

Über Vollrad Kutschers Porträtbilder

Von Michael Stoeber

Meine Damen und Herren, ich hatte heute Morgen das Privileg und das Vergnügen mit Vollrad Kutscher den schönen Dom von Freising besichtigen zu können. Wir wohnen dieser Tage, in denen Kutschers Ausstellung vorbereitet wurde und an diesem Abend die Eröffnung stattfindet, beide auf dem Domberg. Vor allem die alte romanische Krypta des Doms mit ihrem Wald aus Säulen und Rundbögen fesselte Kutschers Aufmerksamkeit und erregte seine Bewunderung. Nicht eine Säule dort ist wie die andere. Mit jeder wandelt sich das Dekor- und Figurenprogramm, das in einer Zeit entstand, als Kunst, Technik und Handwerk noch eine Einheit bildeten und keine spezialisierten Disziplinen darstellten. Eine solche Auffassung künstlerischen Schaffens ist durchaus nach dem Geschmack Vollrad Kutschers. Er ist ein Künstler, den man in Frankreich ehrenvoll einen *Touche à tout* nennt. Gemeint ist damit ein Künstler, der in vielen unterschiedlichen Medien arbeitet. Kutscher ist jemand, der malt und zeichnet, fotografiert und filmt, Objekte und Installationen fertigt, choreografiert und Performances entwirft und selbst auch in ihnen agiert – und alles auf hohem Niveau. In Deutschland, wo der Spezialist hohes Ansehen genießt, steht man solchen Generalisten eher misstrauisch gegenüber. Was – nicht nur hierzulande – oft auch Auswirkungen auf den Kunstmarkt und den Marktwert eines Künstlers hat, weil hinter solcher Vielseitigkeit nicht selten eine spezifische Signatur verschwindet, die sich dem Bewusstsein des Publikums einprägt. Und die ist in der Regel als eine Art wieder erkennbares Markenzeichen gut für die Verkäuflichkeit seiner Werke. Die Amerikaner sprechen in diesem Zusammenhang von *Signature Art*.

Eine solche Signaturkunst hat Vollrad Kutscher nie geschaffen. Und dennoch gibt es auch in seinem vielgestaltigen Werk gewisse wiederkehrende und wieder erkennbare Konstanten. Sie tauchen ebenfalls in dieser Ausstellung im Europäischen Künstlerhaus auf, die sein Leiter Eike Berg kompetent kuratiert und die seine Mitarbeiter präzise aufgebaut haben. Eine solche mediale Konstante sind die „Leuchtenden Vorbilder“, die Sie, meine Damen und Herren, links von mir an der hinteren Wand des Ausstellungsraumes sehen. Sie erscheinen in Kutschers Werk als ein *work in progress* durch die Zeit hindurch nicht nur immer wieder, sondern sie sind auch eine Art Alleinstellungsmerkmal des Künstlers, gibt es doch niemand im Bereich der Lichtkunst, der in ähnlicher Weise wie er solche

Porträts gefertigt hätte. Wie ein mittelalterlicher Miniaturenmaler malt er sie – anfangs direkt auf kleine Glühlämpchen – heute auf kleine, Halogenbirnen umschließende Glaskappen. Das Halogenlicht projiziert die Bilder auf die Wände hinter ihnen, wo die Porträts ein eher schattenhaftes Dasein führen. Es steht in eklatantem Widerspruch zum euphorisch ihr Leuchten und Strahlen betonenden Titel der Werkserie. Da diese Bilder aber überhaupt erst durch Licht und Elektrizität an Wirklichkeit gewinnen, sei darauf hingewiesen, dass sie – quasi en passant – in ihrer Erscheinungsweise als moderne Wiedergänger des uralten Gründungsmythos der Malerei zu gelten haben. Der erzählt, dass die Malerei folgendermaßen in die Welt kam: Ein sich leidenschaftlich liebendes Paar stand vor der Trennung, weil der Liebhaber, ein junger Mann, in den Krieg ziehen musste. Daraufhin hielt die Geliebte eine Fackel vor sein Gesicht, deren Schein seinen Schatten an die Wand warf, wo sie ihn zur Erinnerung für sich mit schwarzer Kohle festhielt. Liebe und Krieg oder allgemeiner Eros und Thanatos, Tod und Liebe, sind durch den Gründungsmythos der Malerei also von Anbeginn an, eng miteinander verbunden.

Nicht anders in den „Leuchtende Vorbildern“. Nicht nur durch ihr schwaches, moribundes Licht und ihre sepiahafte Einfärbung lassen sie an Vergänglichkeit und längst Vergangenes denken. In der Regel sind es auch immer Tote, die Vollrad Kutscher in seinen Werken auferstehen lässt, zumindest für die Dauer, in welcher der Strom fließt, der sie erleuchtet. In den Werkreihen, die Sie hier sehen, stattet der Künstler in der Mitte der Wand jenen Wissenschaftlern und Erfindern Dank ab, ohne deren Großtaten seine künstlerischen Werke heute gar nicht möglich wären. Wir sehen von links nach rechts in der zeitlichen Abfolge ihres Auftretens und Wirkens vom sechzehnten bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts einige all jener, die maßgeblich zur Entdeckung und Entwicklung der Elektrizität beigetragen haben. Angefangen mit Gilbert über Watts, dem Erfinder der Dampfmaschine, Ampere, Volta, Ohm bis hin zu Edison, dem Erfinder der Glühbirne. Tempi passati. Vorbilder mögen sie gewesen sein – und für manche, die sich mit ihnen beschäftigen, sind sie es sicher immer noch. Vor allem durch die Leidenschaft und Hingabe, mit der sie ihre Sache vorangetrieben und zugleich etwas für die Menschheit getan haben. Vergessen sind von den meisten gleichwohl. Das trifft in vielleicht noch stärkerem Maße für die Schauspieler und Schauspielerinnen zu, deren Porträts sie links und rechts von der Mitte sehen. Das Wort vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, bringt es auf den Begriff. Wobei es

sich mit den Filmschauspielern noch etwas anders verhält als mit den Theaterschauspielern. Erstere erleben mit jeder Wiederaufführung eines Films, in dem sie mitspielen, eine Art Wiedergeburt auf Zeit. Und dennoch heißt solche Filme anzuschauen auch, dem Tod bei der Arbeit zuzuschauen, sieht man sie doch im Bewusstsein und mit dem Wissen, dass die in ihnen Agierenden längst nicht mehr leben und bereits unter den Toten weilen.

Das ist, wie gesagt, bei allen hier präsentierten Akteuren der Fall. Natürlich wird bei vielen Betrachtern und bei vielen der hier Anwesenden allein schon der Name einer Schauspielerin oder eines Schauspielers für Wiedererkennung sorgen vor jeder Dechiffrierung der Porträts, wie typisch sie auch in Bezug auf bestimmte ihrer Rollen sein mögen. Und mit den Namen verbinden sich dann spezifische Erinnerungen an bestimmte Kinoerlebnisse, die jedem Betrachter ganz allein gehören, obwohl die Prozesse von Idealisierung und Identifizierung, die sich dabei ereignen, durchaus kollektiven Charakter haben. Wenn wir, wieder von links nach rechts, die Gesichter von Orson Welles sehen, von Buster Keaton, John Wayne, Jean Gabin und Maximilian Schell und auf der anderen Seite die Gesichter von Romy Schneider, Judy Garland, Liz Taylor, Simone Signoret und Louise Brooks, dann denkt jeder an bestimmte Filme, die er mit ihnen gesehen hat und in welcher Weise sie ihn womöglich berührt haben. Orson Welles, das ist für mich vor allem, ganz unvergessliche, „Der dritte Mann“, zu dem er selbst den berühmten Dialog im Riesenrad im Wiener Prater beitrug, wie Graham Greene in einem Nachwort seines soeben neu übersetzten Buchs mitteilt, oder „Citizen Kane“, den er als 23jähriger drehte und mit dem er durch den Gebrauch der Tiefenschärfe und neuer Einstellungen die Grammatik des Films revolutionierte, sodass „Citizen Kane“ seit seiner Entstehung jedes Jahr durch die Vereinigung amerikanischer Filmkritiker zuverlässig unter die zehn besten Filme aller Zeiten gewählt wird. Ich finde beide Werke noch typischer für Welles als die von Volrad Kutscher für sein Porträt ausgesuchte Filmrolle in „Touch of Evil“, in dem er einen fetten und korrupten Sheriff im mexikanisch-nordamerikanischen Grenzgebiet spielt. Sie sehen auf dem Monitor zu meiner Rechten, wie Kutscher in einem Making Off Welles als „Leuchtendes Vorbild“ porträtiert und als Einschub eine kleine Sequenz aus dem Film. Natürlich ist er auch in dieser Rolle grandios, aber er entspricht in ihr nicht so stark dem persönlichen Bild, das ich von ihm habe. Schön für mich ist es dann wieder am Ende der Kutscher-Reihe Maximilian Schell zu finden, der wie Welles ebenfalls Schauspieler und

Regisseur war. Mein Lieblingsfilm ist der, in dem Schell Marlene Dietrich porträtiert, die, alt geworden, ihm verbietet, auch nur ein einziges Bild von ihr zu machen. Er darf sie interviewen und Schell unterlegt das faszinierende Gespräch mit Archivbildern. Ein toller Film! Trotz ihres Alters ist die Dietrich in diesem Gespräch unglaublich lebendig und sie wechselt die Rollen darin wie in ihren Filmen. An einer Stelle des Gesprächs fragt Maximilian Schell sie nach Orson Welles. Die Diva ist ungnädig an diesem Morgen und herrscht ihn an, wie er es wagen könne, mit ihr über Welles sprechen zu wollen. Der Mann sei ein Genie und er, Schell, müsse sich bekreuzigen, bevor er überhaupt seinen Namen aussprechen dürfe.

Berührend und sehr komisch zugleich! Die Geschichten des Kinos, wie Jean Luc Godard sie genannt hat, verbinden sich immer zu einer persönlichen Geschichte des Betrachters. Und genau so ist es mit den Porträts im Werk von Vollrad Kutscher. Die „Leuchtenden Vorbilder“ sind ja nur ein Teil von ihnen. Das Porträt bildet in Kutschers Werk inhaltlich sicher so etwas wie das Zentrum seiner vielgestaltigen Kunst. Aber es ist, wie immer es sich auch zeigt, im Grunde nicht darauf angelegt, die Persönlichkeit der oder des Abgebildeten als unverwechselbares Individuum herauszustellen, sondern es zielt vielmehr auf den Betrachter. Auf seinen Umgang mit ihm, und damit auf seinen Umgang mit Geschichte und Vergangenheit und so letztlich mit sich selbst. Dass es Kutscher dabei nicht um Goethes Ideal, formuliert im „West-östlichen Divan“, im Sinne von „Höchstes Glück der Menschenkinder ist doch die Persönlichkeit“ geht, davon zeugt schon die uniforme Textur der „Leuchtenden Vorbilder“. Als Vanitas-Symbol und „Memento mori“, als Erinnerung an das Sterben Müssen haben sie die Condition humaine als ganze viel mehr als das einzelne Porträt im Blick. Und im Sinne von Leonardos Non finito, also eines nicht ausgemalten, nicht zu Ende gemalten Porträts, ergo eines, das der Betrachter vollenden muss, zählen sie auf dessen Mitarbeit. Durch die werden Kutschers Porträts, wie oben gezeigt, mindestens so sehr zum Selbstporträt des Betrachters wie zum Porträt der Dargestellten.

Das ist auch beim ebenso amüsanten wie nachdenklich machenden Kartoffelkino der Fall. Das zweite Making Off, ebenfalls rechts von mir, zeigt den Künstler als geschickten Handwerker beim Schnitzen seiner Kartoffelporträts, während Sie den Film selbst auf der Großleinwand am anderen Ende dieses Saals sehen. Nachdem ich dieses Werk von Vollrad Kutschers zum ersten Mal gesehen hatte, dachte ich mir, dass es wunderbar auf die Documenta von Carolyn Christoph-Bakargievs gepasst hätte und dass seine Leiterin hier eine grandiose Gelegenheit verpasst hat,

weil eben das nicht der Fall war. Wie Sie sicher wissen, ging es in den Diskursen von „träumenden Erdbeeren“ und „wahlberechtigten Tomaten“ auf der letzten Documenta letztlich darum, deutlich zu machen, wie wichtig es ist, unseren anthropozentrischen Blick ein wenig zu erweitern durch andere, weniger egozentrische, auch animistische Perspektiven und Praktiken. Kutschers Blick auf die Kartoffel und ihr humanes Kapital – Sie erinnern sich vielleicht noch daran, dass Pierre Huyghes Hund mit dem rosa Bein in den Karlsauen, das Lieblingsprojekt von Christoph-Bakargievs, „Human“ hieß – hätte in diesem Zusammenhang sicher den Vogel abgeschossen. Aber natürlich hat die Kartoffel bei Kutscher, jenseits ihrer Existenz aus eigenem Recht, auch einen klar symbolischen Bezug. Sie ist wie die Pasta der Italiener und die Froschschenkel der Franzosen sozusagen von nationaler Bedeutung. Die spottlustige Dimension des Unternehmens, die sich dabei andeutet, verbindet sich mit einem eminent spielerischen Zug. Beide, Spott wie Spiel, sind äußerst wichtig für Vollrad Kutscher und sehr charakteristisch für seine Kunst. Dass der wahrhaft schöpferische Mensch so selbstvergessen zu spielen weiß wie ein in sich versunkenes Kind wissen wir aus Schillers Briefen über ästhetische Erziehung, wie sehr das Spiel kulturbildend ist durch Johan Huizingas Schrift über den Homo ludens. Ohne die Lust an Spiel und Spott – einem immer liebevollen und freundlichen Spott im Übrigen – ist Vollrad Kutscher nicht vorstellbar und seine Kunst nicht zu denken.

Das „Kartoffelkino“ ist ein Paradebeispiel dafür. Mögen Kutscher auch bei seinen Porträts mit Hilfe der Kartoffel reale Vorbilder vor Augen gestanden haben, im Resultat geht es einmal mehr um uns. Das Personal, das er dort versammelt hat, sind wir, und das Stück, das dort aufgeführt wird, ist unser Stück. Begriffe wie die vom *Theatrum mundi*, vom Welttheater, besser von der „Welt als Bühne“, fallen einem beim Anblick des „Kartoffelkinos“ ein, auch Shakespeare, wenn er sagt: „Wir spielen immer, wer weiß ist klug.“ Eike Berg hat das in seiner Inszenierung des Werks wunderbar herausgearbeitet, wenn er gegenüber der Großleinwand, auf der das „Kartoffelkino“ gezeigt wird, ein Auditorium eingerichtet hat. Dort sitzen wir jetzt auf langen Bänken und sehen uns dabei zu, wie wir im Film ebenfalls auf langen Bänken sitzen, wo wir uns zur Schau stellen, posieren, herausputzen, die Backen aufblasen, uns wichtig nehmen. Und wie dabei die Zeit vergeht und wir in rasanter Geschwindigkeit alt und immer älter werden wie im richtigen Leben. Einmal mehr schauen wir im Kino dabei zu, wie der Tod seine Arbeit tut. Dieses Mal als dramatisch

selbst Betroffene. Der Verfall der im Zeitraffer alternden Kartoffeln lässt an die Diagnose Samuel Becketts im „Endspiel“ denken: „Sie gebären rittlings über dem Grabe. Der Tag erglänzt einen Augenblick, dann wieder die Nacht.“ Tag und Nacht stellt Kutscher, wenn man so will, in seinem Film in zwei Versionen dar. Einmal sieht man die Kartoffelmenschen vor schwarzem Himmel, als trieben sie auf Géricaults Floß der Medusa durch die dunkle Nacht. Existenziell Entwurzelte, kein Halt, nirgends. Der unheimliche Soundtrack und der gleichfalls im Zeitraffer wandernde Mond – manchmal geht der so schnell, dass er sich selbst überholt und verdoppelt – sorgen auch nicht für Gemütlichkeit. Dann wieder posieren die Kartoffelmenschen vor blauem Himmel, auf dem vom Sturm getriebene Wolken deutlich machen, wie fragil und bedroht auch der Glanz des Tages ist.

Das müssen unter der Hand von Vollrad Kutscher auch zwei Meisterdenker erfahren. Seine animierten Zeichnungen von Hannah Arendt und Martin Heidegger, auch sie in der Gestalt vom Kartoffelmenschen, zeigt, wie die beiden im Rund eines sich schneller und schneller drehenden Tellers Platz genommen haben. Gegen die landläufige Meinung, der ältere Heidegger sei in dieser Beziehung bis zuletzt der stärkere gewesen, hält Hannah Arendt hier die Zügel in der Hand. Sie schnitzt durch die Hand des Künstlers nicht nur sich, sondern auch Heidegger. Das heißt, sie formiert ihn und gibt Takt und Melodie der Beziehung vor. Wortwörtlich so, wenn sie durch Vollrad Kutschers Mund „Martin, Martin“ singt. Gerade an Heideggers Beispiel ist deutlich geworden, dass Zivilisationsbrüche jederzeit möglich sind. Vor ihnen bewahren uns nur ein gut arbeitendes Gedächtnis, ein lebendiges Bewusstsein für Geschichte und die Erinnerung an leuchtende Vorbilder. Damit sie in unserem Geist so hell strahlen, wie sie es verdienen und wie es uns gut tut, geben Vollrad Kutschers bewusst im Halbdunkel der Platonischen Höhle gehaltene Erinnerungsbilder uns dafür den wichtigen und notwendigen Motivationsschub. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.