen Menschen nicht mehr als perfekte Erscheinungskörper oder deren soziales Umfeld als begehrenswertes Rollenmodell. Das soziale Elend (Boris Michajlov), der soziale Unterschied (Richard Billingham), malträtierte Körper mit Spuren von Gewalt und Exzeß (Nan Goldin), von Krankheit gezeichnet (Hanna Wilke) und körperliche Grenzerfahrungen (Wolfgang Tillmans), werden in „authentischen“ Bildern zumeist im Medium Fotografie festgehalten. Diese auf unterschiedlichen Ebenen zerfallenen Körper bewirken einen Unmittelbarkeitseffekt, der sich auch auf Film und Fernsehen als Reality TV bis hin zum Doku-Drama erstreckt⁶⁸. Was in der bildenden Kunst in dieser Vielfalt an vermeintlich ungefilterter gewaltsamer horrorhafter Lebensrealität fehlt, sind Arbeiten, die bewusst den Schockeffekt oder Freakshow-Elemente meiden und statt dessen Erfahrungen einer gehandikapteten körperlichen Realität verarbeiten, ohne dem Porträtierten die Würde zu nehmen. Mit Behinderung als Kehrseite der gesellschaftlichen Vorstellungen vom „Normalen“ und „Perfekten“ setzte sich die Ausstellung „Der (im-)perfekte“ Mensch auseinander. Zentrale These war, dass Unvollkommenheit im Wesen des Menschen liegt⁶⁹. Begleitend zur Ausstellung fand eine Sonderausstellung „Bilder, die noch fehlen“ mit 21 Fotografien statt, die sich mit dem Phänomen „Behinderung“ auseinandergesetzt haben. Die Katalogtexte geben in loser historischer Abfolge die bildnerischen Darstellungen von Behinderten wieder. Über Diego Velázquez' Hofzwerg bis hin zu den massenhaft angefertigten als dokumentarisch gedachten und sich als tiefen Eingriff in die Rechte der Persönlichkeit darstellenden Fotografien von Behinderten in Psychiatrie und Medizin⁷⁰. Die in

⁶⁷ Eine weitere Künstlerin sei erwähnt, die mit Körperfragmenten arbeitet und damit die Idee eines geschlossenen Körpers in Frage stellt. Käthe Wenzel (geb.1972) stellt serielle Hände, Füße, Ohren, Herzen und Brüste aus Wachs her, die sie in tragbaren Ersatzteilkoffern installiert. Ihr „Ersatzteillager“ fungiert wie ein ironisch-trauriges Scharnier für die von Kutscher thematisierte Fehlstelle. Vgl. Ulrich 2002, S. 62.

⁶⁸ Vgl. Ursula Frohne, Berührungen mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 401-426.

⁶⁹ Vgl. *Der (im-)perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001.

⁷⁰ Vgl. Klaus Honnef und Gabriele Honnef, *Bilder, die noch fehlten*, in: *Bilder, die noch fehlten*, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001, S. 8-15.

den 60er Jahren aufgenommenen Bilder von Contergan geschädigten Kindern waren ein entscheidender Anfang zur Enttabuisierung der Existenz von Menschen mit Behinderung⁷¹. Für das aus dem Prinzip Torso heraus entstehende Porträt Guirauds soll hier aus der Ausstellung nur ein Vergleich, vorausgreifend auf die folgende Porträtinstallation, angesprochen werden. Einer der aktuell einflussreichsten Mode- und Werbefotografen, der Londoner Nick Knight (geb. 1958), setzt 1998 behinderte Models wie Glamourstars für seine Bilder fotografisch in Szene. Insbesondere die Darstellung einer jungen Frau, deren gesamter linker Arm fehlt, sei an dieser Stelle erwähnt (Abb. 187). Im Unterschied zu Kutschers folgender Fotografie setzt Knight die Fehlstelle voll ins Bild. Die von der rechten Seite aufgenommene Frau hat den Kopf leicht gesenkt, die Augen geschlossen und führt ihren rechten Arm zum geschlossenen Mund. Die von ihrem Kopf seitlich rechts herunterfallenden Haare verdecken den rechten Oberarm und lassen die Hand noch größer erscheinen. Ihre modische Kleidung lässt einen Teil des Oberkörpers unbedeckt und verleiht dem Kopf einen büstenhaften Ausschnitt. Die Oberbekleidung hat rechts einen Ärmel, und links neben dem Träger ist sie ärmellos. Der glatte, makellose Rumpf tritt dadurch vollständig hervor. Die Fotografie erzeugt ein Hin-und-Hergerissensein. Betroffenheit stellt sich genauso ein wie deren, durch die perfekt inszenierte einfühlsame Schönheit der Frau, vollständige Relativierung. Der Katalogtext stellt Knights Arbeiten in einen antiken Torso-Kontext: *„Knight entschied sich für eine konsequente Stilisierung und trieb diese bis an einen Punkt, an dem sich die unerbittliche Künstlichkeit seiner fotografischen Ästhetik als das sozusagen „normale“ Vergegenwärtigen von Menschen entpuppte, die durch das Fehlen von Gliedern im alltäglichen Leben und in dessen Erscheinungsbild zwar faktisch benachteiligt sind, aber in seinen fotografischen Aufnahmen ebenso selbstverständlich und „schön“ anmutend sind, wie die vielen Torsi antiker Götter- und Heldenfiguren in den Museen“*⁷². Die Autoren können sich die faktische Schönheit der Behinderten, die als Behinderte ja auch gezeigt wird, wiederum nur im Kunstkontext des antiken Torsos erklären. Diese Rückführung, die nachvollziehbar ist, verstellt aber den Blick auf die reale Person. Genau das gelingt Knight. Er weckt Interesse für ihre individuelle Geschichte, und das nicht weil sie nur schön ist, sondern weil Knights Inszenierung der

⁷¹ Vgl. Heike Zirten und Günther Heinrich, Anmerkungen zu einer Ethik des Sehens, in: Bilder, die noch fehlten, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001, S. 16-21.

⁷² Zitiert aus Klaus Honnef und Gabriele Honnef 2000-2001, S.13. Der polnische Künstler Artur Zmijewski (geb. 1966) setzt sich in seinem Werk ausschließlich mit behinderten Menschen auseinander. Eine seiner beeindruckenden Arbeiten zeigt einen singenden Kirchenchor, der aus Taubstummen besteht, und die er trotz ihrer Behinderung zum Singen brachte. Sein Ziel ist es, explizit auf die gesellschaftspolitisch heiklen Themen wie Körperbehinderungen aufmerksam zu machen, um für eine Integration zu sorgen. Siehe auch, René Ammann, „Ihr Bein hörte beim Knie auf. Ich dachte mir, was kann ich tun, um dieses Bein zu vervollständigen?“ Ein Gespräch mit Artur Zmijewski, in: Kunst-Bulletin Nr. 3, März 2003, S. 16-25.

behinderten Person ein über alle Klischees erhabenes Auftreten verschafft. Im Ergebnis verschwimmen Vorurteile im Hinblick auf den bildhaften Umgang mit Behinderten.

Im folgenden komplexen Guiraud-Porträt wird die Behinderung nur ein Aspekt unter mehreren sein. Deshalb wurde bereits an dieser Stelle, an einem Punkt, an dem Kutscher selbst noch kein rechtes „Bild“ für den Umgang mit Behinderung gefunden hatte, dieser Aspekt „vorverhandelt“. Kutscher hatte sich bereits 1982 um eine Formulierung für das Porträt von Nicole Guiraud (geb. 1946) bemüht. Sechs Jahre später griff er das Thema wieder auf und realisierte unter Einbeziehung seines mittlerweile entwickelten Modells eines heterogenen, aus fragmentierten Elementen aufgesplitterten und neu zusammengesetzten Menschenbildes, sein erstes Frauen-Porträt. Im Gegensatz zu den bisherigen Porträt-Installationen verzichtet Kutscher auf das Abdunkeln des Raumes und die Nutzung von Projektionen. Die Darstellung der Porträtierten kommentiert ihren persönlichen Lebensprozess und ihr gesellschaftliches Umfeld. Die drei Stationen der Installation greifen durch das „Fehlen eines Stückes“ diese Kriegsfolgen auf. Eine lebensgroße s/w-Fotografie an der Wand zeigt die Porträtierte als Rückenakt in einer Pose, die entfernt dem berühmten Gemälde Ingres' vergleichbar ist. Ihr rückgewandter Blick nimmt Kontakt zum Betrachter auf und lenkt dessen Aufmerksamkeit auf eine auf dem Boden vor der Fotografie stehende Schale. Die große Schale ist aus gebranntem Ton. Kutscher hatte diese Schale zuvor zerschlagen und beim Wiederausammeln am oberen Rand ein größeres Stück ausgelassen. Der dritte Teil ist ein durch einen Elektromotor angetriebener, sich ständig langsam drehender Postkartenständer (Abb. 188). Die Karten zeigen zwei Motive: das fehlende Tonstück der Schale sowie das 1834 entstandene Gemälde „Femmes d'Alger dans leur appartement“ von Eugène Delacroix (1798-1863) im Louvre. Kutscher beabsichtigte ursprünglich, anstelle des Postkartenständers eine umgestürzte und eine aufrecht stehende antike Säule mit Kapitäl im Zentrum des Raumes zu installieren. Auf der Säule sollte die Schale stehen. Im Verlauf des Klärungsprozesses entschied er sich, die Säulen durch eine moderne Säule, den Postkartenständer, zu ersetzen (Abb. 189)⁷³. Gemeinsames und verbindendes Element der Installation ist die Leerstelle: Im Foto ist es der fehlende Arm, eine Deformation, die durch die starke Überbelichtung, die auf die südlichen Lichtverhältnisse verweist, zugleich überspielt wird. Das Licht dient sowohl dem Schutz der Dargestellten und spielt indirekt auch auf die Helligkeit der Bombenexplosion an.

Bei der zerschlagenen und nicht mehr vollständig reparierten Tonschale mit ihren Klebefugen, die als Narben sichtbar bleiben, ist es das fehlende Stück. Die Form der großen

⁷³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 633.

Tonschale mit ihrem ausladenden Becken verweist auf den Mittelmeerraum und reflektiert in ihrem zerschlagenen Zustand die politischen und gesellschaftlichen Folgen des algerischen Kolonial-Krieges. Ihrer verbindenden Funktion des gemeinschaftlichen Essens ist sie enthoben⁷⁴. Sie zeigt die Unmöglichkeit einer Annäherung der feindlichen Positionen auf. Der Rückenakt, der wie bereits erwähnt auf das Gemälde einer Badenden in Halbfigur von 1808 im Musée Bonnat (Bayonne) von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) zurückgeht, wird interessanterweise ausgerechnet mit einem Gemälde Delacroix', einem großen Rivalen Ingres', in Verbindung gebracht. Auch hier finden sich wieder unversöhnlich gegenüberstehende Positionen.

Auf der Abbildung im Postkartenständer ist es mit der Leerstelle umgekehrt. Hier ist es die Schale, die fehlt. Aber die Sehnsucht nach dem ungebrochenen orientalisch-exotischen Leben ist zum Scheitern verurteilt und mündet in das fehlende Stück der Schale. Die Arbeit reflektiert einerseits die romantische Sicht auf das Fremde, andererseits die Realität der Gewalt durch Kolonialisierung und Entkolonialisierung.

Delacroix gewährt in seinem Bild Einblick auf drei Frauen in einem prachtvoll ausgestatteten Interieur, ohne sie einem direkten erotisch aufgeladenen voyeuristischen Blick preiszugeben. Eine schwarze Dienerin zieht einen Vorhang beiseite und läßt dadurch helles Licht ins Zimmer einfallen, das die ruhige, fast melancholische Stimmung der Frauen nicht stört.

Dieses helle Licht scheint Kutscher in seiner Tageslichtinstallation und durch die Überbelichtung der Fotografie aufzugreifen. Ansonsten verweist er auf die heutige Unmöglichkeit einer romantisierenden exotischen Porträtdarstellung im Stile eines Delacroix. Stattdessen verdeutlicht Kutscher, dass die moderne Darstellungsform eines solchen Porträts untrennbar gekoppelt sein muss an Frankreichs Kolonialgeschichte. Anstelle eines okkupierenden Blicks auf den „Fremden“, den man für seine Kunst benutzt, setzt Kutscher einen eigenen Blick auf den Anderen, *der „eine Gratwanderung zwischen Ausbeutung und Reflexion darstellt“*. Während die Porträtierte ihr Profil über den Verlust rückblickend definiert bzw. definieren muss, findet innerhalb Frankreichs selbst ein solcher Rückblick auf die Folgen seiner Kolonialgeschichte immer noch nicht statt. Guiraud blickt den Betrachter direkt an, kommuniziert im Rückblick ihre Geschichte. Die Rund- bzw. Kreisform wird wieder zur bestimmenden Metapher. Sie findet sich in der Schale, dem drehenden

⁷⁴ 1986 zerschlug der englische Künstler Philip J. Reilly (geb.1957) einige industriell hergestellte Keramikbecher in einzelne Stücke. Anschließend klebte er sie wieder zusammen. Dies stellte für ihn die Handlung dar, die gleichermaßen vergeblich und doch optimistisch war - aus den Bechern zu trinken war nicht mehr möglich, aber seine Gegenwart erwies sich in den wiederhergestellten Objekten. Vgl. Werner Meyer, Philip J. Reilly, in: Ausst.-Kat Züge, Züge, Stadt Esslingen, Städtische Galerie Göppingen 1994, S. 309. Bei Kutscher steht neben dem Zerschlagen der Schale deren Fehlstelle im Mittelpunkt. Wenn sich Reilly bereits über seine unbrauchbare Tasse definieren kann, liegt das daran, dass sie komplett ist.

Postkartenständer und im Klavierstuhl. Der Klavierstuhl geht auf Man Rays (1890-1976) „Le violon d'Ingres“, von 1924 zurück, dessen Rückenakt auf einem Klavierstuhl sitzt (Abb. 191)⁷⁵.

Der Kreis als Symbol des ununterbrochenen Kreiselns um sich selbst, um seine eigene Geschichte, um den damit verbundenen körperlichen Verlust. Die Lebensgeschichte Guirauds weist Parallelen zu Kutschers eigener Geschichte als Flüchtlingskind auf. Sein Porträt von ihr, sein eigenes Selbst-Porträt „Movie-Koffer“ und weitere Arbeiten Guirauds wurden daher zum Gegenstand gemeinschaftlicher Ausstellungen. In ihren Arbeiten beschäftigt sich die seit 1972 in Deutschland lebende Nicole Guiraud mit den Themen Exil und Heimatlosigkeit und plädiert für einen Austausch und die Überwindung kultureller Grenzen. Bevorzugtes Arbeitsmittel sind Einmachgläser, die sie mit kleinen Tonfiguren, diversen Objekten, Zeichnungen, Texten und Fotografien füllt, verschließt und auf Regalen und Vitrinen ausstellt⁷⁶. Der Verlust der Heimat - sie musste mit 15 Jahren, mit nur einem Koffer ausgerüstet, Algerien verlassen - hat als traumatisches Erlebnis ihr Leben und ihre Kunst geprägt. In der Ausstellung „Weit von wo“ 1993 in Lüneburg veranstalteten Kutscher und Guiraud einen Dialog⁷⁷. Beim Betreten der Ausstellung stieß der Besucher zuerst auf einen Regalkomplex von Guiraud. Drei nebeneinander stehende, zusammenmontierte Metallregale bildeten einen „Werden-Komplex“ (Abb. 192). Zwei dieser „Werden-Arbeiten“ wurden gezeigt. In jeweils neun Fächern befanden sich mit genauen Wochenangaben versehene Einmachgläser. Die drei Regalteile standen für drei bestimmte Orte. Das linke für die Küche, in der Mitte für das Atelier und rechts für das Bad. In den Gläsern befand sich das gesamte Abfallmaterial aus den genannten Räumen. Reste, was vom Leben übrig geblieben ist, simpelste Lebenszeugnisse und vergängliche Materialien, die sich langsam zerlegen. Die Gläser selbst fassten das Material einer Woche zusammen, vier Stück machten einen Monat aus. Die neuen Regaleinlagen standen für den neunmonatigen Zeitraum einer Schwangerschaft. Das Namen gebende Prinzip des „Werdens“ bezog Guiraud auf sich selbst, auf die Orte, an denen sie „sich zur Welt bringt“. Es sind die Orte, an denen sie sich als Fremde und Behinderte, in ihrer Isolation, Überlebensstrategien zurecht legt, die ihr „Werden“ ermöglichten. Rettungsversuche und gleichzeitig sowohl eine Verarbeitung ihrer

⁷⁵ Vgl. Man Ray, Photographien Paris 1920-1934, München 1980. Man Ray gibt in seiner Fotografie die Frau als Musikinstrument wieder und spielt damit auf die Vorliebe Ingres' an, im Gespräch immer auf sein Steckenpferd, das Geigenspiel, zurückzukommen. Über die „Gleichstellung“ des weiblichen Rückenaktes mit seinen musikalischen Vorlieben ironisiert und interpretiert Man Ray Ingres' freizügige Aktmalerei. Vgl. Erwin Koppen, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987, S. 113.

⁷⁶ Vgl. „Werden I“, Galerie Lydia Megert Bern 1989. Vgl. auch Julita Fischer, Nicole Guiraud, in: Flüchtige Verfestigung, Ausst.-Kat. Marielies Hess-Stiftung e.V, Hessischer Rundfunk, Frankfurt/Main 2003, S. 103-109. Siehe auch www.galeriehermann.de/arts/guiraud.

⁷⁷ Weit von Wo, Ausstellung im Kunstraum der Universität Lüneburg, 18. Mai - 24. Juni 1993.

eigenen Geschichte als auch der Tagespolitik. Vor allem im mittleren Regal, dem Atelier, fanden sich in den Gläsern Zeitungsausschnitte, Fotografien, Notizen, Skizzen, politische Transparente und Kopien zusammenmontiert. „Werden I“ von 1980 bezog sich stark auf ihre Geschichte, ein Rückblick nach Algerien mitsamt allen Verlusten, eine Formulierung der Depression. In diesem Regal kamen Dinge zur Sprache, die von Flüchtlingen normalerweise nicht ausgesprochen werden. Der Schock über den Verlust, aus welchen Gründen auch immer, liegt oft zu tief, um sich aus einer Isolation heraus neu zu artikulieren. Ihre eigene Exilgeschichte mitsamt dem Attentat ist aber zugleich auch eine allgemeine Geschichte. Über die persönliche Geschichte wird Geschichte ins Bild bzw. ins Glas gesetzt. In Bad und Küche, mit Wattebäuschen, Haarresten, Tüten, Verpackungen, was eben anfiel, wird die individuelle persönliche Seite verarbeitet. Eine Abfallarbeit, die man abarbeiten muss, wie man Geschichte, insbesondere die, die man am eigenen Leibe erfahren hatte, verarbeitet. „Werden II“ von 1990 mischt sich wesentlich stärker in die Tagespolitik ein und ist auch eine streckenweise humorvolle Reflexion über die Deutschen, jetzt als eine „gedrehte und gewendete Einheitsnation“. Die Gläser sind dreidimensional, müssen in die Hand genommen, gedreht werden. Die Collagen im Rund, mit ihrer Vorder- und Rückseite sind bewusst in ihrem Inneren oft widersprüchlich gehalten. Die Gläser stehen gehäuft, wie ein Tagebuch nebeneinander. Banaler Alltag, persönliche und gegenwärtige Geschichte ergeben in dieser konzentrierten Form ein plastisches Tagebuch. Die gewählte archivierende Ausdrucksform orientiert sich an den „Spurensuchern“ bzw. der „Individuellen Mythologie“. Auch die Einmachgläser wurden von diversen Künstlern genutzt. Für Guiraud ist die Kultur des „Einweckens“ etwas spezifisch Deutsches. Als Algerienfranzösin wurde sie mit dieser Methode, Nahrung über einen längeren Zeitraum weiter zu transportieren, erstmals in Deutschland konfrontiert, als Form deutscher Kultur⁷⁸. Guiraud nahm diese als fremde Kultur an, benutzte und transformierte sie.

Ihr lebensgroßer, weiblicher Rückenakt aus der variablen Kutscher-Porträt-Installation, blickte diesmal über die Schulter zurück auf eine Videoprojektion von wirbelnden Blättern auf der gegenüberliegenden Wand, die sie als Gemeinschaftsarbeit zusammen bespielten. Kutscher zeigte ein wandfüllendes Video mit einer verlangsamten, sich ständig wiederholenden Szene, herbstlich wirbelnden Blättern, die sich hoch drehen und wieder

⁷⁸ Eine Kultur, die sich durch die Supermarkt-Konservendosen weitestgehend erledigt hat, was dazu führte, dass Guiraud hunderte dieser Gläser, die als Sperrmüll aus den Kellern aussortiert wurden, für sich als großen Bestand an Gläsern sichern konnte. Das Einmachglas wurde auch zum Symbol ihrer Sprachschwierigkeiten. *„Ich sah alles und alle konnten mich sehen, aber ich konnte mich nicht ausdrücken“*. Ihre Schwierigkeiten, deutsch zu sprechen, kapselte sie ab. Als Ausländerin fühlte sie sich eingeschlossen in eine transparente Umhüllung, wie in einem Einmachglas.

herunterfallen. In kalter, herbstlicher Atmosphäre drehen sich die abgefallenen Blätter als einfaches Symbol für Menschen ohne Statik, die nicht mehr gegen die Kräfte, die sie durcheinander gewirbelt haben, ankämpfen können. Vor der Projektion als plastischem Bestandteil lag ein großer Haufen welken Laubes, „Le tas“. In dieser Variation einer älteren Arbeit integrierte Guiraud diverse Erinnerungsstücke, mannigfaltige Fotografien mitsamt den Negativstreifen, Postkarten etc., die sich mit den Blättern verbanden oder aus ihnen heraus lugten⁷⁹. Der runde Blatthaufen korrespondierte mit der runden Form der Schale, und im Blätterberg lagen auch Postkarten mit dem Delacroix-Motiv, die sich wiederum im Postkartenständer wieder fanden. Auf dem Boden, im Kreis, fuhr auch Kutschers „Movie-Koffer“ aus dem Selbst-Porträt. Beide setzten sich mit Überlebens- und Entwicklungsprozess einer durch Exil in Frage gestellten Identität auseinander.

Kutschers Auseinandersetzung mit einer zeitgemäßen Darstellung des Menschen wird am Porträt Guirauds deutlich. Entgegen traditioneller Bildauffassung verlangt er vom Betrachter - durch Zusammensetzen der Fragmente Foto, Schale, Postkartenständer - für sich selbst die komplexen Bezüge zu erarbeiten. Dieses Miteinander heterogener Teile und Verfahren erlaubt nicht nur das Einbringen vielfältiger Probleme unterschiedlichster Natur, sondern ermöglicht auch, wie in diesem Falle, Kooperationen mit anderen Künstlern. Die formal so unterschiedlichen Werke verschmelzen zu einer Einheit und Vielfalt, bei der die Autorenschaft der einzelnen Elemente in den Hintergrund tritt. Nicht die Teile zählen, sondern die Spannung untereinander. Beide Künstler ließen über die selbstreferentiellen Bezüge hinaus in ihren Arbeiten aktuelle, soziale und politische Aspekte mit einfließen.

Das Thema Fremde, Exil, Unterwegssein, Sich-nicht-ausdrücken-können und Getriebenwerden, zudem mit Unverständnis und Vorurteilen betrachtet zu werden, hat im allgemeinen Kunstkontext zu einer begrenzten Anzahl von Arbeiten mit dieser psychisch schwer zu verarbeitenden Thematik geführt, deren Spektrum von den existentiellen Bedingungen diktiert wird. Oftmals bricht über dem persönlichen Drama die künstlerische Entwicklung ab, wird stark eingeschränkt, wie z. B. bei Oskar Schlemmers im inneren Exil gemalten Fensterbildern oder der Maler wendet sich, wie Georg Grosz mit seinen „Stock-Menschen“, Themen zu, die direkt mit dem Scheitern in der Emigration zu tun haben⁸⁰. Natürlich finden sich viele Künstler, wie z. B. Max Beckmann, die auch im Exil weiterarbeiten konnten.

⁷⁹ Vgl. ihre Arbeit „Alles unter einem Hut“ von 1982. Den Hut tauschte Guiraud gegen den Blätterhaufen aus. Siehe: Ausst.-Kat Art-Hats, Harlekin Art Wiesbaden 1983, S. 140 f.

⁸⁰ Vgl. Oskar Schlemmer, Die Fensterbilder, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1989. Vgl. auch Uwe M. Schneede, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1989, S. 194. Allgemein: Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.

In der Bonner Ausstellung „Grenzenlos“ von 1992, um ein Beispiel aus der Gegenwart zu nennen, wurden Künstler/innen gezeigt, deren individuelles Schicksal sie aus ihren jeweiligen Heimatländern vertrieben hatte, und die zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Deutschland leben und arbeiten⁸¹. Die aus politischen Gründen motivierte Flucht und das Exil wurden hier direkt aktuell thematisiert und visualisiert. Ihre Arbeiten spiegelten den Verlust der Heimat und den damit einhergehenden Verlust einer kulturellen Identität im Ausland wider. Die im Jahre 2000 veranstaltete Ausstellung „Kunstwelten im Dialog“ widmete sich mit einigen künstlerischen Positionen (z.B. Ana Mendieta, David Hammons, Shirin Neshat, Yinka Shonibare) auch dem Phänomen der Entwurzelung, das den teilweisen oder vorübergehenden Verlust einer gesicherten kulturellen Identität bedeutet. Klagen im Katalog zaghaft auch positive Züge an, dass sich der Verlust der Heimat möglicherweise über die neuen Freiheiten und Sichtweisen kompensieren lassen könne⁸², bezeichnete im gleichen Katalog Okwui Enwezor in seinem Artikel „Exil“ in seinen unterschiedlichsten Facetten letztlich als die Quintessenz modernen Leidens⁸³. Dennoch hatte die letzte documenta, trotz ihres aus Afrika stammenden Leiters Okwui Enwezor und der intensiven politischen Ausrichtung verschiedener Kunstwerke, ihren Schwerpunkt nicht im Thema Fremdsein, Exil und Vertreibung⁸⁴. Im Kontext der „Verdammten dieser Erde“⁸⁵ gab es dennoch dazu bemerkenswerte Beiträge⁸⁶. Die Kunstwerke der in Kassel ausgestellten Chohreh Feyzadjou (1955-1996) sind eng mit ihrer

⁸¹ Vgl. Grenzenlos, Zeitgenössische Kunst im Exil, Ausst.-Kat. Stiftung Kunst und Kultur, Bonn 1992.

Insgesamt 17 Ausstellungsstationen von 1992 bis 1994. Vgl. im selben Katalog Marion Steinbach, Die Sehnsucht fährt mit, S. 22-25. Allein Steinbachs Beschreibung der schwierigen Bedingungen, Künstler für dieses Projekt zu finden, zeigt überdeutlich, in welcher Isolation die Künstler arbeiten und wie wenig eine Integration in den Kunstbetrieb stattgefunden hat.

⁸² „Auf jeden Fall erleben wir ein Phänomen der Entwurzelung, das den teilweisen oder vorübergehenden Verlust einer gesicherten Identität bedeutet. Doch der Verlust wird durch neue Freiheiten kompensiert, etwa derjenigen, andere Kulturen, die das Nachdenken über die eigene Identität bereichern können, aus der Nähe zu beobachten. Natürlich ist es nicht immer leicht, zwischen zwei Welten zu stehen - derjenigen, die man hinter sich gelassen hat und derjenigen, der man noch nicht voll und ganz angehört -, aber gerade der Dialog kann eine fruchtbare Symbiose ermöglichen“. Zitiert aus: Marc Scheps, Kunstwelten im Dialog, in: Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2000, S. 20.

⁸³ Vgl. Okwui Enwezor, In der Welt zu Hause: Afrikanische Schriftsteller und Künstler in „Ex-Ile“, in: Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 2000, S. 330-345.

⁸⁴ Vgl. Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialisiereten Aktionsraumes. Armin Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 82-92.

⁸⁵ Zitiert nach dem gleichnamigen Buch von Frantz Fanon, siehe dazu: Armin Haase, Keine Zukunft ohne Vergangenheit oder Kunst als Mittel der Erkenntnis, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 58.

⁸⁶ Dazu zählt auch der Beitrag „Homebound“ von Mona Hatoum. Die 1952 in Beirut als Tochter eines palästinensischen Flüchtlings geborene und seit dem Ausbruch des Bürgerkrieges im Libanon 1975 im Londoner Exil lebende Künstlerin zeigte hinter einer horizontalen Drahtseilabsperrung auf einem Tisch einfache Haushaltsutensilien, die untereinander verkabelt waren und Glühbirnen zum Leuchten brachten. Ihre Unzugänglichkeit für den häuslichen Gebrauch machten die Gegenstände zum einfachen Symbol für Entfremdung. Vgl. Mona Hatoum, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 178. Siehe auch Till Briegleb: Der Körper eine Todeszelle. Poetin des Schauderns. Die düsteren Bedrohungsszenarien von Mona Hatoum in der Hamburger Kunsthalle. Rezension in: Süddeutsche Zeitung 14.04. 2004, S. 15.

eigenen Geschichte verwoben und offenbaren das Leben einer in Teheran als Jüdin in eine muslimische Gesellschaft hineingeborene Frau. Ihr späterer Kampf mit dem Exil drückt sich auch durch das Warenzeichen „Product of Chohreh Feyzdjou“ aus, das ihre Werke tragen. Riet man ihrem Vater, als er in den Iran emigrierte, seinen Nachnamen von Cohen in Feyzdjou zu ändern, so schlug man ihr im Pariser Exil vor, ihren Nachnamen wegen der Sprachschwierigkeiten wiederum zu ändern. Allein durch die Verwendung ihres Namenszuges bestätigte die Künstlerin ihre Identität. Wie Guiraud arbeitete sie neben Schriftrollen, Objektschachteln, Papier, Pappe, Stoff und Zeichnungen, auch mit Einmachgläsern, die sie im Kontext ihrer Autobiographie als Teil ihres persönlichen Erinnerungsarchivs verarbeitete⁸⁷. Da sie alle Objekte mit schwarzem Pigment überdeckte, liegt ein dunkler Schleier aus Trauer und Tod über ihnen (Abb. 193). Das Unverständnis, das die Flüchtlinge selber in sich tragen und das ihnen in der Fremde entgegenschlägt, mündet als gescheiterte Sehnsucht nach „Heimat“ in einer alles überdeckenden, schwarzen Schicht⁸⁸.

Das Fremdsein, insbesondere gilt dies für heutige Migrantengruppen, die unter stereotypen Vorstellungen und Vorurteilen sowie einer oftmals ablehnenden Haltung der Einheimischen zu leiden haben, wirkt, insbesondere auf Künstler, lähmend. Mit der Annäherung an eine solche Fragestellung wird das Feld der „reinen Exilantenkunst“ überschritten, die zwangsläufig an ein persönliches Schicksal gebunden ist. Es würde sich ausweitend die Frage nach einer Kunst im postkolonialen Zeitalter stellen, mitsamt dem Problem der postkolonialen Strukturen in den Gebieten der ehemaligen Kolonien bzw. der Emigranten, die aus diesen Ländern stammen und heute in westlichen Metropolen leben⁸⁹.

⁸⁷ Vgl. Stephanie Mauch, Chohreh Feyzdjou, in: Documenta X, Plattform 5: Ausstellung. Kurzführer, Kassel 2002, S. 76.

⁸⁸ Die Sehnsucht von Emigranten nach ihrer „Heimat“ thematisierte auch Elle Ziegler. Die Arbeit „Homesick“ widmete sie ihrer damaligen Mitbewohnerin in Glasgow Zvana Lecic. Lecic stammt ursprünglich aus Montenegro (Nähe Portorica). 1999 wurde durch ein Bombardement der NATO der Flughafen in Portorica zerstört. Durch die Kriegssituation in ihrer Heimat und der Ungewissheit, wann sie dorthin zurückkehren könnte, wuchs ihre Sehnsucht nach ihrem Zuhause, der Familie und nach dem Gartenhaus in den Bergen von Montenegro. Am 17.3.1999 begann daraufhin Elle Ziegler mit der Intervention auf einer Verkehrsinsel am Charring Cross in Glasgow. Auf dieser Verkehrsinsel stehen zwei kleine Häuschen und eine Art Terrasse, die zu diesem Zeitpunkt gerade von Gärtnern begrünt wurde. Bevor die Gärtner erschienen, schnitt Ziegler aus Rassenmatten das Wort Homesick aus und positionierte es auf der Insel. Die verblüfften Gärtner überdeckten das Wort anschließend und begrünt die Insel. Nach Abschluss der Begrünung ging Ziegler mit einem Campingstuhl auf die Insel und benutzte sie als ihren privaten Garten. Lecices Heimweh nach ihrem Gartenhaus mündet in einen Ersatzgarten als Symbol für den Verlust des eigentlichen Gartens. Vgl. Alles in Ordnung, Ella Ziegler. Band 1. Berlin 2004, S. 20-21.

⁸⁹ Vgl. Christian Kravagna, Postkoloniale Blicke, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 250-254. Siehe auch: Inklusion - Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Ausst.-Kat. Reininghaus und Künstlerhaus Graz, Köln 1997.

II. 5. Porträtinstallation Norbert Klassen (1991)⁹⁰

„Einatmen - Ausatmen“

1991 realisierte Kutscher seine bislang umfangreichste Porträt-Installation. Sie gilt dem in der Schweiz lebenden Schauspieler und Performer Norbert Klassen (geb.1941). Klassen besitzt eine umfangreiche Sammlung von Masken. Ein Schauspieler, der von Berufs wegen ständig mit seinem Gesicht arbeitet, wird automatisch zum Träger einer Charakter-Maske, hinter der er sich zugunsten eines anderen zurücknimmt und für die Dauer der Aufführung verschwindet. Dieses spielerische Vertauschen der Rollen, primär den Anderen darzustellen, steht im Gegensatz zu seinen Aktivitäten als Performer. Performer drücken sich selber aus, benutzen den Körper als sprachliches Ausdrucksmittel und entwickeln einen Entwurf, der sich aus dem direkten Lebenszusammenhang ergibt. In seinen „Aufführungen“ integriert Klassen Elemente der jeweiligen Sparten und erreicht ein symbolisches Verhältnis, das Lischka als „Performance-Theater“ bezeichnet⁹¹. Die Mischung zweier Intensitäten läßt Klassen zu einer der zentralen Figuren innerhalb der Performance-Szene werden, dessen Ausstrahlung durch seine schauspielerischen Fähigkeiten unterstützt wird. Aufgrund seines Berufs und seiner Leidenschaft für Masken porträtiert Kutscher ihn über eine große Anzahl skulpturaler Masken. Bedingt durch die flächige Maskenform entscheidet Kutscher sich für ein Relief anstelle einer Vollplastik. Nicht die einzelne Maske bildete das Zentrum, sondern die Gesamtheit der Masken, die sich zu einer Skulptur formt⁹². Die Maske transportiert Klassens komplexes, vielschichtiges Wesen „*das immer in Bewegung ist*“. Als Schauspiellehrer legt

⁹⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1593.

⁹¹ Vgl. Gerhard Johann Lischka, Performance Theater. Zu Norbert Klassen „Menschen II“, in: Kunstforum International, Bd. 81, Oktober - November 1985, S. 190 ff.

⁹² Der Entschluss Kutschers, Klassen letztendlich über Masken zu porträtieren, geht auf eine Gegebenheit in New York von 1990 zurück. Kutscher hatte Klassen besucht, der sich auf Einladung des Performers und ehemaligen Studenten Klassens, Franticek Klossner, in New York aufhielt. Gemeinsam besuchten sie auf Klassens Wunsch diverse Museen und Galerien, um sich Masken anzusehen. Klassen, ein passionierter Maskensammler mit einer beeindruckenden Sammlung, gedachte diese zu erweitern. Während dieser Museums-Besuche hatte Kutscher einen Stapel Postkarten mit dem Porträt Klassens bei sich, den ihm zuvor Klossner gegeben hatte. Mit Lackstift überarbeitete Kutscher vor Ort die Eindrücke der Masken in das Porträt Klassens. Auf der Postkarte ist das 2-fache jeweils gleiche Porträt Klassens, durch einen Schnitt in der Mitte der Karten geteilt, zu sehen. Das ursprüngliche Foto stammt von Klossner, der es für die Ausstellung in Bern in der Galerie Lydia Megert entworfen hatte. Die Galerie besitzt nur ein Fenster, in das hinein Klossner von außen die Fotografie Klassens setzte. Das Fenster war somit durch die Fotografie unsichtbar, und es war unmöglich, von außen in die Galerie hinein zu blicken. In der Galerie selbst spielten Klassen und Klossner Schach. In unregelmäßigen Zeitabständen entfernte Klossner in einer Art „Scherenschnitt“ Ausschnitte aus dem Porträt Klassens. Nach einer Weile war es den Betrachtern von außen möglich, immer mehr von den Vorgängen im Inneren zu verfolgen. Die Postkarte zeigt auf der linken Seite Klassen als Porträt, während die rechte Seite das während der Performance überarbeitete, ausgeschnittene Gesicht Klassens zeigte. Vgl. Norbert Klassen und Franticek Klossner, „Cut“ März 3/1989, in: Performance Art Netzwerk. Hrsg. v. Norbert Klassen. Bern 1992, S. 26-27. Diesem doppelten Klassen auf der Karte stülpte Kutscher 35-fach verschiedene Masken über und legte damit die Basis für seine Porträtarbeit. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Grafische Arbeiten mit Fotochemie: 1308.

Klassen bei der Ausbildung großen Wert auf Atemtechnik⁹³. Das Atmen selbst ist bestimmender Faktor in seinen eigenen Performances. Für die Installation wird das Ein- und Ausatmen nicht nur namensgebend, sondern zur bestimmenden Metapher für Leben und Tod. Kutscher wich von der 1:1- Übersetzung des Abgusses ab und gestaltete Klassens Gesicht überlebensgroß. Für die Präsentation der Maske löste Kutscher die Aufstellungsfrage durch eine Hand, auf die sich das Kinn mit dem nachdenklichen Gesichtsausdruck Klassens stützt (Abb. 194). Die Hand ist leicht zur Faust geschlossen, eine für Klassen typische Geste. Die Masken wurden auf 120 cm hohen Holzsockeln montiert, die gleichzeitig auch ihr Aufbewahrungsort und Transportbehälter sind. Es entstand eine offene Komposition, die eine Ansicht von allen Seiten im Raum und damit verschiedene Präsentationsformen ermöglicht. Kutscher löste eine filmische Sequenz in eine statuarische Versammlung auf, indem er sich für eine Anzahl von 144 Porträtmasken aus gebranntem Ton entschied. Jede Maske repräsentiert den Bruchteil einer Sekunde, genauer: ein Vierundzwanzigstel. Durch die beim Film üblichen 24 Einzelbilder pro Sekunde erleben wir eine mimische Bewegung, hier von sechs Sekunden Dauer, die Zeit, die man braucht, um ein- und auszuatmen, um die Augen zu schließen und zu öffnen. In sechs langen Reihen ordnet er jeweils 24 Sockel parallel mit den Porträtmasken an. Die 24 Skulpturen in jeder Reihe folgen dem Takt, den der Film pro Sekunde benötigt, um lebendig zu werden. Beim Abschreiten einer Porträtreihe setzt sich für den Besucher das statuarische Ensemble gleichsam in Bewegung. Im Gegensatz zum Film nimmt der Betrachter keine fixierte Position ein, auf die alle visuellen Ereignisse orientiert sind. Hier kann der Standpunkt nach Belieben verändert, das Wahrnehmungstempo und die Qualität der Animation selbst bestimmt werden (Abb.195). Jean-Luc Godards Diktum „die Wahrheit 24mal in der Sekunde“ kann, aber muss nicht unterbrochen werden. Die Darstellung von Bewegung, wie sie im Kino als über den Projektor transportiertes technisches Vorstellungsbild suggeriert wird, führt Kutscher wieder auf ihre ursprüngliche Ausgangsform zurück: auf ein reines Bild von Bewegung. In einer Linie baut er Bewegungslosigkeit auf. Er läßt den Betrachter, gleichsam den Projektor, sich nicht nur eine bildhafte Vorstellung von Bewegung machen, sondern versetzt ihn selbst in Bewegung, Die Bewegung als Abfolge der Bilder wird sicht- und lesbar. Durch die Unterbrechung beim Abschreiten, die im Kino durch die Trägheit des Auges nicht deutlich wird, gerät die Unterbrechung zur Information über die Bewegung und zeigt die Bedeutung von Bewegungen in den Bildern untereinander auf, die sich im Auge des Kinobetrachters als scheinbar *ein* Bild komprimiert. Die filmische

⁹³ An der Schauspielakademie in Bern gibt Klassen nicht nur szenischen Unterricht, sondern führt auch eine Performance-Klasse. Seit 1986 ist er Mitglied der Performance-Gruppe „Black Market International“ und organisiert Performance-Festivals. Vgl. Jappe 1993, S. 184.

Konstruktion für diese Illusion von Bewegung führt Kutscher über das serielle Prinzip auf ihren technischen Ausgangspunkt zurück.

Wenn beispielsweise die Futuristen versuchten, Bewegung und Bewegungsabläufe in einem gemalten Bild selbst als ihre Vorstellung von Bewegung zu komprimieren, Bewegung als Eckpunkte des Bildes selbst aufzuzeigen und festzuhalten⁹⁴, so geht Kutscher den umgekehrten Weg. Genau wie bei den fotografischen Bewegungsstudien des 19. Jahrhunderts von Eadweard Muybridge (im Unterschied zu den Chromofotografien von Etienne-Jules Marey⁹⁵) und anderen setzt Kutscher additiv Bewegung an Bewegung, zieht eine Linie und zeigt damit die technische Animation durch den Film als bloße Illusion von Bewegung mit ihrem gleichsam implizierten vitalen Verhältnis zum Leben selbst auf⁹⁶. Kutscher legt die reine Vorstellung von Bewegung im filmischen Bild über eine Abfolge von unbewegten, dreidimensionalen Skulpturen offen, die wiederum den Betrachter selbst in Bewegung versetzen. In einem einzelnen Bild läßt sich Bewegung als eine Einheit nicht festhalten.

Alle 144 Masken wirken auf den ersten Blick nahezu identisch. Wo Ähnlichkeit ist, ist auch Differenz. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass in einer der mittleren Reihen jede Maske einen veränderten Gesichtsausdruck aufweist, entstanden durch das Öffnen bzw. Schließen der Augen. Als Ergebnis erscheint der Prozess des Schließens und Öffnens der Augen als imaginäre mimische Bewegung im Raum. Die vermeintlich identischen Masken sind nicht nur auf ihrer Vorderseite individuell gearbeitet. Auch die Rück- bzw. Innenseiten der Masken weisen Unterschiede auf. Sie sind alle mit wechselnden ornamentalen Zeichen und abstrakten Zeichnungen versehen (Abb. 196 & 197). Zu den Zeichen menschlicher Spuren gehören auch die Eindrücke von Kutschers Fingern. Das eigentlich Individuelle findet

⁹⁴ Man nehme nur von Giacomo Balla (1871-1958) „Dynamismus eines Hundes an der Leine“ von 1912 als Beispiel. Die Komposition setzt sich zwar aus aufeinander folgenden Bewegungsphasen zusammen und erinnert an fotografische Techniken und Experimente. Aber als Ergebnis dieser gewollt geschlossenen Bildwirkung muss man festhalten, dass die Beine des Dackels, die sich wie Radspeichen drehen, keine reale Wiedergabe von Bewegung zeigen, lediglich eine Vorstellung von komprimierter Bewegung in einem Bild festhalten. Vgl. auch Marietta Mautner Markof, Umberto Boccioni und der Zeitbegriff in der futuristischen Kunst 1910-1914, in: Michel Baudson (Hrsg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Weinheim 1985.

⁹⁵ Muybridge arbeitete mit Reihenfotografie. Durch das Abblättern der in der richtigen Reihenfolge übereinander gelegten Bilder läßt sich der Eindruck eines kontinuierlichen Bewegungsablaufes herstellen. Marey verwendete nur eine fotografische Platte für eine Reihe von Aufnahmen. Auf der Platte bildete sich das Muster der Phasen eines Bewegungsablaufes ab. Marey wollte die Spur sichtbar machen, die die Bewegung in einer Abbildung hinterlassen hat. Zu diesem Unterschied in Absicht und Ergebnis der beiden Pioniere der Bewegungsfotografie siehe: Joachim Paech, *Bilder von Bewegung - bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei*, in: Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 237- 265.

⁹⁶ Zu dem Thema *Bewegung und Bild* vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988. Zum selben Thema nahm Joachim Paech auch auf dem Mainzer Symposium „Bildtheorie des Films“ Stellung. In seinem bislang unveröffentlichten Vortrag „Was ist ein Bewegungsbild?“ (3.3.2004) analysierte Paech, ähnlich aber weiterführender als in seinem Funkkollegbeitrag, kunsthistorische und medientheoretische Ansätze zum „bewegten Bild“.

auf der Rückseite statt. Blickt man nur auf die Fassade, bleiben einem diese Eindrücke verborgen⁹⁷.

In zwei weiteren Elementen der Installation erscheinen die Masken auf zwei Monitoren, animiert durch das Medium Video. Ein Video zeigt die Vorder-, das andere die Rückseiten. Im Video mit der Vorderseite wird das Öffnen und Schließen der Augen und die anschließende fünf Sekunden dauernde Phase des ruhigen Geradeausblickens im Tempo eines Filmes, also mit 24 Bildern pro Sekunde, gezeigt. Die fließende Bewegung der filmischen Animation wird akustisch durch den Sound rhythmischen tiefen Ein- und Ausatmens unterstrichen. Auf dem zweiten Video erscheinen die individuell gestalteten Rückseiten als Folge von Standbildern. Dazu hört man ein rückwärts abgespieltes Band, auf das Klassen flüsternd den Essay „Die Kunst und der Tod“ von Antonin Artaud (1896-1948) gesprochen hat⁹⁸. Das leise rückwärts Sprechen läßt eine geheimnisvolle Atmosphäre entstehen. Sie huldigt einer Verzauberung, die der französische Grenzgänger Artaud noch heute auf die Theaterwelt ausübt⁹⁹. Die Eingabe des Textes von Artaud und die Sprachform, den Text rückwärts zu rezitieren, ging auf Klassens Wunsch zurück. Das Ziel Artauds in seiner Theatertheorie war auf eine ganzheitliche Wirkung der Theatermittel ausgerichtet. Dazu zählte u.v.a. auch, „*die artikulierte Sprache durch eine von ihr abweichenden Natursprache zu ersetzen*“. Geräusche und Klänge sollten die magische Kraft des Wortes unterstreichen, um das Theater zum Ort magisch ritueller Erneuerung zu machen. Neben Gesten und mimischen Ausdrücken dienen für Artauds Theorien auch Masken und Kostüme als ikonische Zeichen für eine lebhaftig gelebte mythische Symbolik und Allegorie. Die Bühnensprache soll den Wörtern Bedeutung verleihen, unter Ausnutzung abgestufter Intentionen und Modulationen der Stimmen, besonders durch die Gestaltungsmodalitäten des Atems, „der das Leben nährt“¹⁰⁰. Neben den direkten Bezügen zu Artauds Theatertheorien richtete sich das Rückwärtslesen des Textes Klassens auch gegen einen oberflächlichen Kunst- und

⁹⁷ Mit einem ähnlichen Phänomen der Masse arbeitet die polnische Künstlerin Magdalena Abakanowicz (geb.1930). Sie konfrontiert den Betrachter mit einer gigantischen Anzahl scheinbar gleichförmiger Körperformen, die bei genauerer Betrachtung sich als individuell ausgearbeitete Einzelformen voneinander unterscheiden. Während Kutscher seine große Anzahl an Maskenskulpturen benötigt, um die Umsetzung filmischer Mittel in Skulptur zu visualisieren, verweist Abakanowicz gezielt auf das Furchtbare der Masse, die einem überall begegnet und von der das Leben bestimmt wird. Dennoch verweigert sie einen gleichförmigen Blick auf diese bedrohliche Masse und gibt ihnen durch Variationen eine Möglichkeit, sich voneinander abzusetzen. In diesem Punkt gleichen sich Kutschers und Abakanowicz' ansonsten unterschiedliche Herangehensweisen. Vgl. Angela Ziesche, Magdalena Abakanowicz, Kunst wird Material - Material wird Kunst, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1994.

⁹⁸ Vgl. Antonin Artaud, Frühe Schriften, München 1983, S. 117.

⁹⁹ Zu Artaud vgl. Elena Kapralik, Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs, München 1977.

¹⁰⁰ Vgl. Ulrich Hoßner, Erschaffen und Sichtbarmachen. Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud, Bern, Frankfurt /Main, New York 1983, S. 230-244.

Kulturkonsum. Die Verschlüsselung des Textes wirkt wie ein Rätsel, das der Betrachter lösen muss. Da keine „Übersetzung“ des Textes, nicht einmal eine Quellenangabe für die Installation z. B. auf einem Beiblatt beigegeben ist, muss der Betrachter sich selbst auf die Suche nach dem Text machen. Klassen betreibt eine Informationsverweigerung, die sich gegen den schnellen Konsum des Textes wehrt. Der rückwärts gelesene Text erhält eine eigene Autonomie. Klassen, der Schauspielerlehrer, reagiert damit auch auf die Auflösung der Hierarchie unter den Bestandteilen des Theaters seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Die ehemals miteinander fest verfügten Bestandteile eines ästhetischen Gesamtkomplexes „Theater“ wie Stimme, Körper, Gesten etc. haben sich emanzipiert und können neu montiert werden. Diese über das Experiment neu verbundenen oder isolierten Einzelteile führten dazu, dass sie selbst zu neuen, auch sinnvoll störenden Ausdrucksträgern, wie beispielsweise diese Form der rückwärts vorgetragenen Textwiedergabe, wurden¹⁰¹.

Der rückwärts laufende Ton korrespondiert mit der Rückseite der Skulptur. Die Grenze zwischen Leben und Tod wird beschworen. Die monumentale Arbeit aus gelblich eingefärbter Terrakotta, die das Brüchige der Haut sichtbar werden läßt und gleichzeitig die Rückführung zur Erde zum Inhalt hat, versinnbildlicht das zentrale Thema, den Tod. Der ästhetische Reiz der Installation durch die Magie des Seriellen wird durch die Oberflächenstruktur gebrochen, die den Alterungsprozess der Haut des Porträtierten erkennbar macht, und stellt dadurch den Ewigkeitsstatus dieses „Stars“ in Frage. Der allgegenwärtige Klassen, der sein eigenes Gesicht hält, der atmet und die Augen öffnet, ist in Wirklichkeit abwesend. Die soldatische Anordnung erinnert an die Armeen des chinesischen Kaisers Qinshi Huangdi, die ihn zum Schutz ins Jenseits begleiten. Über 2000 unterschiedlich gearbeitete Soldaten bewachen ihn in strenger Reihenanordnung in einem Erdgrab und symbolisieren seinen Ewigkeitsanspruch (Abb. 198). Der Anspruch auf Ewigkeit, der sich durch die 144malige Repräsentation Klassens ergibt, wird durch die Duplizierung des „Einmaligen“ wieder in Frage gestellt. In diesem Sinne koppelt Kutscher die starre traditionelle Skulptur mit dem neuen flüchtigen Medium des Films und läßt aus diesem vermeintlichen Widerspruch eine Synthese entstehen. Kutscher projiziert diesmal keinen Film auf eine Skulptur, sondern läßt die beiden Medien nebeneinander, zum einen als mächtige, raumverdrängende klassische Skulptur und zum anderen als flüchtige virtuelle Oberfläche, stehen.

Der belgische Künstler Marcel Broodthaers (1924-1976) erarbeitete 1970 mit „Une Seconde d'Eternité“ eine Reflexion über das Medium, das Kino und ihre Rezeptionsbedingungen

¹⁰¹ Vgl. Hans Thies-Lehmann, Theater als Experimentierfeld. Von Stanislavskij zu Artaud, in: Funkkolleg Literarische Moderne 1994.

durch eine Gegenüberstellung von bewegtem und statischem Bild. In dem durch die Lektüre der Werke Charles Baudelaires inspirierten Film, der auch „Ma Signature“ heißt, bedient er sich der formalen Grundeinheit des Films, den 24 Einzelbildern einer filmischen Sekunde, und zeichnet in 24 Schritten seine Initialen, wobei jeder Schritt einzeln festgehalten wurde. In einer Endlosschleife vorgeführt, zeigt der Film in kaum wahrnehmbarer Schnelligkeit die sich immer wiederholende Entstehung des Monogramms des Künstlers. Dem bewegten Objekt stellte er in einer Galerieausstellung das unbewegte Objekt gegenüber. Broodthaers ergänzte die bewegten Filmbilder durch eine Kopie des Filmstreifens, die, um einen Karton geklebt, die Endlosschleife wiederholend, als statisches Objekt jedes Einzelbild sichtbar macht und damit die Illusion der Bewegung, die der Film durch den stroboskopischen Effekt erzielt, wieder aufbricht und zugleich auf seine Grundform, das fotografische Einzelbild, zurückführt¹⁰². Broodthaers und Kutscher zeigen mit der Gegenüberstellung von bewegten und unbewegten Objekten die Grundbedingungen des Kinos auf. Während Broodthaers bewusst ein narzisstisches, durch die sich immer wiederholenden Initialen abstrahiertes Selbst-Porträt schuf, monumentalisierte Kutscher im Prinzip die selbe Aussage, nur noch unmittelbarer, indem er einen Vertreter des Genres Films (Klassen ist auch Filmschauspieler) zum Mittelpunkt der Arbeit über Film machte.

Die Frage der Verhältnismäßigkeit zwischen Individualität und Masse gerät zur Frage nach der Aura von Unsterblichkeit. Durch den Gleichklang der Masse, durch die Schönheit der Ordnung, wird Klassen in die Ewigkeit transportiert. Der Schauspieler Klassen wird durch die Monumentalisierung, durch einen Personenkult, zum „Star“. Hollywoods Ruhm bezogener Ewigkeitsanspruch mündet mit seinen gewaltigen Anstrengungen in den Erdgrabkammern chinesischer Kaiser. Die latent mitschwingende Aggressivität dieser Bemühungen, beim Film durch das stakkatohafte Abschließen der Bilder einem Maschinengewehr vergleichbar, bei der reihenhaften Inszenierung der Soldaten ohnehin erkennbar, verdeutlicht den Versuch über Macht, auch durch die verführerische Schönheit der Macht, Unsterblichkeit zu erlangen und zu behalten. Kutschers bildhafte Inszenierung einer Medien- und Militärästhetik läßt sich mit Analysen von Paul Virilio in Verbindung bringen. Virilio (geb. 1932) setzt sich in seinem Buch „Krieg und Kino“ mit der Wirkung des Kinos auf die menschliche Wahrnehmung, im Zusammenhang mit der Entwicklung der Kriegstechnologie, auseinander¹⁰³. Er konstatiert die mehr und mehr abnehmende Fähigkeit des Menschen, durch die immer schnelleren und aggressiveren Bildabfolgen im Kino deren manipulierende Gewalt erkennen und analysieren zu können.

¹⁰² Vgl. Graeve 1999, S. 448.

¹⁰³ Vgl. Paul Virilio. Krieg und Kino, München 1986.

Kutscher bewegt sich mit seiner Arbeit an einem Grenzpunkt. Das Individuum als solches bleibt erhalten, wird trotz der Serie nicht zum bloßen Artikel, zu einem Markenzeichen im Warholschen Sinne, sondern die Aura eines Porträts bleibt in jeder Phase gewahrt. Dennoch trägt Klassen die Maske nur als ein Zeichen vor sich, ist nicht vorhanden und damit zutiefst vergänglich. Diese mit Händen fassbare Vergänglichkeit gerät durch die Reanimierung im Video zu einem beängstigenden Versuch, Klassen künstlich am Leben zu erhalten. Er bewegt die Augen, atmet, und dadurch gerät die gesamte Installation zu einer Verschränkung von Widersprüchen innerhalb der Bildersprache. Schwere und Leichtigkeit, Leben und Tod, Macht und Ohnmacht führen zu einer Erhabenheit der Installation, die keinerlei Distanzierung zulässt. Der Tod obsiegt über alle Formen des Festhaltens. Wir verdanken unser Leben zwar der Atmung, aber jedes Atmen bringt zugleich unseren Körper dem Tod ein Stück näher.

Die streng geordnete Aufstellung der Installation erfuhr bei verschiedenen Präsentationen Veränderungen. Diese betrafen teils die beiden Video-Monitore, teils die Anordnung der Aufstellung. Mal standen die Video-Monitore rechts und links des Einganges als Wächter, mal stand ein Monitor vor den Skulpturen und einer hinten ihnen, um die Geschlossenheit der Einheit zu betonen, und ein weiteres mal flankierten sie neben den Skulpturen wie Marschbegleiter. Der militärisch strenge Charakter der Video-Monitore wurde in seinen unterschiedlichen Facetten betont. Durch die Variationen der Aufstellung ergibt sich keine absolute Form der Arbeit. Während die Installation als geschlossener, monolithischer Block gezeigt wird, betont Kutscher zwangsläufig andere Aspekte. Seine Haltung bezüglich eines offenen Porträts spiegelt sich auch im Wechsel der Präsentation (Abb. 199 & 200).

Die komplexe Installation läßt eine große Breite an Vergleichen zu. Zunächst bestimmend ist das Maskenmotiv, das sich durch die gesamte Kunstgeschichte zieht. Allerdings finden sich nur ganz wenige Beispiele, bei denen man nur die Hand, die eine Maske hält, sieht¹⁰⁴. Entweder wird die Maske vor das Gesicht gehalten, in der Hand mitgeführt oder wohnt als verweisende Requisite einer Szene am Boden liegend bei. Sie steht immer im Kontext mit einer weiteren figürlichen Darstellung. Allein (ohne figürlichen Halter) findet sich die Maske als Vanitassymbol. Nach 1600 wird sie als ein beliebtes Element niederländischer (sowie einiger italienischer) Vanitas-Stilleben dargestellt.

¹⁰⁴ Vgl. einen Adriaen van de Venne (1589-1662) zugeschriebenen Kupferstich in dem Emblembuch Silenus Alcibiadis, sive Proteus des Jacob Cats (1618). Die Abbildung einer ausgestreckten Hand, die aus einer Wolke heraus eine große Maske spielenden Kindern entgegenhält, die daraufhin flüchten, findet sich samt ausführlicher Erläuterung in: Eckhard Leuschner, *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 292, Frankfurt am Main, S. 27. Kat. Nr. 51.

Bei „Einatmen - Ausatmen“ steht neben ihrer Todessymbolik die Verbindung zum Theater im Vordergrund. Die Musen der Komödie und der Tragödie, Thalia und Melpomene, sind auf antiken Bildwerken, besonders römischen Sarkophagreliefs, oft durch Masken charakterisiert. Die antike Bildtradition wird bereits im Mittelalter tradiert und findet um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert als Neuansatz im Umgang mit antiken Bildformeln ihren Niederschlag¹⁰⁵. Das wohl bekannteste Beispiel Masken haltender Musen findet sich bei Raffaels (1483-1520) Parnassdarstellung in der Stanza della Segnatura im Vatikan (1508-1510). Die Masken der Theatermusen gehören bis ins späte 18. Jahrhundert hinein zum Repertoire der Künstler. Erst danach finden sich Einzeldarstellungen der Musen, von denen man weiß, dass es sich um Porträts von Schauspielern handelt. Joshua Reynolds (1723-1792) ganzfiguriges Bildnis der bekannten Schauspielerin Mrs. Abington (1766-69) zeigt, wie sie in klassischer Gewandung am Postament einer Musenskulptur lehnt. In ihrer herabhängenden rechten Hand hält sie zudem eine Maske. Noch deutlicher, bedingt durch die Geste der Handhaltung, findet sich eine Verbindung zu einem Gemälde von William Beechey (1753-1839), der die Schauspielerin Sara Siddons im Jahr 1793 porträtierte. Sie hält in der gleichen Handhaltung wie Klassen sich eine Maske vor ihr Gesicht, während sie den Betrachter anblickt¹⁰⁶.

Diesen Traditionsstrang greift Kutscher auf, verändert jedoch entscheidende Aspekte. Nicht nur, dass keine allegorische Zuordnung zu einer bestimmten Form des Theaters (Komödie, Tragödie) vorhanden ist, sondern der ganze Schauspieler ist nicht mehr zu sehen. Da nur die Maske übrig bleibt, seine Abwesenheit bekundet, verweist die Maske auf die Totenmaske bzw. die Lebendmaske, auf die Maske eines vergänglichen Schauspielers, die vom lebenden Gesicht abgenommen wurde. Auch hier knüpft Kutscher an eine Tradition an, von wichtigen Schauspielern Masken (lebend und tot) abzunehmen¹⁰⁷. Die große Zahl des Maskenmotivs erklärt sich durch dessen inhaltliche Verbindung zum Film. Dennoch besticht den Besucher zunächst einmal die Monumentalität der Installation. Mit diesem Phänomen der Masse arbeitete auch Sabrina Hohmann (geb.1961) in ihrer Installation „Der Traum vom Ich“. Die Bildhauerin wurde 1991 durch eine Fernsehsendung auf die verlorenen Gesichter Japans aufmerksam. In den Kellern des Jujin-Hospitals in Tokio lagern Tausende von Gipsabdrücken von Menschen, meist Frauen und Mädchen, die sich einer Schönheitsoperation unterzogen,

¹⁰⁵ Vgl. Leuschner, S. 93.

¹⁰⁶ Vgl. Leuschner, S.117-118 sowie Kat. Nr. 248 und Kat. Nr.258.

¹⁰⁷ Vgl. z.B. die Masken von Schauspieler Josef Kainz (1858-1910) und von Louise Dumont (1862-1932) in: Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum, Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv und Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur Kassel 1999-2001, S. 144 & S. 160.

um ihr Gesicht nach westlichen Schönheitsidealen gestalten zu lassen. Die vor der Operation abgenommenen Masken dienten den Chirurgen als Modelle zur Anpassung der Implantate. Tausend dieser japanischen Gesichtsabformungen verteilte Hohmann 1999 in einem Ausstellungsraum im Münchener Haus der Kunst zu einem großen geschichteten Haufen (Abb. 201). Aus der Masse ragten nur wenige heraus. Weitere Masken hängte Hohmann in Augenhöhe an zwei Wände. Die Installation wirft Fragen nach Identität und Schönheitsidealen auf. Hohmann versuchte über tausend Masken ein Bild zu finden, das einen Anspruch auf Identität ausdrücken sollte¹⁰⁸. Welche allerdings, eine asiatische oder eine westliche, blieb offen. Für unseren Kontext spielt nicht nur der Versuch, über eine immense Anzahl von Masken Identität zu erzeugen, eine Rolle, sondern vor allem die Sehnsucht einiger Japaner nach einem Bild, das ihnen über die Medien vermittelt worden ist. Die Gestaltungsmittel des Filmes, mit denen Kutscher Klassen animiert, führen hier zu der anderen Form der Lebensanimation, das eigene Leben nach dem äußeren Schein einer durch den Film und die Schauspieler geprägten Idealvorstellung zu gestalten. Wie der Schauspieler sein Publikum braucht, um vor ihm in seine Maske schlüpfen zu können, braucht der Star den Fan.

Unsterblichkeit strebt auch Bill Viola (1951) an. Auch er bindet diesen Versuch an das Atmen und lässt sich dabei filmen. Seine Video-Sound-Installation „Nine Attempts to Archive Immortality“ von 1996 ist ein Selbst-Porträt, in dem Viola als Endloop den Versuch macht, so lange wie möglich den Atem anzuhalten und dabei eine statuenhafte Ruhe zu bewahren. Sein Gesicht sieht man nur in einer einzigen Einstellung: frontal. Direkt und intim wird man mit dem Künstler auf Augenhöhe konfrontiert. Viola lässt den Betrachter anschließend zum Zeugen werden, wie er versucht, in neun Anläufen Unsterblichkeit zu erlangen (Abb. 202). Mit seinem starren Blick (gelegentlich zucken kurz die Augenlider) und seiner unmittelbaren physischen Präsenz zieht er den Betrachter in seinen Bann. Plötzlich wird die fast unheimliche Stille durch lautes, dramatisches Aus- und Einatmen unterbrochen. Dann tritt wieder Stille ein. Neunmal versucht er den Atem anzuhalten (es gelingt ihm neunzig Sekunden lang)¹⁰⁹. Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit verbindet Viola, wie zuvor Kutscher, mit dem Atmen als Lebensrhythmus. Wenn Ein- und Ausatmen Leben bedeutet, Dynamik und Vergehen von Zeit, dann bedeutet Nicht-Mehr-Atmen unweigerlich Tod und

¹⁰⁸ Vgl. Anne Maier, Sabrina Hohmann im Haus der Kunst. Ausstellungs-Rezension in: Kunst-Bulletin. Mai 1999, S. 36.

¹⁰⁹ Vgl. Cornelia Brüninghaus-Knubel, Sehen und Sein, in: Taktiken des Ego, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2003, S. 106-109. Viola hat sich in mehreren Werken mit dem Atem beschäftigt: „Pneuma“, 1994; „The Messenger“, 1996 und „The Crossing“ 1996 wurden als Trilogy: „Fire Water Breath“ 1996 u. a. 1996 im Pariser Guggenheim gezeigt.

Vergänglichkeit. Wenn man aber den Atem anhalten könnte, also erfüllt von Atem wäre, hätte man das Leben angehalten und Unsterblichkeit erreicht. Violas Selbst-Porträt zeigt die Grundlage seines Seins, ihn als atmenden und sterblichen Menschen. Bei beiden Künstlern kann körperlich nachvollzogen werden, dass Sterblichkeit bei aller fiktionaler Unsterblichkeit ein Grunddilemma bleibt.

II. 5.1. Porträtinstallation Norbert Klassen II (1992-2002)

Performance als Fortführung der Porträtinstallation mit anderen Mitteln

Einleitung zur Dialog-Performancereihe mit Norbert Klassen

Mit der Fertigstellung einer Porträtarbeit endet der Dialog zwischen Künstler und Modell nicht. „Das Leben schreitet voran“, und dementsprechend verpflichtet das Porträt, sich auch weiter mit der Person und ihren Veränderungsprozessen zu beschäftigen. Kutschers Porträthaltung entspricht es nicht, dass über die Erstellung eines Zwischenresultates der Bezug zur Person erlischt. Die Intimität, die einer Porträt-Begegnung zugrunde liegt, ermöglicht über die zwischenmenschliche Beziehung, den Dialog auch zukünftig fortzuführen. Die menschliche Ebene steht im Vordergrund, nicht ein Produkt. Die in der Porträt-Installation entwickelte spielerische Form der Begegnung wird in der Dialog-Reihe unter Einbeziehung spielerischer Elemente aufgegriffen. Der Dialog selbst, als menschliche Kommunikation, besitzt einen Eigenwert. Der fragmentarische, nicht fertige und somit offene Charakter seiner Porträt-Installation lebt in der Performance weiter. Die Fortführung des einmal aufgenommenen Fadens, des Lebensfadens, verbindet die beiden Performer lebenslang miteinander. Nur der Tod kann diesen Faden lösen¹¹⁰. Die materialisierte Installation mit ihrem Endlosvideo wird in eine gegenwärtige Realität transformiert und für den Augenblick vervollständigt. Dabei stellt jede Aufführung die Installation auch in Frage, indem sie aufzeigt, dass die Arbeit nicht zu einem wirklichen, absoluten Ende kommen kann. Kutscher und Klassen vermitteln mit den spielerischen Möglichkeiten der Performance ein immer neues Zusammentreffen, setzen ein Zeichen, dass sie noch leben und nicht abhängig sind von einmal hergestellten toten Gegenständen. Zu jeder Ausstellung von „Einatmen - Ausatmen“ veranstalteten Kutscher und Klassen eine Performance.

Die Performance-Reihe „Dialoge mit Norbert Klassen“ läuft seit 1992 und wird in dieser Abhandlung bis ins Jahr 2002 bearbeitet. Insgesamt veranstalteten die beiden Künstler bisher

¹¹⁰ Mit am intensivsten innerhalb der Performance hat sich James Lee Byars (1932-1997) mit dem Tod auseinandergesetzt. Vgl. Viola Michel, Tod als Performance? in: Kunstforum International, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 104-118.

12 Performances, die sich in je zwei Blöcke von sechs Performances unterteilen lassen. Die Reihe wird weiter mit jeder Ausstellung der Installation fortgesetzt. Der langsam alternden Installation wird dem schnelleren Alterungsprozess der Künstler in den Jahren ein Erfahrungsaustausch entgegengesetzt. Die Dialogreihe zwischen Porträtierendem und Porträtiertem, bei der das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis thematisiert wird, ist ein zusätzliches Dokument der ständigen Veränderungen beider vor dem Hintergrund der jeweiligen Zeit- und Raumschnitte. Der bildende und der darstellende Künstler zeigen den ständigen Wandel in der Darstellung und Wahrnehmung des Gegenübers und damit auch des Ichs auf. Die Performances selbst verändern sich auch immer wieder, da sie sich auf die neuen Herausforderungen der Räume und des Umfeldes einlassen. Auf die im Laufe der Zeit entwickelten Artikulationsformen und benutzten Gegenstände wird genauso zurückgegriffen wie auf Elemente, die in der Installation selbst, wie z. B. das Atmen, angelegt sind. Die über Jahre hinweg kontinuierliche Beschäftigung mit einem Porträt ist in der Kunstgeschichte nur aus dem Bereich des Selbst-Porträts bekannt. Rembrandt, Courbet und Beckmann gelten sicherlich als die bedeutendsten Vertreter einer lebenslangen Selbstdarstellung. Die langjährige Beschäftigung mit dem Anderen ist eher die Ausnahme. Bekanntestes Beispiel für die zeitgenössische Kunst ist Nicholas Nixons (geb.1947) fortlaufende Fotografie-Serie der „Brown Sisters“¹¹¹. Das Künstlermännerpaar Gilbert & George (geb. 1943 & 1942), die seit mehr als dreißig Jahren als doppelte Künstlerfigur agieren, weisen aufgrund ihrer performativen Herkunft die stärkste Nähe zur Dialog-Reihe auf¹¹². Ihre postulierte untrennbare Einheit von Kunst und Leben formuliert sich über ihre Porträts. Ihr Markenzeichen, die maßgeschneiderten Anzüge als äußere Hülle, findet sich in veränderter Form genauso bei Kutscher und Klassen, ebenso wie die Bereitschaft, diese auch ablegen zu können. Gilbert & George schreiben ihre seit 1969 aufgeführte Performance als „The Singing Sculpture“ genau wie ihr Gesamtwerk als „Living Sculpture“ der Gattung Skulptur zu.

¹¹¹ Nicholas Nixon fotografierte 1975 erstmals als Gruppen-Porträt seine Frau im Kreise ihrer drei Schwestern. Seitdem entstand jedes Jahr ein neues Bild nach dem gleichen vom Künstler festgelegten Muster. Das Ergebnis der nun schon über zwanzigjährigen Beschäftigung zeigt den unumkehrbaren Prozess der gealterten Gesichtszüge und den veränderten Gesamteindruck. Die Serie der „Brown Sisters“ ist eines der seltenen Beispiele für die langjährige Beschäftigung mit dem Anderen, mit einer kollektiven Biographie. Vgl. Gerhard Kölsch, Nicholas Nixon, in: Dem Porträt auf der Spur. Serienbild & Variation in Zeiten der Moderne, Ausst.-Kat. Internationale Tage im Alten Rathaus Ingelheim 2000, S. 127-131. Till Freiwald (geb.1963), der in Lima geboren wurde und in Karlsruhe studierte, wäre in diesem Kontext ebenfalls zu nennen. Freiwald arbeitet seit Jahren mit denselben Modellen. Seine Porträt-Aquarelle folgen seit Mitte der neunziger Jahre alle einem unverrückbaren Schema: Der Kopf füllt fast den gesamten Bildraum aus, und die Augen sind immer fest und gerade auf den Betrachter gerichtet. Die Vertrautheit der Physiognomie führt bei Freiwalds Porträts dazu, dass das Individuum zum Typus seiner selbst wird. Vgl. Till Freiwald, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr. 5 Mai 2001, S. 27.

¹¹² Vgl. Max Wechsler, Gilbert & George. Künstlermännerpaare, in: Kunstforum International, Bd. 107, April-Mai 1990, S. 154f.

Die Dialog-Reihe passt sich, wie auch die Installation, den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten an. Diese Korrespondenz mit dem Raum schafft analog zur Installation ein Bild für den Raum. Dennoch bleibt die Reihe der Performance verpflichtet. Ihre lückenhafte Dokumentation über Fotografien und vereinzelt Videoaufnahmen schafft die Notwendigkeit einer exakten, ausführlichen Beschreibung. Die Beschreibungen verstehen sich als Dokumentation.

II.5.2. Dialog I - Soundperformance mit Norbert Klassen / Hessischer Rundfunk **(1992)¹¹³**

Der Auftakt fand 1992 im Hessischen Rundfunk statt. Im Eingangsbereich der Goldhalle stellte Kutscher zwei große Tonbandgeräte auf einen Tisch und positionierte Lautsprecher auf der dahinter befindlichen Treppe. Beide Künstler traten mit dem Rücken zum Publikum vor den Tisch und begannen per Hand Bänder durch die Tonbandgeräte zu ziehen (Abb. 203). Bei den Tonbändern handelte es sich um von den Künstlern zuvor unabhängig voneinander privat vorbereitete Reden, die jeder an den jeweils anderen richtete. Die Inhalte der Reden kreisten um die Porträt-Installation und um private Dinge, die „*man sich immer schon mal sagen wollte*“. Beide zogen die Bänder, jeweils für den anderen, gleichzeitig durch die Apparate. Es entstand ein neuer Text, dessen Verständlichkeit sowohl durch das Tempo des Abspielens als auch durch den hohen Raum eher als hallende Geräusche und Verschleifungen wahrgenommen wurde. So wirkten die Künstler weniger wie Redner als vielmehr wie Diskjockeys, die „*das Medium und den Dialog zum Tanzen brachten*“. Die Reden selbst blieben eher ungehalten. Die abgespulten Tonbänder formten sich vor dem Tisch zu zwei Tonbandhaufen, die anschließend als materialisiert gehaltene Reden auf dem Boden lagen. Entsprechend den üblichen Eröffnungsritualen, bei denen Reden „abgespult“ werden, erfüllten die Performer dieses Ritual auf der Ebene eines abstrakten Dialoges selbst. Der erste Dialog zwischen Kutscher und Klassen, der über die Performance fortgesetzt wurde, stand in unmittelbarer Beziehung zur Installation.

¹¹³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1643.

II.5.3. Dialog II - Soundperformance mit Norbert Klassen / Kasseler Kunstverein **(1992)¹¹⁴**

Die zweite Dialog-Performance im Rahmen von „Einatmen – Ausatmen“ fand 1992 im Kasseler Kunstverein statt. Zur Eröffnung der Ausstellung wiederholten Kutscher und Klassen das manuelle Halten der Reden. Aufgrund der schlechten Akustik im Hessischen Rundfunk, die ein Verständnis der Reden nicht möglich machte, griffen sie auf die bereits entwickelte Form der performativen Laudatio zurück. Der Raum und andere Tonbandgeräte sorgten diesmal für ein besseres akustisches Verständnis.

Die Aufführung erinnerte sowohl in der Nutzung der technischen Möglichkeiten, deren Bearbeitung und in ihrer nicht mehr direkten Nachvollziehbarkeit der Zusammenhänge, als auch durch die Einbeziehung des Spieles um Zufälligkeiten an John Cages Arbeitsweise und an Fluxusaufführungen.

II.5.4. Dialog III - Soundperformance mit Norbert Klassen / Kunstverein **Aschaffenburg (1993)¹¹⁵**

Im Kunstverein Aschaffenburg wurde die Performance variiert. Auf der vorderen Längsachse einer großen Bühne installierten die beiden Künstler jeweils zwei Tonbandgeräte-Paare. Sie waren mit einem langen, umlaufenden Tonband miteinander verbunden. Vor den beiden Mikrofonen, die auf zwei Ständern in der Mitte der Bühne befestigt waren, befanden sich zwei Lautsprecher. An den Mikrofonen stellten sich die beiden Künstler zum Dialog gegenüber und begannen mit ständig wiederholenden Atemgeräuschen zu atmen (Abb. 205). Jeder nahm den Atem des anderen auf und gab ihn zurück¹¹⁶. Das konzentrierte starke Atmen versetzte ihre Körper in sichtbare Bewegung. Über das Atmen entstand eine Synthese vom Visuellem und Auditivem. Ihre Atemzüge wurden von den Tonbändern aufgezeichnet und laut wieder abgespielt. Das gesteigerte Atmen wurde wiederum aufgezeichnet und gleichzeitig abgespielt. Die Atemgeräusche duplizierten sich zu einem intensiven, durchdringenden Atemsound, der den ganzen Raum erfasste und dessen akustische Endform

¹¹⁴ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1644.

¹¹⁵ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1645.

¹¹⁶ Eine vergleichbare, wenn auch körper-bezogenere Form des Austausches von Atem betrieben 1977 Marina Abramovic und Ulay in ihrer Performance Breathing in - Breathing out, die sie in Belgrad aufführten. Neunzehn Minuten lang hielten beide einander gegenüberkniende Performer ihre Mäuler fest aufeinander gepresst und ließen den Lebenshauch zirkulieren, da ihre Nasen mit Zigarettenfiltern fest verschlossen waren. Hier stand allerdings ihre Paarbeziehung, die zwischen Lust und Kampf hin und her gerissen war, im Vordergrund. Vgl. Annette Tietenberg, Performance, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Nr. 9, September 2002, S. 36-37.

als monotoner sirenenartiger Ton vom Endlosband lief. Das System von Koppelungen und Rückkoppelungen verzerrte sich schließlich ins Unkenntliche. Während der lang anhaltenden Phase der Tonbandverschleifungen blickten Kutscher und Klassen sich an. Als Ruhe eingekehrt war, eröffneten sie, sich immer noch gegenüberstehend, ein Spiel. Kutscher sprach „einatmen“, worauf Klassen „ausatmen“ erwiderte. Gewechselt wurde innerhalb des Spiels, das mit erweiterten Ergänzungen der Begriffe, die mit Vorsilben „ein“ und „aus“ beginnen, gespielt wurde, immer dann, wenn einer keinen Korrespondenz-Begriff fand. Wie bei einem Tennismatch warfen sie sich Begriffe wie „einkaufen - ausverkaufen, einrollen - ausrollen, einbürgern - ausbürgern etc.“ zu. Die eingeschalteten Tonbänder nahmen auch dieses Spiel auf und verwandelten es in den lauten, nivellierenden monotonen Ton. Zum Schluss wendeten sie sich dem Publikum zu, verbeugten sich, öffneten die Mikrofone und verließen die Bühne. Das anschließende Klatschen des Publikums wurde von den Bändern aufgezeichnet und abgespielt. Die Duplizierung wurde wiederum aufgezeichnet und noch einmal, verstärkt, abgespielt. Stand in den ersten beiden Performances der Versuch eines Gespräches über die Installation und sich selbst im Mittelpunkt, verlagerte sich der Schwerpunkt im dritten Dialog zugunsten des Atmens. Während in den beiden Performances zuvor das Ritual der Eröffnungsrede thematisierte, war jetzt das Publikum selbst an der Reihe. Das Ritual des Klatschens des statisch sitzenden Publikums wurde als Aktivität aufgezeichnet, dupliziert und wie im Spiegel auf das Publikum zurück projiziert.

II.5.5. Dialog IV - Performance mit Norbert Klassen / Art Frankfurt (1997)¹¹⁷

Auf der Kunstmesse Art Frankfurt wurde als „ONE-MAN-SHOW“ die Porträt-Installation von der ACR Galerie (Ribbentrop) bedingt durch die Standgröße extrem komprimiert präsentiert. Alle 144 Porträtmasken ragten aneinandergereiht als großer, langer Block aus der Galeriekoje schräg in den Gang hinein. Klassen und Kutscher griffen die dichte Präsentation auf und visualisierten die beengten Verhältnisse durch ihre Körper. Beide zwängten sich bei der Vernissage in zwei teure aneinander genähte Anzüge (Klassen hat eine Vorliebe für Designeranzüge) und standen wie Siamesische Zwillinge untrennbar Rücken an Rücken (Abb. 206). Das Anziehen war bereits durch die völlig ungewohnte Situation, einen Partner zu haben, mit großen Erschwernissen verbunden. Sie mussten sich in einer kleinen, beengten Lagerkabine des Standes umziehen. Die Geräusche und Satzfragmente, die beim Anziehen entstanden, hatten sexuelle Prononcierungen (Bist du drin? Erst ich dann du etc.) und waren

¹¹⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1646.

bereits Bestandteil der Performance. Außenstehende Besucher konnten in dieser Form des intimen doppeldeutigen Dialoges erotische Assoziationen imaginieren. In einem offiziellen Umfeld, im Rahmen eines arrivierten Galerie-Messestandes, veranstalteten Kutscher und Klassen vermeintlich Anstößiges. Ein Spiel, um dem Ort die Weihe zu nehmen. Mit dem Doppel-Anzug kreierte beide ein Symbol der Koppelung. Dennoch waren sie auch getrennt. Eine Verknüpfung von zwei Köpfen, die abgewandt nach außen sehen und sich dennoch nur zusammen bewegen konnten. Der Doppel-Anzug machte sie nur optisch zu einem untrennbaren Paar.

II.5.6. Dialog V - Performance mit Norbert Klassen / Rüsselsheim Opel-Villen (1998)¹¹⁸

Bei dieser Performance konnte Klassen zu dem im Rahmen der Installation „Einatmen - Ausatmen“ üblichen persönlichen Dialog mit Kutscher nicht erscheinen. Er hielt sich zu diesem Zeitpunkt in New York auf. Die Arbeit „Einatmen – Ausatmen“ selbst wurde nur als geschlossener minimalistischer Block gezeigt. Die Porträtmasken befanden sich in ihren Holzkisten und waren, bis auf zwei exemplarisch seitlich geöffnete Kisten, nicht sichtbar. Nur die beiden Videomasken waren zu sehen. Aufgrund der Unpässlichkeit verabredeten die beiden Künstler, während der Eröffnung zu telefonieren. Um 21 Uhr Rüsselsheimer Zeit sollte Klassen anrufen. Zudem hatte Kutscher für alle Fälle die „Akte“ Norbert Klassen dabei. Die Oberbürgermeisterin hielt die Eröffnungsrede, und ein durchsichtiges Telefon stand auf einem Sockel, klingelte aber nicht zur verabredeten Zeit. Der Akte fügte er einen Ballon mit dem aufgezeichneten Porträt Klassens hinzu. Als das Telefon nicht klingelte, hielt Kutscher beschwörend die „Akte“ Klassen, auf deren Außenseite sich ein Foto von ihm befand, darüber. Nach kurzem Wiederholen des Rituals klingelte das Telefon. Klassen schickte daraufhin Luft und Atem aus New York, der für alle über den verstärkten Telefonanschluß hörbar gemacht und in den Raum transportiert wurde. Während Klassen in New York einatmete, sollte in Rüsselsheim ausgeatmet werden. Der gemeinschaftliche Austausch des Atmens verband die entfernten Orte miteinander. In der Zwischenzeit, während dieses gemeinsamen Atmens, holte Kutscher aus der Akte einen großen Luftballon mit dem aufgezeichneten Porträt Klassens heraus und blies ihn auf. Dabei wurde dessen Bild immer größer, und am Ende platzte der Klassen-Ballon (Abb. 207 & 208). Auch über die Distanz hinweg wurde der Dialog aufrechterhalten.

¹¹⁸ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1647.

II.5.7. Dialog VI - Performance mit Norbert Klassen / Kestner-Gesellschaft Hannover (1998)¹¹⁹

In der Kestner-Gesellschaft war Kutscher 1998 an einem Punkt angelangt, bedingt durch permanente, teilweise zermürende Performance-Konferenzen und eine allgemeine Kraft- und Aussagelosigkeit in den damaligen aktuellen Performances, die nur noch in Materialschlachten ausarteten, dass er seiner Kritik einen Ausdruck verleihen wollte. Die Stagnation innerhalb der Szene wurde zudem überdeutlich dadurch, dass durch ständige Wiederholungen bereits existenter Performances nur noch deren Stilisierung erreicht wurde. Diese kennzeichneten sich zudem durch eine sektiererhafte Strenge und Ernsthaftigkeit, die keinerlei Raum für Selbstkritik ließ. Aber vor allem konnte Kutscher sich nicht mehr mit den so genannten „Extrem-Performern“ identifizieren, die ihren Körper derart maßlos gefährdend einsetzten, dass sie damit auch weit über die Grenzen dessen hinausgingen, was die Body Art mit ihren stark Körper bezogenen Performances erreichen wollten.

Die Installation war diesmal in der vorweihnachtlichen Zeit aufgebaut worden. Zunächst plante Kutscher mit Klassen nur einen Dialog *„über den Mist, der in der Performance zur Zeit abläuft“*. Jedoch, angeregt durch die langen roten Weihnachtsmützen, die an jeder Ecke zu erwerben waren, integrierte er diese als Bestandteil der Performance und plante um. *„Wir sind nur zwei kleine Gnome, die auftauchen um die Leute zu amüsieren, dann zeigen wir uns doch als solche“*. Beide erschienen in seriösen Anzügen. An jeder Ecke des langen Raumes befand sich in großer Entfernung ein langer schwarzer Tisch. Unter großem Lärmaufwand schoben sie die Tische an den Schmalseiten aufeinander zu. Das Zusammenrücken der Tische wirkte wie ein langsames aufeinander zu Bewegen von zwei Raumschiffen im leeren Raum, die versuchen anzudocken. Als die Tische nach geraumer Zeit an den Ecken bündig zusammengeschlossen waren, holten sie Stühle. Zwei platzierten sie verkehrt herum an die Schmalseiten, zwei weitere positionierten sie in der Mitte der langen Tischfläche. Mit dem Rücken zueinander, setzten sie sich voneinander abgewandt, die Tische nach außen hin flankierend, hin. Jeder begann leise zu erzählen (Abb. 209). Nur an dem Punkt, als sie „ich“ sagten, betonten sie ihr Ich und sprachen unverständlich leise weiter. Das Ritual der Ich-Herausstellung zog sich über längere Zeit hin. Dann drehten sie sich zueinander um und begannen zu sagen: Einatmen - Ausatmen, Einkämmen - Auskämmen, Einsaugen - Aussaugen, Einpacken - Auspacken usw. Bei einigen Begriffspaarungen griff jedoch diese doppelte Symbiose nicht. An diesem Punkt zog jeder, dem dies unterlief, einen Kreidestrich

¹¹⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1648.

auf dem schwarzen Tisch. Da nicht immer Einigkeit über den Verlauf des Spieles herrschte, wurde darüber auch diskutiert. Am Ende gewann Kutscher das Spiel mit einem Punkt Vorsprung. Dann setzten sie sich auf zwei Stühle gegenüber vom Publikum, holten die eingerollten Mützen aus ihren Anzugtaschen, legten sie auf die Tische und sprachen einen Kindervers: *„Himpelchen und Pimpelchen saßen auf einem Berg. Himpelchen war ein Heinzelmann und Pimpelchen ein Zwerg. Die blieben da oben lange sitzen und wackelten mit den Zipfelmützen, doch nach 76 Wochen sind sie in den Berg gekrochen. Da sitzen sie in aller Ruh und seid mal still und hört fein zu“*. Dann begannen sie mit schnarchartigen Geräuschen in die Mützen, die sie sich zuvor über die Köpfe gezogen hatten, durch den Mund ein- und die Nase auszuatmen. Das Mützeninnere hatten sie jeweils mit einer Plastiktüte abgedichtet, so dass die Zipfelmützen sich mit Luft füllten und sich aufzurichten begannen (Abb.210).

Als Kutschers Mütze sich vollständig aufgerichtet hatte, bimmelte ein kleines Glöckchen. Klassen, der auch dachte, dass seine Mütze entsprechend so weit war, griff nach ihr, allerdings ins Leere. Die seine war nicht ganz aufgerichtet. Das Publikum quittierte dies mit Lachen. Dann wurden die Mützen abgezogen, und Klassen erzählte, bevor sie abgingen, noch einige absurde Witze. Mit einfachsten Mitteln schufen Kutscher und Klassen ein Bild, das es dem Publikum schwer machte, hier Künstler als Ersatzheilige, für die sich mittlerweile auch manche Performer halten, zu beklatschen. Sie wählten Spiele als Begegnungsform, um jede Art von Seriosität und Autorität des Museums zu unterlaufen.

II.5.8. Zusammenfassung der ersten sechs Performances / Dialogreihe mit Norbert Klassen (1992-1998)

Der Dialog wurde mit anderen Mitteln in einer Performance-Reihe fortgeführt. Die anderen Mittel bezogen sich auf einen ständigen Wechsel der Materialien, die unterschiedlich durchgespielt wurden. Die Fortführung des Dialogs zeigt eine Verantwortung für die Arbeit und die damit vermittelte Aussage der ständigen Veränderung einer Person vor dem Hintergrund der jeweiligen Zeit- und Raumschnitte. Diese wechselnden Materialien, die während der sechs Performance-Veranstaltungen benutzt wurden, bezogen sich aufeinander. Elektronische Medien in Form von Tonbandgeräten wurden bei den beiden ersten Performances benutzt. Klassen und Kutscher zogen jeweils zuvor besprochene Bänder durch die Geräte und setzten so ihren durch und über die Arbeit begonnenen Dialog fort. Beim dritten Dialog stellten sie sich mit Mikrofonen gegenüber und atmeten sich zu. Stand in den ersten beiden Performances das Gespräch über die Installation im Mittelpunkt, verlagerte sich

der Schwerpunkt im dritten Dialog zugunsten des Atmens. Bedingt durch die eingesetzte Technik, kam es zwischen den beiden Menschen, die in einen Dialog traten und eine gegenseitig beeinflussende Verbindung eingingen, zu verselbständigten Überlagerungen. Beim vierten Dialog wurde der Körper selbst zum bestimmenden Element. Kutscher und Klassen stiegen in einen aneinander genähten Anzug und versuchten ihre Bewegungen aufeinander abzustimmen. Das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis zwischen Künstler und Modell war untrennbar visualisiert. Beim fünften Dialog war Klassen abwesend. Über einen Telefon-Atem transportierte er sich und Luft aus New York in eine Ausstellung, die ihn selbst und seine Abwesenheit dokumentierte. Beim sechsten Dialog kommunizierten sie über von ihnen zueinander durch den Raum geschobene Tische, um sich am Ende durch abstrakte Spiele über sich selbst lustig zu machen. Bestimmend für diese Dialogreihe war die von Kutscher aufgeworfene Ausgangsposition „Wo bist du? Hier bin Ich. Die Wahrheit liegt dazwischen“. Dieses Dazwischen, entwickelt im Dialog, äußert sich im Sowohl-als- auch. Das Formulieren der angreifbaren „Wahrheit“ und Komplexität eines Menschen, das in der Installation bereits betrieben wurde, fand im gemeinsamen Dialog in einer jeweiligen spontanen Zustandsbeschreibung seine Fortsetzung.

Die nächsten Stadien der Dialog-Performance standen im direkten Zusammenhang mit Kutschers retrospektiver Ausstellung „Top Rearguard“, die insgesamt sechs weitere Stationen bespielte. Dieser Rückblick auf die Arbeiten findet seinen Niederschlag auch in den begleitenden Performances.

II.5.9. Dialog VII - Performance mit Norbert Klassen / Museum Wiesbaden (2000)¹²⁰

Wegen der bereits zuvor gehaltenen langatmigen Festreden beschränkten die beiden Künstler sich auf eine kurze, fünfzehnminütige Performance. Beide betraten in Anzügen die Bühne und gingen hinter einen großen schwarzen aus Plastik bestehenden Paravent. Dort hatten sie zwei Stühle und den zusammengenähten Anzug platziert. Für das Publikum unsichtbar, fand dort der erste Teil der Performance statt. Man sah nur, wie die beiden ihre Kleidung oben auf dem Paravent ablegten. Hinter dem Sichtschutz befand sich in einiger Entfernung ein Mikrofon. Undeutlich vernahm man Geräusche und Laute, die beim An- und Auskleiden entstanden. „*Pass auf, kommst du rein, ich zuerst, langsam, Vorsicht, bist du drin*“ etc. Die ausgetauschten Sätze hatten starke sexuelle Prononcierungen. Anschließend traten sie hinter dem Paravent hervor auf die Bühne. Rücken an Rücken im Passgang schritten sie zum Mikrofon, und Kutscher sagte ins Mikrofon nur „*Danke schön!*“ Dann drehten sie sich, worauf Klassen „*Bitte schön!*“ antwortete (Abb. 211). Vor dem Mikrofon wurden die Drehungen und der Dialog siebenmal wiederholt. Im Verlauf des Vorganges steigerten beide ihre Lautstärke. Die für jede Eröffnung typischen Dankeszeremonien („*bei denen man niemanden vergessen darf*“) wurden von beiden als übersteigerte Geste ironisiert und dadurch ad absurdum geführt. Nachdem sie sich dann „*ganz recht herzlichst bedankt hatten*“, das Ritual vollzogen war, gingen sie hinter den Paravent zurück, zogen sich um und gingen als zwei getrennte Wesen ins Publikum. Diese von Humor und Respektlosigkeit begleitete Arbeitsweise griffen die beiden Künstler auf. Die Stilelemente Doppel-Anzug, anzügliche Rede, verwendeten sie bereits im Kontext der Frankfurter Kunstmesse Art. Als für ihre gemeinsame Arbeit zusammengenähte Partner, die sich gegenseitig nicht sehen, aber spüren konnten, betraten sie die Bühne „Ausstellung“. Jeder absolvierte den von ihm zu erwartenden Part und ging anschließend nach Hause.

II.5.10. Dialog VIII - Performance mit Norbert Klassen / Kunstverein Lingen (2001)

In Lingen mussten Kutscher und Klassen zunächst improvisieren, da Dr. Rattemeyer, Museumsdirektor aus Wiesbaden und verantwortlicher Initiator der Wanderausstellung „Vollrad Kutscher-Top Rearguard“, als Redner abgesagt hatte. Die Performance war eine Reaktion auf die veränderte Situation. Kutscher bot dem Lingener Museumsdirektor an, da dieser nicht vorbereitet war, als Künstler eine Rede über den Künstler - sich selbst- zu halten.

¹²⁰ Ab Dialog VII sind die weiteren Performances mit Norbert Klassen zu „Einatmen – Ausatmen“ nicht mehr im Werkverzeichnis aufgeführt, da dieses nur die Werke bis zum Jahre 2000 umfaßt.

Klassen hatte in Anlehnung an die Fluxus-Tradition Zahlen vorbereitet, die er willkürlich aus einem Buch vorlesen wollte. Zunächst erschienen beide am Rücken zusammengenäht wieder im Doppellanzug, betraten in aufeinander abgestimmten Bewegungen vor dem Publikum ein Podest mit einem Mikrofon. Klassen begann laut ein- und auszuatmen, und Kutscher erläuterte, nachdem sie sich umgedreht hatten, im Anschluss eine Arbeit. Danach waren der Ausgangspunkt für die jeweilige Erläuterung Zahlen, die Klassen wahllos laut betonend aus einem Buch vorlas. Die Zahlenfolge wurde durch seinen Vortragstil rhythmisiert. Kutscher, der bedingt durch den Anzug die gesamte Zeit hinter Klassen stand und rhythmisch zum Vortrag geatmet hatte, drehte sich zum Mikrofon hin, nahm die letztgenannte Zahl auf, wiederholte sie, sprach einen Titel seiner Arbeiten aus und erklärte aus seiner Sicht die Arbeit. Über die Verbindung der Zahlen stellte er eine Beziehung zu einem Begriff her, der wiederum in Beziehung zu seiner Arbeit stand (Abb. 213). Währenddessen beatmete Klassen rhythmisch die ganze Zeit über die Ausstellung. Anschließend wurde wiederum gedreht, und Klassen setzte das Nummern-Lesen Nach den letzten Drehungen machte Kutscher einen kleinen Kassettenrecorder mit einem Endlosband an, legte das Mikrofon darauf, und beide Künstler traten ab. Im Raum erklangen miteinander vermischt Wasserstandsmeldungen, Aktienkurse und Künstlerwerte. Die künstlerische Reflexion und das Erzählen über die Zahlen und die Kunst erschienen noch einmal in einem veränderten Licht. Die jetzt genannten Zahlen verbanden in verkürzter und ritualisierter Form Kunst und Finanzwelt.

II.5.11. Dialog IX - Performance mit Norbert Klassen / Stadtgalerie Saarbrücken **(2001)**

Der Leiter der Stadtgalerie, Bernd Schulze, war am Tag der „Aufführung“ verhindert. Kutscher bat ihn, damit er wenigstens virtuell anwesend sei, den Satz, den Schulze mehrfach während der Aufbauten äußerte, „*Ach, das ist ein weites Feld, Luise*“, auf Band zu sprechen¹²¹.

Schulzes Aussage bezog sich auf den Ort der Ausstellung, die Stadtgalerie Saarbrücken, und auf seine damalige Situation als Leiter des Hauses¹²². Das Zitat aus Effie Briest von Theodor

¹²¹ Das Band wurde im Anschluss an die Veranstaltung mitsamt dem Recorder gestohlen.

¹²² Der melancholische Auftritt der Tonbandstimme Schulzes betraf seine Situation in Saarbrücken und die Situation der Stadtgalerie. Das Gebiet um die Stadtgalerie wurde immer mehr zum Brennpunkt der sozialen Veränderungen in Saarbrücken. Die ortsansässigen Obdachlosen und Punks schlugen ihr Revier in unmittelbarer Nähe zur Stadtgalerie auf. Der Leiter sah sich in einer Zwickmühle, einerseits für „Ordnung“ zu sorgen, andererseits damit gegen sein soziales Gewissen zu handeln. Kutscher reagierte mit einer Installation unmittelbar auf die vorgefundene Situation, indem er die soziale Realität der Außenwelt mittels Videokameras in den Galerieraum eindringen ließ. Die komplexe Arbeit, die den abgehobenen Kunstbetrieb wieder in die soziale

Fontane hatte für Kutscher mehrfache Konnotationen, als gelungene Metapher für Performances im Allgemeinen und für den Ort im Speziellen, denn Saarbrücken hatte sich unter anderem als Spielstätte für Klangkünstler einen Namen gemacht. Zugleich steht das Zitat für eine schwierige Liebesbeziehung in der Provinz, die Kutscher im übertragenen Sinne auch in Saarbrücken vorfand. Es steht für die Liebe eines Leiters für die Moderne, der aus dem provinziellen Denken und aus den Konventionen auszubrechen versuchte und letztendlich, unter hohem Verlust an Energie, daran scheiterte. Als Ouvertüre wollte Kutscher den Raum klanglich bestimmen und bezeichnen. Bevor Kutscher und Klassen auftraten, lief der Satz bereits laut vom Band. Im Doppel-Anzug, Rücken an Rücken, betraten sie den niedrigen Raum und begannen jeweils einen mitgebrachten Luftballon aufzublasen. Das Motiv des Ballons nimmt Bezug auf die Performance in Rüsselsheim und steht diesmal für den abwesenden Direktor.

Unter lauten „Einatmen-Ausatmen“-Geräuschen ließen sie die Ballons in unterschiedlichen Abständen platzen. Anschließend entkleideten sie sich bis auf die Unterwäsche (Abb. 214). In „Doll Du“ beschrifteten Hemdchen setzten sie sich auf zwei Stühlen gegenüber. Nachdem sie sich aus dem Doppel-Anzug befreit hatten und die Unmöglichkeit, sich nicht zu begegnen, aufgegeben war, konnten sie sich mit sich selbst auseinandersetzen. Jetzt begannen sie sich gegenseitig zu porträtieren. Jeder hatte einen Karton, eine selbstgebaute Lochbildkamera auf den Knien, mit der er den anderen aufnahm. Eine Eieruhr und zwei Kassettenrecorder befanden sich unter den Stühlen (Abb. 215). Auf den Tonbändern wurde das Motiv der Eröffnungsreden der ersten Dialogperformances in aktueller Form zitiert. Während sie sich gegenseitig belichteten, sollten die Reden als Dialog vom Band laufen. Es entstanden allerdings zwischen den Textblöcken große Pausen, da Klassen aus Versehen die Löschtaste gedrückt hatte, so dass nur Kutschers nachdenklicher Monolog über die Entstehung der Porträt-Installation zu hören war. Klassen war deshalb gezwungen, die Kiste, anstelle sie ruhig zu halten, abzustellen und sich zu korrigieren. Deswegen war das fertige Bild, das sich Klassen von Kutscher machte, verwaschen und unscharf. Kutschers Bild hingegen geriet scharf und deutlich. Die ganze Aktion fand unter starkem Scheinwerferlicht statt, damit sich die beiden Künstler noch deutlicher ein Bild voneinander machen konnten. Die Bilder wurden direkt entwickelt. Während der Entwicklungszeit dieser „Sofortbildkameras“ zogen Beide Bücher hervor. Kutscher begann jeweils auf der linken Seite und dann auf der rechten Seite im Buch mit entsprechend zugekniffenem rechten bzw. linken Auge Klassen zu zeichnen. In

Realität wenden sollte, soll hier nicht erörtert werden. Neben den Vorgängen um sein Haus hatte Bernd Schulze Auseinandersetzungen zu ertragen mit der Stiftung Saarländischer Kunstbesitz, die ihn dazu nötigte, seine Kündigung einzureichen.

der Zwischenzeit las Klassen aus seinem Buch Zahlenreihen vor. Die Zahlenreihen tauchten wieder als Formalisierung auf. Über Zahlen wird in einem wissenschaftlichen Zusammenhang Ordnung aufgebaut und festgehalten. Während der eine mitsamt seinem Buch versucht, etwas vom anderen wahrzunehmen, über seine Wahrnehmung zu reflektieren, versucht der andere, symbolisch über das laute poetische Vortragen von Zahlenreihen den Raum klanglich zu definieren. Nach der Darstellung, deren zeitliches Ende durch das Klingeln der Eieruhr angezeigt wurde, stellten sie die Kisten, auf denen sie zuvor saßen, auf die Stühle. Ein Rest, ein Schatten, eine Erinnerung an eine bereits vergangene Situation. Nachdem sie sich wieder angezogen hatten, blieben sie noch kurz stehen und traten mit dem Spruch vom „Himpelchen und Pimpelchen“, aus der Kestner-Gesellschaft, Hannover, ab. Der Kinderspruch diente als Fassung innerhalb des Raumes, um eine Symmetrie herzustellen.

Kutscher bearbeitete mit dieser Performance das weite Feld des Porträts, bzw. das der Wahrnehmung des jeweils anderen.

II.5.12 Dialog X - Performance mit Norbert Klassen / Kunsthalle Göppingen (2001)

Die nächste Schnittstelle für die Porträt-Installation und den Performance-Dialog war Göppingen. Der Direktor, Werner Meier, bat Kutscher als Einführung in die Ausstellung um eine Wiederholung des Lingener Dialogs. Kutscher erklärte sich zu einer Variation bereit. Da er in Lingen seine Arbeiten interpretiert hatte, sollte diesmal Klassen einen Text von Antonin Artaud rezitieren. Der Text, innerhalb der Installation immer nur rückwärts vom Band zu hören, sollte zum ersten Mal „vorwärts“ vorgetragen werden. Im Doppel-Anzug betraten beide Künstler im Anschluss an die Reden den Ausstellungsraum. Wie immer ging Klassen vorweg. Kutscher hinterher. Klassen hielt Textblätter in den Händen, und Kutscher hielt sich einen großen Spiegel, in den er hineinsprach, vor das Gesicht. Klassen, zum Publikum gewandt, begann mit bleichem Gesicht, lange, tief und schwer, fast röchelnd, ein- und auszuatmen. Im Anschluss begann Kutscher den Spiegel nach oben zu halten und mit den einleitenden Worten, „Video: Ich sehe“ den Ausschnitt seiner Ausstellung, den er im Spiegel sah, zu beschreiben. Als er endete, begann Klassen den ersten Teil von Artauds Text „Die Kunst und der Tod“ zu sprechen. Danach drehten beide Künstler sich um 45 Grad, und wiederum begann Kutscher den veränderten Blick im erhobenen Spiegel zu beschreiben. In Sequenzen, durch drehende Unterbrechungen, wurden sowohl der gesamte Text als auch ein Großteil der Ausstellung sowie das Publikum besprochen. Zum Schluss hielt Kutscher den Spiegel hoch über die Köpfe des Publikums, so dass er Klassen im Spiegel sehen konnte

(Abb. 216). Ein Kopf lag neben dem anderen, beide Künstler schauten in den Himmel und sahen sich selbst. Dieses Bild besprach Kutscher. Unter weiteren Drehungen verließen beide Künstler schweigend die Bühne.

II.5.13. Dialog XI - Performance mit Norbert Klassen / Städtische Galerie Erlangen; Palais Stutterheim (2001)

Ursprünglich plante Kutscher für Erlangen ein reines Tänzchen mit Klassen im Doppel-Anzug. Dieses Vorhaben erwies sich in einem erweiterten Zusammenhang aber als undurchführbar. Die Dialog-Reihe steht, wie mehrfach erwähnt, immer im Kontext zur Ausstellung. In Erlangen installierte Kutscher zuckende Blaulichter auf das Dach des Palais Stutterheim. Im Eingangsbereich erklangen im scharfen Ton rüde Hundebefehle.

Die verwendeten blauen Lichter machten auf den Ausstellungsort aufmerksam, "lockten" Besucher an, die dann durch die Hundebefehle „Komm her“ und „Hau ab“ verstört wurden. Kutscher griff auf die in der Psychoanalyse entwickelte Theorie des Double-Bind zurück. Das Phänomen des Double-Bind enthält mehrere notwendige Bestandteile, um daran eine gestörte Kommunikationsform festzumachen. Diese sollen hier nicht dargelegt werden, da Kutscher aus diesem komplexen Gebilde nur eine Form spielt, nämlich die des Gefangenseins eines Individuums zwischen zwei Botschaften, von denen die eine die andere aufhebt. Anlocken und wegschicken. Für die Performance stellte Kutscher mit Beginn der Dunkelheit zusätzlich in jedes Fenster ein Blaulicht, um den Anlockungseffekt noch zu verstärken. Im gesamten Areal sowie auch im Treppenhaus, das zu dem Raum führte, in dem die Performance stattfand, wurden vor Beginn Hunderte von Teelichtern verteilt, die für eine ungewöhnliche Atmosphäre sorgten (Abb. 217). Im Raum standen noch zwei leere Sockel. Der gesamte Raum war sowohl vom zuckenden Blaulicht als auch von dem von außen eindringenden gelben Flutlicht, das das Haus anstrahlte, bestimmt. Zusätzlich drang der Sound der Hundebefehle, die Kutscher für den Abend laut über den gesamten Vorplatz des Museums ertönen ließ, in den Raum ein. Die Ausgangssituation war von verschiedenen Formen des künstlichen und bewegten Lichtes bestimmt. Das Motiv des Spiegels wurde in Erlangen wieder aufgegriffen. Beim gemeinsamen Eintreten im Doppel-Anzug in den Raum hielten Kutscher und Klassen beide einen flachen Spiegel als Tablett, auf denen sich viele Teelichter befanden, in den Händen. Die Spiegel waren als solche zunächst durch die Lichter nicht zu erkennen. Symbolisch trugen die beiden Künstler das Licht in den Raum und definierten, indem sie die Lichter im Raum zwischen dem Publikum verteilten, die Dimensionen des

Raumes. Das Licht, das sie zunächst selbst beleuchtete, wurde durch das Verteilen von ihnen genommen und auf den Raum übertragen. Auch auf die leeren Sockel und die Fensterbänke, zu dem Blaulicht, wurden die Kerzen gestellt. Nachdem die Spiegel selbst leer waren, begannen Kutscher und Klassen mit ihnen zu arbeiten. Die Künstler hielten sich die Spiegel vor die Brust und richteten sie zunächst nach außen, zum Publikum und zum Raum. Nachdem diese Form der Reflexion beendet war, drehten sie die Spiegel nach innen, um sich selbst gegenseitig sehen zu können (Abb. 218). In das noch flüssige Wachs, das sich durch den Transport der Lichter abgelagert hatte, wollten sie mit rotem Lippenstift auf der Spiegeloberfläche jeweils ein Porträt des anderen fertigen. Sie griffen auf die Angewohnheit von Liebenden zurück, die sich auf Spiegeln mit Lippenstift geschriebene Nachrichten hinterließen. In konsequenter Weiterführung der Saarbrücker Performance machten sie sich wieder gegenseitig ein Bild voneinander. Wieder gelang es Klassen nicht, das Bild zu vollenden. Kutscher musste daher ein Selbst-Porträt fertigen, während Klassen, beide hatten sich ihre Lippen zuvor rot geschminkt, den Spiegel küsste, um so zu einem Bild zu gelangen. Danach improvisierten sie über einen längeren Zeitraum verschiedene Sprachwort- Spiele, die sowohl mit den Silben „ein“ und „aus“ begannen, als auch mit anderen Worten zu diversen Wortkombinationen ergänzt wurden. Nach diesen Spielereien wurde die freie Fläche vor dem Publikum durchtanzt. Durch den zusammengenähten Anzug entstand kein harmonisches, aufeinander abgestimmtes symmetrisches Bild eines Tanzes. Durch die parallelen roboterhaften Bewegungsmuster wurden aber entfernt Anklänge an militärische Paraden ins Gedächtnis gerufen. Nach diesem irritierenden Finale setzten sie sich die bekannten roten Weihnachtsmützen auf, deren Spitzen nach oben standen, löschten gemeinsam die Lichter und gingen als deutsche Wichtelmänner ab. Das Lichtsetzen wurde zur aufklärerischen Metapher, genauso wie dessen Löschen. Die ganze Zeit ertönten im Hintergrund vom Platz her die Hundebefehle.

II.5.14. Dialog XII - Performance mit Norbert Klassen / Kunstsammlung Chemnitz **(2002)**

Die Performance fand wieder in einem „normalen White Cube“ mitten im Ausstellungssaal zwischen den Kunstwerken statt. Das Tanzmotiv aus Erlangen aufgreifend, tanzten Kutscher und Klassen im Doppel-Anzug durch die Eingangstür in den gut gefüllten Saal¹²³. Diesmal tanzten sie harmonischer zum Foxtrott-Rhythmus und sprachen dazu „Einatmen - Ausatmen“.

¹²³ Zum Tanzmotiv Vgl. Andreas Nebelung, Zwischenräume - sechs ästhetische Erfahrungen, in: Kunstforum International Bd. 152, Oktober - Dezember 2000, S. 138-151.

In der Mitte des Raumes kamen sie zur Ruhe und begannen, ihr Begriffspaarspiel zu spielen (Abb. 219). Durch Drehbewegung unterbrachen bzw. unterteilten sie ihr Spiel. Wie in Erlangen, hatte Kutscher auch in Chemnitz im Eingangsbereich die blauen Blitzlichter und die Hundebefehle installiert. Hier griffen die beiden Künstler die Hundebefehle auf und übertrugen sie direkt auf ihre eigene Situation. Jeder versuchte, dem anderen zu befehlen, dass er herkommen soll, sitzen soll, etc... Ihre Tonlagen waren mal scharf und aggressiv, dann wieder lieblich und lockend. Es entstand aufgrund ihres Zusammengenähtheits ein groteskes Bild von zwei Männern, die sich zuriefen, zusammenzukommen, sich dabei drehten, obwohl dies offensichtlich unmöglich war. Über die Sprache konnten sie sich zwar verständigen, aber ihre Körper konnten den Befehlen nicht nachkommen. Nachdem die sprachlichen Bemühungen erfolglos abgeschlossen waren, begannen sie aneinander zu zerren und wendeten im Laufe des Versuchs immer größere Gewalt an (Abb. 220). Vorher hatten sie miteinander abgesprochen, dass sie sich ganz von der Situation, ob der Anzug sich lösen lässt, leiten lassen wollten. Der Ausgang war also offen, implizierte alle Möglichkeiten. Tatsächlich war ihr Versuch, sich zu trennen, erfolgreich. Unter großer Kraftanstrengung, gerade was die Beinpartie betraf, lösten sie sich voneinander¹²⁴. Nach dem Auseinandertrennen durchschritten sie schnell den ganzen Raum, jeder an die jeweils andere Ecke und standen sich in einiger Entfernung gegenüber. Nun begann jeder mit scharfen Gesten und neckenden Sprüchen, dem anderen zu befehlen, wieder zurück zum anderen zu kommen. Langsam bewegten sie sich gleichmäßig und gleichberechtigt, jeder als selbständige Person, auf die Mitte des Raumes zu und blieben nebeneinander stehen. Sie zogen die Weihnachtsmützen heraus, begannen sie aufzublasen, und nachdem die Mützen sich aufgerichtet hatten, zogen sie sie auf. Mit den zwei spitzen Mützen auf dem Kopf erinnerten sie entfernt an den oberen architektonischen Abschluss der Bundeskunsthalle in Bonn. Wieder machten sie sich zu zwei

¹²⁴ In einer 17-stündigen, ermüdenden und schmerzhaften Performance, *Relation in Time*, im Studio Git in Bologna versuchten Abramovic/ Ulay den Prozess einer gegenseitigen Loslösung zu visualisieren. Ihre Haare waren an den Hinterköpfen fest zusammen geflochten. Durch Zerren, Reißen, Rucken, Drehen etc., fügten sie sich gegenseitig Schmerzen zu, um ihre gemeinsame Bindung, ihre Geschlechter voneinander zu lösen und sich zu befreien. Ihr kontinuierliches Verarbeiten um die Vorstellungen von Männlichem und Weiblichem mitsamt der permanenten Formulierung der Kehrseite einer gegenwärtigen Beziehung mündete im leidvollen Loslösungsprozess. Für dieses, in ihren Performances immer währendes Spannungsverhältnis schufen sie diverse Bilder. Vgl. Friedemann Malsch, *Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramovic/Ulay*, in: *Kunstforum International* Bd. 106, März/April 1990, S.229-245. Auch die 1961 geborene Schweizer Performancekünstlerin Victorine Müller behandelte das Thema zweier zusammengeschmolzener Körper. In ihrer Performance „Fusione“ überzog sie ihren und den Körper von Irene Bachmann mit hautfarbener Latexmilch, anschließend mischten sich beide Personen unter die Zuschauer. Im Verlauf der Performance näherten sie sich einander in ritueller Art an, umarmten sich und verklebten zu einer kompakten Plastik. Der Raum war von konzentrierter Stille erfüllt, als sich die Körper schließlich nach einer Stunde brutal voneinander lösten. Unter lauten Geräuschen zerriss die gemeinsame Haut, zwei individuelle gerötete Körper erschienen, von denen nur hautfarbene Latexfetzen übrig blieben. Vgl. Victorine Müller, *Experiment mit der Luftpumpe*, *Ausst.-Kat. Kunsthaus Grenchen* 2000, S. 31.

alten Wichtelmännern, die zuerst ihr Kindergedicht aufsagten und dann zu schnarchen begannen. Als ein Wecker klingelte und sie aufweckte, stellten sie sich wieder Rücken an Rücken und gingen gleichmäßig ab. Während des Abgangs griffen sie auf die Wiesbadener Performance mit ihrem Dankesritual zurück. Das „Bitte schön! - Danke schön“ stand am Beginn der Tournee und bildete in Chemnitz auch ihren Abschluss.

Trotz ihrer gewaltsamen Trennung hatten sie sich wieder angenähert und konnten gemeinschaftlich abgehen. Das Dankesritual bildete den akustischen Rahmen für die sechs Stationen umfassende Tournee. Der Anzug wurde in allen sechs Dialog-Performances getragen und hat sich, wie die Performer, im Verlauf der Zeit verändert. Zwischen diesen Eckpfeilern wurden die Bilder immer wieder neu zusammengestellt, auf den Ort und die jeweilige Situation abgestimmt. Diese äußere Form fungierte wie eine Klammer. Für die letzte Performance fanden die Künstler ein Bild, um die Situation zu schließen. Zwar hatten sie sich getrennt, konnten aber freiwillig zusammen den Ausgang finden. Es war die erste Dialog-Performance im Osten. Die Performance sollte das schwierige Zusammenwachsen, die Beziehungsgeschichte der beiden deutschen Staaten zeigen¹²⁵.

II.5.15. Fazit der Dialog-Reihe mit Norbert Klassen

Grundsätzlich hatten die Dialog-Performances jeweils eine andere Ausgangsposition. Wenn sie am Eröffnungstag aufgeführt wurden (z.B. im Museum Wiesbaden.), war ihr Aufführungszeitraum und der Aufwand der Inszenierung wesentlich reduzierter, als wenn sie vom Eröffnungstrubel unabhängig und entsprechend komplexer waren. Ihr Umfang wurde mitbestimmt von äußeren Gegebenheiten, etwa dem Aufführungsort. Der Raum wurde zum Rahmen, in dessen Relation die Zeit der Veranstaltung stehen musste. Im Gegensatz zum Theater schufen sie immer ein neues Bild, das sich auf einen neuen Raum bezog. In der Rückwirkung bekamen die Stücke selbst dadurch neue Entwicklungsimpulse. Die offenen Dialoge wurden von Zufall und Improvisation mitbestimmt, die sich zudem immer wieder auf aktuelle und situative Veränderungen innerhalb der Gesellschaft einstellten. Die Dialogserie bezieht ihren Reiz aus ihrer Sequentierung. Jede Sequenz steht für den Zeitraum, in dem sie

¹²⁵ Kutscher hatte unmittelbar nach der Wende bereits mit einer Arbeit auf die neue Situation reagiert. - Deutsches Großhirn - Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1393,1990. Bearbeitete Bleirohre auf gestapeltem Betonplattenblock mit einem Schild beschriftet. Zu sehen ist ein Gehirn, das aus alten Bleirohren besteht. Diese Bleirohre stammen aus dem Atelier Kutschers und wurden, da sie giftig waren, ausgetauscht. Diese Rohre wurden nun von Kutscher angesichts der deutschen Wiedervereinigung reaktiviert. Da das Gehirn ebenfalls aus zwei Hälften, die zusammengehören, besteht, klopfte er zusammen, was zusammen gehört. „*Es ist rostig und kalkig, jedoch gleichzeitig mächtig und schwer - so wie die Deutschen es mögen*“. Vgl. Der Humor ist der Regenschirm der Weisen, Ausst.-Kat. Harlekin Art, Wiesbaden 1990.

aufgeführt wurde. Für den Betrachter, der erstmals als Fremdkörper diesem Dialog beiwohnt, entstehen die Bezüge zunächst über den Ort. Diese offene Schnittstelle bezieht den Betrachter ein. Aus diesem Grund artet der Dialog auch nie in Materialschlachten aus, um dem Betrachter die Möglichkeit offen zu lassen, das Bild mit seinem Inhalt füllen zu können. Die in der Installation postulierte Abwesenheit wird für einen kurzen Augenblick mit Anwesenheit erfüllt. In der Dialog-Reihe visualisiert sich am deutlichsten Kutschers performatives Denken. Die Installation ist aber auch eine andere Form vom Eingriff in den Raum. In der Installation versucht Kutscher, die „festen Teile“ immer wieder in eine andere Kombination zu bringen, sie zu bewegen. Diese Bewegung führt er in den Performances weiter. Die Bewegung drückt sich auch im Altern der Protagonisten aus. Im ersten Abschnitt der Serie waren sie jünger. Mit dem Altern, der veränderten körperlichen Verfassung, verändern sich auch die Inhalte. Die Erkenntnis, nie die gleichen sein zu können, entspricht Kutschers Porträt-Auffassung von Multividuum. Dafür immer wieder eine neue Definitionsebene zu finden, bestimmt die Serie und Kutschers Porträt-Installationen. Die Sequentierung, in welcher Gestalt auch immer, ist die entsprechende Ausdrucksform. Der menschliche Impuls bestimmt dabei die performative Auseinandersetzung und verweigert die Schaffung ewiger Werte. Der gezeigte Mut, herkömmliche Wege zu verlassen, immer wieder nach neuen Formulierungen zu suchen, immer mit der Gefahr des Scheiterns verbunden zu sein, zeichnet die Dialog-Serie aus. Das Bild des Atmens und das damit verbundene Teilen des Atmens mit anderen verlangt nach einem ständigen Austausch. Eine gemeinsame Atmosphäre, die man während der Aufführung mit den Performern teilt. Die mannigfaltigen Sprachen- und Spiel-Variationen stehen für die unterschiedlichen Formen des menschlichen miteinander Umgehens. Sie schaffen eine menschliche Basis, die die Dialog-Reihe bis heute trug und weiter tragen wird. Das zu jeder Ausstellung sich wiederholende spielerische Ritual birgt eine Kontinuität in sich, die nichts gemein hat mit dem schnelllebigen erfolgsorientierten Kunstmarkt. Beide Künstler schreiten gemeinsam, ohne sich zu funktionalisieren, durch die Lebenszeit.

II.6. Porträtinstallation Marianne Milani (1995)¹²⁶

„Super Zuba“

Die Grafik „Luft¹²⁷“ von 1987/1999 ist eine voraussetzende Arbeit für das Verständnis der Porträt-Installation von Marianne Milani (geb. 1941. Kutscher vollendete 1999 die im Jahre 1987 begonnene Bearbeitung der Projektzeichnung „Luft“. Das Blatt ist mit Tippex und blauem Lackspray auf Offset-Karton gearbeitet und zeigt eine Vase, deren „löchrige Wände“ vom „Luftaustausch“ durchdrungen sind (Abb. 221). Die zuvor unternommene Beschäftigung mit immateriellen Materialien, die sich nicht „formen“ lassen können, setzt sich fort. Bereits in der Auseinandersetzung mit „Haut“ zeigte er auf, dass Haut zwar formgebend ist, den Körper abgrenzt und sich aber gleichzeitig als organisch durchlässig erweist. Mit „Luft“ konzentrierte er sich auf die Fragestellung, wie eine „Atmosphäre“ geschaffen werden kann. Durch sein prozesshaftes Arbeiten interessiert er sich für die Zwischenzustände, die in einem atmosphärischen Spannungsfeld entstehen und die einen lebendigen Prozess erst möglich machen. Ein nicht exakt geschlossener Körper, wie eine Vase, erfüllt zwei Funktionen. Zum einen wird er als reine Form wahrgenommen, zum anderen ist er durch seine Öffnung durchlässig. Das Innere wird mit dem Äußeren durch die Atmosphäre verbunden. Dementsprechend kann man die Innenform einer Vase als Volumen nicht von ihrer Außenform trennen. Diesen osmotischen Vorgang, dieses durch die Bewegung Hindurchgehen und Hindurchströmen, wird auf dem Blatt fixiert. Die Vasenform ist innen voller Luft und wird außen von Luft umschlossen, dadurch entsteht ein nicht greifbares Spannungsfeld. Kutscher interpretiert die Skulptur, ähnlich einer Gesprächsatmosphäre zwischen zwei Personen, die jeweils einen Pol in einem Spannungsfeld darstellen und deren Worte sich in einem atmosphärischen Fluss befinden. Innerhalb dieses Spannungsfeldes werden konzentrierte Inhaltsformen transportiert. So wie die Vase ist auch der Raum von einem luftigen Umraum umgeben. Dieser wird durch einen quasi immateriellen Umraum umgeben und ausgefüllt. Luft und Licht verbinden sich atmosphärisch mit den sich im Raum befindlichen Menschen und Objekten. Schon 1987 verglich Kutscher im Selbst-Porträt den eigenen Körper mit einem Gefäß, das selbst - wie diese Vase - auch nur durch Innen- und Außenluft gebläht und gehalten wird. *„Durch die Haut und die Atemorgane bin ich durch und durch löchrig und befinde mich in einem ständigen lebendigen Austauschprozess mit der Luft“*. Dieses „Wiederbeatmen - Beseelen“ führt den unerfüllten Wunsch mit sich, sich selbst zu erhalten. Die Sehnsucht nach Ewigkeit, etwas festhalten zu können, wird durch das Fließen

¹²⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1603.

¹²⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 564.

der Luft als Unmöglichkeit herausgearbeitet. „Luft“ steht symbolisch für den lebendigen Austauschprozess in Kutschers Arbeiten. Ähnlich wie beim Schatten, der nur durch Licht existiert und dadurch seine „Seele“ erhält, werden seine Luftarbeiten zum „beseelenden“, fließende Grenzen überschreitenden Element. Die Projektskizze drückt diese Haltung aus. Das Durchdringen von innen und außen war die Voraussetzung für die Porträt-Installation von Marianne Milani.

Unmittelbar scheint die Skizze der Skulptur an Arbeiten des britischen Bildhauers Anthony Cragg anzuknüpfen. Cragg hat sich umfangreich mit Gefäßen, auch Vasen, beschäftigt, deren Oberflächen stark durchlöchert sind. In seinen „durchlöcherten“ Skulpturen, deren Materialität von Keramik zu Bronze variiert, betont er die Durchsiebung der Hülle, das Fließen zwischen Innen- und Außenraum (Abb. 222). Cragg relativiert die plastische Masse und bricht die Grenzen der Ausdehnung einer Gefäßskulptur zugunsten einer organischen, lebendigen Metapher auf¹²⁸.

Drei Jahre nach dem Bildnis des Schauspielers Klassen entstand 1995 eine weitere aufwändige Porträt-Installation. Nach dem Bildnis Nicole Guirauds schuf er sein zweites Frauen-Porträt. Dargestellt wurde die schweizerische Modedesignerin Marianne Milani), mit Kosenamen „Zuba“. Die Porträt-Installation besteht aus einer ca. 20 Meter hohen, blauen und im Querschnitt vier Meter breiten Stoffsäule, deren Außenform die Silhouette des DG Bank-Hochhauses in Frankfurt am Main aufnimmt (Abb. 223). Die Installation wurde im Rahmen der Frankfurter Messe Interstoff realisiert und im Wintergarten der DG-Bank installiert. Ein sich langsam abwechselnd vorwärts und rückwärts drehendes spiralenförmiges rotes Stoffinnenteil führt den Betrachter zu einer Videoskulptur. Die Stoffe bestehen aus Baumwollvoile, einer Stoffart, die Milani in ihren eigenen Arbeiten häufig verwendet. In den Stoffbahnen der Säule erscheint ornamenthaft ca. 20.000mal der Profil-Kopf der Porträtierten als ausgestanzte Leerstelle in Form eines daumengroßen Brandloches. Keine der von Kutscher mit der Hand eingebrannten Silhouetten hat den gleichen Abstand zu den anderen (Abb. 224). Ihre Abfolge ist willentlich unregelmäßig, um dem meditativen Moment, das im unendlichen Rapport des Ornamentes enthalten ist, eine bewusste Störung entgegenzusetzen. Zugleich liegt in dieser Störung der Verweis auf die Individualität der Porträtierten und ihre handwerkliche Arbeit in einem heute vornehmlich auf Massenproduktion angelegten Modebetrieb. Die sich drehende rote Innensäule veränderte auch die Außenhaut. Die Löcher ließen den blauen Stoff so erscheinen, als wäre er rot gepunktet. Im Inneren entstand eine rote und blaue Farbatmosphäre, die die irdische und himmlische Sphäre miteinander verband. Der

¹²⁸ Vgl. Peter Anselm Riedl. Zur Kunst des Anthony Cragg, in: Anthony Cragg. Skulpturen, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Chemnitz 2002, S. 9-13. Hrsg. v. Ingrid Mössinger und Beate Ritter.

obere Abschluss der Säule bestand aus einem offenen Gerüst aus Metallrohren, erinnerte an ein Kapitel und begrenzte den unendlichen Rapport.

Die Arbeit ist wiederum gekennzeichnet durch das inzwischen schon bekannte Moment der Leerstelle und der Abwesenheit. Die Darstellung der Porträtierten erfolgt durch den Umriss des Loches. Dort wo nichts ist, ist sie. Die niedrige Videoskulptur hat die gleiche Form wie die Säule. Die Oberfläche des liegenden Monitors war mit einem rot gepunkteten Stück blauen Stoffs verschleiert, das im Video selbst erscheint. Entsprechend gibt es Moiré-Effekte und optische Irritationen zwischen realem und gefilmtem Stoff. Der Schleier greift das Motiv der gesamten Installation, der durchlässigen und durchdringenden Oberflächengestaltung, auf. Das durch den Schleier sichtbare Video zeigt die Hände der Designerin bei ihrer Tätigkeit (Abb. 225). Sie vollzieht im Endlosband die für ihr „Handwerk“ charakteristischen Bewegungen¹²⁹. Für die Aufnahme wurde eine Videokamera direkt an der Hand der Designerin installiert. Diese Perspektive verdichtete das Werk ihrer Hände. Man sah 20 Sekunden lang rhythmisch eine Tätigkeit, die anschließend in die nächste überging. Insgesamt wurden drei Variationen gezeigt. Die Arbeit mit dem weichen Material wurde akustisch kombiniert mit dem aggressiven Sound aus begleitenden Arbeitsgeräuschen wie Reißen, Schneiden, Zusammenlegen etc. Der gestalterische Akt ist immer auch ein Akt der Zerstörung. Es handelt sich um ein Berufs-Porträt. Durch die Konzentration auf Kopf, Hände und Kleidung knüpft Kutscher an traditionelle Schwerpunkte der Porträtmalerei an¹³⁰. Zugleich ist die Arbeit auch ein Frauen-Porträt. Die Säulenform erscheint wie ein überdimensionaler Rock, unter den „man“ schlüpfen kann, um den „Himmel auf Erden“ zu erblicken. Super Zuba ist - trotz des Gewichtes der Arbeit - eine leichte, luftige Installation, bei der die Architektur des Bankhochhauses mehrfach reflektiert wird.

Für Kutschers komplexe Porträt-Installationen typisch, bestimmen wieder verschiedene Faktoren den mehrschichtigen Gesamteindruck. In der Arbeit dominiert die Leerstelle, somit die Abwesenheit. Trotz ihrer zwanzigtausendfachen Darstellung ist Milani abwesend. Gekennzeichnet wird Milani durch die Umgrenzungen von Löchern, das sind die Hauptstellen der Arbeit, die für eine Aufhebung der Differenz von innen und außen sorgen. Nur an den

¹²⁹ Die Inszenierung von arbeitenden Händen, zum einen als Symbol menschlichen Schaffens und zum anderen als Charakterisierung einer jeweils mit der Tätigkeit verbundenen Berufsgruppe, findet sich schon bei dem Fotografen Helmar Lerski (1871-1951), der mit seiner bereits 1930 begonnenen „Hand-Porträtserie“ Hände in Aktion festhielt. Die in den vierziger Jahren fortgeführte Serie „Menschliche Hände“ zeigt die Hand als Teil des Ganzen und als Klassifikation von Berufen. Vgl. Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak. Israel Schmuklerski, Helmar Lerski 1871-1956. Schauspieler, Fotograf und Filmer, in: Helmar Lerski, Lichtbildner, Fotografien und Filme 1910-1947, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen 1983, S. 6-22. Zu diesem Thema siehe auch: Das Motiv der Hand in der zeitgenössischen Kunst. Modes of Art, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1999.

¹³⁰ Kutscher schließt hier an eine alte Porträt-Tradition an. Neben Gemälden von Tizian oder Rembrandt wären auch zahllose Atelier-Fotografien des 19. Jahrhunderts zu nennen, auf denen ein Dargestellter ein Berufsattribut, ein gelehrtes Buch oder ein wissenschaftliches Instrument in der Hand hält.

Lochrändern ist ihr Profil abzulesen. Der Rand um das „Loch-Porträt“ ermöglicht das direkte Durchströmen von Luft. Figur und Grund durchdringen sich. Die Luft, die in und um und durch dieses Porträt-Netz strömt, bewegt den Stoff. Der bewusst gestörte Porträt-Rapport kommt nie wirklich ganz zur Ruhe. Überhaupt wirkt die Arbeit, als hätte Kutscher ein riesiges Netz aufgespannt, und darin hätten sich Tausende von Schmetterlings-Porträts Milanis niedergelassen. Der leiblichen Abwesenheit Milanis setzt Kutscher diesmal direkte stoffliche Präsenz entgegen. Die Besucher empfinden ihre Körper durch die Berührung des Stoffes und durch das Eintauchen in und unter eine Atmosphäre als bewusste Anwesenheit. Der Raum wird nach oben ins Unendliche erweitert. Kutscher gestaltet Leere über das Material als leibliche Erfahrung. In kunstgeschichtlichen Traditionen verankert, unterstreicht die „Vorhang-Säule“ einerseits die Würde der Dargestellten, verweist aber auch darauf, dass vom Wesen der Person kaum etwas preisgegeben wird. Die Durchdringung dieser „Vorhang-Säule“ aus Verhüllen und Enthüllen entspricht dem Wechselspiel aus anwesend und abwesend, zu dem auch die Videoinstallation gehört.

Milani wird nur bruchstückhaft über ihre Hand und ihre Aktivitäten gezeigt. Ihre fragmentierten Handlungen begleiten ihre Porträt-Darstellung, als Teil der Porträt-Installation, die aus dem Material besteht, das sie gerade bearbeitet. Kopf, Hand und Stoff stellen den Bezug zur Welt der Mode her. Über das Berufs-Porträt Milanis entsteht auch ein Porträt einer ganzen Branche. Einer Branche, bei der es immer auch durch die Orientierung am Körper um Identität geht¹³¹. Zunächst arbeitet Kutscher mit den Mitteln der Modebranche. In einer unaufdringlichen Monumentalisierung kreiert er eine einzigartige Atmosphäre aus Stoff, die im wahrsten Sinne des Wortes Menschen umhüllt und sie in eine andere Welt überführt. Milani, die von der „Vogue“ als „ungekrönte Modekönigin von Bern“ tituliert wurde und in der internationalen Modeszene für ihren auf Individualität ausgerichteten exklusiven Modestil bekannt ist, wird zu einem tausendfach ausgebrannten Markenzeichen¹³². Mit dieser Vertausendfachung des Zeichens für Einzigartigkeit spiegelt Kutscher die Verhältnisse in der Branche, zwischen Handarbeit und Massenanfertigung. Der Anspruch des Einmaligen, Einzigartigen, für das das Markenzeichen steht, wird von Kutscher durch den intensiven Eingriff in den Stoff zur reinen Illusion.

Die beiden Niederländer Viktor und Rolf (beide geb.1969) entwerfen seit Jahren im Turnus der Modesaison Kollektionen, die sie in aufwendigen Haute-Couture-Schauen zeigen. Ihre Modelle sind aber nicht zu erwerben und gehen auch nicht in Produktion. Eine

¹³¹ Vgl. Ulf Poschardt, Kunst und Mode, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 158-163.

¹³² Zu Marianne Milani, die auch einen intensiven Kontakt zu Künstlern wie z.B. James Lee Byars, Urs Lüthi und Peter Weibel pflegte und pflegte, vgl. Marianne Milani, Moden. Hrsg. v. Gerhard Johann Lischka. Bern 2002.

Serienproduktion entspräche auch nicht dem Prinzip der Haute Couture, die im Gegensatz zu Prêt-à-porter-Entwürfen auf Individualanfertigungen basiert. Sie zeigen mit ihren Performances auf, dass diese traditionell sehr aufwendige, kostspielige und letztlich unzeitgemäße Methode des maßgeschneiderten Modells aus der Mode gekommen ist. Sie benutzen die Image-Maschinerie der Modewelt, ihre Mechanismen zur Kreation eines Markenbewusstseins, um dieses zu desillusionieren¹³³. Die Selbststilisierung eines Schöpfertums eines Markennamens wird über eine Analyse des Betriebssystems Mode auf den Betrachter zurückgeworfen, der am Ende allein mit seiner aufgedeckten Illusion dasteht. Ähnlich, wenn auch auf eine haptisch subtilere Art, verfährt der Österreicher Markus Schinwald (geb. 1973). Bei hochhackigen Frauenschuhen ersetzt er die lackierten Oberteile durch wacklige Plastikriemen, so dass sie zum Gehen nicht mehr zu gebrauchen sind. Das Aufschneiden von Oberflächen und das Zerreißen von Einheiten dient einer destabilisierenden Wirkung. Im Sinne eines Dekonstruktivisten verweigert er seinen Kleidungsstücken ihre eigentliche Funktion. Beim Jubelhemd, einem weißen, eleganten Herrenhemd, hat Schinwald die Ärmel so verdreht angenäht, dass der Träger des Hemdes gezwungen ist, stets beide Arme in die Höhe zu strecken (Abb. 226). Das Hemd präsentiert er auf einer gewöhnlichen Kleiderstange. Seine transformierten Kleidungsstücke preist er in Werbekampagnen analog der „normalen“ Mode an. Er dockt an Erwartungshaltungen der Modewelt an, um sie dann zu unterlaufen¹³⁴.

Desillusionierend im Sinne einer Verwirklichung der Modewelt ist bei Kutscher sowohl seine eigene Handarbeit als auch der Sound des Videos. Über Monate brennt Kutscher per Hand die Profilköpfe ein und verweist damit direkt auf die ausbeuterischen Produktionsmethoden in den Ländern der Dritten Welt. Der Sound des Reißens und Schneidens erklingt wie der Soundtrack für diese Massenanfertigung per Hand. Die Berliner Künstlerin Regina Frank (geb. 1965), die auch eine Ausbildung als Schneiderin hat und als erste Künstlerin in Deutschland sich mit dem Internet als Kunstmedium beschäftigte, nähte 1994 in ihrer Performance „L'Adieu-Perals Before Gods“ vier Wochen lang im Schaufenster des New Museums for Contemporary Art in SoHo Wachspferlen auf ein weißes Seidengewand. Für ihre Arbeit erhielt sie jeden Tag den Durchschnittslohn eines anderen, schrittweise ärmeren Landes. Den Passanten auf dem Broadway wurde der jeweilige Stundenlohn, der von 17 Dollar auf 20 Cent sank, durch Leuchtbuchstaben angezeigt¹³⁵. Während Frank Ausbeutung

¹³³ Vgl. Markus Mascher, Viktor & Rolf, in: Ausst.-Kat. Heaven, Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 210-211.

¹³⁴ Vgl. Raimar Stange, Dem Gehen entgegen. Über die ästhetische Strategie von Markus Schinwald, in: Kunst-Bulletin, Oktober 1998, S. 8-13.

¹³⁵ Vgl. Regina Frank, The artist is present - Performances 1992 - 1999, Berlin 1999. Siehe auch: Dieter Scholz, Das Netz, der Stoff und das Dazwischen - Kleiderkunst mit neuen Medien - Arbeiten von Regina Frank, Eva

mittels Handarbeit direkt visualisierte und zum eigentlichen Thema machte, beschränkte Kutscher sich darauf, diesen Aspekt als einen weiteren Punkt innerhalb des Berufs-Porträts zu integrieren.

Insgesamt zeigt Kutscher den schönen Schein der Mode und wirft ihn auf die abwesende Milani zurück. Milani wird ja nicht nur über ihren Beruf charakterisiert, sondern erhält ihre Präsenz als Frau durch den überdimensionalen begehbaren Rock, auf den die Installation auch verweist. Unter diesem Rock erscheint ein farbiger Sternenhimmel aus ihren eigenen Porträtsilhouetten. Dieser erotisch-poetische Aspekt fällt zusammen mit Kutschers doppeldeutigem Spiel aus Ab- und Anwesend, fließendem Innen und Außen, Durchdringen und Verhüllen.

II.7. Porträtinstallation „R. L. oder die Königin von Saba“ (1998)¹³⁶

Zeitgleich mit der Entstehung der „Super Zuba“ setzte sich Kutscher 1995 mit dem Thema Frau und Fremde auseinander, die in der Porträt-Installation „R. L. oder die Königin von Saba“ die zentrale Rolle spielen. Dem geht die Installation der „Schwarzen Madonna von Passau¹³⁷“, als typische Arbeit der Auseinandersetzung mit einem vorgegebenen Ort voraus. Sie wurde speziell für den Ausstellungsort des Scharfrichterhauses in Passau, der dortigen stark konservativen christlichen Tradition und den vorhandenen Ressentiments gegenüber Ausländern entwickelt. Sie ist die Basisarbeit, auf der drei Jahre später die Porträt-Installation „R. L. oder die Königin von Saba“ fußt. Der in Bayern und speziell in Passau ausgeprägte Devotionalienkult um christliche Reliquien ließ Kutscher sich in dieser Umgebung wie in der Fremde fühlen.

Im Zentrum der sich über verschiedene Räume erstreckenden Installation stand ein modernes Madonnenbild. Zwischen zwei aus blauer Folie bestehenden Fenstern installierte Kutscher zwei Monitore, die übereinander standen. Parallel liefen Videofilme, die sich aufeinander bezogen. Zunächst war auf beiden Bildschirmen nur reines Blau zu sehen. Ein dumpfer Schlag weckte die Aufmerksamkeit, doch im Bild selbst veränderte sich nichts. Später wurde auf dem unteren Bildschirm der nackte Bauch einer schwangeren Farbigen sichtbar, die ihn sanft mit beiden Händen umfasste und streichelte (Abb. 227). Kurz darauf begann im oberen Bild ein weiß bemalter Arm eine afrikanische Stabfigur in rhythmischer Steigerung in rotbraunen Sand zu stampfen. Das Schlagen mit der Stampffigur entstammt dem

Grubinger und Jan-Holger Mauss, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Medienwissenschaften, Jg. 28, Nr. 4, 2000, S. 66-70.

¹³⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1610.

¹³⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1599.

afrikanischen Ritus des bei Geburts- bzw. Todesfällen praktizierten Fruchtbarkeitskultes. Die Bildfolgen im oberen und unteren Bereich wurden jeweils durch blaue Bilder getrennt. So, wie die virtuellen Hinterglasbilder mit einem blauen Bild gemeinsam endeten, begannen sie als „göttliches Programm“ auch wieder von vorne. Ausgehend von einem über Jahrhunderte tradierten idealen Madonnenbild, schuf Kutscher mittels der neuen Medien eine moderne Madonna. Kutscher nahm sich des Fremden in der Frau und der Heiligen doppeldeutig an. Er wählte eine Frau aus einem fremden Kulturkreis und abstrahierte sie. Anstelle des Gesichtes zeigte er ihren farbigen Bauch. Er griff die Verehrung im Christentum für schwarze Madonnenbilder auf und transportierte sie auf eine reale Person¹³⁸. Der fruchtbare Bauch in seiner runden Form wurde im brancusischen Sinne einer Urform zur Idealform. Entsprechend korrespondierte diese Form mit fünf im selben Raum tief hängenden Lampen. Sie strahlten fünf übergroße weiße Gipseier direkt an. Ihre rot-lackierten Birnen, aus denen ein Gesicht ausgekratzt war, gaben ein warmes Licht ab. Die Gesichtszüge, die an afrikanische Fetische erinnerten, wurden auf die Bruteier projiziert. Das Gebläse von zwei Ventilatoren versetzte die Lampen in leise Schwingungen. Die blauen und roten Farbreflexionen verkörperten sowohl die irdische als auch die himmlische Sphäre. Das blaue Standbild stellte das einzige transzendente wirkliche Fernsehbild dar, im Gegensatz zu den im üblichen Alltag erscheinenden beunruhigenden Fernsehbildern. Ein weiterer Raum wurde vollständig sakralisiert. Ein großer Opferstock war mit 40 langstieligen elektronischen Kerzen bestückt (Abb. 228). Er erzeugte vor einem an die Wand gemalten Sprossenfenster ein gedämpftes Licht. Kutschers Opferstock war nicht verkleidet, so dass seine technischen Vorrichtungen sichtbar blieben. Auf dem blauen Fenster befanden sich Zeichnungen und Texte. Die Texte bestanden aus zwei Gedichten zu Ehren der Muttergottes. Sie stammten jedoch nicht aus religiösem Kontext. Die zu verehrende Madonna war selbst nicht anwesend. Käuflich zu erwerben war sie jedoch in jeder Form im Devotionalienraum. Dort war eine breit gefächerte Palette von Madonnenmotiven in großer Stückzahl erhältlich. Kutscher hatte sich durch zahlreiche Reisen intensiv mit afrikanischer Kunst auseinandergesetzt und ließ sich von der dortigen „Airport Art“, typisch afrikanischen Holzskulpturen für Touristen, inspirieren¹³⁹. Eine solche mitgebrachte Vorlage, eine auf weibliche Fruchtbarkeitssymbole reduzierte, dunkel gebeizte Skulptur mit entblößter Brust und schwangerem Bauch, wandelte er um,

¹³⁸ Im Christentum werden Schwarze Madonnen als Heiligenbilder hoch verehrt. Diese Heiligenbilder und Skulpturen wie z. B. die Schwarze Madonna von Tschenschow wurden im Verlauf der Jahrhunderte bedingt durch ihren Gebrauch (Kerzen, Küssen etc.) „dunkel“, sind aber in ihrer ursprünglichen abendländischen Fassung „hell“. Vgl. auch: Klaus Wittkamp, Die Madonna ist schwarz und vollkommen, in: Ausst.-Kat. Die schwarze Madonna von Passau, München 1995, S. 25-28.

¹³⁹ Vgl. auch Herrmann Pollig, in: Airport Art. Das Exotische Souvenir. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1987.

indem er sie in weiße, spitz zulaufende Gewänder hüllte. Antlitz und Körper dieser Figur waren tätowiert, die Gesichtszüge in afrikanischer Manier stilisiert. Diese importierte, umfunktionierte Skulptur verwies sowohl auf primitive Fruchtbarkeitsriten als auch, durch den Schutzmantel, auf christliche Motive. Es entstand eine Synthese aus exotischen und einheimischen Bräuchen. Kutschers Ziel war die *„Schaffung eines modernen, positiven Fetischs, der Verbreitung in aller Welt findet als identitätsstiftendes Symbol der toleranten Auseinandersetzung mit dem Fremd(artig)en“*. Mit seinem Devotionalienhandel, die Figuren gab es in unterschiedlichsten Maßstäben und Bemalungen als Schüttelmadonnen, Klappaltäre, Teller, Kerzen, Tücher etc., die auf Regalen und in Vitrinen ausgestellt wurden, profanierte er die „heiligen Gegenstände“ und den Kunsthandel (Abb. 229). Durch die Schaffung eines neuen Heiligenbildes bedurfte es einer Unterfütterung mit Devotionalien. Kutscher spielte mit den Motiven der Verehrung, er legte ihre Systeme offen. In der Verehrung sah er auf diese Weise Faktoren verknüpft, die sich im religiösen Leben ausschließen. Zudem zeigte er anhand der Geschlechterproblematik die Schwierigkeit eines Frauen-Porträts auf. Durch den spielerischen, fast zerstörerischen Umgang mit dem Marienmotiv eröffnete er ein neues Feld für die Verehrung von Kult und Fruchtbarkeit. Die moralische Instanz wurde nicht mehr an ein Konstrukt übermenschlicher Weiblichkeit gebunden. Kutschers Madonnen entzogen sich einem festgelegten Rollenspiel und einer dogmatisch geprägten Verehrung. Die vollkommene Frau ist für ihn nicht darstellbar, weder als Fruchtbarkeits- noch als Reinheits-Symbol. Die nicht kohärenten Kontraste werden zu einer feinsinnigen Harmonie gebracht. Das Fremde ist nichts anderes als eine schwangere Frau, die weder Unheil noch Heil bringt, sondern einfach nur eine schwangere Frau ist.

Ausgehend von den Grundfragen zur Schwarzen Madonna, entwickelt Kutscher sein drittes Frauen-Porträt: „R. L. oder die Königin von Saba“. Während einer Lehrtätigkeit in der Schweiz an der Hochschule für Gestaltung in Zürich lernte Kutscher R. L. kennen. Die junge Frau sah sich als Mischling, halb Schweizerin halb Afrikanerin, starken fremdenfeindlichen und rassistischen Anfeindungen ausgesetzt. Sie verließ als Konsequenz die Schweiz und ging nach Äthiopien. Kutscher modellierte aus Wachs R. L. als überlebensgroße Frauenbüste mit geschlossenen Augen. Er orientierte sich sowohl an afrikanischen Frauen-Porträts als auch am zeitlosen Antlitz der Venus von Milo und der Nofretete, damit auf die ägyptische Tradition in Äthiopien anspielend. Sie trägt eine Krone aus geflochtenem glatten Haar, das hinten in langen Zöpfen ausläuft. Die Verlängerung der Haare durch künstliche Ansätze entspricht afrikanischen Vorlieben, während das Tuch im oberen Stirnbereich für das Haartuch gläubiger Musliminnen in Ägypten steht. Es entstand eine reale und eine ideale, eine

natürliche und eine künstliche Schönheit, die unwirklich und wirklich zugleich ist. Die Wachsbüste stellte Kutscher auf einen Drehteller auf hohem Holzsockel. Wachs und Holz sind traditionelle afrikanische Exportgüter. Der Büste gegenüber, auf einem hohen durchsichtigen Plastiksockel, befanden sich ein Videoprojektor und ein Computer: Hochtechnologie der „Ersten Welt“. Kutscher fertigte sieben farbig gefasste Gipsmodelle der Königin von Saba an, in unterschiedlichem Alter, stellte sie auf einen Drehteller und filmte sie nacheinander ab. Dieser teils mit Augen-Animation versehene Film wurde in der Arbeit per Videobeamer auf die Wachsbüste projiziert. Kutscher hatte den Alterungsprozess des menschlichen Gesichts minutiös studiert. Die Gipsmodelle repräsentierten sieben verschiedene Altersstufen der Königin, die zum Teil mit geöffneten, zum Teil mit geschlossenen Augen dargestellt wurden. Mit jeder Drehung zeichneten sich die Spuren vergehender Zeit als luzider Schleier auf der realen Präsenz der Plastik ab. Am Schluss der endlos projizierten filmischen Sequenz stand die letzte Büste als Darstellung eines sehr alten verrunzelten Gesichtes mit geschlossenen Augen. Der Zyklus startete dann wieder als glattes jugendliches Antlitz ebenfalls mit geschlossenen Augen. Es handelt sich also um eine Art virtueller Jungbrunnen, bei dem das nicht reale Abbild altert, obwohl es plastisch gar nicht existent ist. Durch die Projektion wird die reale Büste virtuell in Farbe getaucht und erhält folglich je nach Projektion eine andere Fassung. Das projizierte Gesicht findet in der Bewegung nie zu einer Deckungsgleichheit. Kommt es doch zu einem ganz kurzen Zusammentreffen, so kann sich plötzlich ein gealtertes Gesicht auf der zeitlos glatten Büste wieder finden. Im Hintergrund, als Schatten an der Wand, entsteht durch das projizierte Bild noch einmal das Zusammentreffen zweier Welten, virtuelles Licht und der Schatten der Skulptur (Abb. 230 & 231). Mit dieser Arbeit ist das Thema von Schönheit und Vergänglichkeit angesprochen.

Dem übersteigerten jugendlichen Schönheitsideal stellt Kutscher ein Modell des Alters in Schönheit und Würde entgegen¹⁴⁰. Zugleich wird die Darstellung einer farbigen Frau von der üblichen klischeehaften Sichtweise befreit. Die für die „Erste Welt“ und „Dritte Welt“ stehenden Materialien bleiben in der Arbeit einander gegenübergestellt. Doch hinzu kommt ein weiteres Element. Der Betrachter, der sich der Projektion nähern möchte, wird durch zwei Bewegungsmelder erfasst, bewegt er sich, sprechen sie an, und die Filmprojektion wird unterbrochen. Stattdessen wird weißes bzw. blaues Licht auf die Büste geworfen. Das virtuelle Bild verweigert sich. Erst wenn der Betrachter still verharrt und gebührende

¹⁴⁰ Zum Thema Jugend und Alter siehe auch: Christoph Stölzel, Stefan „Moses und die Alten“, in: Die Macht des Alters. Strategien der Meisterschaft, Ausst.-Kat. Kronprinzenpalais Berlin, Kunstmuseum Bonn, Galerie der Stadt Stuttgart, Köln 1998, S. 36-39.

Entfernung wahr, beginnt die Filmprojektion erneut. Nähe und Distanz als Beziehungsprozess werden als Argumente von Annäherung und Zurückweichen visualisiert. Die Diskriminierung einer Farbigen in der Schweiz war der Ausgangspunkt der Arbeit. Rasheed Araeen (geb.1935), ein in Pakistan geborener und in England lebender Künstler und Theoretiker, formulierte 1978-1979 die Frage nach der Darstellbarkeit seines Selbst-Porträts innerhalb einer in Tendenzen rassistischen Gesellschaft, indem er sein Selbst-Porträt mit rassistischen und politischen Graffiti übermalte (Abb. 232)¹⁴¹. Hatten fremde Kulturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die Geschichte der Avantgarden durch die nachhaltige Rezeption exotisch „primitiver“ Kunst stark beeinflusst, verkehrte sich das Bild des „Fremden“ im Laufe des Jahrhunderts durch die Einwanderung zu etwas tatsächlich „Fremdem“, dem Teile der Gesellschaft feindlich gegenüberstehen¹⁴². Kutscher setzte an diesem Punkt an, als auch in Deutschland wieder eine Welle starker Fremdenfeindlichkeit das Land erschütterte¹⁴³. Er wählte die Wachsbüste als Anspielung auf die bekannten traditionellen afrikanischen Holzmasken und projizierte analog - da auf Farbige viele Klischees projiziert werden - ein Bild darauf. Der fremdenfeindliche Aspekt spielt innerhalb der Installation aber nur eine untergeordnete Rolle. Im Vordergrund steht vielmehr, wie im Titel schon angedeutet, nicht primär das Erfassen einer Person, sondern das Formulieren einer modellhaften Darstellung von Schönheit - Schönheit und Klugheit, verkörpert durch die Königin von Saba. Das Alte Testament berichtet vom Besuch der Königin von Saba bei König Salomon, dessen berühmte Weisheit sie mit ihren Fragen auf die Probe stellen wollte im 1. Buch der Könige (1 Kg X 1, 4,10,13) und im 2. Buch der Chronik (2 Chr. IX 1, 3,9, 12). Die äthiopischen Christen begreifen sich noch heute als die Nachfahren der Königin von Saba. Äthiopien ist das einzige Reich in Afrika, das nach seiner Bekehrung christlich geblieben ist¹⁴⁴. Nach christlich-typologischer Vorstellung repräsentiert Königin von Saba einen alttestamentlichen Typus der Jungfrau Maria, ihr Zusammentreffen mit König Salomon gilt zugleich als historisches Ereignis sowie als heilsgeschichtliche Metapher für die

¹⁴¹ Vgl. Edward Lucie-Smith, Auf Rassismus basierende Kunst in Großbritannien, in: Rasse, Klasse, Sex, Basel 1994, S. 76.

¹⁴² Vgl. Paolo Bianchi, Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen & Parallelen, in: Kunstforum International, Bd.122, S. 83-115.

¹⁴³ Die Künstler in Deutschland reagierten unterschiedlich auf die steigende rechte Gewalt. Marcel Odenbach beispielsweise antwortete auf die Mordanschläge gegenüber Ausländern in Hoyerswerda, Mölln, Solingen etc., indem er seine Studenten von der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe zu einem Ausstellungsprojekt einlud. Im Badischen Kunstverein veranstalteten sie die Ausstellung: Dauerbrand - Arbeiten zum Thema Rassismus und Gewalt in Deutschland. Zum Thema Rassismus siehe auch Odenbachs Installation „Keep in View - Black and White“ von 1991/92. Vgl. Wulf Herzogenrath, „Das Schweigen deutscher Räume erschreckt mich“ (M.O.1982). Über Marcel Odenbach, in: Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1995.

¹⁴⁴ Vgl. Heinz Skrobucha, Äthiopische Kreuze. Funktionen – Brauchtum - Formen, Recklinghausen 1983.

Verbindung von Christus mit Maria als Ecclesia¹⁴⁵. Die Büste, die eine Synthese aus dem Gesicht der jungen Afrikanerin und überlieferten künstlerischen Modellen idealer weiblicher Schönheit darstellt, erinnert durch die leicht geneigte Haltung auch an ein Madonnenmotiv mit Kind. Als Stabilisator integrierte Kutscher in die Büste eine Armierung in Form eines Kreuzes aus Wachs. Ihre leicht angehobene rechte Schulter sowie das Tuch, das noch auf der linken Schulter sichtbar ist, als auch die Ausbuchtung im vorderen Bereich der Büste, die auf einen Kinderkopf verweist, betonen noch das Madonnenmotiv und spielen auf die jüdisch/christliche Vergangenheit Äthiopiens an.

Kutscher distanziert sich von dem Versuch, Schönheit unmittelbar und direkt abzubilden. Er beruft sich auf Schönheitsideale, die über Jahrhunderte das Bild einer schönen Frau geprägt haben, summiert sie unter dem Namen Königin von Saba und läßt doch R. L. Teil dieser Symbiose werden. Das so gewonnene, zusammengefasste Schönheitsideal dekliniert er durch Lebensalter, die Symbolik des Ephemischen, und verweist auf die Hinfälligkeit des Absoluten. Das Zerschneiden des absoluten Ideals findet man auch bezogen auf die Unstimmigkeit von Projektion und Realität, die in Bewegung versetzte Skulptur und die Filmprojektion. R. L. oder die Königin von Saba ist ein Sinnbild für das Auseinanderfallen von Ideal und Wirklichkeit und den Wunsch, beides doch immer wieder zusammenzuführen. Dabei gilt es, Abstand zu bewahren. Eine zu starke Annäherung an das Ideal führt zur sofortigen Auflösung des Bildes. Die Bewegungsmelder bewachen das Ideal und sorgen dafür, dass ein Spannungsverhältnis zum Betrachter gewahrt bleibt. Nur durch den Abstand, das Stillhalten, können der prozesshafte Formulierungsversuch und die Wahrnehmung eines Idealmodells gelingen. Jede starke Annäherung an das Ideal zerstört es. Nähe und Distanz werden in diesem Annäherungsprozess beispielhaft visualisiert. Dieser symbolisiert sowohl das Verhältnis zweier Personen als auch das der beiden Geschlechter, das zwischen „Erster“ und „Dritter Welt“ als auch das zwischen Künstler und Modell. Vom Verhalten des Publikums ist also abhängig, in welcher Form das Porträt erscheint. Dem Betrachter kommt fast die Rolle eines Störelementes zu. Erst wenn er sich ruhig verhält, sich nicht mehr bewegt, gebannt wird durch das Bild, erst dann baut sich dieses wieder auf. Die Würde der Fremden wurde sowohl durch die geschichtliche Auseinandersetzung mit dem Herkunftsland Äthiopien als auch durch die Teilhabe an der unmittelbaren Geschichte in der Schweiz gewahrt. Dieses bildhafte Verhältnis von Eigen- und Fremdkultur hat nichts mehr mit dem u.a. von den Expressionisten verwendeten Begriff des „Ursprünglichen“ gemein. Kutscher suchte nichts

¹⁴⁵ Vgl. Uppenkamp, 2002, S. 30-31.

„Unverbrauchtes“, sondern nach Zusammenhängen über das Kennenlernen des Fremden in seinen Lebenszusammenhängen.

Das Motiv einer komprimierten Altersdarstellung bzw. zeitgleiche Darstellungen von unterschiedlichen Lebensstufen finden sich bereits 1974 bei Urs Lüthi (geb.1947) Fotoarbeit „Just another Story about Leaving“. Über neun Fotografien zeigte Lüthi mittels Retusche neun verschiedene Lebensphasen, die er auf Fotoleinwand übertrug. Sein Gesicht entwickelte sich vom frischen Jüngling hin zum ausgemergelten Greis. Die Visualisierung des Prozesses des Lebens - vom Anfang zum Ende - wird dabei noch gekoppelt mit jeweils neun unscharfen und verwischten Aufnahmen von Landschaften (Abb. 233). Die Paar-Kombinationen verbinden die jeweiligen Lebensphasen mit einem abstrakt wahrnehmbaren Lebensgefühl¹⁴⁶.

Wesentlich unsensibler zeigte die litauische Künstlerin Egle Rakauskaite (geb.1967) das Verrinnen der Lebenszeit an. Sie baute ihre Skulptur „Monitoruhr“ wie eine Sanduhr in einem Holz-Aluminium-Gestell auf. Den Sandfluss ersetzte sie durch den Bilderfluss der neuen Medien, indem sie einen Monitor nach oben und einen nach unten ausrichtete und somit die Fließrichtung von oben nach unten beibehielt. Der obere Schirm zeigte Bilder von Kleinkindern, während unten Aufnahmen alter Menschen zu sehen waren (Abb. 234). Das Verrinnen der Zeit wurde zum visualisierten Kreislauf des Lebens. Die nach oben und unten gerichteten Schirme brachten ihre Bilder über jeweils oben und unten befestigte Rundspiegel nach außen. Näherte sich der Betrachter den Spiegeln, um sich selbst in den Spiegeln zu sehen, verschwanden die Monitorbilder¹⁴⁷. Im Unterschied zu Kutscher und Lüthi verzichtete Rakauskaite auf das Bearbeiten der unterschiedlichen Altersstufen. Ihr Fluss der Zeit setzte sich aus den Eckpunkten des Lebens zusammen, wodurch die Installation eine gewisse Härte ausstrahlte, die der aufwändigen und nicht verborgenen Technik entspricht. Die hochtechnische Installation hatte insgesamt den Charme einer Krankenhausmaschinerie. Als christliche Metapher benutzte sie den Blick zur Kindheit nach oben, während unten mit dem Blick auf die Alten der Boden, damit das Grab, visualisiert wurde. Zwar mussten die Betrachter, wie bei Kutscher, um den Kreislauf nicht außer Kraft zu setzen, Abstand wahren, aber um die Sanduhr nach jedem Durchlauf umzukippen, mussten sie wie bei einer Fernseh-Fernbedienung einen Knopf drücken. Der Eingriff ermöglichte erst wieder das Verrinnen der Lebenszeit wahrzunehmen. Kutschers behutsame und dadurch würdevolle Visualisierung des Alterungsprozesses in kombinierten Medien vermeidet im Gegensatz zu Rakauskaite einen schnellen, alles erfassenden inhaltlichen Zugriff. Schönheit bleibt gewahrt und fügt sich nicht

¹⁴⁶ Vgl. Christoph Blase, Das Leben der Photos, in: Urs Lüthi, Ausst.-Kat. Bonn / Klagenfurt / Bremen / Freiburg / Wiesbaden, Klagenfurt 1993, S. 25-35.

¹⁴⁷ Vgl. Bazon Brock, Egle Rakauskaite, in: Die Macht des Alters. Strategien der Meisterschaft, Ausst.-Kat. Kronprinzenpalais Berlin, Kunstmuseum Bonn, Galerie der Stadt Stuttgart, Köln 1998, S. 242-244.

dem Gegensatzpaar von nur Alt oder nur Jung und erzeugt ein lebendiges fließendes Zusammenspiel.

Kirsten Geisler (geb.1949) entwickelte in ihren computeranimierten, interaktiven Bildprojektionen „Dream of Beauty“ einen überdimensionalen Kopf der „Schönheit“. Durch einen kahl geschorenen Kopf konfrontiert sie den Betrachter mit einem aseptischen, sterilen Idealbild, das die Augen öffnete und schloss, lächelte, küsste und den Kopf drehte (Abb. 235). Die Schönheit stellt eine Symbiose aus dem Schönheitskult unserer Tage dar und thematisiert die Frage nach deren idealer Schönheit im Rahmen von natürlicher und künstlicher Welt. Die potenzierte Schönheit reagierte auf Fragen der Besucher, die gleichzeitig auch die Grenzen der virtuellen Schönheit aufzeigten. Sie verblieb in ihrem System. Die Nähe, die sie zuließ, war genauso illusionär wie sie selbst¹⁴⁸. Geislers und Kutschers Schönheitsideale könnten nicht verschiedener sein. Sie zeigen, dass jeder von ihnen einen anderen Traum von der Darstellbarkeit idealer Schönheit träumt. Kutscher unternahm wieder eine „*gescheiterte fragmentierte Inszenierung des Ewigen*“, basierend auf dem traditionellen Idealbild - absolute Schönheit durch natürliche Übereinstimmung - der er sich verpflichtet fühlt, obwohl er um ihre Unmöglichkeit weiß.

¹⁴⁸ Vgl. Markus Mascher, Kirsten Geisler, in: Heaven, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 68-73.

Kapitel III. Gesellschaftsbilder und Gruppenporträts

Vom Erntedankfest bis hin zu Licht-Installationen im öffentlichen Raum

III.1. Rendezvous - Galerie Anita Beckers / Gemeinschaftsausstellung mit Daniel

Hausig (2002)

Die Arbeit „Rendezvous“ - ein Ehepaarbildnis - steht am Beginn dieses Kapitels, obwohl sie mit ihrem Entstehungsdatum 2002 eine der jüngeren ist, weil das Ehegattenbildnis zwischen dem Einzel-Porträt und dem Gruppen-Porträt steht. Dieses Dazwischen - zwischen der Wiedergabe singulärer Wesenszüge und der Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppierung - erweitert sich im Ehepaarbildnis auf die Darstellung der Beziehung (welcher Art auch immer: standesgemäß, materiell etc.) der beiden Partner.

Kutschers Arbeit steht entfernt in der Tradition des zweitafligen bürgerlichen Allianz- bzw. Pendantbildnisses des 15. und 16. Jahrhunderts, die Mann und Frau getrennt voneinander zeigen. Die Isolierung der beiden Partner wird in der folgenden kunsthistorischen Entwicklung durch das Format, die Komposition und die im Hintergrund kontinuierlich durchlaufende Landschaft oder Architektur gemildert, und so die enge Verbundenheit der beiden Ehepartner demonstriert. Diese Tendenzen münden in einer Durchbrechung der getrennten Bildräume zugunsten eines sie einenden gemeinsamen Raumes. Dahinter stehen nicht nur künstlerisch-ästhetische Überlegungen, sondern auch veränderte Vorstellungen von Rang und Bedeutung der Ehe und des damit verbundenen Anspruches auf gesellschaftliche Legitimation. Beide Bildtypen, die ein- und die zweitafligen Ehepaar-Bildnisse, laufen zeitlich parallel, wobei die Pendantbildnisse als herrschende Bildform überwiegen. Kutscher gibt in seiner Arbeit Mann und Frau als zwei Einzelbildnisse getrennt voneinander wieder. Dies ist ein Reduktionsprozess des Ehepaarbildnisses in seine ursprüngliche Sphäre. Die Tafeln der Diptychen waren durch Scharniere verbunden. Wie zuvor bei den Flügelaltären mit geschlossenen Flügeln, können sich Mann und Frau im geschlossenen Zustand unmittelbar begegnen. Im Gesamtergebnis wird Zusammengehörigkeit zwar angezeigt, Trennung aber räumlich vollzogen. Es liegt Gemeinsames wie Trennendes vor. Elemente individueller Bestimmung innerhalb der Ehe, oder Erwägungen über die Zuneigung zwischen den Partnern, bleiben außerhalb dieser Perspektive. An diesem Punkt setzt Kutscher an. Seine Arbeit besteht in der Beschreibung des Verhältnisses der beiden Ehepartner zueinander. Im Mittelpunkt steht ihre Beziehung. Mit einfachen, aber höchst wirkungsvollen Mitteln versetzt er das Ehe-Porträt in Bewegung. Die Bewegung wird zum eigentlich trennenden und

zusammenführenden Faktor und spiegelt innerhalb einer Ehe die Schwierigkeit des „Eins-Werdens“, des deckungsgleichen Aufgehens ineinander wider.

Im strengen Profil stehen sich die Partner zunächst gegenüber und blicken sich an (Abb. 236). Sie trifft an dem Ort, an dem sie sich die meiste Zeit aufhält, mit ihrem Mann, Dr. Günter Beckers, zusammen. Treffpunkt sind die Wände. Als immaterielle Lichtprojektionen befinden sich jeweils ihre Porträtsilhouetten überdimensional groß an der Wand und beginnen auf gleicher Höhe zu wandern. Er rechts, sie links. Auf dem Boden vor der Wand befinden sich zwei verchromte Ventilatoren, die gleichzeitig als Projektoren und als Bewegungs-Initiatoren dienen. Auf die beweglichen Ventilatoren hat Kutscher jeweils einen Logoprojektor mit einer aus einer Aluminiumscheibe ausgefrästen Silhouette montiert, durch die das Halogenlicht fällt. Die stumme Wanderschaft auf gleicher Höhe wird nur vom leisen Surren der Ventilatoren begleitet. Die unaufdringlichen Geräusche der Luftumwirbelung verleihen der Installation einen eigenen harmonischen Klang. Der Erzählstrang beschränkt sich allein auf die bewegte Begegnung der beiden Partner, die sich einander mal nähern, so sehr, dass sich ihre Porträts fast berühren, um sich anschließend in weiterer Entfernung voneinander wieder zu finden. In dem Augenblick, in dem die Ventilatoren kurz stehen bleiben, können sie sich für einen ganz kurzen Moment begegnen, sich grüßen. Dieses rhythmische Spiel aus Annäherung und Entfernung bestimmt die Atmosphäre des Raumes. Treten Besucher vor die Ventilatoren, mischen sich ihre Schatten für einen kurzen Augenblick in das Vorhaben des Zusammentreffens ein und unterbrechen es. Symbolisch stehen die Bewegungen der Silhouetten für ihren jeweiligen Lebenslauf, einen eigenständigen, voneinander unabhängigen Lebenslauf, dessen Begegnungs-Geschwindigkeit durch ihre berufliche Situation fremd bestimmt ist, und der nur kurze Phasen der Annäherung zulässt. Ihr gleichzeitiges Vorhandensein an einem Ort, insbesondere im Galerieraum der Besitzerin, ist kein Garant einer wirklichen dauerhaften Begegnung. Der zeitintensive Galeriebetrieb verlangt nach anderen Prioritäten als nach Zweisamkeit. Zweisamkeit wird, poetisch und milde ins Licht getaucht, zur Einsamkeit.

Im Unterschied beispielsweise zu Anna & Bernhard Johannes Blume (beide geb. 1937), die als Künstlerehepaar seit 1980 in ihrem „lebenslänglichen Fotoroman“ über Alltägliches und Selbstverständliches eine kleinbürgerliche Lebenswelt völlig aus den Fugen geraten lassen, beschränkt sich Kutscher mit seinem äußeren und distanzierten Blick auf ein reines Symbol von Partnerschaft.

Formal bedient sich Kutscher der europäischen Porträt-Silhouette und knüpft an eine Tradition an, die bereits im 18. Jahrhundert in Mode gekommen war. Bereits im Porträt der

Suba Zuba hatte er mit der Porträtsilhouette gearbeitet. Benannt wurde sie nach dem unter Ludwig XV. regierenden französischen Finanzminister Etienne de Silhouette (1709-1767). Er empfahl den Bürgern 1759 teure Geschenkminiaturen durch billige Papierschnitte zu ersetzen. Der Begriff stand aufgrund seiner sparsamen Finanzpolitik im Pariser Volksmund für Kargheit und Armut¹. Der Negativ-Beurteilung als künstlerisch minderwertig zum Trotz, entwickelte die Silhouette große Popularität und wurde später vom Züricher Pfarrer Johann Kaspar Lavater (1741-1801) in seinem Werk „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ (1775-1778) zur Interpretation diverser Charakterausdrücke eingesetzt². Der Experimentalphysiker Georg Christoph Lichtenberg, einer der schärfsten Kritiker Lavaters, sah sie hingegen nur als Abstractum³. Während der Biedermeierzeit (1815-1848) war das Sammeln oder das Erstellen von Scherenschnitten und Porträtsilhouetten eine Art Volkssport. Sie fanden sich auf Tellern, wurden in Alben gesammelt oder wurden als Miniatur-Porträtsilhouetten geliebter Menschen vorzugsweise in Schmuckstücken und -kästen verwahrt. Insbesondere bei Studenten erfreute sich die Silhouette bis um 1860 großer Beliebtheit, um dann von der Fotografie abgelöst zu werden⁴. Als fotografisches Silhouetten-Porträt erlebte sie erst wieder mit dem Aufkommen der künstlerischen Amateurfotografie in den 1890er Jahren eine regelrechte Renaissance, insbesondere im Zusammenhang mit Ex-Libris-Darstellungen. Wichtige Anregungen waren auch Rückgriffe auf die alten Traditionen des Schattenspiels. Um die Jahrhundertwende gab es in Paris das „Cabaret Chat noir“, in dem Dichter, Maler, Musiker und Techniker poetisches Schattentheater inszenierten. Kutscher nimmt in seinem „Rendezvous“ die bürgerliche Tradition des Schattenrisses auf und inszeniert ein Schattenspiel aus Porträtsilhouetten mit elektrischem Licht. Er wählt die einfache Form des kompakten Schattenrisses ohne Auflösung im Inneren. Durch das Licht entsteht eine „negative“ Silhouette (Weiß auf schwarzem Grund, im Gegensatz zur üblichen Positiv-Form, nämlich schwarz auf weißem Hintergrund). Licht wird zum plastischen Material. Die Porträtierten werden so zu Protagonisten eines zeitlosen Lichttheaters, die - im flüchtigen Augenblick ihrer Begegnung - ihren Auftritt haben. Die edlen, verchromten Ventilatoren könnte man als Verweis auf Wohlstand, Reichtum und gesellschaftliche Reputation ansehen, obwohl sie banale Massenware aus Asien sind. Sie

¹ Vgl. Pohlmann, 2001, S. 151.

² Vgl. Vangela & Andreas Hopf, Schattenbilder, Silhouetten. Weißschnitte. Schattenrisse, München 1986, S. 8. Vgl. auch Gottfried Boehm, „Mit durchdringendem Blick“. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomie, in: horizontale. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2001, S. 81-90.

³ Vgl. Cornelia Gockel, SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Rezension der Ausstellung im Lenbachhaus, in: Kunstforum International, Bd. 154, April-Mai 2001, S. 435.

⁴ Vgl. Ernst Biesalski, Scherenschnitt und Schattenriss. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst, München 1978.

wirken wie eine unaufdringliche Reminiszenz an traditionelle Ehepaar-Porträts. Dass auch diese Porträts flüchtig und vergänglich sind, drückt sich wiederum durch Luft und Bewegung aus. Kutscher steigert über Bewegung die Suggestionskraft der Bilder, so dass sie über die persönliche Situation des Ehepaares hinaus zu Metaphern für menschliche Beziehungen werden.

László Moholy-Nagy (1895-1946) hatte sich zusammen mit seiner ersten Ehefrau Lucia ca. 1923 als Kopffotogramm dargestellt (Abb. 237). Die sich auf dunklem Grund überlagernden hellen Profilschatten von ihm und seiner Frau lassen sie als geheimnisvolles schwebendes Wesen erscheinen, die auf eine andere Wirklichkeit hindeuten. Die beiden hellen Schattenrisse wirken weich und fließen mit leichten Grauwerten ineinander. Unauflösbar sind sie leicht versetzt nach rechts und links gewandt. Diese Unlösbarkeit ihrer Schattengestalten kreiert im kosmischen Dunkel eine poetische Atmosphäre⁵. Fotogramme sind Berührungsbilder, durch die Berührung mit dem Licht wird eine Spur hinterlassen. Dieser technische Vorgang verdichtet sich im „Doppelkopf“ zum inhaltlichen Motiv. Für Moholy-Nagy war die höchste Form der Gestaltung die des Lichtes in Bewegung. Die in seinem Fotogramm sublimierte und evozierte Bewegung im Raum wird von Kutscher jetzt in den realen Raum übertragen, als bewegte Raumwirkung geformt nur durch Licht. Der Künstler führt dadurch die Dimension der Zeit ein⁶. Sein projiziertes Ehepaar bewegt sich aufeinander zu, das Ehepaar Moholy-Nagy hat diese Phase der Annäherung bereits erreicht. Im Licht vereint, scheinen sich die beiden Partner allerdings, jeder zu einer Seite, wieder voneinander abzuwenden.

Das „Rendezvous“ bei Anita Beckers beschränkt sich nicht nur auf sie und ihren Mann, sondern findet in Form einer weiteren Begegnung in der Galerie seine Fortsetzung.

Daniel Hausig (geb. 1959) stellte im gleichen Raum eine seiner „Lichtarchitekturen“ aus. Die Handytelefonate eines Paares wurden über den Zeitraum einer Woche mitgeschnitten und die Sequenzen dieser Mitschnitte wurden über einen Voice Dekoder in Lichtwerte umgewandelt (Abb. 238). An dem innen und außen mit Elektrolumineszenzgläsern verkleideten Glashaus konnte man diese Gespräche in Lichtwerten verfolgen. Diese veränderten, je nach Stimmung des Gesprächs, ihre Intensitäten. Hausigs Arbeit, die Grenzen zwischen Innen und Außen, Öffentlich und Privat aufzeigte, thematisierte wie Kutscher eine Beziehung. Die

⁵ Vgl. László Moholy Nagy, Fotogramme 1922-1943, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou Paris, Museum Folkwang Essen 1996. Zu seiner Ehefrau, die einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung seiner Fotoarbeiten hatte, siehe: Rolf Sachsse, Lucia Moholy, Bauhaus Fotografin, Museumspädagogischer Dienst/Bauhaus-Archiv Berlin 1995.

⁶ Mit der Dimension der Zeit setzte sich Moholy bereits in den 20er Jahren auseinander. In seiner 1930 fertig gestellten kinetischen Plastik „Licht-Raum-Modulator“ spielt der Faktor Zeit eine zentrale Rolle.

Annäherungswerte, die über farbiges Licht Nähe und Ferne aufzeigten, standen - ebenfalls wie bei Kutscher - für die Unmöglichkeit, innerhalb einer Partnerschaft dauerhafte, gleich bleibende Intensität aufrecht halten zu können. Die absolute Nähe, eine deckungsgleiche bzw. eine ununterbrochen gleich bleibende Lichtspannung zu erzeugen, ist nicht möglich. Bewegung ist auch hier Bedeutungsträger. Mit dem Medium Licht und Elektrizität kleideten beide in unterschiedlicher Weise, figürlich und abstrakt, verschiedene Sichtweisen auf eine private Kommunikation in eine das Private überlagernde allgemeinere Form. Die beiden Ebenen vermischten sich und ermöglichten es den Betrachtern, ihre Erfahrungen und Vorstellungen einer Beziehung einfließen lassen. Das „Rendezvous“ soll den Auftakt bilden für das vielschichtige Thema von „Gesellschaftsbildern“.

III.2. Voraussetzung für das „Erntedankfest“

Das „Erntedankfest“ wäre nicht möglich gewesen, wenn Kutscher nicht 1980, um den „Weißen Traum“ zur Probe hängen zu können, das Atelier in der Bruchstraße in Frankfurt gemietet hätte. Aus einem reinen Atelier entwickelte sich schnell ein Kommunikationspunkt für die Kunst- und Performance-Szene in Frankfurt. Zunächst diente es nur der Entstehung und Präsentation eigener Arbeiten, doch bedingt aus einem Mangel an Interesse in Frankfurt für diese junge unbekannte Kunstszene, das sich in Raum- und Geld-Mangel niederschlug, organisierte Kutscher Ausstellungen für andere Künstler⁷. Diese Ausstellungen, aus einer „Notwendigkeit“ geboren, waren von Anfang an weit mehr als nur ein temporärer Aufenthaltsort für Kunst. Nicht ein Galeriebetrieb mit festen Öffnungszeiten, Spezialisierungen und einem Vernissage-Publikum sollte imitiert werden, sondern ein die Menschen und Kunst verbindendes und zusammenbringendes Gemeinschaftserlebnis sollte entstehen. Die Einladungen zu Festen band Kutscher zeitlich und inhaltlich (in Form von Verlagseinladungen) an die Frankfurter Buchmesse an. So wurden diese Partys zur festen jährlichen Einrichtung zum Ende einer jeweiligen Buchmesse.

Den Stellenwert dieser privaten, nicht von öffentlicher Seite organisierten Veranstaltungsreihe hatte im Laufe der Jahrzehnte stetig zugenommen, war zu einer Institution geworden und fand nach 20 Jahren, im Jahre 2000, ihr Ende⁸. Kutscher gestaltete zur Buchmesse seine privaten

⁷ Zu den Voraussetzungen der Frankfurter Kulturpolitik, die Kutscher 1980 vorfand, vgl. Kirsten Kötter, Von der Konfrontation zur Integration. Kunst und Kultur der siebziger Jahre. Georg Bussmann am Kunstverein und der Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann, in: Kunst in Frankfurt 1945 bis heute. Hrsg. v. Rolf Lauter, Frankfurt am Main 1995, S. 327-329. Vgl. auch: Was da ist in Frankfurt 1983.

⁸ Vgl. Hans Christoph von Tavel: Notizen aus Notizen Vollrad Kutschers, in: Vollrad Kutscher, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1989, S. 89-92. Die ersten zehn Jahre der Veranstaltungsreihe zur Buchmesse wurden dokumentiert. Vgl. Umbruch. Hrsg. v. Vollrad Kutscher, Betzel Verlag Frankfurt am Main 1990. Kutscher plant

Atelierräume zu einem öffentlichen Raum um. Die gesellschaftliche Nutzbarmachung eines privaten Raumes, die Schaffung einer Atmosphäre des wechselseitigen Austausches, entsprach der Haltung, die uns in seinen Arbeiten entgegentritt.

III.2.1. „Erntedankfest“ Installation und Performance (1982)⁹

Das „Erntedankfest“ wurde 1982 im Rahmen der Buchmessen-Feiern in Kutschers Atelier veranstaltet. Der Künstler verwandelte sein Atelier in einer neun Monate dauernden Aktion in eine Art Treibhaus. Die begeh- und bestellbare Installation gipfelte im „Erntedankfest“. Ein Großteil des Atelierbodens war als Grasfläche angelegt, darauf ein großer Tisch, der ebenfalls mit einer Grasdecke bewachsen war. Auf dem Tisch lagen zum Erntedankfest zahlreiche Früchte, Kürbisse, Zucchini, Äpfel, Trauben etc., deren Schalen zumeist mit erotischen Zeichnungen versehen waren. Eine Wand wurde flächendeckend mit grünen Bohnen überzogen, an Schnüren befestigt schwebten über der Grasfläche im Raum verteilt Pflastersteine. Auch der Treppenaufgang zum Atelier war vollständig bepflanzt. Im Hof selbst wuchsen Kürbisse, Zucchini und Bohnen. Sie wurden im Lauf der Zeit mit erotischen Ritzzeichnungen versehen, die vernarbt (Abb. 239 & 249). In diesem Ambiente verlebendigte sich das Atelier, die Installation selbst wurde zum Ausdruck sichtbaren Lebens, verband sich mit der gestaltenden Kraft aller durch die Performance zu einem rauschenden Fest. Der Performance-Abend selbst wurde von Musikern, Schriftstellern und Performern gestaltet¹⁰. Die Besucher waren aufgefordert worden, Gaben für den Erntedanktisch mit zu bringen und erhielten im Gegenzug von Kutscher signierte Kürbiskerne und Bohnen als Symbol für die Sinnlichkeit, die Keime, Ranken und Früchte ausstrahlten, geschenkt. Während des Festes wurden die Früchte verspeist¹¹. Die traditionelle Feier zum Erntedank, wie sie die Kirche umgedeutet aus heidnischen Jahresfeiern veranstaltet, wurde von Kutscher in seinem Atelier durch ein künstlerisches Ritual ersetzt und mit ursprünglicher Lebenslust zelebriert.

Kutscher knüpfte an Joseph Beuys' Begriff der „Sozialen Plastik“ an. Beuys' Vorstellungen einer gesellschaftsverändernden Kunst durch menschliches Handeln als „sozialen Organismus“ mündeten bei Kutscher in ein Gewächshaus, das sich in einem permanenten

die Herausgabe eines zweiten Bandes („Netzhautnarbe“- als DVD), der die Dokumentation der Veranstaltungen von 1990-2000 enthalten wird.

⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1570 und Werkverzeichnisnummer-Performance: 1629.

¹⁰ „Erde electronic“ mit Hans Riffer (Punkjazz). Gerhard Johann Lischka (Lesung). Erik Grawert-May (Lesung). Vgl. Vollrad Kutscher (Hrsg.) Umbruch, Frankfurt am Main 1990.

¹¹ Zum „Erntedankfest“ siehe auch: Aufgeräumt in Räumen räumen. Kunstforum International Bd. 71/72, Nr. 3-4, April-Mai 1984, S. 260 f.

Veränderungsprozess befand. Kunst sollte sich laut Beuys nicht auf rein materielle Artefakte beschränken, sondern sollte über reflektierende Handlungen die sozialen Konsequenzen einbeziehen¹². Kutscher züchtete u. a. die Kürbisse über einen längeren Zeitraum, so dass die zuvor angelegten erotischen Zeichnungen auf den Außenhäuten der Früchte mit der Zeit verwachsen. Als Zeichnungen waren sie dem kommerziellen Kontext entzogen und betonten durch ihr Wachstum den erotischen Charakter der Arbeit¹³. Sie standen auch gegen die zu diesem Zeitpunkt aktuelle Malerei der „Jungen Wilden“ und ihrer kommerziellen Verwertung. Kutscher empfand das Verhältnis der modernen Gesellschaft zur Natur als entfremdet, als nur noch verwaltet. Dagegen setzte er ein Zusammenleben in seinem privaten Raum über einen längeren Zeitraum als eine Verbindung von Innen- und Außenraum. Im abschließenden „Erntedankfest“ reagierte er performativ mit anderen zusammen auf diese gelebte neue Situation. Kunst wurde über einen gemeinschaftlichen rituellen Kontext auf den gegenseitigen Austausch zurückgeführt. Als sozialer Akt standen am Beginn die von den Besuchern mitgebrachten Gaben. Insgesamt wurde die künstlerische Gestaltung an eine gesellschaftliche Verantwortung gekoppelt, da die Kunst nicht zur bloßen Ware degradiert und die Trennung der Sparten (Kunst, Musik, Literatur) in einem Gemeinschaftserlebnis aufgehoben wurde. Die Ursprünge von Natur und Erotik, mittels Kunst wieder an das Leben angebunden, wurden in ein Stimmungs-Verhältnis überführt, bei dem Kutschers privater Raum selbst zur Formulierung einer öffentlichen Gesellschaftsidee herangezogen wurde. Die Vergänglichkeit des Materials, der Faktor Zeit, in Form einer situativen Gestaltung, unterstrichen die Verbindung von Kunst und Leben (von Fluxus bereits performativ angestrebt).

Unser auf archaischen Wurzeln basierendes Erntedankfest war in dieser Variante dem Zeitgeist der 80er Jahre mit seiner zunehmenden Wachsamkeit gegenüber ökologischen Problemen verbunden. Bereits im „Weißen Traum“ hatte sich Kutscher der Natur zugewandt. Das „Erntedankfest“, ebenfalls eine Arbeit mit Natur, fand vor einer völlig veränderten Fragestellung statt. Alternative Lebensformen, eine stark zunehmende Politisierung ökologischer Interessen, die in die Parteigründung der Grünen mündete, führten bei vielen Künstlern dazu, die ökologischen Analysen in Aktionen in und mit der Natur einfließen zu lassen. Ähnlich wie Gary Rieveschl, der mit seinen Pflanzenaktionen (Life-Forms) und seinen Break-Outs versuchte, den städtischen Bereich für seine künstlerischen Naturformulierungen zu öffnen, zeigte Kutscher die Vereinnahmung der Natur durch die städtische Entwicklung,

¹² Vgl. Barbara Lange, Soziale Plastik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 276-279.

¹³ Zu weiteren unterschiedlichen Formen der Darbietung von Früchten siehe auch: Jürgen Raap, Früchte, Obst und Gemüse, in: Kunstforum International Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 176-181.

indem er den Überbauungsprozess verkehrte und die Natur für einen kurzen Zeitraum ihr Territorium zurückerobern ließ¹⁴. Integraler Bestandteil der visualisierten Lebendigkeit von Natur war das rituell anmutende Fest. Elisabeth Jappe verwies auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Performance und Ritus: *„Parallelen zwischen Performances und Ritus geben sich des Öfteren zu erkennen... Die Übereinkunft zwischen Performance und Ritus liegt darin, dass die Handlungen keinen direkten praktischen Sinn haben: Sie sind Hinweise auf eine umfassendere Bedeutung. Der grundlegende Unterschied: Die Riten sind in ihrer Form festgelegt...“*¹⁵. Kutscher ging es nicht um einen Ritus selbst, sondern er nahm nur die Form eines festlichen Rituals auf, um mit den Mitteln der Kunst Mensch und Natur zu verbinden. Im Unterschied z. B. zu dem spanischen Künstler Antoni Miralda (geb. 1942), der um die 80er Jahre an verschiedenen Orten mit symbolträchtigen Requisiten Feste veranstaltete, um in einer Verbindung von Umzug und Gelage in einem an die Antike erinnernden gemeinschaftlichen Opferkult mythische Kräfte zu beschwören, verzichtete Kutscher auf jede Form von kultischen Handlungen und beließ es dabei, einen räumlichen Rahmen zu schaffen¹⁶. Deshalb hatte das Feiern in und mit der Natur, in dieser neuen biotopen Umgebung, eine befreiende, durch nichts einschränkende, rein künstlerische Funktion.

Das gemeinschaftliche Verspeisen der Früchte stand deshalb auch nicht im Vordergrund. In ähnlicher Form wie bei den Eat Art-Aktionen, den Performances mit Bewirtung des Publikums und den Künstlerbanketten, die auf einer veränderten Umgangsform mit dem Thema Essen und Ernährung basieren, zielte das Speisen stets auf Kommunikation, wobei Daniel Spoerri (geb. 1930), der Begründer der Eat Art, mit seinen Dinners als künstlerischer Inszenierung und dem dazugehörigen strategischen Sammeln von Überresten der Auswahl der jeweiligen Speisen (gerade, wenn es sich um ein nicht üppiges Gelage handelte) hohe Priorität beimaß¹⁷. Kutscher konnte durch das gemeinsame Feiern als kulturellen Akt die räumliche und soziale Distanz, die im Alltag zwischen den Menschen vorherrscht, dadurch einschränken, dass er das Publikum aus seiner passiven Zuschauerrolle löste und zum sozialen und kommunikativen Mitakteur in einer ungewöhnlichen plastischen Rauminstallation machte¹⁸. Grundimpuls für sein ökologisches Engagement war der Versuch, für eine Zeit

¹⁴ Vgl. Heinz Thiel, Natur - Kunst, in: Kunstforum International Bd. 48 Februar 1982, S. 32.

¹⁵ Zitiert aus Jappe 1993, S. 9-10.

¹⁶ Zu Miralda vgl. Pohlen 1981, o. S.

¹⁷ Vgl. Jürgen Raap, Hommage à Karl Marx. Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982, Kunstforum International, Bd. 159, April-Mai 2002, S. 63-71.

¹⁸ Jürgen Raap beschreibt diverse performative und installative Veranstaltungen, die zwar in keinem ökologischen Kontext mehr standen, sondern ihre divergierenden Schwerpunkte in ähnlicher „feierlicher Stimmung“ inszenierten. Diese Feste, bei denen neben dem Essen auch Literatur und Musik im gleichen Maße zur Atmosphäre der Veranstaltung beitragen, transportieren ähnlich Kutschers „Erntedankfest“ den Wunsch

innerhalb der Stadt die eingezwängte und vollkommen beschränkte Lebensrealität von Natur außer Kraft zu setzen¹⁹.

III.3. Peeping Frankfurt I & II - „Augen zu und durch“ (1983)²⁰

Die Galerie Schoof rief 1983 zehn Frankfurter Künstler zur „Kunstbesetzung“ auf, um die neue „wilde“ Frankfurter Szene zu präsentieren. Diesem Vorhaben und dem Kunstmarkt äußerst kritisch gegenüber stehend, führte Kutscher in kurzen Abständen zwei Performances blind auf²¹. Dem „White Cube“ der mittlerweile standardisierten Galerieräume stellte er die „Blackbox“ des eigenen Kopfes entgegen. Die ehemals in der Danneckerstraße in Frankfurt-Sachsenhausen gelegene Galerie gab den Blick nach außen frei auf die Hochhaus-Skyline und das umgebende Bahnhofsviertel. Kutscher reagierte unmittelbar auf den Ausstellungsort. In bekannter Manier tastete er blind die 6 m lange und 2.50 m breite schwarze Wand ab, zeichnete mit weißer Kreide sich selbst in einer Umgebung von Banken und Hochhäusern. In die unterschiedlich hohen kastenförmigen Häuser hinein setzte Kutscher die Logos verschiedener Geldinstitute. Dem kommerziellen Umfeld stellte Kutscher, schriftlich quer

nach Austausch. Vgl. Jürgen Raap, Tischordnung. Rituale und Events, in: Kunstforum International Bd. 159, April-Mai 2002, S. 189-209.

¹⁹ Mit einer neuen Arbeit in der Landschaftsarchitektur Wiesbadener Kurpark griff Kutscher 2004 diesen über 20 Jahre alten Ansatz im Rahmen des Skulpturenparks des Wiesbadener Kultursommers „Et in Arkadia ego“ wieder auf. „Skulptur 2004“ im künstlich angelegten Wiesbadener Kurpark verlagerte den damals, in einer Zeit der zunehmenden Bewusstwerdung ökologischer Probleme, im privaten Raum veranstalteten Ansatz auf die Beantwortung der Frage, wie im 21. Jahrhundert eine Skulptur im öffentlichen Raum aussehen könnte. Auf einer Parkwiese befindet sich ein kreisrunder Humushaufen, der sowohl als Sockel für Gitter-Weltkugeln aus Edelstahl als auch als Anbaufläche für Kürbispflanzen dient. Die in ihrer Größe divergierenden Kugeln lassen in Anzahl und Auslegung an ein Planetensystem denken. Sie sind zwar aufklappbar, bleiben aber verschlossen und sind mit Ketten untereinander verbunden. Innerhalb dieser „Welten-Körper“ entwickeln sich über einen Sommer hinweg aus den zarten Pflanzen die Kürbisse. Wie ein Mantel, der vor Diebstahl schützen soll, legen sich die Kugeln zunächst behütend um die Kürbisse. Durch ihr natürliches Wachstum stoßen einige der Kürbisse in den unterschiedlich großen Körpern an ihre Grenzen. Das von Kutscher inszenierte Drama zwischen geometrischer und organischer Form, zwischen hartem Metall und Natur steht als Kunstobjekt für allgemeine gesellschaftliche und individuelle Entwicklungsprozesse. Zusätzlich sollten Kameras das Werk überwachen. An unterschiedlichen Orten in Wiesbaden hätte man täglich auf Monitoren diese „Entwicklung“ verfolgen können. Diese Skulptur bedarf, anders als traditionelle Werke, stets der Pflege und Kultivierung. Mit dieser „neue Form von Stilleben“ im öffentlichen Raum aktualisierte Kutscher die im „Erntedankfest“ angesprochenen Fragen nach dem städtischen Verhältnis zur Natur. Vgl. Peter Forster, Parkskulptur 2004, in: Ausst.-Kat. Skulpturenpark, Wiesbadener Kunstsommer 2004, S. 22.

²⁰ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1626.

²¹ Zunächst wollte Kutscher auf die „bunten Bilder der frischen Szene“ mit ihrer Ausstellung bearbeiteter Bierdeckel antworten. Das Vorhaben verwarf er, stattdessen suchte er durch die Blind-Performances eine direktere offensivere Auseinandersetzung mit der vorgefundenen räumlichen und künstlerischen Situation. Zu Kutschers Bierdeckel-Zeichnungen, vgl. Werkverzeichnisnummer-Zeichnungen: 0433.

In der ersten Blindperformance knüpfte Kutscher mit seiner den Kunstmarkt verweigernden Haltung an die Göttinger Blindzeichnungen an, vgl. Kapitel I.12.5 „Ich und die Geier“ - Göttinger Blindzeichnung (1980). Die in Göttingen gesammelten allgemein auf den Kunstmarkt bezogenen Erfahrungen wollte er in Frankfurt konkretisieren. Das Blindstellen sollte deutlich demonstrieren, dass es ihm tatsächlich unmöglich war, im Sinne dieses Szene-Ortes zu arbeiten. Durch eine Reflexion des Galerieraumes in einer erweiterten Blindzeichnung bezog er deutlich Position gegenüber dem Kunstbetrieb.

über die Hochhäuser gesetzt, die christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung gegenüber. Das Publikum reagierte irritiert und abweisend auf diese kontrastierende Gegenüberstellung eines christlichen Wertekanons mit kapitalistischen Symbolen und beschmierte später sogar diffamierend die Arbeit (Abb. 241 & 242).

In der zweiten Performance reagierte Kutscher auf die Vorfälle. Zunächst stellte er einen mit Oblaten gefüllten Plastikeimer in den Galerieraum. Ganz in Schwarz gekleidet, mit verbundenen Augen, begann er mit kraftvollen Zügen wieder sich selbst innerhalb der Frankfurter Bankenwelt auf schwarz ausgekleideten Grund zu zeichnen. In die diesmal gleich hohen Hochhäuser mit deren Logos zeichnete er im unteren Bereich Sichtfenster ein, aus denen männliche Gestalten mit weit aufgerissenen Augen starrten. Die untere Zone der Hochhäuser hatte er in Kabinen einer Peepshow verwandelt. Während er zeichnete, ließ Kutscher auf diesen Bereich der Wand die Endlosschleife eines Super-Acht-Filmes projizieren. Die pornografische Szene zeigte die kurze Sequenz einer liegenden Frau bei der Selbstbefriedigung, die nicht zu Ende kam, da die Sequenz immer wieder von vorne begann. Als Soundtrack hörte man dazu rhythmische Geräusche von Automaten aus einer Spielhalle. Nach Beendigung der Zeichnungen verteilte Kutscher anschließend in dieser „Peep-Show-Atmosphäre“ Oblaten aus dem Plastikeimer an das Publikum (Abb. 243). Kutschers radikale Herangehensweise legte mit wenigen Schritten die Scheinheiligkeit und Doppelbödigkeit verschieden miteinander vernetzter gesellschaftlicher Systeme offen. Innerhalb eines Galerieraumes wurde das Frankfurter Bankenviertel, dessen Wirtschaftskraft sich durch Architektur ausdrückt, mit seinem es umgebenden Umfeld konfrontiert. Die ansonsten sauber vorgenommene Trennung dieser Bereiche voneinander, die in Frankfurt einem gesellschaftlichen Kanon entspricht, wurde aufgehoben. Kutscher stellte sich blind, um sinnbildhaft im Dunkeln die Realitäten besser sehen zu können bzw. um in dieser auf sich selbst zurückgeworfenen Situation eine Antwort auf die Frage, wo man sich befinde, geben zu können. Quasi imaginär durch die Wände blickend, visualisiert Kutscher die Verquickung von Geld, Macht und Erotik, die im Frankfurter Bahnhofsviertel eine für aller Augen offensichtliche Symbiose verkörpert, an einem Ort, der im Dunstfeld dieser triebhaften bzw. triebbestimmten Allianzen nicht fehlen darf. Der Galeriebetrieb als kommerzieller Kunstvermittler wurde durch den Austausch der Lokalitäten, Galerie = Peep-Show, mit seinen inneren Widersprüchen, seiner gelebten Opportunität mit oft vorgeblendeten Fassaden, bloßgelegt. Dabei gab Kutscher wieder, was er sah. Die „flüchtige“ Performance und die unverkäufliche Wandzeichnung waren eine radikale Gegenreaktion auf die gesellschaftlich korrupten und verflochtenen Systeme. Die Projektion auf den kommerziellen Ort ließ er, kurz

auf den Nenner gebracht, aufleuchten. Die Vertonung der Spielhöllengeräusche stand einmal für das Spiel der Kreativen innerhalb dieses Umfeldes, aber auch für den Rhythmus, dem man in Frankfurt permanent ausgesetzt ist, für den Druck und Stress, zu einem „Ergebnis“ zu gelangen (insbesondere im Zusammenspiel mit der pornografischen Szene) und dabei immer noch „eine Kugel im Spiel zu halten“. Für „Erlösung“ vom Druck sorgte Kutscher durch das Verteilen der Oblaten.

Das Publikum, selbst sensationslüsterne Voyeure, die einerseits den Künstler, andererseits aber auch sich selbst untereinander „beepopen“, erhielten von Kutscher unter den Augen der gezeichneten Peep-Show-Besucher, die wie ein Spiegelbild auf ihnen ruhten, Absolution in Form des sakralen Sakraments. Kutscher veranstaltete eine theatralische „Seh-Inszenierung“. Wie in einer realen Peep-Show sehen die Besucher nicht nur die Akteurin, sie werden ebenfalls von ihr gesehen und haben untereinander Blickkontakt. Dieses gegenseitige Betrachten übertrug Kutscher auf den Kunstbetrieb und stellte diesen in einen gesamtgesellschaftlichen Kontext. Sich selbst machte Kutscher am Ende ironisch zum Hohepriester der Kunst, der einem gesellschaftlich korrupten, verflochtenen System dennoch seinen Segen gab, weil auch er wohl wissend Teil des Systems ist. Denn ohne Künstler keine Kunst²². Das Medium der Zeichnung wurde durch Bewegung und Projektion erweitert.

Die performative körperliche Bewegung innerhalb der Zeichnungen sollte das Erfassen von Gesamtzusammenhängen ermöglichen. Als Resultat stand zwar eine Zeichnung, die als Kunstobjekt auch verkauft werden konnte, sich aber nicht aus ihrem Entstehungskontext lösen ließ. Die Zeichnung hatte keinen Anspruch als marktorientiertes Stückwerk, war nicht Selbstzweck, sondern diente zur Schaffung einer Atmosphäre, eines Umraumes innerhalb eines Raums, um zu einer Formulierung zu gelangen, die gegenläufig zum gesellschaftlichen Trend einer zeitökonomischen, kapital- und marktorientierten Gesellschaft stand. Durch das Aufzeigen der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen visualisierte Kutscher diese Kritik. Die Analyse des Ortes ließ er performativ als direkte Rückwirkung in die künstlerische Produktion einfließen. Kutscher steht damit in einer langen Tradition, für die sich viele Beispiele anführen ließen. Gegen die Korruption von Kunst durch Geld zog beispielsweise

²² „Der Künstler begründet den Kunstmarkt erst mit und durch seine künstlerische Produktion“. Nachdem Ulrike Klein damit die Künstler selbst für ihre eigenen Handlungen verantwortlich machte, kommt sie zu dem Schluss, dass mit den Augen des Künstlers gesehen, ein zweifacher gesellschaftlicher Druck auf ihm lastet, ein direkter Druck, der sich in finanziellen Größen messen läßt, und ein indirekter Druck, der sich in der Anerkennung der Kunst in seiner Zeit als gültige Kunst niederschlägt. Darauf aufbauend analysierte sie die Mechanismen des Kunstmarktes, ohne die Schwierigkeiten vieler Künstler, sich diesem unterzuordnen, weiter zu berücksichtigen. Vgl. Ulrike Klein, *Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie*. Dissertation der Hochschule St. Gallen für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften. Europäische Hochschulschriften, Volks- und Betriebswirtschaft. Frankfurt/Main 1993. Vgl. auch WertWechsel, *Zum Wert des Kunstwerks*. Hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schulz-Möller, Köln 2001. Zitat S. 8.

schon André Breton in den 20er Jahren ins Feld. In den 60er Jahren war die Institutionskritik eines der Kernthemen einer kritischen Kunstszene. Als ein vergleichbares Beispiel aus dieser Zeit zu Kutschers Arbeit könnte man Jannis Kounellis sehen, der 1969 (geb.1936) die Galleria l'Attico in Rom in einen Pferdestall umfunktionierte. Symbolisch wählte er zwölf kraftvolle Pferde aus, die er in dem Ausstellungsraum anband. Selbst in die bestehenden Strukturen des Kunstmarktes „eingebunden“, standen die domestierten Pferde auch für die gebändigte künstlerische Potenz durch die Vereinnahmung des gesellschaftlichen Vermarktungssystems²³ (Abb. 244). Jahrzehnte später hingegen spielt Jeff Koons (1955) direkt und in vielerlei Form durch die künstlerische Bearbeitung von Konsumartikeln und Werbemotiven mit der „voyeuristischen Sexualität der Ware“. Konsequenter bringt er dies in seiner Arbeit „Made in Heaven“ 1991 auf den Punkt, die ihn beim Beischlaf mit seiner damaligen Frau, dem Italienischen Porno- und Politstar Iona Staller zeigt. Die vom „Himmel“ in Museen und Galerien verlagerte Fotoserie schließt den Betrachter vom himmlischen Geschehen jedoch aus und macht ihn zum reinen Voyeur²⁴. Die hier inszenierte Kombination von Kunst, Pornografie und Tabu dient nicht einer Kritik an den bestehenden Markt-Institutionen, sondern huldigt ihnen vielmehr. Die Bilder, die innerhalb kürzester Zeit zu Preisen von 75 000 bis 390 000 Dollar verkauft wurden, zeigen, dass Koons durchdachte kommerzielle Strategie mit der Pornografie vom Kunstmarkt voll angenommen wurde²⁵.

Die heutige Künstlergeneration entwirft dagegen subtile Strategien, indem sie sich als Dienstleister, Fusionär und Anbieter ausgibt, die Mechanismen des Kunstmarktes imitiert und benutzt, um Produkte zu lancieren, die aus der Kunstgeschichte entlehnt oder nur leicht verändert sind, um sie als Massenware mit Gewinn weiter zu verkaufen²⁶. Da Kutschers Institutionskritik sich nicht auf den Bereich der Kunst beschränkte, der sich primär mit der ökonomischen Logik des Tausches und Mehrwertes in den Galerien äußert, sondern auch die öffentlichen Institutionen einbezog, soll dieser Punkt im Verlauf der folgenden Arbeiten behandelt werden.

²³ Vgl. Germano Celant, Jannis Kounellis. Ohne Titel (Dolci Cavalli Vivi), Rom 1969, in: Die Kunst der Ausstellung, Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt/Main, Leipzig 1991, S. 198-204.

²⁴ Vgl. Gudrun Inboden, Jeff Koons: Ekstase und Banalität, in: Jeff Koons, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam; Aarhus Kunstmuseum; Staatsgalerie Stuttgart 1993.

²⁵ Vgl. Jörg-Uwe Albig, Jeff Koons, ein Prophet der inneren Leere, Art, Nr.12, Dezember 1992, S. 52-62.

²⁶ Vgl. Sozialmaschine Geld, Kunst, Positionen. Hrsg. v. Gottfried Hattinger, Ausst.-Kat. O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich 2000. Kutscher selbst hatte mit der Gründung seiner Gesellschaft zur Verwertung und Erhaltung der Idee des Pfennigs (G.V.E.I.P.) 1970 in einer Apfelweinkneipe ein komplexes und vielfältiges Medium entwickelt, um die Strukturen zwischen Kapital und Kunstfluss imitierend zu unterlaufen. Die eingetragene Aktiengesellschaft, die bis zum heutigen Tag sehr aktiv ist, hat im Verlauf ihrer über 30jährigen Geschichte derart viele Aktivitäten entfaltet, dass sie in einer gesonderten Bearbeitung ihre Würdigung erfahren wird. Vgl. vorerst die CD-Rom „Besuch im Stammhaus“ 1998, Stadtparkasse Köln und im Werkverzeichnis unter: G.V.E.I.P.

III.4. Währungsreform - Hinspiel (1986)²⁷

Kutscher wurde 1986 von der Schirn in Frankfurt gebeten, zur Eröffnung des Hauses eine Performance zu organisieren. Die Kunsthalle wurde mit der Ausstellung „Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert“ und einer parallelen Performancereihe eröffnet²⁸. Für seine Veranstaltung bat der Künstler die Performer Boris Nieslony (Köln) und Raoul Marek (Bern) nach Frankfurt, um mit ihnen zusammen „dieses neue Welttheater einzuweihen“²⁹. Die Performance schließt an die Reflexion über Frankfurt als zentralen Ort des Kapitalnetzes an. Ausgehend von der Einrichtung einer neuen Kunsthalle als sichtbarem Ausdruck eines gesteigerten Kunstinteresses und Manifestation eines repräsentativen Kunstbooms sowie den Tatsachen, dass Teile der Kunst der 80er Jahre von Kutscher als reaktionär eingestuft wurden und sich die erste Ausstellung mit „Theater“ auseinandersetzte, kritisierte er die „Werte“ dieser Zeit, mit dem Ergebnis, dass neue „Werte und Formen“ eingeführt werden müssten. Als Kunstmittel lässt sich die Performance auf Grund ihrer Eigenart als zeitlich begrenzte Aufführung nicht verwerten und nicht kapitalisieren, deshalb bot sie sich für die Formulierung neuer „Werte“ an. Die Ausstellung selbst - über die Errungenschaften, Beziehungen und Einflüsse der Moderne im Theater - sollte, auch über die gezeigten Bühnenbilder und Entwürfe, Formulationsansätze zugunsten neuer Formen auf der Bühne mit performativem Ziel präsentieren. Die Performances wurden der Ausstellung nur „angegliedert“ und griffen einen Aufbruch von einem erzählerischen zu einem durch abstrakte Formen sprechenden Theater auf. Doch Kutscher empfand, dass auch diese Entwicklung am Ende des Jahrhunderts aufgrund der gesellschaftlichen Fortschritte an einem Endpunkt angelangt war. Die Ablehnung einer in sich abgeschlossenen Moderne, die ans Ende ihrer Möglichkeiten gekommen war, mit ihren deformierten und missverstandenen Auswirkungen bis in den Kunstbetrieb hinein verlangte nach neuen Perspektiven.

Eine „Währungsreform“, die bei einer Inflation nötig ist, sorgt durch „neues Geld“ für Stabilität. Kutscher transformierte die aus der Wirtschaft bekannte Reform in die Kunst, um durch Setzung anderer Werte - z. B. der Kunst der Performance - einen Neuanfang zu ermöglichen. Durch die Umwertung in der Performance konnten Werte wie Aura, Einmaligkeit, Originalität, Erfindung, Spontaneität ohne sofortigen Zugriff des alles

²⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Performance: 1635.

²⁸ Vgl. Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main 1986.

²⁹ Zu Boris Nieslony (geb. 1945) und Raoul Marek (geb. 1953) vgl. Jappe 1993, S.194 & 190. Zu Nieslony siehe auch: Bereiche vor der Wissenschaft. Jürgen Raap im Gespräch mit Boris Nieslony, in: Kunstforum International, Bd. 144 März - April 1999, S. 124-126.

erdrückenden Kapitals zur Geltung gelangen, dies in Kunsthallen und Kunstvereinen, die generell mit ihren Besucherzahlen die angestammten Orte von „Brot und Spielen“, nämlich der Fußballstadien mit ihren Ersatzkriegen, inzwischen versuchen zu erreichen. Die Schirm selbst zeigt in ihrem Logo ein „Tor“ und trägt zu dem Vergleich mit einem Fußball-Stadion bei. Der Raum wurde verdunkelt. Spots wurden auf ein Feld mit einem Tippkick-Spiel sowie auf die Tonbandgeräte in den Ecken des Raumes und zwei Paar Lautsprechertürme, die ein Tor bildeten, gerichtet. Das Publikum versammelte sich nach der performativen Führung durch die neuen Räume der Schirm um das Tippkick-Feld im größten verdunkelten Saal. Dort spielten B. Nieslony und R. Marek auf dem Boden liegend um ihr Honorar Tippkick, während Kutscher unbemerkt die Tonbandgeräte um das Publikum durch ein umlaufendes Band verband. Marek hatte auf der Schuhsohle eine leuchtende Bandenwerbung „Swatch“ eingebaut, die, während er kniete, sichtbar wurde. Zwischen den „Lautsprechertoren“ stehend, begann Kutscher per Mikrofon: „Tor“ zu schreien, pfiiff, johlte und trompetete. Diese Tonfolge wurde von den Bandgeräten über die Lautsprecher verstärkt wiedergegeben, bis ein „Höllenslärm“ mit Überlagerungen und Verschleifungen entstand. Das Band wurde von Kutscher, der mittlerweile dem Publikum den Rücken zuehrte, wie bei der Eröffnung einer Neubau-Strecke mit einer großen Schere zerschnitten. Der aufgezeichnete Lärm ebte ab, als das Band durchschnitten wurde und aus den Geräten lief. Parallel dazu glitt die Verdunklung des zentralen Fensters mit Blick auf Frankfurt nach oben. Von außen strahlte blendend ein Flutlichtscheinwerfer durch das Fenster auf die „Spielfläche“, den Saal mit den Performern und dem Publikum (Abb. 245).

Kutschers Beitrag in diesem Zusammenspiel war die öffentliche Begehung der sonst unzugänglichen Räume und Gänge mit dem Publikum. In einem dieser Räume spielte das Hildebrandslied. Auf einem Super-8-Endlosfilm sah man einen Teller, auf dem eine Kugel mit Messer und Gabel bearbeitet wurde, und hörte vom Band zudem das Hildebrandslied im Stile einer Fußballreportage. Direkt auf die Wand projiziert war es neben den „Fußball-Installationen“ der Mitperformer zu sehen. Den „Massenevent Fußball“ kombinierte Kutscher mit einer der ältesten deutschen Dichtungen. Das um 800 entstandene Schlachtenepos, in althochdeutscher Sprache verfasst und vom Künstler in Hochdeutsch „reportermäßig“ vorgetragen, verbindet die verschiedenen „Schlachten“ miteinander. Der Kampf um den Ball vereint sich mit dem Kampf ums Leben. Die Verteilungskämpfe, in welchem Bereich auch immer, sind in ihrem Verlauf und Ausgang nicht voneinander zu unterscheiden. Der dramatische Kampf zwischen Vater und Sohn, Hildebrand und Hadubrand, die als Anführer zweier feindlicher Heere zum tödlichen Zweikampf gegeneinander antreten, kulminiert auf

dem Schlachtfeld der Kunst, ausgeführt mit den Waffen der Moderne. Kutscher aktualisiert mit seinem Mittelalter-Rückgriff auf ein uraltes „deutsches System“ die dahinter stehenden kriegerischen Werte und konfrontiert sie mit der gegenwärtigen Situation. Die Neuinterpretation berührt und aktiviert beim Betrachter eine globale Fragestellung seiner eigenen Position in der kapitalistischen Wertegemeinschaft. Die Performance fragt nach der Rolle des Künstlers, des Ortes, der Kultur und des Sports sowie die Faszination der Massen und besticht durch eine ideelle Haltung, die dem materialistischen Umfeld eine kritische Gesellschaftsanalyse entgegen stellt. Das Publikum, das dem performenden, schreienden und trötenden Künstler Beifall spendete, wurde durch die Aufzeichnung und Abspieltechnik, sich selbst auf dem Spielfeld befindend, plötzlich umgeben von Fußballfans, rein akustisch selbst zum Teil einer riesigen Masse.

Der Ort der Institutionskritik war diesmal keine Galerie, sondern eine Kunsthalle ohne eigene Sammlung, deren ständig wechselndes Programm eine Art Museum im Fluss darstellt. Zu ihren Heim- bzw. Hinspielen gastieren immer verschiedene Mannschaften bzw. Kunstwerke. Die Gruppen-Performance, zu der sich Kutscher zwei Mitspieler einlud, spiegelte sein kritisches Verhältnis gegenüber dieser temporären musealen Institution (die zwangsläufig spektakulär arbeiten muss), aber auch gegenüber dem Kunstmarkt wider, da durch diesen Ort neue Kunstwerte geschaffen werden. Die Kunsthalle wurde für die ausstellenden Künstler zur Nobilitierungs-Maschine³⁰. Kutscher verglich, vereinfacht ausgedrückt, die Räume der neuen Kunsthalle Frankfurts mit einem Fußballstadion, an dessen Stelle jetzt Kämpfe zum Amüsement der Kunstwelt getreten sind. Durch die Benennung der Performance als „Währungsreform“ verwies Kutscher zudem auf Frankfurt als einen der führenden Finanzplätze, in dem die Werte der Kunst neu, nun in einem neuen Kunstpalast, bestimmt werden.

Joseph Beuys konfrontierte 1980 in seiner Installation „Wirtschaftswerte“ das Museum mit seinen Präsentationen und Sammlungsformen, indem er traditionelle Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts mit Grundnahrungsmitteln und Haushaltswaren aus der DDR, die er zuvor signiert und mit dem Zusatz „1 Wirtschaftswert“ versehen hatte, auf sechs rostigen Regalen

³⁰ Michael Fehr hinterfragte 1991 in der Ausstellung „Open box“ - Eine Ausstellung zur Erweiterung des Museumsbegriffes und in der Nachfolge-Ausstellung 1992 „Trivial Machines“ das Verhältnis von Input und Output im Museum. Als Inputs zeigte er Arbeiten von Künstlern, u.a. auch von Vollrad Kutscher, die sich mit dem Museum und seinen Mechanismen beschäftigten. Als Output und somit Fazit gelangte er für sein Museum in Hagen zu dem Schluss, *„...weiter daran zu arbeiten, das Museum zu einem Ort mit einer eigenen Realität und Wahrheit zu entwickeln - einer Wahrheit, die Fiktionen und Rekonstruktionen nicht wie üblich, unter Kunstvorbehalt thematisiert, sondern in ihnen ernsthafte Methoden erkennt, mit denen die Dialektik zwischen totaler Freiheit und unerbittlichem Gedächtnis auch unter den Bedingungen eines öffentlichen Kunstmuseums ausbalanciert werden kann.“* Vgl. Michael Fehr (Hrsg.), Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffes. Schriftenreihe des Karl-Ernst-Osthaus-Museums, Band 5, Köln 1998, S. 25.

lagernd, gegenüberstellte. Zudem stellte er auf einem Holzsockel eine Ecke aus Fett aus den sechziger Jahren mit der Inschrift „Der Eurasier läßt schön grüßen“ dazu. Beuys knüpfte an die seit Marcel Duchamp betriebene weitreichende Reflexion über den Ausstellungskontext und dessen dominierenden Einfluss auf das Kunstobjekt selbst und seine Bedeutung an. Er ließ die bestehende Ordnung im Museum aufheben, da beide Gegenstandsbereiche einer Bedeutungsverschiebung unterworfen waren³¹(Abb. 246). Es entstand eine Neuordnung, mit der Beuys allen den gesellschaftlichen Bereich umfassenden Kunstbegriffen entsprach - von der Vergangenheit bis zur Gegenwart, von öffentlich zu privat, von bürgerlich kapitalistisch bis zum sozialistischen Osten (um nur wenige Beispiele zu nennen).

Sechs Jahre nach Beuys zeigte Kutscher, dass eine andere Form der Neuordnung im Museum stattfand: der Kampf um das Massenspektakel. Beuys' Kritik am Museum, dass durch das Fixieren auf traditionelle Werte kein alles durchdringender interdisziplinärer und gesellschaftsbezogener Ort geschaffen werden kann³², mündete bei Kutscher im spielerischen Verteilungskampf um die besten Plätze. Beuys stellte verschiedene Wertesysteme im Museum gegenüber, um die Neuformulierung einer „Währungsreform“ der Sinne anzuregen³³. Kutscher rief sie aus. Die Kritik an Institutionen hatte im Verlauf des letzten Jahrhunderts vielfältige Ausdrucksformen gefunden und war historisch eng gekoppelt an die zwei großen epochalen Brüche der modernen Kunst, zum einen an das Ende der frühen Moderne um 1913 und der Entstehung der abstrakten Kunst und zweitens an die Relativierung der Moderne in der Kunst in den sechziger Jahren³⁴. Forderten u. a. die italienischen Futuristen zur Zerstörung der Museen und generell der Kunst auf, veränderte sich die Perspektive durch die Präsentation der Ready-mades von Marcel Duchamp im Museum³⁵. Mit seinem Projekt der Boîtes-en-valise verwandelte sich der geschlossene Museumsraum in einen handlich transportablen Koffer mit einem Großteil der Werke Duchamps als Reproduktionen³⁶. Diese Voraussetzungen führten seit den sechziger Jahren bei einer Reihe von Künstlern dazu, das

³¹ Vgl. Joseph Beuys, Wirtschaftswerte, Ausst.-Kat. Museum van Hedenaagse Kunst Gent 1980. Siehe auch: J. Hoet / B. De Baere, Über Wirtschaftswerte, in: Klaus Staeck /G. Steidel (Hrsg.), Joseph Beuys, Das Wirtschaftsprinzip, Heidelberg 1990, S. 12.

³² Vgl. Das Museum - ein Ort der permanenten Konferenz, Ein Gespräch von H. Kurnitzky und J. Simmen mit Joseph Beuys, in: H. Kurnitzky (Hrsg), Notizbuch 3: Kunst-Museum-Gesellschaft, Berlin 1980, S. 47-74.

³³ Entlehnt vom Titel von Verspohl. Vgl. Franz-Joachim Verspohl, Joseph Beuys Das Kapital Raum 1970 - 1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt am Main 1984.

³⁴ Vgl. Johannes Meinhardt. Institutionskritik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 126-130.

³⁵ Vgl. Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981. Zu Duchamps Umkehrung der Warenwelt, indem er fertige Waren dem Angebot entnahm, sie ausstellte und nicht verkaufte mitsamt den weiteren Folgen, bei Andy Warhol, vgl. Helmut Draxler, MarktMoral. Über die Listen der Selbstbehauptung, in: Kunstforum International Bd. 104, November-Dezember 1987, S. 94-104.

³⁶ Vgl. Birgit Stöckmann, Marcel Duchamp, in: Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1997, S. 120ff.

Museum selbst als spezifisch gesellschaftlichen Ort mit seinen institutionellen Bedingungen zu analysieren. Die Arbeiten von z. B. Daniel Buren, Marcel Broodthaers und Michael Asher sollten erreichen, dass die Trennung von Kunstwerk und Welt (Ergebnis ihrer Analyse der Museen) aufgehoben wird, indem sie die Ausstellungsmethoden der Museen aufgriffen. Da das Museum seinem Inhalt Form verleiht, kann innerhalb dieses Behälters alles Form erlangen. Fiktive Museumsinstallationen (wie z. B. in Marcel Broodthaers` Brüsseler Wohnung, die er 1968 für ein Jahr zum Musée d`Art Moderne erklärte und sich gleich zum Museumsdirektor dazu) unterliefen die linear museal präsentierte Kunstgeschichte und erzeugten eine unmittelbare Erfahrbarkeit neuer, jetzt von den Künstlern selbst bestimmter, gesammelter und präsentierter Werte. Das Museum als bürgerliche Erfindung, dessen Sammlungen als höhere Wirklichkeit des Geistes jedem offen standen, wurde als Klassen-Phantasma herausgestellt³⁷. Allan McCollum und Louise Lawler untersuchten die ökonomischen, psychischen und sozialen Aufladungen von Kunstwerken und die Motivationen von Händlern und Sammlern. Damit weiteten sie die aus dem Museumsbetrieb resultierende Kritik in den achtziger Jahren auf alle Teile des Kunstbetriebes aus und veränderten den Fokus der Analyse.

Allan McCollums Gebrauchsgegenstände verweigern in ihrer Massenproduktion Einmaligkeit und Authentizität. Die in großen Mengen hergestellten Gegenstände sind nur noch Requisiten für einen Markt, der sich in den Museen entsprechend widerspiegelt³⁸. Dem Betriebssystem Kunst³⁹ mit seinen Bedingungen und Widersprüchen des Kunstbetriebes und seinen komplexen Kriterien und Kategorien fügte Kutscher in „Währungsreform – Hinspiel“ eine weitere, spielerische Variante hinzu. Kutschers Fokus zielte auf Erwartungshaltungen der Betreiber der Kunsthalle, auf ein großes Publikum, das entsprechend nur „1. Liga Kunst zeigen konnte“, um am Ball zu bleiben. Dieses neue Kräfteverhältnis wurde mit den Mitteln des spielerischen Wettbewerbs ausgetragen. Kutscher verglich das Verhalten (mitsamt der Geräuschkulisse), das Tausende von Menschen an den Wochenenden beim populären Mannschaftssport aus der Lethargie des Alltäglichen in einen Zustand der gefährlichen Begeisterung, in eine profane Trance versetzt, bei dem sie einer kleinen Gruppe von Akteuren zuschauen, um schließlich selbst im erweiterten Sinne zu Akteuren zu werden, mit dem Kunstpublikum. Das aktive Einbeziehen des Publikums auf dem kulturellen Spielfeld

³⁷ Vgl. Johannes Meinhardt, Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 123, S. 160-191.

³⁸ Vgl. Anne Rorimer, Allan McCollum: Systeme ästhetischer und (Massen) Produktion, in: Kunstforum International, Bd.125, Januar-Februar 1994, S. 136-140.

³⁹ Zur Erläuterung und Herleitung des Begriffs „Betriebssystem Kunst“, vgl. Thomas Wulffen, Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum International, Bd. 125 Januar-Februar 1994, S. 50-58.

erreichten die Performer, die in die Rollen von Athleten und Moderatoren schlüpfen, über Spiel, Sound und Tonband. Die Umklammerung und Vereinnahmung von Kunst und Sport durch Werbung und wirtschaftliche Interessen wurde durch die Verquickung beider Bereiche betont. Ingeborg Lüscher (geb.1938) ließ für ihre Videoarbeit „Fusion“ von 2001 die beiden Schweizer Erstligisten FC St. Gallen und GC Zürich in noblen Geschäftsanzügen zum Fußballspiel antreten. Anstelle des Balles landeten auch Akten und Laptops im Tor⁴⁰. Lüscher band die Wirtschaft direkt mit ins Spiel ein⁴¹ (Abb. 247).

Kutscher nahm die Idee des Spiels auf und realisierte in der Performance offene Spielstrukturen, in denen er die Kräfteverhältnisse, Abhängigkeiten und Hierarchien von Museum und Kunstmarkt neu überdachte. Bei seinem Spiel handelt es sich um die Interaktion verschiedener Menschen, nicht um eine rein reflexive Beschäftigung mit sich selbst. Das Spiel als Metapher zeigte die Strukturen, beziehungsweise die darin wirksamen Regeln auf⁴². Innerhalb der Institutionen Museen und Galerien, die für die Kontrolle der Regeln innerhalb dieses Spieles stehen, adaptierte der Künstler spielerische Verhaltenssysteme, um für eine Neuformulierung der Spielregeln zu plädieren. Kutscher steht nicht außerhalb der bürgerlichen Kulturmechanismen, schließlich wurde er für die Performance bezahlt, versteht sich aber als ein Korrektiv.

⁴⁰ Vgl. Gerhard Mack, Metaphern des Alltäglichen. Videoarbeiten bei der Biennale Venedig, in: Kunstforum International, Bd. 156, August-Oktober 2001, S. 177.

⁴¹ Zur Verquickung von Sport und Kommerz, vgl. Markus Lamprecht/Hanspeter Stamm, Sport zwischen Kultur, Kult und Kommerz, Zürich 2002.

⁴² Auch der israelische Künstler Uri Tzaig (geb. 1965) nimmt die Idee des Spiels auf und erweitert sie. In seinen Videoarbeiten, räumlichen Settings und Objekten werden über das Spiel neue soziale Beziehungen hergestellt. Bei Tzaigs Spielen geht es nicht mehr primär um das Spiel als soziale Praxis, sondern um generelle Fragen der Identität. In „Universal Square“ führt ein zweiter Ball die Regeln des Fußballspiels ad absurdum. Sowohl das ursprüngliche Ziel als auch die gewohnte Sichtweise sind gestört. Durch das Einführen einer Alternative erweitert Tzaig die bisherige Handlung auf eine weitere. Gesteigert wird dies durch einen zweiten Live-Kommentar, der die Aufmerksamkeit ein weiteres Mal teilt und vom Betrachter verlangt, eine Entscheidung zu treffen. Vgl. Uri Tzaig, Ausst.-Kat. Migros Museum Zürich 1999. Wie Künstler derzeit das Thema Sport künstlerisch umsetzen, zeigt die Ausstellung „Sport in der zeitgenössischen Kunst“, Ausst.-Kat. Kunsthalle und Institut für moderne Kunst, Nürnberg 2002. Siehe zudem: Kunstforum International Bd. 169 März-April und Kunstforum International Bd. 170, Mai -Juni 2004, dessen Thema Kunst und Sport I & II sind.

III. 5. „Leuchtende Vorbilder“ - Installation (1990)⁴³

Das Museum Wiesbaden veranstaltete 1990 eine Ausstellung „Oktogon II“ mit zehn Gegenwartskünstlern aus Hessen. Kutschers Verhältnis zum Museum Wiesbaden reicht bis zurück in seine Schulzeit. Das Museum als konservierender Ort vermittelte Kutscher den *„Eindruck einer Grabkammer mit kleinen Wunderwerken an der Wand, die ausstrahlten“*.

Die persönliche Wiederbegegnung mit den künstlerischen Vorbildern im Museum seiner Jugend setzte Kutscher 1990 um in die Installation „Leuchtende Vorbilder“. Als Referenz an die Maler des Museums installierte Kutscher im oktogonalen Eingangsraum zur Gemäldegalerie 56 Künstler-Porträts zu einem Porträt des Museums. Deren Herstellung entspricht den „Leuchtenden Vorbildern“ der Porträtinstallation Gunter Görings. Es sind Schatten-Porträts, die erzeugt werden durch bemalte Glaskappen über Halogenbirnen auf hohen Aluminiumstelen. Seine „Heiligen“ des 20. Jahrhunderts wirken wie eine moderne Variante orthodoxer Ikonen, deren Gesichtsdarstellungen bei liturgischen Verehrungsfeiern durch Kerzen beleuchtet werden. Hier aber erzeugt das Licht selbst die immaterielle Bilderscheinung auf der Wand. Es findet keine Be-, sondern eine Erleuchtung statt. Das Medium selbst scheint die göttliche Botschaft zu sein. Trotz aller Realistik arbeitete Kutscher bewusst mit der Unschärfe, dem Sfumato, der Lichtzeichnung. Es entstanden daher keine flachen Bildgötzen, wie sie uns in den Porträts großer Geister in unserer Zeit immer wieder als stereotype Images vorgesetzt werden, vielmehr berühren Kutschers Wiederentdeckung und Neuinterpretation des Porträts aus atmosphärischem Licht mit Hilfe des elektrischen Stroms den Betrachter auf eine ganz andere Art. Die erhöhte Anbringung der Lichtquelle veranlasste ihn aufzuschauen zu einer Galerie weltlicher Heiliger, die alle, jeweils für sich, hochgradige Individualisten waren und hier zu einer gemeinsamen Ahnengalerie zusammenfanden. Kutschers „Leuchtende Vorbilder“ an den umlaufenden Wänden des oktogonalen Raumes gaben diesem eine feierlich-religiös anmutende Atmosphäre. Über den beiden Durchgangstüren blieben Felder für die an der Oktogon-Ausstellung beteiligten, noch lebenden Künstler frei, die *„Durchgangsnummern, bei denen man nicht weiß, was aus ihnen wird“*. Erst mit ihrem Tod erhalten sie vielleicht ihren strahlenden Platz. Der Raum selbst wurde aus den stabilen Vorbildern gebildet. In der Mitte des Oktogons befand sich eine große Hängelampe, die während der Ausstellung eingeschaltet war. Auf ihr erschienen die Namen aller Künstler, quasi durchleuchtet, sowie die Warteliste der schon emporgestiegenen

⁴³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1590.

Oktogon-Künstler (Abb. 248). Die institutionelle Markierung, das beschriftete Schildchen, das ein Kunstwerk im Museum ausweist, wurde in unerreichbare Höhe gesetzt⁴⁴. In der Kuppel waren vier Lautsprecher installiert, aus denen als bekanntes Symbol der Vergänglichkeit akustisch das Summen einer kreisenden Fliege ertönte. Kutscher spielt ironisch, auch sehr selbstironisch, mit dem Aspekt, daß ein Künstler, wenn er im Museum gefeiert wird, Museumswürde erworben hat und damit der Schwelle des Todes ein gutes Stück näher gerückt ist. Der Künstler versinnbildlicht den wohlbekanntem Mechanismus, dass „*nur ein toter Künstler ein guter Künstler werden kann*“. Der Tod nobilitiert, und entsprechend der idealistischen Bestimmung der Museen als „Heilige Hallen“ verlangt der Ort nach „vergangenen Persönlichkeiten“, über deren „Ansammlung“ ein Museum sein Profil gewinnt. Der Fliegensound versinnbildlicht diesen vermeintlichen „morbiden Charme“ eines Museums. An das „positive“ immaterielle Vorbild der von innen heraus erleuchteten Glaskappe und deren Wandschatten ist als „Ablichtung“ ein Luminogramm als „Negativ“ der gleichen Person gekoppelt (Abb. 249). Das Luminogramm, eine andere Art des Fotogramms, ist das Ergebnis reiner Lichtgestaltung, elementarer und konkreter Ausdruck der direkten Interaktion zwischen Licht und lichtempfindlichem Material. Es ist ein „Licht-Bild“, wobei das Licht sich schwarz (in der Bromsilberschicht) „materialisiert“. In Korrespondenz zum „Leuchtenden Vorbild“ als „Licht-Bild“ ergibt sich ein Bild aus Licht und Schattenform. Es entsteht ohne ein zwischengeschaltetes Medium in Form eines Objektivs und ist die ursprünglichste Form der kameralosen Fotografie: eine Art Selbstdarstellung des Lichtes. Im Unterschied zu Fotogrammen verzichtet es auf die Mitwirkung jeglicher Objekte. Durch Lichtregie mit verschiedenen starken Lichtquellen, Lichtrichtungen und bewegtem Licht wird erreicht, dass das Papier von unterschiedlich intensiven Lichteinwirkungen getroffen wird, so dass Helldunkel-Räume entstehen - „abstrakte Lichträume“, wie sie Moholy-Nagy als Ausfluss reiner Lichtgestaltung nannte⁴⁵.

Kutschers erstmalige Auseinandersetzung mit dem Fotogramm datiert in das Jahr 1983⁴⁶. In der Frankfurter Werkstattgalerie zeigte er seine erste Fotogramm-Installation. Auf der linken

⁴⁴ Das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt/Main wagte 2002 für seine Ausstellung „50 Jahre Frankfurter Quadriga“ das Experiment, auf die im Museum üblichen, das Kunstwerk definierenden Schildchen zu verzichten und stattdessen ein Begleitheftchen den Besuchern mit auf den Weg zu geben. Die Bilder waren nur mit einem Zahlensystem versehen, so dass die Besucher die Bilder den einzelnen Künstlern nicht direkt zuordnen konnten, sondern sich im Heftchen die Informationen zusammensuchen mussten. Diese für ein Museum untypische Präsentationsform, das angewiesen sein auf einen vom Kunstwerk getrennten Text, der das Kunstwerk überhaupt erst zu identifizieren erlaubte, löste unter den Besuchern heftige Proteste aus.

⁴⁵ Vgl. Floris M. Neusüss. Die lichtreichen Schatten, in: Fotogramme - die lichtreichen Schatten, Ausst.-Kat. Fotoforum Kassel 1983, S. 78.

⁴⁶ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1573.

und rechten Seite des Raumes installierte Kutscher auf 10 Bahnen Fotopapier wandfüllende Fotogramme. Die neue Arbeit entstand direkt vor Ort in der Werkstattgalerie und bezog sich auf den Raum. Um in den Galerie-Raum zu gelangen, musste man eine Treppe hinuntersteigen. Als Lichtquelle hing mitten im Raum eine große Glühbirne. Diese Umstände aufgreifend, benutzte Kutscher zum ersten Mal die kameralose Technik des Fotogramms. Seinen Unwillen, einen Menschen zu fixieren, einen Augenblick einzufrieren, in sich geschlossene Einzelbilder zu erzeugen, nahm er auf, indem er einen erstarrten Moment gleichsam wieder in Bewegung versetzte bzw. ihm Permanenz verlieh. Der Charakter des Vorübergehens, des Fließenden, des Mehrdeutigen blieb dabei erhalten. Das Medium der Fotografie formte er im Sinne eines Performers um. Der Faktor der Performance, einer „Vorführung“, wird mit Hilfe der „Lichtzeichnungen“ auf das Fotopapier gebannt. Der dynamische Prozess und die künstlerische Gestaltung der grafischen Arbeiten mit Licht, Chemie und Fotopapier bündeln sich in der Technik des Fotogramms, die ab 1983 einen starken Einfluss auf Kutschers Werk ausüben wird. Während er Stufe um Stufe, Schritt nach Schritt die Treppe hinab ging, belichtete er durch die Glühbirne die Wände, die zuvor mit Fotopapierbahnen ausgekleidet wurden. Auf fünf Bahnen wurden der Körperumriss Kutschers im aufeinander folgenden Bewegungsablauf des Treppenhinuntersteigens im Positiv festgehalten. Analog dazu entstand in gleicher Anzahl ein Negativ-Abzug. Die Lichteindrücke, die das Fotopapier empfangen hatte, wurden in einem Chemikalienbad aus Entwickler- und Fixierflüssigkeit in Schwarz- und Grautöne umgewandelt und stabilisiert. Zudem wurden die Fotobahnen bei der Entwicklung noch mit einem Schwamm bearbeitet. Dementsprechend entstand sowohl eine Serie schwarzer Schatten vor einem hellen, malerischen Hintergrund, als auch eine Serie heller Schatten vor einem schwarzen Hintergrund. Durch die Abwärtsbewegung der Schatten gewann man den Eindruck, als würden sie zusehends im Untergrund verschwinden. Unterstützt wurde dieser Eindruck noch durch die anfangs scharfen Konturen, die im Laufe der Bewegung verschwammen und sich verloren. Installiert wurden diese beiden Serien so, dass sich Kutscher auf sich selbst zu bewegte. Beim Stehen unter der Birne fiel der Schatten direkt unter den Körper, im Licht stehen bedeutete „bei sich sein“, deshalb verschwanden beide Schattenserien nicht nebeneinander, sondern gleichsam ineinander im Boden. Es schloss sich der Kreis zweier gleicher Wirklichkeiten, die sich aber nicht kreuzten. Direkter noch als jedes Kamerafoto, welches über Lichtreflex ein Abdruck seines Gegenstandes ist, ist das Fotogramm ein Abdruck, eine Spur des Objekts. Denn der Gegenstand, den das Fotogramm als Schattenfigur abbildet, ist in körperlichem Kontakt mit der Bildfläche gewesen. Kutschers Schattenserie im

Fotogramm markierte die reale Spur seines Körpers, die sich auf einer feinen Linie zwischen der zweiten und der dritten Dimension bewegte. Symbolisch schritt er Orpheus gleich die Treppe hinab in das Reich der Toten. Je näher er sich dem Licht, in dem Falle der Glühbirne als Lichtquelle der Erkenntnis näherte, umso größer wurde die Gefahr des „Verschwindens“⁴⁷.

Kutscher projizierte für die Installation „Leuchtende Vorbilder“ die Vor-Bilder als Luminogramme immer im gleichen Abstand auf die Fotoleinwände, so dass sie die gesamte Leinwandfläche einnahmen. Als gerahmter Fries wurden sie erhöht unterhalb der Fensterfront im Eingangsbereich des Museums aufgehängt. Die Luminogramme erscheinen in ihren Helldunkel-Modulationen nur wie Negative, sind aber Positive. Als Nach-Bilder sind sie das Pendant zu den Vor-Bildern. Sie zeigen einen anderen Aspekt der Persönlichkeit. Sie ergänzen die Vorbilder. Wo Licht ist, ist auch Schatten. Damit unterlaufen sie die Erwartungshaltungen an die „Leuchtenden Vorbilder“, sind eine Art Regulativ, das eine Gesellschaft benötigt, um nicht in zwei Lager auseinander zu tritfen. Kutscher spielte auch mit den Untergründen, den Flächen, auf die das Licht fiel. Die verdunkelte Wand, auf der die „Leuchtenden Vorbilder“ von sich als weiche Zeichnungen erstrahlten, und die helle Fotoleinwand, auf der die Lichtpersönlichkeiten in schwarzer Unschärfe erschienen. Zeigten die „Leuchtenden Vorbilder“ im Göring-Porträt die Mehrschichtigkeit eines Menschen, so betonte Kutscher bei der Wiesbadener Installation über das Negativ und das Positiv die Vielschichtigkeit, die Nichteindeutigkeit einer Person. Kutscher erreichte dies über eine auf das Wesentliche beschränkte Zeichnung auf dem Leuchträger, während der britische Künstler Julien Opie (geb.1958) Menschen aus seinem privaten Kreis mit der Digitalkamera in möglichst neutralem Ausdruck aufnahm und deren Köpfe anschließend einer intensiven Bearbeitung unterwarf. Opie reduzierte seine Bearbeitung auf die wesentlichen Merkmale, die zur Erfassung ihrer Individualität gerade noch ausreichen, die sie aber als menschliche „Logos“ andererseits zum integralen Bestandteil eines kollektiven Bilder-Pools werden lassen. Opie rahmte mit einer schwarzen Umrisslinie die einzelnen Flächen der Porträts, die durch ihr monumentales Format bestechen, und fügte ihnen nur Vornamen und Beruf bei⁴⁸. Trotz aller grafischen Reduktion und ihrer anschließenden Vergrößerung auf der Leinwand scheint man immer einen bestimmten Menschen erkennen zu können (Abb. 250). Kutscher

⁴⁷ Kutscher verwandelte den Galerieraum selbst in eine Kamera. Der dunkle Ort mit seinem kurzen Lichteinfall und der direkten technischen Bearbeitung wird in den Séancen Jahre später wieder aufgegriffen. Zu den Aktivitäten der Werkstattgalerie zu Beginn der achtziger Jahre vgl. Freddy Langer, Die ersten Schritte sind getan - Fotoszene Frankfurt, in: Was da ist in Frankfurt 1983, S. 176-177.

⁴⁸ Vgl. Barbara Scheuermann, Julien Opie. You get what you see, in: Ausst.-Kat Ich ist etwas Anderes, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 250-251.

und Opie spielen beide völlig verschieden mit der Reduktion der Porträtzeichnung. In ihrer jeweiligen anschließenden Überarbeitung der Zeichnung erreichen sie beide, dass der Betrachter glaubt, etwas Individuelles in der Darstellung wahrnehmen zu können, um genau diesen Glauben durch die der Darstellung infrage zu stellen.

Die Lichtreflexionen der Kutscher-Vorbilder standen für einen Dialog, der sich aus der Beschäftigung der zeitgenössischen Künstler mit ihren Vorgängern ergab. Die vor Ort vorhandenen Kunstwerke und deren Macher, die als Schattenbilder auf die Wände projiziert wurden, ließen ein Porträt des Museums entstehen.

Kutscher entwickelte bereits 1970 eine Art Vorläufer zu den „Leuchtenden Vorbildern“. Der „Privat-Altar“, ein Objekt aus gebranntem Ton, ist vielfältig bespielbar. Auf dem Dach des Altars befinden sich auf einem erhöhten Podest drei Liegen, davor und dahinter jeweils eine Kerze. Das Dach selbst wird von einem Fries mit Köpfen geziert. Die Breit- und Längsseiten des Altares sind mit insgesamt 35 halbrunden Öffnungen durchzogen. Die kammerähnlichen Öffnungen verleihen dem Altar den Charme frühchristlicher römischer Katakomben. Aus den Öffnungen, leicht überstehend, ragen liegende Keramikfigürchen berühmter Vorbilder (z. B.: Beckmann, Picasso usw.) hervor. Die mit Lackstift aufgetragenen Beschriftungen befinden sich zu ihren Füßen. Je nach Befindlichkeit bzw. liturgischem Gebrauch feierte Kutscher einen der Künstler, indem er ihn auf dem Dach positionierte und die Kerzen anzündete. Die Vorbilder konnten nach einer Weile, wie in einer Wechselausstellung bzw. wechselnden religiösen Feiertagen ausgetauscht und neu zelebriert werden. Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekt Nr. 1351. Mit diesem ersten künstlerisch-ironischen Kommentar machte sich Kutscher über „*die Beweihräucherung des bürgerlichen Olymps in den Museen*“ lustig. Das Museum als Ersatzreligion konnte jetzt auch zu Hause in „Aktion“ versetzt werden. Im Spiel, mit einem „Spielzeugaltar“ greift Kutscher seine durch sein Elternhaus bedingte christliche Vergangenheit auf, um sich im Spiel von ihr zu distanzieren. Weitere Assoziationen lassen sich zu miniaturisierten Grabbeigaben im alten Ägypten ziehen. Dieser spielerische, humorvolle Umgang „mit einer kleinen ritualisierten Kiste“, dem Tod und den Vorbildern, wird Jahrzehnte später zu den „Leuchtenden Vorbildern“ führen⁴⁹.

Über das Porträt eines Museums entstand auch das geistige Profil einer Stadt, die sich mit ihren berühmten Künstlern, die zum Teil aus ihrer Mitte stammten, identifizierte. Das Museums- und Stadt-Porträt war aber zunächst einmal ein Nebenprodukt. Ganz entfernt und mit einem sehr ironischen Blick versehen, erinnert Kutschers Installation an die bereits seit

⁴⁹ Zur Entwicklungsgeschichte des Altars, insbesondere seiner religiösen und künstlerischen Behandlung im 20. Jahrhundert, vgl. Altäre, Kunst zum Niederknien, Ausst.-Kat. Kunst-Palast Düsseldorf 2001.

der Renaissance bestehende Tradition der Freundschaftsbilder. Dort kombinierten die Maler ihr Selbstporträt mit Freunden und Gleichgesinnten zu einem sie als zugehörig charakterisierendem gemeinschaftlichen Bund. Diese gemalten Gruppenbild-Bekenntnisse waren oftmals auch als eine Huldigung an große Vorbilder angelegt worden⁵⁰. Max Ernst (1891-1976) setzte beispielsweise 1922 den Pariser Dada-Freunden, die den Kern der Surrealisten bilden sollten, ein Denkmal mit dem „Rendezvous der Freunde“, das nicht ohne Selbstironie wie ein Parnass des 20. Jahrhunderts erscheint. Durch die Gestik der Taubstummensprache auf dem Monumentalgemälde deutet er eine Kommunikation der Freunde auf einem verschneiten Gipfel inmitten einer Sonnenfinsternis an, die nur innerhalb der Gruppe verständlich ist. Die Dargestellten sind mit Nummern versehen und werden mit Namen aufgeführt. Auf dem höchsten Gipfel sind die Auserwählten angekommen, während im Hintergrund ihnen bereits eine Schar von anonymen Nachkommenden folgt⁵¹ (Abb. 251). Die Gattung des Freundschaftsbildes sei hier nur erwähnt, weil sich auf ihnen immer eine kleinere oder größere Anzahl von Künstlern einfindet. Kutscher selbst fehlt in seiner eigenen Arbeit als „Leuchtendes Vorbild“, handelt es sich doch um eine Versammlung von Künstlern, die nur zwei Dinge gemeinsam haben, dass sie tot und im selben Museum vereint sind.

Tobias Rehberger hingegen knüpfte 1995 schon eher an diese eben beschriebene Porträt-Tradition an. Für das einjährige Bestehen seiner Berliner Galerie Neuger-Riemschneider konzipierte er eine Arbeit, die sämtliche von der Galerie vertretenen Künstler-Porträts (inklusive des eigenen) als von ihm ausgesuchte Vasenformen versammelte. Zu der Vase, die traditionellerweise die Körper symbolisiert, fügte er noch einen Strauß mit den Lieblingsblumen des Porträtierten hinzu. Beides zusammen ergibt - statt eines Abbildes - ein stellvertretendes „Bildnis“ sowie das Porträt einer Galerie⁵².

Bei Kutschers kritischer Betrachtung steht im Vordergrund der Ort der Kunst, das Museum als „Grabesstätte“. Im Unterschied zu Damien Hirst (geb.1965), einem der Hauptvertreter der Young British Artist (yBa), der zeitgleich mit Kutscher 1990 in seiner Antwort auf die Institution Museum „A thousand years“ in einem Stahl- und Glaskubus einen Kuhkopf von Fliegen umschwirren ließ, fehlt Kutschers Arbeit der Skandal⁵³. Vielmehr in der Tradition eines Marcel Broodthaers stehend, will Kutscher dem Museum keinen Spiegel vorhalten wie

⁵⁰ Vgl. Holsten 1978, S. 100-106.

⁵¹ Vgl. Evelyn Weiss, Max Ernst, in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig, Köln 1996, S. 190-198.

⁵² Vgl. Katia Baudin, Strategien zum Porträt im Werke Tobias Rehbergers, in: Seascapes and other Porträts, Ausst.-Kat. France Nord-Pas de Calais, Dunkerque 2000, S. 11 f.

⁵³ Zu Damien Hirsts Installation vgl. Das 21. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1993. Siehe auch: Sensation. Junge britische Künstler aus der Sammlung Saatchi, Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin 1999, S.94. Zum besseren Verständnis zum Phänomen der Young British Artist, vgl. Simon Ford, Der Mythos vom „Young British Artist“, in: Texte zur Kunst, 6. Jahrgang, Nr. 22, Mai 1996, S. 127-134.

Hirst, indem er es als verrottete und verfaulte Institution zeigt, sondern vielmehr anhand des im Museum Vorhandenen das System selbst in Frage stellen⁵⁴. Ideal, unberührt und zeitlos konserviert das Museum die Werke als Einheit, als immaterielle und bedeutungsvolle Identitäten, die einer unmittelbaren, ästhetischen Erfahrung offen stehen und eine religiös anmutende Aura verbreiten. Nichts anderes zeigt Kutscher. Nur kehrt er die Verhältnisse um, nicht das Werk steht im Mittelpunkt, sondern der Künstler. Ihn macht Kutscher selbst zum Kunstwerk. Denn nach wie vor streben die meisten Künstler mit ihren Arbeiten in das Museums-Mausoleum, um sich ihren Platz in der Geschichte zu sichern.

Timm Ulrichs tat dies bereits 1969, in einer real wirkenden Friedhofssituation. Von Lorbeerbäumchen umringt, stand das sandsteinerne Grabmal Ulrichs` im Museum, auf dem Grabstein war der Titel der Arbeit, „Denken Sie immer daran, mich zu vergessen“, zu lesen. Wortwitzig wurde dem Betrachter die Unmöglichkeit der Umsetzung dieses imperativen Satzes deutlich. Ulrichs forderte bereits im Diesseits auf dem Friedhof Museum seinen Ruhm ein, indem er sich selbst ein Denkmal setzte⁵⁵. Neben allen Zweifeln an der Institution Museum selbst zeigte Ulrichs auch die Eitelkeit der Künstler auf, die das Museum benutzten, um sich dort zur Ruhe zu legen bzw. sich ein Denkmal setzen zu wollen (Abb. 252). Kutscher hingegen hielt sich an die Spielregeln: Erst muss der Künstler tatsächlich verstorben sein, um zu „leuchten“. Nur ist der Ruhm vergänglich. Entspricht es nicht mehr dem Konzept, wird das Werk aussortiert, weggepackt, und dem Künstler wird der affirmativ aufwertende Ruhmesstrom entzogen.

Wie Ulrichs fragte auch Kutscher nach den Ursachen, der Dauer des Ruhmes und den Funktionsweisen von Kunst im Museum. Verantwortlich für den Ruhm zeigt sich die Museumsleitung, die sich in ihren Entscheidungen immer auf die Verantwortlichkeit der Institution berufen kann. Patrick Raynaud (geb. 1946) visualisierte die Verfügbarkeit der Kunst, indem er seit den achtziger Jahren in einem spezifischen Werkkomplex auf unterschiedlichen Ebenen das Diskurssystem und die Darstellungs-Bedingungen der Kunst selbst thematisiert. Er zitiert klassisch traditionelle Bildmotive, die er in Transport-Kisten und -Koffern verpackt. Der bekannteste Komplex von Arbeiten in Transportkisten zeigt große

⁵⁴ Marcel Broodthaers' Auseinandersetzung mit spezifischen Kontexten, wie etwa dem Museum als Sammlungs- und Archivierungs-Ort, führen - in Anlehnung an Duchamp - zu der Frage nach der Interaktion zwischen Kunstwerk und Ort der Repräsentanz. Seine Arbeiten, unter anderem das *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe Siècle* (1972), weisen in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Ordnungssystem Museum dem Kunstwerk eine über das System hinausreichende Funktion zu. Broodthaers entlarvt den Ort der Verwahrung und Kategorisierung als selbst erhaltende Verwaltungsmaschinerien, denen ihr eigentlicher Gegenstand, das Kunstwerk, untergeordnet wird. Zugleich nutzt, erweitert und führt er in seiner hintergründigen Arbeit ein System ad absurdum, das auf den statischen Erhalt von Informationen angewiesen ist. Vgl. Jürgen Harten, Über Marcel Broodthaers, in: *Magazin Kunst*, Nr.2 1975, S. 67-77.

⁵⁵ Vgl. Timm Ulrichs, *Totalkunst*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Lüdenscheid 1980.

Diapositive wie z. B. „Ingres` Suit-case“ von 1990 oder die „Große Odaliske“ von 1814. Sie leuchten aus den halbgeöffneten Transportkisten heraus und wirken wie auf dem Sprung, fortgebracht zu werden⁵⁶. Raynaud spielt mit der totalen Verfügbarkeit von Kunstwerken, die permanent durch die Welt reisen, eine Mobilität, deren kultureller Hintergrund das Museum ist. Die Korrespondenz zu Kutscher besteht auch in der Verwendung von künstlichem Licht. Die ordnende und klassifizierende Funktion des Museums mit seinen Modellen und Systemen transformiert Kunst in Waren. Mit seinem Museums-Porträt warf Kutscher ein neues Licht auf die Mechanismen von Kunst, künstlerischem Leben und Gesellschaft. Seine „Leuchtenden Vorbilder“ reflektierten den Ort, erzeugten eine geheimnisvolle, unwirkliche, erhabene Atmosphäre, gepaart mit jener stillen Sehnsucht nach Vollkommenheit, die das Museum in Wirklichkeit nicht erreichen kann.

III.6. Hauptgeschäftsstelle der Niederschlesischen Sparkasse Görlitz (1995)⁵⁷

Das Repräsentationsbedürfnis verschiedener Gruppen trat in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts in mannigfaltiger Form auf. Bei den Kompaniestücken, z. B. mit ihren zwei Kategorien, dem Bankett-Gruppenbildnis und dem Schützenstück, oder auch dem Regenstück (Mitglieder der städtischen Oberschicht), gemalt von ihren Hauptvertretern Franz Hals (1581/85-1666) und Rembrandt (1606-1669) ging es trotz aller malerischen und kompositionellen Neuerungen (Aufhebung der Isokephalie, Ganzfigurigkeit, Bewegtheit der Gruppe, Hervorhebung individueller Merkmale, imposante Verbindung von Einzel- und Gruppenauftritt, narrative Momente) um die Zusammenstellung einer jeweils exponierten Gruppe⁵⁸. Die Betonung ihrer sozialen Stellung durch Requisiten, Architektur etc. ließ ein repräsentatives Bild einer Gruppe entstehen, das stellvertretend für die gesellschaftliche Ordnung in ihrer Zeit stand. Die Gruppen-Porträts waren in sich geschlossen, zeigten jeweils nur die Mitglieder einer bestimmten Vereinigung (z. B. Mediziner) und entsprechend privilegierte Stände. Neben diesen privilegierten Ständen entstanden auch Gruppenbilder von Bauern, Musikanten oder Soldaten. Die Entwicklung der Kunst ist immer auch an die Gesamtentwicklung der sie hervorbringenden Gesellschaft und ihrer jeweiligen Epoche gebunden. Sie spiegelt die Auffassung der politischen Führung, die Auffassung von der Rolle des Menschen in der Welt, seiner Religion, seinen technologischen und seinen allgemeinen Wissensstand sowie Denkmodelle wider. Kutscher verbindet in seinen Gruppen-Porträts den

⁵⁶ Vgl. Thomas Wulffen, Patrick Raynaud, in: Kunstforum International, Bd. 125, Januar-Februar 1994, S. 156-159.

⁵⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1613.

⁵⁸ Vgl. Schneider 1992, S. 152-162.

Blick auf die vergangenen Epochen der Kunstgeschichte mit einer der technisch erweiterten Ausdrucksmöglichkeiten seiner Zeit, der Erfindung der Elektrizität.

Ausgangspunkt für eine völlig neuartige Sicht auf ein Gruppen-Porträt war seine Installation „Leuchtende Vorbilder“ in Wiesbaden. Als Kritik an der Institution Museum angelegt, ergab sich als Nebenprodukt das Porträt eines Museums. Die Künstler, die über verschiedene Zeiten hinweg an einem Ort „angesammelt“ wurden, formen das Profil des Museums. Fünf Jahre später verselbständigte und erweiterte Kutscher diesen Blick auf einen Ort, indem er ein Gruppen-Porträt für die Partnerstadt Wiesbadens, Görlitz, entwarf. Aufgefordert, für die Niederschlesische Sparkasse eine ortsspezifische Arbeit zu gestalten, bildete er mit 27 Vorbildern das Porträt der Stadt. Über Persönlichkeiten aus dem Geistes-, Wirtschafts-, und kulturgeschichtlichen Leben der Stadt, das sich vom Mittelalter bis zur Neuzeit erstreckt, entstand ein einzigartiges Profil von Görlitz. Auf drei Etagen zu je neun „Leuchtenden Vorbildern“ hat Kutscher kurz unter der Decke friesartig auf kurzen, direkt an der Wand befestigten Aluminiumstangen die Vorbilder installiert. Darunter befinden sich auf Fotoleinwand neun Luminogramme, zum Block zusammengestellt, die „Leuchtenden Vorbilder“ ergänzend. Neben dem Positiv und Negativ der jeweils Abgebildeten fügte er noch Namen und Lebensdaten hinzu (Abb. 253). Stellvertretend für die Görlitzer Bürger haben die 27 ausgewählten Persönlichkeiten über Jahrhunderte für die Stadt und ihre Region Vorbildhaftes geleistet. Alle stehen gleichberechtigt nebeneinander, keiner ist hervorgehoben. Die formale Einheit liegt in der Aneinanderreihung „leuchtender Einzelporträts“ und dem darunter geordneten schwarz-weißen Block schemenhafter Abbildungen. Im Unterschied zu den anfangs erwähnten traditionellen holländischen Gruppen-Porträts, die jeweils auf eine bestimmte Gruppe von Menschen fixiert sind (z.B. Kaufleute), ging es Kutscher um die Schaffung eines die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten umfassendes und Zeiten durchdringendes Gruppenporträt. Nicht die Leistung einer bestimmten Vereinigung in ihrer Zeit wurde herausgestellt, sondern individuelle Fähigkeiten, die sich positiv im gemeinschaftlichen Zusammenleben niederschlugen. Wie auf einer Bühne tauchen die historisch repräsentativen „Vorbilder“ auf. Sie zeigen keine Attribute, keine Beigaben repräsentativer Art, die die Stellung einer Person hervorheben, sondern die „Vorbilder“ stehen allein mit ihrem Kopf, mit der Konzentration auf das Porträt und ihrem Namen schlicht für ihre erbrachte Leistung. Diese Darstellungsform verleiht den Abgebildeten eine stille Würde. Das Herstellen einer Serie erlaubt zudem Vergleiche innerhalb einer Gesellschaft unter einem spezifischen thematischen Blickwinkel.

Im Gegensatz allerdings zu August Sanders (1876-1964) zeitlebens unvollendetem Projekt einer fotografischen Erfassung der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ zeigt Kutscher keine optische Hervorhebung des Berufes und entsprechend auch kein gesellschaftliches Ordnungssystem. Sander entwickelte seit Mitte der 1920er Jahre für das Porträtwerk ein Konzept von sieben Gruppen mit insgesamt über 45 Bildmappen: „Der Bauer“, „Der Handwerker“, „Die Frau“, „Die Stände“, „Die Künstler“, „Die Großstadt“ und „die letzten Menschen“.

Die Ahnengalerie einer Gesellschaft (die Fotografien entstanden zwischen 1892 und 1954, die Abzüge zwischen den 20er und 50er Jahren), die von tief greifenden Umbrüchen betroffen war, umfasst über 600 Fotografien. Durch eine charakteristisch erfasste Gestik des Menschen, seiner Frisuren, seiner Kleidung oder auch durch Utensilien wollte Sander mit seinem „Kulturwerk“ ein Bild seiner Zeit darstellen. Sein enzyklopädisch ausgerichtetes Werk zeigt die von ihm dargestellten Personen als typische Vertreter ihrer Zeit und ihres Standes⁵⁹. Im Beruf sah Sander den „prägenden, die menschliche Identität wesentlich bestimmenden Faktor“. Kutschers kollektives Gruppen-Porträt betonte dagegen im Sinne einer Jahrhunderte überschreitenden Gedächtniskunst einen gänzlich anderen sozialen Aspekt des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Er fixierte keinen bestimmten Berufs- und Menschentypus, sondern dekonstruierte mit seiner immateriellen flüchtigen Kunst die Vorstellung eines monolithischen Menschenbildes. Entsprechend entstand zudem auch keine Ruhmeshalle berühmter Deutscher, die als Identifikationsfiguren einem kollektiven nationalen Bewusstsein historischen Tiefenraum verliehen, sondern Personen, die vor Ort, in der Stadt, zum Wohle der Stadt wirkten⁶⁰. Einem Historiker gleich, machte Kutscher mit dieser Ausgangssubstanz in Görlitz Naturwissenschaftler, Pädagogen, Musiker, Ärzte, Mathematiker, Kabarettisten, Baumeister, Fabrikanten, Kommunalpolitiker, Schriftsteller, Mundartdichter etc. aus, deren Wirken als Gesamtleistung einer Stadt erstrahlte.

Vergleichbar mit Kutschers Stadtporträts schuf auch der Münchner Künstler Stephan Huber (geb.1952) über eine Ansammlung von Porträtdarstellungen ein Stadt- und Gesellschaftsbild. Huber betonte bei seiner Arbeit „Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert“ im Foyer des

⁵⁹ Vgl. August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Hrsg. v. Photographischen Sammlung/ SK Stiftung Kultur, Köln. Konzipiert von Susanne Lange / Gabrielle Conrath-Scholl, Köln 2001. Siehe auch Thomas Selig, August Sander, in: How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main 2000, S. 498-499. Zur Kritik an dem von Sander entwickelten Gesellschaftsbild vgl. Ulrich Keller, Die Mappengliederung des Porträtwerkes, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Gunther Sander, München 1980.

⁶⁰ Dies ist eine Anspielung auf die unter „Ludwig I.“ zwischen 1830 und 1842 von Leo von Klenze bei Regensburg errichtete Walhalla. Zur Walhalla als Pantheon der Nation mit seinen heute 126 Büsten und 64 Gedenktafeln, vgl. Ludger Kersten, Das Interesse am Mittelalter im Deutschen Nationaldenkmal, Münster 1975. Siehe auch Jörg Traeger, Walhalla - Ruhmestempel an der Donau, Regensburg 1992.

Maintower der Helaba (1999/2000) jedoch, nicht als Historiker arbeiten zu wollen und wählte für sein Gruppen-Porträt nur Frankfurter Bürger des 20. Jahrhunderts aus den ihm nahe liegenden Disziplinen wie Kunst, Kultur und Wissenschaft aus. In einem pyramidenartigen Wandmosaik zeigte Huber die sechzig auserwählten Protagonisten auf einer steil aufragenden Treppe⁶¹. Die monumentale Freitreppe war in den Aufzugsbereich integriert und flankierte diesen zu beiden Seiten. Mit dem Sujet der monumentalen Treppe, gebildet aus schwarz-weißem und blauem Mosaik, spielte Huber auf die öffentliche Betretbarkeit, die markante Höhe des Gebäudes an und thematisierte die ständigen Bewegungen in diesem Hochhaus. Die im Vordergrund in Gruppen zusammengeschlossenen Personen sind am größten dargestellt, während die Personengruppen sich perspektivisch verkleinern, je weiter man sich auf den Stufen dieser Himmelsleiter ähnlichen Treppe nach oben orientiert. Im oberen Bereich befinden sich entsprechend nur Assistenzfiguren, die nicht namentlich genannt sind und stellvertretend für die Bürger der Stadt Frankfurt stehen. Auf der Treppe entsteht ein Auf und Ab, die zu Gruppen geordneten Persönlichkeiten scheinen in Gesprächen über die Zeit hinweg zu sein. In diesem überzeitlichen Dialog zwischen aktuellen Frankfurter Bürgern und deren historischen Vorgängern entsteht ein komprimiertes Bild der Zeitgeschichte (Abb. 254).

In der Erfassung eines neuzeitlichen gesellschaftlichen Gruppen-Porträts orientieren sich Huber und Kutscher an christlicher Ikonografie und Technik. Huber schafft ein „Mosaikbild“ aus vielen Steinen, sie stehen symbolisch für die vielen Menschen, aus denen er ein Gesellschaftsbild zusammensetzt⁶². Er kombiniert die an byzantinische Wandmosaiken gemahnende alte Technik des Mosaiks mit der Fotografie. Die Verbindung der beiden gegensätzlichen Techniken ergibt einen Bruch. Die aus der Ferne wahrgenommene präzise Schärfe wandelt sich, je näher man kommt, in Unschärfe und verleiht der reliefartig bewegten Wandfläche malerischen Charakter. Nachts wirkt sie hingegen wie eine überdimensionale Fotografie. Kutscher kombiniert die mittelalterliche Glasmalerei mit elektrischem Licht. Beide, Huber und Kutscher, fügen traditionelle und moderne Gestaltungsweisen zu einem neuartigen Gesamtbild.

Wie die Abgebildeten mit ihren geistigen Leistungen nur auf Gewesenem und Vorgefundenem aufbauen konnten, orientieren sich beide Künstler ebenfalls zunächst an

⁶¹ Vgl. Ralf Christofori, Stephan Huber, in: Kunstgriffe Helaba, Köln 2002, S. 343.

⁶² Hier zeigt sich eine interessante Analogie wiederum zu August Sander. Sander musste, um die bestehende „Gesellschaftsordnung“ anschaulich zu machen, sein Bildmaterial nach einem bestimmten System seriell ordnen. „...*Sehr gerne würde ich meine Arbeiten mal wieder zeigen, kann es aber nicht an einem einzigen Photo zeigen, auch nicht an zwei oder drei, es könnten ja Schnappschüsse sein. Bei der Photographie ist es wie bei einem Mosaikbild, das erst zur Synthese wird, wenn man es in der Zusammenballung zeigen kann.*“ Zitat aus einem Brief von Sander an Abelen vom 16.1.1951. Hier zitiert nach Keller, 1980, S. 47 und Fußnote 141. Sander vergleicht seine serielle Fotografie-Ordnung mit einem Mosaikbild. Huber kombiniert in seinem Gesellschaftsbild die Techniken Mosaik und Fotografie.

vorhandenen Traditionen. Hubers säkularisierte Himmelfahrt und Kutschers erleuchtete weltliche Heilige stehen für ein verändertes Wertesystem des 20. Jahrhunderts. Fungiert das Museum noch als Ersatzkirche, erscheinen die neuen „Heiligen“ oder Geistesgrößen jetzt bei Huber und Kutscher unter anderem auch in repräsentativen Eingangshallen der „Kapitalkathedralen“. Nicht nur die dargestellten Personen werden nobilitiert, sondern auch der Ort. Banken und Versicherungen als Sponsoren und Mäzene umgeben sich mit geistigen und sozialen Größen, in deren Tradition sie sich stellen. Kutscher selbst unterläuft wiederum den hehren Anspruch, indem er ironisch seine weltlichen Heiligen auch als „Schein-Heilige“ inszeniert.

III.6.1. Kunststiftung Celle - Installation (1998)⁶³

In einer zweiten Installation griff Kutscher die für Görlitz entwickelte Methode auf. Bezogen auf den neuen Ausstellungsort Celle schuf er 12 weitere „Leuchtende Vorbilder“. Die Kunststiftung Celle beherbergt die Sammlung des Hannoveraner Galeristen Robert Simon und ist dem Bomann-Museum, einem Heimatmuseum, in einem Anbau angegliedert. Sie verfolgt ein neuartiges Kunstkonzept und nennt sich „Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt“. Wie der Titel schon suggeriert, beschränkt sich das Museum nicht auf die gewöhnlichen Öffnungszeiten, sondern präsentiert Kunst „rund um die Uhr“. 14 Lichtskulpturen von zehn europäischen Lichtkünstlern erstrahlen bei einsetzender Dunkelheit in der gläsernen Fassade des Museums⁶⁴. Kutschers Installation befindet sich in der gläsernen Vorderfront des Bomanns-Museums, die zum Celler Schloss gewandt ist. Kutscher antwortete auf die Aufhebung von Kunstraum und Stadtraum sowie auf den Kreislauf von Tag und Nacht. Die Front ist in 24 gleich große Fensterfelder aufgeteilt. Direkt an die Verstreben montierte er in die mittleren Felder 12 kurze Aluminiumstangen mit den Glaskappen, die auf nach innen hin vertieft angebrachte Fensterfüllungen „Leuchtende Vorbilder“ projizieren. Tagsüber wirken sie wie leuchtende Kerzen, die bedingt durch das Tageslicht nur einen schwachen Abglanz der Porträts zeigen. Mit Zunahme der Dunkelheit entfalten die Projektionen ihr strahlendes Licht. Rechts und links rahmen jeweils sechs Luminogramme auf Fotoleinwand die Vorbilder. Auf hellem Grund erscheinen tagsüber die schwarz-weißen Porträtzüge der Abgebildeten. Wenn sie nachts vom normalen Raumlicht dahinter durchleuchtet werden, wirken sie wie weiße geisterhafte Felder, auf denen schemenhaft die

⁶³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1615.

⁶⁴ Vgl. Manfred De La Motte. Die Idee, in: Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt, Ausst.-Kat. Kunststiftung Celle mit Sammlung Robert Simon, 1998, S. 9.

Porträtzüge sichtbar sind. Positiv und Negativ werden zu spielerischen, rhythmischen Ergänzungen von Tag und Nacht. Die zwölf „Leuchtenden Vorbilder“ sind über 24 Stunden hin sichtbar (Abb. 255 & 256).

Befanden sich in Görlitz die Vorbilder in einem Innenraum, verbinden sie in Celle Innen- und Außenraum. Die 12 auserwählten Porträtierten decken einen Zeitraum vom 15. bis ins 20. Jahrhundert ab und ergeben ein Stadt-Porträt über die Jahrhunderte hinweg. Kutscher betont in seiner Auswahl von Ärzten, Anwälten, Schriftstellern, Fabrikbesitzern, Bankiers und Senatoren die bürgerliche Substanz und Tradition von Celle. Die dargestellten historischen Figuren stehen heute gegenüber dem Schloss. Die Herrscher selbst wurden durch zwei Personen in diesen bürgerlichen Kosmos integriert. Zum einen durch die „Prinzessin von Ahlden“ Sophie Dorothee (1666-1726), die Ehefrau des Erbprinzen Georg Ludwig, die aufgrund ihrer Affäre mit dem Grafen Königsmarck nach Schloss Ahlden verbannt wurde. Zum anderen durch Herzog Ernst den Bekenner (1496-1547), der als Herzog von Braunschweig-Lüneburg mit Residenz in Celle die Reformation einführte, den Grundstein für eine geregelte Verwaltung legte und die Stadt vielfältig förderte. Kutschers Auswahl bürgerlicher Vorbilder setzt kein politisches Zeichen gegen feudale Strukturen, wenn die Herrschaft derart gestaltet wurde, dass die Bürger unter offenen Voraussetzungen sich einbringen konnten. Im Wissen um ihre Geschichte können sich die Celler Bürger auf ihre bürgerliche Tradition berufen. Kutscher steht hier in einer Tradition, die ins 19. Jahrhundert zurückreicht, als etwa seit den dreißiger Jahren das Denkmal sich in Deutschland emanzipierte, sich auch für Zivilisten, verdiente Bürger im öffentlichen Raum, öffnete. Luther in Wittenberg 1821, Gutenberg in Mainz und Dürer in Nürnberg 1837, Schiller in Stuttgart 1839, Mozart in Salzburg 1841, Goethe in Frankfurt/Main 1844, Beethoven in Bonn 1845 standen für das gewachsene Selbstbewusstsein des mündigen Bürgers. Das Denkmal wurde zunehmend „ideell“, stand nicht mehr nur für sich selbst oder eine Person, sondern bekam „Verweis-Charakter“⁶⁵. Kutschers Haltung, seine Material- und Arbeitsweise, spricht gegen die angesprochene Form des Denkmals und unterläuft mit seiner leuchtenden, flüchtigen Variante den traditionellen Typus der schweren, aufgesockelten Denkmäler.

Seine künstlerische Haltung ist der Kunst der 70er und 80er Jahre verpflichtet. Mit all den in diesen Dekaden verbundenen existentiellen Selbstfindungsversuchen und den daraus resultierenden Lösungen, den „Anderen“ überhaupt darstellen zu können, ist es ihm nun, in den 90er Jahren, mit Celle gelungen, gleich eine ganze „Stadt“ zu porträtieren. Eine

⁶⁵ Vgl. Reinhard Alings, Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal - zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Hrsg. v. Bernd Söseman, Band 4, Berlin 1996, S.31 f.

ausgewählte Gruppe von vorbildlich Handelnden, verbunden untereinander über den gemeinsamen Wohnort, regen den Betrachter zu Fragen an, Fragen nach der Geschichte der „Vorbilder“, da deren Leistung selbst nicht dargestellt wird, und deren Verhältnis zur Stadt. Das ist der eigene Anteil, den der Betrachter leisten muss, um zu verstehen, aus welchen Menschen sich das Profil der Stadt zusammensetzt. Je nach Ausstellungsort variiert und differenziert Kutscher seine „Vorbilder“ und vereint symbolisch über diese das geistige, wirtschaftliche und politische Denken und Handeln einer Stadt. Kutscher wollte keine verbindlichen, geschichtlich nachvollziehbaren und nach Belehrung suchenden Konstellationen schaffen. Kutscher geht es nicht um Idealisierung. Vielmehr geht es, ähnlich wie bei Stephan Huber, um eine Bestandsaufnahme derer, die in der Stadt wirkten und positiven Einfluss auf ihre Entwicklung nahmen. Im Unterschied zu Huber schlägt Kutscher einen größeren zeitlichen und inhaltlichen Bogen. Viele der größtenteils bereits in Vergessenheit geratenen Namen sollen ein Nachdenken über intellektuelle Auseinandersetzungen und wissenschaftliche Errungenschaften ermöglichen. Kutscher machte sich die Transparenz der Glasfassade zu eigen, um seine Vorbilder wie in Fensternischen zu setzen. Er spielt damit sowohl auf die Tradition der bemalten kirchlichen Glasfenster an, als auch auf die bis heute gültige Tradition in orthodoxen Ländern, an den Namenstagen der Heiligen Ikonen in die Fenster zu stellen, die durch das von innen herausstrahlende Licht außen sichtbar werden.

Mit dem Medium Licht gelingt es ihm, die Celler Bürger auf ihre eigene Geschichte aufmerksam zu machen. Diverse Künstler setzten das Medium Licht ein, um auf einen geschichtlichen Ort zu verweisen. Als kontextbezogene Lichtarbeiten sei nur auf Micha Kuballs (geb.1959) memoriale Inszenierung in Stommeln verwiesen. Dort hat sich durch glückliche Umstände eine Synagoge, als einzige von ursprünglich zwölf, die vor 1938 in Köln existierten, erhalten. An diesem Ort erfuh die von Kuball geschaffene Lichtinstallation symbolträchtige Bezüge. Im biblischen Sinne bedeutet Licht Erkenntnis und fungiert als Heilsverkünder. In Synagogen repräsentiert das Licht die Anwesenheit Gottes, und in katholischen Kirchen steht das ewige Licht als Sinnbild Christi (Abb. 257). Kuball ließ 1994 in „refraction house“ die Synagoge nachts im Inneren mit starken Scheinwerfern ausleuchten, so dass helles, gleißendes Licht aus den Fenstern trat. Dieses nach außen strahlende Licht erweitert den Bau und berührt den Betrachter in seiner überstarken Leuchtkraft sinnlich⁶⁶. Beide Künstler nutzen den Stadtraum, um mittels Licht die Geschichte eines Ortes zu

⁶⁶ Vgl. Michael Schwarz, Das Sehen des Sehens. Licht als Material, in: Licht und Raum, Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Michael Schwarz, Köln 1998, S. 88. Zu Kuball siehe auch: Petra Giloy-Hirtz, Die Sprache des Lichtes. Über Mischa Kuball, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998.

beleuchten. Doch divergierten ihre Ausgangspunkte. Kuball überbelichtet einen Raum, der dadurch aus der grauen Alltäglichkeit herausgestellt, ins Licht gerückt wird. Gleichsam überirdisch strahlend von Innen weist er damit auf seine religiöse Funktion und Bedeutung hin. Kuball verweist mit Licht auf die negativen, die Schattenseiten der jüngsten Geschichte, während Kutschers Installation mit ihren positiven Vorbildern den Ort erleuchtet. Beiden gemein ist eine als moralisch zu verstehende Mahnung zur Vorsicht und zum eigenen Engagement.

III.6.2. Göttinger Sieben - Wettbewerb für das Landesdenkmal in Hannover (1994)⁶⁷

Zu Ehren der sieben Göttinger Professoren, die sich 1837 gegen die Abschaffung der Staatsverfassung durch den Welfen-König Ernst August wandten, wurde ein Wettbewerb in Hannover ausgeschrieben. Der Professoren, die durch ihre Petition ihre Ämter verloren und teilweise das Land verlassen mussten, sollte durch ein Denkmal auf dem Platz neben dem Niedersächsischen Landtag gedacht werden⁶⁸. Kutschers Beitrag wurde zwar nicht prämiert, zeigt aber exemplarisch seine Arbeitsweise im öffentlichen Raum auf und sein gegenläufiges Verständnis einer traditionellen Denkmalskulptur. Ein monumentales Holzmodell und fünf Projektskizzen dokumentieren die Arbeit⁶⁹. Kutschers interaktiver Vorschlag bezog sowohl den Platz und die Außenfassade als auch das Innere des Landtagsgebäudes ein. An der architektonisch geschlossenen Seitenfassade des Landtagsgebäudes zur Leine hin sollten die sieben Professoren als „Leuchtende Vorbilder“ in Form des Sternzeichens des Großen Wagens angeordnet werden. Das Siebengestirn weist am Firmament auf den Polarstern hin und dient der Orientierung. Der Große Wagen, gebildet aus den Vorbildern, sollte ständig leuchten. Tagsüber nur leuchtende Punkte des Sternbildes, werden bei Dunkelheit die Projektionen der Porträts der Sieben sichtbar. Eine Tages- und Nachtskulptur. Die Hauptseite des Parlamentsgebäudes, an der sich der große, leere Platz anschließt, ist durch sieben mächtige Betonplatten gegliedert, zwischen denen die Fensterfronten sitzen. Auf die sieben Flächen wollte Kutscher jeweils im oberen Bereich die sieben Petitionsunterschriften der Professoren als Neonschriften anbringen. Über das Zusammenspiel der Porträts mit den vergrößerten Original-Unterschriften in Neon sollten die Göttinger Sieben individueller

⁶⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1619.

⁶⁸ Zum politischen, städtebaulichen Hintergrund sowie zu den am Wettbewerb beteiligten Künstlern, vgl. Die Göttinger Sieben. Der Wettbewerb für das Landesdenkmal in Hannover. Hrsg. v. Horst Milde, Hannover 1994.

⁶⁹ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Projektskizzen: 0649-0653.

gestaltet werden. Auf dem Platz selbst sollten in Fußhöhe unsichtbare Infrarot-Bewegungsmelder angebracht werden. Betrat jemand den Platz, wurde ein Kontakt ausgelöst, und die Neonunterschriften der Göttinger Sieben begannen sieben Sekunden lang zu leuchten. Besucher und Abgeordnete lösten durch ihre Anwesenheit, ihr Durchschreiten und Berühren auf dem Platz die Schriftzüge aus und bewirkten symbolisch, wofür die Sieben eintraten. Die Bürger mussten die Petition mit ihrer Person erneuern, dafür heute wieder eintreten, und sich in die Tradition der Sieben stellen. Durch ihr aktives Auslösen sollten sie die Namensschriftzüge zum Leuchten bringen. Gleichzeitig mit der sinnbildlichen Aktivierung der Petition im Außenbereich begannen auch im Innern des Parlamentsgebäudes Lichtaktivitäten. Kutscher verklammerte den Außen- und den Innenbereich über die Bewegungsmelder miteinander. Für die Abgeordneten innen leuchtet eine kleinere Version des Siebengestirns in der Wandelhalle auf. Der in seinem Gebäude abgeschottete Abgeordnete sollte analog zu den Berührungen im Außenbereich an die Außenwelt, an den vorbei schreitenden Bürger auf dem Platz erinnert werden und gleichzeitig die Konterfeis der Vorbilder vor Augen haben.

Der Außen- und der Innenraum sollten durch die gemeinschaftlich verbindende politische Idee durch die projizierten Köpfe miteinander verschränkt werden. Die Verfassung selbst sollte auf Steinfindlinge gemeißelt werden und zum „Verweilen“ anregen. An neun Orten rund um den Landtag sollten 61 Findlinge, entsprechend den 61 Verfassungsartikeln, in neun Abschnitten gruppiert werden. Die mit den Schriftzügen der Verfassung versehenen Findlinge sollten als Sitzgelegenheiten benutzbar sein. Zudem sollte der leere, ungeschützte Platz selbst durch eine Glaspavillon-Zeile gefasst und damit neues Leben angesiedelt werden (Abb. 258-259). Kutscher wollte keine repräsentativen Gesten setzen, sondern über Interaktivität neue Möglichkeiten und Grenzen von Gedenkkunst ausloten. Es ging ihm nicht darum, für die historischen Ereignisse ein adäquates Sinnbild zu finden, sondern sie kritisch in die gesellschaftspolitischen Bedingungen der Jetztzeit zu übertragen. Es ist also nicht an ein repräsentatives Denkmal gedacht, mit konventionellem Memorial-Vokabular, sondern eher an einen Anstoß, eine Art von Aktivierung von Wahrnehmung für Bürger und ihre Vertreter. Durch aktivierende Reflexion und Irritation sollte die Sichtbarmachung der politischen Leistungen der Göttinger Sieben und ihrer Vergegenwärtigung angesprochen werden. Entsprechend erweiterte und vertiefte Kutscher über die ästhetische Dimension der Wettbewerbsaufgabe hinaus die politische Verpflichtung der Bürger, ins aktuelle Geschehen einzugreifen. Über das interaktive, erweiterte Bild der sieben leuchtenden Vorbilder im äußeren und inneren Bereich eines Gemeinschaftsraums wurde allen Beteiligten, den

Abgeordneten und Bürgern, aufgezeigt, „*worum es in einem aktiven demokratischen Gemeinwesen geht*“. Diese unrepräsentative, stille aber dennoch eindringliche Arbeit zeigt eine gewisse Nähe zu Mahnmalsarbeiten von Jochen Gerz⁷⁰.

Jochen Gerz hat in seinem, mit Studenten erarbeiteten, unsichtbaren Mahnmal gegen Rassismus in Saarbrücken (1990-1993) ein bis dahin nicht existierendes Verzeichnis aller jüdischen Friedhöfe in Deutschland vor 1933 auf die Unterseite von 2146 Pflastersteinen graviert und damit den Eingangsbereich des Saarbrücker Schlosses neu gepflastert. Die zunächst heimliche und ohne Auftrag durchgeführte Aktion wurde im Verlauf des Projektes vom Stadtparlament nachträglich genehmigt⁷¹. Der Austausch der Steine führte sowohl dazu, auf einen ehemaligen Folterraum der Gestapo im Schloss aufmerksam zu machen, als auch die Abgeordneten - das Saarbrücker Schloss ist Sitz des Stadtparlamentes - über das in Stein verdeckt gearbeitete Verzeichnis zu führen. Gerz fungiert als Vermittler zwischen Kunst und Leben. Die Abgeordneten sollen bewusst über die Steine laufen, sich der zerstörten jüdischen Friedhöfe erinnern und ihre Politik daran binden (Abb. 260). Das Verschwinden, das Unsichtbare und dennoch Vorhandene ist der entscheidende Auslöser für einen täglich neuen Dialog. Sowohl Gerz als auch Kutscher verweigern repräsentative Denkmäler auf Sockeln. Sie fordern vielmehr durch Bewegung und Erinnerung einen interaktiven Austausch von Erinnertem und Gegenwärtigem. Während Gerz „negative Erinnerungen“ aktiviert und sie als Lehre moralisch anführt, orientiert sich Kutscher an positiven „Idealen“, allerdings immer mit dem ironischen Unterton, dass sie auch als „Scheinheilige“ zu sehen sind. Gewonnen hatte den Wettbewerb Floriano Bodini (1933) mit einer repräsentativen figuralen Skulpturenanordnung.

III.6. 3. Einen Bogen spannen mit „Leuchtenden Vorbildern“ - Ratssaal des Rüsselsheimer Rathauses (1998)⁷²

Durch die Auswahl seiner Arbeit beim Wettbewerb für den Ratssaal des Rüsselsheimer Rathauses, einen Rundbau, konnte Kutscher 1998 eine interaktive Arbeit mit den „Leuchtenden Vorbildern“ im öffentlichen Raum verwirklichen. Kutscher gelang es mit seiner Formensprache, die Rüsselsheimer Bürger aktiv gestaltend in den künstlerischen Prozess eingreifen zu lassen. An die Stirnseite des Ratssaales der Rüsselsheimer

⁷⁰ Vgl. Jochen Gerz, Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999, Ausst.-Kat. Museion-Museum für Moderne Kunst, Bozen, Kunsthalle zu Kiel, Art Gallery of Windsor, Ontario, Sonderjyllands Kunstmuseum, Tonder Ostfildern-Ruit 2000.

⁷¹ Vgl. Jochen Gerz, 2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken, Stuttgart 1993.

⁷² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1616.

Stadtverordneten fräste er direkt in den rohen Putz einen halbkreisförmigen Teil des Grundrissplanes des Gebäudes ein. An den Stellen, wo die Stützen im Plan eingezeichnet sind, setzte er 14 kurze Aluminiumstangen. Sie bildeten so mit dem Grundriss einen halbkreisförmigen Bogen aus Lichtpunkten. Die Kommunalpolitiker haben also den architektonischen Grundriss des Raumes, in dem sie sich befinden, immer vor Augen. Auf dem ausgefrästen Plenarsaal-Grundriss strahlen nur drei der vierzehn Lampen des Bogens ein „leuchtendes Vorbild“ ab. Die elf weiteren Plätze neben den Konterfeis von Adam und Sophie Opel sowie Walter Rietig, die über die Debatten der Parlamentarier wachen, sind noch frei. Als einfache Halogenleuchten zeigen sie leuchtende Leerstellen an. Auf der gegenüberliegenden Seite befinden sich korrespondierend drei Luminogramme auf Fotoleinwand in Holzkeilrahmen. Auch hier sind die entsprechenden zwölf Plätze neben den beiden Opel- und Rietig-Luminogrammen noch frei und durch zwölf leere Rahmen symbolisiert (Abb. 261-262). Wer zukünftig in die Galerie verdienter Bürger im zentralen Ort demokratischer Entscheidungsfindung Aufnahme finden soll, muss in öffentlichen Beratungen seine Klärung finden. Kutscher variiert und erweitert bis heute sein Spektrum der „Leuchtenden Vorbilder“. Als Ergebnis aus dem Wettbewerb der Göttinger Sieben entstand seine Serie von Brandmalereien mit „Leuchtenden Vorbildern“. Anhand des großen Holzmodells des hannoverschen Landtags experimentierte er mit Holz und Licht. Bei der Serie der Sperrholzkästen (1,40 m x 1 m) mit Trafo und Aluminium-Halterung für ein „Leuchtendes Vorbild“ ging er mit der Brandmalerei in das Material hinein⁷³. Brandmalereien gelten nicht als anerkannte künstlerische Ausdrucksform, gehören in den Bereich der Volkskunst und verzieren oft Schlüsselbrettchen. Um die Nobilität und Anmut der „Leuchtenden Vorbilder“ zu relativieren, kombinierte Kutscher jeweils ein „Leuchtendes Vorbild“ wie Gustav Mahler, Martin Heidegger, Abraham Lincoln, George Washington oder Thomas Edison mit einem für sie typischen Gegenstand als Untergrund, gearbeitet in Brandmalerei. Die Arbeiten stellen mit ihren Anleihen bei Trivialästhetik und Kitsch einen ästhetischen Bruch mit der bisherigen Präsentation der „Leuchtenden Vorbilder“ dar (Abb. 263). Der weniger überzeugende Dialog mit den Brandmalereien stellt jedoch die Basis für die Bearbeitung der Rüsselsheimer Stirnwand dar.

Kutschers diverse Versuche, immaterielles Licht mit weiteren Medien zu kombinieren, funktionieren in Rüsselsheim durch Inhalt, Material- und Technikwechsel wiederum sehr gut. Kutscher appliziert die Halterungen der Vorbilder an die Stellen im Grundriss, an der sich die das Gebäude stützenden Säulen befinden. Symbolisch werden die architektonischen

⁷³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Objekte: 1432-1439.

Stützelemente gleichgesetzt mit den stützenden Personen für diese Region. Die Tätigkeit des Architekten selbst wird als Planungsarbeit an dem Ort reflektiert, von dem aus die Region u.a. architektonisch geordnet wird. Ein Architekturplan wird zum Symbol für das zukünftig zu gestaltende Gemeinwesen. Man fühlt sich an konstruktivistische Tendenzen erinnert, beispielsweise an den Technik begeisterten Robert Michel (1897-1983), der in den zwanziger Jahren in seine gezeichneten, gemalten und geklebten Bildwelten Motive integrierte, die Flugapparaten, Maschinen und Motoren glichen. Kutscher läßt den Gebäudeplan als eingravierte Wandzeichnung selbst zum Programm, zum inhaltlichen Bestandteil des Ortes werden, an dem er umgesetzt wurde. Während mittelalterliche Stifter die Modelle ihrer Stiftung in Händen halten, rückt hier der Plan selbst ins Zentrum, und die Personen finden sich als Stützen auf ihm. Der überdimensional große Plan mit seinen kerzenähnlichen Leuchten verleiht dem Ratssaal etwas Feierliches. Die Faszination des Lichtes überträgt sich auf den Versammlungsort, an dem gestritten wird, und verändert die Atmosphäre. Bis 2003 waren bis auf zwei „Stützen“, Adam und Sophie Opel, alle weiteren Plätze frei. Die freien Stellen der Porträtgalerie, die auch als Anregung dienen sollen, selbst zum Vorbild zu greifen, verringerten sich auf Wunsch der Rüsselsheimer Bürger (nicht eines städtischen Gremiums oder des Künstlers) um eine Stelle. Der bereits angesprochene Walter Rietig, ein Widerstandskämpfer und Opfer des Faschismus, wurde in Bürgerversammlungen auserkoren, den Bogen mit Vorbildern aus der Rüsselsheimer Geschichte, der im Laufe der Jahre gespannt werden soll, zu erweitern.

Kutschers offene, prozesshafte Arbeit - die Beziehungen zwischen Rüsselsheimer Bürgern schafft, die vorher nicht bestanden - sorgt in Rüsselsheim für eine gesellschaftliche Kontinuität (Abb. 264). Das bis zu einem gewissen Punkt unsichtbare Denkmal wird im Findungsprozess der Bürger selber über die Zeit sichtbar. Die Bürger werden zu Mitspielern und treten in dieser sich immer wieder erneuernden Performance in Dialog zu sich selbst, ihrer Geschichte und zum Künstler. Kutscher vertraut darauf, dass die inhaltliche Idee in den Köpfen der Bürger weiterlebt. Die von ihm initiierte Tradition, dass die Bürger selbst in einem Arbeitsprozess sich klar darüber werden müssen, wen sie als Vorbild ansehen, muss immer wieder verlebendigt werden. Die Bürger können sich durch ihr vorbildliches Engagement selbst ein Geschenk machen, indem sie die Möglichkeit erhalten, als „leuchtendes Vorbild“ verewigt zu werden. Wieder ist es Jochen Gerz, der mit seiner Arbeit „Das Geschenk“ für die Ausstellung „Vision Ruhr“ im Jahre 2000 eine Präsentationsform wählte, um mit einem selbst wachsenden Denkmal ein Symbol für die Solidargemeinschaft und traditionelle Kommunikationsmentalität des Ruhrgebietes zu finden (Abb. 265). Gerz

richtete auf dem Gelände der Zeche Zollern II/IV ein digitales Fotostudio und eine Rahmenwerkstatt ein. Unentgeltlich konnte jeder Besucher eine Fotografie von sich anfertigen lassen, die anschließend gerahmt und mit einer Expertise versehen wurde. Als Geschenk erhielt der Besucher aber nicht sein eigenes Porträt, sondern das zufällig ausgewählte Foto einer anderen Person. Ein zweiter Abzug eines jeden Porträts wurde in das Dortmunder Museum am Ostwall gebracht, wo im Verlauf der Aktion eine wachsende Sammlung entstand, die auch zeitgleich ausgestellt wurde⁷⁴. Das Gruppen-Porträt von Gerz basierte auf dem kreativen gesellschaftlichen Akt, dass sich 5000 fremde Personen gegenseitig in ihre privaten Räume aufnahmen und gleichzeitig an einem weiteren Ort, dem Museum, gemeinschaftlich vereint waren. Kutscher ließ in seiner Arbeit einzelne aus der Gesamtheit hervorheben, die wiederum von der Gesamtheit bestimmt werden. Beiden Arbeiten gemein ist der offene Prozess des über die Zeit wachsenden Werkes, bei dem jeder auf seine Weise einen persönlichen Beitrag leistet. Der zu leistende Beitrag bei Gerz bestand auch in der Enttäuschung, sein Bild nicht selbst mit nach Hause nehmen zu können. Die Enttäuschung bei Kutscher besteht darin, dass er einen anderen Bürger zum Vorbild bestimmte. Dennoch fanden die Bürger in beiden Arbeiten Trost, durch das Geschenk, das Bild eines anderen mit nach Hause nehmen bzw. das eigene Rathaus erleuchten zu können. Kutschers noch zu konstruierender zukünftiger „Lichtbogen“, der aus den noch zu bestimmenden Vorbildern bestehend wird, basiert nicht auf abstrakten bürokratischen Mechanismen, sondern auf der Aktivierung der Bürger selbst. Die Übertragung eines Porträts auf gesellschaftliche Zusammenhänge verlangt nach einer Persönlichkeit, für die die Rüsselsheimer Bürger Zeugenschaft abgeben können. Die Arbeit erstreckt sich über einen großen Zeitraum. Auch Sigrid Sigurdssons (geb.1943) „Bibliothek der Alten“ ist auf einen sehr langen Zeitraum angelegt. Für diese Bibliothek wurden 60 Autoren im Alter von 50 bis 100 Jahren sowie 35 bis 50 Jahren gesucht. Mit Frankfurt verbunden, erklärten sie sich bereit, einen Rückblick auf das vergangene Jahrhundert darzustellen. Das im Jahre 2000 begonnene Projekt, dessen erste Beiträge 2004 zur Verfügung stehen, soll 2050 abgeschlossen sein⁷⁵. Solche offenen prozesshaften Projekte, die über Generationen angelegt sind, lassen die Bürger aktiv an einem Erinnerungsprozess mitwirken, am Umgang mit der eigenen Geschichte teilhaben. Die Einbeziehung des Publikums in die Gestaltung eines Porträts

⁷⁴ Vgl. Jochen Gerz, Das Geschenk; sowie Mentale Räume. Marion Hohlfeld im Gespräch mit Jochen Gerz, in: Vision. Ruhr. Kunst Medien Interaktion auf der Zeche Zollern II/IV Dortmund, Ausst.-Kat. Westfälisches Industriemuseum Zeche Zollern II/IV und Museum Ostwall, Dortmund 2000, S. 197-204. Siehe auch: Kurt Wettengl, Das Geschenk 2000, in: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt/Main; Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 2000, S. 124-126.

⁷⁵ Vgl. Wettengl 2000, S. 178-180.

verweist auf die Rolle, die der Auftraggeber in der Vergangenheit spielte sowie auf dessen zum Teil entscheidende Mitwirkung an der Entstehung eines Werkes. Die Rollenumverteilung, hin zu einer „demokratischen“ Entscheidungsgewalt des Publikums, kennzeichnet auch eine weitere Arbeit von Tobias Rehberger. 1996 setzte dieser im Frankfurter Portikus in der Ausstellung „Suggestions from the Visitors of the Show # 74 and #75“ eine in vorherigen Ausstellungen durchgeführte Publikumsbefragung in ein institutionelles Porträt um. Verbesserungsvorschläge wie Hocker, Kissen und eine Minibar wurden direkt materialisiert und trugen die Namen derer, die die Vorschläge einreichten. Das Resultat ist eine Reihe von „Porträts“, bei denen das Objekt den Besucher verkörpert, der es vorgeschlagen hat⁷⁶. Rehberger und Kutscher werden beide zu Ausführenden von Publikums-Vorschlägen, deren Anregung sie zuvor selbst initiiert hatten. In diesen von den Künstlern kreierten kommunikativen Situationen fordern sie vom Publikum eine kreative Leistung, um sie anschließend in ihre jeweiligen spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten umzusetzen. Dabei muss klar betont werden, dass die vermeintliche „demokratische“ Entscheidungsgewalt“ des Publikums in Wirklichkeit sich auf den Formfindungsprozess reduziert. Mit „Demokratie“ hat dies nichts tun, da die Künstler nicht wirklich die letzte Kontrolle aus der Hand geben. Sie fordern Einflüsse, die sie nach anschließender Sondierung zulassen, außerdem bleibt der Status der Künstler unberührt; diese können nicht abgesetzt werden.

III.6.4. Zusammenfassung

„Leuchtende Vorbilder“ in Görlitz - Celle - Hannover - Rüsselsheim

Mit den „Leuchtenden Vorbildern“ blieb Kutscher seiner einmal gefundenen Formensprache verbunden. Zu den veränderten Ausstellungsorten und Räumen fand er immer eine spezifische Neuformulierung dieses Vokabulars. Kutscher koppelte einen neuen Zugang an die Aufgabenbewältigung mit einer neuen formalen Herangehensweise. Fasst man die achtjährige Entwicklung der „Leuchtenden Vorbilder“ von der Wiesbadener Ausstellung 1990 bis zur Rüsselsheimer Arbeit 1998 zusammen, zeigt sich eine Zunahme der interaktiven Anteile innerhalb der Installationen, die in eine offenen, auf Jahrzehnte angelegten prozesshaften Form mündete. In Görlitz findet sich das konzentrierteste Porträt einer Stadt. Über drei Stockwerke spielt Kutscher mit den Traditionslinien von Görlitz und entwirft ein Profil dieser Stadt durch die Jahrhunderte. In Celle, einem 24 Stunden-Museum, hingegen wendet er sich durch das von ihm ausgewählte transparente Fensterraster bereits in den

⁷⁶ Vgl. Baudin 2000, S. 17.

Außenbereich, kommuniziert mit dem gegenüberliegenden Schloss, den daraus resultierenden historisch-politischen Bedingungen und verlangt vom Betrachter eine veränderte Einstellung zu den Vorbildern. Die unterschiedlichen vorbildhaften Facetten der zwölf auserwählten Celler Bürger stehen exemplarisch für das geistige Umfeld eines Gemeinwesens, das die Betrachter zu einer eigenen Stellungnahme im Verhältnis zu den Mitbürgern anregt. Dass unter diesen zu Ikonen erhobenen Köpfen durchaus auch fragwürdige Gestalten sein können, wird durch die Koppelung des Positivs mit einem Negativ immer wieder betont. Das „vierundzwanzigstündige anwesende Heilige“ wirkt durch sein miniaturhaftes, virtuelles und flüchtiges Wesen ohnehin zweideutig. Die „Göttinger Sieben“ war keine wirklich experimentell neue Arbeit, vielmehr eine angewandte Arbeit aus bereits erarbeitetem Material mit Licht und Bewegungsmeldern. Die Mitwirkung der Bürger basierte noch auf Zufälligem und Unbewusstem. In Rüsselsheim hingegen verkehrten sich die Verhältnisse, die vormals eher zufällige Auswahl wich einer bewußten, aktiven Teilnahme der Bürger am Findungsprozess ihrer Vorbilder. Das Einbeziehen des öffentlichen Raums in Rüsselsheim durch die Betonung der positiven Aspekte einer Gemeinschaft ist die wesentliche Entwicklung bei den „Leuchtenden Vorbildern“. Hier wird nicht mehr das eigene Ich bzw. der „Andere“ vordergründig, sondern tatsächlich ein Gesellschaftsbild. Beuys' Gedanke der sozialen Plastik erfährt hier im gemeinschaftlichen Suchen nach einem Profil, visualisiert über die Vorbilder, einen Ausdruck. Der einmal in Gang gesetzte Prozess ist dabei auch kritisch. Ob es überhaupt noch Vorbilder geben kann, wird genauso diskutiert wie die Fragwürdigkeit, ob sich in einem figürlich traditionellen Abbild eine Gesellschaft wieder findet. Das performative „Zusammensuchen“ nach einem gemeinsamen Nenner, mit all den Fragwürdigkeiten und Widersprüchen, ist der Impuls, der von Rüsselsheim ausgeht.

III.7. Séance en chambre noire (1989-2000)⁷⁷

Vom Porträt des Systems Kunstbetrieb war es nicht weit zum Porträt der handelnden Personen des Betriebes. Erneut greift Kutscher bei diesem Projekt auf die Technik des Luminogramms und des Fotogramms zurück. Das Fotogramm wurde als künstlerisches Ausdrucksmittel erst am Ende des Ersten Weltkrieges entdeckt. Entstanden bereits im 19. Jahrhundert fanden Luminogramme Anwendung in den Naturwissenschaften. Eine Handvoll künstlerischer Grenzgänger, die zu Beginn der zwanziger Jahre im 20. Jahrhundert nach Bildern suchten, die automatisch-fotografisch entstehen sollten, ohne an die Verdoppelung

⁷⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1586.

der Realität gebunden zu sein, fand im Fotogramm ein Verfahren, in dem sich Realität in Surrealität verschob, eine „Vergeistigung der Realität und deren Materialität“.

Diese fotografischen Bilder, die bestenfalls die halbe Wirklichkeit zeigten - aber so nahe, dass man davon berührt wurde - entrückten ihre Sujets, entmaterialisiert, gleichzeitig in unerreichbare, jenseitige Räume. Die Fotogramme von Christian Schad (1894-1982), Man Ray (1890-1976) und Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) umgingen gleich im ersten Schritt den Abbildcharakter der Fotografie. Im Kontext von Dada waren sie Antikunst und Antifotografie zugleich, weil mit ihnen ein technisches Bildmedium in die Kunst verpflanzt und gleichzeitig deren hervorragendste Eigenschaft, das naturgetreue Abbilden, unterlaufen wurde. Sowohl die Ergebnisse als auch die Methode, direkt mit Licht auf einer lichtempfindlichen Schicht zu arbeiten, entsprachen genau dem künstlerischen Vokabular Kutschers. Die Konstruktivisten schätzen es, weil man damit „ohne Mutter“, ohne Vorbild, losgelöst von den Gegenständen, Bilderfindungen aufzeichnen konnte, in denen allein das Licht produktiv wurde und sich als reine Substanz materialisierte.

Bereits im „Prinzip Torso“ stellte Kutscher einer festen Form eine weiche, elastische prozesshafte gegenüber. Die damit verbundene Ablösung von Traditionen und Vorbildern (ohne Ausgangsform) ermöglichte ihm die Nutzung der Technik des Fotogramms. Der durch die Kamera erstarrten, fixierten, in einem „Objektiv“ festgehaltenen Form konnte er in einer prozesshaften Entwicklung eine neue Form entgegenstellen. Dabei spielte das Zulassen des Zufalls eine große Rolle. Die Öffnung eines erstarrten Musters, das viele Künstler zwecks Kontrolle ihrer Arbeit anstreben und sie dabei unbeweglich macht, führte bei Kutscher zu freien kreativen Formen. Bei den Blindzeichnungen versuchte er aus dem fest gefügten Formenkanon (Tradition), der ihm durch das eigene Auge (Technik) vorgegeben war, durch eine Binde auszubrechen. Nichts war mehr zwischen der schwarzen Wand und seinem Körper geschaltet, um den Zeichenvorgang zu bündeln. Der Impuls wurde direkt umgesetzt.

Dieser unmittelbare Weg, ohne Umweg über die Kamera und scheinbar auch ohne Umweg über die Künstlerhand, mit einem nicht vorhersehbaren Ergebnis, wurde von ihm in den Luminogrammen, chemische Malerei nur mit moduliertem Licht, genutzt. Seit 1989 veranstaltete Kutscher in unregelmäßigen Abständen bislang neun Performance-Abende in Museen und Galerien, als eine Art spiritistisch-geheimnisvolles Treffen in einem engeren Personenkreis⁷⁸. Bei den „Séancen en chambres noires“, einer Langzeit-Porträt-Performance-

⁷⁸ Galerie Lydia Megert, Séance en chambre noire, Bern 1989 / Galerie Waschsalon, Séance en chambre noire, Frankfurt am Main 1989 / Galerie Ribbentrop, ONE-MAN-SHOW, Eltville 1993 / Karl Ernst Osthaus-Museum, Trivial machines, Hagen 1992 / Galerie Delicatesy Avantgarde, „Fatamorgana“, Gdansk 1994 / beziehungsweise..., Séance en chambre noire, Performance in den Opel-Villen Rüsselsheim 1998 / Kestner-Gesellschaft, Séance en chambre noire, Hannover 1998.

Reihe, nimmt Kutscher direkt Kontakt zum Publikum auf. Ein Teil der Performance besteht aus einem Gespräch, das in das Produkt - ein zu entstehendes Bild - einfließt. Das gemeinsam geführte Gespräch bestimmt also die Erscheinung des Porträtierten im fertigen Bild mit. Bei diesem Projekt greift Kutscher auf die Technik des Luminogramms und des Fotogramms zurück. Seine Experimente mit Licht auf Fotopapier und Fotoleinwand führten seit 1985 (mit besonderem Schwerpunkt 1987) zu ganzen Serien von Luminogrammen und Fotogrammen mit „Leuchtenden Vorbildern“⁷⁹. Durch das Bewegen dieser Lichtquelle innerhalb der kameralosen Fotografie konnte Kutscher regelrechte Lichtzeichnungen entstehen lassen. Die bereits in der Geschichte der Fotogramme seit den 50er Jahren vorhandenen statischen Abbildungen von Ganz-Figuren- Schattenrissen, von denen die besten - seit den 60er Jahren auch in Bewegung gefasst - sicherlich von Floris M. Neusüß (geb.1937) stammen, überzeugten Kutscher ästhetisch aufgrund des erzeugten „Schwebens“ der Körperschatten. Er erweiterte die Fotogrammtechnik um einen neuen Aspekt, indem er ein menschliches Gesicht mit einem „Leuchtenden Vorbild“ kombinierte. Durch das Zusammenbringen eines Positivs und eines Negativs erzielte Kutscher eine Mehrschichtigkeit innerhalb des Foto- und Luminogramms. Das Positiv des „Leuchtenden Vorbildes“ erschien als Negativ- Zeichnung mit dem davor gesetzten nun positiven Porträt, das auf die Fläche reduziert war, auf dem Foto- und Luminogramm. Kutscher verwandelte den Ort der Performance in eine Dunkelkammer, „*da dies der Ort ist, an dem das geheimnisvolle Wunder passiert*“. Als Orte für dieses Treffen wurden innerhalb der Museen und Galerien zuvor präparierte, abgedunkelte, gespenstisch anmutende Räume (wie Keller, Abstellkammern, Bibliotheken etc.) benutzt. Im „Wartezimmer“ befand sich ein runder Tisch mit Stühlen, flackerndem Kerzenlicht, Speisen und Getränken. Um in der Kürze der Zeit zu einer Bestandsaufnahme einer Person zu gelangen, verteilte eine „Sprechstundenhilfe“ die bekannten Fragebogen von Marcel Proust. Nach dem Studium der Fragebogen war Kutscher in der Lage, auf seine „Patienten“ zu reagieren⁸⁰. Jeweils einzeln wurden sie zu einer dialogischen „Séance“ in einen Nebenraum gebeten, der wie eine Mischung aus provisorischer und mit rotem Licht aufgeleuchteter Dunkelkammer und medizinischem Untersuchungszimmer anmutete. Dort standen eine Liege und die benötigten chemikalischen Flüssigkeiten bereit. Im Hintergrund ertönte Chorgesang aus dem 16. Jahrhundert. Ein persönlicher Gegenstand war mitzubringen, der - ganz im Sinne einer Séance - auch als Medium dienen konnte. In einer behutsamen

⁷⁹ Vgl. Im Werkverzeichnis (Grafische Arbeiten mit Fotochemie) die stattliche Anzahl von Nr. 0750 bis 1284.

⁸⁰ Am Ende einer jeden Séance wurden die Bogen wieder an die Besucher zurückgegeben, um ihre Intimsphäre zu wahren. Die Fragebogen sollten nur als Anregung für eine Gesprächssituation dienen. Für Kutscher waren die Fragebogen impulsgebend für die Bildformulierung, für die „Patienten“ lockerten sie die ungewohnte Atmosphäre auf und führten zu einer ersten Selbstreflexion.

„Therapie“ führte „Dr. Kutscher“ im weißen Kittel erst einmal ein Gespräch mit dem Besucher. Jeder konnte nun aus den bisher von Kutscher porträtierten Heroen der Geschichte eine Person aussuchen, mit der er über dieses Medium in Kontakt treten wollte. Die Besucher der Séance wurden auf die mit unbelichteter Fotoleinwand bedeckte Liege gelegt. Nach vorausgegangener einfühlsamer „Beleuchtung mit Worten“ materialisierte sich dieses Vorbild und wurde auf den Patienten und die darunter liegende Leinwand projiziert. Dank „weicher Lichttherapie“ ist eine Kontaktaufnahme zum verehrten Vorbild wie von Geisterhand möglich (Abb. 266-267). Die Ergebnisse der belichteten Doppel-Porträts waren immer unterschiedlich und nicht vorhersehbar. Als „Medium“ bestimmte Kutscher zwar die Atmosphäre in den Räumen, aber die Positionierung und Zusammenstellung der Beigaben ergab sich erst während der Performance. Kutscher rief nicht nur ein Vorbild aus dem Reich der Toten herbei, ganz ohne Tische rücken, sondern es materialisierte sich in der sphärisch intimen Atmosphäre leibhaftig auf einer Fotografie. Nicht wesentlich anders als in jeder privaten Fotosammlung, in der ständig Verwandte, Freunde etc. aus dem „Jenseits“ herbeigeholt werden. Die Fotografie entrückt einen Abgebildeten in eine andere Sphäre. Diesen Schnittpunkt zwischen Leben und Tod griff Kutscher auf, indem er nun beides auf einem Bild vereinte. Die von Kutscher beschworenen Geisterbilder sind leicht verschwommen, ihre Unschärfe, die Vermeidung fester Konturen, verleiht ihnen in dieser artifiziell geschaffenen Situation erst ihr flüchtiges Leben. Die Lebenden hingegen werden in deutlicher Ansicht, im strengen Profil als weiße Schattensilhouetten wiedergegeben⁸¹. Trotz der dadurch bedingten klaren Erkennbarkeit wirken die Personen durch die Schwarz-Weiß-Abbildung anonymisiert. Diese Porträts in einem undefinierten, abstrakten, unendlich wirkenden schwarzen Raum besitzen keine Körperlichkeit mehr. Die Bilder erhalten dadurch etwas Absolutes und unterstreichen noch das Geisterhafte. Die entstandenen Arbeiten werden noch am gleichen Abend gerahmt und an die Wand gehängt. Sie geben der anschließenden Feier inmitten der abgebildeten Porträtierten und ihrer gleichzeitig anwesenden Vorbilder ihren besonders lebendigen Rahmen. Die Reste der Séance mit den am Abend entstandenen Arbeiten sowie den leeren Gläsern und Flaschen und dem Ambiente bleiben dann als Installation und Teil einer Ausstellung zurück (Abb. 268). Bedient sich Kutscher zunächst kenntnisreich in dieser Arbeit der Rahmenbedingungen der Psychoanalyse mit Wartezimmer, Behandlungszimmer, Sprechstundenhilfe und Fragebogen, um zunächst eine Bestandsaufnahme des Falles vornehmen zu können, so führt die anschließende Behandlung auf der Couch zu einer rein materiellen und sichtbaren Profilgewinnung. In den Séancen in der *Chambre noire* (in

⁸¹ Vgl. auch in diesem Kontext: Ellen und Klaus Maas, *Fotosilhouetten. Ein Beitrag zur Porträtschattenkunst*, in: *Fotografiegeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 3, 2 Jg., 1982, S. 53-62.

Frankreich nennt man die Therapie-Sitzungen Séancen) spielte der Künstler humorvoll mit der Be-, Er- und Durchleuchtung der Seele. Ähnlich der Psychoanalyse, wo versucht wird, in das Innere der im Dunklen liegenden Seele vorzudringen, gibt Kutscher ironisch die Sichtbarmachung des Unsichtbaren wieder. Dies machte er mit kunst-inhärenten und bildnerischen Mitteln. Kutscher funktionierte das Behandlungszimmer in eine Dunkelkammer um und spielte damit entfernt auf den von Sigmund Freud in seiner Traumdeutung vorgenommenen sinnbildhaften Vergleich zwischen dem psychischen und dem fotografischen Apparat an⁸². Kutscher läßt sich jedoch gar nicht erst auf die von Freud entwickelte Analogie zwischen dem psychischen und dem fotografischen Apparat näher ein, sondern bringt sein Ergebnis, ohne Mitwirkung eines Negativs und den damit von Freud in Verbindung gebrachten psychischen Eindrucksspuren direkt in der Dunkelkammer auf den Punkt. Schnell entlarvte sich der vorgetäuschte, psychoanalytische Hintergrund als reine Scharlatanerie.

In der Dunkelkammer wird die Lichtquelle selbst als Beleuchtungstherapie von „Dr. Kutscher“ eingesetzt. Die erzielten Resultate visualisieren das Wunder des Niederschlages von Licht auf fotoempfindlicher Fläche. Kutscher verdeutlicht dem „Patienten“, wie viel Zeit das Licht benötigt, um über Apparate Realität einzufangen⁸³. Das Phänomen des Lichts und dessen Niederschlag, nicht fassbar und eigentlich ein Wunder, wird in dem verselbstständigten Prozess der Chemie in den Chemikalienbädern aus Entwickler- und Fixier-Flüssigkeit vor den Augen der Besucher in stabile Bilder umgewandelt. Trotz der im wahrsten Sinne des Wortes „Aufklärung“ mit immateriellem Licht erleuchteten Szene erschien das scheinbar authentische Luminogramm-Bild voller Magie. Das magische Bild kombinierte Kutscher mit den abstrakt verallgemeinernden und verschwommenen Lichtzeichnungen - Spuren des Fotogramms durch die mitgebrachten Objektmedien. Die Sitzungen werden so zu einer Mischung aus spiritistischen Anleihen und sachlicher Einführung in die Fotografie. Nicht umsonst schlug 1848 die Geburtsstunde des Spiritismus durch den berühmten Poltergeist im Hause der Familie Fox im Staate New York, kurz nach der Entdeckung der Fotografie⁸⁴. In gewisser Weise knüpft Kutscher an die Tradition der spiritistischen Fotografie im 19. Jahrhundert an. Die meisten dieser Tausende von Geisterfotografien entstanden unter Mitwirkung von Medien und zielten auf den sichtbaren

⁸² Vgl. Elisabeth Bronfen, Die Black Box des seelischen Apparates, in: Black Box, Der Schwarzraum in der Kunst, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2001, S. 65-75.

⁸³ Für Roland Barthes ist das Problem der Zeit das zentrale Moment der Fotografie, u.a. da „*die Zeugenschaft der Fotografie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht*“. Zitiert aus: Roland Barthes, Die helle Kammer, Frankfurt/Main 1989, S. 99.

⁸⁴ Bernd Stiegler, Bilder aus dem Totenreich: Photographie und Spiritismus, in: Philologie des Auges. Die fotografische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001, S. 118-135. Das Datum 1848 ließe sich diskutieren. Bereits Schillers „Geisterseher“ von 1789 (Erstpublikation) ist Spiritismus reinsten Wassers.

Beleg einer Materialisierung von Geistererscheinungen. Der Fotografie kam die trügerische Aufgabe zu, als unbestechliches authentisches Medium den Existenzbeweis dieser unsichtbaren Phänomene aus dem Reich der Schatten zu liefern⁸⁵. Die Geisterfotografie sollte die Strahlen aus dem Jenseits verbildlichen. Die fließende Grenze zwischen Leben und Tod, auf die die Geisterfotografie mit ihren Schatten-Porträts, fliegenden Teilchen und Ektoplasma-Materialisation anspielten, ließ Kutscher atmosphärisch in seinen halbdunklen spiritistischen Séancen einfließen⁸⁶. Seine Erzeugnisse entstammen aber keinem übersinnlichen Phänomen und keinem manipulierten Bewusstsein, sondern Licht und Chemie. Mit seinen Fotografien des Unsichtbaren betreibt er mit allerlei Hokuspokus technische Aufklärung⁸⁷. Die Teilnehmer schauen dem Manipulierer über die Schulter und bleiben trotzdem vom geheimnisvollen Ergebnis fasziniert. Die Bilder selbst weisen Unschärfen, Verwischungen und Verzeichnungen auf, wirken stellenweise unperfekt und sperren sich gegen eine glatte, schnelle ästhetische Verwertung. Der performative Moment der Entstehung sollte sich auch an den Bildern ablesen lassen. Besonders aber ist, dass der Teilnehmer selbst reflektiert und sich zum Teil der Ausstellung macht. Im Mittelpunkt steht der kommunikative Akt, das Improvisieren und das sich gegenseitige Beschenken. Kutscher erhält Informationen vom Teilnehmer, die sich im anschließenden Bild wieder finden. Anstelle von traditionellen Gruppen-Porträts, bei denen die Künstler die Dargestellten auf einer Fläche vereinen, organisiert und verteilt Kutscher sie in einer Rauminstallation als zeitgebundenes Gruppen-Porträt, als ein dreidimensionales Stilleben im Raum. Am viel deklarierten Ende der

⁸⁵ Vgl. Rolf H. Krauss, *Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Fotografie bei bestimmten paranormalen Phänomenen - ein historischer Abriss*, Marburg 1992. Siehe auch: Andreas Fischer, *Ein Nachtgebiet der Fotografie*, in: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, S. 502 ff.

⁸⁶ Vgl. zum Thema Spiritismus und Fotografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit weiterführender Literatur (insbesondere nach der Entdeckung der Röntgenfotografie 1895): Moritz Wulfen, *Wellen und Strahlen - Wege ins Licht*, in: *Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland*, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof Berlin 1999, S. 206-215.

⁸⁷ Auch Bernhard Johannes Blume nutzte 1973 in einer achtteiligen Arbeit die Geisterfotografie, um durch einen die sieben Fotografien von John Beattie aus dem 19. Jahrhundert ergänzenden Text die Vorstellungswelt zwischen Realität und Übersinnlichem zu verwischen. Die auf den Fotografien auftauchenden weißen geisterhaften Erscheinungen um vier Männer, die an einem Tisch sitzen, auf den sie ihre Hände aufgelegt hatten, visualisiert treffend das für Blumes Arbeiten charakteristische Umkippen einer vermeintlich alltäglichen Handlung in einen plötzlich unbekanntem, unwirklichen Raum. Entsprechend spielt der Text mit dieser Grenzsituation. Das nüchterne Kommentieren des Textes, der die banale Existenz der schemenhaften flüchtigen übersinnlichen Phänomene attestiert, spielte wie bei Kutscher humorvoll mit dem Hokuspokus der Geisterfotografie. Blume bediente sich ihrer in dieser Arbeit, während Kutscher diese selbst ironisch inszenierte. Vgl. Bernhard Johannes Blume, in: *Kunstforum International Bd. 33, 3/79*, S. 120-121. Zu den von ihm verwendeten Fotografien mit der angegebenen Datierung 1897, vgl. auch Stiegler 2001, S. 127. Dort sind die von Blume verwendeten Fotografien des Engländers John Beattie ins Jahr 1872 datiert. Weitere Beispiele für Künstler, die sich ironisch mit parapsychologischen Phänomenen auseinandersetzen, wie Sigmar Polke, dem „Höhere Wesen befehlen“, eine gleichnamige Werkreihe zu fertigen und andere, diesmal spätere, Arbeiten von Anna und Bernhard Johannes Blume, die einen Aufstand der alltäglichen Dinge (Vasen, Kartoffeln) mit futuristischer Fotodynamik und spiritistischer Transzendental-Fotografie verbanden, finden sich bei: Dieter Scholz. *Ironie, Kontingenz und tiefere Bedeutung*, in: *Geist und Materie*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, S. 352-362.

Fotografie, bedingt durch die Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung (z.B.: Andreas Gursky, geb. 1955), kehrt Kutscher mit der kameralosen Technik zu den Anfängen der Fotografie zurück⁸⁸. Floris M. Neusüss schrieb über die Ganz-Körper-Fotogramme: *„An den Fotogrammen vom ganzen Menschen werden die ikonoklastischen Tugenden des Fotogrammes deutlich, das kein Bild von ihm machen will, ihn nicht preisgibt, nicht herzeigt, nicht repräsentieren will - zugunsten einer Vorstellung, die man sich von ihm machen kann. Undenkbar: Das Fotogramm als Pin up oder als Fahndungsbild. Das Fotogramm vom Menschen bietet keine visuellen Oberflächenreize und leitet den Blick ab auf die Körperfraktur; ein Phänomen, das sich durch die Berührung des Körpers mit dem Material ergibt - es vermittelt den Eindruck größter Nähe bei gleichzeitiger Abwesenheit der Person. Am Fotogrammbild vom Menschen ist nichts inszeniert und nichts gestaltet. Nur das Ungestaltete kann überhaupt auf unsere Vorstellung wirken; das erweist sich in der Situation, da wir der totalen Gestaltung ausgesetzt sind⁸⁹“*. Basierend auf den beschriebenen Qualitäten des Fotogramms, diese sich zu Eigen machend, kann Kutscher performativ, spontan, selbst in Bewegung, vor dem entlehnten Hintergrund der Psychoanalyse und des Spiritismus, die sich in der Verschränkung des Begriffes der Séancen ausdrückt, humorvoll Porträts erstellen, die seiner Porträtthaltung nicht zuwider laufen. In der Dunkelkammer zeigt er performativ anhand der chemisch-mechanischen Prozesse der Fotografie die Manipulationsmöglichkeiten des Mediums auf⁹⁰. Seine aufwendige Inszenierung, mitsamt allen Formeln zur Beschwörung des Unbewussten, ergibt nur die Unmöglichkeit, sich ein „wirkliches Porträtbild“ zu machen. Die schattenhaften Spuren des Dagewesenen, die von Roland Barthes viel zitierten Spuren der Wirklichkeit in der Fotografie, lassen keine lesbaren Identitäten zu⁹¹. Die Verzauberung, am „Wunder“ der Entwicklung teilzuhaben, führt zu einer Entzauberung des Bildes. Die Enttäuschung wurde in den folgenden gemeinschaftlichen Feiern kompensiert.

Der britische Künstler Steven Pippin (1960) spielt wie Kutscher mit den Anfängen der Fotografie. Kutscher zielt ironisch auf das im 19. Jahrhundert als Wunder empfundene Festhalten von etwas Flüchtigem, während Pippin mit der Patina auf den Fotografien der damaligen Zeit operiert. Seine „Wardrobe Obscura“ von 1986 besteht aus einer hölzernen Umkleidekabine, wie sie um die Jahrhundertwende in englischen Seebädern in Gebrauch war,

⁸⁸ Zum Thema Post-Fotografie, vgl. Martin Schulz, Photographie und Schattenbild, in: SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 141-145.

⁸⁹ Zitiert aus: Floris M. Neusüss, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990.

⁹⁰ Vgl. dazu auch: Patricia Drück, Dekonstruierte und rekombinierte Gesichter. Strategien der Entgrenzung des Porträts im Zeitalter der digitalen Bildmanipulation, in: Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, Ausst.-Kat. München, Berlin, London, New York 2002, S. 32-37.

⁹¹ Vgl. Boris Groys, Die Wahrheit in der Fotografie, in: Camera Austria - international, Heft 43/44, 1993.

die er zu einem funktionierenden Fotoapparat mit gleichzeitiger Dunkelkammer umbaute (Abb. 269). Die Umkleidekabine, Schnittstelle von privat und öffentlich, steht sinnbildlich für die Vermischung der Grenzen durch die Fotografie. In der „Wardrobe Obscura“ entstanden keine intimen oder voyeuristischen Bilder, sondern nur verschwommene Aufnahmen, die in ihrer poetischen Unschärfe an die Frühzeit der Fotografie erinnerten. Später funktionierte Pippin Waschmaschinen, eine Galerie und ein ganzes Haus zu Kameras inklusive Dunkelkammern um. Fotografiertes und fotografierender Ort fallen in dieser Installation stets zusammen. Das Resultat bildet nicht mehr ab als den inneren Prozess des Fotografierens⁹². Das Sichtbarmachen dieses Prozesses, ihn entschlüsselbar und mitteilbar zu gestalten, war auch Sinn der Séancen. Kutscher baute seine „Kamera-Dunkelkammer-Praxis“ im Museum auf, analysierte in erster Linie unmittelbar Beteiligte am Kulturbetrieb und führte ihnen in einer „verzaubernden Enttäuschung“ die Technik der Foto-Luminogramme vor. Als Verführer und Vorführer. Mit diesen Arbeiten klärt sich ein weiteres Mal Kutschers Verhältnis zur Fotografie. Im Werkverzeichnis läßt er alle seine fotografischen Arbeiten, auch die auf „herkömmlichem Wege“ zustande gekommenen sind, unter der Bezeichnung „Grafische Arbeiten mit Fotochemie“ zusammenfassen. Die allgemein zu verstehende Bezeichnung hebt das für Kutscher charakteristische „atmosphärische Fließen“ innerhalb der Gattungen hervor. Dieses „Fließen“ unterstreicht noch einmal Kutschers künstlerischen Umgang mit lebendigen und flüchtigen Prozessen. Hinzu kommt, dass generell seit den sechziger Jahren im Happening, im Fluxus-Milieu und in der Performance das fixierte, isolierte Foto-Bild keinen eigenständigen Platz gefunden hatte. Im Porträtkontext lehnte Kutscher die Fotokamera *„als technisches Schnittmesser durch die Zeit, das den Gesamtzusammenhang maschinell trennt und dazu den Porträtierten mit kaltem Blick jagt“*, ohnehin als Medium ab. Die Foto- und Luminogramme tragen keine unmittelbaren Schärfen in sich, partizipieren an der Spannung zwischen Fest und Durchlässig sowie Dunkel und Hell, sind im Endeffekt diffuse Lichtspuren. Mit ihrer Nutzung wendet sich Kutscher gegen die herkömmliche Fototechnik.

III.8. Wir renovieren - Verkauf geht weiter (1992)⁹³

Bedingt durch die Herstellungsart, ist jedes Luminogramm einmalig und daher als Unikat zu definieren. Für eine Galerie-Installation in München steigerte Kutscher das Einmalige ins

⁹² Vgl. Raimar Stange, Der Bildverderber. Zu der ästhetischen Medienkritik von Steve Pippin, in: Kunst-Bulletin, Nr.12, 1998, S. 10-15.

⁹³ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1594.

Massenhafte. Die diffusen Lichtzeichnungen der Luminogramme wurden zum schmückenden Ornament in Massenanfertigung, zur reinen Fototapete⁹⁴.

Die Galerie Kampl befand sich 1992 noch im Gebäudekomplex der Landesbank Bayerns. Kutschers Installation bezog sich speziell auf die in München ansässige Kunstszene sowie auf den in dieser Zeit erfolgten Kurseinbruch auf dem Kunstmarkt. Mit einer dort vorgenommenen Renovierung stellte er nicht nur die bestehenden Werte innerhalb des Marktes in Frage, sondern proklamierte eine grundlegende Erneuerung.

Die Schaufenster der Galerie Kampl, Sinnbild eines jeden Verkaufsraumes, wurden vollständig mit milchig weißer Transparentfarbe abgedeckt. Mit Schreibrift wurde der Ausstellungstitel in die abgedeckten Glasscheiben gekratzt. Nur durch die Aussparungen der Schrift war es möglich, einen Blick in die Innenräume zu werfen. An der Tür hing ein Schild mit der Warnung „Betreten auf eigene Gefahr“. Im Inneren setzte sich die Quasi-Baustelle fort, der Boden war mit Plastikfolie ausgelegt, und in der Mitte der Galerie standen ein Tapeziertisch samt Bierflaschen, laufendem Transistorradio und Leiter. Von den Wänden hingen flächendeckend überlange Papierbahnen mit Luminogrammen herunter, deren Enden sich unten aufrollten. Jede Bahn zeigte in zigfachen Reihen untereinander und dicht nebeneinander gesetzte Luminogramm-Porträts eines jeweiligen „Leuchtenden Vorbildes“, z.B. Wassily Kandinsky. Um den Tisch des Galeristen, der in eine Ecke abgeschoben war, gruppierte Kutscher 15 korrespondierende „Leuchtende Vorbilder“ auf Aluminiumstangen, die eng mit der Münchner Kunstszene am Anfang des 20. Jahrhunderts verbunden waren (Kandinsky, Jawlensky, Marc, Macke etc.), und deren massenhafte Konterfeis sich auf den Tapeten an den Wänden befanden⁹⁵. In einer Ecke waren Bilder mit sorgfältig gerahmten Fotogrammen hintereinander gestapelt, wie im Resteverkauf mit Preisschildchen obenauf. Ansonsten blieb der Galerieraum eine provisorische Baustelle. Die eigentlich zu verkaufenden Kunstwerke wurden nicht in Galeriemanier inszeniert, sondern bewusst banalisiert. Der Käufer hatte die Möglichkeit, ohne die sonst übliche Inszenierung, selbst den Stapel durchzuschauen und bei Gefallen zu kaufen (Abb. 270-271).

Trotz des veränderten Ambientes der Galerie wurde ihr Zweck, die Verkaufstätigkeit, nicht unterbrochen. Dennoch wies die gesamte Installation auf ein darüber hinausgehendes Ziel, nämlich die Galerie selbst und den damit angesprochenen Kunstbetrieb in kritischer Art und vor dem Hintergrund der Geschichte zu verstehen und aus dem Blick aus der Vergangenheit neue Orientierung zu gewinnen. Das heißt, den Warencharakter der Kunstwerke wieder in

⁹⁴ Zur schmückenden „Primärfunktion“ des Ornaments in einem größeren Kontext vgl. Günter Irmscher, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984.

⁹⁵ Vgl. Rainer Metzger, Vollrad Kutscher „Wir renovieren - Verkauf geht weiter“, in: *Kunstforum International* Bd.120, 1992, S. 380.

Bezug zu ihrer geistigen Bedeutung zu setzen. Kutschers geistige Renovierung der Galerie steckte voller Metaphern. Zunächst nahm er sich der eigenen Eitelkeit an. Seine mittlerweile vielfach beachteten „Leuchtenden Vorbilder“ wandelte er mittels Luminogramm zum Massenprodukt um. Den eigenen „Verkaufserfolg“ banalisierend, zeigte Kutscher mittels der Tapeten auf, wie schnell ein künstlerisch kommerzieller Erfolg durch massenhafte Umsetzung zur reinen Dekoration geraten kann.

Einmal aus dem gedachten Kontext gelöst, den Forderungen des Marktes erlegen, verlieren sich die Kontrollmechanismen. Die Luminogramm-Bahnen wirkten zwar wie Fototapeten, waren aber Originale. Was in Gestalt einer Reproduktion erschien, konnte nur wertlos sein. Erkannte der Käufer hingegen die im Gewand ihrer massenhaften Vervielfältigung daherkommenden Originale, konnte er sie günstig erwerben. Die Umwertung eines Alltagsproduktes in ein Kunstprodukt hat eine lange Tradition und führte u.a. in den sechziger Jahren zu den berühmten „Store-Installationen“ (1961-62) von Claes Oldenburg (geb. 1929)⁹⁶. Im Unterschied zu ihm bildete Kutscher aber keine Gegenstände imitierend in Gips nach, sondern betonte im Warholschen Sinne den Aspekt der Massenware.

Kutscher zitierte dabei die besonders in den 80er Jahren beliebte Form der Wandverkleidung, die Fototapete als flächendeckenden Hoffnungsträger für individuelle Selbstdarstellung (von der Inseldarstellung bis zu Sportmotiven).

Sich der konstanten Garanten des Fortbestandes der historischen Vorbilder bedienend, „renovierte“ Kutscher mit ihnen nicht nur die Galerieräume, sondern stellvertretend den gesamten Kunstbetrieb. Vor der Folie der Vorbilder signalisierte die scheinbare Baustelle Aufbruch. Die Renovierung stellte ein notwendiges Gegengewicht gegen die materialistische Beschränktheit eines stagnierenden Betriebes in der Krise dar. Das noch Unvollendete, im Werden Begriffene, musste erkannt und gefördert werden, um sich erneuern zu können. Durch die zugestrichenen Scheiben entstand zunächst der Eindruck, die Galerie sei unzugänglich. Das Massenmedium Schaufenster, optische Verbindungsform zwischen Ware, Verkäufer und Käufer, wurde zwar seiner ursprünglichen Funktion entzogen, erzielte aber gerade deshalb seine Wirkung⁹⁷. Kutscher knüpfte hier an die von Christo (geb.1935) ab 1964 bis 1967 entworfenen und 1:1 umgesetzten New Yorker Store-Fronts an, deren verhängte Fenster und Türen beim Betrachter den körperlichen Wunsch auslösten, die Räume zu betreten, hinter die rätselhafte Fassade zu blicken. Diesen Wunsch ließen Christos verhüllte

⁹⁶ Vgl. Bernhard Schwenk, Pop. Das Warenlager als Kunstwerk, in: Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1997, S. 226-232.

⁹⁷ Vgl. Schaufenster, Die Kulturgeschichte eines Massenmediums, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1974.

Schaufenster offen, sie blieben verhüllte Schaufenster, die anonyme Orte nur simulierten. Christos architektonische Skulpturen, in Form originalgroßer Ladenfronten, bei denen hinter dem Verhüllungsmaterial auch Licht zu erkennen war, hatten kein reales Gebäude und schlossen den Betrachter wirklich aus. Die Umkehrung der Wirklichkeit, die alle auf das Schaufenster bezogenen Verhaltensmuster des Menschen mit einschloss, sollte Frustration erzeugen (Abb. 272). Dazu konnte auch gehören, dass der Betrachter, nachdem er die verhängten Fronten abgelaufen war, am Ende eines langen Korridors auf eine nicht verhängte Glasscheibe stieß, durch die er in einen perspektivischen Raum sehen, ihn aber auch betreten konnte⁹⁸. Kutscher hingegen gestaltete das Spannungsverhältnis aus Neugier und Abwehr, aus Davor und Dahinter offener und durch die auf alle Schaufensterscheiben umlaufend und eingekratzte Schrift auch transparenter. So war die durchsichtige Schrift einladend („Verkauf geht weiter“) und forderte den Besucher auf, seine Schwellenangst zu überwinden und den Raum zu betreten. Im Inneren angekommen, schloss der Besucher durch die Utensilien des vermeintlichen Renovierungsaktes eine Ausstellung zunächst aus, um erst später zu erkennen, dass dieses Ambiente die Ausstellung selbst war.

Der simulierte Renovierungsakt erinnerte an den belgischen Künstler Guillaume Bijl (geb.1946), der mit seinen rekonstruierten Rauminstallationen (gefälschter Supermarkt, Fahrschule, Reisebüro, Nervenklinik, Atombunker etc.) in Museen und Galerien dem Betrachter den Unterschied seiner eigenen Alltagserfahrungen mit dem einer Kunstinstitution vor Augen führte. Bijl parodiert nicht die Kunst, sondern parodiert den Umgang der Gesellschaft mit Kunst⁹⁹. Die der Kunst vorbehaltenen Räume wurden zweckentfremdet, ihrer Aura beraubt, dem Alltagsleben gleichgestellt. Gleichzeitig führte Bijl sie dem verblüfften Besucher, unter Aufzeigen des ambivalenten Kunstbetriebes, wieder in die Sphäre der Kunst zurück (Abb. 273). Die eigenständige Funktion der Fälschung betonte, nachdem sich die erste Irritation gelegt hatte, die Differenz zum Vorbild und ihren Kunstcharakter¹⁰⁰. Der Prozess der Bewusstmachung implizierte die Frage nach dem eigenen Umgang mit Kunst. Kutschers „gefälschte“ Fototapete rührte am Fundament des traditionellen Kunstbegriffes, wie die „gefälschte“ Ausstellung insgesamt am Fundament des Galerieswesens kratzte.

Maria Eichhorn (geb.1962) verzichtete 2001 auf die Irritationen einer Fälschung und stellte nur den leeren Ausstellungsraum der Kunsthalle Bern selbst, samt kleinerer Umbauarbeiten

⁹⁸ Vgl. David Bourdon, Store Fronts: Architektonische Hüllen ohne Inhalt, in: Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969, Köln 2001, S. 110-153.

⁹⁹ Vgl. Michael Stoeber, Rezension zu Guillaume Bijl in der Städtischen Galerie Nordhorn 2001, in: Kunstforum International, Bd. 154, April - Mai 2001, S.400-401. Siehe auch: Guillaume Bijl-Installation, Ausst.-Kat. Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkam, Münster 2004.

¹⁰⁰ Vgl. Stefan Römer, Fake, in: Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 78-81.

darin, aus. Auf der Einladungskarte druckte sie Bilder der Renovierungsarbeiten des unterfinanzierten Hauses, die sie von ihrem Ausstellungsbudget bezahlte. Eichhorn, die sich zuvor intensiv mit den Finanzen der Kunsthalle auseinandergesetzt hatte, lenkte mit den von ihr bezahlten und visualisierten Renovierungsarbeiten den Blick auf den schlechten Zustand des Gebäudes sowie die daraus folgenden finanziellen Belastungen der Kunsthalle¹⁰¹. Durch die innerhalb der Institution selbst vorgenommenen Renovierungen erhielt der ausgestellte Raum bei Kutscher sowie auch bei Eichhorn funktionale Bedeutung. Seit den achtziger Jahren nutzten viele Künstler Innen- wie Außenräume als Kochplätze, Bar- und Clubtheken, Möbel, Saunen etc., um den Besuchern die festgefügteten Fixierungen solcher Museumsräume zu eröffnen. Es ist der künstlerische Versuch, das Museum nach außen zu öffnen, die Institution nicht in ihrer Isolation zu belassen und an die Gesellschaft zurück zu binden. Die Frage nach der Funktion der Räume kann immer wieder neu gestellt werden. Kutscher und Eichhorn wählten die Form der Renovierung, um auf Missstände im Kunstbetrieb hinzuweisen und entsprechend für strukturelle Veränderungen, materiell wie mental, zu plädieren.

III.9. Brot und Spiele - Das Hildebrandslied (1991)¹⁰²

„Auf Bewährung“ nannte sich ein Ausstellungsprojekt in Lüneburg, das sich zur Aufgabe machte, „ein Museum auf den Prüfstand für zeitgenössische Kunst“ zu stellen. Bei dem Museum für das Fürstentum Lüneburg handelt es sich um ein historisches Regionalmuseum mit einem breit gefächerten Spektrum an kulturgeschichtlichen Zeugnissen aus der Vergangenheit Lüneburgs. Die Ausgangsvorstellung der Ausstellung war eine „Neubespielung“ der Räume mit den bereits vorhandenen Museumsobjekten, ohne eine Veränderung der Exponate und Einrichtungen vorzunehmen. Darüber hinaus sollte eine inhaltliche Verbindung zu den vorhandenen Exponaten hergestellt werden. Kutscher wählte einen Raum, in dem sich das älteste deutsche Tischmöbel (aus dem 13. Jahrhundert) befindet, ein langer Klapptisch (6 m) mit eingearbeiteten heraldischen Zeichen sowie den Darstellungen der vier Evangelisten, der durch eine darüber gesetzte Glasplatte geschützt wird¹⁰³. Außerdem besaß das Museum weder eine Cafeteria noch Tisch und Sitzgelegenheiten zur Pause. Dieser konkrete Mangel und der historische „deutsche“ Bezug veranlassten Kutscher zu einer Wiederaufnahme des bereits zur Eröffnung der Schirm

¹⁰¹ Vgl. Joerg Bader, Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern, in: Kunstforum International, Bd. 158, Januar - März 2002, S. 375-376.

¹⁰² Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1592.

¹⁰³ Vgl. Auf Bewährung, Ein Museum auf dem Prüfstand, Ausst.-Kat. Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit der Stadt Lüneburg und dem Museum für das Fürstentum Lüneburg 1991.

Kunsthalle Frankfurt 1987 als Super-8-Film gezeigten Hildebrandslieds. In seiner ursprünglichen Fassung war das transformierte Hildebrandslied als Fußballreportage eine Reaktion auf den Ausstellungsort Schirn. Der Massenbetrieb der Kunsthalle wurde dem Massenbetrieb im Fußballstadion gleichgestellt und trat an die Stelle der traditionellen „Brot und Spiele“-Veranstaltungen. Die Art und Weise, wie sich Nationalgefühle sowohl über diesen Sport als Ersatzkrieg auch über Sprache und Kultur gewalttätigen Ausdruck verschaffen¹⁰⁴, weckte bei Kutscher Assoziationen an das älteste deutsche Schlachtenepos, das Hildebrandslied. Hinzu kamen die realen Toten in den Fußballstadien bei Spielen in England und die Auseinandersetzungen im Laufe des Zusammenbruches des Ostens und der Wende mit auch innerdeutschen ökonomischen Verteilungskämpfen zwischen dem Osten und dem Westen. Zwei Hände, bewaffnet mit Messer und Gabel, als Ausdruck des Kampfes um das tägliche Brot, streiten um die auf einem Teller befindliche Kugel und versuchen vergeblich, sie zu zerteilen. Diese allgemein umfassende Metapher, unterlegt mit dem Hildebrandslied als Fußball-Reportage, brachte Kutscher in die Schirn ein, um auf die neuen Verhältnismäßigkeiten innerhalb des Kunstbetriebes aufmerksam zu machen. Die Kugel als Symbol u.a. für Vollkommenheit und die Welt, hatte - bedingt durch die zwischenzeitlich eingetretene deutsche Wiedervereinigung und den Zusammenbruch des Sowjetsystems - eine starke Bedeutungsverschiebung erfahren. Durch den um sie entbrannten Kampf zwischen Messer und Gabel wurde die aktuelle Weltpolitik symbolisch verkörpert (Abb. 274-275). Der Generationenkampf zwischen Vater und Sohn im Hildebrandslied nahm die Gestalt des Verteilungskampfes zwischen den deutschen Brüdern an und stand symbolisch für die neu ausgekämpften und aufgeteilten Weltverhältnisse. Zeitbezogen fließen auch neuere weltpolitische Entwicklungen in die symbolträchtige Arbeit mit ein.

Durch einen massenhaften Besuch der Museen und die dadurch hervorgerufene Beschädigung der Bilder, allein durch die Atemluft, entstand eine Art Implosion, das heißt eine implodierende Zerstörung. In der Folge finden wir fast alle Werke hinter Glas geschützt. So auch das Tischmöbel. Kutscher setzte seinen Film ebenfalls nochmals hinter Glas. Korrespondierend zu dem aus vier Teilen bestehenden Tisch, entwarf er vier identische Tische, die zusammengesetzt die gleiche Länge und Höhe wie der museale Tisch aufwiesen. Die Tische, bestehend aus einer Stahlkonstruktion, erhielten alle eine Glasplatte, und darunter

¹⁰⁴ In der Installation „Fußball-WM 1982, Elfmeterschießen Deutschland - Frankreich“ zeigte Claus Böhmler auf einem Fußballfeld zwei erhöhte Lautsprecher, die sich anstelle der Tore gegenüberstanden. Angeschlossen an einen sie verbindenden Kassettenrekorder übertrugen sie zwei Reportagen, deutsch und französisch, desselben Spielereignisses. Die Sprachbarrieren und die gegensätzlichen Perspektiven der Kommentare zeigten die subjektiven, parteiischen Sichtweisen der Reporter sinnfällig auf. Böhmler selbst trat im Schiedsrichterdress auf, um zwischen beiden Seiten zu vermitteln. Vgl. Susanne Weiß, Klang-Bilder, in: Claus Böhmler. Instant - aber sofort!, Ausst.-Kat. Kunsthalle Fridericianum Kassel 2001, S. 21.

installierte Kutscher je vier Monitore mit dem Video „Brot und Spiele“. Aus den Tischen ertönte dazu das althochdeutsche Hildebrandslied neu gefasst als Fußballreportage. Das Programm des historischen Tisches, mit den vier Aposteln und den Wappen der Herrscher, Sinnbild für Macht und Religiosität, übertrug Kutscher demgegenüber in eine aktuelle und „bewegliche“ Fassung. An die vier gleichen Monitortische installierte er jeweils Rollen, um die Tische neu und damit „demokratisch“ flexibel zusammenstellen zu können. Auch das 16-fache, gleiche Programm entsprach einem gleichberechtigten demokratischen Anspruch.

Im Lüneburger Museum gab es keine Cafeteria. Kutscher stellte seine Tische für diesen fehlenden „Service“ zur Verfügung. Ganz im Sinne der Performance als „soziale Service-Leistung“ wollte Kutscher den Besuchern die Möglichkeit geben, an den Tischen, unter deren Glasfläche ohnehin die im Videofilm gezeigten Teller zu sehen waren, Kaffee zu trinken und über das Gesehene nachzudenken. Die Tische, speziell für den Museumsraum in Lüneburg gefertigt, funktionieren jedoch wie alle Tische und sind aus dieser Situation heraus lösbar. Nach Lüneburg wurde die Arbeit beispielsweise 1992 im Foyer des Hessischen Rundfunks gezeigt. Die Sportreporter, verantwortlich für so manchen reißerischen Stil einer Reportage, konnten sich selbst aus dem Kunstvideo heraus hören. Die Arbeit reaktualisiert sich kontinuierlich, bedingt durch ihre Symbolik verweist sie immer auf den jeweils aktuellen Verteilungskampf. Ihre assoziationssträchtige Vielschichtigkeit ermöglicht es, den jeweiligen Ausstellungsort mit seinem individuellen Hintergrund neu zu reflektieren. Kutschers Video-Installation vereint zwei sich auf den ersten Blick ausschließende Aspekte: Krieg und Kommunikation. Gewaltsam ausgetragene Konflikte als vorläufiges Ende einer jeden Kommunikationsfähigkeit bergen zwangsläufig eine Wiederaufnahme von Gesprächen in sich, weil sich die Sieger und Besiegten arrangieren müssen.

Als Symbol des Zusammentreffens hat der aus der Sphäre des Alltäglichen stammende Tisch in der Kunst vielfältige individuelle Interpretationen und Ausdrucksformen erfahren¹⁰⁵. Während unter Kutschers Video-Tischen symbolträchtig eine Schlacht ausgefochten wird, offeriert Kutscher auf der Glasoberfläche Wege zur Verständigung. Im Unterschied etwa zu Stefan Wewerkas malträtierten und zerlegten Stühlen (siehe z.B. seine Arbeit „Der Krieg“ von 1969¹⁰⁶), als reines Sinnbild für Verletzung und Zerstörung, sind Kutschers Tische nutzbar. Im Vordergrund der Arbeit stand das Geschehen auf dem Teller. Der eigene Teller, materielles Symbol für die Möglichkeit der Selbsterhaltung, wurde zum Austragungsort des

¹⁰⁵ Vgl. Marcus Lütkemeyer, Tische der Kommunikation, Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, in: Kunstforum International, Bd.157, November - Dezember 2001, S. 333-335.

¹⁰⁶ Vgl. Caroline Kesser, Dem Alltagszusammenhang entronnen. In der Kunst sind Tisch und Stuhl selten ein Paar, in: Du. Heft Nr. 4 April 1995, S. 32-43.

Verteilungskampfes¹⁰⁷. Damit spielte Kutscher indirekt auf die in Renaissance und Barock besonders ausgeprägte Ausstattung der Tische an, die für soziale Abgrenzung und politische Bedeutung standen. Stefanie Zoche verwies mit ihrer Installation „Tafel-Partitur für Goldfische“ auf die üppigen Renaissancefeste als Manifestationen von Macht. Sie deckte eine lange Tafel mit elf Tellern ein, legte Wachslöffel dazu und im Tellerinneren sah man Goldfische schwimmen. Diese projizierte sie als Filmloops von unten in die Teller¹⁰⁸. Genauso wenig funktional und entsprechend politisch verfremdete Kutscher das Mahl, indem er anstelle der Nahrungsmittel die Keramikkugel auf dem Teller zum Verzehr darbot. Begnügte sich Kutscher mit der marmorierten Keramikkugel als Metapher für die Welt, zog Ingo Günther (geb.1957) für seine auf der documenta 8 1987 gezeigte Video-Installation K4 (C3I) (Command, Control, Communication and Intelligence) Bilder von der Erde heran, die von einem zivilen Satelliten aufgenommen wurden¹⁰⁹. Der jeweils aktuelle Zustand der Welt steht im Zentrum der Aufmerksamkeit Ingo Günthers¹¹⁰. In einem kubischen extra mit grauem Marmor ausgekleideten Raum wurde oben von einer Stahl verkleideten Decke aus ein Videoband auf einen großen, massiven altarartigen Marmorwürfel projiziert (Abb. 276). Günther, der in vielen Arbeiten einen kritischen Standpunkt gegenüber dem Beziehungsgeflecht von Staatsmächten und ihren Exponenten, ihren System und Insignien einnahm¹¹¹, spielt mit dieser Rauminstallation auf einen Generalstabsbunker an. Der Würfel, Verkörperung einer zentralen Macht, höher als jeder normale Tisch, ließ den Betrachter als hilflosen Statisten erscheinen, während die wechselnden Bilder (Satellitenaufnahmen bestimmter Krisenregionen) mit Zielkreuzen an ihm vorbei zogen. Günther spielte mit der visuellen Oberfläche der Erde auf das Machtpotential des Militärs an, das sich die Erde im exakten Ausschnittsabbild verfügbar macht¹¹². Günther zeigte nicht nur die Bilder der ganzen Erde als Voraussetzung für die Verteilungskämpfe, sondern stellte die Satellitenbilder einer breiten Öffentlichkeit zwecks demokratischer Informationsverbreitung zur Verfügung. Günther wählte die globale Perspektive, um die weltweiten militärischen und technischen Verflechtungen aufzudecken und vermittelte gleichzeitig ein Bild der hermetisch

¹⁰⁷ Vgl. Jürgen Raap, Geschirr und Besteck, in: Kunstforum International, Bd. 160, Juni - Juli 2002, S. 182-187.

¹⁰⁸ Vgl. Raap 2002, S. 185-186.

¹⁰⁹ Günther hatte eine Firma gegründet, die Satellitenfotos von verschiedenen Raumfahrtbehörden erwarb und auswertete. Vgl. Heinz Schütz, Ingo Günther, in: Kunstforum International, Bd. 116, November - Dezember 1991, S. 405.

¹¹⁰ Vgl. Stephan von Wiese, Der Künstler als Journalist. Das Werk von Ingo Günther als Terrainüberschreitung, in: Ingo Günther: Republik.com. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1997, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Neues Museum Weserburg Bremen 1998, S. 18-33.

¹¹¹ Vgl. Ursula Frohne, Ingo Günther. Im Bereich der West-Wind-Welt (1991), in: Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 1997, S. 106-107.

¹¹² Vgl. Edith Decker, Ingo Günther, in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 123-125.

abgeschotteten Omnipotenz von Herrschaft. Dass fast alle technologischen Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts der Militärforschung zu verdanken sind, ließ Klaus von Bruch (geb. 1952) mehrfach in seine Videoarbeiten einfließen¹¹³. Günthers Kommandozentrale und Kutschers Hildebrandslied machen keine ideologischen oder Partei ergreifenden Aussagen. Günther ließ während der gesamten „documenta“-Ausstellung seine Videoinstallation kommentarlos stehen und „arbeiten“. Beide Künstler beschränkten sich darauf, die vorgefundenen Verhältnisse darzulegen. Die gewaltsame, gefährliche kriegerische Aussage wirkte aufgrund ihrer verallgemeinernden Form daher noch bedrohlicher. Auch Marcel Odenbach (geb. 1953) artikuliert sich in seinen in der Inszenierung oft reduzierten Video-Installationen explizit politisch. Er leitet seine poetischen Kompositionen aus der eigenen Biografie ab, um sie stellvertretend für seine Generation in den Brennpunkt ästhetisch-politischer Anschauungen zu rücken¹¹⁴. Seine Video-Installation „Der Elefant im Porzellanladen“ von 1987 bestand aus zwei Teilen. Drei nebeneinander gestellte Monitore auf Sockeln zeigten triptychonartig rechts und links je einen Porzellan-Wandteller, die eine Porzellanvase flankierten. Zwei weitere Monitore lagen mit umgestürzten Sockeln gegenüber auf dem Boden und zeigten Aufnahmen aus der Kriegsberichterstattung des 2. Weltkrieges mit marschierenden Soldaten, die über Landschaftsaufnahmen (Gras) eingeblendet waren. Zu den Klängen der Matthäus-Passion sah man neben den Kriegsszenen mit Kampfaufnahmen auch Ausschnitte aus NS-Propaganda-Filmen mit schunkelnden BDM-Mädchen (Abb. 277). Die marschierenden deutschen Soldaten ließen durch ihre Gewalt nicht nur die Teller so lange erzittern, bis sie von der Wand fielen (die Hände des Künstlers verhinderten, dass sie zerbrachen), sondern brachten gleich die halbe Installation zum Einsturz¹¹⁵.

Odenbach und Kutscher betonen beide die Zerbrechlichkeit der Porzellanteller, wenn diese zweckentfremdet zum Austragungsort gewaltsamer Konflikte werden. Beide Arbeiten assoziieren durch die Vergegenwärtigung deutscher Geschichte aktuelle Gefährdungen. Geschichte und Gegenwart werden in politischen und historischen Zusammenhängen reflektierend gegenübergestellt. Dabei bilden bildungsbürgerliche Ideale (vom Heldenepos bis zum heimisch-kostbaren Wohnzimmermobiliar) den Ausgangspunkt für den unheilvollen Verlauf von deutscher Geschichte. Kutscher spürt dabei im Hildebrandslied den zerstörerischen Elementen im Geist von Mensch und Zeit nach, wie sie sich im Heldenepos

¹¹³ Vgl. Lydia Hausteil, Der Einfluss der Technik: Alltagsbilder zwischen Realität und Simulation, in: Videokunst, München 2003, S. 42. Siehe zu dieser Thematik auch: Lev Manovich, Eine Archäologie des Computerbildschirms, in: Kunstforum International, Bd. 132, November-Januar 1996, S. 124 ff.

¹¹⁴ Vgl. Hausteil 2003, S. 118.

¹¹⁵ Vgl. Decker, 1989, S. 222-224. Siehe auch: Gabriele Sand, Die Reinlichkeit deutscher Räume, in: Marcel Odenbach. Besenrein, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. Keine Seitenangaben.

und in der Aufteilung der Welt durch Messer und Gabel manifestieren. Seine Bearbeitung durch eine reißerische Sportreportage unterstreicht noch den bedrohlichen und zeitbezogenen Aspekt. Das Hin und Her der Keramikkugel unter einer Glasfläche erinnert dabei auch an einen Flipperautomaten. Anne und Patrick Poirier (beide geb. 1942) inszenierten ihr „War-Game“ ebenfalls auf einer Spielfläche. Für die Ausstellung Global-Complex im OK-Centrum Linz 2002 konnten die Besucher an drei Billard-Turniertischen, die je einem speziellen Thema gewidmet waren, die Machtkämpfe der Welt spielerisch austragen. Die Kugeln und Queues trugen Namen von Religionen, Ideologien und Ländern. Fiel eine Kugel ins Loch, hörte man das Explodieren einer Bombe. In einer Neuaufführung dieser Arbeit standen die Tische auf einer über und über bedeckten Fläche mit zuvor zerstörten Geld-Schnitzeln (Abb. 278)¹¹⁶.

Die Poiriers zeigten mit ihren Spieltischen keinen Ausweg aus der kriegerischen Situation auf. Wenn der Besucher mitspielte, wurde er automatisch Teil des Systems, spielte er nicht mit, wurden die Interessen der Welt dennoch weiterhin kriegerisch ausgetragen. Kutscher hingegen bot den Besuchern wenigstens durch das Sitzen am Tisch eine Kommunikationsmöglichkeit über das sich darunter abspielende Drama an. Die angeführten Vergleiche zeigten, dass insbesondere in den letzten Jahren in Medien der Installationen bzw. der Video-Installation aktuelle politische und gesellschaftliche Konflikte höchst differenziert künstlerisch behandelt wurden.

III.10. Ars Mundi (1997)¹¹⁷

„Ars Mundi“ wurde ursprünglich entwickelt als Vorschlag für ein Kunst-am-Bau-Projekt der Deutschen Telekom. Auf sechzehn Monitoren, die in vier Reihen zu je vier Schirmen in einem Metallregal angeordnet waren, hauchen sechzehn unterschiedliche Münder, die der Bildschirmoberfläche identisch erscheinen. Es sind Münder von sechzehn Personen unterschiedlichen Geschlechts und Alters, unterschiedlicher Hautfarbe und Nationalität. Der Atemhauch jedes einzelnen Mundes weist eine eigene Konsistenz und einen eigenen Rhythmus auf. Die Individualität der Münder umfasst also nicht nur ihre Form, sondern auch ihre Bewegung. Ihre Bandbreite verkörpert symbolisch die gesamte Menschheit. In regelmäßigen Abständen, aber je in eigenem Rhythmus, tauchen die Münder aus dem Dunkel des Bildschirm-Hintergrundes auf, um sich anschließend darin wieder zu verlieren. Es ist ein

¹¹⁶ Vgl. Doris von Drathen im Gespräch mit Anne und Patrick Poirier, Unsere Ruinen sind nicht nur rückwärtsgewandt, alles, was uns umgibt, kann morgen zerstört sein, in: Kunstforum International, Bd. 167, November - Dezember 2003, S. 174-189.

¹¹⁷ Vgl. Werkverzeichnisnummer-Installationen: 1608.

moderner Wandteppich, eine Videowand mit virtuellen Bildern, ein ständiges Kommen und Gehen (Abb. 279). Nach der ursprünglich medienkritischen Terminologie Marshall McLuhans ist das Fernsehen ein kaltes Medium, das zurückhaltend zur Teilnahme auffordert, während ein heißes Medium wie die Fotografie durch ihre Fülle an Wissen aggressiv ist¹¹⁸.

McLuhans Statement vom „Fernsehen als kaltem Medium“ aufgreifend, stellte Kutscher die Widersprüchlichkeit des Mediums, mit seiner Nähe und Distanz, seinem „kalten Anteil“, heraus und blieb entsprechend kritisch gegenüber dem vom McLuhan positiv gezeichneten medial vermittelten Bild des Fernsehens. Dennoch folgte Kutschers Arbeit auch nicht Jean Baudrillard, der McLuhans Optimismus gegenüber den elektronischen Medien in die Vision einer apokalyptischen totalitären Mediengesellschaft wendete¹¹⁹.

Wird von Marshall McLuhan das Fernsehen als kaltes Medium bezeichnet, so wird hier das Medium Video durch die atmenden Mäuler gleichsam von innen heraus erwärmt und menschlich gestaltet. Was sich hinter der Scheibe kalt und unnahbar abspielt, schlägt sich hier als warmer Hauch an der kalten Scheibe nieder. Kutscher thematisiert mit der Arbeit „Ars Mundi“ sowohl eine „Kunst der Welt“ als auch eine „Kunst des Mundes“. Die leichte, alles verbindende Luft, an der alle teilhaben, wird zum Symbol für eine weltweit verbundene Menschheit, die das virtuelle Medium Fernsehen belebt. Auch Bill Viola (geb.1951) gab 1983-1984 mit seiner Video-Arbeit „Reverse Television-Porträt of Viewers“ ein Bild von der zu belebenden „anderen Seite“. In der Rolle von Fernsehzuschauern filmte Viola in Boston 44 Menschen quer durch alle sozialen Schichten im Alter von 16 bis 93 Jahren zehn Minuten lang. Gekürzt auf eine halbe Minute wurden diese Film-Porträts zwei Wochen lang stündlich von einem Bostoner Fernsehsender ausgestrahlt (Abb. 280). Viola kehrte das Verhältnis zwischen Fernseher und Zuschauer kurz um, und zeigte die ansonsten unsichtbaren Fernsehzuschauer, die alle einsam fern sahen¹²⁰. Kutschers bewusst widersprüchlich gehaltene Arbeit setzt an diesem Punkt an. Viola gab die Zuschauer so anonym und vereinzelt wieder, wie Kutscher seine Scheibenhaucher agieren ließ. Neben der Mundpartie war vom übrigen Gesicht kaum etwas wahrnehmbar. Es entsteht diesmal kein Gruppen-Porträt, sondern eine Ansammlung von sechzehn verschiedenen Menschen beim Atmen. Der Betrachter kann unmöglich alle Mäuler gleich intensiv wahrnehmen, vielmehr muss er seine Augen von

¹¹⁸ Vgl. Jörn Steigerwald, Herbert Marshall McLuhan, in: Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart 1998, S. 347-348. Siehe auch: Maria Klaner, Medien und Kulturgesellschaft. Ansätze zu einer Kulturtheorie nach Marshall McLuhan, Dissertation München 1989.

¹¹⁹ Vgl. Hanjo Berressem, Jean Baudrillard, in: Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 1998, S. 39-40.

¹²⁰ Vgl. Konstanze Crüwell, Reverse Television-Porträts of Viewers 1983-1984, in: Bill Viola. Europäische Einsichten, Werkbetrachtungen. Hrsg. v. Rolf Lauter, München 1999.

einem Mund zum anderen gleiten lassen. Innerhalb der einzelnen unterschiedlich bewegten Mäuler, die sich zu einem bewegten Gesamtbild zusammensetzen, gibt es keine Hierarchie. Das Programm im Monitor nivelliert die Akteure. Auf der streng angeordneten „Regalwand“ erzeugt der Künstler einen „Bildteppich“ aus unterschiedlichen Mundkonstellationen, die ein immer neues Muster bilden.

Ähnlich wie bei seinen Lichtinstallationen spielt Kutscher mit Erscheinungen, die bei Kindern großes Staunen erwecken, etwa wenn sie an einer kalten Scheibe etwas durch Wärme sichtbar machen können. Der Atem bleibt zwar für einen Moment an der Scheibe sichtbar, aber die einfachen, schlichten Bilder imaginieren nur eine Verlebendigung des Mediums, bei dem der Betrachter erst einmal nicht einbezogen ist. Ähnlich wie bei Violas einsamen starr vor sich herblickenden TV-Betrachtern können auch die gefilmten Videomäuler keine Kommunikation mit dem Betrachter erzeugen. Die Scheibe betont als trennendes Element das vorhandene Rollenverhältnis sowohl im von McLuhan behandelten Medium des Fernsehens als auch im unterschiedlichen Medium der Videoarbeiten von Viola und Kutscher¹²¹. Der Holländer Servaas (geb.1950) hatte bereits 1982/83 mit seiner Videoinstallation „Pfft“ sein eigenes Gesicht formatfüllend auf einem Bildschirm gezeigt, vor dem eine Feder befestigt war. Hörbar kräftig gegen die Scheibe pustend begann die Feder sich überraschenderweise zu bewegen¹²². Servaas, dessen Videoarbeiten besonders die beeinflussenden und auch bedrohlichen Übergriffe des Fernsehens auf unser tägliches Leben thematisieren, zeigte mit „Pfft“ symbolisch die ungeheuren Machtmöglichkeiten des Mediums auf, auch wenn er dafür mittels Luftdruck manipulierend nachhelfen musste. Dagegen verweist Kutscher mit dem Motiv der vielen Mäuler, kombiniert durch das ständige rhythmische Kommen und Gehen auf den ursprünglichen Ausgangspunkt der Arbeit. Als möglichen Entwurf einer Installation im Auftrag der Telekom musste Kutscher sowohl den kommunikativen Aspekt als auch den zu überwindenden Aspekt der Ferne, der Abwesenheit, berücksichtigen. Das Auftauchen und Verschwinden der Menschen sowie das akustisch laut hörbare, teilweise kräftige elementare Hauchen und Atmen bezog sich auf die Medien der Telekommunikation. Entsprechend ging es Kutscher nicht um eine rein kritische medientheoretische Auseinandersetzung. Durch die gewählte Form seiner künstlerischen Umsetzung berührte er jedoch wichtige Fragen der Einordnung der elektronischen Medien und entwickelte eine auf den zweiten Blick bewusst widersprüchliche Videoinstallation. Indem er eine auf den ersten Blick übergreifende und

¹²¹ Die Film- und Videoprojektionen unterscheiden sich grundsätzlich. Das Video kann man als Ersatzbild für ein gemaltes auf einem anderen, bewegten Trägermedium bezeichnen, während beim Fernsehen mit dem Sender eine Überbrückung der Distanz hinzukommt. McLuhan bezog sich in seiner Medienanalyse des „kalten Mediums“ auf das Medium Fernsehen, nicht auf das Video.

¹²² Vgl. Decker 1989, S. 271-272.

weltverbindende Kommunikation der Mäuler aufzeigte, verwies der zweite Blick auf eine trennende, ja vereinsamende Form der eingesetzten „verbindenden“ Medien, ein bewegter, lebendiger illusionistischer Balanceakt, gezielt auf das Scheitern ausgelegt, da es dem Atem natürlich unmöglich ist, die Scheibe zu durchdringen, bzw. den kalten Bildschirm des unempfindlichen Fernseher wirklich zu erwärmen und zu beleben. Dieses Scheitern wird sinnlich inszeniert, wobei Kutscher keine langweiligen, aneinander gereihten, sich permanent wiederholenden monotonen Endlosbänder verwendet, sondern innerhalb eines strengen statischen Rahmens eine dynamische, abwechslungsreiche, atmosphärische und vielschichtige Sequenz nutzt, in der das Spiel mit dem Zauber des kindlichen Beatmens einer kalten Scheibe poetisch visualisiert wird. Gerade in der Videokunst hat der Mund als Kunstobjekt häufige Verwendung gefunden. Zum Beispiel ließ Danica Dakic (geb. 1962) in Sarajevo 1997 aus einer kleinen, dunklen Gasse heraus einen Ausschnitt ihres Gesichtes, Mund und Nase, auf eine Hauswand projizieren. Die aus Sarajevo stammende Künstlerin, die vor Ausbruch des Krieges nach Düsseldorf zu Nam June Paik als Schülerin ging, visualisierte in dieser Arbeit „Madame X: Passing by“ ihre persönliche Situation, als sie 1997 ihr erstes Projekt nach dem Krieg verwirklichte. Ihr stark geschminkter Mund sprach zwar, aber man konnte keinen Ton hören. Sprechen ohne verstanden zu werden¹²³. Ein Jahr später realisierte sie „Zid (Wand)“, eine sprechende Wand, mit der sie auf zwei Ebenen, akustisch und visuell, operierte. Wie die Ziegel einer Wand setzte sie in ihrer Video-Installation die Mäuler von 64 Personen zusammen, die in 64 verschiedenen Muttersprachen ca. vier Minuten aus ihrem Leben erzählten. Aus dem Dickicht der vielen Mäuler hob sie immer eine Sprache kurz identifizierbar hervor (Abb. 281)¹²⁴.

Auf unterschiedliche Weise nutzten Dakic und Kutscher fast zeitgleich (um 1998) Videomäuler, um auf Probleme in der Kommunikation zu verweisen. Thomas Sterna (geb.1958) hingegen visualisierte in einer interaktiven Videoinstallation von 2003 über einen Mund eine tatsächliche Kommunikation. Nur war deren Inhalt geprägt von inneren Stimmen, die man normalerweise in seinem Kopf hat und die über den Mund in einen abstrakt realen Dialog transportiert werden. In der Mitte eines Raumes befand sich eine bewegliche Installationsbühne in Form einer Wippe. Auf dem einen Ende der schiefen Ebene stand ein Fernseher auf einem Sockel. Betrat der Besucher den wackligen Untergrund, erschien ein den Monitor ausfüllend sprechender Mund. Die gleichmäßige Stimme richtete einen inneren Monolog aus Sorgen, Selbstzweifeln und Ängsten an den Betrachter. Dieser konnte, je mehr

¹²³ Vgl. Danica Dakic, Heimat als Collage. Ein Gespräch von Reinhard Spieler, in: Kunstforum International, Bd. 157, November - Dezember 2001, S. 249-257.

¹²⁴ Vgl. Rainhard Spieler, Danica Dakic. Erspreche dich selbst, in: Ausst.-Kat Ich ist etwas Anderes Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 292-293.

er die Ebene in ein Gleichgewicht brachte, diese quasi inneren Stimmen zum Schweigen bringen (Abb. 282). Der Mund verschwand zwar, aber sobald man sich bewegte, aus dem Lot geriet, begann das Kopf-Karussell wieder von vorne¹²⁵, ein weiteres Scheitern, diesmal einer von innen nach außen verlagerten internen Kommunikation, ausgetragen über einen sprechenden Videomund und eine interaktive Gleichgewichtsfindung.

Der Schweizer Franticek Klossner (geb.1960) ging noch einen Schritt weiter und verwandelte die kommunikationsuntüchtigen Fernsehämder gleich in deformiertes fleischgewordenes Chaos. In seiner Videoinstallation „Mess up your mind“ von 2001 hatte er über 50 verschiedene Personen tief einatmen und die Luft zwischen den leicht zusammengepressten Lippen mit hohem Druck wieder ausstoßen lassen. Durch das Vibrieren der Lippen entstand eine Wellenbewegung im Bild. Diese ansonsten kaum wahrnehmbare kindlich anmutenden Blubber-Laute nahm er mit einer Hochgeschwindigkeitskamera (wie sie im Militär für ballistische Studien eingesetzt wird) in extremer Zeitlupe auf. Durch diese komprimierte Slow-Motion-Wiedergabeform wölbten sich die Lippen eruptiv, klatschten an die Nasenspitze, die Zunge deformierte sich zum fleischigen Lappen, der zwischen den Lippen tanzend und rollend herumgeschleudert wurde. Die extrem verdichteten Zeitlupen-Bewegungen dieser fleischigen Münder mit ihren gewölbten und gestülpten, saugenden, schnorchelnden, blubbernden wulstigen Lippen wurden von acht Projektoren großformatig parallel auf eine Wand projiziert. Begleitet wurden diese „Blubbermäuler“ von Texten Klossners, „appunti spezzati“, den „unterbrochenen Notizen“, die allerdings monoton rückwärts gemurmelt wurden und die deformativen Formen akustisch ergänzten (Abb. 283)¹²⁶. Die entgleisten und durchwühlten Mundlandschaften, die entfernt an Francis Bacons gemalte, fleischige Menschendarstellungen erinnern, stehen gar nicht für einen Kommunikationsversuch zur Verfügung. Dass diese Zweckentfremdung nur auf einem direkten, aber zeitmanipuliertem Blick basiert, spielte in dieser irritiert, verwirrenden, absurden, aber auch lustigen Gesamtsituation keine Rolle mehr.

In der Gesamtheit der angesprochenen vielschichtigen Videoarbeiten wurde der Bogen vom Mund zum Menschenbild gespannt. Die verschiedenen Münder und Sprachen wurden in ihrer Verweigerung von Kommunikation selbst zur Form der Mitteilung.

¹²⁵ Vgl. Peter Forster, Thomas Sterna. Schiefe Ebene stabil - labil, in: Ins Licht gerückt 3, Ausst.-Kat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg e.V. im KunstLanding 2003, S. 34-38.

¹²⁶ Vgl. Dolores Denaro, Die Zeit im Gesicht, in: Franticek Klossner, Mess up your Mind!, Ausst.-Kat. Kunsthaus Grenchen 2001, S. 14-22.

Zusammenfassung

Blickt man in Kutschers Porträtentwicklung zurück bis zum Beginn des Studiums Ende der 60er Jahre, so ergibt sich seit 1968/69 ein konsequenter Weg von einer anfänglichen Unzufriedenheit mit traditionellen Porträttechniken und Kunstauffassungen hin zu einer Überschreitung des als begrenzt empfundenen vorgegebenen Kanons und Rahmens. Kutscher teilt das bei den Künstlern in dieser Zeit verbreitete Bewusstsein, in einer Umbruchzeit zu leben, in der die vorgegebenen Porträtmodelle der Renaissance und Moderne nicht mehr ausreichen. Der erste Mensch auf dem Mond, der orbitale Blick aus dem Weltraum auf die Erde bis hinein in die Nano-Welt, die unter dem analytischen Blick der Wissenschaft zerfallende ganzheitliche Auffassung vom Menschen waren unübersehbare Zeichen und Auslöser für neue Modelle der Darstellung des Menschen und seiner veränderten Stellung in der Welt. Als Beispiel für andere Modelle rücken so auch mittelalterliche Weltansichten und Darstellungsformen in seinen Fokus. Stehen am Anfang noch diverse Versuche, auf der zweidimensionalen Fläche formale Lösungen zu finden, durch Verwenden von Schrift und Bild sowie Einsatz eines bewusst motorischen, stark emotionalen Stils, in dem der Prozesscharakter der Herstellung betont wird und der Faktor Zeit über das serielle Prinzip Einzug hält, so treten bald Versuche daneben, die erarbeiteten Formen anhand von Objekten in den Raum zu übertragen. Die Ausweitung seines grafischen „Umreißens“, wie sie im ersten Kapitel beschrieben wird, und ihre Übertragung in den Raum wird begleitet von der Einsicht, dass dem Medium Film eine außerordentlich wichtige Rolle neben dem traditionellen, gemalten Bild oder der Skulptur zuzuschreiben ist. Kutscher versucht folglich, zwei völlig getrennt voneinander existierende Ausdrucksformen zu verbinden, nämlich Film als bildnerisches Massenmedium aus dem Bereich der Unterhaltungskunst mit der elitären ernsten Kunst. 1969 findet dieser Versuch in der Installation „Film und Plastik“ seinen Niederschlag.

In diesem frühen Höhepunkt zeigt sich zum ersten Mal die später von Kutscher vielfach betriebene Verschränkung von Raum und Zeit. Die vierte Dimension als Wiederholung einer immer gleichen Filmsequenz mit ihrer virtuellen Bewegungssillusion auf einer plastisch-dreidimensionalen Fläche taucht hier ebenso auf wie das Nebeneinander von Sound, Licht, Schatten, Spiegelungen und die besondere Rolle, die dem sich frei im Raum bewegenden Betrachter zukommt. Man kann sagen, dass Kutscher sich zum damaligen Zeitpunkt an der Spitze des aktuellen ästhetischen Diskurses befindet.

Es vergehen jedoch weitere zehn Jahre der Vertiefung und Recherche, bis diese frühe Formulierung ihre Fortsetzung und Reife findet. So entstehen Anfang der 70er Jahre

kontinuierlich weitere Versuche, um zu einem eigenen, zeitgemäßen Menschenbild zu finden und eine breitere technische und formale Basis zu erarbeiten.

1975 wendet sich Kutscher trotz äußerer Erfolge völlig von den traditionellen, vermarktbareren Formen ab, um sich noch mehr und intensiv der flüchtigen Performance, der Arbeit mit dem eigenen Körper und dessen Möglichkeit als Bild in der Zeit im jeweils konkreten Raum zuzuwenden. Aus dieser Zeit stammt seine Fähigkeit, auf Grund der Analyse vorgegebener Räume frei und spielerisch mit präzisen Eingriffen zu antworten. Kutscher beteiligt sich seit dieser Zeit intensiv am Austausch innerhalb eines internationalen Netzwerkes Gleichgesinnter. Besonders ist dies in der sich aus der Fluxusbewegung entwickelnden Performance-Szene der 70er Jahre der Fall. Diese Künstler relativieren das Objekt und heben die Bedeutung des Körpers, der Zeit und des Ortes hervor. Das Kunstwerk als konsumierbares Adorations-Objekt und Fetisch hat für sie ausgedient. Der kritische Umgang mit traditioneller Kunst führt sie zu Fragen nach deren sozialer Funktion im Kontext von Religion und Gesellschaft, und es erscheint für sie notwendig, traditionelle Formen zu verlassen, um andere Formen und Setzungen zu entwickeln. Sie lassen sich auf ein „Abenteuer“ ein, das sie zunächst einmal nur für sich und ein paar Kollegen machen und das auf dem Kunstmarkt keine Chance hatte. Die damals entwickelten Arbeitsformen behält Kutscher bis heute bei.

Der Durchbruch in der bundesrepublikanischen Kunstszenen gelingt ihm 1980 mit der - aus einer Performance hervorgegangenen - Installation „Der Weiße Traum“. Verschiedene Medien wie Leinwand, Foto, Licht, Sound etc. werden nicht traditionell bearbeitet, sondern formal und inhaltlich miteinander verschränkt und der Betrachter als aktiver Teilnehmer einbezogen. Während im Kunstbetrieb die „neue wilde Malerei“ von sich reden macht, entwickelt Kutscher unbeeindruckt davon in zeitintensiven, aufwendigen Entwicklungsprozessen in den folgenden Jahren eine Spezialform der Installation: die Porträtinstallation. Sie wird begleitet von Arbeiten und Auseinandersetzungen mit dem öffentlichen Raum. Beide Tätigkeitsfelder bereichern sich gegenseitig, wobei dem Betrachter nicht nur im geschützten Innenraum, in den Porträtinstallationen, eine besondere Rolle überantwortet wird, sondern ebenso in den Arbeiten im öffentlichen Raum. Das „Selbst-Porträt“ von 1987 ist ein erstes, entscheidendes Modell für die in der Folge entstehenden Porträts befreundeter Personen. Kutscher legt großen Wert darauf, diese Arbeiten als Modelle zu bezeichnen, da er dem Wunsch nach einer dem ganzen Menschen gerecht werdenden Darstellung nicht entsprechen kann. Vielmehr steht der Begriff „Modell“ bei ihm für diesen zugestandenen, offensichtlichen Mangel, ausgedrückt durch den fragmentarischen Charakter der Konstruktion bzw. Dekonstruktion seiner Werke.

Der Begriff „Atmosphäre“ spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle ebenso wie die Kenntnis der Wahrnehmungsprozesse und die Einbeziehung des Betrachters, der sich in den Installationen bewegt, als hätte er es mit wirklichen Personen zu tun, als befände er sich in einem Raum-Zeit-Gefüge im Innern dieser Personen.

Dank seiner „Theorie des Unperfekten“ hat Kutscher zu einer Formulierung und Haltung gefunden, die es trotz eines ideellen, absoluten Anspruches ermöglicht, Menschenbilder zu erarbeiten, ohne auf den Abbildcharakter zu verzichten, gerade weil in ihnen das Scheitern des absoluten Anspruchs offen formuliert und formalisiert wird.

Die von ihm entwickelte Porträtinstallation von 1987 vertieft, erweitert und differenziert Kutscher im folgenden, indem er über die Beschäftigung mit sich hinausgeht und andere Personen in den Mittelpunkt seines Interesses rückt. Im zweiten Kapitel wird an Hand von sechs Porträtinstallationen belegt, dass die im „Selbst-Porträt“ angeschnittenen Fragen und Themen konsequent bildlich umgesetzt werden, wobei die Form sich verändert, die grundlegenden formalen Mittel aber gleich bleiben.

Dem aufgesplitterten Menschenbild des Multividuums, das je nach Situation mal so mal so erscheint, entspricht Kutschers neue Form der Porträtinstallation. Seine Persönlichkeitsauffassung führt uns in einen Raum, in dem gleichzeitig die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten Facetten einer Person in einer nicht auf einen Blick erfassbaren Form erscheinen.

Vom Blick auf sich selbst und dem Blick auf den anderen wird im dritten Kapitel der Niederschlag des Bedingungsgefüges von Subjekt und Gesellschaft näher diskutiert. Voraussetzung war, dass Kutscher neue künstlerische Formen fand, um sich gegenüber der Geschichte und der Kunstgeschichte bildlich definieren können und sich innerhalb des aktuellen künstlerischen Geschehens von der Tradition abzuheben. Diesen Prozess ging jedoch eine intensive Auseinandersetzung mit überlieferten Formulierungen voraus. Da sich das Ich nur durch die anderen, durch die Gesellschaft, denken läßt, stehen seine neuen Erfindungen im Kontext zur Gesellschaft, der er sich jetzt öffnete.

Das Erntedankfest veranstaltete er in seinem unmittelbaren Umfeld. Allein im Verlassen des Ateliers, im Begrünen des Hofes und in der Einladung an die Nachbarn, sich am Fest zu beteiligen, bestand bereits eine Öffnung hin zu einer kommunikativen Erweiterung, zu einem sozialen Akt, der gekoppelt an die Buchmesse in der Folge zu einer innerhalb Frankfurts festen gesellschaftlichen Institution wurde. Kutscher verzichtet bei den Feiern auf jede Form von Theatralik oder eines Ritus. Unterschiedliche Leute wurden durch die „Kunst-Feste“ zusammengebracht. Die Wurzeln eines solchen Denkens, in der Öffnung der Kunst hin zur

Gesellschaft, liegen in den 60er Jahren. In dieser Zeit hatten bereits Künstler wie Jon Cage, Alan Kaprow, Robert Smithson, den einengenden Rahmen der White Cubes der Ausstellungsräume verlassen und mit den tradierten Seh- und Rezeptionsgewohnheiten gebrochen. Statt Rahmen schufen sie neue Kunst-Situationen und machten ein emotionales Erleben im Raum möglich. Beuys' Begriff der sozialen Plastik hatte für Kutscher Vorbildfunktion. Die Selbstbefreiung von materiellen Zwängen bedeutete eine Zunahme an künstlerischer Freiheit. Diese Haltung schaffte die Grundlage für die wesentlichen Entwicklungen in den 70er Jahren, folglich auch für Kutschers Installationen und Performances. Einen nicht zu unterschätzenden Anteil der Kunst dieser Zeit nimmt der Aspekt des Spieles ein. Dem niederländischen Kulturtheoretiker Johan Huizinga (1872-1945) folgend verwendet Kutscher den Spielbegriff im Sinne einer Kulturphilosophie: Kultur selbst ist danach eine Form von Spiel oder doch so sehr von Spielelementen durchsetzt, dass ihre fruchtbarsten Momente immer dort zu finden sind, wo sie am reinsten Spiel ist¹.

Die „Séancen en Chambre noire“ sind offene Gesellschaftsspiele, bei denen unterschiedliche Menschen zusammentreffen, essen und reden. Kunst soll an diesen Abenden zusammenführen und verbinden, ablesbar sind diese nicht berechenbaren Abende als Werk im Werk. Die von Kutscher inszenierten künstlerischen Spielrollen und Spielfelder reflektieren sowohl das Selbstverständnis der Kultur als auch der Gesellschaftsinstitutionen. Die spielerische Freiheit der Kunst setzt er gegen jede Form der Funktionalisierung. Davon ausgehend, reagiert Kutscher immer neu, nun auf Menschen, Räume, Situationen, die uns alle betreffen. Ziel ist es immer, Kommunikationsräume zu schaffen. *„Ohne Kommunikation zwischen den gesellschaftlichen Schichten wird alles zum reinen Verteilungskampf und bedeutet letztlich den Zerfall der Gesellschaft“*. Seine Arbeit im Rüsselsheimer Rathaus steht stellvertretend für einen durch Kunst initiierten kommunikativen Prozess innerhalb einer Kommune.

Wie bereits in der Vergangenheit setzt Kutscher auch in der Gegenwart seine Beschäftigung mit dem Porträt fort.

Mitte des Jahres 2004 befindet sich die Arbeit „ESCAPE - Porträt-Installation Peter Weibel“ nach ca. sechsjähriger Entwicklung kurz vor ihrer vollständigen Umsetzung².

Peter Weibel, Leiter des ZKM in Karlsruhe, Künstler, Kritiker, Kurator in Personalunion, der sich selbst als Multividuum bezeichnet, ist für Kutscher ein ideales Modell, um aktuelle Fragestellungen in ein weiteres Porträtmodell einfließen zu lassen. Die Arbeit stellt eine Zusammenfassung und Erweiterung der bisherigen Porträtmodelle dar.

¹ Vgl. Johan Huizinga, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938). 6 Auflage, Reinbek 1963.

² In seiner Ausstellung im Nürnberger Kunstbunker war 2003 ein Zwischenstadium zu sehen, weil der damalige Zustand für einen gegebenen Raum sehr geeignet war. Vgl. Ausstellungs-Begleitflyer. Vollrad Kutscher. Künstler der blauen Nacht. Lichtinstallationen, Kunstbunker Nürnberg 2003

Aufgrund des un abgeschlossenen Zustandes soll hier auf eine ausführliche Beschreibung der Einzelteile verzichtet werden. Dennoch lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt schon Folgendes festhalten: In der fertigen Installation werden ca. zehn Endlos-Videos auf im Raum verteilten Monitoren zu sehen sein. Hinzu kommt die Videoprojektion seines sich drehenden Kopfes auf ein sich ebenfalls drehendes Metallobjekt (zwei übereinander montierte deformierte Gitter-, Welt- oder Disko-Kugeln) mit Spiegelfragmenten sowie die eines verdampfenden, tanzenden Wassertropfens auf einem sich leicht bewegenden Hautsack. Außerdem gibt es ein 1 x 2 m großes Farbfoto, das eine hautüberzogene Escape-Taste in einem Hautausschnitt zeigt und zehn von Weibel ausgewählte „Leuchtende Vorbilder“ sowie vier farbige, anamorphotisch gemalte „Lichtporträts“ enger Freunde Weibels in einer neuen Technik. Die aus den Projektionen und Monitoren kommenden Klänge sind in enger Absprache und gegenseitigem Austausch von dem Musiker Hubert Machnik speziell für diese Arbeit und den Raum komponiert.

Durch die Form der Präsentation befindet sich der Betrachter in einem Raum umgeben von verschiedenen, sich unabhängig voneinander bewegenden Projektionen und Objekten, in einer Art Raum- Zeitsystem also, dessen Bedeutung und Bezüge er sich selbst immer wieder neu zusammensetzen muss. Alle Videosequenzen stehen einerseits als poetische Kurzfilme für sich selbst, andererseits in einem vielfachen, möglichen Zusammenhang zueinander. Es gibt weder eine festgelegte Schnittfolge wie in herkömmlichen Filmen, noch gibt es Anweisungen vom Künstler, wie der Betrachter sich zu bewegen hat, der Sound im Hintergrund beeinflusst zusätzlich die Wahrnehmung. Jeder Betrachter setzt sich folglich sein eigenes, subjektives Bild der porträtierten Person zusammen. Die deformierten Gitterkugeln mit spiegelnden Kopffragmenten, die als Lichtsplitter im Raum um den Betrachter kreisen, greifen erneut die Ausgangsfrage von 1969 zum Verhältnis von Film und Plastik auf und verbinden die scheinbar unvereinbaren Dimensionen in einem ausgereiften, eindrucksvollen Zusammenspiel. Erneut wird das Verhältnis von Oberfläche und Raum, Körper und Geist durch das Foto eines Hautfragments mit Escape-Taste und dem plastischen Hautsack mit der Aufprojektion des tanzenden, verdampfenden Tropfens thematisiert. Die übrigen Video-Endlosschleifen und ein darin abgespieltes Interviewfragment unterstreichen diese Thematik und vertiefen sie. In dieser Arbeit wird Weibel zum Modell und Prototyp eines aktuellen, faustischen Helden, der versucht, die vorgegebenen Bedingungen und Vorstellungen, die Grenzen von Raum und Zeit, zu sprengen. *"Durch den Körper - indem ich auf den Körper Gewalt ausüben, ihm Schmerz zufügen kann, dass ich ihn zwingen muss, dass er sich ernähren muss, kann ich den Menschen in jede Abhängigkeit bringen, vom Militärischen bis*

hin zum Ökonomischen, d.h. wenn jetzt der Körper verschwindet, öffnen sich auch neue Möglichkeiten der Kommunikation. Ich sage eins, wenn der Körper verschwindet, wenn der Raum verschwindet, wenn das Reale verschwindet, heißt das nicht, dass etwas Schlechteres nachkommt, sondern im Gegenteil: Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass neue Vorstellungen entstehen“³.

Weibels ideale Vorstellung, befreit vom Körper sich frei in einer Welt der Information und des reinen Geistes bewegen zu können, wird von der Materie konterkariert, die als unförmiger Körper, als störendes, so genanntes Reales, mitten im Raum liegt. Dieser Restleib oder auch Balg nimmt ein Bild aus chinesischen Mythen auf. In ihnen wird der erste Kaiser Chinas als blutgefüllter Sack ohne Öffnungen dargestellt, von dem der Pfeil oder Blitz ferngehalten werden muss.

Die aktuelle Chaos-Theorie, die sich bis hin zu Vorstellungen des Griechen Anaxagoras zurückverfolgen lässt, geht, ähnlich wie auch die Ursprungsmythen der Bibel, von der Vorstellung eines idealen total vermischten Alles in Allem aus. Aus diesem Chaos entstand durch Trennung oder Scheidung die Welt. Die Vorstellung der Spaltung ist auch entscheidend für Weibel. Im Video „Tischplanet“ sagt er: *“Ich beschäftige mich gerade mit der Identität, also damit auch mit der Spaltung. Teilweise ist diese Arbeit mit der Identität eine Subversion bezüglich des Identitätsbegriffs, denn indem ich den Riss zwischen Zeichen und Gegenstand, zwischen Signifikant und Signifikat zeige, zeige ich, dass aus der Spaltung das Subjekt entsteht. Also, ich beschäftige mich ja nicht mit der Identität als Versuch einer holistischen Einheit, sondern versuche gerade die Differenz und die Spaltung als Fundament des Subjekts zu zeigen. Ich beschäftige mich also vielmehr mit der Heterogenität, mit dem Heteronomen, als mit der Autonomie des Subjekts“⁴.*

Die Arbeit “ESCAPE – Porträt-Installation Peter Weibel“ summiert und verdichtet Kutschers bisherige Entwicklung in bisher noch nicht vorhandener Art, indem bereits Bekanntes mit völlig Neuem vermischt wird.

Im Berner Ausstellungskatalog von 1989 schreibt Kutscher einleitend: *„Während man den Leuchter blank putzt, wird der Lappen schmutzig (Aus dem Weißbuch „I Gitt“)⁵.*

Wenn er etwas zum Glänzen bringt, etwas ins Licht setzt, den Betrachter verführt, überwältigt und bezaubert, dann vergisst er nie die Schattenseiten, nie den „Schmutz“. Diesen

³ Zitat aus Peter Weibels Vorwort, in: Otto E. Rössler, Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. Hrsg. von Peter Weibel, Berlin 1992.

⁴ Zitat aus Peter Weibels Vorwort, in: Otto E. Rössler, Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. Hrsg. v. Peter Weibel, Berlin 1992.

⁵ Zitat aus: Vollrad Kutscher. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1989, S. 3.

immerwährenden Widerspruch thematisiert er. Nie versteckt Kutscher etwas, immer legt er offen, wie die Arbeit gemacht ist, nie stimmt etwas wirklich, nie kann man etwas wirklich festhalten, immer ist alles vergänglich und vergeblich, und die Formulierung einer absoluten Wahrheit erscheint unmöglich. Seine Bilder vom Menschen verzichten nicht auf das Abbild und tragen trotz und gerade im Nebeneinander verschiedenster Elemente durch ihre formalen Beziehungen die Erinnerung an dessen Würde, Integrität und Ganzheit. Die Wahrheit der menschlichen Existenz, der *conditio humana*, liegt für ihn im oszillierenden Dazwischen. Und genau dieses Dazwischen kennzeichnet auch seine Position in der öffentlichen Wahrnehmung. Seine stets betriebene Relativierung und Brechung absoluter Formulierungen und die poetische Komplexität der verschränkten Bezüge von Raum und Zeit in seinen über Jahre hin entwickelten Arbeiten lassen eindeutigen und spektakuläreren Formulierungen seiner Zeitgenossen den Vortritt.

Gerade deshalb soll diese Arbeit die Bedeutung eines solitären, komplexen Werkes im Kontext der Zeit herausstellen. Überrascht Kutscher den Betrachter auch international und im Außenraum immer wieder als erfindungsreicher Lichtkünstler, Performer und Installateur, so nimmt er mit den von ihm entwickelten Porträt-Installationen eine herausragende Position in der gegenwärtigen Kunstszene ein.

Basierend auf einer ausgeprägten Kenntnis der Vergangenheit, ist seine Arbeit eine seltene und geglückte Symbiose traditioneller und aktueller, medialer Kunst. Seit Jahrzehnten unbeeindruckt vom hektischen Geschehen im Kunstbetrieb und konsequent, erweist sich Kutscher als ein im doppelten Sinne verbindend und verbindlicher, profilierter Vertreter der sogenannten „Stillen Avantgarde“.

„Im Bachbett fanden wir weißen Ton, der an der Luft getrocknet, steinhart wurde. Zerbrachen uns die geformten Dinge, wurden sie zerstoßen und ergaben - im Wasser aufgeweicht - erneut die formbare Masse“ (Vollrad Kutscher: „Der Weiße Traum“).

Literaturverzeichnis:

- Ahrens, Carsten, „Im <Du>Denken Lernen“, in: Vollrad Kutscher, Immer vorwärts, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1998, S. 7-16.
- Albig, Jörg-Uwe, Jeff Koons, ein Prophet der inneren Leere, Art, Nr.12, Dezember 1992, S. 52-62.
- Alings, Reinhard, Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal - zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte. Hrsg. v. Bernd Söseman, Band 4, Berlin 1996, S.31 f.
- Alle Koffer fliegen hoch, Ausst.-Kat. der Airport Gallery des Flughafens Frankfurt am Main 1993.
- aller et retour, Ausst.-Kat. 35 Jahre Deutsch-Französisches Jugendwerk. Bonner Kunstverein, Stadtgalerie Saarbrücken, Stadtgalerie im Kulturviertel / Sophienhof Kiel 1999.
- Alles und noch viel mehr, Das Poetische ABC. Hrsg. v. G.L.Lischka, Bern 1985, S. 671-674.
- Altäre, Kunst zum Niederknien, Ausst.-Kat. Kunst-Palast Düsseldorf 2001.
- Ammann, René, „Ihr Bein hörte beim Knie auf. Ich dachte mir, was kann ich tun, um dieses Bein zu vervollständigen?“ Ein Gespräch mit Artur Zmijewski, in: Kunst-Bulletin Nr. 3, März 2003, S. 16-25.
- Angerer, Marie-Luise, Performance und Performativität, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 241-245.
- Ansichten vom Ich, Ausst.- Kat. Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997.
- Appelt, Dieter, Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin 1996/97.
- Appelt. Dieter, Photosequenzen, Performance, Objekte, Filme, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Berlin 1981.
- Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum, Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv und Stiftung Museum Schloss Moyland in Verbindung mit dem Museum für Sepulkralkultur Kassel 1999-2001, S. 144 & S. 160.
- Arlt, Elsbeth, Stillstand und Bewegung: Zeit in Büchern, in: Unlimited Edition: Künstler-Bücher-Bibliotheken, Köln 2001, S. 27-41.
- Artaud, Antonin, Frühe Schriften, München 1983.
- Art-Hats, Ausst.-Kat, Harlekin Art. Hrsg. v. Irene Adelman, Wiesbaden 1983.
- Aue, Walter, Metaphysik der Orte, in: Fritz Gilow. L'homme ocre. Ein Prozess der Angleichung. Nürnberg 1979.
- Auf Bewährung, Ein Museum auf dem Prüfstand, Ausst.-Kat. Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit der Stadt Lüneburg und dem Museum für das Fürstentum Lüneburg 1991.
- Aufbrüche, Manifeste, Manifestationen, Positionen der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984.
- Bähler, Balbina, Sphinx, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike 2001, Bd. 11, S. 817-820.
- Bader, Joerg, Maria Eichhorn. Das Geld der Kunsthalle Bern, in: Kunstforum International, Bd. 158, Januar - März 2002, S. 375-376.
- Baer, Dorothee, Disney-Land kennt keine Grenzen mehr, in: Kölner Stadtanzeiger, 5.1.1987.

- Baer-Bogenschütz, Dorothee, Nullosophie. Michael Berger: Witzeguru, in: Kunstzeitung, Nr. 42. /Februar 2000, S. 16.
- Balkenhol, Bernhard, handmade - Tony Oursler, in: Materialien zur documenta X. Ein Reader für Unterricht und Studium. Hrsg. v. Werner Stehr und Johannes Kirschenmann Osterfildern-Ruit: Cants 1997, S. 144-147.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie, Frankfurt /Main 1985.
- Baster, Victoria, Die Kunst des Mario Reis, in: Mario Reis: Naturaquarelle. Kanada, USA, Mexiko. Publikation der Gelsenkirchen-Stiftung im Weidle-Verlag, Bonn 1995.
- Baudin, Katia, Strategien zum Porträt im Werk Tobias Rehbergers, in: Seascapes and other Portraits, Ausst.-Kat. France Nord-Pas de Calais, Dunkerque 2000, S. 7 ff.
- Baumer, Franz, Adalbert Stifter, München 1989.
- Bayrle, Thomas, hrsg. vom Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main 1994.
- Becker, Ilka, Mark Dion. Alexander von Humboldt and other Sculptures. Rezension der Ausstellung in der Galerie Christian Nagel, Köln 2000, in: Kunstforum International, Bd. 153, Januar-März 2001, S. 366-367.
- Beil, Ralf, Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial - von Schiele bis Jason Rhoades, Köln 2002.
- Belting, Hans, Repräsentation und Anti-Repräsentation, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, München 2002, S. 31ff.
- Bender, Beat, Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen, eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der 20er Jahre. Dissertation, Heidelberg 1987.
- Bernet, Rudolf, Edmund Husserl. Darstellung seines Denkens, Hamburg 1989.
- Berressem, Hanjo, Jean Baudrillard, in: Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart 1998, S. 39-40.
- Bertillon, Alphonse, Die gerichtliche Fotografie, Halle, 1895.
- Beuys, Joseph, Wirtschaftswerte, Ausst.-Kat. Museum van Hedenaagse Kunst Gent 1980.
- Bianchi, Paolo, Ethik und Ästhetik des Fremden, Anderen, Diversen & Parallelen, in: Kunstforum International, Bd.122, S. 83-115.
- Bickel, Stefanie, Harry Hauck. Die Entdeckung des Körpers im visuellen Zeitalter, in: Harry Hauck: A Hunger for Bodies, in: „Sculpture“, May 2004, No.4.
- Bieber, Silvia, Stadtbilder - Menschenbilder, in: Ausst.-Kat. Karl Hubbuch, Städtische Galerie Karlsruhe 2001, S. 19-34.
- Bieling, Rainer, Die Tränen der Revolution. Die 68er zwanzig Jahre danach, Berlin 1988.
- Biesalski, Ernst, Scherenschnitt und Schattenriss. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst, München 1978.
- Bijl, Guillaume, Installation, Ausst.-Kat. Städtische Ausstellungshalle Am Hawerkam, Münster 2004.
- Bischoff, Ulrich, Mimesis als künstlerische Methode der Bildfindung. Zu den Arbeiten von Fritz Gilow, Raffael Rheinsberg und Dorothee von Windheim, in: Kunstforum International Bd.44/45, Mai-August 1981, S. 194 ff.
- Bismarck, Beatrice von, Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung, in: Interarchive, Kunstraum der Universität Lüneburg, Köln 2002, S. 113-119.
- Blase, Christoph, Das Leben der Photos, in: Urs Lüthi, Ausst.-Kat. Bonn / Klagenfurt / Bremen / Freiburg /Wiesbaden, Klagenfurt 1993, S. 25-35.

- Blase, Karl Oskar, Torso-Prinzip und triviale Ästhetik, in: Torso als Prinzip, Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein 1982.
- Blume, Bernhard Johannes, in: Kunstforum International Bd. 33, 3/79, S. 120-121.
- Blume, Dieter, Sternenbilder des Mittelalters. Imaginationen des Wissens und des Begehrens, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz. München 2002, S. 247-268.
- Blumenberg, Hans, Arbeit am Mythos (1979), 3. Auflage, Frankfurt/M. 1984.
- Bock, Henning / Grosshans, Rainald, Das Bildnis. Das autonome Portrait seit der Renaissance, in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin in der Nationalgalerie 1980, S. 143-161.
- Boehm, Gottfried, Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.
- Boehm, Gottfried, Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert, in: Ansichten vom Ich, Ausst. Kat. Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997, S. 25-33.
- Boehm, Gottfried, Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität, in: Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hrsg. v. Gottfried Boehm und Enno Rudolph, Stuttgart 1994, S. 22 ff.
- Boehm, Gottfried „Mit durchdringendem Blick“. Die Porträtkunst und Lavaters Physiognomie, in: horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2001, S. 81-90.
- Boenisch, Hanne, Oswald Wiener, Biographische Daten. Anhang zu Oswald Wiener, Das Konzept der universellen Maschine. Ein Gespräch mit Florian Rötzer, in: Kunstforum International, Bd. 110 November- Dezember 1990, S. 229 ff.
- Boer, Claudia, „Den Feind, nämlich deine Struktur- zwingt ihn, sich zu zeigen“ in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 29, München 1995.
- Bohde, Daniele und Mechthild Fend (Hg.), Weder Haut noch Fleisch - Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, Berlin 2006.
- Boltanski, Christian, Inventar, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1991.
- Bourdon, David, Store Fronts: Architektonische Hüllen ohne Inhalt, in: Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969, Köln 2001, S. 110-153.
- Bragaglia, Anton Giulio, Fotodinamismo futurista, Torino 1970.
- Brancusi, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986. Hrsg. von Pontus Hulten / Natalia Dumitresco/ Alexandre Istrati.
- Brand-Claussen, Bettina, Die Prinzhorn-Sammlung und die Legende vom autonomen Irrenkünstler, in: Die Bildnerie der Geisteskranken - Kunst von Außenseitern im Spannungsfeld der modernen Kunst. Dokumentation einer Tagung, Rehbürg-Loccum 2001, S. 57-81.
- Brednich, Rolf Wilhelm, Zur europäischen Vorgeschichte der Comics, Freiburger Universitätsblätter 15, No. 53/54, 1976.
- Briegleb, Till, Der Körper eine Todeszelle. Poetin des Schauderns. Die düsteren Bedrohungsszenarien von Mona Hatoum in der Hamburger Kunsthalle. Rezension in: Süddeutsche Zeitung 14.04. 2004, S. 15.
- Brilliant, Richard, Portraiture, London 1991.
- Brock, Bazon, Egle Rakauskaitė, in: Die Macht des Alters. Strategien der Meisterschaft, Ausst.-Kat. Kronprinzenpalais Berlin, Kunstmuseum Bonn, Galerie der Stadt Stuttgart, Köln 1998, S. 242-244.
- Bronfen, Elisabeth, Die Black Box des seelischen Apparates, in: Black Box, Der Schwarzzaum in der Kunst, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2001, S. 65-75.

- Brückle, Wolfgang, Im Umkreis des Surrealismus. Der Torso im Werk von Giacometti, González und Bourgeois, in: Von Rodin bis Baselitz. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001, S. 87-98.
- Brückle, Wolfgang, Gesichter in Freiheit. Avantgardetechniken im Übergang vom Porträt zum Bildnis 1912-1958, in: Auss.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 19-26.
- Brückner, Wolfgang, Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies, Berlin 1966.
- Brüninghaus-Knubel, Cornelia, Sehen und Sein, in: Taktiken des Ego, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2003, S. 106-109.
- Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute, Ausst.-Kat. Von-der-Heydt-Museum Wuppertal / Kunsthalle Barmen 1991.
- Buderer, Hans Jürgen / Fath, Manfred, Neue Sachlichkeit - Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit, München 1994.
- Bulst, Werner, Das Grabtuch von Turin. Bearb. Neuaufl., Karlsruhe 1978.
- Bürger, Peter, Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes, Frankfurt am Main 1998.
- Butin, Hubertus, Kunst und Politik in den sechziger und siebziger Jahren, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 169-176.
- „Can You Hear Me ?“ 2. Ars Triennale der Photokunst, Ausst.-Kat. Kiel/Rostock/Dresden/Bergen 2000. Texte von Kathrin Becker und David Lee Strauss.
- Campus, Peter, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1979.
- Castelnovo, Enrico, Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute, Berlin 1988.
- Catoir, Barbara, Arnulf Rainer. Arbeiten 1948-1975, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1975. Ausstellungskritik in: Das Kunstwerk, Heft 1, 1976, S. 66 f.
- Catoir, Barbara, Poesie-Malerei, Schrift-Bild, in: Das Kunstwerk Heft 2, April 1978, S. 3-28.
- Celant, Germano, in: Piero Manzoni 1933-1963, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus München 1973.
- Celant, Germano, in: John Baldessari, Photoarbeiten. Hrsg. v. Carl Haenle, in: Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1989.
- Celant, Germano, Jannis Kounellis. Ohne Titel (Dolci Cavalli Vivi), Rom 1969, in: Die Kunst der Ausstellung, Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts. Hrsg. v. Bernd Klüser und Katharina Hegewisch. Frankfurt/Main, Leipzig 1991, S. 198-204.
- Celant, Germano, Die gigantischen Projekte des Piero Manzoni, in: Piero Manzoni, Ausst.-Kat. Galerie Karsten Greve, Paris 1992.
- Certeau, Michel de, Kunst des Handelns, Berlin 1988.
- Chapman, Perry H., Rembrandts Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity, Princeton 1990.
- Christofori, Ralf, Begegnungen mit dem Porträt. Kevin Clarkes DNA-Porträts in der Baden-Württembergischen Bank Stuttgart, in: Kevin Clarke, Ausst.-Kat. Baden-Württembergische Bank AG Stuttgart 2002, S. 2-14.
- Christofori, Ralf, Stephan Huber, in: Kunstgriffe Helaba, Köln 2002, S. 343.
- Conzen, Ina, in: Dieter Roth - Die Haut der Welt - Sohm Dossier 2 . Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 2000.

- Crüwell, Konstanze, Reverse Television-Porträts of Viewers 1983-1984, in: Bill Viola. Europäische Einsichten, Werkbetrachtungen. Hrsg. v. Rolf Lauter, München 1999.
- dagegen - dabei, Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969. Hrsg. v. Hans-Christian Dany, Ulrich Dörrie, Bettina Sefkow, Edition Michael Kellner, Hamburg 1998.
- Dakic, Danica, Heimat als Collage. Ein Gespräch von Reinhard Spieler, in: Kunstforum International, Bd. 157, November - Dezember 2001, S. 249-257.
- Damsch-Wiehager, Renate, Ein königliches Porträt, in: Auke de Vries, Skulpturen. Die 90er Jahre, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 8-15.
- Daney, Serge, Eine Geschichte über Unbeweglichkeit und Beweglichkeit, in: documenta documents 2, Kassel 1996, S. 80-83.
- Das 21. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel 1993.
- Das Sofortbild Polaroid. Hrsg. v. Gerhard Johann Lischka, Aktionsgalerie Bern 1977.
- Decker, Edith, Ingo Günther, in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 123-125.
- Decker, Edith, Marcel Odenbach, in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 222-224.
- Decker, Edith, Servaas in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 271-272.
- Deep Storage. Arsenele der Erinnerung, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1997.
- Denaro, Dolores, Die Zeit im Gesicht, in: Franticek Klossner, Mess up your Mind!, Ausst.-Kat. Kunsthaus Grenchen 2001, S. 14-22.
- Denizot, René, Malerei, Nichts Weiter, in: On Kawara. Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt/ Main 1991.
- Der (im-)perfekte Mensch. Vom Recht auf Unvollkommenheit, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001.
- Der Humor ist der Regenschirm der Weisen, Ausst.-Kat. Harlekin Art, Wiesbaden 1990.
- Derenthal, Ludger, „Porträts sind Lügen“. Das manipulierte fotografische Bildnis in den 1960er und 1970er Jahren, in: Ausst.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 30ff.
- Derrida, Jacques, Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstportrait und andere Ruinen. München 1997.
- Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin Gropius Bau, Berlin. Hrsg. v. Eckhart Gillen, Berlin 1998.
- Didi-Huberman, Georges, Tote Formen: Der Abdruck als Trauer, in: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdruckes, Köln 1997, S. 70-85.
- Die Göttinger Sieben. Der Wettbewerb für das Landesdenkmal in Hannover. Hrsg. v. Horst Milde, Hannover 1994.
- Die Sechziger, in der Reihe: Die Kultur unseres Jahrhunderts. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann, Heinrich Klotz, Düsseldorf 1984.
- Dienst, Rolf-Gunter, Das Kunstwerk 3-4/XXII, Dez. 68-Jan.69, S. 50.
- Dion, Mark, meine Werke sind nicht über Natur, sondern über die Idee von Natur. Ein Gespräch von Dieter Buhhart, in: Kunstforum International, Bd. 157, November-Dezember 2001, S. 185- 199.
- documenta-Portraits, Künstlerinnen und Künstler der d8 - fotografiert von Frank Mihm, Ausst.-Kat. Documenta-Archiv des Kulturamtes Kassel 1989.

- Dolle-Weinkauff, Bernd, Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim 1990.
- Döring, Thomas, Henri Matisse. Selbstbildnis als Radierer, 1900/03, in: Ansichten vom Ich. Ausst. Kat, Herzog-Anton-Museum Braunschweig 1997, S. 48.
- Drathen, Doris von, im Gespräch mit Anne und Patrick Poirier, Unsere Ruinen sind nicht nur rückwärts gewandt, alles, was uns umgibt, kann morgen zerstört sein, in: Kunstforum International, Bd. 167, November - Dezember 2003, S. 174-189.
- Draxler, Helmut, MarktMoral. Über die Listen der Selbstbehauptung, in: Kunstforum International Bd. 104, November-Dezember 1987, S. 94-104.
- Dreher, Thomas, Performance und „Closed-Circuit“, in: Thomas Dreher. Performance Art nach 1945, Aktionstheater und Intermedia, München 2001, S. 337-366.
- Drück, Patricia, Dekonstruierte und rekombinierte Gesichter. Strategien der Entgrenzung des Porträts im Zeitalter der digitalen Bildmanipulation, in: Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, Ausst.-Kat. München, Berlin, London, New York 2002, S. 32-37.
- du (Die Zeitschrift der Kultur), 1993, (Juni), Nr.6, Wahn. Sinn. Kunst. Müll. Dieter Roth in der Fabrik.
- Dubuffe, Jean, 1901-1985, Ausst.-Kat. Kunsthalle Schirn Frankfurt. Hrsg. v. Thomas M. Messer, Frankfurt/Main 1990.
- D'Urbano, Alba, Das Projekt Hautnah, in: Kunstforum International, Bd.132, November-Januar 1996, S. 90-93.

- Eco, Umberto, Über den Spiegel und andere Phänomene. München 1988.
- Ego Alter Ego. Das Selbstporträt in der Fotografie der Gegenwart, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden 1999.
- Ein schöner Mäzen! Ein Gespräch mit Hans Haacke über den „Trumpf-Pralinenmeister“, in: Kunstforum International, Bd. 44/45, Mai-August 1981, S. 152-173.
- Elger, Dietmar, „Die Wörter und die Bilder“. Beispiele der Integration von Schrift in die bildende Kunst, in: In Other Words, Wort und Schrift in Bildern, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall Dortmund 1989.
- Elger, Dietmar, Minimalismus und Metapher, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. I Textband, S. 68.
- Emmerling, Leonard, Die Kunsttheorie Jean Dubuffets, Heidelberg 1999.
- Enwezor, Okwui, In der Welt zu Hause: Afrikanische Schriftsteller und Künstler in „Ex-Ile“, in: Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 2000, S. 330-345.
- Ermacora, Beate, Doppelte Haut, in: Ausst.-Kat. Doppelte Haut, Kunsthalle Kiel 1996, S. 7 ff.
- Eskildsen, Ute, und Horak, Jan-Christopher. Israel Schmuclerski, Helmar Lerski 1871-1956. Schauspieler, Fotograf und Filmer, in: Helmar Lerski, Lichtbildner, Fotografien und Filme 1910-1947, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen 1983, S. 6-22.

- Face off. The Portrait in Recent Art. Institute of Contemporary Art, Ausst.-Kat. University of Pennsylvania, Philadelphia 1994.
- Fahlström, Öyvind, Ausst.-Kat, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1982.
- Faust, Wolfgang / de Vries, Max, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

- Fehr, Michael (Hrsg.), Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffes. Schriftenreihe des Karl-Ernst-Osthaus-Museums, Band 5, Köln 1998.
- Fischer, Andreas, Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, S. 502 ff.
- Fischer, Julita, Nicole Guiraud, in: Flüchtige Verfestigung, Ausst.-Kat. Marielies Hess-Stiftung e.V, Hessischer Rundfunk, Frankfurt /Main 2003, S. 103-109.
- Fischer, Lothar, Plastiken 1975- 1986, Ausst.-Kat. Landesmuseum Mainz 1987. Hrsg. v. Berthold Roland.
- Foerster, Heinz von, Das Gleichnis vom blinden Fleck. Über das Sehen im allgemeinen, in: Gerhard Johann Lischka, Der entfesselte Blick, Symposium, Workshops, Ausstellung, Bern 1992.
- Fontana, Bill, River Soundings, in: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, Ausst.-Kat. Deutsches Postmuseum Frankfurt/Main. Hrsg. v. Peter Weibel, Köln 1990, S. 113 ff.
- Ford, Simon, Der Mythos vom „Young British Artist“, in: Texte zur Kunst, 6. Jahrgang, Nr. 22, Mai 1996, S. 127-134.
- Forster, Peter, Parkskulptur 2004, in: Ausst.-Kat. Skulpturenpark, Wiesbadener Kunstsommer 2004, S. 22.
- Forster, Peter, Thomas Sterna. Schiefe Ebene stabil - labil, in: Ins Licht gerückt 3, Ausst.-Kat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg e.V. im KunstLanding 2003, S. 34-38.
- Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1991.
- Frank, Regina, The artist is present - Performances 1992 - 1999, Berlin 1999.
- Franzke, Andreas, Körperfragmente. Arthur Stolls dreidimensionale Arbeiten von 1970-1974, in: Arthur Stoll, Ausst.-Kat. Ulmer Museum 1991.
- Freiwald, Till, in: Art. Das Kunstmagazin, Nr. 5 Mai 2001, S. 27.
- Freud, Sigmund, Kotsymbolik und entsprechende Traumbehandlung, in: Schriften über Träume und Traumdeutung, Frankfurt am Main, 1994, S. 97 ff.
- Friesling, Rudolf, „Ohne Probe - Aspekte prozessualer Medienkunst“, in: Rudolf Friesling / Dieter Daniels, Medien Kunst Aktion - Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien / New York 1997.
- Frohne, Ursula, Ingo Günther. Im Bereich der West-Wind-Welt (1991), in: Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 1997, S. 106-107.
- Frohne, Ursula, Berührungen mit der Wirklichkeit. Körper und Kontingenz als Signaturen des Realen in der Gegenwartskunst, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz, München 2002, S. 401-426.
- Funny Cuts, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2004/05. Beiträge von Cassandra Nakas, Ulrich Pfarr und Andreas Schalhorn.
- Gaebert, Hans Walter, Verbrecher im Netz der Technik. Chemie und Elektronik gegen Mörder und Banditen, Stuttgart 1966.
- Gappmayr, Heinz, (Ohne Titel) in: Manfred Hoinka, Ottenhausen-Verlag München, 1978.
- Gassen, Richard W., Timm Ulrichs revisus, in: Timm Ulrichs Totalkunst: Angesammelte Werke, Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 1984.
- Geelhaar, Christian, Halb Beflügelter, halb Gefangener, in: Jonathan Borofsky, Zeichnungen 1960-1983, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel 1983.

- Geier, M., Schriftbilder. Zur Funktion der Sprache in den Merz-Collagen von Kurt Schwitters, in: Kritische Berichte 4-5,1980, S. 59-76.
- Gerz, Jochen, 2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken, Stuttgart 1993.
- Gerz, Jochen, GET OUT OF MY LIES. Hrsg. v. Volker Rattemeyer, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1997.
- Gerz, Jochen, Performances, Installationen und Arbeiten im öffentlichen Raum 1968-1999. Werkverzeichnis Band I. Hrsg. v. Volker Rattemeyer und Renate Petzinger, Verlag für Moderne Kunst und Museum Wiesbaden 1999.
- Gerz, Jochen, Das Geschenk; sowie Mentale Räume. Marion Hohlfeld im Gespräch mit Jochen Gerz, in: Vision. Ruhr. Kunst Medien Interaktion auf der Zeche Zollern II/IV Dortmund, Ausst.-Kat. Westfälisches Industriemuseum Zeche Zollern II/IV und Museum Ostwall, Dortmund 2000, S. 197-204.
- Gerz, Jochen, Res Publica. Das öffentliche Werk 1968-1999, Ausst.-Kat. Museion-Museum für Moderne Kunst, Bozen, Kunsthalle zu Kiel, Art Gallery of Windsor, Ontario, Sonderjyllands Kunstmuseum, Tonder Ostfildern-Ruit 2000.
- Giersch, Ulrich, Erstes deutsches Gag-Museum eröffnet. Das Harlekinäum, das fröhlichste Museum der Welt, in: Kunstforum International, Bd.110, November/Dezember 1990, S. 423-425.
- Giloy-Hirtz, Petra, Die Sprache des Lichtes. Über Mischa Kuball, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1998.
- Ginzburg, Carlo, Spurensicherungen, Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988.
- Glück, Helmut, Schrift und Schriftlichkeit: Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Stuttgart 1987.
- Gockel, Cornelia, SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Rezension der Ausstellung im Lenbachhaus, in: Kunstforum International, Bd. 154, April-Mai 2001, S. 435.
- Göring, Gunter, Time Shifting. Elke-Betzler-Verlag, Wiesbaden 1978.
- Gorsen, Peter, Kunst und Wahn. Triumph und Konflikt des Menschen in der Kunst der Neuzeit, in : Kunst & Wahn. Hrsg. von Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat., Kunstforum Wien 1997, S. 59 ff.
- Gottlieb, Carla, Self Portraiture in Postmodern-Art, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 42, 1981, S. 267-302.
- Graeve, Inka, Zeit-Bilder, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin 1999, S.444 ff.
- Graham, Dan, Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Ulrich Wilmes, Stuttgart 1994.
- Graham, Dan, Werke 1965-2000, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 2003.
- Grasskamp, Walter, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- Grasskamp, Walter, Augenschein. Über die Lesbarkeit des Porträts und die Handschrift des Fotografen, in: Kunstforum International Bd. 52 August 1982, S. 14-37.
- Grasskamp, Walter, Die unbewältigte Moderne, Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.
- Grasskamp, Walter. Der lange Marsch durch die Illusionen, Über Kunst und Politik, München 1995.
- Grenzenlos, Zeitgenössische Kunst im Exil, Ausst.-Kat. Stiftung Kunst und Kultur, Bonn 1992.
- Grimm, Claus, Dürer aus der Nähe betrachtet, in: Kunstpresse. Wien 1990, Heft 4, S. 20-26.
- Grimm, Claus, Stilleben, Stuttgart 2001.
- Grimm, Gebrüder. Kinder- und Hausmärchen der (KHM) Bd.1.o.2.

- Groys, Boris, Die Wahrheit in der Fotografie, in: Camera Austria - international, Heft 43/44, 1993.
- Groys, Boris, Lasst uns werden wie die Fliegen, in: Ilya Kabakov. Das Leben der Fliegen, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein 1992, S. 9.
- Güse, Ernst-Gerhard, Arnulf Rainer, Malerei 1980-1990, in: Arnulf Rainer, Malerei 1980-1990, Ausst.-Kat. Saarland Museum Saarbrücken 1990, S. 10 ff.

- Haas, Mechthild, Jean Dubuffet: Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945, Berlin 1997
- Haase, Armin, Keine Zukunft ohne Vergangenheit oder Kunst als Mittel der Erkenntnis, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 58.
- Haase, Armin, im Gespräch mit Okwui Enwezor, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 82-92.
- Habermas, Jürgen, Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf, in: „Die Zeit“ 7.11.1986.
- Haenlein, Carl, Borofskys Molecule Man, in: Im Gehen sehen. Kunst in der Allianz Versicherungs-AG, Berlin. Hrsg. v. edition hoffmann 1999.
- Hagelstange, Bernd, Die Thematisierung der Sprache im zeitgenössischen Roman. Studien zur Interpretation und Methodenkritik bei H. Heißenbüttels „D`Alemberts Ende“ und O. Wieners „Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman“, Diss., Münster 1974.
- Hanusch, Walter, Die Schrottarbeiten 1981-1993, Ausst.-Kat. Galerie Tim Gierig, Frankfurt 1994.
- Hanusch, Walter, Transformationen, Eisen, Holz und Schrott, Ausst.-Kat. DASA-Galerie-Dortmund 2000.
- Harder, Matthias, Bilder einer Deutschen Gesellschaft. Das Fotografisch-Epische Theater des Stefan Moses, in: Stefan Moses. Die Monografie. Hrsg. v. Ulrich Pohlmann und Matthias Harder, München 1998, S. 15-17.
- Harten, Jürgen Über Marcel Broodthaers, in: Magazin Kunst, Nr.2 1975, S. 67-77.
- Hatoum, Mona, in: Kunstforum International, Bd. 161, August - Oktober 2002, S. 178.
- Haustein, Lydia, Der Einfluss der Technik: Alltagsbilder zwischen Realität und Simulation, in: Videokunst, München 2003, S. 42 ff.
- Haustein, Lydia, Kritik der Medien. Die Politik der Optik - Gesellschaftskritische Medienwerke, in: Videokunst, München 2003, S. 118ff.
- Hautnah, Ausst.-Kat. Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München 1986.
- Heinrich, Barbara, „Die Wahren Geschichten der Sophie Calle“, in: Die wahren Geschichten der Sophie Calle, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel 2000, S. 6 ff.
- Heinz Skrobucha, Äthiopische Kreuze. Funktionen – Brauchtum - Formen, Recklinghausen 1983.
- Helmolt, Christa von, Wolfgang F. Klee, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1989.
- Helms, Dietrich, Blindzeichnen, in: Dietrich Helms, Ausst.-Kat. Blindzeichnungen 1975-1982, Galerie Büning und edition copie, Hamburg/Hannover 1983.
- Herding, Klaus, Dubuffets Abkehr vom Humanismus, in: Festschrift Jean-Christoph Ammann. Museum für Moderne Kunst Frankfurt, S. 148 - 163, Frankfurt am Main 2001. Hrsg. v. Rolf Lauter.
- Herding, Klaus, „Pathos - Affekt - Gefühl“. Die Emotionen in den Künsten. Hg. Von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin 2004, S. 347-348.
- Herrlitz, Heinz-Georg / Hopf, Wulf / Titze, Hartmut, Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Eine Einführung, Königstein 1981.

- Herzogenrath, Wulf, Die Closed-Circuit-Installation oder: Die eigenen Erfahrungen mit dem Doppelgänger, in: Video-Skulptur retrospektiv und aktuell: 1963-1989. Hrsg. v. Wulf Herzogenrath und Edith Decker, Köln 1989, S. 39-51.
- Herzogenrath, Wulf, „Das Schweigen deutscher Räume erschreckt mich“ (M.O.1982). Über Marcel Odenbach, in: Künstler - Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1995.
- Hess, Barbara, Pop Art, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 248 f.
- Himmelmann, Nikolaus, Die Archäologie als Motiv der zeitgenössischen Kunst, in: Minima Archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike, Mainz 1996.
- Hoet, J. / De Baere, B., Über Wirtschaftswerte, in: Klaus Staeck /G. Steidel (Hrsg.), Joseph Beuys, Das Wirtschaftsprinzip, Heidelberg 1990, S. 12.
- Hofmann, Werner, Neue Realisten und Pop Art, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin 1964.
- Hofmann, Werner, Kunst und Politik. Über die gesellschaftlichen Konsequenzen schöpferischen Handelns, Köln 1969.
- Holsten, Siegmund, Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1978.
- Honisch, Dieter, „Malerei, um die Malerei zu verlassen“, in: Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer. Hrsg. v. Otmar Rychlik, Wien-Köln 1989, S. 56 ff.
- Honnef, Klaus, „Reise ins Meer“, in: du, Nr.8, 1978, S. 10.
- Honnef, Klaus, Über Jürgen Klauke, Selbstbildnis als Portrait der Gesellschaft, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988.
- Honnef, Klaus, Narziss im Instant-Bild, in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst...“. Schriften zu Kunst und Fotografie. Hrsg. v. Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas, Köln 1997, S. 183-201.
- Honnef, Klaus, Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche - Anmerkungen zur Bildnisfotografie im 20. Jahrhundert, in: Klaus Honnef, „Nichts als Kunst“. Schriften zu Kunst und Fotografie, Köln 1997. S. 240-286.
- Honnef, Klaus und Honnef, Gabriele, Bilder, die noch fehlten, in: Bilder, die noch fehlten, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001, S. 8-15.
- Hoormann, Anne Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996.
- Hopf, Vangela & Andreas, Schattenbilder, Silhouetten. Weißschnitte. Schattenrisse, München 1986, S. 8.
- Hoppe-Sailer, Richard, über Mario Reis, in: Ulrich Fernkorn/Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.): „Kunst, natürlich“, Ausst.-Kat. Kunstverein Bochum 1995.
- Hoßner, Ulrich, Erschaffen und Sichtbarmachen. Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud, Bern, Frankfurt/Main, New York 1983, S. 230-244.
- Howe, Katherine, Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, Berlin-Lichtenberg, 1926, in: Mies in Berlin. Die Berliner Jahre 1907-1938. Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.), München 2001, S. 218-219.
- Hübl, Michael, Ein Zipfel vom Weltgeschehen. Versuch über Wurst und Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 79 ff.
- Huizinga, Johan, Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938). 6 Auflage, Reinbek 1963.
- Humboldt, Alexander von, Netzwerke des Wissens, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999-2000.
- Husemann, Ralf, Ein Strauß Rosen und fünf Schüsse, in : Süddeutsche Zeitung Nr. 174, 30. Juli 2002, S. 6.

- Huysen, Andreas, Pop Art retrospektiv, in: Politics, Ausst.-Kat. dokumenta X Kassel, Kassel 1997, S. 399.
- Iannacci, Anthony, Gabriel Orozco, in: Kunst-Bulletin, Januar/Februar 1995, S. 6-15.
- Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler.
- Ich und die Anderen, Ausst.-Kat. Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal 1999.
- Ihrig, Wilfried, Literarische Avantgarde und Dandyismus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener, Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Im Blickfeld 2, 1997 (Themenheft: Der Ausstieg aus dem Bild). Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.
- Imdahl, Max, , Probleme der Pop Art, in: Ausst.-Kat. documenta 4 Kassel, Kassel 1968, Bd.1, S.XIV-XVII.
- Immendorf, Jörg, Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist, Köln 1973, S. 33.
- Immendorf, Jörg, Bilder mit Geduld, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg 1996.
- Immendorf, Jörg, Bilder und Zeichnungen. Carl Haenlein, (Hrsg.), Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover 2000.
- Inboden, Gudrun, Jeff Koons: Ekstase und Banalität, in: Jeff Koons, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam; Aarhus Kunstmuseum; Staatsgalerie Stuttgart 1993.
- Inklusion - Exklusion. Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration, Ausst.-Kat. Reininghaus und Künstlerhaus Graz, Köln 1997.
- Irmscher, Günter, Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984.
- Jadi, Ferenc, Zwei Fälle, Begriff und Auslegung bei Otto Stuss und Carl Lange, in: Kunst & Wahn. Hrsg. v. Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat. Kunstforum Wien 1997, S. 207 ff.
- Jäger, Bernhard, Über Walter Hanusch, in: Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur. Hrsg. v. Gerhard König und Adam Seide, Frankfurt 1983, S.124.
- Janecke, Christian, Kunst und Zufall. Analyse und Bedeutung, Nürnberg 1995.
- Janecke, Christian, „Bei sich selbst ankommende Betrachter - Irrwege des Performativitätsdiskurses auf dem Feld Bildender Kunst“. In Lars Blunck (Hg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung , München 2005, S. 65-85.
- Jansen H.H. und Jansen R., Tod und Maske, in: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Hrsg. v. Hans Helmut Jansen, Darmstadt 1978, S. 37-57.
- Jappe, Elisabeth, Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993.
- Jaspers, Karl, Die Frage nach Entmythologisierung, 1954.
- Jocks, Heinz-Norbert, David Hockney -„Exciting Times are ahead“, in: Kunstforum International Bd.156, August-Oktober 2001, S. 409-411.
- Kabakov, Ilya, Ein Meer von Stimmen, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Öffentliche Kunstsammlung Basel 1995.
- Kabakov, Ilya, Die Philosophie des Mülls. Ein Gespräch von Christian Breyhan anlässlich verschiedener Ehrungen und Ausstellungen, in: Kunstforum International, Bd. 146, Juli-August 1999, S. 301-311.
- Kapralik, Elena, Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs, München 1977.

- Katase, Kazuo, Umsicht, Ausst.-Kat Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. Hrsg. v. Richard W. Gassen, Ludwigshafen 2000.
- Kaufmann, Susanne, Spuren im Sand - Göppingen: Micha Ullman, in: Kunstzeitung No.72, August, S. 19.
- Keller, Stefan, Ersatzkunst, Text: Eckhard Nordhofen, Frankfurt am Main 1979.
- Keller, Ulrich, Die Mappengliederung des Porträtwerkes, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Gunther Sander, München 1980.
- Kerber, Bernhard, Roy Lichtenstein: Ertrinkendes Mädchen, Stuttgart 1970.
- Kerber, Bernhard, Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen, Stuttgart 1971.
- Kerber, Bernhard, Malerei als utopischer Entwurf, in: Ausst.-Kat. Barbara Heinisch, Kunstverein Braunschweig 1985, S. 110 ff.
- Kern, Hermann, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes, München 1982.
- Kesser, Caroline, Dem Alltagszusammenhang entronnen. In der Kunst sind Tisch und Stuhl selten ein Paar, in: du. Heft Nr. 4 April 1995, S. 32-43.
- Keyßner, Gustav, Eduard Mörike, Sämtliche Werke. Deutsche Verlags-Anstalt: o.J.
- Kimpel, Harald, documenta, Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997.
- Kimpel, Harald, Individuelle Mythologien, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 119-122.
- Klaner, Maria, Medien und Kulturgesellschaft. Ansätze zu einer Kulturtheorie nach Marshall McLuhan, Dissertation München 1989.
- Klein, Ulrike, Der Kunstmarkt. Zur Interaktion von Ästhetik und Ökonomie. Dissertation der Hochschule St. Gallen für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften. Europäische Hochschulschriften, Volks- und Betriebswirtschaft. Frankfurt/Main 1993.
- Kleinspehn, Thomas, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1989.
- Klotz, Heinrich, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne, München 1999.
- Knigge, Andreas C., Fortsetzung folgt. Comic-Kultur in Deutschland, Frankfurt 1986.
- Kobena, Mercer, Welcome to the Jungle, in: J. Rutherford (Hrsg.): Identity, Community, Culture, Difference, London 1990, S. 4 ff.
- Kohlberg, Gerhard, Pop Art, Köln 1989.
- Kölsch, Gerhard, Nicholas Nixon, in: Dem Porträt auf der Spur. Serienbild & Variation in Zeiten der Moderne, Ausst.-Kat. Internationale Tage im Alten Rathaus Ingelheim 2000, S. 127-131.
- König, Gerhard, Akt mit Lehm- Zur Arbeit Vollrad Kutschers, in: Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur. Hrsg. v. Gerhard König und Adam Seide, Frankfurt 1983, S. 114.
- Koppen, Erwin, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987, S. 113.
- Köstler, Andreas, Das Portrait: Individuum und Image, in: Bildnis und Image, Das Portrait zwischen Intention und Rezeption. Hrsg. v. Andreas Köstler und Ernst Seidl, Köln; Weimar; Wien: Böhlau 1998, S. 9 ff.
- Kötter, Kirsten, Von der Konfrontation zur Integration. Kunst und Kultur der siebziger Jahre. Georg Bussmann am Kunstverein und der Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann, in: Kunst in Frankfurt 1945 bis heute. Hrsg. v. Rolf Lauter, Frankfurt am Main 1995, S. 327-329.
- Kramp, Manuela, „Polit Pop“ - Politisch engagierte Werke in der Deutschen Pop Art, Inauguraldissertation der Ruhr-Universität Bochum 1997.

- Krauss, Rolf H., Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Fotografie bei bestimmten paranormalen Phänomenen - ein historischer Abriss, Marburg 1992.
- Kravagna, Christian, Postkoloniale Blicke, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 250-254.
- Krieger, Verena, Sieben Arten, an der Überwindung des Künstlersubjekts zu scheitern. Kritische Anmerkungen zum Mythos vom verschwundenen Autor, in: Martin Hellmold/Sabine Kampmann/Katharina Sykora (Hg.), Was ist ein Künstler ? Das Subjekt der Modernen Kunst, München 2003, S. 117 – 148.
- Krimmel, Bernd, Karosserien der Idee, in: Lothar Fischer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1973.
- Kris, Ernst, Kurz, Otto, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934, Neuausg. mit einem Vorwort v. E.H.Gombrich, Frankfurt/Main 1995.
- Krüger, Michael, Cognito ergo dumm. Bücher und bildende Kunst: Provinzielle Berührungspunkte in der zeitgenössischen Literatur. Über den Schriftsteller Dieter Roth - und eine Abschweifung aus aktuellem Anlass, in: „Die Zeit“, vom 18.4.1980.
- Krystof, Doris, Body Art, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 40 ff.
- Krystof, Doris, Identität und Selbstinszenierung, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 114-119.
- Kuhn, Annette, Künstlerische Grundprinzipien, in: Zero. Eine Avantgarde der 60er Jahre, 1991, insbesondere der Abschnitt Weiß: Nicht- und Lichtfarbe, S. 65.
- Kunst und Politik, Ausst.-Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1970.
- Künstlerbildnisse. Porträts von Tischbein bis Beuys, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Kassel 1996.
- Kunzle, David, The history of the comic strip, 2 Bde., Berkeley 1990.
- Kurtz, Bruce, Samaras Autopolaroids, in: Arts Magazine, New York, Bd. 46, Dezember 1971, S. 54-55.
- Kutscher, Vollrad, Vor zwanzig Jahren begann ich mit der „Theorie des Unperfekten“- und dabei blieb es, in: F & F Zürich. Hrsg. v. Hansjörg Mattmüller, Zürich 1991.
- Kutscher, Vollrad, Wie die Wurst in der Pelle, Elke-Betzler-Verlag Frankfurt, 1978,

- Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949, in: ders. Schriften I, Ötten 1973, S. 61-70.
- Lacan, Jacques, Schriften I. Hrsg. v. Norbert Hass, Freiburg i.B. 1973 (Original: Paris 1966).
- Lamprecht, Markus / Stamm, Hanspeter, Sport zwischen Kultur, Kult und Kommerz, Zürich 2002.
- Lange, Barbara, Joseph Beuys - Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999.
- Lange, Barbara, Soziale Plastik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 276-279.
- Langer, Heiderose, Hansjörg Voth: Schiffsprojekte zwischen Archaikum und Technik, in: Das Schiff in der zeitgenössischen Kunst. Eine ikonografische Analyse, Essen 1993, S. 186-194.
- Lankheit, Klaus, Der Bildhauer Michael Sandle oder Denkmäler unserer Zeit, in: Michael Sandle. Sculpture & Drawings 1957-88, Ausst.-Kat. Whitechapel Art Gallery London; Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1988-89, S. 141-147.

- Lehnart, Ilona, Das anarchische Gedächtnis. Fiktionen umgraben mit dem Spaten der Empire: Historiker diskutieren mit den Künstlern Anne und Patrick Poirier, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Feuilleton 24. November 1998.
- Leuschner, Eckhard, Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert. Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 292, Frankfurt am Main, S. 27. Kat. Nr. 51.
- Lévinas, Emmanuel, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, München 1992.
- Lichtbildnisse. Das Portrait in der Fotografie, Ausst.-Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Hrsg. v. Klaus Honnef, Köln 1982.
- Lichtenstern, Christa, Pablo Picasso. Denkmal für Apollinaire, Entwurf zur Humanisierung des Raumes, Frankfurt am Main 1988 (Kunststück).
- Lischka, Gerhard Johann, in: „Fotosequenzen 1972 - 1980“, Frankfurt 1982.
- Lischka, Gerhard Johann, Performance Theater. Zu Norbert Klassen „Menschen II“, in: Kunstforum International, Bd. 81, Oktober - November 1985, S. 190 ff.
- Lischka, Gerhard Johann, Über Vollrad Kutscher. Kunst als Haltung, in: Ausst.-Kat. Vollrad Kutscher. Kunstmuseum Bern, Bern 1989, S. 86-88.
- Locher, Hubert, „Alles Fakten“, zu Robert Rauschenbergs Bildarbeit, in: Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 227-234.
- Loop- Alles auf Anfang, Ausst.-Kat. Hypo- Kunsthalle München 2001.
- Lord, James, Alberto Giacometti, Ein Porträt. Frankfurt-Berlin-Wien 1984.
- Lucie-Smith, Edward, Auf Rassismus basierende Kunst in Großbritannien, in: Rasse, Klasse, Sex, Basel 1994, S. 76 ff.
- Ludger Kerksen, Das Interesse am Mittelalter im Deutschen Nationaldenkmal, Münster 1975.
- Lütgens, Annelie, Grotteske. Zu den Köpfen von Thomas Schütte, in: Thomas Schütte, Figur, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1994. S. 75-78.
- Lütkemeyer, Marcus, Tische der Kommunikation, Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, in: Kunstforum International, Bd.157, November - Dezember 2001, S. 333-335.
- Lütkemeyer, Markus, Julia Schrader. Fiktive Haut. Kunstverein Arnsberg Ausstellungskritik in: Kunstforum International Bd.157, November- Dezember 2001, S. 348.
- Maas, Ellen und Klaus, Fotosilhouetten. Ein Beitrag zur Porträtschattenkunst, in: Fotografiegeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 3, 2 Jg., 1982, S. 53-62.
- Mack, Gerhard, Metaphern des Alltäglichen. Videoarbeiten bei der Biennale Venedig, in: Kunstforum International, Bd. 156, August-Oktober 2001, S. 177.
- Maier, Anne, Sabrina Hohmann im Haus der Kunst. Ausstellungs-Rezension in: Kunst-Bulletin. Mai 1999, S. 36.
- Malsch, Friedemann, Kämpfer und Liebende. 12 Jahre Marina Abramovic/Ulay, in: Kunstforum International Bd. 106, März/April 1990, S.229-245.
- Manovich, Lev, Eine Archäologie des Computerbildschirms, in: Kunstforum International, Bd. 132, November-Januar 1996, S. 124 ff.
- Manzoni, Piero, Ausst.-Kat. Musée d`Art Moderne de la Ville de Paris 1991.
- Martini, Fritz, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1977.
- Mascher, Markus, Kirsten Geisler, in: Heaven, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 68-73.

- Mascher, Markus, Viktor & Rolf, in: Ausst.-Kat. Heaven, Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 210-211.
- Mattenklott, Gundel, Bergwerk, Tintenfluß. Palimpsest. Phantasie der Schrift, in: Schreiben - Schreiben lernen. Rolf Sanner zum 65. Geburtstag. Tübingen 1987, S. 14-39.
- Mauch, Stephanie, Chorreh Feyzjdjou, in: Documenta X, Plattform 5: Ausstellung. Kurzführer, Kassel 2002, S. 76.
- Mautner Markof, Marietta, Umberto Boccioni und der Zeitbegriff in der futuristischen Kunst 1910-1914, in: Michel Baudson (Hrsg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim 1985.
- Mayer, Mathias, Adalbert Stifter, Stuttgart 2001.
- McLuhan, Herbert Marshall, The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man, Toronto 1962.
- McLuhan, Herbert Marshall, Understanding Media. The Extensions of Man, London 1964.
- Meier, Cordula, Anselm Kiefer: Die Rückkehr des Mythos in der Kunst, Essen 1992.
- Mein Leben als Ich, Mark Manders im Gespräch mit Oliver Kielmayer, in: Kunst-Bulletin, Juli-August 2003, S. 28.
- Meinhard, Johannes, (Re)Konstruktion der Erinnerung. Christian Boltanskis Untersuchungen des Subjektes und des Sozialen, in: Kunstforum International, Mai-Juni 1991, Bd. 113, S. 296-331.
- Meinhardt, Johannes, Eine andere Moderne. Die künstlerische Kritik des Museums und der gesellschaftlichen Institution Kunst, in: Kunstforum International, Bd. 123, S. 160-191.
- Meinhardt, Johannes, Institutionskritik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 126-130.
- Melia, Paul / Luckhardt, Ulrich, David Hockney: Gemälde. München 1994.
- Menschenbilder, Ausst.-Kat. Kunsthalle Darmstadt 1968. Hrsg. v. Bernd Krimmel.
- Meseure, Anna, In Other Words. Wort und Schrift in Bildern, in: Ausst.-Kat., Museum am Ostwall, Dortmund 1989, S. 14-15.
- Metken, Günter, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.
- Metken, Günter, Spurensicherung - Eine Revision. Texte 1977-1995. Verlag der Kunst 1996, Fundus Bücher; 139.
- Metken, Günter, Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt: ein Lust-Stück, München und New York, 1997.
- Metzger, Rainer, Vollrad Kutscher „Wir renovieren - Verkauf geht weiter“, in: Kunstforum International Bd.120, 1992, S. 380.
- Meyer, Werner, Micha Ullman, Sand-Schüttungen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Göppingen.
- Meyer, Werner, Reilly, Philip J., in: Züge, Züge. Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Stadt Esslingen, Städtische Galerie Göppingen 1994, S. 309.
- Michel, Viola, Tod als Performance? in: Kunstforum International, Bd. 152, Oktober-Dezember 2000, S. 104-118.
- Milani, Marianne, Moden. Hrsg. v. Gerhard Johann Lischka. Bern 2002.
- Mitscherlich, Alexander, Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft, München 1963.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete, Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967.
- Moholy Nagy, László, Fotogramme 1922-1943, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou Paris, Museum Folkwang Essen 1996.

- Moldehn, Dominique, Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994, Nürnberg 1996.
- Momentbild, Künstler-Fotografie, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover 1982. Hrsg. v. Carl Haenlein.
- Motte, Manfred De La, Die Idee, in: Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt, Ausst.-Kat. Kunst-Stiftung Celle mit Sammlung Robert Simon, 1998, S. 9ff.
- MuKu (Multimedia-Kunst), Ausst.-Kat. Halle K 18, Kassel 1985.
- Müller, Hans-Joachim, Über Dieter Roth, Kunst als Fall-Beschreibung, in: Künstler, Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 11, München 1990.
- Müller, Victorine, Experiment mit der Luftpumpe, Ausst.-Kat. Kunsthaus Grenchen 2000.
- Multiples und Objekte aus der Sammlung Ute und Michael Berger, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1984. Text Ulrich Meyer-Husmann.
- Mythologies Quotidiennes, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne Paris, Paris 1964.

- Nebelung, Andreas, Zwischenräume - sechs ästhetische Erfahrungen, in: Kunstforum International Bd. 152, Oktober - Dezember 2000, S. 138-151.
- Neumeyer, Alfred, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964.
- Neusüss, Floris M., Fotografie als Kunst. Kunst als Fotografie, Köln 1979.
- Neusüss, Floris M., Die lichtreichen Schatten, in: Fotogramme - die lichtreichen Schatten, Ausst.-Kat. Fotoforum Kassel 1983, S. 78.
- Neusüss, Floris M., Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990.
- Neusüss, Floris M., Ulo`s et hommes, Ausst.-Kat. Galerie municipale du Château d'Eau, Toulouse, 1990.

- O Mensch ! Das Bildnis des Expressionismus. Hrsg. v. Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1994.
- Obsessive Malerei - Ein Rückblick auf die Neuen Wilden, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst im ZKM Karlsruhe 2004.
- Oellers, Adam C., „Hansjörg Voth“, in: Das Kunstwerk, Nr.1, 1979, S. 81.
- Ohff, Heinz, Pop und die Folgen, Düsseldorf 1968.
- Ohrt, Roberto, Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken, in: Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land, Ausst.-Kat. Martin Gropius Bau, Berlin. Hrsg. v. Eckhart Gillen, Berlin 1998, S. 378 ff.
- Olariu, Dominic, Körper, die sie hatten - Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz. München 2002, S. 88 ff.
- Olonetzky, Nadine, Polaroid. Eine Episode, in: du, Juni 2002.
- Opalka, Roman, Ausst.-Kat. Museum Haus Lange Krefeld 1977.
- Oursler, Tony, Ausst.-Kat. Portikus, Frankfurt am Main 1995.

- Paech, Joachim, Bilder von Bewegung - bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 237- 265.
- Paflik-Huber, Hannelore, Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst, München 1997.
- Performance Art Netzwerk. Hrsg. v. Norbert Klassen. Bern 1992.
- Pesch, Martin, Kevin Clarke. Rezension zur Ausstellung: „Der unsichtbare Körper“, in: Kunstforum International, Bd. 149 Januar-März 2000, S. 390-391.

- Petzinger, Renate, Konzepte, Material und Vorstellungen im Werk von Dietrich Helms, in: Dietrich Helms, unterderhand, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1998, S. 7 ff.
- Petzinger, Renate, Der unsichtbare Körper. Experimentelle Porträts von Kevin Clarke, in: Kevin Clarke, Der unsichtbare Körper, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2000, S. 11-17.
- Petzinger, Renate, Vollrad Kutscher - Metteur en scène des Unperfekten, in: Vollrad Kutscher. Top Rearguard. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2000, S. 13-15.
- Platthaus, Andreas, Im Comic vereint, Eine Geschichte der Bildgeschichte, Berlin 1998.
- Platthaus, Andreas, Strich unter dem Strich, Kleiner Bruder des Feuilletons: Der Comic in der Zeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. September 2001, Nr. 203, S. 41.
- Pohlen, Annelie, Von der mythischen Utopie zur poetischen Utopie. Auch in der Vergangenheit liegen die Bausteine für die Zukunft, in: Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein 1980.
- Pohlmann, Ulrich, Ich und die Anderen, in: Ich und die Anderen, Ausst.-Kat. Fotografien und Videoarbeiten, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 1999, S. 5 ff.
- Pohlmann, Ulrich, Über die Kunst, einen Schatten zu fixieren. Fotografie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930, in: SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts. Hrsg. v. Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 150 f.
- Polaroids: Reihen, Serien, Sequenzen. Katalog Galerie Pol, München 1981. Hrsg. v. Claudia Jaeckel-Göbel.
- Pollig, Herrmann, in: Airport Art. Das Exotische Souvenir. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1987.
- Pop Art, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln. Hrsg. v. Marco Livingstone, München 1992.
- Pop Art, U.S./U.K. Connections, 1956-1966. Ausst.-Kat. Menil Collection, Houston/Texas 2001.
- Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel 2004. Hrsg. von Dirck Luckow und Petra Gördüren.
- Poschardt, Ulf, Kunst und Mode, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 158-163.
- Prange, Regine, Schrift und Bild, Von Paul Klee zu Henri Michaux, in: Jenseits der Grenzen, Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band III Dialog der Avantgarden, Köln 2000, S. 110-126.
- Prinz, Wolfram, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Beiheft zu Bd. XII der Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Florenz 1966.
- Prinz, Wolfram, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung, Berlin 1971.
- Prinzhorn, Hans, Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, Berlin 1922, 4. Auflage Wien 1994.
- Prinzhorn, Martin, Visuelle Oszillation, in: John Baldessari, Hrsg. vom Institut für Museologie, Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien 1996, S. 6 ff.
- Psychopedis, Jannis, Arbeiten von 1979 bis 1981. Ausst.-Kat. „Portrait de l'Artiste“, Institut Français Athen 1980.

- Raap, Jürgen, Siglinde Kallnbach. Tempelopfer und Feuerrituale, in: Kunstforum International, Bd. 130, Mai-Juni 1995, S. 321 ff.
- Raap, Jürgen, Hommage à Karl Marx. Jürgen Raap über die Spoerri-Projekte an den Kölner Werkschulen 1977-1982, Kunstforum International, Bd. 159, April-Mai 2002, S. 63-71.
- Raap, Jürgen, Tischordnung. Rituale und Events, in: Kunstforum International Bd. 159, April-Mai 2002, S. 189-209.
- Raap, Jürgen, Ess-Protokolle und Tagebücher, in: Kunstforum International Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 152-156.
- Raap, Jürgen, Früchte, Obst und Gemüse, in: Kunstforum International Bd. 160, Juni-Juli 2002, S. 176-181.
- Raap, Jürgen, Geschirr und Besteck, in: Kunstforum International, Bd. 160, Juni - Juli 2002, S. 182-187.
- Raap, Jürgen, Konservierung, in: Kunstforum International, Bd. 160 Juni-Juli 2002, S. 225-230.
- Rabehl, Bernd, Am Ende der Utopie. Die politische Geschichte der Freien Universität Berlin 1988.
- Rainer, Arnulf, Malerei um die Malerei zu verlassen, in: Ausst.-Kat Galerie Franck, Frankfurt/Main 1952 (achtseitiges Katalogheft).
- Rainer, Arnulf, Blindzeichnungen 1951 - 1973, in: Arnulf Rainer. Blindzeichnungen 1951- 1973, Köln 1973, S. 4-10.
- Rainer, Arnulf, 100 bildnerische Serien, in: Kunstforum International, Bd. 26, 1978, S. 66-221.
- Rattemeyer, Volker, „Von der Unmöglichkeit, ein Portrait zu machen“, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 39, München 1997.
- Rattemeyer, Volker, Die Erinnerung ist nicht zu trennen von Zukunft und Gegenwart - Notizen zum Werk von Micha Ullman, in: Micha Ullman, Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 2003, S. 7-19.
- Rauschenberg, Robert, in: Kunst des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln, 1996, S. 606 ff.
- Rave, Paul Ortwin, Das Selbstbildnis des Johannes Gump in den Uffizien, in: Pantheon XVIII. Jahrgang 1960, S. 28-31.
- Ray, Man, Photographien Paris 1920-1934, München 1980.
- Recht, Roland, Der Fingerzeig, in: Giuseppe Penone, Ausst.-Kat. der Musées de la ville de Strasbourg 1991 (Beiblatt dt. Übersetzung).
- Reck, Ulrich, „Kunst gipfelt nicht mehr in der Erzeugung von Bildern“, in: Kunst und Kirche 1/2004, S. 12 ff.
- Regenbögen für eine bessere Welt, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1977.
- Reise ins Meer - Dokumentation einer Aktion. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 14.12.78-21.1.78.
- Riedl, Peter Anselm, Zur Kunst des Anthony Cragg, in: Anthony Cragg. Skulpturen, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Chemnitz 2002 , S. 9-13. Hrsg. v. Ingrid Mössinger und Beate Ritter.
- Rohe, Mies van der, Less is more, Ausst.-Kat. Kunsthalle Weimar / Bauhaus Dessau 1989.
- Romain, Lothar, Blindzeichnungen, in: Dietrich Helms, Blindzeichnungen und Schwarze Tafeln, Ausst.-Kat. Galerie Büning, Hamburg 1983.
- Romain, Lothar, Das Multiple als Strategie, in: Vostell. Ausst.-Kat. Bonn, Köln, Leverkusen, Mannheim, Mühlheim an der Ruhr 1992, S. 247 ff.

- Rombach, Leopold, Polaroid, Antithese oder Gipfel der Fotografie, in: Kunstforum International, Bd. 76, 1984, S. 130-137.
- Römer, Stefan, Fake, in: Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 78-81.
- Rominger, Anne, Die Date Paintings von On Kawara, in: On Kawara. Date paintings in 89 cities, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Deichtorhallen Hamburg. Hamburg 1991, S. 230-238.
- Rorimer, Anne, Allan McCollum: Systeme ästhetischer und (Massen) Produktion, in: Kunstforum International, Bd.125, Januar-Februar 1994, S. 136-140.
- Rose, Barbara, Dada Then and Now, in: Art International. Zürich, VII/I Jan. 1963, S. 23-28.
- Rose, Bernice Die Zeichnungen 1961-1986, in: Roy Lichtenstein, Die Zeichnungen 1961-1986, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt 1988, S. 13-53.
- Rosen, Valeska von, Studien zum venezianischen Malereidiskurs, Emsdetten/Berlin 1998.
- Roters, Eberhard, Kunstmaßstab in: KUNST PRAXIS HEUTE, Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik. Hrsg. v. Karin Thomas, Köln 1972, Nr. 52 Wolf Vostell, S. 184-187.
- Roters, Eberhard, Vostell in Berlin, in: Vostell und Berlin. Ausst.-Kat. DAAD-Galerie Berlin 1982, S. 47.
- Rottner, Nadja, Ernst Kris und Otto Kurz - Die Legende vom Künstler, in: Jenseits von Kunst. Hrsg. v. Peter Weibel, Wien 1997, S. 571.

- Sabor, Sabine, Ökologische Perspektiven in der westdeutschen Kunst nach 1945, Bochum 1998.
- Sand, Gabriele, Die Reinlichkeit deutscher Räume, in: Marcel Odenbach. Besenrein, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. Keine Seitenangaben.
- Sander, August, Menschen des 20. Jahrhunderts, Studienband. Hrsg. v. Photographischen Sammlung/ SK Stiftung Kultur, Köln. Konzipiert von Susanne Lange / Gabrielle Conrath-Scholl, Köln 2001.
- Schardt, Michael M. / Vollmer, Hartmut (Hrsg), Arno Schmidt, Leben-Werk-Wirkung, Hamburg 1990.
- SchattenRisse, Silhouetten und Cutouts. Hrsg. v. Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001.
- Schaufenster, Die Kulturgeschichte eines Massenmediums, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1974.
- Scheuermann, Barbara, Julien Opie. You get what you see, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, S. 250-251.
- Schicke, Sabine, Die fotografische Behandlung des menschlichen Antlitz im 19. Jahrhundert. Die Einschreibung des Verbrechers ins Gesicht, in: Ästhetik & Kommunikation. Zwischen Kunst und Erkennungsdienst, Heft 111. 31. Jahrgang, Dezember 2000, S. 23-31.
- Schinzel, Hiltrud, Mario Reis: 1975 - 1989, in: Mario Reis, Arbeiten 1986 - 1989, Ausst.-Kat. Städtisches Bodensee-Museum Friedrichshafen 1990, S. 6 ff.
- Schlemmer, Oskar, Die Fensterbilder, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1989.
- Schmidt, Arno, Der sanfte Unmensch. Einhundert Jahre Nachsommer, in: ders.: Dya Na sore. Gespräch in einer Bibliothek. Karlsruhe 1958, S. 194-229.

- Schmidt, Hans-Werner, Klaus Rinke: Der Versuch, meine Arbeit zu erklären. Ein Versuch, seine Arbeit zu erklären, in: Klaus Rinke: Retroaktiv (1954-1991), Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1992, S. 9-41.
- Schmidt, Sabine Maria, Taktiken des Ego, in: Taktiken des Ego, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 2003, S. 17 ff.
- Schmied, Wieland, Francis Bacon. Das Bewusstsein der Gewalt, München 1996.
- Schneede, Marina, Marc Quinn. Schindung, in: dies.: Mit Haut und Haaren: der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 2002, S. 66-70.
- Schneede, Uwe M., Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1989, S. 194.
- Schneider, Norbert, Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670, Köln 1992.
- Schnell, Werner, Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980.
- Schnuppli, Madeleine, Beauty or the Beast, in: Vibeke Tandberg, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Thun 2000, S. 2-12.
- Scholz, Dieter, Das Netz, der Stoff und das Dazwischen - Kleiderkunst mit neuen Medien - Arbeiten von Regina Frank, Eva Grubinger und Jan-Holger Mauss, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Medienwissenschaften, Jg. 28, Nr. 4, 2000, S. 66-70.
- Scholz, Dieter, Dennis Oppenheim - Identity Stretch, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 108-112.
- Scholz, Dieter, Ironie, Kontingenz und tiefere Bedeutung, in: Geist und Materie, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, S. 352-362.
- Schreier, Christoph, Die Aura dieser Berge, dieses Zweiges Atmen, in: Giuseppe Penone, Die Adern des Steins, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 1997, S. 9 ff.
- Schulz, Martin, Photographie und Schattenbild, in: SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, S. 141-145.
- Schulz, Martin, Körper sehen - Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation, in: Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Hrsg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz. München 2002, S. 1-27.
- Schulz-Hoffmann, Carla, Arte Povera, in: Mythos Italien - Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1988, S. 258.
- Schütt, Jutta, Arnulf Rainer, Überarbeitungen, Frankfurt am Main, 1994.
- Schütz, Heinz, Ingo Günther, in: Kunstforum International, Bd. 116, November - Dezember 1991, S. 405.
- Schwarz, Michael, Das Sehen des Sehens. Licht als Material, in: Licht und Raum, Elektrisches Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. Michael Schwarz, Köln 1998, S. 88.
- Schwenk, Bernhard, Pop. Das Warenlager als Kunstwerk, in: Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München 1997, S. 226-232.
- Selig, Thomas, August Sander, in: How you look at it. Fotografien des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt/Main 2000, S. 498-499.
- Sensation. Junge britische Künstler aus der Sammlung Saatchi, Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin 1999, S.94.
- Simon, Erika, Ianus, in: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) 1990, Bd. V, S. 618-623.

- Sompel, Ronald Van De, Mark Manders Selbstporträt als Gebäude in: Kunst-Bulletin, Januar-Februar 1995, S. 16-19.
- Sonfist, Alan, Autobiographie, Ausst.-Kat Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen 1977.
- Sonnabend, Martin Rembrandt, Die Radierungen im Städel. Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Frankfurt am Main 2003.
- Sonntag, Susan, Under the Sign of Saturn, New York 1978, S. 117.
- Sozialmaschine Geld, Kunst, Positionen. Hrsg. v. Gottfried Hattinger, Ausst.-Kat. O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich 2000.
- Spektor, Nancy, Felix Gonzales-Torres, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim-Museum, New York 1995, S. 57 ff.
- Spieler, Reinhard, Marc Quinn. Aus der Haut gefahren, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000, S. 178-180.
- Spieler, Reinhard, Einer-Keiner-Hunderttausend? Das multiplizierte Individuum in der Kunst, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, S. 206-213.
- Spieler, Rainhard, Danica Dakic. Erspreche dich selbst, in: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2000. Hrsg. v. Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, S. 292-293.
- Spies, Werner, Andy Warhol -Cars. Die letzten Bilder. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen 1988, S. 26.
- Spies, Werner, Eine Statue aus Nichts, aus Leere. Picassos Entwürfe zu einem Denkmal für Apollinaire, in: Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, Band III, Dialog der Avantgarden, Köln 2000, S. 126-137.
- Stachelhaus, Heiner, Zero: Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker. Düsseldorf 1993, S. 260-266.
- Stahl, Johannes, Worte über Bilder mit Worten, in: Das Kunstwerk 1, XLIII, 1990 März, S. 5 ff.
- Stahl, Johannes, Installation, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002, S. 122 ff.
- Stange, Raimar, Der Bildverderber. Zu der ästhetischen Medienkritik von Steve Pippin, in: Kunst-Bulletin, Nr.12, 1998, S. 10-15.
- Steigerwald, Jörn, Herbert Marshall McLuhan, in: Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart 1998, S. 347-348.
- Steiner, Reinhard, Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern, in: Pantheon II/42, 1984, S. 151-157.
- Steinhauser, Monika, „Images stimuli“. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust, in: Cristian Jansen; Lutz Niethammer; Bernd Weisbrod (Hg.), Von der Aufgabe der Freiheit: Politische Verantwortung und bürgerliche Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Hans Mommsen zum 5. November 1995, Berlin 1995, S. 707-728.
- Stich, Sidra, Anthropometrien, in: Yves Klein. Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln 1994/95, S.171ff.
- Stiegler, Bernd, Bilder aus dem Totenreich: Photographie und Spiritismus, in: Philologie des Auges. Die fotografische Entdeckung der Welt im 19.Jahrhundert, München 2001, S. 118-135.

- Stifter, Adalbert, Bunte Steine und Erzählungen. Nach der Erstausgabe von 1853 (Bunte Steine) und den Erstdruck mit Nachw. und Auswahlbibliografie von U. Japp. Düsseldorf/Zürich 1996.
- Stöckmann, Birgit, Marcel Duchamp, in: Deep Storage. Arsenale der Erinnerung, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1997, S. 120 ff.
- Stoeber, Michael, Rezension zu Guillaume Bijl in der Städtischen Galerie Nordhorn 2001, in: Kunstforum International, Bd. 154, April - Mai 2001, S.400-401.
- Stoichita, Victor I., Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999.
- Stölzel, Christoph, Stefan „Moses und die Alten“, in: Die Macht des Alters. Strategien der Meisterschaft, Ausst.-Kat. Kronprinzenpalais Berlin, Kunstmuseum Bonn, Galerie der Stadt Stuttgart, Köln 1998, S. 36-39.
- Streckel, Dagmar, Joan Jonas. Left Side, Right, in: Künstler-Videos, Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Hrsg. v. Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, S. 145 ff.
- Strobel, Rainer, Wahn-Welt-Bild, in: Kunst & Wahn. Hrsg. v. Ingrid Brugger, Peter Gorsen und Albrecht Schröder, Ausst.-Kat., Kunstforum Wien 1997, S. 266 ff.
- Syring, Marie Luise, Großgeschriebene, kleingeschriebene und „geschichtete“ Geschichte, in: Kunstforum International, Bd.123, 1993, S. 115.
- Szczesny, Gerhard Die Disziplinierung der Demokratie, Reinbek 1975.
- Szeemann, Harald, „Ich liebe stets mehrere Dinge gleichzeitig“. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks, in Kunstforum International Bd. 147, September-November 1999, S. 314 ff.

- Tausk, Petr, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, Köln 1977.
- Tavel, Hans Christoph von, Notizen aus Notizen Vollrad Kutschers, in: Vollrad Kutscher, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 1989, S. 89-92.
- The Red Couch, A Porträt of America (1984), Kooperation mit Horst Wackerbarth, New York: Alfred van der Marck Editions / Harper & Row. Text von William Least Heat Moon.
- Theweleit, Klaus, „Kunst muss im Kontext stehen“, in: die tageszeitung, 21. Januar 2004, S. 15.
- Thiel, Heinz, Natur - Kunst, in: Kunstforum International Bd. 48 Februar 1982, S. 32.
- Thies-Lehmann, Hans, Theater als Experimentierfeld. Von Stanislavskij zu Artaud, in: Funkkolleg Literarische Moderne 1994.
- Thomas, Karin, Engagierte Post-Pop Art und Neuer Realismus, in: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1972, S. 312-313.
- Thomsen, Christian W., Hansjörg Voth; Projektkünstler, in: Hansjörg Voth. Zeitzeichen-Lebenszeichen, Ausst.-Kat. u. a. Haus Seel und Villa Waldrich Siegen. München 1994, S. 20 ff.
- Tietenberg, Annette, Performance, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter. Nr. 9, September 2002, S. 36-37.
- Timmel, Lutz, „Urgebilde“ und „Blindzeichnungen“. Anmerkungen zu neueren Arbeiten von Mario Reis, in: Mario Reis. Arbeiten 1986 - 1989. Ausst.-Kat. Städtisches Bodensee-Museum Friedrichshafen 1990, S. 22 ff.
- Torcelli, Nicoletta, Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola, Weimar 1996.
- Torso als Prinzip, Ausst.-Kat. Kasseler Kunstverein 1982.
- Tournier, Michel, Vom Selbstbildnis zur Selbstzerstörung, in: Das Selbstporträt im Zeitalter der Fotografie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst, Ausst.-Kat. Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1985, S. 9. Hrsg. v. Erika Billeter.

- Traeger, Jörg, Kopfüber. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, München 2004.
- Traeger, Jörg, Walhalla - Ruhmestempel an der Donau, Regensburg 1992.
- Tragen Sie Hut? An- und Einsichten über Hüte und andere Kopfbedeckungen, Ausst.-Kat. der Abteilung Textilgestaltung / Seminar für bildende Kunst und ihre Didaktik der Universität Köln. Hrsg. v. Bärbel Kerkhoff-Hader, Köln 1991.
- Türk, Pèter, Elemente und Momente der Entstehung meiner Bilder, in: Jenseits von Kunst. Hrsg. v. Peter Weibel, Wien 1997, S. 200.
- Tzaig, Uri, Ausst.-Kat. Migros Museum Zürich 1999.

- Uecker, Günther, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1972.
- Uecker, Günther, Der Zustand Weiß, 1961, in: Schriften, Hrsg. v. Stephan von Wiese, St. Gallen 1979, S. 104.
- Ulrich, Jessica, Lichtgestalten und Schattenwesen, in: Floris M. Neusüss. Körperbilder, Fotogramme der sechziger Jahre, Ausst.- Kat. Staatliche Galerie Moritzburg Halle 2001, S. 11- 19.
- Ullrich, Jessica, Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext, Frankfurt am Main 2003.
- Ulrichs, Timm, Stempel, zur Kunst gestempelt. Kommunikationsmittel - Mittel par excellence, in: Magazin Kunst, 15. Jahrgang-Nr.1, 1975, S. 66-82.
- Ulrichs, Timm, Totalkunst, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Lüdenscheid 1980.
- Um 1968, Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf 1990, Köln 1990.
- Umbruch. Hrsg. v. Vollrad Kutscher, Frankfurt am Main 1990.
- Uppenkamp, Bettina, Gavin Turk, in: Ausst.-Kat. Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts, Georg-Kolbe-Museum Berlin 2002, S. 62.
- Uppenkamp, Bettina, Vollrad Kutscher. R. L. oder die Königin von Saba, in: Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin 2002, S. 30-31.

- Verspohl, Franz-Joachim, Joseph Beuys Das Kapital Raum 1970 - 1977. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt am Main 1984.
- Virilio, Paul, Krieg und Kino, München 1986.
- Von einem Rätsel wachgehalten. Zur Philosophie von Emmanuel Lévinas, in: Ingeborg Breuer (Hrsg.) Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie Bd. 2 Frankreich/Italien. Bonn 1996, S. 173-193.
- Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2001.
- Voragine, Jacobus de, *Legenda Aurea*. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1979.
- Voth, Hannsjörg, „Reise ins Meer“ Köln, 1978.
- Vowinckel, Andreas, Jürgen Klauke -Obsession und Chiffre, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Köln 1986, S. 137-148.

- Waetzoldt, Wilhelm, Die Kunst des Portraits. Leipzig 1908.
- Wagner, Christoph, Porträt und Selbstbildnis, in: Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Richard van Dülmen, Köln 2001, S. 79-106.
- Wagner, Monika, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001..

- Walach, D., (Hrsg.), Adalbert von Chamisso. Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1987.
- Wappler, Friederike, Timm Ulrichs. Ein Experiment betitelt „Leben“, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 20, München 1993.
- Was da ist in Frankfurt. Ein halbes Jahrhundert Kunst und Literatur in Frankfurt. Hrsg. v. Gerhard König und Adam Seide, Frankfurt am Main 1983.
- Wäsppe, Roland, Privat und Öffentlich, in: Felix Gonzales-Torres, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover 1997. I Textband, (Band II enthält den Catalogue Raisonné).
- Wechsler, Max, Gilbert & George. Künstlermännerpaare, in: Kunstforum International, Bd. 107, April-Mai 1990, S. 154f.
- Weder Haut noch Fleisch - Das Inkarnat in der Kunstgeschichte. Daniela Bohde und Mechthild Fend (Hg.), Berlin 2006.
- Wedewer, Susanne, Die Tubenfigur ist das Thema Tod, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1995.
- Weibels, Peter, Vorwort, in: Otto E. Rössler. Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. Hrsg. von Peter Weibel, Berlin 1992.
- Weibel, Peter, Bildwelten 1982-1996. Hrsg. v. Romana Schuler. Wien 1996.
- Weiermair, Peter, David Hockney, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1983.
- Weinhart, Martina, Selbstbildnis ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 2004.
- Weiss, Evelyn, Ikonographische Aspekte im Gesamtwerk, in: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln, Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances 1970/86, Köln 1986, S. 9 ff.
- Weiss, Evelyn, Max Ernst, in: Kunst des 20. Jahrhunderts, Museum Ludwig, Köln 1996, S. 190-198.
- Weiß, Susanne, Klang-Bilder, in: Claus Böhmler. Instant - aber sofort!, Ausst.-Kat. Kunsthalle Fridericianum Kassel 2001, S. 21 ff.
- Welsch, Wolfgang, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987.
- Wermke, Jutta, Wozu COMICS gut sind? Theorie. Kritik. Geschichte, Kronberg Taunus 1973.
- Wertwechsel, Zum Wert des Kunstwerks. Hrsg. v. Susanne Anna, Wilfried Dörstel und Regina Schulz-Möller, Köln 2001. Zitat S. 8 ff.
- Westkott, Hanne, Ausstellungskritik, in: Kunstforum International 2-3 / 1981, Mai-August, S. 332-335.
- Westkott, Hanne, Performances 79, in: Kunstforum International Bd. 32, 2/79 S. 176 ff.
- Wettengl, Kurt, Das Geschenk 2000, in: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt/Main; Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 2000, S. 124-126.
- Wettengl, Kurt, Sigrid Sigurdsson. Die Bibliothek der Alten, begonnen 2000, in: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart, Ausst.-Kat. Historisches Museum Frankfurt/Main; Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main 2000, S. 178-180.
- Wetzell, Michael, Derealisationen des Blickes, in: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: von den literarischen zu den technischen Medien, Weinheim 1991, 119-129.
- When I was Young, Kindheit und Jugend in der Flower-Power-Zeit. Hrsg. v. Doris Foitzik, Catherine Schenda, Victor Ströver, Bremen 1995.

- Wiener, Oswald, Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman, Reinbek bei Hamburg 1969.
- Wiese, Stephan von, Der Künstler als Journalist. Das Werk von Ingo Günther als Terrainüberschreitung, in: Ingo Günther: Republik.com. Preisträger der Stankowski-Stiftung 1997, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf/ Neues Museum Weserburg Bremen 1998, S. 18-33.
- Wilpert, G. von, Der verlorene Schatten. Varianten eines literarischen Motivs, Stuttgart 1978.
- Winter, Peter, Edward Hopper. Das Frühwerk, in: das kunstwerk 4 XXXIV 1981, S. 77.
- Winter, Gundolf, Le torse comme totalité: La conception du fragment chez Rodin et Brancusi, in: Über das Fragment - Du fragment, Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Hrsg. v. Arlette Camion, Wolfgang Drost, Géraldi Leroy, Volker Roloff, Heidelberg 1999, S. 180-207.
- Wittkamp, Klaus, Die Madonna ist schwarz und vollkommen, in: Ausst.-Kat. Die schwarze Madonna von Passau, München 1995, S. 25-28.
- Witzgall, Susanne, Überblendung/Überlagerung, in: Ausst.-Kat. Das zweite Gesicht, Metamorphosen des fotografischen Porträts. Hrsg. v. Cornelia Kemp und Susanne Witzgall, München, Berlin, London, New York 2002, S. 96-97.
- Wolf, Eva, Jochen Gerz: Arbeit am Mythos. Dissertation der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, 1992.
- Wulfen, Moritz, Wellen und Strahlen - Wege ins Licht, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof Berlin 1999, S. 206-215.
- Wulffen, Thomas, Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive, in: Kunstforum International, Bd. 125 Januar-Februar 1994, S. 50-58.
- Wulffen, Thomas, Patrick Raynaud, in: Kunstforum International, Bd. 125, Januar-Februar 1994, S. 156-159.
- Wünsche, Raimund, Der Torso vom Belvedere. Denkmal des sinnenden Aias, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 1993, S. 7-47.
- Wyss, Beat, Das Leben des Künstlers, in: horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 443.

- Zdenek, Felix, Vom „Einhorn“ zur „Paradies-Witwe“ in: Rebecca Horn, Zeichnungen, Objekte, Videos, Filme, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1977, S. 86 f.
- Zech, Hanne, Till F. E. Haupt. Days In a Life - seit 1995. Informationsblatt Museum Weserberg Bremen. Kein Datum. Zu Haupt siehe www.tillhaupt.de.
- Ziegler, Ella, Alles in Ordnung, Band 1. Berlin 2004.
- Ziesche, Angela, Magdalena Abakanowicz, Kunst wird Material - Material wird Kunst, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1994.
- Zimmermann, Jörg, Mimesis im Spiegel: Spekulative Horizonte des Selbstporträts, in: Kunstforum International Bd. 114, Juli/August 1991, S. 106-115.
- Zirten, Heike, und Heinrich, Günther, Anmerkungen zu einer Ethik des Sehens, in: Bilder, die noch fehlten, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden 2000-2001, S. 16-21.
- Züge Züge. Die Eisenbahn in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Esslingen, Städtische Galerie Göppingen. Hrsg. v. Werner Meyer und Renate Damsch-Wiehager, Göppingen 1994.
- Zweite, Armin, Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten, in: Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer. Hrsg. v. Otmar Rychlik, Wien-Köln 1989, S. 33.

- Zwischen Zeichnung und Video, Sammlung Ute und Michael Berger. Ausst.-Kat. Museum Wiesbaden 1985. Text Ulrich Meyer-Husmann.

Dank

Die vorliegende Arbeit ist zu allererst dadurch möglich geworden, dass Dr. Volker Rattemeyer, der Direktor des Landesmuseums Wiesbaden, mich auf den Frankfurter Künstler Vollrad Kutscher aufmerksam gemacht hat. Zu diesem Zeitpunkt war gerade mein Betreuer am Frankfurter Kunstgeschichtlichen Institut, Prof. Dr. Stefan Germer, überraschend verstorben. Ohne ihn und seine Kontakte nach Amerika ließ sich mein damaliges Dissertationsthema, das sich mit den graphischen Arbeiten der amerikanischen Minimalisten befasste, aus meiner Sicht nicht verwirklichen. In dieser Lage hat mir Dr. Rattemeyer die Bearbeitung des Werks von Vollrad Kutscher empfohlen. Daher gilt ihm mein aufrichtiger Dank. Herzlichst danken möchte ich Prof. Dr. Klaus Herding, der nicht nur die intensive Betreuung des Projektes übernahm, mit wissenschaftlichem Rat und freundlicher Unterstützung mir zur Seite stand, sondern auch durch Gutachten die finanzielle Möglichkeit eröffnete, die Arbeit beenden zu können. Dank seiner Bemühungen bewilligte mir die Pestalozzi Stiftung ein Promotionsstipendium. Der Stiftung gilt mein tiefer Dank. Danken möchte ich auch Prof. Dr. Thomas Kirchner, der sich als Zweitgutachter zur Verfügung stellte.

Nicht durchführbar wäre die Arbeit ohne die gesamte Familie Reibel gewesen, die sich - jeder auf seine Art - über Jahre hinweg dem „Thema Kutscher“ widmete.

Vollrad Kutscher selbst gewährte mir zwei Jahre lang während der Erstellung des Werkverzeichnisses in seinem Atelier tiefe Einblicke in seine Arbeit und ließ mich eindringlich an ihr teilnehmen.

Keine ihm gestellte Frage blieb je unbeantwortet, jede Hilfe wurde mir zuteil, und niemals in all' den Jahren habe ich ihn unfreundlich erlebt. Allein dafür sei ihm aufs herzlichste gedankt. Meiner Frau Elena Kanaki und den beiden Töchtern Sophia und Thekla ist die Arbeit gewidmet. Sie wissen am besten warum.

Mainz, September 2006

Peter H. Forster

Biographie **Vollrad Kutscher**

- 1945 geboren in Braunschweig
- 1965 Abitur in Wiesbaden
- 1965 - 1968 Zeitsoldat bei der Bundeswehr
- 1968 - 1972 Beginn des Kunsterzieherstudiums in Mainz / Studentensprecher am
Hochschulinstitut in Mainz
- 1972 Erstes Staatsexamen
- 1972 - 1975 Litho- und Radierkurse im Karmeliterkloster Frankfurt am Main /
Puppentheater in Frankfurt am Main
- 1975 zweites Staatsexamen
- 1975 - 1980 Freischaffend
- 1978 Gründungsmitglied und Arbeit im Betzel-Verlag
- 1980 - 1992 halbe Stelle als Kunsterzieher in Frankfurt
- 1982 - 1992 Lehraufträge an der FH Würzburg, F+F Zürich, Universität Lüneburg,
Gesamthochschule Kassel, Hochschule für Gestaltung Offenbach
- 1992 - 1993 Gastprofessur Gesamthochschule Kassel
- 1999 - 2000 Gastprofessur Universität Gießen

lebt und arbeitet in Frankfurt am Main