

I will fly again

Michael Kuceras künstlerischer Weg war nie geradlinig. Anfang der 1990er Jahre malte er in altmeisterlicher Schichten- und Lasurmalerei Bilder von phantastischen Welten im Stil des Wiener Phantastischen Realismus. Fantastische Vision und realistische Dingbeschreibung, das Unbewusste und das Bewusste, gingen wie bei seinem Lehrer Rudolf Hausner eine unauflöbliche Einheit ein.

Die Bevorzugung reiner Farben in dieser ersten Phase weist bereits auf seinen zweiten malerischen Schritt voraus, der ihn vom „Phantasten“ zum Analytiker einer puristischen Abstraktion macht, die sich geometrischen Motiven mit einem Hang zur Op-art annähert. Einfache, schablonenhaft klare, das Bildfeld strukturierende Formen dominieren die Flächen, die jedoch weder in puristisch-ideellen Interpretationen, noch in „transzendentalen Sehnsüchten“ (Letizia Ragaglia) ganz aufgehen. Kuceras nachmalerische Abstraktion dieser Phase hat die Lektion, wonach dem inhärenten Illusionismus des Bildes nicht beizukommen ist, weil jede Leinwand automatisch als Figur auf Grund gelesen wird, in sich aufgenommen.

Da die einfachen, auf die rechteckige Grundfläche bezogenen Formen, malerisch kaum Gestaltungsspielraum offen lassen, vollzieht er konsequent den unvermeidlich nächsten Schritt und übersetzt diese in die Dreidimensionalität. Eine Serie von reliefartigen, in den Raum ausgreifenden Bildkonstruktionen, die die Grenze zwischen Bild und abstraktem Objekt aufheben, kommt in dieser Phase aus seinem Atelier. Unübersehbar stehen die monochromen Wandreliefs aus Holz in der Nachfolge von Frank Stellas „shaped canvases“, die als Hybridform zwischen Malerei und Skulptur die traditionelle sockelgebundene Skulptur ebenso wie den Illusionscharakter der (europäischen) Malerei überwinden wollten.

Bei der von vielen Minimalisten vollzogene Hinwendung zu plastischen Ausdrucksformen bleibt Kucera jedoch nicht stehen. Die modulartig wiederholten Grundformen sind selbstreferentielle Gebilde ohne Abbild- oder Verweisungsfunktion, malerisch jedoch stellt er die Weichen in Richtung einer Aufweichung der strengen Grundformen. 2003 zeigt er in der Galerie Les Chances de L'Art eine Serie von Arbeiten aus Harz und Acryl auf Holz, die malerisch im Bereich der neuen Abstraktion bleiben, plastisch das geometrische Kalkül jedoch hinter sich lassen. Die streng reduktive Ausrichtung bleibt in den symmetrischen Streifenbildern und Karomustern erhalten, deren Anonymität und Emotionslosigkeit wird jedoch durch eine Figuration in der plastischen Form gebrochen. Die planen Flächen wellen sich zu Falten, als würden sie ins Medium des Textilien wechseln. Sie wirken wie flatternde Hand- oder Geschirrtücher und scheinen mit ihren banalen Alltagsmotiven einem Schritt in Richtung Pop-Art zu machen. Auch die Titel „Clashing“, „After Dark“, „Dialogue with nature I“ oder „Ressurrection“ deuten darauf hin, dass der Künstler in dieser Phase Inspiration außerhalb der Kunst gesucht hat, auch wenn er sich noch nicht eindeutig auf Gegenständliches festlegt.

Die reliefartigen plastischen Elemente, mit großer handwerklicher Präzision ausgeführt, gestatten mehrere Wahrnehmungsebenen. In der Überlagerung von bildlicher und räumlicher Darstellung beginnen Grenzen zu fließen: Die skulpturale Textilfalte wird Relief, Ornament, unscharfes Objekt, auf dem Verräumlichung und Verbildlichung zeitgleich erfolgen.

## Skulpturen

Die Faltung als Modell der Transformation und der malerisch-skulpturalen Formengenerierung nimmt auch im jüngsten Werkzyklus von Michael Kucera eine zentrale Rolle ein. Das radikal Neue der während der vergangenen vier Jahre entstandenen Werke ist jedoch ein veritabler body turn, eine wie aus dem Nichts kommende Hinwendung zur plastischen Figurendarstellung und zum menschlichen Körper.

Ein Exzess an Körperlichkeit tut sich in Kuceras Skulpturen auf. Lebensgroße Abformungen aus Kunstharz nimmt er von seinem eigenen Körper in einem Akt bildhauerischen Verismus' ab, um die Figur dem realen Künstlerkörper so exakt wie möglich anzugleichen. Die Lebensnähe ist einerseits zentral, andererseits ist sie auf die anatomischen Merkmale beschränkt. Vom Hyperrealismus eines Duane Hanson oder Ron Mueck, der seine Plastiken bemalt, um die perfekte Illusion eines menschlichen Körpers zu erzeugen, setzen sie sich ebenso deutlich ab wie von den anonymisierten Plastiken eines George Segal. Als Körperabformungen sind sie perfekte Körpermimesis, doch die farblose Oberfläche aus Kunstharz hält ein Abstraktheitsmoment aufrecht. Die Plastiken sind qua Abdruck mit Lebenswirklichkeit quasi vollgesogen, sie evozieren oder suggerieren nicht bloß eine direkte Verbindung zur Künstlerperson, sondern stellen sie faktisch her. Die buchstäblich zu verstehende Form von körperlicher Präsentation erinnert an die Praxis der Effigies, jene lebensgroßen Puppen, die vom 14. bis ins 17. Jahrhundert in England und Frankreich bei Herrscherbegräbnissen mitgeführt wurden. Diese wurden zwar nicht unter Verwendung eines Abdruckes angefertigt, entsprachen aber detailgenau dem Körperbau und der Statur des Verstorbenen.

Die Entäußerung in ein abgelöstes Selbst agiert mit vollem Körpereinsatz und alles andere als subtil. Im plastischen Substitut des Künstlerkörpers visualisiert sich das skulpturale Drama rückhaltloser Selbstentblößung und Selbstbetrachtung. In ihrer hochexpressiven Gestik und Mimik stellen die Figuren den Künstler als eine Person dar, die von äußeren und inneren Mächten bedrängt und attackiert wird. Gestik und Mimik drücken extreme psychische Verfassungen aus: Schreiende Münder, suizidale Gesten mit Pistolen an der Schläfe, verhüllte Köpfe und Körper lassen an Schmerz, Qual, traumatische Angstzustände, Entfremdungsgefühle und Martyrium denken.

Unübersehbar greift der Künstler auf das Vokabular einer Schmerzikonographie zurück, die vor allem in der christlichen Kunst eine lange Geschichte aufweist.

So vollgesogen die Skulpturen mit Leidenszeichen sind, sie stehen bei Kucera außerhalb religiöser Zusammenhänge. Eng mit dem biografischen Hintergrund des Künstlers verknüpft, kehren sie menschliche Abgründe, Konflikte und Fremdheitserfahrungen am ganzen Körper oder in Körperfragmenten nach außen. Entscheidend dabei ist, dass der Künstler nicht einen fremden Körper, sondern die Fremdheit des eigenen Körpers in krisenhaften Momenten inszeniert. Am eigenen Leib, bzw., dessen skulpturalen Doubles, versucht er eine Sprache für die Fremdheit des Selbst, dem Selbst als einem Anderen, zu finden.

Darin schließt er einerseits an die Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre an, die den Körper als authentische Realität eingesetzt hatte, um die Grenze zwischen „Kunst und Leben“, die Entgegensetzung von außerkünstlerischer Wirklichkeit und ästhetischer Repräsentation niederzureißen. Andererseits hält er den Authentizitätskult der Body Art auf Distanz, indem er seinen skulpturalen Stellvertreter zum Medium und zur Substanz der Auseinandersetzung macht.

Wahrhaftig und rücksichtslos auf den Grund, nämlich den Körper zu gehen: Das ist bei Kucera ein Vorgang des Enthüllens und Verhüllens. Das Gesicht, individuellstes Merkmal des Menschen, ist mit einer Ausnahme von Tüchern bedeckt. Faltenmassen umfluten sei es die Büsten wie die Ganzkörperabgüsse, Verschleiern und Enthüllen befinden sich in ständigem Wechselspiel. Die kunstvoll gestalteten Faltungen, die man aus seinen früheren Arbeiten kennt, wirken wie eine Haut über der Haut, die sie verdeckt und zugleich abzieht. Der Vorgang der Faltung und Entfaltung, der in der Kunstgeschichte durch das Lendentuch (Perizoma) anschaulich gemacht wurde, verleiht der Figur Nacktheit als Ausdruck des Ausgeliefertseins. „Die Falten in der Seele ähneln den Faltungen der Materie“, schreibt Deleuze in seinem Buch „Die Falte“.

Einem Schalenpanzer gleich umschließen die Stoffe den Körper, hinter denen schreiendes Leben herausdrängt. Kaum ein figuratives Motiv der bildenden Kunst ist so eng mit dem Expressiven verbunden wie das des Schreis und seit Munchs Gemälde „Schrei“ ist es auch ein Schlüsselmotiv der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Seelischem Druck wehrlos ausgeliefert erringt sich ihm ein unartikulierter Schrei, ungefilterte Gefühle brechen sich die Bahn. Umgekehrt wirken die gesichtslosen Ganzkörperkulpturen „The Judgement“ und „Trust“ wie düstere Allegorien auf die blinde Justitia.

So sehr Kuceras Skulpturen auf den ersten Blick wie Entblößungen persönlicher Wundmale wirken, sie bleiben nicht dabei stehen. Sein Körpermaterial ist nicht zuletzt Ausdruck der Gebrochenheit sozialer und politischer Ordnungen nach dem Börsencrash des Jahres 2008 und der darauf folgenden Wirtschaftskrise. Die Werte und Diskurse der ökonomischen und politischen Sphäre - Neid, Hass, Missgunst und Habgier - bilden sich in den hochgradig subjektiven Gefühlswelten des privaten Selbst ab. Um es in der Begrifflichkeit der Marxschen Entfremdungstheorie zu formulieren: Die emotionale Taubheit, durch die die Menschen voneinander, von ihrer Gemeinschaft und von ihrem innersten Selbst getrennt werden, macht den Körper zum Schlachtfeld.

Wie Traum und Trauma der Freiheit in Zeiten des Spätkapitalismus nahtlos ineinander über gehen, visualisiert Kucera in einer Skulptur, die evident in Gestik und durch die Beimischung von Kupferstaub der Freiheitsstatue in New York nachempfunden ist. In einer massiv autoaggressiven Geste hält sie sich eine Pistole an die Schläfe und vergegenwärtigt eine Grenzsituation im Augenblick des Vollzugs der tödlichen Handlung. Die Drastik des Dargestellten ist einer „Ästhetik des Schocks“ geschuldet, für die Roland Barthes den Begriff des traumatischen Bildes geprägt hat. Das willentliche Beenden des eigenen Lebens als äußerste und letzte Demonstration von Freiheit vergegenwärtigt die Plastik im Motiv des heroischen Suizides, dessen Grenzen zum politisch bedingten Mord aufgehoben sind. Kuceras „Anti-Freiheitsstatue“ (auch Jean Tinguely ? hat eine gemacht) verkehrt das nationale Symbol für das Beste, was das kapitalistische Amerika der Welt zu bieten hat, nämlich Freiheit, mit bitterem Sarkasmus in die Freiheit zum Tode.

Thematisch an diese Skulptur schließen zwei Arbeiten an, die mit Körperfragmenten arbeiten. Es handelt sich um Unterarme, die auf Sockeln befestigt sind, und jeweils eine goldene bzw. eine Eisenkugel in die Höhe halten. Die erste Armskulptur ist motivisch Leonardo da Vincis „Salvator Mundi“ nachempfunden. Das Gemälde zeigt Christus als Heiland der Welt in frontaler Ansicht, der die rechte Hand mit segnender Geste erhoben hat und in seiner Linken eine Kristallkugel hält. Kontrapunktisch dazu schnipst die zweite die Welt als der Rettung unwürdig mit einem Finger von der Handfläche.

Bei aller Klage über den Zustand der Welt und das versehrte Leben setzt sich am Ende doch der Lebenswille durch.

Die Skulptur „I will fly again“ handelt von der Freiheit des trotz allem. Wie mit der Fähigkeit barocker Heiliger zur Levitation begnadet, erhebt sie sich aller Schwerkraft

entbunden über den Boden. In christlichen Darstellungen diene dieses Motiv als Sieges- und Triumphmotiv der Überwindung des Todes, bei Kucera - jeglicher Theologie ledig - lässt der Körper die Schwerkraft hinter sich, nachdem er am äußersten Punkt seines Gewichts, knapp bevor er in den Untergang kippt, angelangt ist. „I will fly again“ – das bedeutet weit entrückt und nie so nah.

Heinrich Schwazer