universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Carl Wochinz. Das graphische Werk zwischen Transzendenz und Zeitgeschichte“

verfasst von / submitted by

Julia Heinisch, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 835
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Kunstgeschichte
Betreut von / Supervisor:	Ao.Univ.-Prof.Dr. Martina Pippal

Danksagung

Besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Frau Ao.Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal. Sie hat mich zu diesem Thema geführt und meine Kenntnisse hinsichtlich kunsthistorischer Forschung und Methodik nachhaltig vertieft und geprägt. Sie stand mir stets mit Geduld und konstruktiver Kritik zur Seite. Ohne ihre Betreuung wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.
Ferner möchte ich Dr. Carl Nicolai Wochinz danken, ohne den die Chance in das Leben und das Werk seines Vaters eintauchen zu dürfen nicht möglich gewesen wäre. Ich freue mich über eine wunderbare Freundschaft, die aus dieser Zusammenkunft hervorgegangen ist.
An dieser Stelle möchte ich meinen Eltern für ihre Unterstützung auf so vielen Ebenen danken. Ohne ihren Beistand wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1

2. Fragestellungen und Forschungsschwerpunkte 3

3. Forschungsstand 4

4. Methoden 6

5. Biographie 8

6. Wochinz' Lehrer 10

7. Ausstellungen und die Zeit nach der Akademie 12

7.1 Die Galerie St. Stephan und Monsignore Otto Mauer 17

7.2 Weitere Ausstellungen 24

8. Stil und Arbeitsweise 27

9. Die künstlerische Situation in Österreich nach 1945 29

10. Informelle Malerei 31

11. Exkurs Trauma 36

11.1 Wochinz an der russischen Front 39

11.2 Das Trauma nach 1945 41

11.3 Ein Vergleich zwischen Wochinz und anderen Künstlern 42

12. Kriegszeichnungen 48

13. Gegenbilder des Kriegs 57

14. Religiöse Bildmotive 60

15. Transzendenz in Wochinz' Œuvre am Beispiel des Selbstbildnisses 65

16. Écriture automatique und Übermalungen 68

17. Interviews 73

18. Walter Koschatzkys Gutachten über Carl Wochinz 78

19. Fazit 79

20. Abbildungen 84

21. Abbildungsverzeichnis 174

22. Quellen 176

23. Bibliographie 177

24. Abstract 186

1. Einleitung

„Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister. Sie liegen wartend unter dünner Decke.“ 1801 schrieb Friedrich Schiller dies in seinem Drama „Die Jungfrau von Orleans“.[1] Diese Aussage bewahrheitete sich gleich zu Beginn der Beschäftigung mit dem österreichischen Künstler Carl Wochinz. Der Künstler wurde 1920 im Kärntner Warmbad-Villach geboren und verstarb 2000 in Wien (Abb. 1). Seine künstlerische Hinterlassenschaft blieb über seinen Tod hinaus – bis zu Recherchebeginn dieser Masterarbeit – unangetastet. Der Künstler entging damit beinahe gänzlich der öffentlichen Wahrnehmung in der Kunstlandschaft nach 1945 in Österreich. Eine kunsttheoretische Einordnung und Positionierung seiner Arbeiten fand nie statt. Es stellte sich die Aufgabe, das künstlerische Erbe von Carl Wochinz zu untersuchen und auf diesem Weg seinen künstlerischen Werdegang zu rekonstruieren. Die primäre Aufmerksamkeit galt dabei dem graphischen Œuvre, das bis dato wissenschaftlich unbearbeitet war. Es befindet sich in der Verwahrung des Künstlersohnes Dr. Carl Nicolai Wochinz.

Beschäftigt man sich mit Leben und Werk des Künstlers, kommt man unweigerlich mit der Thematik des „Kriegstraumas“ in Berührung. Diese Art Traumatisierung in Verbindung mit einem künstlerischen Ausdruck ist bekanntermaßen spätestens seit Francisco Goyas grafischer Serie „Desastres de la Guerra“ (1810–1814) ein Thema der Kunstgeschichte. Ein besonderer Rechercheschwerpunkt wurde daher auf die Erfahrungen von Carl Wochinz im Zweiten Weltkrieg gelegt. In weiterer Folge wurden auch die damit verbundenen religiösen und spirituellen Themenkomplexe und Motive in den künstlerischen Darstellungen einer Analyse unterzogen. Die dafür relevante zeitliche Spanne von Wochinz' Œuvre erstreckt sich von 1970 bis 1980. Entsprechende Hilfestellungen boten dabei Interviews, die kurz nach dem Tod von Carl Wochinz durch dessen Sohn mit Zeitzeugen und Kollegen seines Vaters geführt wurden. Methodisch ergänzend wurden inhaltliche Vergleiche zwischen Carl Wochinz und dem Österreicher Alfred Hrdlicka sowie dem Deutschen Joseph Beuys gezogen. Allen drei Künstlern ist eine temporäre Auseinandersetzung mit der eigenen oder fremden Kriegsvergangenheit gemein.

Wochinz' Ausstellungstätigkeit, auf die später noch genauer eingegangen wird, beschränkte sich Zeit seines Lebens auf wenige Gelegenheiten. Die meisten Ausstellungen standen in Zusammenhang mit Monsignore Otto Mauer und der Galerie nächst St. Stephan in Wien. Dies lässt sich primär den Ausstellungsplakaten der Galerie entnehmen. Nach dem Tod Monsignore Otto Mauers 1973 tauchte Carl Wochinz' Name in Verbindung mit der Galerie nicht mehr auf.

[1] Schiller 1997, S. 9.

Als mitunter ausschlaggebender Grund für Wochinz' Unbekanntheit in der jüngeren österreichischen Kunstgeschichte wird seine Abwesenheit vom laufenden Ausstellungsbetrieb angenommen. Auch Wochinz' Loslösung von dem in Österreich lange anhaltenden Trend des Informel spielte vermutlich eine Rolle. Im österreichischen Kunstschaffen der 1970er Jahre war das von ihm gewählte Thema des Zweiten Weltkriegs singulär. Die Beschäftigung mit der eigenen Kriegsvergangenheit war zu dieser Zeit noch zu rezent, um eine Verarbeitung in der Öffentlichkeit zu finden. Erst das Gedenkjahr 1988 (50 Jahre „Anschluss“) war von zahlreichen Diskussionsveranstaltungen und Publikationen zum Thema Vergangenheitsbewältigung und Opfermythos geprägt. Der damals längst fällige Prozess der Aufarbeitung wurde in Angriff genommen und führte teilweise zu heftigen Auseinandersetzungen. Als Beispiele können die Diskussionen um die Aufführung des Theaterstückes „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard am Wiener Burgtheater oder die Errichtung des „Mahnmals gegen Krieg und Faschismus“ des Bildhauers Alfred Hrdlicka auf dem Platz vor der Albertina in Wien genannt werden.

Vergleicht man Wochinz' Werk mit dem seiner Zeitgenossen, so fällt auf, dass er mit seinem Schaffen gewissermaßen zwischen den Generationen steht. Wochinz zählte zu jenen Künstlern in Wien, die auch im Zweiten Weltkrieg als Soldaten eingezogen worden waren und nach ihrem Dienst wieder künstlerisch tätig wurden. Seine Kollegen in der Galerie nächst St. Stephan gehörten bereits zu einer anderen Generation. Sie hatten den Krieg höchstens als Kinder erlebt; somit nimmt Wochinz eine Sonderstellung ein. Er schaffte es, die eigenen Erlebnisse des Zweiten Weltkriegs für sich zu nutzen und ab circa 1970 thematisch in seinen Zeichnungen zu verarbeiten. Dabei bediente er sich eines figürlichen Stils. Wochinz bezog damit – entgegen der Vorherrschaft des Informel nach 1945 – eine konträre Stellung in der österreichischen Kunstlandschaft. Stilistisch tritt das Œuvre von Wochinz nur bedingt mit dem Abstrakten in Kommunikation. Ausgehend davon lässt sich anhand der verschiedenen Entwicklungsstadien in seinem Werk feststellen, dass er seine Themenkomplexe alleine und unabhängig von zeitgenössischen Kunstströmungen in Österreich entwickelte. Das Werk des Künstlers blieb sowohl zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Tod im Jahr 2000 unbeachtet. Carl Wochinz lebte, arbeitete und starb in seinem Dachatelier an der Weißgerberlände 50, im 3. Bezirk Wiens. Nach der Räumung jener Arbeitsräume durch seinen Sohn Carl Nicolai Wochinz, wurde das graphische Werk von diesem zwar aufbewahrt, aber nicht weiter erforscht. Das Œuvre von Carl Wochinz wird seitdem mit Ausnahme einiger Werke, die in österreichischen Sammlungen aufgenommen wurden, geschlossen an einem Ort aufbewahrt. Die Anzahl der Zeichnungen lässt sich auf knapp 20.000 bis 25.000 Blatt schätzen. Sein zeichnerischer Wandel nach dem Verlassen der Galerie nächst St. Stephan wird im Folgenden zu untersuchen sein. Wochinz'

Loslösung vom Informel hin zu einer figurativen Spiritualität – über den Weg der Kriegserinnerung – wird dabei nachvollzogen. Ziel ist eine Einordnung Carl Wochinz' zeichnerischer Hinterlassenschaft in den zeitgenössischen Kontext sowie eine Verortung zwischen den Künstlerpositionen seiner Generation.

2. Fragestellungen und Forschungsschwerpunkte

Durch die Sichtung von Wochinz' Werk zu Beginn der Forschungsarbeit kristallisierten sich rasch bestimmte Themenfelder und Anknüpfungspunkte zu anderen Künstlern und Kunstrichtungen heraus. Die nachfolgenden Fragestellungen ergaben sich im weiteren Verlauf der Recherche um den Künstler Carl Wochinz. Ausgehend von der offensichtlich traumatischen Kriegsvergangenheit des Künstlers musste die naheliegende Frage gestellt werden, inwieweit diese Kriegserfahrungen für sein Œuvre ausschlaggebend waren. Infolgedessen ergab sich die Aufgabe der Einordnung des Künstlers und seines Werks in die österreichische Nachkriegskunst. Damit einher ging das Thema des Künstlers als Kriegsheimkehrer nach dem Zweiten Weltkrieg. Wochinz fällt durch seine Kriegsteilnahme in diese Kategorie. Einer Auswahl von Künstlern des deutschen Sprachraums, die ähnliche Erfahrungen und künstlerische Ergebnisse teilen, wurde im Folgenden ein eigenes Kapitel gewidmet. Die Bewertung der künstlerischen Hinterlassenschaft Wochinz' innerhalb des kunsthistorischen Kontextes zeichnete sich damit als gleichermaßen relevantes Forschungsgebiet ab. Durch die intensive Recherche innerhalb Wochinz' graphischer Hinterlassenschaft und eine Einarbeitung in seine Themen- und Motivwelt ergab sich in weiterer Folge die Frage nach seiner zeichnerischen Entwicklung. Eng damit verknüpft sind das Thema der Motivgenese und die Interessensgebiete des Künstlers. Konkret wurde hierbei der Entwicklung von Kriegszeichnungen hin zu einer christlich-spirituellen Motivik nachgegangen. Mögliche Zugänge wie auch Antworten, die damit in Verbindung stehen, wurden erörtert. So wurden beispielsweise künstlerische Ansätze zu Transzendenz und Spiritualität in der österreichischen Kunst nach 1945 für die Rekonstruktion der künstlerischen Entwicklung Wochinz' hinzugezogen. Die Theorien fanden ihre Anwendung in den Themen, Aufgabenfeldern und Motiven von Wochinz' künstlerischem Erbe. Auch ein Vergleich mit Arnulf Rainer in Bezug auf den Einsatz von Übermalung und „Écriture automatique“ in thematischen Zusammenhang von Spiritualität und künstlerischem Schaffen wurde gewagt. Dennoch konnten – aufgrund der geringen Anzahl an verfügbaren Quellen zu Wochinz – nicht alle Aspekte eine endgültige Beantwortung erfahren.

3. Forschungsstand

Zu Beginn der Recherchearbeit war bereits ersichtlich, dass die kunstwissenschaftliche Forschung dem Künstler Carl Wochinz bis dato wenig Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Wie eingangs erwähnt, existiert über den Künstler beinahe keine Literatur. Die Ausnahme bilden einige wenige Ausstellungskataloge, in denen er namentlich vermerkt wurde. Beispiele für solche Erwähnungen sind die Kataloge der „Retrospektive“ (Galerie an der Stadtmauer in Villach) von 1982, der „Ars Sacra“ in Wien von 1983, und der „Société Internationale des Artistes Chrétiens“ (kurz „SIAC“) von 1986. Auch in verschiedenen österreichischen Zeitungen fanden Wochinz' Ausstellungen oder Ausstellungsbeteiligungen gelegentlich Erwähnung. Diese Presseberichte sind vor allem aus dem Zeitraum von 1949 bis 1962 in den Rechercheunterlagen von Carl Nicolai Wochinz vorhanden. Die Autoren jener Presseartikel sind nicht immer genannt und oftmals wurde der Name der Zeitung nicht vermerkt. 1949 hatte Carl Wochinz gerade die Akademie der bildenden Künste in Wien abgeschlossen und in den folgenden Jahren Ausstellungen in Kärnten und Wien.

In den Unterlagen von Carl Nicolai Wochinz fanden sich auch zahlreiche Interviews, die er nach dem Tod seines Vaters im Zeitraum zwischen 2001 und 2011 mit KünstlerkollegInnen und FreundInnen des Verstorbenen geführt hatte. Die Verfasserin konnte dieser Interviewsammlung noch vier weitere Befragungen hinzufügen. Auch eine Expertise von Prof. Dr. Walter Koschatzky, dem ehemaligen Direktor der Albertina in Wien, aus dem Jahr 2002 ist vorhanden. Dem Gutachten voraus gingen einige Gespräche, die der Sohn des Künstlers initiiert hatte.

Als zusätzliche Untersuchungsbasis zu Leben und künstlerischem Werk Wochinz' dienen die Zeichnungen beziehungsweise die darauf angebrachten persönlichen Notizen und Vermerke des Künstlers. Zusammen mit einer handschriftlichen Notizzettelsammlung aus seinem Atelier geben die eigenhändigen Vermerke auf den Zeichnungen einen aufschlussreichen Einblick in das Leben Wochinz'. Diese waren der Forschungsarbeit besonders zuträglich, da keine anderen Aufzeichnungen, wie Briefe oder ähnliches vorhanden sind. Die Sammlung verschiedener Berichte, Notizen und Informationen zum und vom Künstler Carl Wochinz wurden damit zur Basis dieser Arbeit.

Ebenfalls wenig wissenschaftliches Material findet sich zum Thema der Zusammenhänge von Kunst und Trauma nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Publikation von Alexander und Margarete Mitscherlich „Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens“ von 1967 diente hierbei zur Erörterung des psychologischen Aspekts von Trauma-Verarbeitung. Gerald Schröder publizierte 2011 „Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der Westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre“. Schröder verglich hier die Darstellung von Schmerz

und Trauma innerhalb des Œuvres von Georg Baselitz, Joseph Beuys, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler und Arnulf Rainer. Von diesen Künstlern nahm allerdings nur Beuys aktiv als Soldat am Kriegsgeschehen teil. Die Forschungsliteratur zu Beuys ist teilweise durch die Selbstaussaugen des Künstlers zu seinen Arbeiten bestimmt. Dies sei insofern problematisch, als dass dieser Ansatz tiefere Bedeutungsebenen vernachlässige, stellte Schröder fest.[2] Es gilt demnach in Bezug auf Beuys, zwischen Werk und Selbstaussage zu differenzieren. Anhand von Rolf Famullas Untersuchung zu Joseph Beuys von 2008 konnte eine Parallele zwischen Beuys und Wochinz gezogen werden. Beiden ist gemein, dass sie als Soldaten den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten und danach als Künstler über diese Erfahrungen in ihren Arbeiten sprachen. Soweit formal und biographisch möglich, wurden Aspekte der Gemeinsamkeiten und der Unterschiede in den Werken beider erörtert. Die Textsammlung „Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg“, die in Wien 1986 erschien, diente gemeinsam mit Petra Maria Meyers Publikation „Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung“ von 2009 einer Untersuchung zum Überbegriff des Antikriegsbilds. Eine spezielle Erörterung zu jenem Thema des Künstlers als Kriegsheimkehrer des Zweiten Weltkriegs gibt es in der kunstwissenschaftlichen Forschung, soweit ersichtlich, nicht. Tiefer gehende Zusammenhänge von Kriegstraumata des Zweiten Weltkriegs einerseits und Kunst andererseits fanden keine direkte Untersuchung in der Literatur. Als Ausnahme lässt sich Gerald Schröders Publikation betrachten, da er den Zusammenhang von traumatisierendem Schmerz und Kunst erkannte und diesen am Beispiel von fünf Künstlern untersuchte. Anmerkungen sowie Hinweise auf die künstlerische Verarbeitung solcher Traumata wurden in anderen kunsthistorischen Bibliographien zwar gemacht, ohne aber diese einer näheren Analyse zu unterziehen. Exemplarisch wurde daher auch kunstgeschichtliche Literatur über Kriegstraumata des Ersten Weltkriegs in Verbindung mit künstlerischer Produktion herangezogen, um eine Einordnung des Schaffens von Carl Wochinz in dieses Themenfeld zu ermöglichen. Ralph Ubls Aufsatz „Fremdkörper und Geheimnis“ von 2000 verknüpft traumatische Kriegserinnerungen mit Max Ernsts Kriegsbildern. Der Beitrag entstammt Inka Mülder-Bachs Publikation „Modernität und Trauma“ und fand in der Recherche über die Zusammenhänge Trauma und Kunst nach 1945 Anwendung.

Für die finale Fragestellung nach der Verknüpfung von Kriegstrauma und spirituell-religiösen Aspekten in Wochinz' Werk wurde Literatur zur Verbindung von Religion, Glaube und Kunst im Nachkriegs-Österreich verarbeitet. Es galt vor allem die Berührungspunkte und Annäherungsversuche von Kunstproduktion und Katholizismus nach 1945 zu untersuchen. Die

[2] Schröder 2011, S. 51.

Werke von Günter Rombold „Bilder-Sprache der Religion“ von 2004, Christian Walda „Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka. Unmittelbar anschauliche Intersubjektivität durch Leiblichkeit in der Kunst“ von 2007 und der Ausstellungskatalog „Macht des Wortes – Macht des Bildes“ des Werner Berg Museum in Bleiburg von 2009 dienten hierbei als Leitfaden.

4. Methoden

Methodisch gesehen war allem voran das künstlerische Œuvre von Carl Wochinz erster Ausgangspunkt für den Beginn der Recherche und die Erstellung einer Künstlermonographie. Die Zeichnungen, inklusive jener die sich in Sammlungen befinden, mussten gesichtet werden. Der größte Anteil der künstlerischen Hinterlassenschaft, der sich in der Verwahrung des Sohnes Carl Nicolai Wochinz befindet, umfasst ungefähr zwischen 20.000 und 25.000 Blatt Zeichnungen. Nachdem eine Sichtung des kompletten Werks die Kapazität dieser Arbeit übersteigen würde, fiel die Entscheidung auf eine stichprobenartige Vorgehensweise. Für die Erfassung der für diese Recherche relevanten Werke wählte die Verfasserin aus den unterschiedlichen Mappen, in denen das Œuvre verwahrt wird, aus. Mittels photographischer Dokumentation wurde eine digitale Kategorisierung, die Themenerstellung sowie die zeitliche Reihung der Zeichnungen vorgenommen. Das Nachvollziehen der Entstehungszeiträume von unterschiedlichen künstlerischen Themenfeldern zwischen 1957 und 2000 stellte sich als die aufschlussreichste Methode für den weiteren Verlauf der Recherchearbeit heraus. Arbeiten vor 1957 sind, soweit ersichtlich, nicht erhalten. Im Œuvre befinden sich frühe Bühnenbilder und -entwürfe, Ölbilder, abstrakte Tuschfederzeichnungen, die zum Teil als Serien zwischen 1960 und 1970 entstanden sind, Zeichnungen mit dem Thema Krieg ab 1970, diverse Portraitzeichnungen, Landschaftsansichten und religiös-spirituell inspirierte Zeichnungen ab circa 1974. Quantitativ kaum vorhanden ist Ölmalerei. Aus diesem Grund wurden diese bei der Recherche auch vernachlässigt. Der Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens lag auf feinen, zarten Graphiken. Die Rekonstruktion der Ausstellungstätigkeit von Wochinz war ein weiteres wichtiges Ziel der Arbeit. Aufgrund mangelnder Dokumentation und Quellen kann hierbei kein Anspruch auf die Vollständigkeit einer Chronik erhoben werden. Das dritte Aufgabengebiet der Untersuchung war ein Vergleich des künstlerischen Schaffens von Wochinz mit anderen Künstlern. Die Suche nach Zeitgenossen, welche einen ähnlichen biographischen Hintergrund im deutschen Sprachraum aufweisen, war dabei unumgänglich. Es erschien sinnvoll, nur mit solchen Künstlern – die gleiche Erfahrungen teilten und sich zu diesen auch künstlerisch äußerten – einen Vergleich zu ziehen. Anhand des Beispiels der Künstler Joseph Beuys und Alfred Hrdlicka konnte eine Einordung des Œuvres von Wochinz in die zeitgenössischen

Tendenzen der Nachkriegszeit innerhalb des deutschen Sprachraums ermöglicht werden. Ersterer war ebenso wie Carl Wochinz ein Kriegsveteran und sprach darüber immer wieder in seinen künstlerischen Arbeiten. Der Zweitgenannte setzte sich unter anderem im Medium der Zeichnung mit den Gräueln des Zweiten Weltkriegs auseinander. Formale Aspekte und Entwicklungen dieses Umgangs mit einem in der Vergangenheit entstandenen Kriegstrauma wurden hierbei untersucht und herausgearbeitet. Ein weiterer Pfeiler für die Erforschung von Wochinz' Werk war die Analyse der narrativen Interviews. Speziell für die Darlegung der Person Wochinz sowie seines Schaffens waren diese persönlichen Narrationen unabdinglich. Die in einem eigenen Kapitel der Masterarbeit aufgearbeiteten und analysierten Interviews wurden vom Sohn Carl Nicolai Wochinz kurz nach dem Tod seines Vaters geführt. Der Zeitraum der Befragungen beschränkte sich hierbei auf die Jahre zwischen 2000 und 2011. Diese Interviewsammlung wurde durch weitere Gespräche, die die Verfassserin zwischen 2015 und 2016 mit unterschiedlichen Personen führte, ergänzt. Auf Grund von Todesfällen der bereits von Carl Nicolai Wochinz interviewten Persönlichkeiten konnten zum Teil keine weiteren Befragungen stattfinden. Auch das mittlerweile hohe Alter vieler – der im Rahmen dieser Recherchearbeit kontaktierten Personen – schloss weitere Gespräche aus.

In seiner Anwendung hat das narrative Interview zwei methodologische Vorteile. Zum einen kommen Erzählungen in ihrer strukturellen Substanz den Orientierungsschemata von Handlungen am ehesten nahe, zum anderen beinhaltet die Narration eine rückblickende Deutung des erzählten Handelns. Aus diesen beiden Gründen heraus scheint das narrative Interview als besonders geeignet, in den Gebieten der Biographie- und Lebenslaufforschung methodisch seine Anwendung zu finden. Nach der Durchführung der Interviews wurden diese im Folgenden transkribiert, in einer Einzelanalyse untersucht und ihre Daten erhoben. Im nächsten Schritt wurde eine generalisierende Analyse ausgeführt, die das Erstellen einer Themenmatrix, eine Klassifikation des Materials sowie die Hervorhebung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden innerhalb der Interviews beinhaltete. Abschließend wurden die Ergebnisse in einer Kontrollphase erneut abgeglichen.[3] Das narrative Interview bildet eine spezielle Form des qualitativen Interviews, das dafür geeignet ist, durch die Herstellung einer natürlichen Situation an authentische Informationen zu gelangen.[4] Doch darf hierbei nicht vergessen werden, dass die Erinnerung der Befragten oft subjektiv eingefärbt oder lückenhaft sein kann. Als eine absolut objektive Grundlage können diese daher nicht gelten. Die vier hier aufgelisteten unterschiedlichen Methoden und Herangehensweisen tragen und unterstützen einander

[3] Lamnek 2005, S. 361.
[4] Lamnek 2005, S. 255.

gegenseitig innerhalb eines themenübergreifenden historischen Kontextes. Im Verlauf der Recherche fanden sie daher eine zielführende Anwendung.

5. Biographie

Carl Wochinz wurde am 26. August 1920 als Zwillingbruder und zweitjüngstes von acht Kindern im Kärntner Warmbad-Villach geboren. Aus der Familie Wochinz gingen neben dem Künstler Carl auch sein jüngerer Bruder Herbert, ein Regisseur und Wiener Theaterintendant, und die beiden Architekten Rudolf und Maximilian hervor. Mit seinem Bruder Maximilian fühlte sich Carl Zeit seines Lebens sehr eng verbunden. Von Kindheit an suchte Carl engen Kontakt zur Natur, den landwirtschaftlichen Strukturen und den dort tätigen Menschen. Aber auch der Freundeskreis der Familie, zu welchem Künstler, Architekten, Juristen, Theologen, Ärzte, Philosophen, Wissenschaftler, Lehrende und Kulturpolitiker zählten, war für ihn von Kindheit an prägend. Den intellektuellen Austausch mit Vertretern aus Kunst, Philosophie und Wissenschaft pflegte er bis zu seinem Tod. Nachdem Wochinz die Baufachschule für Hoch- und Tiefbau in Villach absolviert hatte, ging er 1939 nach München, um an der Akademie der bildenden Künste zu studieren. Er wurde dort in die Meisterklasse für Malerei bei Prof. Olaf Leonhard Gulbransson aufgenommen. Ein Jahr später erfolgte seine Einberufung zum Militärdienst während des Zweiten Weltkriegs. Wochinz war von 1940 bis 1945 Frontsoldat und Gebirgsjäger. Die Einsatzgebiete hinterließen prägende Eindrücke bei ihm. Er wurde unter anderem in Deutschland, Griechenland, Holland, Italien, Russland und Ungarn stationiert. 1942 bis 1943 befand er sich als Frontsoldat im russischen Wolchow. Nachdem er dort durch eine Granate getroffen wurde, deren Splitter ihn im Brustbereich schwer verwundeten, folgte die Entlassung aus dem Frontdienst. Er wurde daraufhin in weniger umkämpften Gebieten eingesetzt. Als er 1946 sein Studium wieder aufnahm, tat er dies in Wien an der Akademie der bildenden Künste. Er wurde in der Meisterklasse für Bühnenbild und Festgestaltung bei Prof. Emil Pirchan aufgenommen.[5] Ab dem Ende der 1940er Jahre begann er mit der Ausstellungstätigkeit eigener Werke in Österreich, vor allem in Wien und Kärnten. Im Januar 1949 erwarb er „mit Auszeichnung“ das Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien. Im selben Jahr heiratete er Traute Schubert. 1951 wurde ihr einziges Kind Carl Nicolai Wochinz geboren. Carl Wochinz trennte sich im Jahr 1957 von Traute, die 1968 an den Folgen von Krebs verstarb. Sein Sohn hielt in einem Interview mit Josef Schagerl 2016 fest, dass sein Vater Carl sehr an Traute

[5] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 1.

gehangen habe und nach der Trennung keine andere Frau mehr in sein Leben gelassen habe.[6] Zeit seines Lebens konnte Carl Wochinz jedoch viele verschiedene freundschaftliche Beziehungen zu KünstlerInnen und anderen intellektuellen Persönlichkeiten aufbauen. Besonders intensive Freundschaft unterhielt er zu Monsignore Otto Mauer.[7] Speziell nach dem Hineinwachsen in den Kreis um Monsignore Otto Mauer und die Galerie nächst St. Stephan in Wien, fokussierte Wochinz den Schwerpunkt seines künstlerischen Ausdrucks auf das Informel. Ab circa 1970 löste er sich wieder davon. Freundschaft verband ihn unter anderem auch mit dem Bildhauer Fritz Worturba, den Künstlerinnen Maria Biljan-Bilger und Maria Lassnig, der Tänzerin Marie-Therese Escribano sowie der Autorin Lotte Ingrisch. Am 09. September 2000 starb Carl Wochinz in seinem Atelier in Wien eines natürlichen Todes.[8]

Zeitgenossen beschrieben ihn oftmals als einen zurückhaltenden, intellektuellen Mann, der keine Eigenwerbung betrieb, sondern ausschließlich Schaffender war. Er lebte alleine und war in seinem Atelier beinahe rund um die Uhr künstlerisch tätig. Für Organisatorisches fehlte ihm die Geduld wie auch das Interesse. Gemeinhin wurde er von seinen Zeitgenossen als kompromissloser Künstler eingeschätzt, der seiner Linie treu blieb und sich nirgendwo anbiederte. Dazu gehörte, dass er nur nach Sympathie Werke verkaufte, ohne auf ökonomische Vorteile zu achten, laut Schilderung von Carl Nicolai Wochinz. Auch die Präsentation seiner Werke betrieb der Künstler eher verhalten und unaufdringlich. Er verfolgte seinen Weg ohne sich einschränken zu lassen. In seinen letzten Lebensjahren zog er sich stark aus der Kunstszene zurück und schuf seine künstlerischen Werke, abgeschottet von der Außenwelt, in seinem Atelier.

Wovon Wochinz lebte, ist nicht vollständig klärbar, da auch sein Sohn keine näheren Informationen beisteuern konnte. Vorstellbar ist, dass Carl Wochinz eine Kriegsopferpension bezog, wie es die österreichische Rechtsordnung im Kriegsopferversorgungsgesetz von 1957 vorsah. Im Gesetzestext werden versorgungsberechtigte Personen folgendermaßen definiert: „Wer für die Republik Österreich, die vormalige österreichisch-ungarische Monarchie oder deren Verbündete oder nach dem 13. März 1938 als Soldat der ehemaligen deutschen Wehrmacht militärische Dienste geleistet und hiedurch oder durch die vormilitärische Ausbildung eine Gesundheitsschädigung (Dienstbeschädigung) erlitten hat, ist versorgungsberechtigt. Hat das schädigende Ereignis den Tod verursacht, so sind die Hinterbliebenen versorgungsberechtigt.“[9]

---

[6] Interview Josef Schagerl, Wien 30. Juni 2016.
[7] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 1.
[8] Das letztdatierte und signierte Werk ist ein Selbstportrait mit geschlossenen Augen in Bleistift auf Papier, unterschrieben mit dem Datum 07. September 2000.
[9] Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) 2017.

Wochinz trug eine solche schwere Kriegsverletzung im russischen Einsatzgebiet davon und wäre somit versorgungsberechtigt gewesen.

Der Architekt Fritz Kurrent attestierte Wochinz eine besonders stille und zurückhaltende Persönlichkeit, mit einer gleichzeitig großen Ausstrahlung.[10] Der Drucker Kurt Zein stellte in einem Interview von 2011 fest, dass die ganze Kraft von Wochinz in sein künstlerisches Schaffen gegangen wäre – nach außen hin sei er aber immer ruhig und bescheiden gewesen.[11] Im Kapitel über die Analyse der narrativen Interviews, die bezüglich Wochinz und seinem Schaffen geführt wurden, wird von unterschiedlichen Personen seines Freundes- und Bekanntenkreises ein noch tieferer Einblick in den Charakter des Künstlers gegeben. Sie alle zeichnen aber dasselbe Bild eines in sich gekehrten, tendenziell introvertierten, zurückhaltenden Mannes.

6. Wochinz' Lehrer

Carl Wochinz konnte nach dem Zweiten Weltkrieg ein singuläres Werk, das bisher weitgehend unentdeckt blieb, schaffen. Anfang der sechziger Jahre verwendete er informelle Strukturen auf kleinen Formaten und behielt den informellen Impuls auch Zeit seines Lebens bei. Dass Wochinz bereits vor seinem Einrücken in den Zweiten Weltkrieg informelle Ansätze hatte, ist nicht belegbar. Es sind keine künstlerischen Arbeiten oder Dokumentationen anderer Art vorhanden, um dies nachzuprüfen. Vor dem Krieg studierte er, soweit bekannt, in München an der Akademie der bildenden Künste in der Meisterklasse für Malerei bei Prof. Olaf Leonhard Gulbransson, der auch Satirezeichner für den Simplicissimus war. Gulbransson lehrte an der Akademie der bildenden Künste seit 1925. Laut Auskunft des Archivs der Akademie der bildenden Künste in München sind allerdings keine Anwesenheitslisten mit Wochinz' Namen vorhanden. Auf Anfrage hin wurde darauf verwiesen, dass die Listen vor 1945 lückenhaft beziehungsweise nicht mehr existent sind.[12] Da Gulbransson 1943 als Professor emeritiert wurde, passt es zeitlich, dass Wochinz sein Schüler war. Die Herausgabe des Simplicisimus wurde im selben Jahr auf Anordnung des Propagandaministers verboten.[13] Als Wochinz Gulbransson als Professor kennenlernte, hatte Gulbransson seinen eigenen linearen Stil entwickelt. Dieser zeichnete sich vor allem durch einen zarten, aber präzisen Duktus aus. Mit Hilfe dieser sparsamen Linienführung gelang Gulbransson eine präzise Ausdrucksstärke in seinen Zeichnungen. Auch bei Wochinz waren die Linie und ihre Zurücknahme stilistisches

[10] Interview Fritz Kurrent, Sommerein 08. August 2004.
[11] Interview Kurt Zein, Wien 26. und 28. Mai 2003.
[12] E-Mail Korrespondenz mit Caroline Sternberg vom Archiv der Akademie der bildenden Künste in München, 12. Januar 2016.
[13] Gulbransson-Björnson 1967, S.234.

Hauptmerkmal. Diese Präferenz begleitete ihn Zeit seines Lebens bei der Gestaltung von Bildträgern. Flächen und Farben interessierten ihn hingegen weniger. Der Duktus und die Qualität der Linie war bei Gulbransson, wie auch bei Wochinz, das Ausschlaggebende für den Transport des Inhalts. Obwohl Wochinz nur ein Jahr bei seinem Münchner Lehrer verbrachte, ist es gut vorstellbar, dass Gulbransson Wochinz hinsichtlich der Wirkungskraft von Linien und ihrer Reduktion auf das Wesentliche beeinflusste. Mag. Elke Königseder, die im Dorotheum Wien als Expertin für das 20. Jahrhundert tätig ist, stellte in einem Interview von 2003 fest, dass Wochinz flach gemalt habe und er kein räumlicher Künstler, wie beispielsweise Olaf Gulbransson, gewesen sei.[14] Diese Feststellung trifft zum Teil auf Wochinz zu, da er auch, als er ab 1970 wieder figurativ zeichnete, in seinen Arbeiten keinen klassischen dreidimensionalen Bildraum aufbaute. Ebenen des Vorder- und Hintergrunds lassen sich dennoch aus seinen Zeichnungen ablesen. Die ältesten Arbeiten, die sich im Œuvre von Wochinz finden lassen, sind auf die 1960er Jahre datierbar. Es ist eine Zeit, in der er bereits viel erlebt hatte und nach Wien gezogen war. Die Arbeiten sind durchgehend abstrakt sowie auf Linie, Punkt, Komposition und Bewegung konzentriert. Ab circa 1970 wurde bei Wochinz auch ein politischer Inhalt aktuell, allerdings fehlt diesen Zeichnungen gänzlich die beißende satirische Schärfe eines Gulbransson. Vielmehr wurden in Wochinz' Zeichnungen politische Themen der Vergangenheit aufgearbeitet und mit persönlichen Empfindungen verbunden. Dies ist ebenfalls ein bezeichnender Unterschied zu seinem Münchner Lehrer. Ein Vergleich von Wochinz mit Gulbransson gelingt demnach im weitesten Sinne, wenn man ihre Vorliebe für die Linie in Betracht zieht. Durch den großen zeitlichen und inhaltlichen Unterschied wird aber jeder weitere Vergleich unmöglich. Zu seinen Lehrern an der Akademie der bildenden Künste in Wien von 1946 bis 1949 zählten neben Emil Pirchan, dem Professor der Meisterklasse für Bühnenbild und Festgestaltung, auch Josef Hoffmann, Clemens Holzmeister, Fritz Wotruba, Herbert Boeckl und Josef Gregor. Soweit aus Wochinz' Œuvre und den wenigen erhaltenen undatierten Bühnenbildzeichnungen ersichtlich, befasste er sich in der Studienzeit ausschließlich mit Bühnenbild- und Kostümentwürfen – also ganz im Sinne seines Lehrers Pirchan. Wochinz selbst meinte in einer kurzen Niederschrift von 1991, dass er nach dem Krieg stark von der amerikanischen Architektur beeindruckt gewesen sei. Besonders Frank Lloyd Wright und der Österreicher Richard Neutra, dessen Vortrag er einst in Wien beiwohnte, wären für ihn wichtige und inspirierende Persönlichkeiten gewesen. Auch das große französische, englische und amerikanische Ballett, das nach dem Krieg in Wien gastierte, habe ihn sehr fasziniert.[15]

---

[14] Interview Elke Königseder, Wien 26. März 2003.
[15] Notiz Carl Wochinz, 20. August 1991.

7. Ausstellungen und die Zeit nach der Akademie

Nach seiner Studienzeit an der Akademie der bildenden Künste in Wien konnte Wochinz einige Ausstellungen für sich verbuchen. Vor allem in seiner kärntnerischen Heimat stellte er des Öfteren aus, wie beispielsweise im Künstlerhaus Kärnten im Jahr 1949. Dort war er, angeschlossen an die Kollektivausstellung Raimund Kalcher, hauptsächlich mit Bühnenbildentwürfen vertreten. Es waren Konzepte für die Bühnenwerke „Die beiden Veroneser", „Carmen", „Salome", „Madame Butterfly" und „Elektra". Im Folgenden erwähnen zwei Zeitungsartikel diese Ausstellung positiv.[16] Ein Autor der sozialdemokratischen Grazer Tageszeitung „Neue Zeit" beschrieb Wochinz' Stil als intuitiv und zurückhaltend.[17] In der „Klagenfurter Zeitung" wurde die Schau als die erste des Künstlers vor Kärntner Publikum erwähnt. Im Artikel wurde auch auf seinen Lehrer Emil Pirchan verwiesen. Wochinz hätte sich, der Meinung des Verfassers nach, die Technik Pirchans, aus einfachen Mitteln eine große und aussagekräftige Wirkung zu erzielen, angeeignet. Vor allem die Erfindung raumtrennender Elemente innerhalb der Bühnenbildarchitektur zähle zu Wochinz' Stärken, stellte der Autor fest.[18] 1951 wurde er, nach Aussage des Sohnes Carl Nicolai Wochinz, nach Stockholm berufen, um dort die österreichische Informationsstelle zu gestalten. Eine schriftliche oder photographische Dokumentation dazu ist nicht erhalten. Danach folgte Carl Wochinz' Teilnahme an der europäischen Theaterausstellung in Wien 1955, wo er Entwürfe zu „Die beiden Veroneser" zeigen konnte. 1956 ging er als Ausstatter ans „Piccolo Teatro della cittá di Milano" in Italien. Das Theater unterstand der Leitung des Regisseurs Giorgio Strehler und des Theaterdirektors Paolo Grassi.[19] Zu beiden konnte er eine intensive Beziehung aufbauen, die ihn auch nach seiner Zeit in Italien noch positiv beeinflusste.[20] Immer wieder finden sich beispielsweise in seinem Œuvre nach 1970 Portraitzeichnungen der beiden mit der Betitelung „Mein Freund Paolo Grassi" oder „Mein Freund Giorgio Strehler". Im Anschluss an den Aufenthalt in Mailand übernahm er die Ausstattung von Fernsehspielen beim Österreichischen

[16] An dieser Stelle sei daran erinnert, dass manche Aufzeichnungen in Carl Nicolai Wochinz gesammelten Unterlagen mangelhaft sind in ihren Quellenangaben. Sie wurden von den originalen Zeitungsartikeln abgeschrieben und der Verfasserin gesammelt für die Recherche überreicht. Trotz verschiedener Unternehmungen, diese Artikel noch einmal zu überprüfen, war diese Bemühung nur bedingt von Erfolg gezeichnet. Die Artikel wurden trotz allem für diese Arbeit als Quellenmaterial verwendet. In der Zitation der einzelnen Pressetexte wurden daher Carl Nicolai Wochinz' Notizen als Quelle angegeben.
[17] Kollektivschau Prof. Raimund Kalcher, Neue Zeit, September 1949, in: Notiz Carl Nicolai Wochinz.
[18] Literatur und Künstler, Kärntner Zeitung, 2. September 1949, in: Notiz Carl Nicolai Wochinz.
[19] Er arbeitete dort zu den Bühnenstücken „I Giacobini due tempe" von Federico Zardi, „La favola del figlio cambiato" von Luigi Pirandello, „I vincitori (La Guera)" von Pompeo Bettini und Ettore Albini, „Arlecchino" von Carlo Goldoni sowie „Ifigenia in Tauride" von Christoph W. Gluck.
[20] Notiz Carl Nicolai Wochinz.

Fernsehen.[21] Er gestaltete Bühnenbilder, beispielsweise für „Der Taugenichts in Wien“ (Tanzspiel nach Eichendorff von Grete Wiesenthal, 24. November 1957) und „Bruder Martin“ (Volksstück von Carlos Costas, 20. Februar 1958). Regelmäßige Ausstattungen übernahm er ebenfalls für die Sendungen „Wunder der Tierwelt“ von Otto Koenig, Musiksendungen von Günther Schifter sowie für Theaterproduktionen und Ballette. Laut der Aufzeichnungen des Sohnes Carl Nicolai Wochinz waren es circa 80 Ausstattungen, die sein Vater im Fernsehen gestaltete.[22] 1956 zeigte Carl Wochinz die Ausstellung „Graphik und Entwürfe zu Bühnenbildern“ im Paracelsussaal des Rathauses Villach. Neben drei Entwürfen zu dem Theaterstück „Die beiden Veroneser“, waren auch Landschaftsdarstellungen zu sehen. Zudem zeigte er Arbeiten mit dem Titel „Die Rauth“, „Fellatal“, „Häuser“, „Moggio“ und „Mailändische Architektur und Landschaft“. In einem Zeitungsartikel wurde Wochinz als spontaner Vereinfacher gelobt, der alles auf die strukturellen geistigen Berührungspunkte reduziere. Die Bühne, so der Verfasser mit pathetisch-poetischem Gestus, würde hierbei nicht mehr aus Material gebaut, sondern aus dem Fundus der Dichtung selbst. Auf Initiative des Kulturreferenten und Stadtrates Dr. Ferdinand Rogatsch hin, hatte Wochinz mit jener Ausstellung auch sein graphisches Debüt in Villach. Am Ende des Artikels wurde auf Wochinz' stark ausgeprägte künstlerische Eigenwilligkeit verwiesen, die das Einfühlungsvermögen jedes Betrachters fordert, auch wenn der Rezipient den modernen Künstlern bereits zugetan ist.[23] Vom 20. bis zum 28. August 1960 kam es zu einer weiteren Ausstellung im Paracelsussaal des Villacher Rathauses durch das Kulturreferat der Stadt Villach.[24] Die „Neue Zeit“ berichtete unter anderem darüber. Zu sehen waren beispielsweise erneut Entwürfe für „Die beiden Veroneser“. Die präsentierten künstlerischen Arbeiten sind Zeugnis dafür, welche Möglichkeiten des modernen Gestaltens sich am Theater anbieten, lobte der Artikelverfasser in der Zeitung „Neue Zeit“. Weiters fährt er fort, dass Wochinz zu einer charakteristischen Vereinfachung in seinem graphischen Werk kommen konnte. Die ausgestellten Blätter würden sich durch eine präzise räumliche Gestaltung und Komposition mit klarer gedanklicher Konzeption auszeichnen. Auch der dynamische Duktus, den Wochinz zum Darstellen des Erkannten und Wesentlichen einsetzte, wurde in dem Artikel positiv erwähnt. Auf den gezeigten Blättern waren überwiegend südliche Landschaften dargestellt. Der Autor des Artikels bekräftigte, dass die für Wochinz charakteristische Strichführung ganz dem, was das Wesen der Erinnerung ausmacht, Rechnung tragen würde.[25] Im Januar 1961 hatte Wochinz erstmals eine Einzelausstellung in Wien. Er

[21] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S.1.
[22] Notiz Nicolai Wochinz.
[23] N.N. 1956, in: Notiz Nicolai Wochinz.
[24] Notiz Nicolai Wochinz.
[25] Neue Zeit, August 1960, in: Notiz Nicolai Wochinz.

konnte seine Werke in der Galerie „Junge Generation“ am Börseplatz präsentieren. Die Ausstellung trug den Namen „Graphik aus dem Weltraum“. Im Artikel der „Österreichischen Neuen Tageszeitung“ vom 26. Januar 1961 wurde einführend festgehalten, welche unterschiedlichen Tendenzen und Ausprägungen es vom Begriff „des Abstrakten“ gäbe. Der Artikelverfasser verwies auf Arbeiten von Carl Wochinz, die durch zarte rote Striche geprägt seien. Die Linien würden von Wochinz als Individuen verstanden. Sie besäßen Gefühlsausdruck, Bewegung und Sprache und würden sogar eine Melodie in sich tragen, so der Autor. Im Artikel fiel außerdem der Begriff der „optischen Lyrik“ in Bezug auf Wochinz' künstlerischen Ausdruck. Seine Blätter und Strichführung würden dabei keine Vorstellung oder assoziativen Zusammenhang mit der optischen Außenwelt erwecken, schrieb der Autor. Einen Gegensatz dazu stellen jene Bilder dar, die Landschaften zeigen. Das Gesehene gäbe auch hier nur den Anstoß zu einem freien Spiel von Strichgefügen. Dieses Spiel trüge das Auslösende in seiner eigentlichen Bedeutung in sich, schloss der Artikelautor.[26] Der Kärntner Dichter und Aktionskünstler Hubert Fabian Kulterer verfasste ebenfalls einen Text zu jener Ausstellung von Wochinz. Kulterer stellte gleich zu Beginn fest, dass man bereits von der Phrase des „Andersseins“ übersättigt sei. Er hob Wochinz unter den Tachisten und Abstrakten der Galerie St. Stephan als Individuum hervor, dem es möglich ist, „kosmische Raumeindrücke“ wiederzugeben.[27] Die Ausstellung, durch die Kulterer von Wochinz persönlich geführt wurde, umfasste 35 Bilder. Kulterer erklärte in seiner Aufzeichnung, dass durch diesen persönlichen Zugang die Grundposition von Wochinz nachvollziehbar wäre, obwohl diese nicht gänzlich in Worte gefasst werden könne. Kulterer hielt in seiner Aufzeichnung fest, dass vier Bilder mit Naturimpressionen der Italienaufenthalte von Wochinz gezeigt wurden. Sie erschienen dem Autor wie in der Schwerelosigkeit des Weltraums schwebende flüchtige Skizzierungen. Die Verbindung und Verbundenheit zum All sei hier klar ersichtlich, so der Autor. Er erwähnte speziell die Graphiken von „Gemona“ und „Moggio“, die auch einen asiastischen Duktus aufweisen würden. Er beschrieb die Komposition der beiden künstlerischen Arbeiten als „vogelgestaltige Punkte“, die durch „Linienschatten die Welt überwachen“.[28] Es ist nicht bekannt, ob diese Zeichnungen erhalten sind und wo sie sich befinden. Eine weitere Werkgruppe bezeichnete Kulterer in seinem Ausstellungsbericht als „Violette Konzentrationen“. Er vermutete, dass sich der Künstler während der Schaffung dieser Arbeiten in einer Art „trance automatique“ befunden habe. Hier sah er besonders die spannungsgeladene Formulierung der Raumvisionen im Fokus, die ihm als Spiralen, Spinngewebe, Schatten und Blitzstrahlen

[26] Österreichischen Neuen Tageszeitung, 26. Januar 1961, in: Notiz Nicolai Wochinz.
[27] Nachlass Hubert Fabian Kulterer, 1961, 1.5.2.16.
[28] Nachlass Hubert Fabian Kulterer, 1961, 1.5.2.16.

erschienen. Eine konkrete Interpretation jener Arbeiten schloss Kulterer aber aus. Er sprach des Weiteren von einer Strahlung der Bilder, die aus deren Kern hervorgeht und in den grenzenlosen Raum ausläuft, reflektiert und beliebig unterbrochen wird. Gewisse Felder von Strahlungen würden sich innerhalb der Zeichnungen anziehen und abstoßen. Er hielt einen Titel, der auf einem Blatt zu lesen ist, als besonders signifikant und einprägsam fest. Dieser lautete „Fühlst du, daß [sic!] ich dich küsse". Durch geschicktes Ausnützen der graphischen Möglichkeiten würde es Wochinz gelingen, poetisch und verschiedenartig zu arbeiten. Wochinz schaffe es, so Kulterer, mit simpelsten zeichnerischen Mitteln eine dramatische Beschreibung der Natur zu liefern. Alles drehe sich bei den gezeigten Arbeiten um die plötzliche Erscheinung, die spontane Auflösung, die Augenblicklichkeit und das Verschwinden. Nichts sei hier eindeutig fassbar, beendete Kulterer seinen Beitrag.[29] Im selben Jahr konnte Wochinz Werke in einer weiteren Ausstellung zeigen, diesesmal in der Galerie Wulfengasse 14 in Klagenfurt.[30] Carl Wochinz stellte dort gemeinsam mit Ludwig Wallner zwischen dem 6. und 23. Oktober aus. Die 1961 durch Heide und Ernst Hildebrand eröffnete Galerie in Klagenfurt wurde zu einem der ersten Kunstorte in Österreich, deren Programm von vornherein auf die Moderne und Avantgardekunst ausgerichtet war. Die ursprüngliche Idee sah vor, befreundeten Künstlerinnen und Künstlern eine Plattform zu bieten. Anfänglich noch mit einer Konzentration auf Graphik, entwickelte sich diese Galerie daraufhin weiter und fand ihren Schwerpunkt in der Kunst der holländisch-deutschen NUL- bzw. ZERO-Bewegung.[31] In einem Zeitungsbericht von 12. Oktober 1961 verwies der Artikelverfasser Walter Nowotny auf eine Kritik von Karl Maria Grimme, die dieser anlässlich der Wiener Ausstellung von Wochinz formuliert hatte. Grimme stellte fest, dass jede Linie Gefühl transportiere und als Individuum für sich stehe, das sich bewegt und spricht, sich mit anderen Individuen vereine, um sich wiederum loszulösen. Er zog den Vergleich zur musikalischen Partitur, in der die Linien Einzelstimmen und Choräle bilden. Gleichzeitig, so Grimme, wirke alles poetisch, es sei eine Art optische Lyrik. Nowotny schloss sich dieser Meinung an und verwies auf die Sensibilität des Künstlers und seine Fähigkeit zum Ausdruck der Gefühlswelt durch den Einsatz diffiziler Striche. Er endete damit, dass das aus dem Unbewussten kommende von Wochinz in einer mit einem Seismographen vergleichbaren Art festgehalten wurde. Nicht das Wollen sei im Ausdruck der Graphiken enthalten, sondern das Müssen. Dadurch würde jeder einzelne gesetzte Strich notwendig und sei nicht austauschbar. Alles erfülle damit seine Funktion. Abstrakte Vereinfachung wie auch Natur und Vegetatives fänden ihre Berechtigung und Gleichwertigkeit auf den Blättern. Einige Graphiken zeigten

[29] Nachlass Hubert Fabian Kulterer 1961, 1.5.2.16.
[30] Kat. Ausst. Orangerie des Belvedere 2015, S. 185.
[31] Kat. Ausst. Orangerie des Belvedere 2015, S. 78.

hingegen durch ihre Kerben und Schicksalslinien eine andere, vom Erleben des Künstlers, gezeichnete Bildsprache. Wie Narben stünden sie für eine bestimmte Wahrheit im Bild, so der Autor. Er merkte im Folgenden an, dass die Eröffnung stark besucht war und die Diskussionen lebhaft bis in die Nacht andauerten. Die Galerie Wulfengasse 14 sei somit zu einem Forum geworden, schloss er, in dem die österreichische Avantgarde zu Wort käme.[32] Der Schriftsteller Heinz Pototschnig verfasste nach dem Besuch derselben Ausstellung Carl Wochinz' ein Gedicht, in dem er seine Impressionen lyrisch umschrieb:

> „Blutiger Rauch aus der Kapsel des Mohns,
> Spirale des Traums um die stahlblaue Kühle
> zylindrischen Lebens.
>
> Spuk schwarzer Flecken,
> drohenden Dämons Spur,
> zwischen Fäden aus Seide,
> in der Morgenröte gefärbt,
> die Schlingen winden zum Labyrinth.
>
> Lichteffekte gebären Gesichter.
> Im Schatten geistern Schritte.
> In Kadenzen schreit Farbe den Klang.“[33]

Dieses Gedicht wurde im Lyrikband „Schatten schrägen ins Licht“ 1961 von Heinz Potoschnig veröffentlicht. Ab 1962 folgten für Wochinz erstmals Ausstellungen, die mit Monsignore Otto Mauer in enger Verbindung standen, wie beispielsweise das 8. Internationale Kunstgespräch auf Schloss St. Georgen am Längensee.[34] Otto Mauer eröffnete dieses unter dem Thema „Modern oder Modisch“. Zeitgleich wurde dort auch eine Ausstellung verschiedener Kunstrichtungen gezeigt. Zu Beginn der viertägigen Veranstaltung definierte Otto Mauer in seiner Rede den Begriff des Modernen, der absolut von dem des Modischen zu unterscheiden sei. Im Laufe der Kunstgespräche fanden weitere Vorträge und Diskussionen über die zeitgenössische bildende Kunst, Musik und Dichtung statt. In der Ausstellung auf Schloss St. Georgen wurden Arbeiten von Kiki Kogelnik, Peter Brüning, Peter Bischof, Drago Prelog, Markus Prachensky, Andreas Urteil, Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Arnulf Rainer, Maria Lassnig und Tuschzeichnungen von Carl Wochinz gezeigt. Auch Arbeiten von Cy Twombly waren bei jener Ausstellung

[32] Walter Novotny, 12. Oktober 1961, in: Notiz Nicolai Wochinz.
[33] Potoschnig 1961, S.43.
[34] Notiz Nicolai Wochinz.

vertreten. Damit war für Wochinz der erste Schritt zu Otto Mauer und seiner späteren Galerie St. Stephan getan, die nicht nur für Wochinz, sondern auch für die österreichische Kunstszene den Stellenwert einer entscheidenden und prägenden Instanz einnahm.[35]

Im Anschluss an dieses Kapitel ist festzuhalten, dass keine wie auch immer geartete Dokumentation photographischer oder deskriptiver Natur zu den von Wochinz gezeigten und in den verschiedenen Artikeln erwähnten künstlerischen Werken vorliegt. Daher darf anhand der beschriebenen Werktitel angenommen werden, dass der Künstler vor 1960 durchaus figurativ im Sinne von Landschaftsdarstellungen arbeitete. Dies änderte sich zu dem Zeitpunkt, als er näher in Kontakt mit den Künstlern der Galerie nächst St. Stephan kam.

7.1 Die Galerie St. Stephan und Monsignore Otto Mauer

Als sich nach 1945 die Gesellschaft zu stabilisieren begann und wieder wirtschaftlicher Aufschwung spürbar war, traf Monsignore Otto Mauer auf die ersten österreichischen Vorboten des Informel. In den Zeichen, die jene Strömung schuf und produzierte, erkannte er einen gewissen Symbolcharakter. Er wandte sich daraufhin den künstlerischen Repräsentanten dieser Strömung zu.[36] In weiterer Folge übernahm Otto Mauer Galerieräumlichkeiten der Kunstgalerie Neue Galerie, die seit 1923 durch Otto Kallir existierte.[37] 1938 emigrierte Kallir nach Paris, 1939 weiter nach New York und übergab deshalb die Leitung seiner Galerie der Mitarbeiterin Vita Künstler, welche diese bis 1952 leitete. Kallirs Tochter Evamarie übernahm die Leitung bis 1954. Die Malereistudentin Gertie Fröhlich wollte die Galerie weiterführen, diese Idee wurde aber von Otto Kallir abgelehnt. Daher trat Fröhlich, als sie 1953 ein Ferialpraktikum in der Katholischen Aktion machte, an Otto Mauer heran und unterbreitete ihm diesen Gedanken. Die Idee der Gründung einer eigenen Galerie gefiel Mauer. Mauer hatte, laut Bernhard Böhler, damals schon den Ruf eines Kunstsammlers.[38] Somit ließ sich Mauer auf den Vorschlag ein und veranlasste dessen Umsetzung. Der Katholische Akademikerverband, in dem Mauer die Funktion der geistlichen Assistenz ausübte, wurde 1954 Mieter der Räumlichkeiten von Kallir. Mauer eröffnete daraufhin am 06. November desselben Jahres die Galerie St. Stephan in der Grünangergasse 1, im 1. Bezirk in Wien.[39] 1964 erhielten die Räumlichkeiten den Namen Galerie nächst St. Stephan.[40] Der Kunstkritiker ao. Univ. Prof. Peter Baum beschrieb Otto Mauers Führungsstil als offen und autoritär zugleich. Mauer wusste sich durchzusetzen, war aber

[35] Notiz Nicolai Wochinz.
[36] Fleck 1983, S. 46.
[37] Baum 1983, S. 53.
[38] Böhler 1996, S. 10.
[39] Böhler 1996, S. 11.
[40] Krammer 1993, S. 13.

dennoch immer aufgeschlossen gegenüber Neuem und dem Experiment. Bevor Mauer die Galerie eröffnete, fehlte es in Wien trotz künstlerischen Potentials Nährboden, auf dem ein solches gedeihen und wachsen konnte.[41] Zu dieser Zeit gab es weder ein Museum moderner Kunst, noch andere Plattformen, um aktuelle Kunst auszustellen. Mauer sah es als seine Aufgabe an, in einem kulturellen Klima, das der Avantgarde gegenüber sehr zurückhaltend war, den zeitgenössischen Künstlern (und damals nur wenigen Künstlerinnen) eine Möglichkeit zur Ausstellung sowie dem künstlerischen Ausdruck einen Ort zu geben. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass sich Mauer während des Nationalsozialistischen Regimes noch abwertend über die abstrahierenden Kunstbewegungen geäußert hatte, wie Prof. Dr. Martina Pippal in ihrem Beitrag „Soshana und die Österreichische Moderne – Versuch einer Positionierung" von 2010 darlegte.[42] So hatte Mauer 1941 auch den Begriff „entartet" in seiner „Theologie der Bildenden Kunst" aus der nationalsozialistischen Terminologie übernommen. Böhler verwies hier auf eine scheinbar unkritische Übernahme und bezog sich dabei auf Günter Rombold. 1946 versuchte Mauer seine Aussagen diesbezüglich zu berichtigen und setzte das Adjektiv „entartet" unter Anführungszeichen.[43] Catharina Felke warnte in ihrer Masterarbeit von 2016 vor einem „imaginären Otto Maurer", der zu einem Förderer von abstrakter Kunst innerhalb der Forschungsliteratur in der Nachkriegszeit stilisiert wurde.[44] Ferner konnte sie in Forschungsarbeit feststellen, dass Otto Mauer vor seiner väterlichen Rolle als Protektor der österreichischen Avantgarde offenkundig mit dem künstlerischen Zeitgeist einherging und nach 1945 nur noch selten in der Literatur kritisch beleuchtet wurde.[45]

In seiner Funktion als Galerieleiter und einem Galeriekonzept, das von Beginn an stark an Inhalten interessiert war, konnte er dennoch viele junge KünstlerInnen fördern und ihnen so ein Sprungbrett in den internationalen Kunstmarkt bieten.[46] Anfangs war das Konzept der Galerie sehr stark den Expressionisten und der Erneuerung der christlichen Kunst gewidmet, mit einem Schwerpunkt auf das Medium der Graphik.[47] In der ersten Phase, von 1954 bis 1958, vollzog die Galerieleitung jedoch einen Wandel. Ausgehend von einem auf Graphik spezialisierten Sammler und Priester entwickelte sich die Galerie zu einer der wichtigsten avantgardistischen Plattformen für junge KünstlerInnen. Sie war Ausstellungsmöglichkeit und Treffpunkt zugleich. Neun Jahre nach Kriegsende zeigte Mauer bei der ersten Ausstellung der Galerie im November 1954 die

[41] Baum 1983, S. 54.
[42] Pippal 2010, S. 58
[43] Böhler 2002, S. 166-167.
[44] Felke 2016, S. 64-65.
[45] Felke 2016, S. 65.
[46] Es wird hier die geschlechtergerechte Schreibweise verwendet. Dennoch waren in der Galerie nächst St. Stephan überwiegend Männer ausgestellt.
[47] Böhler 1996, S. 11.

Werke Herbert Boeckls.[48] Dieser war zu diesem Zeitpunkt bereits ein bekannter Maler der Vorkriegsgeneration. Er war auch Preisträger des Großen Österreichischen Staatspreises für Bildende Kunst in den Jahren 1934 und 1953. Damit wurde die Ausstellung zu einem programmatischen Eröffnungsakt.[49] Mauer und Boeckl hatten während der Kriegszeit Kontakt geknüpft, beide verband seitdem eine enge Bindung.[50] Somit überrascht es nicht, dass Mauer Boeckl als Eröffnungsakt der Galerie wählte. Die meisten KunststudentInnen gingen nach dem Krieg bekanntermaßen durch Boeckls Schule, da er auch den Abendakt an der Akademie der bildenden Künste in Wien leitete. Auf diesem Weg kamen viele von ihnen mit der Galerie nächst St. Stephan in Kontakt.[51] Zwischen den Jahren 1955 und 1963 räumte Mauer den jüngeren und lokalen KünstlerInnen mehr und mehr Entfaltungsmöglichkeiten ein. Hauptsächlich waren es jene des Informel, die einen Platz in der Galerie fanden.[52] Die Liste der KünstlerInnen, die in seiner Galerie immer wieder ausstellten und so eine Plattform für ihr künstlerisches Schaffen fanden, ist lang. Neben den „Großen Vier“ (Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer) standen Peter Bischof, Hans Bischoffshausen, Kiki Kogelnik, Andreas Urteil, Roland Goeschl, Erwin Reiter, Fanziska Wibmer, Valie Export, Hans Hollein und Walter Pichler in engem Kontakt mit der Galerie. Auch Oswald Oberhuber, Bruno Gironcoli, Marc Adrian, Jorrit Tornquist, Mario Terzic, Gerhard Rühm, Wolfgang Ernst, Christian Ludwig Attersee, Richard Kriesche, Hermann J. Painitz und Cornelius König hatten wichtige Einzelausstellungen in der Galerie. Mit all jenen Künstlern konnte Mauer die pluralistische Aufbruchssituation in der Kunst der sechziger Jahre innerhalb seiner Galerie präsentieren und fördern.[53]

Daneben verstand es Mauer, der auch als Domprediger von St. Stephan tätig war, sich als Redner, Sammler, Organisator und Künstlerfreund in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen. Er konnte dadurch wichtige Kontakte innerhalb der internationalen Kunstszene knüpfen. Diese Verbindungen kamen vor allem den in der Galerie ausstellenden KünstlerInnen zugute. Die weitreichenden Kontakte der Galerie und ihr Status als Forum künstlerischer Auseinandersetzung brachten infolgedessen einen Austausch mit der internationalen Avantgarde mit sich. Mauer lud auch KünstlerInnen aus anderen Ländern ein, so zum Beispiel Georges Mathieu 1959.[54] Mathieu malte, mit Parchensky als Vorprogramm, ein tachistisches Bild im Fleischmarkttheater.[55] Joseph Beuys Zeichnungen wurde 1966 im Rahmen einer Erstausstellung

[48] Es waren Aquarelle und Zeichnungen von ihm zu sehen.
[49] Böhler 1996, S. 11.
[50] Böhler 2002, S. 76.
[51] Böhler 2008, S. 14.
[52] Baum 1983, S. 54.
[53] Baum 1983, S. 55.
[54] Baum 1983, S. 55.
[55] Böhler 2002, S. 257.

in Österreich in Mauers Galerie gezeigt. 1967 hielt Mauer eine für seine Rolle als Kunstkritiker wichtige Rede über Beuys im Städtischen Museum Mönchengladbach.[56]

Das Programm der Galerie umfasste zu Zeiten von Mauer vor allem zeitgenössische Kunst, wie beispielsweise die informelle und konzeptionelle Malerei, Architektur, Installationen, und Skulptur. Mauer hielt die Prinzipien der Galerie nächst St. Stephan in einem Acht-Punkte Programm fest. Er bestimmte, dass die Galerie kein auf finanziellen Gewinn gerichtetes Unternehmen sei und dort keine reine Beschränkung auf das österreichische Milieu stattfinden solle. In der Galerie solle primär das im zeitgenössischen Kontext Entstehende gezeigt werden. Zudem sollten keine bestimmten Tendenzen favorisiert werden, was jedoch eine Setzung bestimmter Akzente nicht ausschließen dürfe. Die Galerie beschränke sich hierbei nicht allein auf die „Bildenden Künste", so der Galerieleiter. Literarische Abende, das Zeigen von Experimentalfilmen und Konzerte zeitgenössischer Musik, wurden hierbei als Beispiele für die Vielseitigkeit der Galerie von Mauer erwähnt. Diese würden dem Kontakt und der Versöhnung zwischen Kunst, KünstlerInnen und Publikum dienen, schloß Mauer.[57] Die letzten beiden Punkte heben die Galerie als Diskussionsplattform von Kunst hervor sowie stellen diese als einen Ort dar, in dem Kirche und zeitgenössische Kunst eine Annäherung finden sollen.[58] Er fügte seinem Programm an, dass über die Jahre viele KünstlerInnen gegangen seien und nicht alle seien der Galerie treu geblieben. Die Galerie nächst St. Stephan wäre aber beständig auf der Suche nach weiteren jungen innovativen KünstlernInnen. Insbesondere sei das Erfassen und Erkennen von „Zeichen der Zeit", die gehört werden wollen, ein spezielles Anliegen.[59]

Früh fanden sich in jener Galerie vier tonangebende österreichische Künstler zusammen, welche die nachfolgende Zeit prägten und mit ihrer Präsenz andere KünstlerInnen beiseite drängten. Ihre Namen waren Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer, informell auch „die großen Vier" genannt. Sie konnten die Galerie zu ihrem Vorteil und als Karrieresprungbrett nutzen. Zum ersten Mal tauchten sie in dieser Vierer-Kombination im Jahre 1955 bei der Ausstellung „Geist und Form" der Katholischen Hochschulgemeinde für junge Künstler auf, wo sie allerdings noch gemeinsam mit anderen Künstlern ausgestellt wurden. Mauer wirkte bei der Katholischen Hochschulgemeinde für junge Künstler als Juror bis zu seinem Tod mit. „Die Vier" konnten in diesem Rahmen einen engeren Kontakt zu ihm knüpfen. Preisträger waren Rainer, Mikl, Hollegha, Anton Lehmden, Johannes Fruhmann und Wander Bertoni.

---

[56] Böhler 2002, S. 121.
[57] Mauer 1973, S. 16.
[58] Mauer 1973, S. 17.
[59] Mauer 1973, S. 17.

Rainer, so Böhler, lud über Fritz und Edith Trestler im September 1955 Mauer in seine Villa in Gainfarn bei Vöslau ein. Hierbei hatte Rainer die Gelegenheit, sein künstlerisches Werk Mauer zu präsentieren und ihn als seinen Mäzen zu gewinnen. Bereits im November desselben Jahres erhielt Rainer seine erste Einzelausstellung in der Galerie St. Stephan.[60] In der Weihnachtsausstellung einen Monat später waren „Die Vier" oder die vier „Knaben", wie Mauer sie nannte, zusammen ausgestellt.[61] 1956 schlossen sich die jungen Männer zur Malergruppe der Galerie St. Stephan (Abb. 2) zusammen und dominierten ab diesem Zeitpunkt die Entwicklung des Informel in Österreich. [62] In den ersten Jahren der Galerie war Prachensky die organisierende Kraft, dieser ging aber 1960 ins Ausland. Seine Rolle wurde von Mikl bis Mitte der 60er Jahre übernommen.[63] Außerdem erhielt die Gruppe ein Stimmrecht bei Entscheidungsfragen, welche anderen Künstler in der Galerie ausgestellt werden durften.[64] Über zehn Jahre lang war die Galerie Basis dieser vier Künstler. Sie wussten diesen Heimvorteil für ihre Karriere zu nutzen. Zudem konnten sie das Programm der Galerie durch ihr „Stimmrecht" zu ihren Gunsten mitbeeinflussen und prägen. Otto Mauer half ihnen nicht nur auf nationaler Ebene durch Ausstellungen in der eigenen Galerie weiter, sondern auch im Ausland durch die Vermittlung von wichtigen Kontakten.[65] Robert Fleck beschrieb diese Mechanismen als einen „[…] zirkulären Reigen von Import und Export. Die Galerie wurde zur rotierenden Selbstausstellung der Gruppe".[66] Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich die Galerie innerhalb weniger Jahre nach Gründung als Zentrum der avantgardistischen Malerei hervortun konnte. Zunächst war diese durch die Dominanz der „Vier" und ihrem gestischen, abstrakten Expressionismus geprägt, danach kamen auch KünstlerInnen wie Kiki Kogelnik, Maria Lassnig und Peter Bischof dazu, die in den Galeriebetrieb eine gestisch-expressive Malweise brachten.[67]

Nachweislich stellte Wochinz zum ersten Mal in der Weihnachtsausstellung 1961 in der Galerie nächst St. Stephan aus. Die Gruppenausstellung war ab dem 04. Dezember zu sehen, wie man einem Plakat (Abb. 3) entnehmen kann. Erneut stellte Wochinz in der Weihnachtsausstellung 1963 in Mauers Galerie aus. Den ganzen Dezember lang wurden in den Galerieräumen Arbeiten von Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky, Arnulf Rainer, Andreas Urteil, Kiki Kogelnik, Franz Wibmer, Adolf Frohner, Andreas Cernik, Peter Moizi, Erich Hauser, Drago Prelog, Mark Tobey, Paolo Patelli, Cy Twombly, Johannes Schreiter, Roberto S. Matta, Roland

[60] Böhler 1996, S. 12.
[61] Böhler 1996, S. 12-13.
[62] Böhler 2008, S. 15.
[63] Böhler 1996, S. 15.
[64] Böhler 2002, S. 252.
[65] Böhler 2008, S. 15.
[66] Fleck 1982, S. 114.
[67] Böhler 2008, S. 15-16.

Goeschl, Joannis Avramidis, Wander Bertoni, Nausica Pastra und Carl Wochinz gezeigt.[68] Die nächste schriftliche Erwähnung von Wochinz' Namen findet sich in der Ausstellung vom 29. November 1966 bis 6. Januar 1967 in der Galerie nächst St. Stephan. Dies ist aus einem Plakat (Abb. 3a) der Galerie ersichtlich. Wiederum ist neben ihm ein Großteil der Künstler vertreten, die auch in der Weihnachtsausstellung von 1963 gezeigt worden waren. Eine alphabetische Auflistung der Namen ist wie folgt: Joannis Avramidis, Barabbas, Josef Beuys, Peter Bischof, Herbert Boeckl, Linda Christanell, Hans Ebers, Roland Goeschl, Rudolf Goessl, Fritz Hartlauer, Rudolf Hoflehner, Wolfgang Hollegha, Hans Hollein, Alfred Hrdlicka, Martha Jungwirth, Kiki Kogelnik, Maria Lassnig, Josef Mikl, Tomislav Mirkovic, Oswald Oberhuber, Nausica Pastra, Walter Pichler, Ingeborg Pluhar, Peter Pongratz, Markus Prachensky, Stefan Pral, Drago Prelog, Arnulf Rainer, Erwin Reiter, Jaroslav Serpan, Rudolf Schönwald, Oswald Stimm, Erich Thage, Andreas Urteil, Bernd Völkle, Rudolf Wach, Franziska Wibmer, Karl Wittmann, Carl Wochinz, Eric Wonder und Fritz Wotruba. Wochinz war noch bei zwei weiteren Weihnachtsaustellungen der Galerie nächst St. Stephan vertreten, bei denen aber der Jahrgang auf den Plakaten ungenannt bleibt. Eine davon fand zwischen 3. Dezember und 6. Januar (Abb. 4) und die andere zwischen 4. Dezember und 6. Januar statt. Bei der Kollektivausstellung unter dem Titel „Handzeichnungen in der Galerie nächst St. Stephan“ im September 1973 stellte Wochinz erneut und wahrscheinlich zum letzten Mal in Mauers Galerie aus.[69] Anfang Oktober desselben Jahres verstarb Mauer unerwartet in Wien.

Auch außerhalb des Galeriebetriebes war das Verhältnis zwischen Mauer und dem Künstler Wochinz freundschaftlich. So brachte der Galerieleiter, wenn er Wochinz in seinem Atelier an der Weißgerberlände besuchte, leere und übrig gebliebene Zeichenblätter von seinem Vater mit. Mauer wusste wohl um die finanzielle Situation von Wochinz Bescheid.[70] Laut Aussage des Sohnes Carl Nicolai Wochinz litt sein Vater unter chronischer Papiernot. Mauer unterstützte Carl Wochinz immer wieder mit solchen kleinen Gesten. Auf einer handschriftlichen Notiz hielt Carl Wochinz fest, dass Monsignore Otto Mauer vorhabe, ihn „groß rauszubringen“. Im Falle einer Ausstellung sei Mauer gewillt, ihm alle Räume der Galerie zu überlassen, auch den Raum, der sonst nicht als Ausstellungsraum fungiere. Auf die Frage von Wochinz an Monsignore Otto Mauer, was denn passiere, wenn er von der Presse „verrissen“ werde, stellte Mauer energisch klar, dass er nur das ausstelle, was ihn auch überzeuge.[71] Auf einer anderen Notiz schrieb Wochinz, dass Mauer ihn gemeinsam mit Lucio Fontana ausstellen wolle, um ihn (Wochinz),

[68] Fleck 1982, S. 183.
[69] Notiz Nicolai Wochinz.
[70] Notiz Carl Wochinz, Wien 12. November 1989.
[71] Notiz Carl Wochinz, Wien o.J.

wie Mauer es formulierte, „in das richtige Licht zu stellen“.[72] Dieses Versprechen einer Einzelausstellung löste Mauer aber nie ein. Eine derartige Gelegenheit, sich – wie viele andere seiner Künstlerkollegen – künstlerisch zu beweisen, schien Wochinz in der Galerie von Otto Mauer nie bekommen zu haben. Wochinz stellte lediglich bei den großen Gemeinschaftsausstellungen in der Galerie von Mauer aus. Auch von diesen gibt es keine Aufzeichnungen oder Dokumentation zu Anzahl und Art der von Wochinz ausgestellten Arbeiten. In seinem Katalog anlässlich der Retrospektive in der Galerie an der Stadtmauer 1982 in Klagenfurt wird Wochinz im einleitenden Begleittext jedoch als permanenter Aussteller der Galerie nächst St. Stephan erwähnt.[73]

Maria Lassnig berichtete in einem Interview mit Carl Nicolai Wochinz im Jahre 2006 davon, dass Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer und die beiden anderen (gemeint sind hier wohl Wolfgang Hollegha, Josef Mikl oder Markus Prachensky) von ihrer Karriere geradezu besessen gewesen seien. Wer sich ihrer Diktatur widersetzte oder nicht dazu passte, der wurde von ihnen zerdrückt, so Lassnig. Sie hätten alles an sich gerissen, inklusive der Galerieleitung. Otto Mauer hätten sie dabei gestürzt. Ihrer Einschätzung nach wäre Mauer ihnen in der Härte der Vorgehensweise nicht gewachsen gewesen; er habe darunter gelitten. Sie sprach von einem Missbrauch dessen, was sich Mauer aufgebaut habe, indem sie seinen internationalen Namen für ihre eigenen Zwecke missbraucht hätten. Im Verlauf des Interviews kam sie auf die Wiener Szene zurück und nannte diese eine „Schlangengrube“, in der man als gutmütiger Mensch zerdrückt und vernichtet würde. Die Wiener Szene wäre, laut Lassnig, indirekt durch Oberhuber geprägt worden.[74] An dieser Stelle sei erwähnt, dass Oberhuber bereits seit 1965 als künstlerischer Berater für Mauers Galerie tätig war. Er wurde, so Böhler, immer wieder mit der prekären finanziellen Situation der Galerie konfrontiert, da Mauer dem kommerziellen Aspekt stets weniger Beachtung schenkte.[75] „Die Vier“ fühlten sich durch diesen Wechsel in ihrer Vorrangstellung und durch Oberhubers Dominanz bedroht. 1972 zogen sie schlussendlich demonstrativ aus der Galerie aus.[76]

Lassnig betonte, dass sie über Ausstellung und die Tätigkeit der Galerie nichts gewusst oder erfahren habe. Sie habe dort lediglich immer ihre Werke hingebracht, wusste aber nie, was danach mit diesen geschah. Zu Verkäufen gefragt oder informiert worden, sei sie nie. Alle ihre Bilder, die sie dort hingebracht habe, wären verschwunden. Sie verwies diesbezüglich auf die Zeit der Galerieleitung durch Oberhuber. Nachdem sie von 1961 bis 1968 in Paris und von 1968

[72] Notiz Carl Wochinz, Wien o.J.
[73] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S.1.
[74] Interview Maria Lassnig, Wien 24. Februar 2006.
[75] Böhler 1996, S. 15.
[76] Böhler 2002, S. 120.

bis 1980 in New York gewesen sei, habe sie von dort aus nichts von dem kontrollieren können, was in Wien stattfand. Die Jahre zwischen 1950 und 1960 wären aber rückblickend für sie die härtesten in Wien gewesen. Wochinz, mit dem sie sich freundschaftlich sehr verbunden fühlte, und sie selbst hätten niemanden gehabt, der sie davor gewarnt oder gar unterstützt hätte. Ihr Entschluss, Wien 1960 zu verlassen, war eng mit dem Wunsch nach künstlerischem Überleben verknüpft, erklärte sie. Rückblickend war sie der Meinung, dass auch Wochinz hätte gehen sollen; eine Aussage, die sie in dem Gespräch immer wieder betonte. Während sie im Ausland weltberühmt wurde, verhinderte man das in Wien zuvor absichtlich, vermutete Lassnig.[77]
Dieser Auszug aus dem Interview mit der Malerin Lassnig gibt tiefe persönliche Einblicke in die damalige Wiener Kunstszene und in das Geflecht um die Galerie nächst St. Stephan. Ferner enttarnen diese Aussagen die Galerie als ein Kampffeld unter KollegInnen. Das Überleben des Stärkeren, der sich durch Lautstärke oder geschickte Selbstvermarktung mehr Gehör zu verschaffen weiß, ist bekanntermaßen kein Novum in der Kunstszene. Im Falle Wochinz ist zu sagen, dass er Zeit seines Lebens außerhalb des öffentlichen Wahrnehmungsradars verblieb und möglicherweise auch durch seine Kriegserfahrungen keine Energie mehr für ein Kräftemessen auf diesem Feld gefunden hatte.

7.2 Weitere Ausstellungen

Zeitgleich zu den Ausstellungen in der Galerie nächst St. Stephan nahm Wochinz auch am Symposion Krastal in Kärnten 1971 teil. Dieses wurde 1967 gegründet und findet bis dato alljährlich statt. Im Kreis der „Galerie im Griechenbeisl“ im Ersten Wiener Gemeindebezirk sei die Idee zu einem Bildhauersymposion im Krastal entstanden, so der Bildhauer Karl Prantl.[78] Auch Heide Hildebrand brachte sich in diesen Prozess ein. Daneben engagierten sich auch noch der Architekt Felix Orsini-Rosenberg und Viktor Bojatsch, der Leiter des Krastaler Steinbruchs, für dieses Projekt.[79] Neben dem Schaffen von Skulpturen wurden in diesen Symposien auch kulturelle Angebote wie beispielsweise Lesungen und Musik präsentiert. Daneben fanden Werkstattgespräche in Kombination mit Ausstellungen und Dokumentationen der Kunstwerke statt. Das Konzept des Symposions Krastal sah von Beginn an vor, Skulpturen aus Krastaler Marmor anzufertigen und diese im öffentlichen Raum auszustellen.[80] Für Leitung und Organisation waren Otto Eder, Günther Kraus und Hans Muhr verantwortlich.[81] Teilnehmer des

[77] Interview Maria Lassnig, Wien 24. Februar 2006.
[78] Aigner 2008, S. 14.
[79] Aigner 2008, S. 15
[80] Aigner 2008, S. 37-38.
[81] Aigner 2008, S. 16.

Symposions 1971 kamen sowohl aus der Gattung der Malerei, als auch der Bildhauerei und Lyrik. Mitwirkende waren neben Wochinz Otto Eder, Anton Fuchs, Margarethe Herzele, Günther Kraus, Herbert Kuhner, Fritz Martinz, Hans Muhr, Peter Ranacher, Hans Schmidt, Ilse Stimm, Ossi Stimm, Barbara Stromberger, Gustav Trampitsch, Heliane Wiesauer, Werner Würtinger, Herwig Zens und Fritz Zwischenberger.[82] Ein weiteres Mal nahm Wochinz 1972 zwischen 13. und 31. März am Symposion Krastal teil. In einem Email-Austausch mit Heliane Wiesauer-Reiter, die dieses Symposion mitveranstaltete, stellte sich heraus, dass Wochinz dort einige Zeichnungen des Informel angefertigt und auch ausgestellt hatte. Sie erinnerte sich, dass er außerdem rege Gespräche mit anderen Künstlern des Symposions führte. Eine Photographie (Abb. 5), die sie der Verfasserin übersendete, zeigt Wochinz (im Bild rechts zu sehen mit Schirmkappe und Zeichenmappe) im Gespräch mit Otto Eder.[83] Zudem stellte sich heraus, dass Wiesauer-Reiter in ihrer Chronik des Symposions Krastal mehrmals den Namen des Bruders Herbert, anstelle von Carl erwähnte, obwohl letzterer in genannten Jahren auch teilgenommen hatte.[84] Sie ließ dabei offen, ob dies ein Fehler sei oder ob beide dort gewesen sein könnten.[85]

Beinahe zehn Jahre später taucht Wochinz' Name erneut in Unterlagen im Zusammenhang mit Ausstellungstätigkeiten auf. In der Galerie an der Stadtmauer in Villach widmete man Wochinz zwischen dem 17. September und 8. Oktober 1982 eine Retrospektive. Wochinz selbst wählte die Arbeiten für diese Ausstellung aus.[86] Im Katalog ist neben einer kurzen Biographie außerdem ein Text Otto Mauers abgedruckt, in dem er sich zu Wochinz' künstlerischen Produktion äußerte.[87] 1983 stellte Wochinz bei der „Ars Sacra“, der Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst zum Katholikentag, in Wien aus. Vertreten war er dort mit seiner Tuschzeichnung „Christus“ (Abb. 6) von 1974.[88] Diese war von 9. September bis 16. Oktober in der Volkshalle des Wiener Rathauses zu sehen. Gezeigt wurde anhand von 200 Exponaten eine Dokumentation christlicher Kunst im Kunstschaffen seit 1945.[89] An der Realisierung und Idee dieser Ausstellung waren der Politiker Franz Mrkvicka, der Theologe Alfred Sammer, der Erzbischof Franz Jachym, der Künstlerhausdirektor Otto Stainінger und der Politiker Helmut Zilk beteiligt. Die Auswahl für das Gebiet der Malerei und Graphik traf der Salzburger Prälat Johannes Neuhardt. Die jener Ausstellung zu Grunde liegende Idee war es, ein Vakuum in der österreichischen Kulturszene zu füllen. Es ging darum, sakrale Themen in der

[82] Muhr 1971, S. 4.
[83] E-Mail Heliane Wiesauer Reiterer 21. Mai 2016.
[84] Wiesauer-Reiterer 2008, S. 203-205.
[85] E-Mail Heliane Wiesauer Reiterer 21. Mai 2016.
[86] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 1.
[87] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 2.
[88] Kat. Ausst. Rathaus Wien 1983, S. 122.
[89] Vgl. Berichte vom September 1983, https://www.wien.gv.at/rk/historisch/1983/september.html [08.12.2017].

Kunst, die nach wie vor als relevant für die Arbeit von Künstlern verstanden wurden, in einer säkularisierten Zeit zu zeigen.[90]

Auch in der Gruppenausstellung der Sammlung Monsignore Otto Mauer im Grazer Stadtmuseum Palais Khuenburg war Wochinz künstlerisches Werk vertreten. Die Schau mit zahlreichen Vertretern der österreichischen Kunstszene war dort zwischen dem 8. Mai und 15. Juni 1985 (Abb. 7) zu sehen. 1986 stellte Wochinz' erneut aus, dieses Mal in Italien. Die Ausstellung „SIAC" fand in Rom zwischen dem 13. Oktober und 4. November 1986 in der frühchristlichen Kirche Santo Stefano Rotondo statt. Hier war, wie bereits in Wien bei der „Ars Sacra", der „Christus" (Abb. 6) von 1974 zu sehen.[91] Grundlegend für das Zustandekommen dieser Ausstellung war die Internationale Gesellschaft christlicher Künstler, die Kunstschaffende aus der ganzen Welt dazu aufforderte, das Schöpfungswerk Gottes aus ihrer Sicht darzulegen.[92] Zwischen dem 1. Oktober und 14. November 1993 war Wochinz mit zehn graphischen Arbeiten im Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Wien vertreten, fünf davon waren Aquarelle und fünf weitere mit schwarzer Tinte auf Papier ausgeführt. Die Ausstellung lief unter dem Titel „KAIROS. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum". Die ausgestellten Graphiken stammen aus Wochinz' künstlerischer Informel-Zeit (Abb. 8) und wurden der Sammlung Otto Mauers entnommen.[93] Zwischen Dezember 1993 und Februar 1994 war die Ausstellung auch im Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlen, in Passau zu sehen. Seine letzte dokumentierte Teilnahme an einer Ausstellung fand zwischen 11. Juni und 11. Juli 1997 in der Minoriten-Galerie Graz statt. Sie trug den Titel „Urgrund". Anlass war das große ökumenische Treffen der Kirchen in Graz im Juni 1997. Rektor Josef Fink bat Wochinz bei dieser Gelegenheit um eine Formulierung zum Thema „URGRUND, Gedanken über das Eigentliche der Existenz". Wochinz verfasste folgende Zeilen zu der Ausstellung:

> „Die Kunst ist Leben. Sie strömt. Gott hat gestaltet und ist die Schöpfung selbst. Der Künstler macht die Form, die für ihn gültig ist. Das ist ein Auftrag über alle Grenzen hinweg. Das Resultat des Wirkens endet in der Geistigkeit. In der Liebe gibt es kein Ende. Zug um Zug entsteht das Werk in äußerster Konzentration. Für mich als gläubiger Christ in Verbindung zu Gott. Und. Ave Maria. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. So wie Gott schon immer da war und in alle Zukunft sein wird. Gott ist die personifizierte Liebe."[94]

---

[90] Sammer 1983, S. 61.
[91] Kat. Ausst. Chiesa Santo Stefano Rotondo 1986, S. 215.
[92] Gärtner 1986, S. 7.
[93] Kat. Ausst. Dom Museum Wien/Museum Moderner Kunst Stiftung/Wörlen Passau 1993, S. 166-167.
[94] Notiz Carl Wochinz, Wien November 1996.

Dies war die letzte Ausstellung, an der Wochinz vor seinem Ableben teilnahm. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Wochinz trotz seiner lebenslangen Aktivität als Künstler recht wenige Ausstellungen hatte, in denen er seine Arbeiten zeigen konnte. Sowohl im Hinblick auf Teilnahme an Gemeinschaftsausstellungen als auch Einzelausstellungen erhielt er nur wenige Gelegenheiten, seine Arbeiten einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Worin dies gründet, ist wahrscheinlich nicht restlos klärbar, da es sowohl an Material als auch an Aufzeichnungen über und von ihm zu diesem Thema mangelt. Erklärungsversuche lassen sich zum einen aus der Beschaffenheit seiner Persönlichkeit ziehen, die den Aussagen von Freunden, Familie und Kollegen zufolge, von einer introvertierten und sensiblen Natur war. Zum anderen war er spätestens nach 1970 formal und thematisch nicht mehr dem aktuellen Zeitgeist in der österreichischen Kunstszene angepasst und verfolgte seinen eigenen Weg, abgeschottet von der Galerie nächst St. Stephan.

8. Stil und Arbeitsweise

Der Arbeitsweise von Wochinz ist eigen, dass der Künstler nach 1970 auf jedem ihm zur Verfügung stehenden Blatt Papier arbeitete. Die Spannweite reicht hier vom einfachen Wiener Linien Fahrschein, über Briefumschläge, Einladungen und Werbungen bis hin zur Rückseite von Zeichnungen, die er als Geschenke von Künstlerkollegen erhielt. Auch seine eigenen bezeichneten Blätter verwendete er zu einem späteren Zeitpunkt wieder, um die Rückseiten mit weiteren Zeichnungen zu füllen. So finden sich bei einigen Arbeiten auf der einen Seite Zeichnungen, die Bühnenbildentwürfe zeigen oder in einem frühen Stadium nach seiner Zeit in der Akademie der bildenden Künste in Wien entstanden sind, und auf der Rückseite desselben Blattes Zeichnungen eines viel späteren Stadiums. Aber nicht nur die Rückseiten seiner künstlerischen Arbeiten wurden von ihm genutzt. Es wurde auch in die früheren Zeichnungen erneut hineingezeichnet, sofern diese genügend weiße unbearbeitete Flächen boten. Einige von diesen Arbeiten sind zerschnitten, um die frischen Zeichnungen von den alten abzugrenzen.
Oftmals merkte er auf der Rückseite an, dass er diese Zeichnung am Fußboden gemacht hatte. Dies bestätigt somit die Annahme, dass der Atelierdielenboden oftmals als Untergrund gedient haben muss. Die Entscheidung vom Arbeitsgrund der Staffelei wegzugehen, um das künstlerische Arbeiten auf die Horizontale zu verlagern, ist nicht neu. Bereits im amerikanischen Abstrakten Expressionismus wendete man diese Strategie an. Immer wieder tauchen in den Zeichnungen von Wochinz frottageartige Strukturen auf, die offensichtlich von Holzuntergründen stammen. Daneben ist beinahe jede Zeichnung nach 1970 mit einem Titel und der zugehörigen Jahreszahl des Entstehungszeitraums versehen. Der gemeinsame Nenner aller

Arbeiten ist, dass sie sich eines kleinen Formats bedienen. Großformate gibt es in seinem Werk so gut wie gar nicht, mit Ausnahme einiger weniger Zeichnungen und Gemälde aus seiner Studienzeit in Wien. Die Formate reichen von der Größe eines U-Bahntickets bis hin zum Standardformat A3. Die meisten Zeichnungen, die zwischen 1960 und 1970, also in der Informelphase entstanden sind, wurden auf A4 Format gezeichnet. Auch sein Galerist und Freund Otto Mauer brachte ihm, wie bereits erwähnt, immer wieder Zeichenpapier vorbei, da er wusste, dass Wochinz sich dieses nicht immer leisten konnte.[95] Der Künstler wurde im Allgemeinen als sehr asketischer, sparsamer Mann beschrieben. Dieser Umstand mag eine mögliche Erklärung für seine oftmalige Weiterverwendung von Papier darstellen. Doch Wochinz durchlief auch Phasen, in welchen er pausenlos zeichnete. Daher liegt der Verdacht nahe, dass er mehr oder weniger alles, was er in die Finger bekam, als Arbeitsmaterial erachtete und verwendete. Infolgedessen sind viele der zeichnerischen Arbeiten auf sehr minderwertigem Papier, wie beispielsweise auf den Rückseiten von U-Bahntickets, auf Werbung oder gar auf Verpackungsmaterial und Seidenpapier, ausgeführt. Materialknappheit hielt ihn demnach in schaffensreichen Phasen nicht davon ab, mehrere Zeichnungen in Serie zu produzieren. Obwohl Wochinz oftmals mit einem beinahe aggressiven Gestus mit seiner Feder in die Oberfläche des Papieres eindrang, es anritzte, durchschnitt oder einriss, sind die Blätter dennoch nie verknittert. (Im Normalfall würde man erwarten, dass ein spitzer Gegenstand während einer derartigen Bewegung über die Papieroberfläche in dieser hängen bleibt und sie in Folge verknittert.) Der Gedanke liegt nahe, dass er das Papier vor seiner Bearbeitung aufspannte oder zumindest in irgendeiner Form fixierte, ohne es dabei zu beschädigen. Neben der hauptsächlichen Verwendung von Tusche und Feder waren bei Wochinz in der Phase des Informel auch Pinsel im Einsatz. In der Zeit der Galerie nächst St. Stephan unter Otto Mauer, verwendete er beispielsweise Pinsel trocken, um sie durch die frisch aufgetragene Tusche zu ziehen. Nach diesem Zeitabschnitt kommen ab 1970 vermehrt auch Grafitstifte in Kombination mit Tusche zum Einsatz. Neben dem Titel und der Jahreszahl auf der Rückseite finden sich oftmals von ihm durchgestrichene und somit verworfene Titel, kurze Textzeilen zur Erinnerung oder Anmerkungen. Die ausgestrichenen Titel und dazugehörigen Jahreszahlen lassen die Vermutung einer künstlerischen Überarbeitung der Zeichnungen zu. Ob jene Veränderungen im Titel und Jahr tatsächlich auch umgestaltend in die Zeichnung eingewirkt haben, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Da sich die Formulierung mancher Titel um Nuancen verschiebt, könnte dies aber als Hypothese aufgestellt werden. Eine bloße Änderung des Titels, ohne eine Ergänzung in der Grafik, ist aber gleichermaßen möglich. Anhand der verschiedenen Stile (Abb. 9) in der

[95] Notiz Carl Wochinz, Wien 12. November 1989.

Signatur von Wochinz, die jedes Mal in der Grafik selbst angebracht wurden, lässt sich zudem eine ungefähre zeitliche Zuordnung treffen. Ab 1970 wurden auch Texte auch in das Bild selbst hineingearbeitet. Manche von ihnen verschwinden auf den ersten Blick zunächst innerhalb der dichten Strukturnetze der Federzeichnung, oder stehen deutlich und frei in Großbuchstaben im Bild. Letztere weisen meist einen verzweifelten, hilflosen oder aggressiven Unterton auf und sind vorrangig auf den Zeichnungen zum Thema Krieg zu finden. In seinem Atelier auf der Weißgerberlände in Wien stapelte er dem Anschein nach seine Zeichnungen dort, wo sich Platz fand; oft nach dem Kriterium der Entstehungszeit. Die Zeichnungsstapel wurden nach seinem Tode so wie sie von seinem Sohn Carl Nicolai Wochinz vorgefunden wurden, in Mappen unterteilt. Nach Ermessen der Verfasserin wurden sie digital neu nach Entstehungszeit und Themenfeld geordnet, um einen besseren Überblick der künstlerischen Genese zu erlangen.

9. Die künstlerische Situation in Österreich nach 1945

Als das nationalsozialistische Regime und die faschistischen Regierungen nach dem Zweiten Weltkrieg ihr Ende fanden, versuchten auch die Künstler sich ihren Entbehrungen und Repressionen zu stellen. Nach dieser Zeit der Zensur und Zwänge gab es aber in der Kunst nicht die häufig genannte „Stunde Null". Eine Tabula Rasa der Kunstszene nach 1945 anzunehmen, wäre falsch, da es notwendige Entwicklungen, die dieser Strömung vorangegangen sind, schlichtweg ignoriert oder negiert. Jost Hermand stellte bereits für die Kunstszene im Nachkriegsdeutschland fest, dass es weder einen radikalen Wandel, noch einen sofortigen ideologischen Umbruch gegeben habe.[96] Dies gilt nun auch für die Kunstlandschaft in Österreich nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Nichtsdestotrotz bot die wieder- oder neugewonnene künstlerische Freiheit jungen KünstlerInnen Anlass, sich bisherigen Normen und Regeln zu entziehen. Zwei wesentliche Gruppierungen lassen sich in der österreichischen Kunst nach 1945 finden: die „Phantasten" und die „Abstrakten". Ab den 60er Jahren kamen noch die „Aktionisten" und die „Realisten" hinzu, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll.
International besonders prägend waren die Strömungen, die unter den Namen lyrische Abstraktion, gestische Malerei, Action Painting, Tachismus, Experimentelle Malerei, Abstrakte Malerei, Abstrakter Impressionismus, Abstrakter Expressionismus und Informel bekannt wurden und sich in den 1940er Jahren in Frankreich und Amerika entwickelten. Sie wirkten stark in die künstlerischen Tendenzen und Bewegungen der 60er Jahre hinein. In Österreich fand besonders das Informel eine starke Resonanz. Die französische Entwicklung in der Kunst konnte die

[96] Hermand 1991, S. 135.

Ausgangssituation in Österreich wesentlich beeinflussen. Hier sei auf die Französischen Kulturinstitute in Innsbruck und in Wien verwiesen, die dazu zwischen 1946 und 1960 einen Beitrag leisten konnten.[97] Rolf Wedewer sah im Informel eine Wende, die sich innerhalb der künstlerischen Gedankenwelt vollzog. Die diesem künstlerischen Denken augenscheinlich inhärente Logik, so Wedewer, ließe sich weder durch die gängigen kunstgeschichtlichen Methoden verorten, noch sei ihm mit anderem kunsthistorischen Vokabular beizukommen.[98]
Dem französischen Schriftsteller und Kunstkritiker Michel Tapié gelang mit seinem Essay „Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel" von 1952 eine große Reichweite. Er stellte fest, dass die Malerei der „Art autre" nicht mit herkömmlichen Konzepten des „Schönen" einhergehe. Die Abweichung von dieser Idee bedinge die Auflösung der Form. Die Form, so der Autor, sei aber immer auch an die Zukunft gebunden.[99] Künstlerische Realität und Identität werde damit nach dem Zweiten Weltkrieg neu erforscht. Gleichzeitig solle die informelle Malerei keine Flucht vor der Realität sein. Es ginge vielmehr darum, nach den jüngsten Erlebnissen in dieser Zeit sowie dem kollektiven Versagen die Zukunft neu zu denken. Einer Handlungsunfähigkeit sollte bewusst entgegen getreten werden.[100] Fleck sah in der offiziellen Kunstpolitik im Nachkriegs-Österreich ein Problem. Er stellte fest, dass man damals versucht hatte, sich an der Situation vor dem Krieg zu orientieren.[101] Dies hatte eine gewisse Abkapselung vom internationalen Kunstgeschehen zur Folge, nachdem es für die jungen KünstlerInnen auch kaum Plattformen gab, um ihre Arbeiten zu präsentieren. Ab 1947 bestand der Art Club, ab 1949 die Galerie Würthle, ab 1954 die Galerie nächst St. Stephan und ab 1960 die „Galerie im Griechenbeisl". Man ließ sich also Zeit nach 1945 und überstürzte kunstpolitisch nichts. Robert Fleck verwies auf einen „Totalausfall der institutionellen Infrastruktur", da keine kulturellen Vermittlungszentren mit internationalen Beziehungen existierten.[102] Wieland Schmied hielt ebenfalls die Isoliertheit Österreichs nach dem Krieg fest. Er vermutete den Grund dafür in einer „Selbstgenügsamkeit des Österreichers". „Kultur ist etwas, was er schon hat, was er darum nicht mehr zu brauchen meint. Kultur ist ihm ein Synonym für schon Bestehendes, für zu Bewahrendes für Vergangenheit. […] Der Österreicher hat eine überreiche Tradition, und deshalb glaubt er, auf Gegenwart verzichten zu können."[103] Moderne Kunst stieß demnach auf Ablehnung, die Öffentlichkeit wusste auch dementsprechend wenig über sie. Die Argumente, die sich gegen ihre Akzeptanz fanden, wurden der NS-Ideologie entnommen. An dieser Stelle sei

[97] Dankl 1996, S. 66.
[98] Wedewer 2007, S. 16.
[99] Tapié 1998, S. 750.
[100] Moschig 2015, S. 18.
[101] Fleck 1996, S. 448.
[102] Fleck 1996 (2), S. 107-108.
[103] Schmied 1974, S. 59.

auch auf Hans Sedlmayrs Buch „Verlust der Mitte“ verwiesen. Dieses Werk prägte die universitäre Kunstgeschichte bis in die 70er Jahre, inhaltlich hätte es aber ebenso während der Zeit des Nationalsozialismus erscheinen können. Einzig der Hinweis auf das christliche Weltbild wirkt als an die Umstände der Nachkriegszeit angeglichen.[104] Die zeitgenössische Kunstszene geriet also in einen luftleeren Raum, welche selbst den geschichtlichen Vorlauf der Moderne ignorierte.[105] Die dadurch entstehenden Lücken kreierten einen Art Kreislauf von Introspektion – eine Auseinandersetzung mit der eigenen Person – innerhalb dieser Nachkriegs-Künstlergeneration, „[…] da das Schreiben und Nachdenken dieser Moderne über sich selbst, plakativ gesprochen, all die nichtexistierenden Dinge ersetzen mußte [sic!] […].“, so Fleck. [106]

10. Informelle Malerei

Versucht man die Informelle Malerei inhaltlich näher zu bestimmen, stößt man auf Schwierigkeiten. Sie ist ein Sammelbegriff für verschiedene Stilrichtungen der abstrakten Malerei. Zugunsten eines dynamischen Prozesses gestischer Malerei, die sich zwischen Formwerdung und Formlosigkeit bewegt, wandte man sich von der rationalen geometrischen Abstraktion ab. Ferner distanzierte sich die informelle Malerei vom Gegenstand. Die autonome Bildform war somit notwendige Konsequenz und Ziel jener Entwicklung. Der Inhalt dieser Bewegung stellte das schöpferische Ich in den Vordergrund. Einengendes ästhetisches Regelwerk und Konventionen ließ sie beiseite. Es herrschte Freiheit in der Bildsprache anstelle von Festgelegtem und Vorformuliertem. Es galt Kontrollmechanismen durch das Bewusstsein während des Schaffensprozesses aufzulösen und zu überwinden, unter anderem durch Rückgriff auf die surrealistische Technik der „Écriture automatique". Der Malakt an sich rückte ins Zentrum des Interesses. Prozesse des Spontanen und Momenthaften fanden somit Eingang in die Praxis des Kunstschaffens. Der performative Akt des Malens hatte auch zur Folge, dass man sich von den traditionellen Werkzeugen des Pinsels und der Staffelei entfernte. Man lehnte auch klassische gestalterische Grundlagen der Komposition und des Formalen ab.[107] Interessant waren für die Künstler dieser Bewegung Zeichenhaftigkeit, Farbrhythmus und verschiedenartige Strukturen, welche oftmals durch die Verwendung unterschiedlicher Materialien erreicht wurden. Die von der Form befreite Farbe verselbständigte sich im Bild und gegenständliche Motive wurden verdrängt. Das Intuitiv-Sinnliche wurde einer rational-erfahrbaren Gegenständlichkeit entgegengesetzt. Die künstlerischen Arbeiten sind somit weder

[104] Amanshauser 1996, S. 27.
[105] Fleck 1996, S. 448.
[106] Fleck 1996 (2), S. 108.
[107] Moschig 2015, S. 14.

Informationsträger im herkömmlichen Sinn, noch Unterhaltungsmedien. Damit wurde das eingelöst, was Michel Tapié unter dem Begriff „Art autre“ einforderte. Tapié beschrieb eine Kunst außerhalb der klassischen Definitionen von Raum und Form, das Informel erbrachte diese Leistung durch die Arbeit mit dem Prozesshaften. Das Bild wurde als das „Ergebnis eines Ereignisses“ anerkannt.[108]

Betrachtet man nun Wochinz' informelles Werk (Abb. 10-17) unter den soeben beschriebenen Gesichtspunkten, so treffen diese Charakterisierungen zu großen Teilen auch auf seine Arbeiten zu. Die während der Informellen Phase entstandenen Zeichnungen von Wochinz orientieren sich hauptsächlich am Punkt und ausgehend davon an der Linie auf einem weißen Papierträger. Eine Loslösung vom Gegenständlichen ist deutlich erkennbar und zieht sich linear durch die Arbeiten aus dieser Zeit. Er arbeitete hauptsächlich mit Tusche auf klassischem A4 Papierformat. Entgegen dem zeitgenössischen Trend verzichtete er hierbei auf expansive Bildformate. Bei der Formatauswahl finden sich aber auch viele Ausnahmen. So benutzte er, wie bereits erwähnt, auch gefundenes und für seine künstlerischen Zwecke adaptiertes Papier. Das verwendete Material gewinnt dadurch eine Eigendynamik. Er spielte hier bewusst mit Absicht und Zufall, sowohl bei der Wahl des Bildträgers, als auch mit dem Umgang von Feder, Pinsel und Tusche. Auch Wochinz ging vom klassischen Staffeleibild weg, neue Maluntergründe und situationsabhängiges Arbeiten wurden für ihn interessant. Bei Wochinz lassen sich, wie schon angemerkt, bewusst eingearbeitete Frottage-Details erkennen.

Über die Datierung der einzelnen Arbeiten, die im Zeitraum zwischen 1960 und 1970 entstanden sind, kann keine endgültige Aussage gemacht werden. Alle Arbeiten wurden von Wochinz signiert, aber so gut wie nie datiert. Es ist daher nicht möglich, eine Genese ihrer formalen Entwicklung nachvollziehbar darzulegen. Lediglich Werkgruppen lassen sich zusammenfassen. Es gibt Zeichnungen (Abb. 10), die durch innere Impulse gesteuert und daher sehr expressiv sind. Ein amorphes Liniengefüge wird durch Tuschfederstriche beschrieben. Während manche Stellen mit Schraffuren und mehrmaliger Wiederholung derselben Federbewegung über das Blatt verdichtet wurden, lösen sich die zarteren, kurvenförmigen Linien in ihrem Zusammenspiel beinahe auf. Die Liniennetze dieser automatischen Zeichnungen erscheinen als freies Spiel der Feder und der sie führenden Hand. Eine andere Gruppe besteht aus einer Reihe von zarten Zeichnungen, die eine eher asiatisch anmutende Struktur aufweisen (Abb. 11-13). Herdenförmig finden sich Linienfragmente auf dem Blatt zusammen und scheinen einer Art Schwarmintelligenz zu folgen. Wochinz führte die sich wellenden Tuschstriche schnell und sparsam aus. Jede Linie besitzt ihre eigene Individualität und Ausdruck, vergleichbar mit der

[108] Moschig 2015, S. 41.

chinesischen Kalligraphie. Die Zeichnungen erlauben keine nachträgliche Änderung und keine Ausbesserung. Der Künstler fertigte unzählige dieser Blätter an und speiste sie aus bereits automatisierten Gesten. Neben dieser Gruppe gibt es noch jene, die in ihren Kompositionslinien Landschaftsansichten nahe kommen (Abb. 14-15). Eine Schnittstelle zu dieser Reihe mit jener des asiatischen Stils (Abb. 11-13) ist Abb.14. Hier erkennt man noch deutlich Momente aus den Formgefügen von Abb. 11-13. Neu ist die horizontale Betonung durch das mehrfache Ziehen der Federlinie. Die Feder spritzt durch das Hängenbleiben im Papier überschüssige Tusche auf die umliegende Fläche und gibt diesem Element zusätzliches Gewicht. Die einfachen, kurzen Linienelemente, welche in Abb. 11-13 noch als Schwarm erscheinen, ließ er in oftmals überschriebene übergehen. Sie erhalten damit eine andere Gewichtung als jene, die leicht und zart auf das Papier gesetzt wurden. In Abb. 15 erkennt man auf dem rechten Blatt deutlich, wie Wochinz bereits gesetzte schwarze Tuschlinien durch weiße Farbe auf gegilbtem Papier übermalt und ihnen somit ein „Weiterleben“ als kompositorisches Element zugesteht. Sie treten hügelförmig in den Hintergrund, während er klare schwarze Tuschlinien, die er immer wieder durch erneutes Überzeichnen verstärkte, in den Vordergrund treten ließ. Sie bilden ein klares Konstrukt, das trotz seiner Komposition nicht eindeutig lesbar ist. Auch auf der kleineren Zeichnung links neben Abb.15 hielt er eine solche Umrisskonstruktion fest. In späteren Blättern treten diese – wenn auch nicht mehr so reduziert – immer wieder auf. Vergleicht man beispielswiese diese Arbeiten mit jenen, welche um 1970 entstanden sind (Abb. 22-23), so erkennt man deutlich, dass sie hier in komplexere Strukturen eingebettet wurden. Eine andere Gruppe informeller Zeichnungen sind jene, die sich als von Schriftzeichen entnommene Gesten verstehen lassen (Abb. 16-17). Hier finden sich zusätzlich zu einer horizontalen Ausrichtung absichtlich gesetzte Wischspuren als kompositorische und dynamische Elemente in den noch feuchten Tuschestrichen. Die Anordnung der Linien und ihrer Auswüchse scheint sich auf einer Ebene zu ereignen. Hierbei entsteht eine Assoziation zu Schrift durch eine scheinbar vorgegebene Leserichtung. Gemeinsam ist dieser Werkgruppe eine Betonungen durch Wischspuren, welche mit trockenem Pinsel ausgeführt wurden. Die Dynamik der zeichnenden Hand offenbart sich im filigranen Charakter der Linie. Nur an den Stellen, wo die Feder auf das Papier gesetzt wurde, an denen sie mit größerem Druck geführt wurde, sich die Richtung der Bewegung plötzlich ändert oder kurze Akzente gesetzt wurden, offenbaren sich markante Spuren. Im Œuvre findet sich ein weiterer Komplex von Zeichnungen, die Teil einer eigenen informellen Serie (Abb. 18-21) sind. Im Gegensatz zu den anderen bereits beschriebenen Gruppen, ist diese auf anderen Zeichnungen angewiesen, um bestehen zu können. Für sich genommen und isoliert bleibt dem Blatt nämlich jene Wirkung verwehrt, die sich erst innerhalb der Serie einstellt. Der Aufbau eines jeden Blattes ist sehr ähnlich. Wochinz setzte mit großem

Druck die in frische Tusche getauchte Feder auf dem Papier an, wodurch sich ein sofortiger Fleck an dieser Stelle durch das Auslaufen der Tusche bildete. In einem zweiten Schritt zog er die Feder so lange von diesem Fleck weg, bis die Tusche nach kurzer Zeit ausgedünnt war. Durch den anhaltenden Druck auf den Federkopf hinterließ sie zwei parallele Striche und schrieb sich dem Papier zusätzlich als physische Spur ein. Da diese Arbeiten innerhalb einer Serie teilweise um die 50 Blätter umfassen, stellt sich die Frage, wie Wochinz sie präsentiert sehen wollte. Sie entfalten ihre Wirkkraft nur innerhalb ihrer „Familie“, nicht jedoch als einzelne Werke. Es ergab sich im Folgenden die These, dass diese Blätter als Teil eines Workflow-Prozesses zu verstehen sind. Es spricht einiges für ihre Richtigkeit, da den Serien die Qualität von schnell aufeinanderfolgenden Filmsequenzen zu eigen sind, wie man sie aus dem Trickfilmzeichnen oder dem Stopmotion Bereich kennt.[109] Zusätzlich ist dies auch der direkte und unmittelbarste Ausdruck von Wochinz' Arbeitsweise. Er war ein pausenlos Zeichnender und Schaffender. In einer Notiz hielt Wochinz fest, dass er aus der Sicht des Beschauers zeichne, immer in einer nicht mehr zu überbietenden Konzentration und oftmals bis zur totalen Erschöpfung. Er notierte außerdem, dass er mit dem Herzen und mit dem Kopf male und zeichne.[110] Fritz Kurrent erinnerte sich im Zuge eines Interviews mit Carl Nicolai Wochinz an ein Gespräch mit dessen Vater. Carl Wochinz hätte Kurrent ein weißes Blatt Papier mit einem kleinen, schwarzen, von Wochinz auf das Papier platzierten Punkt/Fleck gezeigt, mit der Anmerkung, dass diese eine seiner anstrengendsten künstlerischen Arbeiten gewesen sei. Kurrent beschrieb die Zeichnung als totale Minimalisierung und Reduktion. Positiv in Erinnerung geblieben sei ihm das Spannungsfeld, welches jene Arbeit aufbaute.[111] Diese Beobachtungen widersprechen der vorschnellen Annahme eines unreflektierten Einsetzens von Material bei Wochinz. Viel mehr spiegelt sich darin ein gewisser Verzicht auf die Absicherung durch Ratio und Routine sowie eine Tendenz, sich eigenen Impulsen anzuvertrauen. Er befreite in seinen Zeichnungen die Form durch Formlosigkeit und erschloss sie in einem meditativen Gefüge. Den weißen Bildraum verstehe Wochinz nicht mehr als solchen, sondern, wie Monsignore Otto Mauer über ihn schrieb, das leere Blatt als selbstständigen Träger von Aussagen. Wochinz verwende es, so Mauer, nicht als Material, sondern als Ort für das Spiel der Tuschgeflechte.[112] Zusammen mit dem durch den Zeichengestus entstehenden Oszillieren des

---

[109] In einem Experiment wurde jene These durch die Verfasserin überprüft. Die einzelnen Blätter einer Serie wurden gescannt und dann in einem Filmschnittprogramm zu einem Stop-Motion Video zusammengefügt. Die vorgefundene Reihenfolge der Blätter wurde nicht verändert. Tatsächlich ergab sich eine sinnvolle Abfolge an Bilder und Bewegungen, welche Stück für Stück über den Bildträger wanderten. Die Tuschgebilde dehnten sich dabei aus und zogen sich zusammen, ohne unlogische oder unschlüssige Lücken in der Serialität zu hinterlassen.
[110] Notiz Carl Wochinz, Wien 30. August 1987.
[111] Interview mit Fritz Kurrent, Sommerein 01. Mai 2004.
[112] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 2.

Motivs zwischen Sichtbarem und Empfundenem, zwischen Abstraktion und Figuration, würde das Blatt selbst ein Raum werden, schloss Mauer. Er verwies auch darauf, dass Wochinz' Kunst einer nicht interpretativen, „absoluten" rein künstlichen Kunst zuzuordnen sei. Er führte den Gedanken weiter dahingehend aus, dass es Wochinz kein Anliegen gewesen sei, die Natur zu wiederholen oder zu kopieren, da ein jeder solcher Versuch ein Konkurrenzverhältnis mit der Natur bedeuten würde und jede Unternehmung in diese Richtung per se aussichtslos wäre. In Wochinz' Arbeiten, so argumentierte Mauer weiter, würde es daher nicht um eine Deutung der Natur oder um ein idealisiertes, paralleles Korrelat zu jener gehen. Der Künstler verzichte auf Allegorien oder Bezüge zur optischen Umwelt, er bilde so in letzter Instanz eine ästhetische Realität. Mauer beschrieb Wochinz als Asketen, der immer weiter und schlussendlich bis aufs Äußerste reduziere. Simplen Formen, die sich ausgehend von dendristischen Verästelungen in seinen zeichnerischen Werken immer mehr zu einer Essenz verjüngen, würden eine meditative Herangehensweise des Geistes voraussetzen. Diese würde aber im Endeffekt nicht Leere oder Absenz durch diesen Prozess erzielen, sondern eine Konzentration von Substanz erschaffen. Diese Intensität, führte Mauer weiter aus, stehe im kompletten Gegensatz zu den häufig in der Kunst eingesetzten Netzen der Vielfältigkeit, die nur allzu oft über die Schwäche der Konstruktion hinwegtäuschen sollen. Das Papier ist also bei Wochinz keine Leerstelle für den zu empfangenden Strich des Künstlers, sondern eine Aussage und Substanz. Mauer bezeichnete diese als „mystischen Hintergrund" für die sich im Vordergrund ereignenden tachistischen Tuschgebilde. Diese Ausgangsbasis würde das Blatt zu einem Weltraum, einem Kosmos aus weißem Licht machen, welcher weder chaotisch noch leer ist, endete Mauer.[113] Wochinz konnte damit die natürlich gesetzten Bildgrenzen überwinden und der abstrahierten, freien, imaginierten Form einen Ort zur Materialisierung geben. Die Zeichnungen erscheinen daher in ihrer Serialität als lebendiges Gegenüber für den Rezipienten.

Maria Lassnig war anderer Meinung bezüglich Wochinz' Informel-Arbeiten. In einem Interview mit dessen Sohn Carl Nicolai Wochinz 2006 stellte sie fest, dass er im Kreis der Galerie nächst St. Stephan den „Verführungen des Informellen" ausgesetzt gewesen sei. Wochinz wäre dadurch in seinem künstlerischen Schaffen sehr verunsichert gewesen. Lassnig war der Meinung, dass er sich nicht darauf hätte einlassen dürfen und sie betonte, dass er das Abstrakte hätte sein lassen sollen.[114] Tatsächlich ist seine Phase des Informel eng mit der Mitgliedschaft in der Galerie Otto Mauers verwoben. Obwohl keine Dokumentation über die dort ausgestellten Zeichnungen existiert, ergibt sich ein Eindruck dessen, um was es sich gehandelt haben könnte, wenn man

[113] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 2.
[114] Interview Maria Lassnig, Wien 24. Feburar 2006.

seine Arbeiten in Otto Mauers Sammlung (Abb. 8) betrachtet. Vergleicht man dazu die deskriptiven Inhalte der Zeitungsberichte von Ausstellungen, die vor 1960 mit Wochinz stattgefunden haben, so wird ersichtlich, dass er sowohl vor seiner Zeit in der Galerie nächst St. Stephan figurativ zeichnete, als auch danach wieder zur Figuration zurückkehrte. Das würde bedeuten, dass er tatsächlich unter dem Einfluss der Galerie und dem momentanen Zeitgeist der lokalen Kunstszene zu diesem Experiment bereit war. Spätestens ab 1970 entfernte sich Wochinz zeichnerisch vom Stil des Informel und Abstrakt. Wie aus den Zeichnungen (Abb. 22-23) ab diesem Zeitpunkt ersichtlich, wurden diese konkreter in ihrer Darstellung. Dynamische Federstriche bestimmen das Gesamtgefüge der Struktur. Er setzte diese dezentriert auf den Bildträger und ließ sie in Form von dendristischen Gebilden wachsen. Der Handbewegung des Künstlers folgend, hinterließ die Feder manchmal nur dünne, schemenhaft angedeutete Tuschenuancen. An anderen Stellen tritt den dynamisch gesetzten Kürzel und Linien eine dominante Schraffur entgegen. Als Ganzes betrachtet überwiegt bei diesen Zeichnungen der filigrane Charakter. Sie bilden das Übergangsglied zu den figurativen Darstellungen.
Im Abschluss an das Thema des Informel bei Wochinz lässt sich sagen, dass er, wie viele andere zu dieser Zeit auch, diesen künstlerischen Zugang wagte und experimentell erforschte. Spätestens ab 1970 wurde die Dominanz des Informel in Österreich durch andere künstlerische Einflüsse gebrochen. International erschienen immer mehr KünstlerInnen auf der Bildfläche, die einen Gegenentwurf zum Informellen oder Tachistischen anboten und durch ihr Schaffen auf die österreichische Kunstszene einwirkten. Günther Dankl verwies in diesem Zusammenhang auf eine „Internationalisierung des Dialoges mit der bildenden Kunst“, begünstigt durch den Zuwachs von Print- und elektronischen Medien sowie der wirtschaftlichen Blüte, steigender Mobilität und neuen Bildungsperspektiven.[115] Innerhalb von Wochinz' Œuvre fand zu diesem Zeitpunkt ebenfalls eine stilistische, wie inhaltliche Veränderung in der künstlerischen Position statt. Sein Fokus richtete sich zunehmend auf die eigene traumatische Vergangenheit.

11.Exkurs Trauma

Im „Lehrbuch der Psychotraumatologie“ von Gottfried Fischer und Peter Riedesser wird das Trauma definiert als: „[…] ein vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten, das mit Gefühlen von Hilflosigkeit und schutzloser Preisgabe einhergeht und so eine dauerhafte Erschütterung von

[115] Dankl 1996, S. 81-82.

Selbst- und Weltverständnis bewirkt."[116] Es begründet also eine historische Bezugnahme auf Ereignisse, die durch ihre Gewalt jeder Art von Erfahrbarkeit entzogen sind. Traumatische Erlebnisse lassen sich anfänglich nicht in narrative Zusammenhänge des Erinnerungsvermögens eingliedern, sondern erfahren eine Abspaltung. Sie werden somit von einer Art Schutzzone umrahmt, die sicherstellen soll, dass die menschliche Psyche nicht verletzt wird. Es findet demnach eine Abspaltung dieser spezifischen traumatischen Erinnerungen statt, die wiederum ihrerseits psychische Beeinträchtigungen auslösen kann.[117]
In der Forschung um die psychoanalytische Traumatheorie in Verbindung mit künstlerischem Schaffen wird vor allem der Fokus auf die Unintegrierbarkeit, die Nachträglichkeit und die zwanghafte Wiederkehr von Ereignissen und deren Hinweise in theoretischen und künstlerischen Arbeiten gerichtet.[118] Diese Intrusionen oder auch Flashbacks werden durch bestimmte Schlüsselreize ausgelöst und rufen die Erinnerung an die zurückliegende, traumatisierende Erfahrung erneut wach. Bei der Wiederkehr der Erlebnisse durch Flashbacks besteht die Möglichkeit, dass diese traumatischen Erlebnisse auch umgewandelt werden können und in Form von physischen Symptomen zu Tage treten. Auch soziale Komponenten werden mit dem Trauma eng verknüpft. Opfer seien dabei „[…] radikal auf ihre eigene Existenz zurückgeworfen und dadurch isoliert von ihren Mitmenschen.", so Gerald Schröder.[119]
Das Trauma sowie der damit verbundene Schmerz entziehen sich zumeist der direkten Repräsentation. Schmerz und seine Darstellung hat in der Kunstgeschichte eine lange ikonographische Historie, die auch den Wandel von Schmerz-Konstrukten und den soziokulturellen Umgang damit aufzeigt. Schröder wendete die These von Elain Scarry auf die Erfassung der bildlichen Darstellung von Schmerz an. Demnach könne Schmerz nicht durch die emotionale Qualität, sondern nur die metaphorische „Sprache der Agentenschaft" begriffen werden. Hierunter fallen Symbole die mit Verletzungen im Zusammenhang stehen, wie beispielsweise Waffe und Wunde, zumeist begleitet durch die visuelle Wiedergabe von körperlicher und mimischer Schmerzempfindung. Prägend für die europäische Kultur und ihrer Vorstellung von Schmerz war vor allem die christliche Ikonographie.[120] In der Moderne erfuhr die visuelle Darstellung von Schmerz einen Wandel. Es ist hier weniger die Wiedergabe der Mimesis als die Syntax der Bildsprache, welche über die Aussage des Werks bestimmt.[121]
Schmerz und Trauma sind bekanntermaßen nicht ein und dasselbe, dennoch besteht zwischen

[116] Fischer/Riedesser 1998, S. 79.
[117] Schröder 2011, S. 36.
[118] Ubl 2000, S. 156.
[119] Schröder 2011, S. 37.
[120] Schröder 2011, S. 39-40.
[121] Schröder 2011, S. 44.

beiden Formen eine nicht negierbare Verbindung. So stellt sich die Frage, was diese Verbindung für die Kunst bedeutet, wenn sie mit dem Trauma und Schmerz in Korrespondenz tritt.

Ralph Ubl erörterte beispielsweise in seinem Aufsatz „Fremdkörper und Geheimnis“ das Trauma des Ersten Weltkriegs anhand von Max Ernst. Ubl konstatierte anfangs in Bezug auf den Stand der damaligen psychologischen Forschung die „Flucht in die Krankheit“ als Kompensator, um am das eigenen Leib erlebte Grauen des Kriegs zu relativieren. Die Psychoanalyse schlug vor, dass diese „traumatischen Neurosen“ in Verbindung mit der Industrialisierung des Zivillebens und der Kriegsführung stehen.[122] Ubl stellte in seinem Aufsatz auch die Frage danach, was dies für die Bild- und Erzählformen bedeutet, die sich unter dem Weltkrieg als psychisches Trauma entwickelten.[123] Der Autor verglich jene Fragestellungen mit den Inhalten von Max Ernsts Œuvre. Ubl sprach hierbei von erfundenen traumatophilen Bildformen, die Unzugängliches – sozusagen Fremdkörper und Geheimnisse – erschaffen. Da Max Ernsts Bilder die Erfahrungen des Grabenkriegs behandeln, stellte Ubl sich unter anderem die Frage nach einem historischen Zeitzeugnis.[124] In weiterer Folge ergibt sich die Fragestellung, welche bildimmanente Bedeutung solchen Motiven zukommt. Blickt man auf diese künstlerischen Ausdrucksformen der Folgen des Ersten Weltkriegs, so findet man reichhaltige Bildmotive bei Max Ernst, George Grosz oder John Heartfield.[125] Sie stellten die Gewaltereignisse der Schützengräben dar und reproduzierten die Granatenschocks in der Bildwirkung. Durch die mangelhaften Therapiemethoden, der noch in den Kinderschuhen steckenden psychiatrischen Heilkunde jener Zeit, wurden jene Ereignisse in der Erinnerung der Individuen zum Teil verstärkt und reichten damit in die Nachkriegszeit hinein. Im Falle Max Ernst lokalisiere dieser, so Ubl, die Essenz seiner surrealistischen Identität im Krieg.[126] Ernst teilte die für die Weltkriegsveteranen typische Phantasie, in welcher der Krieg so etwas wie ein Geheimnis hervorbrachte, in das nur Frontsoldaten eingeweiht worden waren und das sie den Hinterbliebenen entfremdete. Das Kriegstrauma wird hier gewissermaßen zum Initiationsritus eines mythischen Wissens. Ubl nannte es das Rätsel des Ödipus.[127] Zieht man eine weitere Referenz zur griechischen Sagenwelt, so haftet diesen Prozessen zugleich ein Moment der Tragödie um Odysseus an. Auch das Thema des Verlorenen, der als jemand anderer heimkehrt und in der Heimat nicht erkannt wird, spielte sicherlich in die Traumabildung mit hinein.

---

[122] Ubl 2000, S. 164.
[123] Ubl 2000, S. 165.
[124] Ubl 2000, S. 166.
[125] Ubl 2000, S. 171.
[126] Ubl 2000, S. 168-169.
[127] Ubl 2000, S. 169.

Die künstlerisch formulierten Traumata des Ersten und Zweiten Weltkriegs sind in dem Sinne vergleichbar, als dass sie den Aspekt von individuellen therapeutischen Bewältigungsstrategien in sich tragen. Man griff auf Metaphern zurück, um die Valenz des Schmerzes oder die Dimension des Traumas zu veranschaulichen. Die Fragestellung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, bezieht sich auf den Zweiten Weltkrieg und die Visualisierung von persönlichem Trauma und Schmerz im Œuvre von Wochinz. Inwiefern kann seine Bildsprache in Zusammenhang mit seinen Erlebnissen im Zweiten Weltkrieg verstanden werden?

11.1 Wochinz an der russischen Front

Wochinz war von 1942 bis 1943 im Gebiet des Flusses Wolchow in Russland als Frontsoldat eingesetzt. Aus seinem zeichnerischen Werk geht hervor, dass dies die prägendste Zeit für ihn war. Der Fluss Wolchow fließt in Russland südlich des Ladogasees. Die gleichnamige Stadt liegt am Ufer des Flusses Wolchow. Während des Zweiten Weltkriegs war dieses Gebiet stark umkämpft. Ziel der deutschen Armee war die Eroberung von Leningrad und Kronstadt, um schließlich Moskau einzunehmen.[128] Der etwa 220 Kilometer lange Fluss Wolchow war für dieses Unterfangen, aus strategischer Sicht, von großer Relevanz. Er bildete zwischen 1941 und 1944 die Grenze und Hauptkampflinie der deutschen und russischen Truppen. Die deutsche Offensive in Richtung Leningrad begann Mitte Oktober bis Dezember 1941. Das Ziel sich mit den Finnen zusammenzuschließen konnte aber nicht erreicht werden. Um den harten Winter zu überstehen, befahlen die verantwortlichen Offiziere den Rückzug an das Westufer des Flusses Wolchow. Die deutschen Truppen der „Heeresgruppe Nord“ erkämpften sich daraufhin den Weg zum Fluss zurück. Fehlende Winterkleidung, geringer Truppennachschub und die Stärke sowie Erfahrung des Gegners forderten ihren Tribut.[129] Um die deutsche Einkesselung Leningrads zu sprengen und die Front entlang des Flusses zu durchstoßen, begann die Rote Armee im Januar 1942 mit einer Gegenoffensive, die sogenannte „Wolchowfront“.[130] Im März 1942 steckten Teile der sowjetischen Armee, nach hartnäckigen Abwehrkämpfen, in einer verlustreichen Blockade fest. Diese militärische Belagerung wurde „Wolchow-Kessel" oder „Wlassowkessel“, nach dem letzten russischen Befehlshaber, benannten. Generalleutnant Andrei Andrejewitsch Wlassow geriet am Ende des Schlachtgeschehens in deutsche Gefangenschaft.[131] Die Kämpfe dauerten bis Februar 1944 als die Wehrmacht sich schließlich zurückziehen musste. Die Schlachten in den Wäldern und an den Ufern des Wolchow gehören mitunter zu den härtesten des

[128] Pohlman 1962, S. 5.
[129] Pohlmann 1962, S. 33-34.
[130] Pohlmann 1962, S. 44.
[131] Pohlmann 1962, S. 45-46.

Russlandfeldzuges. Über 900 Tage lang dauerte das Ringen um Leningrad, das als erbitterter Stellungskrieg auf beiden Seiten geführt wurde.[132]

Diese Erfahrungen, die Wochinz zwischen 1942 und 1943 dort machte, sollten ihn nachhaltig prägen und beeinflussen. Als sogenanntes „Frontschwein" (eine abwertende Bezeichnung für Frontkämpfer und eine Bezeichnung, die Wochinz seinem Sohn gegenüber in einem gemeinsamen Gespräch einmal verwendete) kam er nach einigen Wochen immer wieder von der Front in die Basis zurück. Dies war notwendig, um die Uniform zu tauschen, sich zu waschen und zu essen. An der Front harrte er oft tagelang in Schützenlöchern aus, da ein Verlassen dieser den sicheren Tod durch den Feind oder möglicherweise durch die eigene Seite – bei Verdacht auf Fahnenflucht – bedeutet hätte. In den Kampfpausen wurde er von seinen Vorgesetzten ersucht, Soldatenfriedhöfe für die Toten zu entwerfen und zu planen. Er blieb der Hauptkampflinie zugeordnet, bis ihn schließlich 1943 ein Granatensplitter im Brustbereich traf. Zusätzlich zu diesem Lungensteckschuss entwickelte sich bei Wochinz eine Rippenfellentzündung. Nach einer Notoperation am Hauptverbandsplatz durfte er schwer verwundet von der Front zurückkehren.[133] In einer Notiz vom 8. Oktober 1988 hielt er fest, dass er mehrmals unwahrscheinliches Glück in größter Lebensgefahr und Bedrängnis gehabt hätte, und dass er Gott und Maria inständig für ihre gütige Beihilfe und ihren Schutz danke.[134]

Wie viele andere Künstler seiner Generation auch, erlebte Wochinz den Fanatismus und das aufstrebende Regime der Nationalsozialisten als junger Mann. Er sah wie diese – einem Wahn gleich – die Grundlagen der humanistischen Kultur zerstörten und die ewige Überlegenheit über andere Völker, Kulturen und Religionen lehrten. Er erlebte während seines Einsatzes als Soldat unvorstellbare Grausamkeiten, die ihn mit Sicherheit auch psychisch stark verletzt und geprägt hatten. Es stellt sich konsequenterweise die Frage, ob und wie er diese Erlebnisse verarbeiten konnte. Die Autorin Lotte Ingrisch, die eine enge Freundin von ihm war, berichtete in einem Interview 2002 über Wochinz' Empfindungen zu diesem Thema. Die Inhalte ihrer Konversationen drehten sich oftmals um seine Eindrücke von Kriegserinnerungen. Diese Ereignisse, so Ingrisch, ließen ihn schnell erwachsen werden und er wurde sie Zeit seines Lebens nie wieder los.[135] In weiterer Folge muss die Frage der Verarbeitung von Kriegserlebnissen und -traumata an alle Künstler, die im Zweiten Weltkrieg gedient haben und ähnliche Erfahrungen durchmachen mussten, gerichtet werden. Wie war es für sie möglich, zu einer Neubestimmung der Kunst nach dieser Zeit zu kommen und neue Konzepte zu entwickeln? Das geistige Erbe des

---

[132] Pohlman 1962, S. 6.
[133] Notiz Carl Wochinz, Oktober 1980.
[134] Notiz Carl Wochinz, Wien, 8. Oktober 1988.
[135] Interview mit Lotte Ingrisch, Wien 17. Juni 2002.

nationalsozialistischen Regimes hatte auch nach 1945 noch weitreichenden Einfluss auf die kulturelle Entwicklung. Künstlerische Sprachlosigkeit war die Folge. Ein Überleben in der Niederlage hatte der Wahn des „Dritten Reiches“ nicht vorgesehen. Die Kriegsheimkehrer sprachen selten bis gar nicht über ihre Kriegserlebnisse, diese wurden tabuisiert. Doch was passiert, wenn diese kollektive Erinnerung keine erzählbare Form erhält? Wie ist in so einem Fall ein nahtloser Übergang in eine Welt ohne Krieg möglich?

11.2 Das Trauma nach 1945

Die durch Kriege verursachten Traumatisierungen und Massenpsychosen lassen das „Ich“ innerhalb einer kulturellen Weiterentwicklung handlungsunfähig werden, so der Autor Rolf Famulla. Die Wiedervergegenwärtigung der Moderne brauchte also Anlaufzeit. In künstlerischer Hinsicht stürzte man sich auf die Abstraktion, die zwei Funktionen erfüllen sollten. Zum einen war ihr eine Art von Bußästhetik inne und sie fungierte in weiterer Folge als ein Ersatz für eine Erlösungsreligion. Zum anderen trug sie das Versprechen von der Befreiung der jüngeren Geschichte in sich.[136]Alexander und Margarete Mitscherlich wiesen 1967 in ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ auf jene Problematik und Schwierigkeiten hin, mit denen sich die Betroffenen nach dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert sahen. Das Buch brachte den moralischen Skandal der deutschen „unbewältigten” nationalsozialistischen Vergangenheit auf den Punkt. Das Thema wurde seit den späten 1950er Jahren in Deutschland zunehmend thematisiert. An die Stelle von Trauerarbeit trat, nach Annahme von Mitscherlich, die Verleugnung der eigenen Geschichte. Durch diese Abwehrreaktion hätten die Deutschen eine Möglichkeit gefunden, den Nationalsozialismus wie die „Dazwischenkunft einer Infektionskrankheit in Kinderjahren” zu betrachten.[137] Die Verweigerung der Erinnerung hatte eine Art von Gefühlsstarre im Volk zur Folge, die sich in jedem weiteren sozial-politischen Gefüge bemerkbar machte, so die Autoren.[138] Die ursprüngliche Kriegsgeneration blieb traumatisiert und in ihrer Lebenseinstellung verunsichert. Ihre Aufgabe wäre es gewesen, sich von Ideologien und Traumata sowie von psychologischen Verletzungen zu befreien. Die meisten verdrängten aber diese Zeit vollständig oder deuteten sie um. Man fixierte sich auf den Wiederaufbau und die Modernisierung des eigenen industriellen und wirtschaftlichen Potentials.[139] Wenige Jahre nach Erscheinen des Textes kündigte sich ein Wandel im deutschsprachigen Raum im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit an.

---

[136] Famulla 2008, S. 213.
[137] Mitscherlich 2012, S. 25
[138] Mitscherlich 2012, S. 38.
[139] Famulla 2008, S. 63.

Die beiden Weltkriege waren unter anderem das Resultat einer kulturellen Entwicklung. Um diese verstehen zu können, verlangt es nach einer differenzierten Herangehensweise. Auf welche Weise KünstlerInnen reagieren, wenn sie mit solchen Katastrophen konfrontiert werden, ist ebenso unvorhersehbar, wie die Bewältigungsstrategien von anderen Individuen. Wie die Kriegsteilnahme die KünstlerInnen psychisch prägte, lässt sich oftmals im Nachhinein nicht mehr feststellen. Die Literatur schweigt sich dazu häufig aus oder behandelt diesen Themenkomplex eher stiefmütterlich. Die Allgegenwärtigkeit des Todes, des Tötens und der Gewalt musste die Künstler, die während des Zweiten Weltkriegs als Soldaten gedient hatten, jedenfalls nachhaltig beeinflusst und verändert haben. Das eigene Überleben verlangte in dieser Zeit auch immer eine Zustimmung zum Töten.[140] Kunst ist, wie Rolf Famulla es bereits in seinem Buch zu Joseph Beuys formulierte, dazu verpflichtet, sich neuen Problemen der Gesellschaft zu stellen. Ohne die Kunst ist eine Reflexion der Gesellschaft auf sich selbst nicht denkbar. Ebenso ist eine demokratische Gestaltung der Gesellschaft ohne Kunst unmöglich. Ohne sie sind Katastrophen, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Form von zwei aufeinanderfolgenden Weltkriegen geschahen, nicht zu verarbeiten.[141] Eine kritische Bewertung ist die Voraussetzung für den Betrachter, der sich mit Werken, die aus solch einem Kontext heraus entstanden sind, auseinandersetzt. In diesem Zusammenhang wird im Folgenden die kritische und wissenschaftliche Aufarbeitung des künstlerischen Nachlasses von Wochinz mit dem von Zeitgenossen ähnlichen biographischen Hintergrunds in Verbindung gebracht.

11.3 Ein Vergleich zwischen Wochinz und anderen Künstlern

Ein bemerkenswertes Beispiel für eine solche kritische Untersuchung der Thematik Krieg, Kunst und Trauma, findet man von Rolf Famulla über Joseph Beuys. Beuys, der sich 1941 freiwillig für den Kriegsdienst meldete, ist einer der prominentesten deutschen Nachkriegskünstler und gelangte unter anderem durch seinen Absturzmythos im Zweiten Weltkrieg zu Bekanntheit. In seinem Buch kritisierte Famulla Beuys' Selbstinszenierung bezüglich des Absturztraumas. Beuys beschrieb die Rettung durch die Tartaren, die ihn mit Fett und Filz gepflegt hätten, als sein Schlüsselerlebnis. Famulla setzte dem entgegen, dass Beuys' so schwer verletzt gewesen wäre, dass er sich an derartige Details kaum erinnern hätte können. Der Autor entnahm dies, Beuys' Verletzungen und ihrem Schweregrad, um sein Argument zu untermauern. Dieses Erlebnis verdrängte bei Beuys im Nachhinein alle anderen Ereignisse der nationalsozialistischen Zeit –

[140] Famulla 2008, S. 39.
[141] Famulla 2008, S. 19.

also auch den Krieg selbst und die erlittenen seelischen Verwundungen.[142] Wie lässt sich das erklären? Aus der Sicht des Kriegsteilnehmers hatte das eigene Überleben oberste Priorität, während der Rest weitgehend ignoriert werden musste. Das Überleben verlangte unter anderem ein Einverständnis zu töten. Ein wahrhaftiges Verarbeiten der Ereignisse setzt in nächster Konsequenz das „Mitfühlen" mit dem Feind voraus.[143] In den seltenen Fällen, in denen sich Beuys zum Krieg äußerte, sprach er stets von einem „Bildungserlebnis".[144] Das Reden über jenen Teil seiner Vergangenheit verweigerte er jedoch die meiste Zeit. Er weigerte sich, die Kriegserlebnisse zu versprachlichen und in weiterer Folge bewusst zu verarbeiten. Dennoch blieb der Krieg in seinen künstlerischen Arbeiten ein Thema. Auch eine Neubewertung durch jüngere Erkenntnisse über die Zeit des Nationalsozialismus lehnte er damit ab.[145] Sowohl bei Wochinz als auch bei Beuys spielte die potentielle wie faktische Täterschaft im Krieg keine explizite Rolle in der künstlerischen Aufarbeitung. Beide verbindet ihr Opferstatus. In einer Hinsicht liegt aber ein wesentlicher Unterschied zwischen Beuys und Wochinz darin, dass Beuys sich freiwillig für den Kriegsdienst meldete und Wochinz eingezogen wurde. Das Wesen der beiden war in diesen Ansätzen grundlegend verschieden. Diese Divergenz zog sich auch durch spätere Entscheidungen der beiden Künstler. Vor allem manifestierte sich ihr unterschiedlicher Charakter in der Art ihrer öffentlichen Präsenz. Wochinz zog sich zurück, während Beuys seine kämpferische Natur durchzusetzen vermochte. Das Selbstverständnis von Beuys war ein völlig anderes als das von Wochinz. Nach dem Krieg mussten die Zukunftsperspektiven, die währenddessen noch Gültigkeit gehabt hatten, anderen weichen. Das Selbstwertgefühl von Individuen und Gruppen war nach dem Kriegsende erschüttert. Es stellte sich allem voran die individuelle und kollektive Schuldfrage. Beuys und Wochinz stürzten sich – wie viele andere Künstler zu dieser Zeit auch – in die künstlerische Produktivität und besuchten nach dem Krieg Kunstuniversitäten. Beuys begann 1946 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf zu studieren, Wochinz im selben Jahr an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Das Durchleben des traumatischen Schmerzes wurde für beide ein stimulierender Faktor für künstlerische Produktion. Zudem verband die beiden in ihrem künstlerischen Werk ein Glaube an die Vergeistigung, Spiritualität und eine Faszination für die Kräfte der Natur. Genauso wie Beuys sah Wochinz während der Jahre als Soldat viele verschiedene Orte. Beide fanden Inspiration in diesen Zeitabschnitten, auch wenn diese sich künstlerisch unterschiedlich äußerte. Ein entscheidender Unterschied in ihrer transzendentalen Auffassung von Kunst ist wohl jener, dass Beuys sich über die schicksalsbestimmte und spirituelle Herangehensweise in seinem

[142] Famulla 2008, S. 33.
[143] Famulla 2008, S. 33.
[144] Famulla 2008, S. 34.
[145] Famulla 2008, S. 40.

Handeln als Soldat zu rechtfertigen suchte.[146] Währenddessen konnte Wochinz diese Religiosität und Transzendenz erst aus dem eigenen soldatischen Erleben und Trauma heraus entstehen lassen. Der Krieg war für beide jedoch ein notwendiges Durchgangsstadium. Er beherrschte auf verschiedenen Ebenen die künstlerischen Schaffensphasen der beiden, doch kamen die zwei Künstler zu einem unterschiedlichen Ergebnis. Das Werk beider eröffnet sich erst, wenn man die tiefgreifenden traumatischen Verletzungen, die ihnen im Zweiten Weltkrieg widerfahren sind, verdeutlicht. In Beuys' Œuvre existieren viele Beispiele, die sich auf den Krieg beziehen. Die Aktion „Manresa“ von 1966 (Abb. 24) war eine Anspielung auf die spirituelle und physische Regeneration von Ignatius von Loyola, nachdem er sich von seinem Soldatendasein gelöst hatte. In „Manresa“ machte Beuys die Hoffnung auf Erlösung durch die Spiritualität präsent. Dies war bei ihm ein immer wiederkehrendes Thema. Das Werk „Torso“ von 1949/51 (Abb. 25) zeigt eine Skulptur, die wenige Jahre nach Kriegsende entstanden ist. Diese Arbeit thematisiert Fragilität, Verletzlichkeit und Vergänglichkeit anhand eines menschlichen Torsos. Ein Jahrzehnt nach dem Ende des Kriegs schuf Beuys immer wieder Arbeiten, in denen er seine traumatischen Kriegserlebnisse zu verarbeiten versuchte. Auch die „Gummierte Kiste“ von 1957 (eine einfache Holzkiste, angestrichen mit einer schwarzer Farbmischung aus Teer und Gummi) erinnert stark an den sehr viel später entstanden „Schmerzraum. Hinter dem Knochen wird gezählt.“ von 1983. Der biographische Kontext zu jener Arbeit erzählt von einem Rückzug Beuys' während einer depressiven Phase. Er zog sich in die verdunkelte Wohnung eines Freundes zurück bis er dort verwahrlost entdeckt wurde. Er sprach in diesem Zusammenhang von dem Wunsch, sich selbst aufzulösen. Als Resultat dieser Phase entstand die „Gummierte Kiste“.[147] Immer wieder nutzte Beuys solche Imaginationsräume, um sie auch mit kollektiver Erinnerung zu verbinden. Er stellte damit eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in den Raum. Sein „Krieger“ (Abb. 26) von 1955/1958 kann als Bild eines verwundeten, verletzten Menschen gelesen werden. Die Skulptur ist Ausdruck einer großen Krise. Es geht um die Erfahrung mit dem Tod im Sinne von töten und getötet werden, das als Erlebnis allen Kriegsteilnehmern zugrunde liegt. Die Flucht in einen seelischen, vergeistigten Ort ist aus diesem Verständnis heraus naheliegend. Eine Verarbeitung der Erlebnisse war durch die Schuldzuweisung der nachwachsenden Generation schwierig. Die Traumatisierung durch den Krieg fand daher im Schweigen zu eine erträgliche Form. In den Augen der Veteranen konnten Nichtbetroffene dieses Kriegstrauma schließlich nicht verstehen. Eine Aufarbeitung im psychologischen Sinne wurde somit unmöglich.[148] Die Kunst wurde dabei für einige zum Ventil. Aber auch in diesem Bereich kann wiederum eine

[146] Famulla 2008, S. 44.
[147] Schröder 2011, S. 181-182.
[148] Famulla 2008, S. 179.

Verdrängung stattfinden. Beuys flüchtete im Verlauf seines künstlerischen Werdegangs von einer materialistischen Welt in ein geistiges Reich. Famulla stellte im Folgenden die Frage, ob sich auch andere Künstler mit dem Krieg und den darauffolgenden Traumata auseinandersetzten. Er verwies vor allem auf einige Künstler nach dem Ersten Weltkrieg und zählte in diesem Zusammenhang Otto Dix (Abb. 27), John Heartfield (Abb. 28), George Grosz (Abb.29), Lea Grundig-Langer (Abb. 30), Frans Masereel (Abb. 31), Christian Schad und Kurt Schwitters auf. Allen gemeinsam ist, dass sie die Gräuel des Kriegs ungeschönt und in ihrer absoluten Unmittelbarkeit darstellten. So scheinen in den Strömungen der Zwischenkriegszeit gewisse Bewältigungsstrategien des Erlebten bemerkbar zu sein.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangte man, wie bereits angeführt, zu den vielzähligen Variationen des Abstrakten. Auch außerhalb Europas ließ man sich darauf ein und verband diese neue Kunstrichtung mit einer transzendenten und spirituellen künstlerischen Praxis. Namhafte Beispiele sind diesbezüglich Jackson Pollock, Mark Rothko und Robert Motherwell. Im Nachkriegs-Deutschland war sicher Joseph Beuys der bedeutendste Vertreter einer vergeistigten, mythologischen Richtung in der Kunst. Bei vielen Künstlern brachte erst die Kriegstraumatisierung und die Fremdbestimmung durch verschiedene gesellschaftliche Realitäten eine solche spirituelle Bildsprache hervor. Wochinz verfolgte ebenfalls eine solche Tendenz. Er begann als Künstler in Österreich ab 1970 sehr intensiv über die eigene Kriegserfahrung in seinen Bildern zu sprechen. Dies geschah in einem relativ kurzen und intensiven Zeitraum von circa fünf Jahren. Fließend ging er dazu über, sich vermehrt spirituell-religiösen Themenkomplexen zu widmen. Dazu ist anzumerken, dass Religion und Spiritualität primär Heilung versprechen. Während Beuys eher schamanische, rituelle und kultische Kunstwerke auf der Basis von Mythologien schuf, machte sich Wochinz das Vokabular der christlichen Ikonographie zu Nutze, um seine Botschaften von Tod und Wiederauferstehung zu formulieren. Innerhalb Europas ist in diesem Zusammenhang die christliche Formensprache von großer Bedeutung. Christliche Kunst und ihre ikonographischen Inhalte haben das allgemeine Bewusstsein seit knapp zwei Jahrtausenden mitgeformt. Aus diesem Grund eigneten sie sich auch als Mittel, um solche Inhalte zu vermitteln.[149] In Österreich erkannte dies auch noch ein anderer: der Bildhauer Alfred Hrdlicka. Er widmete sich ebenfalls dieser christlichen Formensprache und instrumentalisierte sie für seine Zwecke. Anfang 1944 wurde er zu einem SS-Werbelager eingeladen, lehnte dies aber ab.[150] Während sein Bruder 1942 als Soldat in Leningrad fiel, gelang es Hrdlicka, sich den NS-Jugendlagern zu entziehen.[151] 1946 inskribierte

[149] Fried/Hrdlicka/Ringel 1986, S. 136.
[150] Lafontaine 2008, S. 80.
[151] Brandstaller 2008, S. 9.

er bei Albert Gütersloh und Josef Dobrowsky und widmete sich daraufhin den Studien der Malerei und Druckgrafik. Ab 1953 bis 1957 lernte er bei Fritz Wotruba Bildhauerei.[152] Neben seinen monumentalen bildhauerischen Arbeiten schuf er immer wieder sensible, feine Zeichnungen und Radierungen, die dazu in einem Kontrast stehen. Hrdlicka meinte in diesem Zusammenhang, dass sich erst aus graphischer Bearbeitung eines Themenfeldes die Essenz einer Idee formen würde.[153] Er forcierte die Figuration – das Informel sowie die Abstraktion lagen ihm fern. Laut eigener Aussage wurden seine Bilder immer zeitkritischer. Auch religiöse Aspekte fanden immer tiefer ihren Weg in seine künstlerische Praxis.[154] 1964 konnte er seine „Kreuzigungsgruppe", drei männliche Torsi, bei der Biennale in Venedig zeigen. Die Bibel hielt er für ein ‚klassisches' Buch und zog aus ihr immer wieder Referenzen für seine eigenen Arbeiten.[155] Ab dem Jahr 1969 begann für ihn eine intensive Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Anstoß war die Beauftragung von Wandbildern für die evangelische Gemeinde Plötzensee in Deutschland.[156] Er ließ sich unter anderem auch durch Kriegsberichtee (Abb. 32-35) von Heimkehrern und Soldaten inspirieren. Besonders in seinen Grafiken ließ ihn der Bezug zu biblischen Themen und Motivkomplexen nicht mehr los. In der Radierung „Das allerneueste Testament" (Abb. 36) setzt er die Kreuzigung Jesu in den Kontext der jüngeren Gräueltaten.[157] In den Kreuzigungsdarstellungen verband und entwickelte er mit der Person Christi einen Prototyp des Verfolgtseins. In Zusammenhang mit diesem standen Demütigung, Folter, Häftlingssituationen und Verhöre. In enger Verbindung steht damit auch das Thema der politischen Verfolgung, wie beispielsweise im Tryptichon „Kreuzigung, Plötzenseer Totentanz" von 1972 (Abb. 37).[158] Hier wurden keine Kreuze dargestellt, sondern Eisentraversen mit Haken, auf denen man politisch Gefangene erhängt hatte. Der Gekreuzigte wurde bei Hrdlicka zum Sinnbild des unterdrückten, verfolgten und ausgestoßenen Menschen erklärt. Die Leidensgeschichte Jesu verwies dabei für ihn auf ein allgegenwärtiges Thema der Gewalt am und durch den Menschen. Hrdlicka stellte auch einmal fest, dass Jesus fast eine KZ-Figur für ihn sei, der für seine Überzeugungen hingerichtet werden musste.[159] Immer wieder zeigte Hrdlicka Jesus in seinem Werk als einen Außenseiter. Er vertrat damit in Österreich die ansonsten beinahe gänzlich fehlende Gesellschaftskritik in Hinblick auf die Vergangenheit und deren Bewältigung. Das Leid, das Menschen ihren Mitmenschen zufügen, wurde bei Hrdlicka im Bild mit dem

[152] Brandstaller 2008, S. 11.
[153] Brandstaller 2008, S. 107.
[154] Jenni/Scheufele 1993, S. 152.
[155] Brandstaller 2008, S. 15.
[156] Brandstaller 2008, S. 25.
[157] Rombold 1983, S. 33.
[158] Walda 2007, S. 84-85.
[159] Rombold 2004, S. 96.

Leiden Christi am Kreuz angeprangert. Doch der Gekreuzigte ist bei ihm nicht notwendigerweise auf Christus bezogen, er verweist bei ihm auch auf den griechischen Halbgott Marsyas, der geschunden und zu Tode gehäutet wurde.[160] Marsyas wurde von Apollo wegen seiner antiautoritären Haltung bestraft, er ist ein Symbol der Auflehnung und Freiheit. Hier verknüpfte also auch Hrdlicka einen mythologischen Strang mit dem des Christlichen, um die Geschehnisse seiner Zeit dem Betrachter vor Augen zu führen. Den Moment des geschundenen, stigmatisierten Märtyrers stellte er in allen Varianten bildlich dar. Es lassen sich in seinem Werk außerdem Motive der Hinrichtung, der Kreuzigung und des Sterbens finden.

Ein weiteres Beispiel für einen österreichischen Künstlers, der zu den Geschehnissen des Zweiten Weltkriegs relativ früh Stellung bezog, war Gerhart Frankl. Während der Zeit des Nationalsozialismus emigrierte er nach London. Seine letzte Werkgruppe von 1964/65 widmete er der Erinnerung an die Gräueltaten der nationalsozialistischen Konzentrationslager, denen auch seine Eltern zum Opfer gefallen waren. Der Bildzyklus „In Memoriam“ verarbeitet in einem ungeschönten Realismus diese Erlebnisse. Photographien der befreiten Konzentrationslager, die das britische Militär angefertigt hatte, dienten ihm dabei als Ausgangspunkt. Das Bild „Leichen in Landschaft“ (Abb. 38) von 1964 bezieht sich unmittelbar auf das Grauen jener Szenarien, das sich nach der Öffnung der Konzentrationslager den Menschen bot. Der Tote in „Leichen in gelber Sandgrube“ (Abb. 39) von 1962 nimmt dabei unter anderem die Haltung des Gekreuzigten ein. Ab den frühen 1960er Jahren gab Frankl in seinen Bildern auch den Ausblick auf eine mögliche Welt der Erlösung.[161] Bei vielen österreichischen Künstlern wie Boeckl, Weiler und anderen, fanden der Krieg und das Leid, welches das Dritte Reich brachte, jedoch keinen offensichtlichen künstlerischen Niederschlag. Man hielt vielmehr dem soeben Erlebten neue Zeichen des Aufbruchs entgegen. Einige Beispiele für andere Künstler ähnlichen biografischen Hintergrundes im Hinblick auf Kriegsteilnahme und Ansässigkeit im deutschsprachigen Raum, finden im Folgenden eine Auflistung. Alle leisteten ihren Kriegsdienst ab und fanden mit einer anschließenden künstlerischen Tätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg Eingang in die Kunsthistorie. In einem Ausnahmezustand wie dem Krieg und der direkten Teilnahme an ihm wurde vom Menschen eine Neuorientierung verlangt – bei Künstlern vor allem eine schöpferische.[162] Viele von ihnen wandten sich dem Informel zu. So sind beispielsweise Arthur Köpcke (Militärdienst), Peter Voigt (Soldat und amerikanische Kriegsgefangenschaft), Otto Dressler (Militärdienst), Carl Buchheister (Teilnahme am Ersten und Zweiten Weltkrieg), Karl Fred Dahmen (einfacher Soldat im Zweiten Weltkrieg mit

[160] Biller 2009, S. 43.
[161] Scheicher 2009, S. 23.
[162] Famulla 2008, S. 39.

anschließender Gefangenschaft), Winfred Gaul (Soldat an der Ostfront), Karl Otto Götz (Soldat, Luftwaffe), Otto Greis (Kriegsdienst), Gerhard Hoehme (Jagdflieger), Heinz Kreutz (im Zuge seines Militärdienstes kam er als Soldat nach Russland), Martin Matschinsky Denninghoff (Kriegsdienst und russische Gefangenschaft), Bernard Schultze (Soldat in Russland und Afrika), Fred Thieler (Militärdienst) und Hann Trier (Militärdienst) derartige Beispiele. Emil Wachter und Franz Walchegger teilten mit Carl Wochinz eine recht ähnliche Kriegsvergangenheit. Wachter wurde 1941 im Zuge seines Militärdienstes nach Russland beordert, im Frühjahr 1942 erlitt er eine Kriegsverwundung, gefolgt von einem längeren Lazarettaufenthalt. Franz Walchegger wurde 1942 von der deutschen Wehrmacht eingezogen und leistete danach den Frontdienst in Russland ab. Bei diesen beiden kam es in Folge dessen zu einer Auseinandersetzung mit religiösen Themen. Stilistisch sehr unterschiedlich beschäftigten sich die beiden Maler mit dem Themenpaar „Tod“ und „Leben“. Auch Wochinz setzte sich, wie bereits eingangs erwähnt, mit religiösen Motiven und Themenkomplexen auseinander. Diese Entwicklung steht bei ihm in besonderem Zusammenhang mit dem Kriegstrauma und seinen Fronterlebnissen.

12. Kriegszeichnungen

Ab 1970 begannen die Themen dieser kriegerischen Erfahrungen in Wochinz' künstlerischem Werk inhaltlich relevant zu werden. Dies ist das Jahr, in dem er sich dem zuwandte, was bis zu diesem Zeitpunkt noch keine Aufarbeitung gefunden hatte; er verarbeitete seine Erlebnisse in Wolchow an der russischen Front sowie als Gebirgsjäger und er führte eine Abrechnung an den politischen Personen des verantwortlichen Regimes durch. Weitere Themen sind unter anderem auch das Gedankengut und die Dynamiken jener Kriegstreiberei. Entgegen den martialischen Kriegsdarstellungen und idealisierten Portraits von Soldaten im Schlachtfeld, die ganz in der Gesinnung der nationalsozialistischen Propaganda mystifiziert wurden und die die Gemeinschaft an der Front zwischen den Soldaten darstellen sollten, zeigen die Zeichnungen von Carl Wochinz eine völlig andere Darstellung jener nationalsozialistischen Idee der heroischen und verbrüderten Gemeinschaft von Frontsoldaten. Sie stellen neben der Hilflosigkeit des Einzelnen auch den Wahnsinn dieser Unternehmungen an der russischen Front dar. Ganz im Sinne der Gemeinschaft unter Soldaten erzählen seine Arbeiten von einer interkulturellen, die politischen und sprachlichen Barrieren überwindenden Erfahrung. 1975 vermerkte er auf zwei Zeichnungen „Sie alle waren Menschen. Wolchow 1942-43“ (Abb. 40) und „Friede dem armen Feind und ALLEN“ (Abb. 41). In der ersten Bleistiftzeichnung (Abb. 40) ist zentriert eine stilisierte Hausfassade zu erkennen, welche sich dreidimensional nach

rechts bis an die Blattseite erstreckt. Links davon ist ein mehrfach kräftig schraffiertes Kreuz zu sehen, über welchem der Titel der Zeichnung handschriftlich angebracht wurde. Im Hintergrund liegen noch weitere, nur zart angedeutete Kreuzformen. Rechts von der zentralen geometrischen Form, welche an ein Haus erinnert, befindet sich eine Gestalt; zumindest erinnert sie von der Statur her an einen menschlichen stehenden Körper, der dem Betrachter frontal zugewendet ist. Ein Großteil des Torsos wurde kräftig schraffiert. Getrennt sind die beiden Bildelemente durch die Senkrechte der Hauskante. Im Vordergrund ist eine liegende Kreuzform angedeutet, welche über den Bildträger hinausgeht. Am Beispiel dieser Zeichnung sind Formen, Strukturen und Mechanismen erkennbar, die Wochinz in diesen Jahren stilistisch fortsetzte. Die oftmalige Betonung von Formen und Umrisslinien deutete sich bereits in den Landschaftszeichnungen von 1970 an. In den Kriegszeichnungen setzte Wochinz sie nun brutaler ein, oftmals auch in Form eines anderen Mediums – dem Bleistift. Die Arbeiten zeichnet eine selten durchgehende Linienführung aus. Bewusst setzte er als Ausdruckmittel Strichunterbrechungen ein. Die physische Kraft des Zeichenprozesses wird sichtbar, wenn man diese Arbeiten wendet. Durch den Druck des verwendeten Materials entstand eine Art Relief auf der Rückseite. Dieser Prozess ist den meisten seiner Kriegszeichnungen eingeschrieben. Ihnen wohnen automatische Strukturen inne, dennoch wird durch die zeichnerische Dynamik die Gegenständlichkeit nicht aufgegeben. In der zweiten Zeichnung (Abb.41) ist das frontale Portrait eines Mannes erkennbar. Wochinz verweist mit dem Titel auf dessen Herkunft. Der Umriss des Kopfes wurde mit dem Bleistift in kleinen Abschnitten immer wieder kraftvoll nachgezogen. Im Kontrast dazu steht eine filigran angedeutete Mimik. Das linke Auge fehlt. Hier ist erkennbar, dass der Künstler mit seinen Fingern das Pigment auf dem Papier, als Andeutung einer Augenhöhle, verwischte. Die bei Wochinz dargestellten Soldaten sind entindividualisiert, ihre spezifischen Charakterzüge fehlen. Russische und deutsche Soldaten wurden in ihrer Darstellung nicht unterschieden, lediglich der Titel auf der Rückseite gibt manchmal Aufschluss über die Zugehörigkeit der Dargestellten. So auch bei „Verwundeter (1943)“ von 1974 (Abb. 42). Wochinz verwendete für die Zeichnung die Vorderseite eines Briefkuverts. Eingepasst in dieses horizontale Format ist die Tuschzeichnung eines Mannes. Die korrekte anatomische Darstellung wurde aufgebrochen. Der feingliedrige Körper nimmt die rechtwinkelige Form des Bildträgers an. Manche Stellen wurden dicht mit Federstrichen verstärkt oder überzeichnet. An diesen wären beispielsweise die restlichen Finger der rechten Hand und der Fuß des linken Beines zu erwarten. Sie verschwinden hinter dem oftmals Überstrichenem. Die Figur liegt auf dem Bauch und hat die Arme hinter sich verschränkt, ihr Gesicht ist ins Profil

gedreht im oberen rechten Eck. Die beklemmende Wirkung entfaltet sich im Zusammenspiel von Format und verdrehten Gliedmaßen der Figur.

Die Fronterfahrung, wie man sie auch schon aus dem Ersten Weltkrieg kannte, war vielfach in Dualitäten gespalten. Der Kriegseinsatz fand in der Luft und auf der Erde statt, also einem Freiraum und einem Labyrinth aus Gräben. Damit in Zusammenhang steht der Gegensatz von freiem Sehen und versperrter Sicht. Besonders der Grabenkrieg wurde als zerstörerische Paralyse betrachtet. Der Blick wurde als dem Geschehen enthoben beschrieben.[163] Dies galt für das Individuum, wie auch für das Kollektiv, welches jenen Grenzerfahrungen ausgesetzt war. Während Franz Marc, der im Ersten Weltkrieg diente, den Krieg noch als etwas Mystisches, Mythisches schilderte und die Kriegslandschaft als expressionistisches Sinneserlebnis beschrieb, kann bei Wochinz kaum mehr von einer solchen Idealisierung und Faszination für die Geräusche, Bilder und Gerüche gesprochen werden.[164] Pathetisches hatte spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg keinen Platz mehr in der Kunst. Wochinz' Arbeiten sind daher als Zeitzeugnis zu lesen. Durch den Dienst als Frontsoldat und das Gefangensein in Gräben und Stellungen über Tage hinweg, war er visuell entmachtet und physisch immobil. Er war also ganz dem ausgesetzt, was die Einschränkung durch den Schutz der Gräben und Stellungen innerhalb seines Sicht- und Bewegungsfeldes zuließ. Die Arbeiten nach 1970 sind Referenzen auf die unmittelbar erlebten Fronterfahrungen. Ausschnitthaft setzten sich traumatische Sequenzen in Wochinz' Erinnerung fest. In diesem Zusammenhang sind auch folgende Zeichnungen zu verstehen: „Die Hand eines Kriegs. Wolchow 1942-1943“ (Abb. 43) und „SÄUE“ (Abb. 44) setzen ebenfalls einen kurzen Moment von Erinnerung an Gesehenes frei. Beide Zeichnungen zeigen ein Fragment. Erstere (Abb. 43) beschreibt mit stark schraffierten Bleistiftlinien und zeichnerischen Verdichtungen, welche das Papier beinahe aufritzen, eine menschliche Hand. Die Finger, welche sich dem Betrachter zum Teil aufgedunsen, gespalten und stummelhaft präsentieren, widersprechen jeder Anatomie. Die Hand zeigt nach oben, gleich einem dicken Baumstamm, entwachsen die Finger dem Handgelenk. Die zweite Zeichnung (Abb. 44) zeigt eine Anordnung von geometrischen Tuschelinien, welche sich gesamt als Kreuzform lesen lassen. Diese ist der Bildmitte entrückt und im rechten Drittel der Zeichnung platziert. Auch hier mischen sich die dünnen Linien der Form mit schwarz akzentuierten Details. Am linken Drittel der Zeichnung liest man die Handschrift des Künstlers. „SÄUE“ schrieb er in Blockbuchstaben links neben das Kreuz. Auch die Zeichnung „Herrgott. Eingeschlossen bei 50°. Wolchow 1943. Ich war eingeschlossen.“ (Abb. 45) verdeutlicht die Intensität des

[163] Ubl 2000, S. 179.
[164] Ubl 2000, S. 180.

Erlebten und Überlebten. In einem Moment unkontrollierter Spontanität beschrieb er diese labile Grenzsituation. Die wenigen Tuschkurven und Kreise werden zum Reflex einer inneren, physischen Spannung. Die Zeichnung erinnert an frühere Phasen während seiner Informel-Zeit, dennoch steht sie hier in anderem Zusammenhang. Wochinz schrieb dem Blatt durch brutale Gesten mit der Feder den traumatischen Moment ein. All diesen Zeichnungen ist gemein, dass sie in schnellen Strichen – in einem Moment der Erinnerung – aufs Papier gebracht wurden. Unübersehbar ist dabei auch die Härte und die Intensität der Strichführung, die sich an manchen Stellen verdichtet und sich tief ins Papier eingräbt. Übermalungen und Überschreibungen wurden von ihm als Verfahren zur gewaltsamen Entstellung des verarbeiteten Kriegsmaterials eingesetzt.

Formal anders präsentiert sich eine Zeichnung im A3 Format von 1971. Auf der Rückseite ist in Wochinz' Handschrift zu lesen: „Das Kind das nicht gesehen wurde. Die Unschuldigen. Das Messer war barmherzig aber das Blut stank (STANK). (Der Krieg)“ (Abb. 46). In die Zeichnung eingeschrieben innerhalb dichter Strukturen aus feinen Liniengeflechten wiederholte er nochmals: „Das Messer war barmherzig aber das Blut stank. Die Helden des großen Kriegs. Die Verwundeten. Die Schwerverwundeten. Die Toten. Die Menschlichen. Die menschlichen Menschen.“ (Abb. 47-48). Weiter oben in der Zeichnung steht „Der dreckige Krieg“ geschrieben. Die Zeichnung wurde mit Bleistift sowie mit roter und schwarzer Tusche bearbeitet. In einer All-over Struktur legt er die Bleistiftzeichnung über das gesamte Bild. Die schwarzen, feingliedrigen Tuschestriche verdichten sich nach oben rechts immer mehr und überlagern Handschriftliches in der rechten Ecke durch ihr Chaos. An manchen Stellen schraffierte er Linien so oft, dass sie stärker aus dem dichten Geflecht hervortreten und eine Art Komposition vorgeben. Sparsamer wurde die rote Tusche eingesetzt, es wurden nur einige Details mit dieser hervorgehoben. Durch eine in der Bildmitte angedeuteten Brückenkonstruktion, erkennt man den Verlauf eines Flusses. Im oberen Viertel des Bildes sind zwei hügelförmige Elemente zu sehen. Eingebettet in die Landschaft im unteren Teil der Arbeit fällt auf der linken Bildhälfte ein baumartiges Gewächs auf, daneben liegt ein nicht weiter definierter Körper. Er erscheint als reduzierte Figur, die mit ihrem Torso beinahe in den Betrachterraum hineinragt. Sie dient als bildeinführendes Element. Auf Höhe der Brust dieser Figur, die mit ihren breiten Schultern an eine Kreuzform erinnert, lodert ein Feuer (Abb. 47). Wochinz hat es als Akzent in roter Farbe in das Bild eingebracht. Auch Teile der Brücke und der Handschrift (Abb. 48) sind in Rot markiert. Zusammen mit der Schrift und Brücke bildet das Feuer einen visuellen Kontrast zur schwarzen Tuschfederzeichnung auf weißem Grund. Es evoziert und dokumentiert die Wirren eines Schlachtfeldes. Stilistisch schließt die Arbeit an die Landschaftszeichnungen von 1970 an und bildet damit ein Übergangsglied in der Werkkette.

Nach 1970 waren aber nicht nur die Wolchow-Erlebnisse Themen seiner Arbeit. Andere Darstellungen, zumeist Köpfe, die keinen direkten Frontbezug haben, tragen Titel wie „Der schlaue Fuchs“, „Der Priester des 3. Reichs“, „Das brennende Europa“, (Abb. 49) oder auch „Hitler mit Maus und seinem Volk“. Im Falle der drei Blätter „Der schlaue Fuchs“, „Der Priester des 3. Reichs“ und „Das brennende Europa“ (Abb. 49) präsentieren sich dem Betrachter drei Portraits in skizzenhaftem Stil mit Bleistift auf das Papier gezeichnet und schraffiert. Die jeweils dargestellte Person ist auf allen drei Zeichnungen deutlich identifizierbar. Die Attribute eines markanten Zweifingerbart, die betonte Nase und die stark schattierte Augenhöhlen lassen sich Adolf Hitler zuordnen. In Kombination mit ihren Titeln lässt sich dies eindeutig feststellen. Zum Teil wurden in jenen Zeichnungen in die Schraffur und in den expressiven Strich auch Hakenkreuze gesetzt, die erst bei näherem Hinsehen erkennbar sind. In der Arbeit „Der vom Hakenkreuz Gekreuzigte“ (Abb. 50) skizzierte Wochinz mit dichten kräftigen Kohlestrichen auf einem Umschlag. Im Original ist eine Figur, die auf einem Hakenkreuz hängt, zu sehen. Die Zeichnung wurde allerdings von einer beinahe blattfüllenden Schraffur überzeichnet. Es entstand dabei eine Überlagerung von einem Davor und Dahinter, im Sinne eines Verbergens, die das Motiv erst bei genauerer Betrachtung freigibt. Auch abstrakte Themen wie beispielsweise der „Krieg“ (Abb. 51-52) wurden thematisiert. Die beiden im Profil Dargestellten blicken ausdruckslos nach links in die Leere. In einer Zeichnung (Abb. 51) ist der porträtierte Kopf behelmt und geht über eine wirbelsäulenartige Struktur in einen Körper über. Um sie herum winden sich rauchsäulenartige Gebilde, welche mit S-förmigen Federstrichen und abgehackter Schraffur einen Körper unterhalb des Profils bilden. Auf der Rückseite einer Austrian Airlines Broschüre (Abb. 52) zeigt sich dem Betrachter ein hartes flaches Profil mit scharfer Linie. Die Kinnpartie tritt hervor, der Mund ist eine ausdruckslose Gerade und die Augen verschwinden hinter oftmaliger Überzeichnung. Oftmals stellte er die Augen der Abgebildeten starr, halbverdeckt oder gänzlich mit Tusche oder Bleistift zugestrichen dar. Es ist auch hier eine Personifikation des Kriegs, aus seitlicher Ansicht mit angedeutetem Hals, zu sehen. Im Kopf scheint eine Art Loch zu sein, aus dem schraffierte Linien in die rechte obere Ecke des Bildes ragen.

Nicht selten wurden auch Titel in Blockbuchstaben auf die Zeichnungen geschrieben. Sie sind gestalterischer und inhaltlicher Bestandteil der Arbeiten. Zumeist finden sich Beschimpfungen wie „SAU Kerl“ (Abb. 53) oder „HUND“ (Abb. 54), „HUNDE“ (Abb. 55). Wochinz fand damit ein weiteren Ausdruck und ein Ventil für das Unaussprechliche. Präferiert benutzte er Großbuchstaben. In der Zeichnung „General“ (Abb. 53) zeigt er eine Figur, die leicht aus der Mitte in die rechte Bildhälfte hineingerückt ist. Kraftvoll betont sind vor allem die Augenpartie mit Augenklappe sowie die Schulterklappen und der Kragen der

Militäruniform. Auf der linken Brustseite befinden sich Kreuze auf der Uniform. Die dargestellte Person blickt den Betrachter frontal an. Die Worte „SAU Kerl“ schrieb Wochinz der Figur auf Bauchhöhe auf die nach unten auslaufende Andeutung eines Körpers. „Armer Köter, ER HITLER“ (Abb. 54) zeigt einen Kopf mit Kugelschreiber auf einer Serviette gezeichnet. Wochinz überzeichnete die Mimik der dargestellten Person. Es erscheint so, als ob er sie hätte ausstreichen wollen. Darüber platzierte er das Wort „HUND“. In der Arbeit „Massengrab“ (Abb. 55) zeichnete er erneut das Symbol des Kreuzes auf die linke Blatthälfte. Der untere Teil des Symbols ist verstärkt mit dicker Bleistiftschraffur. Auf der rechten Seite griff Wochinz die Vertikale des Kreuzes mit Linien wieder auf. Den dadurch entstehenden Raum zwischen den beiden Bildelementen verwischte er durch Bleistiftpigment von seinen Fingern. Rundherum sind undefinierbare Krakel und Verdichtungen zu sehen. In der unteren Hälfte der Arbeit steht „HUNDE“ geschrieben. Auch in der Arbeit „Messerschützender Krieger“ (Abb. 56) wurde der Titel auf der Zeichnung selbst zu einem integrativen Faktor bezüglich der Unmissverständlichkeit der Bildaussage. Auf der Rückseite (Abb. 57) wurde der Titel in Schreibschrift und darunter in markanten Blockbuchstaben noch einmal verdeutlicht. Die Wiederholung des Bildtitels tritt in den Vordergrund und hebt mit aller Eindringlichkeit die Importanz des Dargestellten hervor. Die harte Bleistiftschraffur definiert hier einen Soldaten mit Helm und breiten Schultern, der etwas in Händen hält. Der Titel verrät, dass es sich um ein Messer handelt. Unwillkürlich erinnert die Form des Messers auch an ein Kreuz. Es nimmt beinahe die ganze Bildhöhe ein und tritt damit in den Vordergrund. Die Gesichtszüge des Soldaten verschwinden dahinter im dichten Schatten. Er hält den Gegenstand vor sich, wie der Titel erklärt, um sich wohl zu schützen. Unten links ist dieser Titel in Schreibschrift zu lesen. Auffällig sind die expressive Schärfe der Darstellung sowie die Ähnlichkeit von Kreuz und Messer. Wochinz präsentiert seine Bildprotagonisten als „Schmerzensmänner“, die in unterschiedlichen Darstellungen ihre Stigmata und Attribute vorzeigen. Sie treten ihren Peinigern entgegen, denen Wochinz zeichnerisch ebenso viel Raum zugestand. Diese Nähe von Schmerz und Trauma lässt die Körper seiner Märtyrer noch fragiler und verletzlicher erscheinen. Wochinz ging es um affektive Momente von Erinnerung. Er wurde von ihnen heimgesucht und verfolgt. Diesen psychisch zerstörerischen Momenten kam er nur durch ihre zeichnerische Visualisierung und dazu schriftlich festgehaltener Andeutungen bei.

1980 notierte Wochinz eine Erinnerung an die Zeit, als er mit seiner schweren Verwundung am Hauptverbandsplatz lag: „Ich will leben und für die Kunst dasein“. Gleichzeitig hätte er unbeschreiblich große Schmerzen und riesige Angst vor dem Tod gehabt. In jenen Momenten

wäre ihm klar gewesen, dass er dann bei Christus sei.[165] Eine Zeichnung (Abb. 58), deren Entstehungszeit drei Jahre umfasste, verdeutlicht, wie Wochinz sich langsam auch einer religiösen Thematik anzunehmen begann. Anhand der Veränderungen und dem anderen Wortlaut in den Titeln, kann der Verlauf von Überarbeitungen nachvollzogen werden. Bemerkenswert ist die Verlagerung seines Themenschwerpunkts. Aus den Beschriftungen der Rückseite lässt sich entnehmen, dass im Jahr 1971 mit der Zeichnung begonnen wurde. Im Zentrum steht der „ehemalige schwerverwundete Soldat mit Talisman (mit seiner Madonna)". Ein Jahr später änderte Wochinz den Titel in „Die Wunde blutet, verwundeter Soldat". Der sogenannte Talisman wie auch die Madonna fehlen hier vollkommen. Ein darunter in Großbuchstaben niedergeschriebener undefinierter Aufschrei zeigt Sprachlosigkeit an – Wochinz fand keine Worte um sich adäquat auszudrücken. 1974 vertauschte er im Titel das Subjekt „der Soldat" mit dem Objekt „die Madonna". Nun stand dadurch die „Madonna mit dem schwer verwundeten Soldaten" im Vordergrund. Die Zeichnung selbst wurde mit schwarzer Tusche, Bleistift und Buntstiften ausgeführt. Dieses Bild schließt nahtlos an den Stil der Arbeit „Das Kind das nicht gesehen wurde. Die Unschuldigen. Das Messer war barmherzig aber das Blut stank (STANK). (Der Krieg)" (Abb. 47) an. Wochinz konzentrierte hier einzelne Partien durch wiederholtes „Stricheln" mit der Feder in Schwarz, wie oben in der Mitte und links unten. Die Verdichtung von Strukturen und Linienelementen geben der dynamischen Komposition eine Gewichtung. Besonders durch die roten Striche und die beiden orangenen Akzentsetzungen ergibt sich ein Fokus. Ein Gesicht mit orangefarbenen Augen, schwarz gerahmten Umrisslinien und spitz zulaufendem Kinn erscheint in der oberen Bildhälfte. Umgeben ist es von nicht weiter zuordenbaren automatischen Kürzeln. In einer weiteren Zeichnung von 1975 verwendete Wochinz ausnahmsweise wieder Buntstift. Sie trägt den Titel „Heimkehr des verlorenen Sohnes" (Abb. 59). Reduzierter als noch in „Ehemaliger schwerverwundeter Soldat mit Talisman (mit seiner Madonna), Soldat, den es erwischt hat mit seiner Madonna vollendet Christtag 1971, 29. März, Die Wunde blutet, verwundeter Soldat 5. November 1972, AAAARRRAAÄÄÄÄ, Madonna mit schwer verwundetem Soldaten vollendet 1974" (Abb. 58) präsentiert sich dem Betrachter eine Komposition von Schraffur und Linie. Auf die kürzelartige All-over Struktur wurde zugunsten eines klareren Aufbaus verzichtet. Reduziert wurde auch die figurative Darstellung, diese wurde hier lediglich durch zeichnerische Gesten und Momente angedeutet. Der Titel deutet an, dass sich bei Wochinz erstmals Autobiographisches mit Religiösem verband. Autobiographisches im doppelten Sinne, da Wochinz zum einen ein Kriegsheimkehrer war und gleichzeitig auch

[165] Notiz Carl Wochinz, Wien Oktober 1980.

der Sohn von Eltern, die ihn immer wieder zurückwiesen.[166] Laut Aussage Carl Nicolais, war sein Vater das zweitgeborene Zwillingskind, mit dem keiner gerechnet hatte. Bis zum Zeitpunkt der Geburt war nicht bekannt, dass es ein Brüderpaar sein würde. Pränatal-medizinische Ultraschalluntersuchungen gab es 1920 noch nicht, welche die Eltern darauf vorbereitet hätten. Zwillingsschwangerschaften stellten um diese Zeit zudem ein hohes Risiko für Mutter und Kinder dar. Wochinz wurde damit, zumindest in seiner eigenen Vorstellung, zum nicht gewollten Sohn.[167] Das religiöse Motiv der „Heimkehr des verlorenen Sohnes" hat seinen Ursprung in einem biblischen Gleichnis, das im Evangelium des Lukas (15,11–32) erzählt wird. Die Bibelstelle erzählt von einem Sohn, der nach der Auszahlung seines Erbteiles das Vaterhaus verlässt und ein verschwenderisches Leben führt. Als er schließlich alles vertan hat, wird er zum Bettler. Er kehrt reumütig zu seinem Vater zurück, um ihn um Vergebung zu bitten. Der Vater nimmt ihn glücklich bei sich auf. Das Thema des „Verloren-Gehens" und „Wieder-Gefundenwerdens" ist hier von zentraler Bedeutung. Ziel der Darstellung ist die Zuwendung von Gott, wie Jesu zu den „Verlorenen". Es geht um die Einheit mit Gott, der in der Geschichte des „Verlorenen Sohnes" durch den Vater repräsentiert wird. Das Bild schuf damit gleichzeitig einen Übergang und eine Schnittstelle in Wochinz' Werk. Hier wurde Traumatisches mit Religiösem verknüpft. In der Zeit um 1974/75 setzten bei Wochinz die Verhältnisse von traumatisierenden Kriegserlebnissen und religiösem Empfinden einen künstlerischen Prozess in Gang. Seine Arbeit wandelte sich von einer aggressiven Abwehrhaltung zu einem imaginativen Hineinsehen und kontemplativen Versenken. Der historische Verweis geht dabei in einem Effekt des Geheimnisvollen und Verborgenen auf. Eine bereits 1971 entstandene Zeichnung (Abb. 60) gibt ebenfalls einen Hinweis auf die spätere Verknüpfung und Überleitung von Kriegserinnerung und Religiösem. Besonders interessant erscheint dabei der Text auf ihrer Rückseite (Abb. 61).

[166] Sein Sohn Carl Nicolai Wochinz bekam diese Zurückweisungen, die seinem Vater aus der Familie entgegengebracht wurden, am eigenen Leib bei Familienbesuche in Kärnten mit.
[167] Notiz Carl Nicolai Wochinz.

Wochinz schrieb:

> „Aber du wirst mit mir rechnen Schicksal
> wie du, so wird Gott dich schlagen
> immer gab ich dir die Hand manchmal
> gabst du sie zurück. Nimm sie doch
> wieder, sie beinhaltet doch nichts,
> nur die Liebe.
> Selig sind dir Menschen, die
> lieben. Denn sie sieht
> Gott. Ja, ich glaube
> in der Brust."

Die Hilflosigkeit, trotz gleichzeitigem Vertrauen in eine höhere Macht durch den Künstler, ist hier kaum zu überlesen. Weiters betitelte er das Bild mehrmals mit „Selbstportrait mit Eule und Turm und einer Kathedrale in einer Landschaft" sowie „Der Mensch als Kathedrale". Auf der Vorderseite der Zeichnung vermerkte er: „Weder Hitler noch Antihitler die Ewigkeit Mensch, vollendet am 27. Februar 1971. Himmel und Hölle 10.3.1971. Der Turm." Es liegt eine Art Versöhnlichkeit und Zuversicht im Hinblick auf eine ausgleichende Gerechtigkeit in diesen Worten. Eingeschrieben in ein engmaschiges Geflecht aus Tuschfeder und Bleistiftstrichen findet sich im Zentrum der Zeichnung ein Kopf. Durch die Verdichtung der Strukturen hebt sich das menschliche Haupt von seiner vegetativ anmutenden Umgebung klar ab. Der Kopf, ohne klare Gesichtszüge, scheint in der Bildmitte zu ruhen und bildet ein stabiles Zentrum und Gegengewicht zu den blattfüllenden Strukturgeflechten. Die in das Liniengefüge eingearbeiteten Titel und Bezeichnungen sind auf den ersten Blick nicht auszumachen, erst nach längerer Bildbetrachtung eröffnen sie sich dem Rezipienten. In inhaltlicher wie textlicher Hinsicht stehen hier der Mensch und der Respekt vor diesem im Fokus. Wochinz verwendete, wie in diesem Beispiel ersichtlich, immer wieder Sprache im Sinne von Textfragmenten als Bildelement. Er verpackte in den zeichnerisch eingegliederten Texten kritische Reflexe und mahnende Worte. Sie scheinen aus einem inneren Erklärungsbedürfnis heraus zu entspringen. Die Selbstreferenz der Texte setzte er als Mittel zur Akzentuierung ein, die Handschrift fungiert hierbei als unmittelbarer subjektiver Gefühlsausdruck. Die Zeichnungen transformieren jene in sie eingegliederten Texte und Sprachfragmente zu gleichwertigen visuellen Bedeutungsträgern. Rainer Fuchs stellte fest, dass Text nicht nur erklärt, sondern auch beansprucht „[…] als Teil des Ganzen aus der Gesamtsemantik des Werks seine Interpretation zu erfahren".[168] Bei Wochinz ist

[168] Fuchs 1996, S. 126.

Text jedoch nicht bloßer Informationsträger, er erfährt immer wieder eine optische Codierung oder Verschlüsselung, wenn es um die Lesbarkeit geht. Gestalterische Elemente der Liniengeflechte gehen in Wortfragmente über oder überlagern diese bewusst. Es entsteht eine Dialektik von Abwesenheit und Präsenz. Fuchs verwies auf die von Sigmund Freud und Jaques Lacan geprägte Verbindung zwischen „Eliminierung von Schrift mit Verschiebung und Verdrängung". Ihnen zufolge sei Unverarbeitetes und Verdrängtes indirekt gegenwärtig und zwar im Sinne einer „abwesenden Abwesenheit".[169] Textliches dient im Werk von Wochinz somit ebenfalls als symbolische Ausdrucksform. Es ist ein Hinweis auf reflexive Vorgänge von traumatisierenden Erfahrungen der eigenen Vergangenheit.

13. Gegenbilder des Kriegs

An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Vermittlungsform schrecklicher Erfahrungen auch immer einen Schluss auf die Gedächtniskultur durch künstlerische Erinnerungsarbeit zulässt. Joseph Beuys hatte diese beispielsweise bereits mit dem Begriff des Gegenbildes geprägt.[170] Sobald die Kunst den Blick stört, die Rezeption verkompliziert und beispielsweise deutlich gegen Kriege in Erscheinung tritt, eröffnet sich die Möglichkeit eines Gegenbildes.[171] Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte niemand die Narration des Kriegs und die Regeln seiner medialen Verarbeitung vorhersagen. Die traumatische Erfahrung in Europa ließ damit jede Kriegserzählung zu einer Idee des Gegenbildes werden, da Heldenerzählungen keinen legitimen Platz mehr fanden.[172] Petra Maria Meyer stellte in ihrem Buch „Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung" die Frage nach dessen dauerhafter oder grundsätzlicher Unmöglichkeit. Die Fragestellung bezog sich insbesonders auf das Gegenbild innerhalb des Kontextes der Kriegsdarstellung. Die größte Gefahr für das Gegenbild geht davon aus, dass es in ästhetischen Formen oder standardisierten Erzählungen verschwindet.[173] Im Bezug dazu steht auch die Frage danach, was ein Gegenbild zu leisten vermag. Die Autorin kritisierte, dass sich in Gegenbildern der Schrecken des Kriegs und Todes weder wiederspiegelt noch sich bezeichnen ließe. Das Bild selbst würde seine repräsentative Präsenz an diesem Schrecken einbüßen.[174]
Rainer Leschke sah das Funktionieren von Gegenbildern nicht in kulturell-moralischen Codes oder Anweisungen, sondern in emotional nicht prozessierbaren Intensitäten, die durch das

[169] Fuchs 1996, S. 135.
[170] Kramer 1997, S. 303.
[171] Meyer 2009, S. 12-13.
[172] Meyer 2009, S. 291.
[173] Meyer 2009, S. 13
[174] Meyer 2009, S. 14.

Gegenbild entweder entstehen oder auch wachgerufen werden. Das Problem besteht auch hier wieder im Verschleiß dieser Effekte.[175] Das Gegenbild ist somit nichts anderes als ein ungewöhnlicher Umgang mit und Zugang zum menschlichem Leiden in Kriegen. Friedrich Nietzsche benannte ein „passives Nicht-wieder-los-werden-können der einmal eingeritzten Erinnerung", deren Wirkung traumatisch sein kann. Im Gegensatz dazu steht ein „aktives Nicht-wieder-los-werden-wollen", das sich ganz bewusst dessen erinnert, was vergessen werden will. Es ist ein „eigentliches Gedächtnis des Willens" und findet seinen Ort im kollektiven Gedächtnis, dem es sich einschreibt. Daraus ergibt sich, dass Gegenbilder oftmals als Gegenpositionen oder als Gegenentwürfe auftreten.[176] Ein bekanntes Beispiel solcher Gegenbilder in der Kunstgeschichte ist die Serie „Los Desastres de la Guerra" von Francisco de Goya, die zwischen 1810 und 1820 entstanden sind. Doch Aneignungen und Gewöhnungseffekte durch Rezipienten verbrauchen diese Gegenbilder wiederum im Laufe der Zeit.[177] Ferner stellt sich die Frage, wie man Gewaltzusammenhänge erfahrbar machen kann, ohne Verdrängung zu produzieren. Wie kann man Schrecken vorstellbar machen, ohne die Gegenbilder in der Flut von Bildern zu versenken?

Wochinz' Zeichnungen sind ebenfalls Gegenbilder des Kriegs. In ihnen tritt der Mensch als „Subjekt" auf, als ein den Geschehnissen ausgeliefertes, unterworfenes Wesen. Die Entmenschlichung des Anderen, die Entmündigung und Entfremdung ist ein Akt, den der Krieg seinen Teilnehmern abverlangt. Wie bereits beschrieben, sind die bei ihm dargestellten Soldaten entpersonalisiert. Spezifische Charakterzüge fehlen den gezeichneten Figuren komplett. Die Gewalt der Kriegsrealität wird hier nicht geschönt, sondern es werden ihre traumatischen Erinnerungen freigesetzt. Es ist eine betont persönliche Zugangsweise, welche die Zeichnungen vermitteln. Man erfährt diese vor allem mittels des dargestellten Augenblicks durch die Augen des Zeitzeugen Wochinz. Wie könnte man sonst über den Schrecken des Kriegs sprechen, als über die eigene leibliche Erfahrung. Bildbeschriftungen auf der Vorder- und Rückseite seiner Zeichnungen leiten dazu an, die Gewalt des Kriegs gegen den Körper und die Menschlichkeit zu erfassen. Das Wechselspiel von Schrift und Bild erschafft einen Riss in der Bildrealität, der das Sichtbare hin zum Verborgenen eröffnet. Die Zeichentechnik, die Wochinz mit energischer und lebendiger Strichführung vollführt, erreicht in Kombination mit dem Inhalt und der Handschrift eine tragische Qualität. Durch die Technik der ständigen Übermalung rückt die Prozesshaftigkeit des Bildes in den Fokus der Betrachtung. Das von ihm verfasste

[175] Meyer 2009, S. 23.
[176] Meyer 2009, S. 53.
[177] Meyer 2009, S. 55.

Textmaterial wird entsprechend eingesetzt und dient wiederum als kompositorisches Element innerhalb und außerhalb der Zeichnung.

Wochinz fand eine Möglichkeit zur Niederschrift für die verdrängten Erinnerungen und Traumata jener Zeit. Dies erwirkte der Künstler durch seinen persönlichen Zugang zum soldatischen Erleben und seiner Fronterfahrung. Doch muss an dieser Stelle eingeworfen werden, dass das Gedächtnis keine „Überwachungskamera" ist. Ein detailgetreues Abspeichern von Erlebnissen ist dem Menschen nicht möglich. Die Zeichnungen sind deswegen als Bruchstücke eines privaten Protokolls zu verstehen. Erinnerungen werden vermischt, deformiert und durch das Unterbewusstsein unter anderem auch umgeschrieben. Zu sehen sind demnach Versionen und Szenen einer erlebten Vergangenheit. Die Subjektivität färbt die Bilder des sich Erinnernden ein. Diese Tatsache darf daher bei der Analyse und der Bewertung seiner Werke nicht außer Acht gelassen werden. Die Zeichnungen sind demnach als Mahnung zu verstehen.

Wochinz machte sein Kriegstrauma innerhalb der Kriegsdarstellungen zum dominanten Thema seines künstlerischen Schaffens. Bei Betrachtung der Arbeiten wird ein Kräftespiel in dieser Werkperiode spürbar, welches den Rezipienten nicht in seiner Komfortzone belässt. Der traditionelle Darstellungsraum von Kriegen ist bekanntermaßen mit den Geschehnissen des Zweiten Weltkriegs weitgehend zerbrochen. Wochinz demonstrierte in seinen Zeichnungen die Sprachlosigkeit und den Schrecken vor dem Unvorstellbaren. Üblichen Darstellungsmustern und Narrativen von Heldenfiguren verweigerte er sich. Er gab realen historischen Personen, wenn er sie darstellte, einen ambivalenten und zynischen Anstrich. Es gelang ihm dadurch, die mit diesen Figuren verbundenen schrecklichen Kriegsereignisse in ihrer zeichnerischen Darstellung wirksam und erfahrbar zu machen.

So bediente er sich beispielsweise zeichnerisch immer wieder der Idee des Tryptichonformats. In Wochinz' Fall ist dies nicht durchgehend mit dem Kontext der christlichen Bilderwelt verknüpft. Verbunden mit dem Typus des Tryptichons ist das ständige Wechselspiel von Verbergen und Zeigen. Der Körper dieses Kunstformats ist stets ein unsichtbarer, der nur zu bestimmten Zeiten für den Rezipienten geöffnet ist. Durch die traditionelle Idee der Verschließbarkeit, die Wochinz allerdings nicht praktisch ausführt, sondern das Tryptichon offen lässt, wird der Betrachter automatisch in den Inhalt des Dargestellten hineingezogen. Die Titel verraten im Falle von „Der schlaue Fuchs", „Der Priester des 3. Reichs" und „Das brennende Europa" (Abb. 49) aus 1975, dass dies etwas ist, das lange keine direkte Aussprache fand und in der Öffentlichkeit nicht kritisiert wurde. Das Tryptichon verweist damit auf die Möglichkeitsebenen, die Welt wahrzunehmen, sie zu denken und mit einem Gefühlswert zu verflechten. Auch Hakenkreuze wurden durch Übermalung in den Zeichnungen verborgen. Indirekt schuf Wochinz damit Markierungen und eine Anprangerung. Ferner spielt er hierbei mit einer Doppelbödigkeit des

nationalsozialistischen Systems, welches sich ja zunächst hinter falschen Schuldzuweisungen versteckt hatte.

Wochinz' Gegenbilder sind nicht deshalb stark, weil sie brutal Schockierendes besonders hervorheben, sondern weil sie einen gedanklichen Zusammenhang herstellen und in einer weiteren Bildebene rational Nachvollziehbares überschreiten. Er nutzte dies zusammen mit dem sich im ständigen Prozess befindenden Bild – gemeint sind hier Übermalungen, deren Durchführung sich als Stilmittel oft über Jahre hinweg zog – um den Bildinhalt für sich noch weiter zu präzisieren. Seine Zeichnungen sind nicht immer nur die scheinbare Darstellung des Gegenstandes, sondern immer auch eine Bewegung im geistigen Bereich. Er bediente sich hierbei aber keines moralischen Impulses oder eines trivialen Pathos'. Die Unmöglichkeit der Repräsentation von Kriegsschrecken umging er durch das Freisetzen von Erinnerungen als leibliche Erfahrung. Die Repertoirebildung entstand ganz aus dem eigenen Erfahrungsschatz. Dieser hat sich seinem Körper und Geist eingeschrieben und lässt sich aus seinen Zeichnungen ersehen. Die Arbeiten dienten ihm als Grundlage, um dem Thema der Gewalt eine Absage zu erteilen. Die Werke entwickeln ihren Gehalt aus den Wirkmechanismen seiner persönlichen Kriegserfahrungen. Die gezeichnete Linie wurde bei ihm zum einzig möglichen Ausdrucksmittel und damit zu einer anklagenden grafischen Dokumentation der Kriegsgräuel. Die Zeichnungen transportieren die Erinnerungen eines physischen wie psychischen Infernos, sie sind die unmittelbare Spiegelung einer Innenwelt im Bild der Außenwelt. Doch sind, wie eingangs erwähnt, Gegenbilder immer Bilder mit einer begrenzten Wirkung, da sie dem Verschleiß durch die Zeit unterliegen. Auch Wochinz‘ zeichnerische Zeugnisse als Erscheinung des Schreckens dieser Zeit sind davon nicht ausgenommen.

14. Religiöse Bildmotive

Speziell ab 1976 setzte ein Wandel in der Thematik von Wochinz' Kriegsdarstellungen ein. Immer wieder enthalten die Zeichnungen vom Krieg, die um jene Zeit entstanden waren, eine ganze Reihe von Hinweisen auf christliche Bildvorstellungen. Auch vor diesem Jahr tauchen in seinem Werk schon christliche Motive auf, doch erst ab 1976 beginnen sie die thematische Überhand zu gewinnen. Obwohl Wochinz den katholischen Glauben nicht praktizierte, verwendete er doch gewisse ikonographische Bildmotive für sich. Laut Aussage seines Sohnes Carl Nicolai Wochinz war sein Vater zwar religiös aber sah sich als über den Konfessionen

stehend.[178] Wochinz nutzte dies als Strategie, um auf das Transzendente und die Dualität von Leben und Tod zu verweisen. Vor allem die Leidensfigur des Jesus ist eine, die in der Bildsprache von Wochinz einen starken Widerhall fand. Indem er Jesus zeichnerisch in einen Kriegsschauplatz einband, erhob er ihn zum Gleichnis. Biblische Bezüge und Themen wie der geschundene, zerfallende Körper werden zum Abbild des Menschlichen. Er kombinierte das Bild der irdischen Qual mit dem der himmlischen Erlösung. Die Verheißung auf einen gerechten Ausgleich oder ein Versprechen auf tiefere Sinnhaftigkeit stehen somit als Lesarten im Raum.

Die Kriegsthematik beeinflusste auch nach 1975 diese Entwicklung stark, wie beispielsweise das „Selbstbildnis als Soldat“ (Abb. 62) zeigt. Die frontale Oberkörperdarstellung verschwindet bis zur Unkenntlichkeit hinter dichten Liniennetzen. Deutlich ist die Uniform jedoch anhand der beiden Schulterklappen erkennbar. Eine künstlerische Motivwahl mit reinem Kriegsbezug wie bei diesem Werk, trat aber anteilsmäßig deutlich gegenüber anderen, neueren Tendenzen zurück. Das Blatt „Halleluja Selbstdarstellung als Soldat“ (Abb. 63) weist auf eine Hinwendung und Verknüpfung von Religion und Krieg hin. Durch die Wortwahl des „Halleluja“ im Titel stellte er eine christliche Verbindung her.[179] Die vertikale Komposition betont ein nach oben strebendes Moment innerhalb der Liniendynamik. Erkennbar ist die Figur eines Mannes, welcher dem Betrachter frontal zugewandt ist. Oberhalb des Kopfes, eingebettet in vegetative Strukturen sowie der zarten Andeutung eines Horizontes, erscheint abermals ein Kreuz. Die Unteransicht des Kreuzes ist perspektivisch suggeriert, womit gleichzeitig ein Oben definiert wird. Nach unten hin dünnt sich die Zeichnung auf dem Papier aus.

Erstmalig begannen ab dem Jahr 1976 Darstellungen des Jüngsten Gerichts (Abb. 64), der Kreuzigung, der Auferstehung, der Madonna (Abb. 65) und von Christus ein merkliches Gegengewicht zu traumatischen Erinnerungsgebilden des Krieges zu bilden. Formal unterscheiden sich jene Darstellungen mit christlichen Motiven von jenen der Kriegszeichnungen insofern, als dass sie in ihrem Duktus zunehmend kräftiger werden. Das bereits angewendete Verfahren der Überzeichnung spannt sich nun beinahe über den gesamten Bildträger. Die zahlreiche Überzeichnungen des Motives lassen die dargestellte Figur hinter ein dichtes, aber feines Netz von Linien zurücktreten. Sie werden als Figuren dadurch unidentifizierbar und erscheinen als schemenhafte Gestalten ohne klare Definition von Körper und Gesicht. In den Arbeiten „Kreuzigung Ostern“, „Auferstehung Ostern“, „Maria Ostern“ (Abb. 65) von 1976 werden die Bildmotive innerhalb des Trägers mittels einer

[178] Interview Carl Nicolai Wochinz, Wien 21.01.2016.
[179] Nicht selten finden sich Kreuze in Kriegszeichnungen von Wolchow eingebaut oder es wird die Kreuzform selbst zum Darstellungsgegenstand, wie in „Säue“ (Abb. 44).

Überzeichnung verspannt. Gleich wie in einem Spinnennetz hängen sie im Bildraum und fordern den Fokus des Betrachters. Die All-over Netzstrukturen, wie sie bei den Zeichnungen „Madonna 21. Dezember“ (Abb. 66) und „Jüngstes Gericht“ (Abb. 64) von 1976 zu sehen sind, ermöglichen nicht nur ein Verspannen, sondern auch den Effekt eines sich konvulsiv zusammenziehenden und gleichzeitig immer wieder vergrößernden Bildraums. Bei längerer Betrachtung scheint die Zeichnung beinahe zu pulsieren. Während der Blick in den dargestellten Raum hinein dringen möchte, wird ihm dies durch die Übermalung und eine dadurch vielfach bearbeitete und vernarbte Bildoberfläche verweigert. Diese Gewaltakte blockieren den Blick und halten ihn davon ab, tiefer zu gehen. Die Schnittstelle von Materialität und Körperlichkeit ist hier bildlich verfasst, wenn man die gewaltsame Bearbeitung des Zeichenpapieres in die Überlegung miteinbezieht. Wie ein „Selbstbildnis mit Mütze“ (Abb. 67) aus demselben Jahr zeigt, ist diese Art von körperlichen Spuren am Bildträger nicht alleine auf religiös-spirituelle Bildthemen beschränkt, finden aber erst in Zusammenhang mit ihnen Eingang ins Œuvre von Wochinz. Beispielhafte Vorstufen dazu sind bereits 1974 im Beispiel „Christuskopf, ich muß wegfahren, ich muß jeden Tag essen, weiter kämpfen, ich muss zu Mutters Grab“ (Abb. 68 links) und „Christuskopf“ (Abb. 68 rechts) ersichtlich. In beiden Fällen sind der aggressive Gestus und der Einsatz des Bleistifts, mit dessen Hilfe das Papier bearbeitet wird, unübersehbar. Oftmals wurde das Papier sooft übermalt, bis sich die Struktur zu einer wellenförmigen Oberfläche veränderte. Durch weitere Verdichtung und Ausweitung der Strukturen, wie dies beispielsweise in „Der vom Hakenkreuz Gekreuzigte“ (Abb. 50) von 1975 zu sehen ist, ergibt sich bereits eine komplexe Überlagerung der Linien. Eine komplette, das Bild überziehende All-over Struktur durch Tusche und Feder ist erst ab 1976 in Wochinz' Œuvre zu finden. Man wird hierbei als Betrachter nicht nur mit dem Wechselspiel von Zeigen und Verbergen konfrontiert, der Effekt der Struktur lässt auch Spannungen entstehen und wird erst aus seiner Verflechtung heraus lesbar.

Betrachtet man die Zeichnungen von 1977, so sind Bildnisse mit einer Kriegsthematik kaum noch vorhanden. Der Großteil der Arbeiten dieses Jahres wird von Christus- und Selbstdarstellungen dominiert. Formal bauen diese Arbeiten auf ähnlichen Prinzipien auf, wobei das Motiv des Kopfes jedes Mal ins Zentrum gerückt wurde. Ausgehend vom dargestellten Kopf bewegen sich dynamische konzentrische Kreise zum Blattrand hin, wie zum Beispiel in dem „Christus“ (Abb. 69) oder in der Reihe „Christus kurz nach Ostern gemacht“ (Abb. 70) von 1977. Strahlenförmige Linien verbinden sich hier zu einer Assoziation eines Spinnennetzes. Die Linien sind bewusst in grober Manier ausgeführt und unterscheiden sich von einer geometrischen Idealform. Zusammen mit der Wiedergabe des Kopfes stellt sich die Figuration des Bildes als Ganzheit deformiert dar. Der Kopf ist bei den Arbeiten aus der Mitte gerückt. An Stelle einer Geschlossenheit tritt eine drohende

Unendlichkeit, die über den Bildträger hinausreicht. Der Kopf ist in den Geflecht verspannt, oder wie in einem Spinnennetz gefangen. Oftmaliges Überzeichnen der Blätter lässt die Gesichter und Mimik zurücktreten. Betrachtet man einige dieser Zeichnungen genauer und wendet sie im Licht, so erkennt man die Gesichtszüge des Dargestellten erst bei seitlichem Lichteinfall, wie zum Beispiel bei „Selbstbildnis mit Kathedrale“ (Abb. 71). Durch die Spitze der Feder wurde das Papier so stark aufgeraut (Abb. 72), dass es sich reliefartig und schwarz gegenüber der trockenen, glänzenden Oberfläche der Tusche absetzt. Nicht ganz so deutlich gelang Wochinz dieser Effekt bei einer Darstellung Marias (Abb. 73) mit schwarzer Ölkreide auf Papier. Der Effekt geht hier nur bedingt auf, da die Materialität des Papiers nicht als Schattenspender miteinbezogen wurde, sondern die Zeichnung lediglich durch die unterschiedlichen Strichrichtungen (Abb. 74) der Kreide ersichtlich wird. Wichtig ist bei jenen Arbeiten das Vorhandensein einer geeigneten Lichtquelle, die das Bild hinter dem vermeintlich schwarzen Teil der Zeichnung offenbart.

In Bezug auf die Kopfdarstellungen ist das Thema des Selbstbildnisses eines, das Wochinz stets begleitete und ihn innerhalb seines künstlerischen Œuvres beschäftigte. Ein Beispiel dafür ist eine Arbeit von 1974 (Abb. 75). Hier verschmelzen konstruierte mit organischen Formen. Man sieht einen Kopf, der dem Betrachter frontal zugewandt ist. Der Blick scheint in sich gekehrt und nicht an den außenstehenden Rezipienten adressiert. Nicht exakt benennbare grafische Elemente wachsen aus der rechten Seite des Kopfes. Die Strukturen erinnern an eine Holzmaserung. Mit kräftigen Federstrichen, die sich an manchen Stellen verdichten, wird das Gesicht ohne Tiefenwirkung oder Modellierung dargestellt. Wesentlich häufiger trifft man jedoch in Wochinz' Œuvre auf Selbstbildnisse im Profil. Zentrum des Bildbeispiels von 1974 (Abb. 76) ist das mit Bleistift beinahe ins Papier gravierte Profil. Im Vordergrund stehen die Verdichtungen von Details um die Augen herum und die beinahe mit manischer Obsession ins Bild gebrachten Schraffuren. In ihrer Intensität reißen sie die Oberfläche des Papieres ein. Auch feine Tuschfederlinien sind in das Profil eingearbeitet, beziehungsweise wurde die Tusche an manchen Stellen zu einer lasierenden Schicht verwischt. Das Zusammenführen von solchen gestalterischen Elementen ist bei Wochinz immer wieder vorzufinden. Die dadurch entstehende Spannung von groben Arbeitsspuren und Verletzungen des Bildträgers als Reliefstrukturen, die durch einen zarten Linienduktus unterbrochen werden, setzte er ganz bewusst ein. Bemerkenswert ist, wie er die spannungsgeladenen und konträren Stilelemente zu einem Bild formte. Jeder Arbeitsprozess ist dabei im wortwörtlichen Sinne als Arbeit und Kraftakt zu verstehen. Mit großem körperlichem Aufwand manipulierte er die Oberflächen und schuf eigenständige Verdichtungen im Bildfeld, die durch organische Linien zu einem energiegeladenen Gefüge zusammenfinden. Immer wieder wurde dieser spannungsreiche

Gegensatz zu seinem Ausgangpunkt für Bildgestaltung. Der Bildraum wurde zum einen transzendent genutzt, zum anderen aufgeladen und soweit verdichtet, dass er die Bildfläche beinahe durchbricht und sprengt.

Die Zeichnungen des Jahres 1978 beinhalten weiterhin die Thematik des Kopfes, wobei im Titel oft nicht mehr definiert wurde, um welchen oder wessen Kopf es sich handelt (Abb. 77). Die Köpfe an sich sind zum Teil sehr dunkel gehalten und ihre Züge verschwinden hinter dem brutalen Einsatz der Feder. Der umgebende Bildraum öffnet sich dagegen dem Betrachter, indem Wochinz hier auf oftmaliges Überzeichnen verzichtete und dezente Farbakzente einsetzte. Der „Kopf in der Landschaft“ (Abb. 78) wurde als Thema immer wieder aufgegriffen und bearbeitet. Wochinz verknüpfte in diesem Motiv seine frühen Zeichnungen, die nach seiner Zeit in der Kunstakademie entstanden sind und hauptsächlich Landschaften zeigen, thematisch mit den Darstellungen der letzten Jahre. Die Köpfe wurden kleiner und zentrierten sich inmitten des Bildträgers. Auch dezente Farbanwendungen fanden wieder Einsatz innerhalb der Zeichnungen.

Ab 1981 kam Wochinz zu einem klareren Stil und begann, sich auf eine durchgehende Linie zu konzentrieren. Die unterbrochene Strichführung als Stilmittel blieb dennoch in seinen Arbeiten erhalten. Aggressive Übermalungen lassen sich ab diesem Zeitpunkt nicht mehr finden. Thematisch näherte er sich noch einmal durch die Darstellung von Köpfen dem Thema des Religiösen an. Die Darstellung „Jesus Christus Soldat“ (Abb. 79) und „Jesus“ (Abb. 80) zeigen einen starken stilistischen Wandel zu den Jahren davor. Nicht nur die Linie, sondern auch die Dynamik, mit der er sein Zeichenwerkzeug einsetzte, veränderte sich – sie wurde ruhiger, beinahe meditativ. In „Jesus“ (Abb. 80) schraffierte er den Kopf in holzartiger Maserung. Die Linien überlagern sich nicht länger, sondern sind präzise nebeneinander gesetzt. Ab 1985/1986 hörte Wochinz scheinbar auf, die Thematik des Religiösen zu verfolgen. Er versuchte offensichtlich bis zum Ende seines Lebens bei den Zeichnungen aus den Jahren nach der Akademie und den frühen Versuchen seines Informel anzuknüpfen – kam darüber jedoch nicht mehr hinaus. Dies mag unter anderem damit in Zusammenhang stehen, dass er, nach Aussage des Sohnes, 1986/1987 in das Krankenhaus Rudolfstiftung im 3. Bezirk in Wien eingeliefert wurde. Es bestand der Verdacht auf einen Schlaganfall. Carl Nicolai Wochinz berichtete, dass sein Vater nach dem Krankenhausaufenthalt zudem eine Unsicherheit beim Gehen aufgewiesen sowie mit einem Auge geschielt hätte. Er beklagte sich in dieser Zeit auch bei seinem Sohn, dass er Schwierigkeiten hätte künstlerisch zu

arbeiten. All diese Symptome legten sich aber nach einiger Zeit wieder. Carl Wochinz arbeitete künstlerisch kontinuierlich bis zu seinem Tod im Jahre 2000 weiter.[180]

15. Transzendenz in Wochinz' Œuvre am Beispiel des Selbstbildnisses

Der Begriff der Transzendenz leitet sich vom lateinischen ‚transcedere' ab und bedeutet so viel wie überschreiten oder übersteigen. Definiert wird Transzendenz als etwas, das über die Grenzen der Erfahrung, des Bewusstseins oder des Diesseits hinausgeht. Darunter fallen auch die Grenzerfahrungen, die jenseits der menschlichen Erfahrungswelt innerhalb der Kunst ergründet und erforscht werden können – sei es denkend, handelnd oder imaginierend. Da die Transzendenz nicht gegenständlich verortbar ist, muss sie offen und nicht als das bloß Jenseitige gedacht werden. Der Religionsphilosoph Paul Tillich verwies darauf, dass die Transzendenz durch drei Wege erkannt und ausgedrückt werden kann; durch die Philosophie, durch die Kunst und durch die Religion.[181] Das individuelle Überschreiten einer solchen Grenze und die damit verbundenen Erfahrungen bezeichnet man als Mystik. Sie ist eine besondere Form der Religiosität und damit eine persönliche Suche nach dem Einen im Ganzen.[182] Das Transzendente lässt sich also nicht im Kunstwerk festmachen, da das Kunstwerk einen real fassbaren und sinnlich-anschaulichen Charakter besitzt. In der interpretativen Betrachtung findet demnach das Transzendente selbst statt. Im Kunstwerk wird das, was mit Worten nicht festmachbar ist, durch Anschauung offenbart. Die Suche nach dem transzendentalen Sinn findet bei der Schaffung, wie auch bei der Betrachtung des Kunstwerkes statt. Somit wird jede künstlerische Arbeit zu einem Entwurf oder möglichen Version der Welt und der Realität, die einer oder mehrerer Interpretationen bedarf. Die dahinter stehende Idee ist, dass das Kunstwerk mehr weiß als sein Macher und sein Rezipient. Daher erfordert das Kunstobjekt verschiedene Zugänge des Festmachens. Speziell in der Kunst der Moderne bedeutet Transzendenz nicht das Göttliche künstlerisch festmachen zu wollen, sondern eine Deutung des Ganzen, des Unbedingten in stetig neuen Anläufen zu entwerfen und dem Betrachter anzubieten.[183] Ein möglicher Weg, um auf den transzendentalen Charakter eines Bildes zu verweisen, ist die Verwendung von Chiffren und Symbolen. Da diese historisch bedingt und verschiedenen Konventionen unterworfen sind, ist ihnen zumeist auch eine Veränderung inne, weil sie an unterschiedliche zeitliche und kulturelle Abschnitte geknüpft sind.[184]

---

[180] Interview Carl Nicolai Wochinz, Telefon 11.09.2016.
[181] Biller 2009, S. 34-35.
[182] Biller 2009, S. 35.
[183] Biller 2009, S. 35-36.
[184] Biller 2009, S. 36.

Die Kunsthistorikerin Barbara Biller stellte in ihrem Aufsatz „Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert“ die Frage, ob und welche Kriterien es gäbe, die ein Kunstwerk erfüllen muss, damit der Rezipient ein Erlebnis des Transzendenten bei der Betrachtung erfährt. Sie verwies dabei auf den Theologen Horst Schwebel, der konstatierte, dass sich die ästhetische der religiösen Erfahrung in manchen Fällen annähern könne.[185] Schwebel unterschied drei Arten, wie sich Transzendenz im Kunstwerk zeigen kann: durch den Weg der Mystik (die Wirklichkeit ist nicht mit der Transzendenz ident), des Prophetischen (das Durchbrechen der Wirklichkeit wird hier zum Thema) und in der Immanenz (das Epiphane findet inmitten des Realen statt; die Transzendenz in der Immanenz lässt das Materielle durchsichtig werden).[186] Wochinz ist im Sinne dieser Kategorien tendenziell der letzteren zuzuordnen. Seine religiös-spirituellen Zeichnungen nehmen inhaltliche Bezüge auf Geschehnisse der Gegenwart und der Vergangenheit, durch die leibliche Erinnerung des Künstlers. In dieselbe Kategorie fallen innerhalb seines Œuvres die in Zeichnungen aufscheinenden Ortsbezeichnungen, Namen von Freunden oder anderen Persönlichkeiten, die mit ikonographischen Bildinhalten verwoben werden. In den Arbeiten von 1970 bis 1981 durchdringen zeitweise Realität und Historie das dargestellte religiöse Bildmotiv. Durch die oftmaligen Vermerke von Daten und den besonderen Verweis auf christliche Feiertage, an denen bestimmte Zeichnungen entstanden sind, gibt er selbst den Hinweis auf ein mögliches epiphanes Erlebnis während des Zeichenprozesses oder weist diesen Tagen einen besonderen Stellenwert zu. Konkrete Beispiele dazu im Titel sind „Christus kurz nach Ostern gemacht“ (Abb. 70) von 1977 oder „Maria Himmelfahrt 15. August 1974 Gars Nicolai“ (Abb. 81) von 1974. Zudem weisen zahlreiche Selbstportraits von Wochinz eine große Ähnlichkeit zu seinen Christusdarstellungen auf. Die dargestellten Köpfe sind meist auf ihre Grundformen reduziert, oftmals im Profil gezeigt. Er verwendete für ihre Umsetzung, wie bereits beschrieben, grafische Linien und teilweise expressiv gesetzte Farbflecken. In manchen Portraits kommt durch die Zerstörung der Oberfläche mittels Schraffur ein Ausdruck der Intensität zustande. Auch die Christusdarstellungen entsprechen diesem Stil. Vergleicht man nun die Zeichnung „Christuskopf“ (Abb. 82) von 1974 mit dem „Selbstbildnis“ (Abb. 76) von 1974, so fällt zunächst die formale Ähnlichkeit auf. Die Betonung liegt auf dem Profil, dem Christuskopf ist aber zusätzlich noch eine Art Strahlenkranz um den Kopf gelegt. Der Nimbus könnte aber auch als eine Art Fusion von Strahlen mit einem Kreuz ausgelegt werden, da sich auf Höhe der Nase und Hinterkopf, ein mit zarten Strichen angedeuteter Querbalken im Hintergrund befindet. Wie schon im frontalen Selbstbildnis (Abb. 75) von 1974 tauchen hier Strukturen auf, die nicht eindeutig einer bestimmten Bedeutung zuordenbar sind. In den

[185] Biller 2009, S. 37.
[186] Biller 2009, S. 38.

Selbstbildnissen und den Christusköpfen gibt es jedoch auffällige Parallelen, die in weiteren unmittelbaren Vergleichen sichtbar werden. In anderen Zeichnungen des Jahres 1974 mit denselben Titeln „Christuskopf“ (Abb. 83) und „Selbstbildnis“ (Abb. 84) ist - neben der asketischen Strichführung der Feder - vor allem die Art und Weise der Darstellung der Augen oder des Blickes der Figur eine Gemeinsamkeit. Hier findet eine eindeutige Verdichtung der Linien statt, worauf der Blick des Betrachters gelenkt wird. Das Thema des Sehens scheint hier dominant zu sein. Dies sprach im Zusammenhang mit Wochinz auch Maria Lassnig in einem gemeinsamen Gespräch mit Carl Nicolai Wochinz 2006 an. Er zeigte ihr das letzte Bild (7. September 2000) (Abb. 85), das sein Vater vor seinem Ableben geschaffen hat. Es wurde zwei Tage vor seinem Tod noch einmal bearbeitet, indem Wochinz die Augen überzeichnete und sie geschlossen darstellte. Es ist ein Selbstbildnis des Künstlers im Profil. Die Darstellung dieses Selbstportraits ist im Vergleich zu den vielen Vorgängern der 70er Jahre verhältnismäßig klein auf dem Bildträger gezeichnet und die Strichstärke mit verhältnismäßig weniger Kraft auf dem Papier ausgeführt. Lassnig lehnte im Kontext des Entstehungszeitraums die Idee eines Totenbildes ab. Sie betonte, dass die geschlossenen Augenlider kein Indiz dafür seien, denn „Schauen“ und „Sehen“ seien etwas vollkommen Unterschiedliches. Sie verwies in diesem Zusammenhang auf die seelische Innenwelt.[187] Wochinz' Selbstdarstellungen (Abb. 86-88) strahlen Ruhe aus, sein Blick ist hier in sich gekehrt. Manchmal gehen von den Augen auch strahlenartige Linien aus, die teilweise bis zur Unkenntlichkeit verdichtet werden (Abb. 88). Diese Sehstrahlen scheinen auf die Theorie der Wahrnehmung von Empedokles zu verweisen, der postulierte, dass das Auge Strahlen aussendet, um Dinge der Außenwelt wahrnehmen zu können. Bei Wochinz können diese Sehstrahlen wohl mehr als der geistige Blick verstanden werden, vor dessen Augen, ein dem Betrachter verborgenes Bild, aufsteigt. Im „Selbstbildnis“ (Abb. 89) von 1975 und „Ungemach“ (Abb. 90) von 1985 scheint die Konzentration weniger auf den Augen zu liegen, als vielmehr auf einem Punkt zwischen den Augen – jener Platz, der dem dritten Auge zugewiesen wird. In diesem Sinne könnten die Selbstdarstellungen auch als eine radikale Selbsttranszendenz gedeutet werden.

Es muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass trotz der häufigen Verwendung von christlichen Bildmotiven die Darstellung offen bleibt. Es werden dadurch viele Interpretationen möglich, auch abseits des rein Christlichen. So übertrug Wochinz beispielsweise auch die Natur und religiös-mystische Erfahrungen in eine abstrakte Bildstruktur. Es entstand ein komplexes Gefüge aus Interaktionen und Relationen verschiedener Kräfte. Die Bildmotive wurden hierbei nicht abstrahiert; Wochinz ließ sie neu entstehen. Er beschrieb in einer Notiz, dass „[…] in der

[187] Interview Maria Lassnig, Wien 24.02.2006.

bildenden Kunst die Welt in einem immerwährenden positiven Prozeß [sic!] ruht. (In meinen Bildern spürt man die bewegte geistige Magie. Das ist gelebte und lebende, menschliche und göttliche Harmonie. 8.7.1988). Carl Wochinz, Wien. 30.8.1987.“ Durch den Prozess von Metamorphose und Neuinterpretation legte er Verborgenes offen. Wie Wochinz auf einem weiteren Zettel vermerkte, meinte Otto Mauer: „[…], dass es bei Wochinz, wie bei dem Theologen Theophanes sei, bei welchem man glücklich wäre, wenn man alle seine Bücher lesen könnte. Sie streben die Reinheit an. Wochinz sei der Einzige, die anderen würden „bla bla“ machen.“[188] In einem Text, den man im Katalog seiner Retrospektive von 1982 findet, beschrieb ihn Mauer als jemanden, der in seinen künstlerischen Arbeiten über die reine Abbildung oder Deutung der Natur hinausgehe. Wochinz würde ästhetische Realität bilden. Durch Reduktion und Askese komme er damit zur eindeutigen essentiellen Form, dessen Ausdruck eine geistige Kontemplation voraussetze.[189] Die Zeichnungen nach der Kriegsthematik 1970 in Wochinz' Œuvre sind eine Erinnerung an die eigene Existenz. Sie verweisen auf den Wunsch, die sichtbare Welt zu übertreten und sich einer höheren Bewusstseinsebene anzunähern. Er gibt in seinen Zeichnungen Bilderrätsel auf, die sich einer kompletten Entschlüsselung entziehen. Sie bewegen sich zwischen Sehen, Denken, Fühlen, Bewusstsein und Vision. Wochinz überließ die Entscheidung dem Betrachter.

16. Écriture automatique und Übermalungen

Max Ernst entdeckte die Technik der Frottage für seine Kunst nach eigener Aussage bereits 1925, er bezeichnete sie als „Écriture automatique“. Das Verfahren zielte auf eine Bildphantasie ab, die sich beim Betrachten von Strukturen, wie der Frottage, einstellt. Ernst gelang es durch dieses Zusammenfügen und die damit verbundene Verfremdung, das rationale Sehen aufzubrechen.[190] Er beschrieb die Entstehung solcher Arbeiten in zwei Phasen. Zuerst versenkte er sich meditativ in ihn umgebende Mikrostrukturen.[191] In einem zweiten Schritt ginge es um eine dem Zufall überlassene Komposition der auf das Papier durchgeriebenen Strukturen. Diese entstehen „automatisch“ und beschreiben dem Betrachter die inneren Visionen.[192]

Auch im Nachkriegs-Österreich griffen viele Künstler des Informel automatische Zeichenprozesse, wie die von Max Ernst, auf. Daraus entstanden verschiedene Formen und Variationen, wie auch die der Übermalung. In diesem Zusammenhang ist das Werk Arnulf

[188] Notiz Carl Wochinz, Wien o.J.
[189] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S.2.
[190] Bender 1989, S. 125.
[191] Bender 1989, S. 133.
[192] Bender 1989, S. 134.

Rainers in der österreichischen Kunstlandschaft nach 1945 hervorzuheben. Bereits zwischen 1951 und 1960 hatte er 51 Einzel- und Gruppenausstellungen.[193] Er konnte damit in dieser Zeit eine relative schnelle Etablierung im Bereich der bildenden Künste erreichen. Bei einer Reise nach Paris zusammen mit Maria Lassnig im Sommer 1951, zum Kennenlernen der Surrealisten, zeigte er sich nach einem Treffen mit André Breton enttäuscht. Beeindruckter war er von Werken von Willem de Kooning, Georges Mathieu, Jackson Pollock und Jean-Paul Riopelle, die er dort sah.[194] Rainer wollte nach seiner eigenen Vorstellung die Kunst zu einem malerischen Nullpunkt zurückbringen und sie in einen Urzustand zurückgeführen.[195] 1951 zeigte Rainer im Zuge der Ausstellung „Unfigurative Malerei“ in der Galerie Kleinmayr in Klagenfurt, gemeinsam mit Maria Lassnig, automatische und seismographische Arbeiten. Der Art-Club in Wien, welcher zuvor die Aufnahme Rainers nicht zugelassen hatte, definierte diese Arbeiten als „Experimente“, welche „[…] entstanden mit Hilfe der Methode des sog. Automatismus, d.h. unter Ausschaltung aller Reflexionen an die vorhandene Realität. […] Das Aufkommen des totalen Automatismus hat André Breton 1945 angekündigt. Hauptvertreter dieser Richtung sind Wols, Riopelle und E. France in Frankreich und der Amerikaner Pollock.“[196] Rainers blattfüllende Kürzeln, die er automatisch und spontan auf dem Bildfeld der Serie „Auflösungen“ (Abb. 92) aufgetragen hatte, zeigen eine eindeutige Beeinflussung durch Pollocks Dripping-Technik (Abb. 93). Die Serie „Auflösungen“ stehen in engem Zusammenhang mit den vorangegangenen „Atomisationen", „Mikrozeichnungen“ und die darauf folgenden „Blindzeichnungen". Sie bilden den Übergang zu den „Zentralgestaltungen“, „Vertikalgestaltungen“ und „Übermalungen“. Recht deutlich ist hier Rainers Genese aus dem Prozess der „Écriture automatique“ heraus hin zu den „Übermalungen“ ersichtlich. Während er in den „Mikrozeichnungen“ (Abb. 94) noch eine gleichwertige Strukturierung vorzog, setzte er bei den „Auflösungen“ (Abb. 92) einen deutlichen Fokus. Die Bleistiftstriche formieren sich in der unteren Hälfte des Blattes – sie verdichten sich. Das Formgefüge erfährt gegen die Ränder hin eine Auflösung in ein lockeres Liniengeflecht. Wochinz machte sich in „Jüngstes Gericht“ (Abb. 64) von 1976 und „Madonna 21. Dezember 1976“ (Abb. 66) ebenfalls gestisch-automatische Prozesse zunutze, wie Rainer in seinen „Mikrozeichnungen“ (Abb. 94) von 1951. Die den Bildträger überspannenden Kürzel, wie sie sowohl Wochinz, beispielsweise in „Selbstbildnis mit Mütze“ (Abb. 67) von 1976, als auch Rainer (Abb. 94) immer wieder nutzten, erinnern stilistisch auch an die Darstellung der Hyle oder Urmaterie (Abb. 95) von Matthäus Merian den Älteren 1617. Merian konnte damals eine recht moderne Lösung für das

[193] Boeckl 2000, S. 37.
[194] Boeckl 2000, S. 41.
[195] Boeckl 2000, S. 42-43.
[196] Boeckl 2000, S. 44.

Darstellungsproblem einer abstrakten Idee formulieren. Sein Stich zeigt eine mehrfache Überzeichnung mit der Nadel der gesamten Druckplatte. An dieser Stelle sei auch auf das „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch verwiesen, sein suprematistische Gemälde entstand 1915. Malewitsch stellte mit ihm den Anspruch einer Darstellung reiner Kunst. Auch Rainer versuchte auf einen ursprünglichen Punkt der Malerei zurückzukommen. 1951 schrieb er auf dem Ankündigungsblatt zur Ausstellung in der Galerie Kleinmayr: „Den Zustand der Malerei wieder herzustellen, wie er im Zeitpunkt ihrer Geburt war, kennzeichnet seine Entwicklung. Die totale Malerei ist eine elementare Manifestation.“[197]

Zwischen Wochinz und Rainer ist demnach auch eine Verbindung zum Surrealismus feststellbar, dennoch konnten beide ausgehend davon eine eigene stilistische Handschrift und Technik entwickeln. Sie konnten beide in Bezug auf zeichnerische Verdichtungen und Überschichtungen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Während Wochinz nie zu einer kompletten Übermalung überging, sondern stets der Figuration ihren Platz zugestand, wie in „Maria“ von 1977, verzichtete Rainer in seinen „Übermalungen“ (Abb. 96) komplett auf Zeigen von konkreter Figuration. Er ließ die ursprüngliche Zeichnung unter schwarzen Strichen verschwinden. Es entstanden dadurch den Bildträger dominierende Gesten.

Bei Rainer hing die Bildfindung immer stark vom Verhältnis von Ober- und Unterbild ab.[198] Grundlage seiner Arbeiten sind Reproduktionen oder Photographien. Die Übermalungen entstehen nicht nur in einem spontanen, sondern auch in einem kontinuierlichen Verlauf, in dem die Bildfläche immer weiter mit zeichnerischen oder malerischen Gesten überlagert wird.[199] Bei seinen Bildern ab den 1970er Jahren wurde zum Beispiel die Form für ihn erst richtig fassbar, nachdem er das Unterbild übermalt hatte.[200] Diese Auffassung scheint für Wochinz irrelevant, da er zum einen immer nur auf eigene Zeichnungen Strukturen von Übermalungen setzte und nie auf fremdem oder geborgtem Bildmaterial, zum anderen entsprangen seine (partiell) die Bildfläche überspannenden Übermalungen stark emotional geprägten Erinnerungs-Konstrukten, die er im Bild momenthaft festzuhalten suchte. Auch den ersten Übermalungen Rainers lag Emotionales zugrunde – Wut und Verzweiflung - sowie der Gedanke an Destruktion. Er reagierte sich mit seinen ersten Übermalungen auch am Zeichen des Kreuzes (Abb. 97) ab.[201] Später sind es bei ihm Bildtafeln in verschiedenen Kreuzformen (Abb.98). Einen ausdrücklichen Bezug zum Christlichen und zu Jesus stellte er erst in der Werkphase der „chaotischen Malerei“

[197] Boeckl 2000, S. 42.
[198] Hoerschelmann 2000, S. 56.
[199] Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2010, S. 44.
[200] Hoerschelmann 2000, S. 56.
[201] Catoir 2010, S. 35.

her. Er versuchte dieses Symbol nicht auszulöschen mit der Übermalung, sondern zu verstärken.[202]

Eine in diesem Zusammenhang vergleichbare Werkgruppe stellen die „Christusköpfe“ von Wochinz und Rainer dar. Die zum Teil recht aggressive Behandlung der Bildträgers bei Rainer erinnert an die einschneidenden und verletzenden Gesten, die Wochinz seinen Zeichnungen zufügt. Rainers „Christus (Geknüllt“ von 1967)“ (Abb. 99) legt zeichnerisches Zeugnis dieses Prozesses ab. Ebenso gewaltvoll tobte sich Wochinz im Blatt „Christuskopf“ von 1974 aus. Hier gravierten die beiden Künstlerhände harte Schraffuren tief ins Papier. In diesem brutalen zeichnerischen Akt entstehen Assoziationen zu Schmerz und körperlicher Anstrengung. Die Ausdrucksgebärden erfuhren durch die dicken, schwarzen Linien eine physische Manifestation.

Rainer schuf zusätzlich mit seiner Intermedialität von Schwarzweißphotographie und nachträglicher malerischer Überarbeitung eine Übersteigerung des Effekts. Verwischungen und Verläufe bringen dabei Dynamik in die Komposition, wie beispielsweise in der Arbeit „Christus mit gelbem Gefunkel“ (Abb. 100) von 1979. Der Christuskopf verschwindet beinahe hinter Rainers Übermalung, die allerdings in ihrer physischen Kraft zurückgenommen wurde. Der Kopf wird überlagert von intuitiv gesetzten Strichen, die gleichzeitig die Mimik und den Moment des Leidens hervortreten lassen. Er umfasste den Kopf mit schwarzen dichten Pinselstrichen, die als Heiligenschein gelesen werden können. Im Blatt „Christus Ostern gemacht“ (Abb. 101) von Wochinz aus demselben Jahr skizzierte dieser schnell einen Kopf mit schwarzer Farbe auf Seidenpapier. Das Papier wurde dabei nicht beschädigt, Wochinz ging hier demnach sanfter zu Werke, als bei seinen anderen Christusköpfen. Eine Art Nimbus deutete er durch vom Kopf strahlenförmig ausgehende Striche an. Anschließend fasst er diese in einem Halbkreis ein. Eine genauere Bestimmung der Gesichtszüge bleibt jedoch schwierig, da sie hinter Verwischungen und Schwärze des verwendeten Malmaterials zurücktreten.

In formaler Hinsicht fand sowohl bei Wochinz, als auch bei Rainer eine Transformation ausgehend von automatischen, zeichnerischen Gesten der „Écriture automatique“ hin zum Figurativen statt. Beide haben Wurzeln im französischen Surrealismus, auch wenn in der zeitgenössischen Rezeption Rainers, wie Gerald Schröder verwies, die surrealen Bezüge kaum eine Thematisierung fanden.[203] Hans Platschek hielt in seiner programmatischen Schrift „Neue Figurationen“ von 1959 eine neue Möglichkeit zur figurativen Malerei, abseits einer reinen Abbildung, fest. Er sah einen Ausweg aus der abstrakten informellen Sprache, indem Figuratives erst während des gestalterischen Prozesses entsteht und „[…] auch im fertigen Bild ihren metamorphotischen Charakter zwischen Genese und Zerstörung bewahren und gerade dadurch

[202] Catoir 2010, S. 36.
[203] Schröder 2011, S. 474.

an die Imagination der Betrachter appellieren sollten.“[204] Den zwei Künstlern gelang eine Visualisierung von unbewussten Inhalten aus dem Informel heraus, hin zum Figurativen. Sie konnten aus diesen Erfahrungen das gestische Stilmittel der automatischen Übermalung in ihr späteres Werk transferieren und es sich in ihrer jeweiligen Formensprache zunutze machen.

Wochinz ließ vor allem durch innere Visionen und Erinnerungen eine Wechselwirkung von Ruhe und Bewegung in seinen Zeichnungen entstehen. Diese stehen bei ihm für den Verweis auf eine religiös-naturmythische Erfahrung. Durch reduzierte Formen und einem spannungsgeladenen Feld von grafisch-linearen Elementen rund um die dargestellten Figuren, schuf er einen Raum der Kontemplation. Durch Reduktion, Übermalung, Offenlegung, Freilassung und Durchstoßen des Bildträgers mittels Ritzen oder Druck, entstanden bei ihm gestische Spuren des Zeichnens. Leiblichkeit wurde in die Zeichnungen eingebracht, um dem Unvorstellbaren des Transzendent-Religiösen neuen Raum zu geben. Die oftmaligen meditativen Übermalungen ließen ein dichtes Liniennetz entstehen, das immer in Bewegung ist und an manchen Stellen offen bleibt. Otto Breicha meinte einmal zu Wochinz, dass seine Bilder vibrieren würden.[205]

Zwei sehr unterschiedliche Beispiele sind stellvertretend hierfür: „Das Selbstbildnis mit Kathedrale“ (Abb. 71) von 1977 und „Altes Gemäuer mit Bischof“ (Abb. 91) von 1976. Beide kreieren, trotz ihrer offensichtlichen stilistischen Differenz, eine dialektische Spannung von einem Darüber und dem Darunter. Bei Ersterem nutzte er den Effekt des Aufrauens von Papier und bei Zweiterem eine vielschichtige grafische Verteilung mit Verdichtungen und freien Flächen. Es entsteht ein Pol der Andacht und Hinwendung außerhalb der realen Wirklichkeit, welcher nicht weiter darstellbar ist. Es geht um Materialität und Immaterialität, Verdichtung und Auflösung sowie um die Vergeistigung des Raumes in seinem Œuvre. Da Wochinz auch in Serien und Wiederholungen arbeitete, darf angenommen werden, dass bestimmte dargestellte Themen, Motive und Symbole von Bedeutung für ihn waren, beziehungsweise er durch sie eine meditative Erfahrung zu kreieren suchte.

Wochinz und Rainer sind also insofern ebenfalls vergleichbar, da sie eine ähnliche Motivwahl verbindet. Inhaltlich stellten sie jedoch andere Ansprüche an die Aussagekraft ihrer Werke. Gemeinsam ist ihnen der Versuch, beim Betrachter ein spirituelles Erleben zu evozieren.

[204] Platschek 1959, S. 46-49.
[205] Notiz Carl Wochinz, Wien o.J.

17. Interviews

Neben dem vorliegenden Œuvre des Künstlers Carl Wochinz war auch die Untersuchung qualitativer Interviews für die Darstellung seiner Persönlichkeit und seines Schaffens unumgänglich. Weiteres Ziel der Interviews war es, zusätzliche Informationen über den Interviewpartner zu gewinnen. Zusätzliche Informationen sind vor allem solche, an die bei der Erstellung einer Untersuchung nicht von Anbeginn gedacht wurde. Die Form des narrativen Interviews eignete sich dafür am besten. Spezifische und individuelle Themen, welche den Befragten betreffen, konnten damit in Spontanerzählungen aufgezeigt werden. Es erschien besonders sinnvoll, diese Art von Interview in Zusammenhang mit biografischer Fragestellungen zu verwenden. Die verwendeten Eingangsfragen dienten als Erzählaufforderung und wurden in den zur Verfügung stehenden Aufzeichnungen nicht transkribiert. Da davon ausgegangen werden konnte, dass der Befragte den Künstler Wochinz kannte, aber nicht klar war, in welcher Beziehung er zu ihm stand, beziehungsweise was ihn mit Wochinz verband, musste die Forschungsfrage ein breites Spektrum abdecken. Diese zielte demnach auf die Art und Weise des Kontaktes vom jeweiligen Interviewpartner mit Wochinz ab, wie auch auf die damit verbundenen persönlichen, subjektiven Erinnerungen. Bei Auswertung der Interviews wurde auf Typenbildung geachtet sowie ein thematischer und erzählstruktureller Kreuzvergleich angestellt. Der Fokus lag auf den Gemeinsamkeiten, Überschneidungen und Abweichungen zwischen den Interviewinhalten.

Die folgenden Interviews wurden durch den Sohn Carl Nicolai Wochinz geführt. Einige von ihnen fanden bereits kurz nach dem Tod des Vaters statt. Der Zeitraum der Interviews beschränkt sich hierbei auf die Jahre von 2000 bis 2011. Auf Grund von einigen Todesfällen der Interviewpartner konnte zum Teil keine zweite Befragung durch die Verfasserin der vorliegenden Arbeit stattfinden. In manchen Fällen schloss das hohe Alter der Interviewten, ebenso wie schriftliche Absagen, Gespräche aus. Erneut konnten jedoch Interviews geführt werden mit Univ. Doz. Dr. Arnulf Rohsmann, ehemaliger Direktor der Kärntner Landesgalerie und Dozent für Kunstgeschichte an der Universität Graz, und Dr. Monika Knofler, Leiterin des Kupferstichkabinettes der Akademie der Bildenden Künste. Auch mit dem Künstlerkollegen und Bildhauer Josef Schagerl kam ein Interview zustande. Ein kleiner Einblick rund um die Person von Carl Wochinz wurde auch durch die Autorin Lotte Ingrisch gewährt. Ingrisch und Wochinz verband Zeit seines Lebens eine freundschaftliche Beziehung und es bestand ein reger Austausch über Themen der Vergangenheit, wie beispielsweise die belastende Erinnerung an den Krieg oder das Spirituelle.

Gravierende Unterschiede bezüglich der Inhalte und Aussagen über den Künstler Wochinz zeichneten sich bei folgenden Interviews ab. Im Falle Rohsmann sprach dieser 2002 in einem Telefoninterview mit Carl Nicolai Wochinz noch davon, dass der Stellenwert von Carl Wochinz dringend neu beschrieben und definiert werden müsse, um eine Vorpositionierung seiner Stellung im Kreise Monsignore Otto Mauers zu erreichen. Das Opus des Künstlers aufzubereiten wäre seines Erachtens auch für die Wissenschaft eine große Chance, da dieses doch die Spanne der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts abdecke. Er hält fest, dass es bisher keine Literaturvergleiche gegeben habe. Nichtsdestotrotz sähe er den Faktor, dass der Nachlass mit Ausnahme von Sammlungen vollständig in einer Hand ist, als eine mögliche Basis für eine Diplomarbeit. Er vermerkte, dass solch eine Vollständigkeit des Werkes für einen Grafiker sehr unüblich sei, da ein Nachvollziehen des Verbleibs von Arbeiten in diesen Fällen für gewöhnlich schwer sei.[206] Die Situation stellte sich bei einem mit der Verfasserin geführten Telefoninterview im September 2015 ganz anders dar. Fragen bezüglich seiner Stellungnahme zu Wochinz im Jahr 2002 wich Rohsmann aus. Er beschrieb Wochinz im Folgenden als „zweite Garnitur". Im Interview riet er zudem davon ab, das Thema wissenschaftlich zu vertiefen, da dort seiner Meinung nach „nichts zu holen" sei. Seiner Aussage nach sei das Œuvre des Künstlers viel zu simpel, man könne hier auch nichts künstlich aufwerten.[207] Es ist hier unschwer erkennbar, dass die Motivstruktur des Befragten zwischen den beiden Interviews eine asymmetrische ist. Seine persönlichen Intentionen gegenüber den im Jahr 2002 gemachten Aussagen scheinen sich geändert zu haben. Rohsmann wollte im Telefoninterview von 2015 mit Nachdruck von einer Irrelevanz des Künstlers Wochinz überzeugen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, erscheinen diese widersprüchlichen Aussagen zwar interessant, aber für die vorliegende Masterarbeit irrelevant. Aussagen über eine persönliche Beziehung zu Wochinz konnte Rohsmann keine machen.

Drei ausführlichere Interviews zu Carl Wochinz existieren mit dem Drucker Kurt Zein von 2002, 2003 und 2011. Der Kontakt zwischen Zein und Carl Wochinz war nicht nur beruflicher Natur, sondern auch ein freundschaftlicher. Aus einem der Interviews mit Zein geht hervor, dass beide oft und intensive Gespräche miteinander geführt hatten. Im weiteren Gesprächsverlauf erinnerte sich Zein an die beinahe manische Genauigkeit von Wochinz was Drucke betraf. Die Druckvorgänge für Wochinz waren Zein als sehr anstrengend und fordernd in Erinnerung geblieben. 1979/80 kaufte Wochinz bei Zein um die 40 zugeschnittenen Kupferplatten. Die Platten wurden von Wochinz einerseits fein, aber andererseits auch stark bearbeitet – einige davon wurden mit so großer Kraft radiert, dass sie beinahe durchstoßen sind. Andere Platten

[206] Interview Arnulf Rohsmann, Telefon, 13.09.2002.
[207] Interview Arnulf Rohsmann, Telefon, 18.09.2015.

wurden von ihm beidseitig radiert. Aus finanziellen Gründen konnten lediglich Probeplatten gedruckt werden.[208] Der vollständige Zyklus der Kupferplatten befindet sich in der Verwahrung von Carl Nicolai Wochinz. An dieser Stelle sei angemerkt, dass es im Opus von Wochinz keine weiteren Arbeiten aus dem Bereich der Druckgrafik gibt. Der Zyklus der 40 Kupferplatten stellt einen Einzelfall dar. Zein erinnerte sich, dass Wochinz die Platten innerhalb kürzerster Zeit radiert habe.[209] Er hielt im Zusammenhang mit diesen Platten auch fest, dass er gemeinsam mit Koschatzky bereit gewesen wäre, die verbleibenden Platten zu drucken.[210] 2011 verwies er noch einmal auf das Angebot, die Platten zu drucken, wenn man einen Sponsor für dieses Projekt finden könnte.[211] Zein ordnete Wochinz stilistisch in die Nähe von Max Weiler ein. Er sah vor allem Ähnlichkeiten in der figurativen Art und Weise und dem Naturverbundenen innerhalb der Arbeiten der beiden Künstler.[212] Wochinz, so schätzte Zein die Situation ein, hätte sich soweit zurückgezogen, dass er und seine Arbeiten ohne Einfluss, also pur „rüberkamen".[213] Wochinz wäre kompromisslos in seinem Agieren als Künstler gewesen. Es wäre ihm fern gelegen, sich bei Galerien und Sammlern oder potentiellen Käufern einzuschmeicheln. Wochinz sei eigen gewesen in seinem Bestreben, sich auszudrücken und seinem Bedürfnis nach Schaffen gerecht zu werden. Das aktive Betreiben von Marketing und Werbung wäre, so Zein, nicht in Wochinz' Natur gelegen. Das Gespräch endete mit Zeins Hinweis, dass sich die öffentliche Hand um eine Großausstellung zu kümmern habe.[214] Inhaltlich überschneiden sich die Interviews, zwischen denen neun Jahre liegen, kaum. Die Einschätzungen Zeins zu Wochinz' künstlerischer Tätigkeit und Qualität blieben dieselben. Selbst die formale und inhaltliche Nähe zu Max Weiler attestiert Zein dem Künstler 2002 und 2011 immer wieder.

Mag. Elke Knofler verwies zu Beginn des Gesprächs 2003 auf ihre enge Beziehung zu Walter Koschatzky und hob hervor, dass dieser sich für Wochinz sicherlich eingesetzt hätte, wenn er körperlich noch in der Lage dazu gewesen wäre.[215] Sie sprach bei den vorgelegten Wochinz-Arbeiten von sparsamen, feinen Abstrakten sowie von der Zartheit und der Klarheit des Ausdrucks. Die Zyklen, so betonte sie, dürften unter keinen Umständen zerrissen werden.[216] Sie betonte außerdem ihre Freundschaft zu Kurt Zein und vertrat im Gespräch seine Einschätzung in Bezug auf Wochinz.[217] Bei der Besichtigung einer von Mag. Elke Königseder

[208] Interview Kurt Zein, Wien 28.01.2002.
[209] Interview Kurt Zein, Wien 07.02.2011.
[210] Interview Kurt Zein, Wien 28.01.2002.
[211] Interview Kurt Zein, Wien 07.02.2011.
[212] Interview Kurt Zein, Wien 07.02.2011.
[213] Interview Kurt Zein, Wien 28.05.2003.
[214] Interview Kurt Zein, Wien 28.05.2003.
[215] Interview Monika Knofler, Wien 08.10.2003.
[216] Interview Monika Knofler, Wien 22.10.2003.
[217] Interview Monika Knofler, Wien 08.10.2003.

zusammengestellten Mappe, schlug Knofler vor, einen Raum im Kupferstichkabinett für die Präsentation des Opus von Wochinz zur Verfügung zu stellen.[218] Von der Auswahl innerhalb der Königseder-Mappe war sie angetan. Man müsse aber daraus auswählen, meinte Knofler. Eine weitere Schwierigkeit sei außerdem ein zu geringes Ausstellungsbudget des Kupferstichkabinetts. Generell attestierte sie Wochinz ein hochkarätiges Spektrum. Ein erfahrener Galerist, welcher sich mit Grafiken auskenne, müsse gefunden werden, so Knofler, da die Vermarktung von Grafiken schwieriger sei, als die von Ölbildern.[219] Bei einem Gespräch 2015 merkte sie zu den von der Verfasserin ausgewählten Zeichnungen an, dass diese in Bezug auf ihre Ausführung vermutlich stark von Wochinz' Zustand abhängig gewesen seien. Einige nannte sie in diesem Zusammenhang dramatisch und dunkel, andere wiederum frei und fein. Zu den Kriegszeichnungen stellte sie fest, dass da eine ziemliche Wut herauskomme; der Hass auf den Krieg und auf das Regime. Man sehe sofort, dass da ein psychisches Problem vorliege, so Knofler. Mit dem Krieg, so vermutete sie, sei er wahrscheinlich nie richtig fertig geworden. Die Kriegs- und Religionsdarstellungen hängen zusammen, bestätigte Knofler.[220] Aussagen über eine persönliche Beziehung zu Wochinz konnten auch hier keine gemacht werden. Die Interviews von 2003 und 2015 unterscheiden sich insofern, als der Befragten zwei unterschiedliche Werkkomplexe aus Wochinz' Œuvre vorgelegt wurden. Während es im ersten Interview noch um die Möglichkeit einer musealen Vermittlung der informellen Arbeiten von Wochinz ging, lag der Fokus des letztens Interviews auf den Kriegserlebnissen und der künstlerischen Traumabewältigung des Künstlers. Natürlich spielte hierbei auch die Intention des jeweiligen Interviewers hinein. Carl Nicolai Wochinz war 2003 noch um eine Übernahme des Opus seines Vaters bemüht, während im Gespräch 2015 der Schwerpunkt der Verfasserin auf den künstlerischen Inhalten von Wochinz und ihrer Kontextbezogenheit auf das damalige Kunstschaffen lag. Knofler konnte in diesem Fall die These vom Zusammenhang der religiösen und kriegerischen Motive in Wochinz' Werk bestätigen und wichtige Hinweise zur weiteren Recherchearbeit geben.

Das wohl längste und informativste Interview zu Carl Wochinz' Person fand mit Maria Lassnig im Februar 2006 statt. Sie beschrieb, dass zwischen ihr und Wochinz immer eine Art gegenseitige Schwärmerei bestanden habe. Sie bezeichnete ihn auch als „schwierig“, beteuerte aber, dass sie ihn immer gestärkt und stabilisiert habe. Er sei hochbegabt gewesen, in Kombination mit einer gewissen Unruhe und Naivität, so Lassnig. Mauer habe trotz der

[218] Die Mappe mit ausgewählten Arbeiten von Wochinz wurde nach einer gemeinsamen Auswahl von Carl Nicolai Wochinz und Mag. Elke Königseder vom Dorotheum Wien am 02.06.2003 zur Vorlage für Albertina-Direktor Dr. Klaus Albrecht Schröder erstellt. Schröder zeigte diesbezüglich kein Interesse.
[219] Interview Monika Knofler, Wien 22.10.2003.
[220] Interview Monika Knofler, Wien 16.12.2015.

schwierigen Situation immer viel von Wochinz gehalten. Wochinz sei manchmal sehr rastlos gewesen. Sie folgerte, dass er als hochspiritueller und sensibler Mensch wohl eine zu schwere Last zu tragen gehabt habe. Oft hätten sie sich über die Malerei ausgetauscht und sich dabei eng verbunden gefühlt. Gleichzeitig betonte sie aber, dass sie keine sexuelle Beziehung miteinander gehabt hätten. Sie hob hervor, wie gerne sie sich getroffen haben. In Bezug auf Wochinz' künstlerischen Ausdruck meinte sie, dass es der Weg der Zeichnung war, über den er sich am adäquatesten mitzuteilen vermochte. Das Gesprochene als Medium war ihm nicht gelegen, so die Einschätzung Lassnigs.[221]

Zusammenfassend lässt sich eine wesentliche Beobachtung, die allen Befragten zu Wochinz' Person gemein ist, aus den Interviews herauslesen. Bezüglich seines Wesens und Charakters wurde er stets als sehr zurückhaltend, bescheiden und schweigsam beschrieben. Symptomatisch dafür steht die Aussage des Bildhauers Josef Schagerl, welcher im Interview 2016 meinte, dass Wochinz nie über sein Familienleben geredet habe. Wochinz hätte auch nie die Nähe zu anderen Menschen gesucht. Die im Krieg eingesetzten Menschen wären gezeichnet gewesen, so Schagerl. Er selbst musste im Krieg als Flieger dienen und trug dabei seelische Verletzungen hervor, die er beständig abzuarbeiten versuche. Viele Heimkehrer waren zu einem normalen Leben nicht mehr fähig, meinte Schagerl. Das Zusammenleben mit jemand anderem hätten sie nicht ausgehalten – keiner konnte sie verstehen. Es schien Schagerl, als ob Wochinz einen großen Weltschmerz in sich getragen habe.[222]

Einige der Befragten erzählten auch von seiner Sensibilität und seiner Spiritualität. Lotte Ingrisch bemerkte dazu, dass Wochinz total „übersinnlich" gewesen sei. Seine Bilder würden sie an sich selbst erinnern.[223] Am Konkretesten trifft vermutlich die Darstellung von Wochinz' Charakter durch Marie-Therese Escribano zu. Sie beschrieb ihn als ständig Schaffenden und stark Fragenden. Er habe sich auf sehr hoher geistiger Ebene bewegt; zu hoch für jene, die nur oberflächlich angesiedelt sind. Escribano hielt fest, dass Wochinz eine Conclusio aus „Natürlichkeit" – Natur – und tiefer Spiritualität gewesen sei. Ständig habe er gefragt, hinterfragt und sich weiterentwickelt. Oftmals habe er ein Stakkato an Fragen philosophischer und synoptischer Natur formuliert. Die Gespräche mit ihm seien beeindruckend und faszinierend gewesen, gleichzeitig aber auch stark fordernd und erschöpfend. Trotz seiner Zurückgezogenheit war ihm ein zwischenmenschlicher Austausch mit Personen, die ihm nahe standen, wichtig. Begegnungen mit ihm beinhalteten immer dieses Faszinosum der „Gratwanderung", beschrieb Escribano. Zeitgleich wären diese Gespräche immer von Zurückhaltung und gegenseitiger

[221] Interview Maria Lassnig, Wien 24.02.2006.
[222] Interview Josef Schagerl, Wien 30.06.2016.
[223] Interview Lotte Ingrisch, Wien 21.01.2017.

intensiver Zuneigung getragen worden. Als weiteres kennzeichnendes Merkmal machte sie seine Einsamkeit fest. Obwohl er sich ständig mit verschiedenen Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur, Wissenschaft und Politik traf, um mit ihnen in einen gegenseitigen Diskurs und Austausch zu treten, schien er stets einsam und alleine. Er trug dies, so Escribano, trotz seiner Vitalität, Geistigkeit und Humor ständig in sich. Einerseits erschien er fern und nicht greifbar, andererseits ganz nahe und stark. Auch Trauer war oftmals in seinem Wesen erkennbar. Selten fand jemand richtig Zugang zu ihm. Escribano hielt abschließend fest, dass er ein besonderer Mensch mit spiritueller Größe gewesen wäre.[224] Im Anschluss an viele Interviews wurde von Seiten der Befragten davor gewarnt, dass das Werk des Künstlers nicht in falsche Hände geraten, oder, wie Wolfgang Greisenegger, der Ordinarius für Theaterwissenschaft der Universität Wien, empfahl, nicht zerteilt werden dürfe.[225]

18. Walter Koschatzkys Gutachten über Carl Wochinz

Prof. Dr. Walter Koschatzky, Direktor der grafischen Sammlung Albertina in Wien von 1962 bis 1986, attestierte Carl Wochinz in einem Gutachten vom 04. Juli 2002 eine besondere Stellung in der österreichischen Kunstszene der 1960er Jahre. Diese Jahre waren geprägt von einer Aufbruchsstimmung und dem künstlerischem Engagement der Nachkriegszeit. Er bezog sich auch auf Monsignore Otto Mauer und zog eine Parallele zu seinen Entscheidungen als Albertina-Direktor, da er ebenso in den 60er und 70er Jahren immer wieder Werke von Wochinz für die Sammlung ankaufte.[226] Koschatzky verwies auf ein Zitat Monsignore Otto Mauers, der in einem Artikel über Wochinz mit dem Satz schloss: „Wochinz zwingt den Sehenden zum Denken, den Denkenden aus den horizontalen Bezügen in die transzendierende Vertikale, die allerdings in einem wundersamen Bogen zur Immanenz zurückkehrt.“[227] Koschatzky unterstrich diese Aussage mit den Worten: „Eindrucksvoll und wahr“.[228] Er sei aber gleichzeitig der Meinung, dass der Zeitgeist, welcher stark vom Begriff der „Innovation“ geprägt war, dazu beitrug, dass bestimmte Spuren in der österreichischen Kunstlandschaft verwischt wurden. Es sei ihm daher ein Anliegen, dass das Œuvre von Wochinz diesem Prozess nicht unterliege, obgleich es ihm ausgesetzt war. Er beschrieb das Werk als „zu feinsinnig, wertvoll und wichtig“.[229] Zum Abschluss seines Gutachtens verwies er auf Carl Nicolai Wochinz, dem er nahelegte, das

[224] Interview Marie-Therese Escribano, Wien 25.03.2003.
[225] Interview Wolfgang Greisenegger, Wien Mai 2002.
[226] Gutachten, Walter Koschatzky, Wien 2002.
[227] Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982, S. 2.
[228] Gutachten, Walter Koschatzky, Wien 2002.
[229] Gutachten, Walter Koschatzky, Wien 2002.

geistige und materielle Erbe aufzuarbeiten. Aus dem Gespräch 2001 geht der Hinweis von Koschatzky hervor, dass das gesamte Opus von Carl Wochinz in die Albertina gehöre. Der ehemalige Albertina-Direktor verwies außerdem darauf, dass eine Gedächtnisausstellung angedacht werden könne. Er attestierte Carl Wochinz, ein Vertreter der klassischen Moderne in Österreich zu sein. Die figurative Abstraktion des Künstlers, beziehungsweise die Linien- und Strichführung, würden ihn unter anderem an den Duktus von asiatischen Papierarbeiten erinnern.[230] Nach dem Gespräch brach der Kontakt zwischen Koschatzky und Carl Nicolai Wochinz ab. 2002 schrieb Koschatzky das Gutachten über Carl Wochinz. Abermals legte er dem Sohn nahe, dass eine große Ausstellung organisiert werden müsse und eine Publikation „fällig" wäre.[231] Bei einem weiteren Treffen einige Monate später im Schloss Schönbrunn schlug Koschatzky vor, dass man an die Stadt Villach zwecks einer Stiftung oder eines Museums für Carl Wochinz' künstlerisches Erbe herantreten solle. Auch eine Dissertation müsse über ihn verfasst werden, so Koschatzky.[232] Laut Aussage von Carl Wochinz besaß Koschatzky Werke von ihm. Einmal, so notierte Wochinz auf eine Kalenderrückseite, habe Koschatzky zu ihm gesagt, dass ihn seine Bilder an Dürer erinnern würden, weil sie ebenso fein, wie sparsam seien.[233]

Koschatzky erwies sich in den vier Treffen mit Carl Nicolai Wochinz, im Hinblick auf das künstlerische Werk von Carl Wochinz, als äußerst kooperativ. Er verwies mehrmals auf die Verantwortung, die jenes Erbe mit sich bringe. Das Gutachten gibt zusätzlich Aufschluss darüber, welche Bedeutung Koschatzky Carl Wochinz zugewiesen hatte. Der Kontakt brach nach einem letzten Treffen im Juli 2002 ab. Bei der Überreichung des Gutachtens warnte Koschatzky den Sohn noch, dass das Werk nicht in die falschen Hände geraten dürfe.[234] Im Frühjahr 2003 verstarb Koschatzky. Eine Aufnahme der künstlerischen Arbeiten von Wochinz in die Sammlung der Albertina fand im Folgenden nicht mehr statt.

19. Fazit

Wochinz wurde von der Kunstgeschichte nicht vergessen, er wurde nie in sie aufgenommen. Er verblieb Zeit seines Lebens unterhalb des kunsthistorischen Radars. Für diesen Umstand liefert Paul Kruntorads Feststellung zum Nachkriegs-Österreich eine mögliche Erklärung. Er schlug vor, sich die Situation in Österreich nach 1945 „als eine Art Falle" zu denken. Neben dem

[230] Interview Walter Koschatzky, Wien 07. Dezember 2001.
[231] Interview Walter Koschatzky, Wien 14. März 2002.
[232] Interview Walter Koschatzky, Wien 10. Juni 2002.
[233] Notiz Carl Nicolai Wochinz.
[234] Interview Walter Koschatzky, Wien 05. Juli 2002.

einvernehmlichen Konsens des Vergessens und der Ignoranz, die eigene Verdrängung zu erkennen, einigte man sich unausgesprochen darauf, wie es weitergehen solle. Dies reichte auch in das Feld der Bildenden Künste hinein – alles sollte so fortgesetzt werden, wie es vor der Zäsur der Fall war. „Die Hauptströmungen sind konservativ bis völkisch, die Produktionshaltungen traditionalistisch, die Rezeptionsgewohnheiten von der Idee des ‚begnadeten Meisters' geprägt. Aus der Amnesie heraus entwickelte sich die Angst vor der offenen Diskussion gegensätzlicher Standpunkte.", so der Autor.[235] Kruntorad verwies dabei auf die „spezifische Kulturfeindlichkeit" in Österreich, als er schrieb, dass diese „[…] noch jeden Experimentierwilligen zu einer Isolation […]" getrieben habe und es nach wie vor tue.[236] Möglicherweise fühlte auch Wochinz eine solche Isolation. Zu Lebzeiten Otto Mauers bot man Wochinz in der Galerie nächst St. Stephan keine Chance, sich künstlerisch zu erproben. Der damit verknüpfte Konkurrenzkampf, das Gefühl missverstanden zu werden und eine möglicherweise damit in Zusammenhang stehende Frustration, lösten bei Wochinz einen Rückzug aus. Aber auch eine Trendwende vom Informel hin zur Pop Art-Moderne, so Robert Fleck, brachte einen Perspektivenwechsel. So sei es folglich im kulturellen Bereich zu einer Distanzierung von der Nachkriegsmoderne gekommen. Er meinte darin einen Grund für das Verschwinden mancher Künstler von der Bildfläche erkennen zu können. Viele Künstler erfuhren auch Änderungen in ihrem Stellenwert als Folge, mutmaßte Fleck.[237] Matthias Boeckl stellte in Bezug auf Arnulf Rainer fest, dass man in der Nachkriegszeit „[…] einer sehr differenzierten, aber auch kampfeslustigen Rhetorik bedurfte, um nicht von vornherein aus dem Kunstdiskurs ausgeschlossen zu werden."[238]

Wochinz wandte sich erst ab 1970 seinem eigenen Kriegstrauma zu und versuchte es künstlerisch für sich zu verarbeiten. Zuvor bewegte er sich in der Strömung des Informel und konnte keine radikalen Aussagen in dieser Form tätigen. Es liegt nahe, dass diese Verspätung ein Ausdruck der für solch eine Art von Traumata typischen Nachträglichkeit der Symptombildung ist. Bei gegebener Quellenlage ist dieser Umstand jedoch nicht endgültig erklärbar. Es entstand in zurückgezogener Atelierarbeit ein neues formales Konzept und es kam zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit an der Front und seinem Einsatz als Soldat im Zweiten Weltkrieg. Mit den brüchigen Formen und Körpern seiner dargestellten Soldaten und Kriegsschauplätzen ruft er die Leiderfahrungen des Zweiten Weltkriegs wach. Die thematischen Wiederholungen von traumatischen Inhalten erzählen von Schmerz. Hrdlicka schrieb diese Erfahrungen, auch wenn er sie nicht am eigenen Körper erfuhr, immer wieder der menschlichen

[235] Kruntorad 1990, S. 20.
[236] Kruntorad 1990, S. 87.
[237] Fleck 1996 (2), S. 109.
[238] Boeckl 2000, S. 49.

Anatomie in seinen Zeichnungen ein und transformierte ihre Metaphorik in bildhauerische Essenz. Beuys visualisierte leibhaftige traumatische Erfahrungen in spezifischen Rauminstallationen und Skulpturen ab den 1960er Jahren.

Christian Walda beschrieb Schmerz und Gewalt als Teil der Grunderfahrungen aller Menschen. Er hielt einige Punkte, die bei Themen des Schmerzes und der Gewalt zu beobachten sind, in seinem Buch über Hrdlicka fest. So ist Schmerz beispielsweise immer unmittelbar und verweist auf Körperlichkeit. Im Folgenden zerstören Gewalt und Schmerz über längere Zeit die menschliche Psyche – die Conditio humana. Ein anderer Aspekt ist der enge Zusammenhang von Gewalt und Sozialisation, welcher Menschen angreifbar macht und letztlich der Machterhaltung von sozialen Strukturen zuträglich ist. Schmerz wird damit zu einem Instrument. Der letzte Punkt beschreibt die Unmöglichkeit einer Versprachlichung des Schmerzes, welcher aber dennoch emphatisch nachvollzogen werden kann.[239] Wolfang Sofsky formulierte in Bezug auf die Darstellung von Schmerz in Francis Bacons Werk: „Der Schmerz läßt [sic!] sich nicht mitteilen und darstellen, sondern nur zeigen. Das Medium des Zeigens aber ist nicht die Sprache, sondern das Bild.“[240] Wochinz griff in seinen Kriegszeichnungen auf die unmittelbare Veranschaulichung des menschlichen Leibes zurück. Die Introspektion Wochinz' ist dabei nicht immer eine kontrollierte. Im Wesen dieser Arbeiten suchte sich der Künstler selbst zu erfahren, zumindest behaupten dies seine Arbeiten, die ab 1970 entstanden sind. Wochinz' Bilder lassen sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihrer Form mit der Psychoanalyse in Verbindung bringen. Der Psychoanalytiker Friedrich Hacker schrieb, es sei „ […] die wahre psychoanalytische Mission: das Unbewußte [sic!] zu ergründen, zu durchleuchten, von ihm zu lernen, ohne sich zu beugen und zu unterwerfen.“[241] Wochinz gelang ein Blick in die Abgründe des Daseins, er zeigte Bilder des Vernichtens und Tötens. Zeichnerisch hielt er dies durch die partielle Freistellung und Blosslegung, durch Bruchstücke und Versatzstücke seines eigenen Traumas fest. Teilweise geschah dies in einer gewalttätigen, eruptiven Manier. Die Gesten, mit denen Wochinz seine Erinnerungen auf das Papier brachte, sind beinahe schmerzhaft real. Schröder erkannte, dass die moderne Kunst den Schmerz in ihrer Darstellung auf abstrakter, formaler Ebene dem Betrachter zugänglich macht. Eine physische Anknüpfung besteht nach wie vor, auch wenn diese nicht mehr figurativ, also konkret, gezeigt werden muss. Sie zeigt sich in Rissen und Schnitten, die das Bild körperlich verletzen.[242] Bei Wochinz finden sich immer wieder den Bildträger verletzende Gesten durch Übermalungen und Schraffuren. Die dynamischen Liniengeflechte erscheinen als Schmerzensakte. Die vom Künstler erfahrene

[239] Walda 2007, S. 150.
[240] Sofsky 1996, S. 67.
[241] Hacker 1974, S. 8.
[242] Schröder 2011, S. 47.

Gewalt bleibt in diesen Werken dem Betrachter gegenüber spürbar und stets gegenwärtig. In ihnen erfuhren unbewusste Inhalte keine Andeutung, sondern wurden rücksichtslos fixiert. Wochinz gelang eine Art Selbstschutz gegenüber der unbegreiflichen Entmenschlichung, indem er die in seinem Leben tief verwurzelten Erlebnisse in seinen Bildern verarbeitete. Er selbst äußerte sich verbal gegenüber Freunden oder Familie nie zu seinen erlittenen Traumata. Schriftlich hielt er jedoch diese Erinnerungen auf den Zeichnungen als eine Art Bekenntnis fest. Er löste damit auch seine Verpflichtung zur Zeitzeugenschaft ein.

Was die Kriegsjahre besonders in Wochinz' Werk eingeschrieben haben, ist das Thema des Leidens und des Todes, aber auch der Auferstehung und der Hoffnung. Es ist die Überwindung von Leid, Schmerz und Tod, die sich als roter Faden durch seine Arbeiten zieht. Die Thematisierung der Zwiespältigkeit in der Conditio Humana wird als Thema konsequent durchgezogen. Leben und Tod, Schmerz und Erlösung liegen in seinen Zeichnungen nahe beieinander. Den Kreuzigungs- und Auferstehungsdarstellungen widmete er zahlreiche Blätter. Oftmals gehen Strahlen von den Köpfen der Dargestellten aus, die das gesamte Bildgeschehen in konzentrischen Kreisen umgreifen. Somit wird die Figur zum Zentrum und erfährt eine weitere Aufwertung in ihrem Stellenwert innerhalb der Zeichnung. Die Strahlen machen klar, dass diese Figur für ihn von entscheidender Bedeutung gewesen sein muss. Eine religiöse Symbolwelt wird hier so weit vorangetrieben, dass nicht mehr entscheidbar ist, ob es sich um ein christliches oder ein außerchristliches Sujet handelt. Für Wochinz stellen sie den Schlüssel zum menschlichen Dasein dar. Über seine künstlerischen Arbeiten schrieb er in seinen Notizen: „Meine Bilder sind wie eine Blume die aufblüht und in ihrer Statik sich bewegt“ sowie „Sei wahrhaftig sagte Auguste Rodin in seinem Testament. Ich bin derselben Meinung, signiert Carl Wochinz 28.06.1989.“[243]

Die christliche Ikonographie verschwand auch bei anderen Künstlern nicht vollständig von der Bildfläche, so Schröder. Immer wieder findet man bei Künstlern in Selbstportraits Verweise auf den leidenden Christus oder andere Märtyrer. Diese Stilisierung kann entweder auf die schmerzhafte gesellschaftliche Entfremdung hindeuten, die mit der Autonomie der modernen Kunst Hand in Hand ging, oder auf die besondere neue gesellschaftliche Funktion, die moderner Kunst inne war.[244] Schröder schlug vor, dass Kunst in diesem Falle selbst die Funktion der Religion übernehmen konnte und den Künstler somit zu einer Art Erlöserfigur werden ließ.[245] Die Erlösungsfunktion von Religion erfährt damit einen Therapieanspruch durch die Kunst. Besonders in den 1960er Jahren fand diese Form eine spezifische Ausprägung in Österreich und

[243] Notiz Carl Wochinz, 28.6.1989.
[244] Schröder 2011, S. 47.
[245] Schröder 2011, S. 47-48.

Deutschland. Der Vergleich zwischen Rainer und Wochinz zeigte diesbezüglich nicht nur formale, sondern auch motivische Verwandtschaften, wie die Darstellungen von Christusköpfen. Wochinz konnte das von der bildenden Kunst offerierte für sich nutzbar machen. Diese Art von Expression war für ihn von essentieller Bedeutung, um die Erlebnisse direkter Kampfhandlungen, der Gefangenschaft, des Miterleben des Todes von Kameraden und die eigenen Verletzungen sowie das Bezeugen von Verbrechen der Nationalsozialisten zu kanalisieren und ihnen ein Sprachrohr zu verleihen. Eine Zuflucht des menschlichen Geistes in die Spiritualität erscheint daher in solch einer Situation und in diesem Zusammenhang als logische Konsequenz. Die nach 1970 entstandenen Arbeiten von Wochinz legen Zeugnis über diese künstlerische, geistige und spirituelle Entwicklung ab.

20. Abbildungen

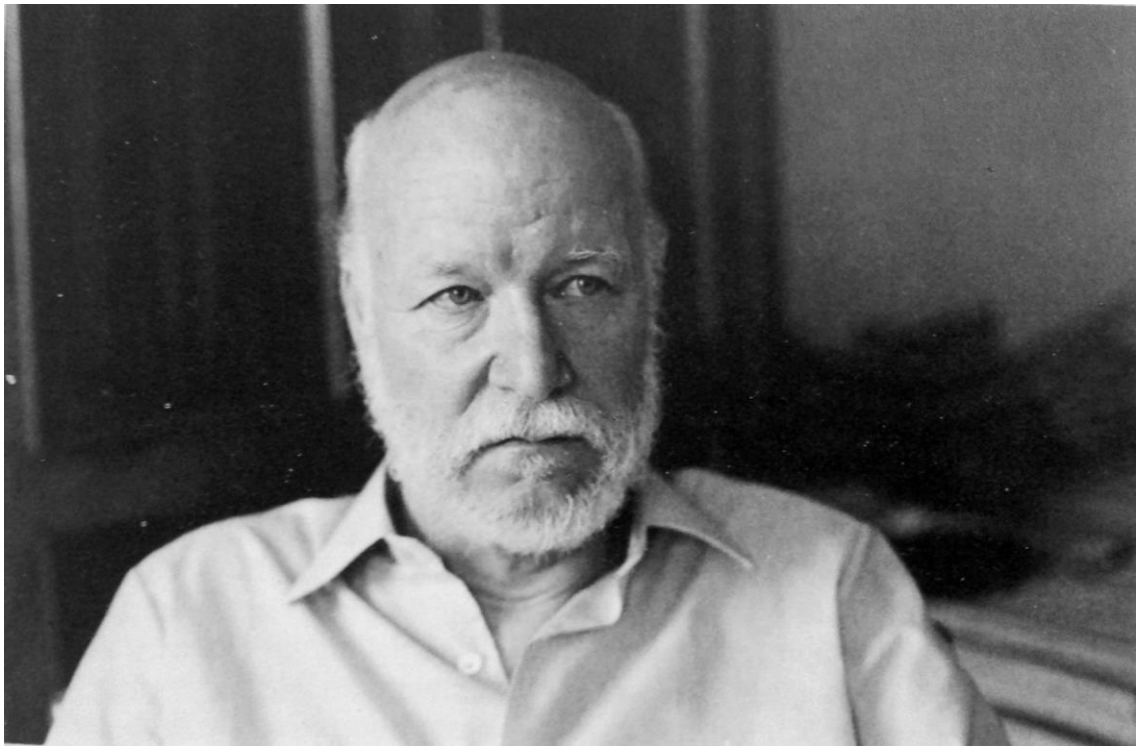


Abb. 1.: Carl Wochinz, ca. 1982, Photographie.

Abb. 2.: Josef Mikl, Markus Prachensky, Wolfgang Hollegha und Arnulf Rainer, aufgenommen bei ihrer Ausstellung: Die Brandstifter, in der Wiener Secession, Photographie, 1954, Photographie: Franz Hubmann.

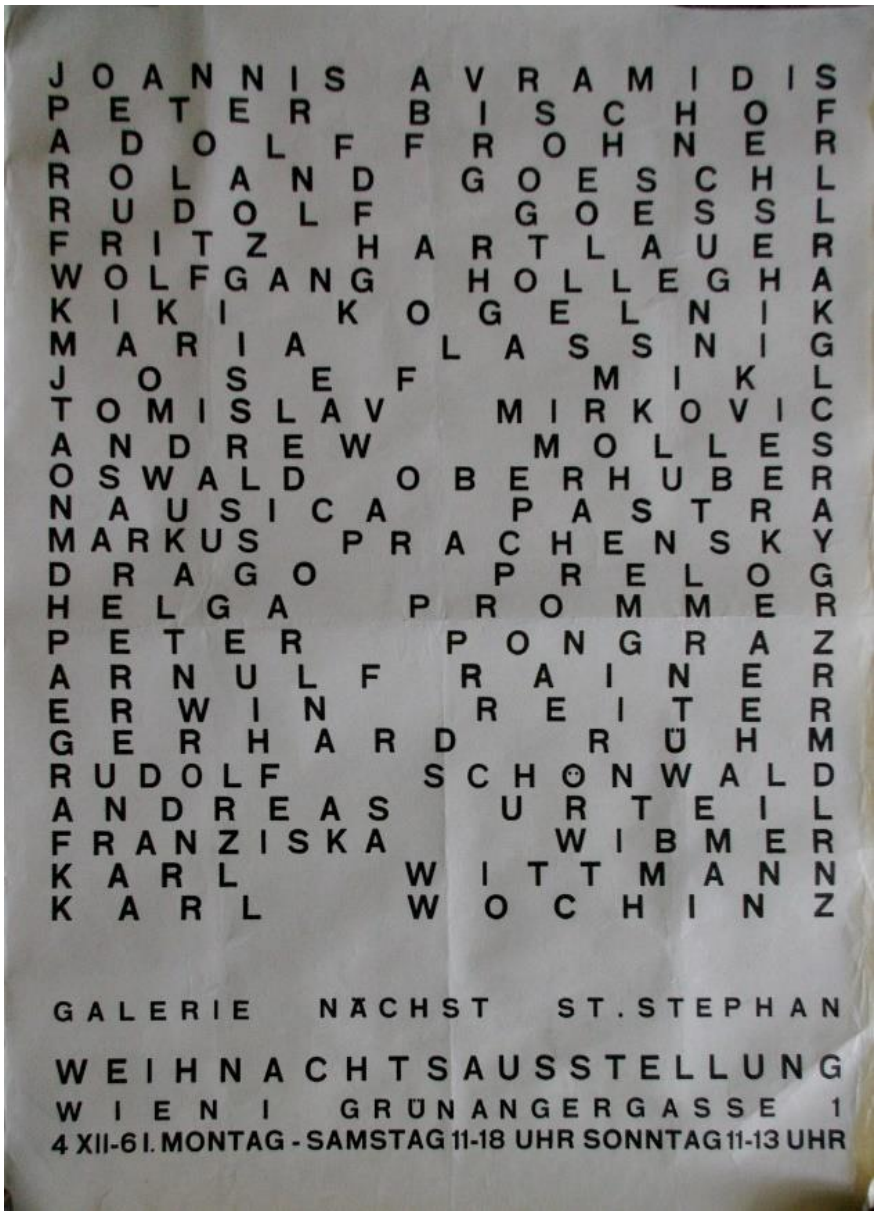


Abb. 3.: Plakat Galerie nächst St. Stephan, Weihnachtsausstellung, 04.12.1961, Offsetdruck, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

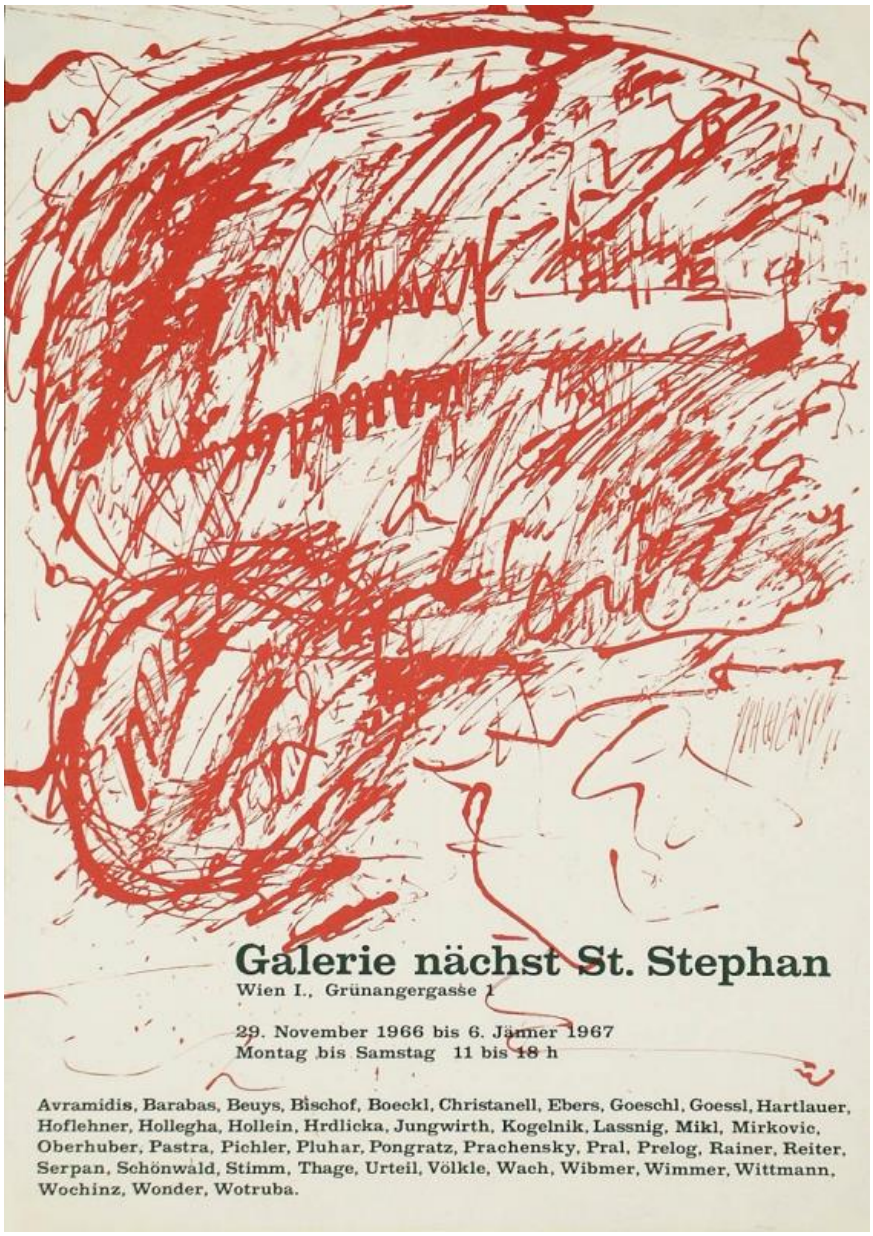


Abb. 3a.: Plakat Galerie nächst St. Stephan, 29.11.1966 bis 06.01.1967, Offsetdruck, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 4.: Plakat Galerie nächst St. Stephan, Weihnachtsausstellung, 03.12. bis 06.01. o.J., Offsetdruck, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

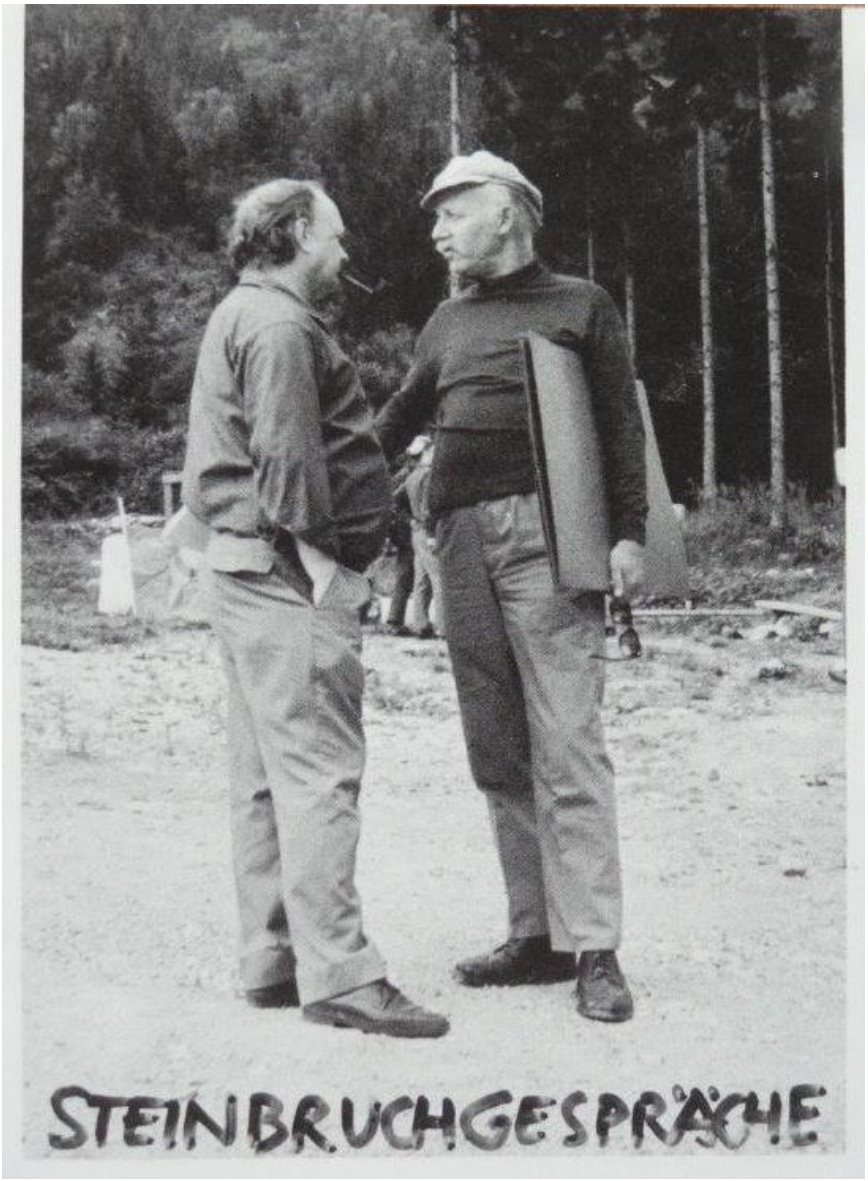


Abb. 5.: Heliane Wiesauer-Reiterer, 1972, Photographie.

Abb. 6.: Carl Wochinz, Christus, 1974, Tusche auf Papier, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

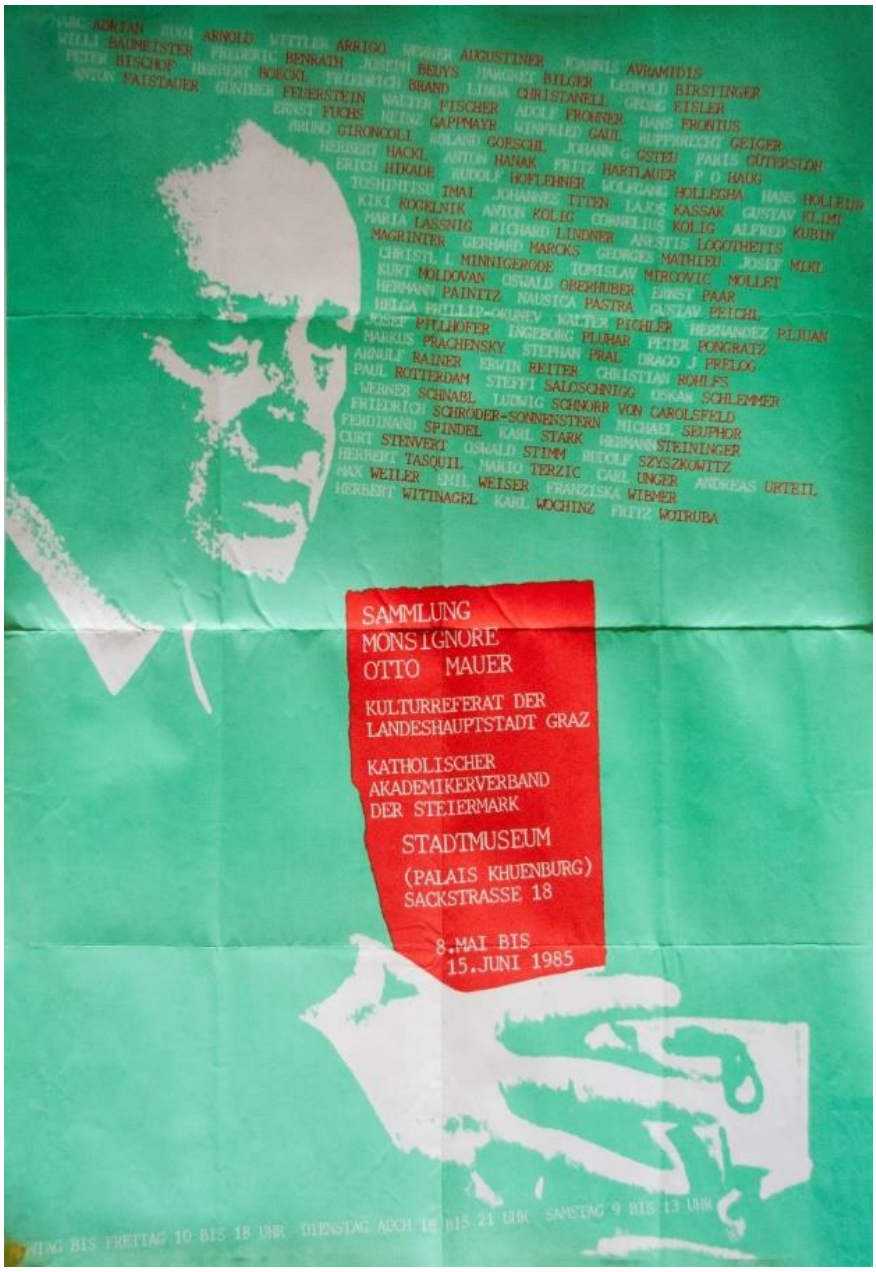


Abb. 7.: Plakat Sammlung Monsignore Otto Mauer, Palais Khuenburg, 08.05. bis 15.06.1985, Offsetdruck, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

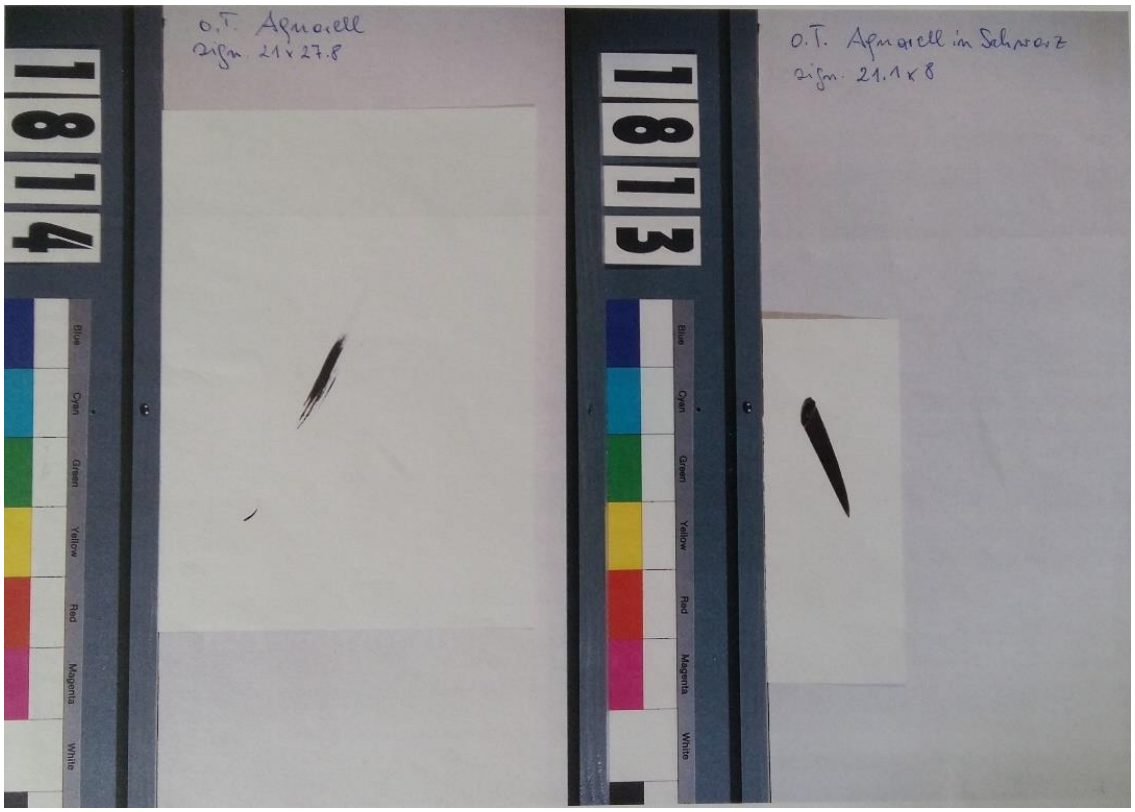
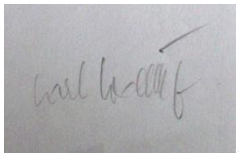


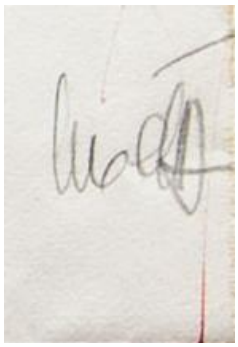
Abb. 8.: Auszug einer Photokopie aus der Sammlung Otto Mauer, Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Wien.

……vor 1960

 …….....nach 1970

……1973

…….1974

 ……..1976

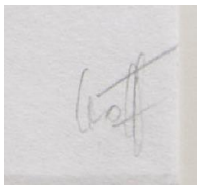
 ……1980

Abb. 9.: Signaturen von Wochinz von 1960 bis 1980.

Abb. 10.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche,
Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 11.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

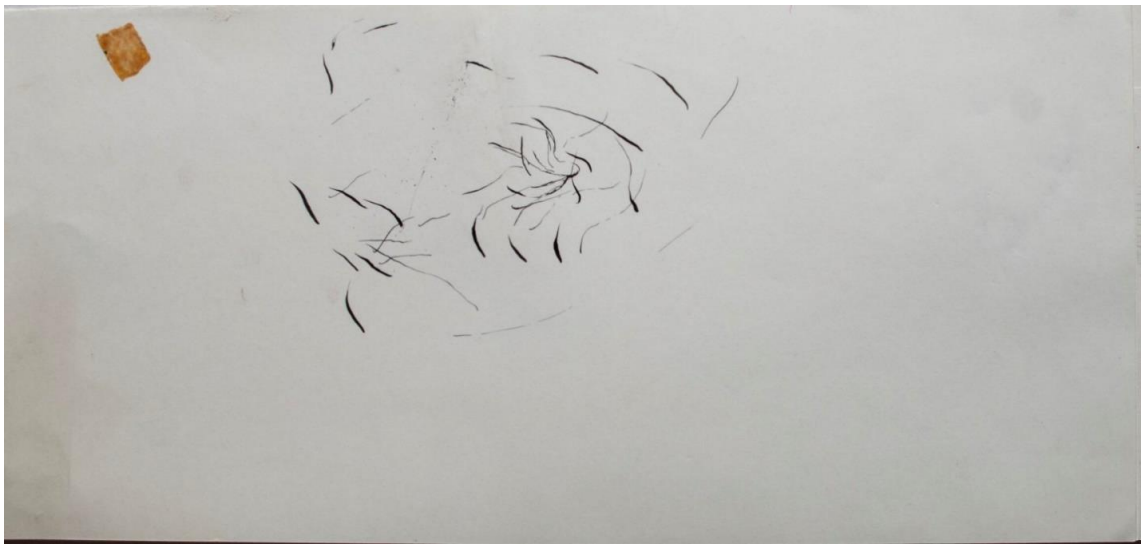


Abb. 12.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 13.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 14.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 15.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche und weiße Farbe, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

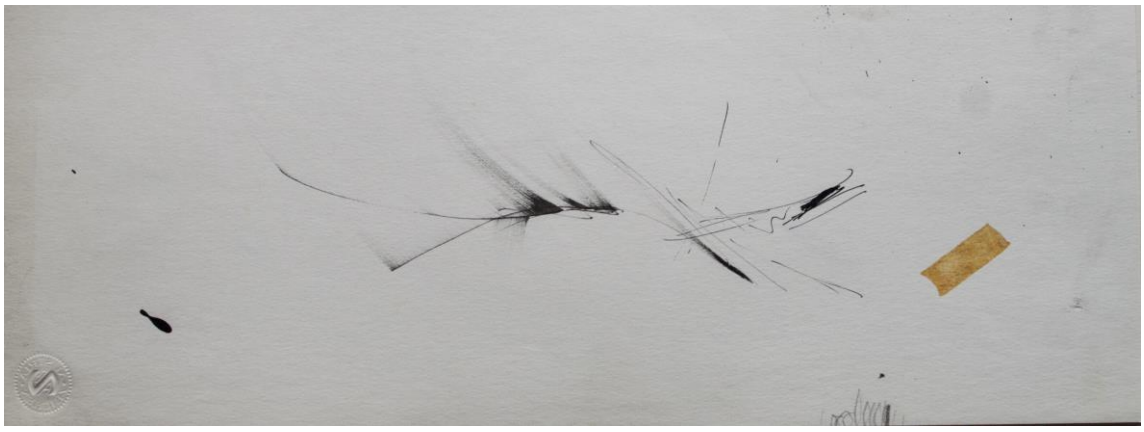


Abb. 16.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

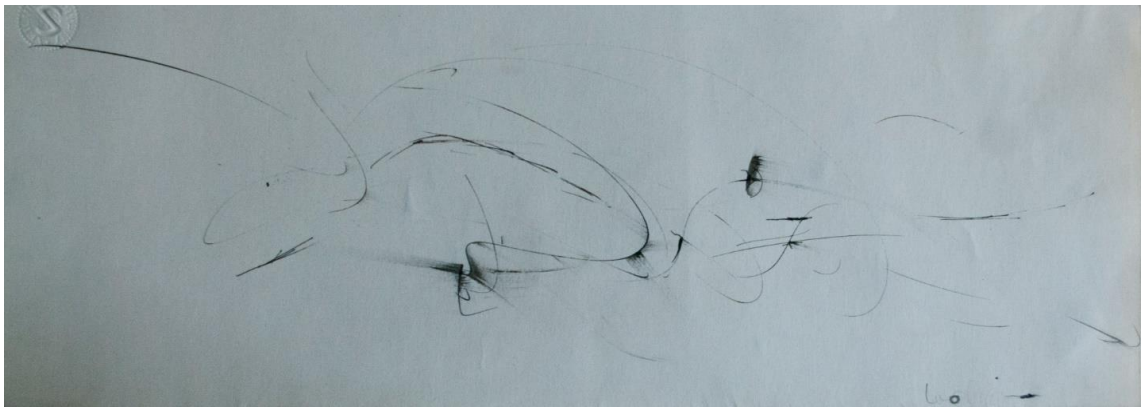


Abb. 17.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

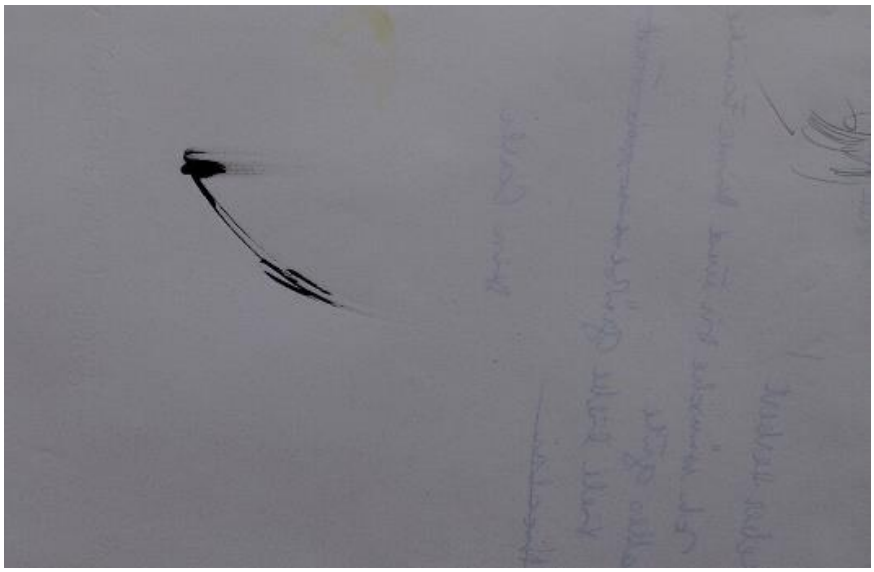


Abb. 18.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 19.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 20.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

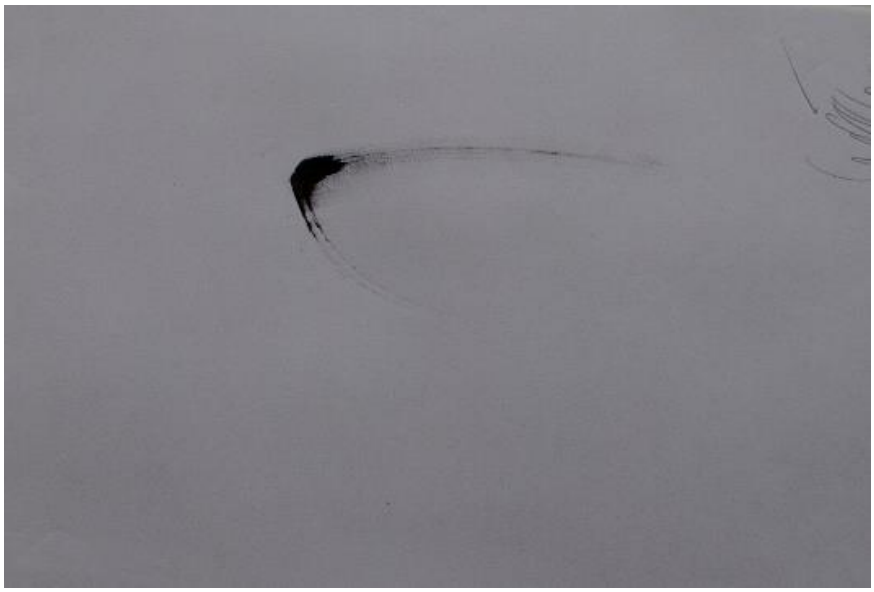


Abb. 21.: Carl Wochinz, o.T., o. J., Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

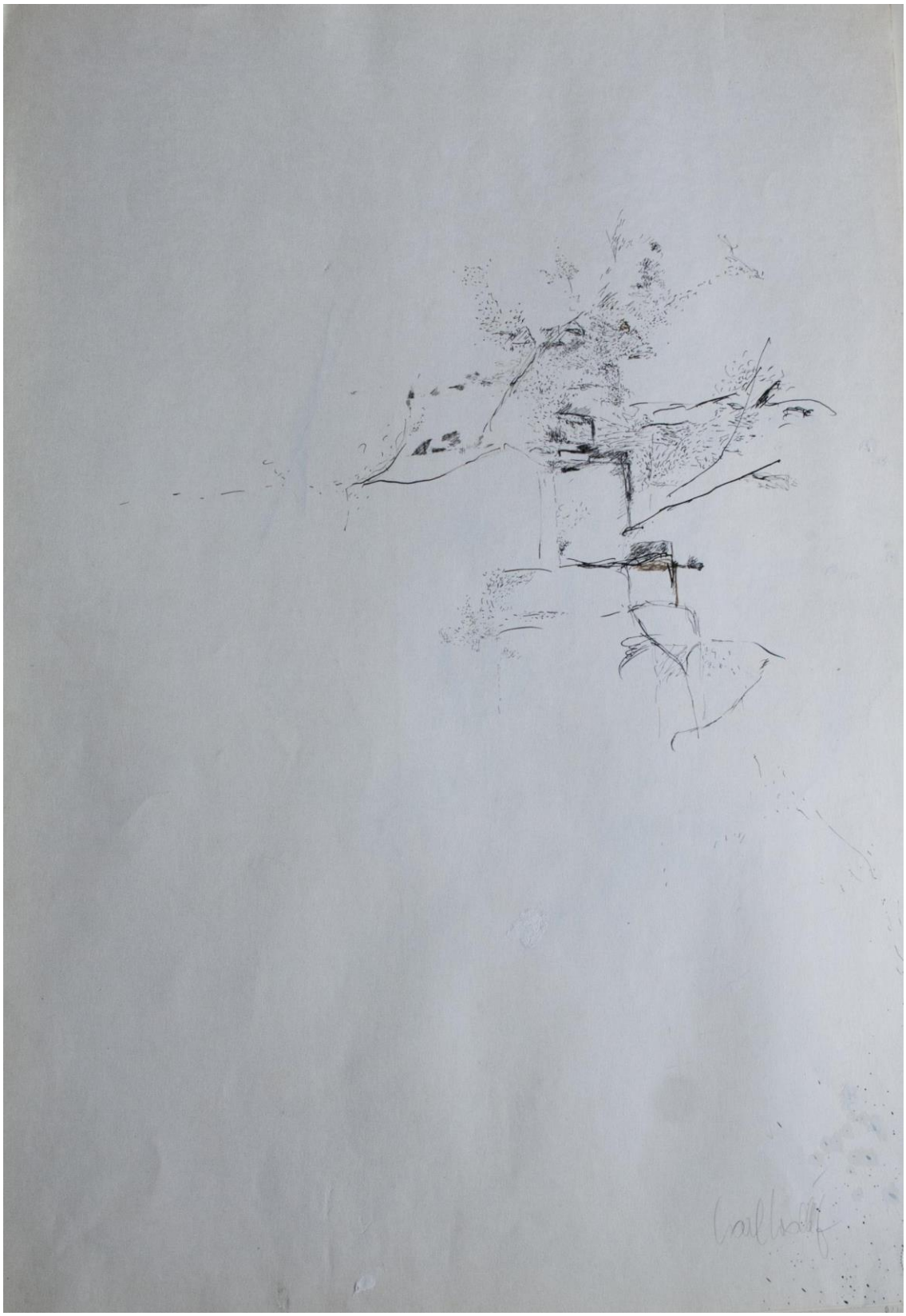


Abb. 22.: Carl Wochinz, o.T., 1970, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 23.: Carl Wochinz, o.T., 1970, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

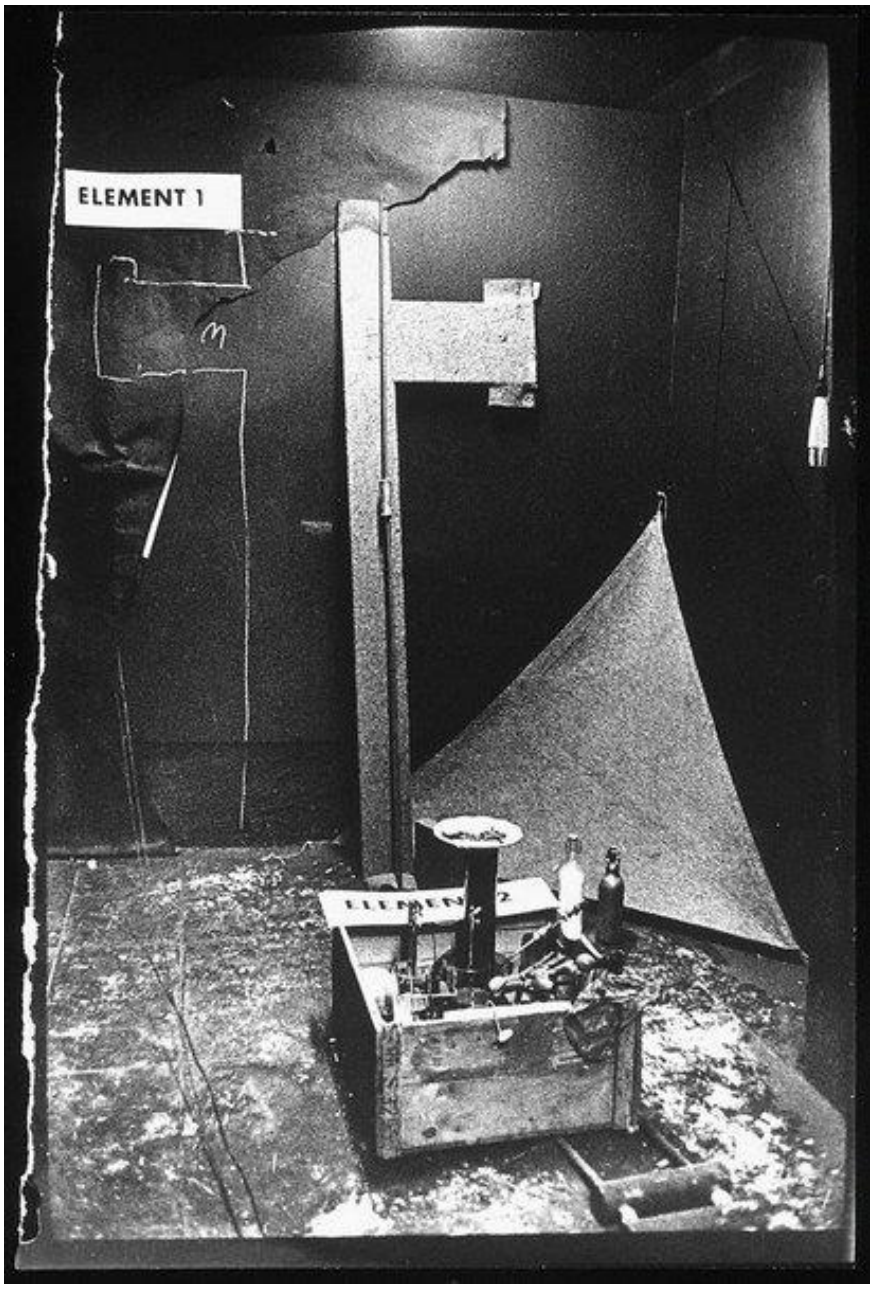


Abb. 24.: Ute Klophaus, Joseph Beuys, Manresa, 1966, Photographie, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

Abb. 25.: Joseph Beuys, Torso, 1949/51, Gips, Metall, Holz, Farbe, Blei, Mullbinde, Collection of Céline and Heiner Bastian, Berlin.

Abb. 26.: Joseph Beuys, Krieger, um 1955/1958, Sammlung Falckenberg, Hamburg.

Abb. 27.: Otto Dix, Verwundeter, aus der Mappe „Der Krieg“, 1924, Radierung, MOMA, New York.

Abb. 28.: John Heartfield, Das ist das Heil, dass sie bringen!, 1938, Photomontage, Tate Gallery, London.

Abb. 29.: George Grosz, Fliegerbombe, 1915, Tusche auf Papier, MOMA, New York.

Abb. 30.: Lea Grundig-Langer, Krieg droht! – Gasmasken, 1936, Radierung, Jeschke van Vliet Buch- und Kunstauktionen GmbH, Berlin.

Abb. 31.: Frans Masereel, Der Tod auf der Kugel, 1942, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Abb. 32.: Alfred Hrdlicka, Granattreffer, 1988, Bleistift und Tusche.

Abb. 33.: Alfred Hrdlicka, Nahkampf I, 1985, Bleistift und Tinte.

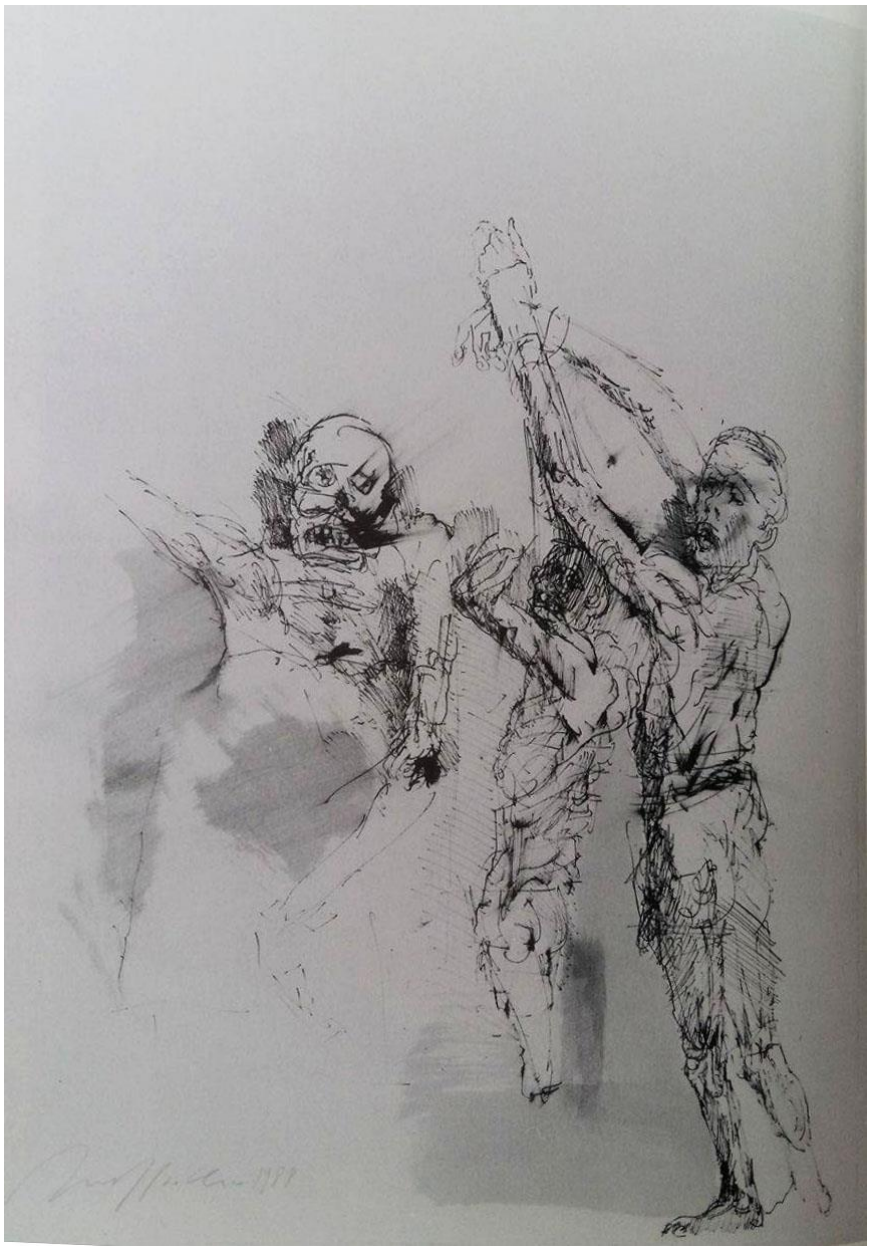


Abb. 34.: Alfred Hrdlicka, Studie zum Hängenden und der Totenkopfgestalt für die Skulptur „Hinterlandsfront“, 1988, Feder und Tinte.

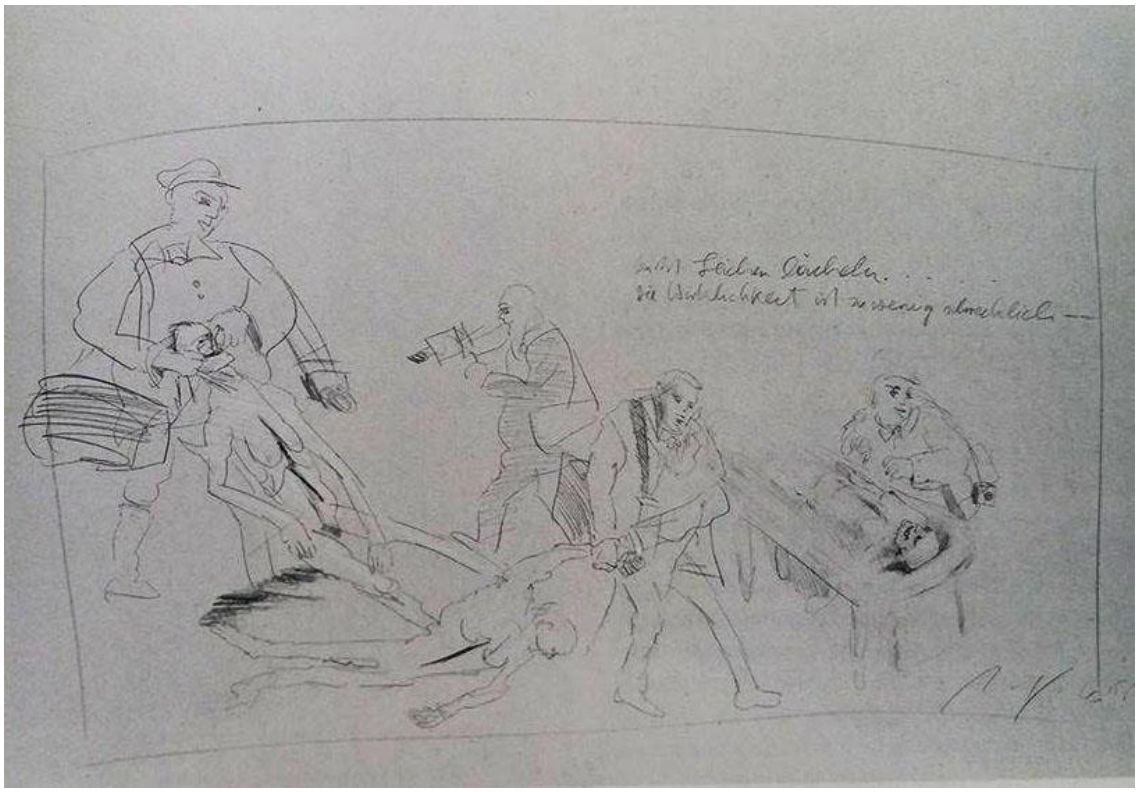


Abb. 35.: Alfred Hrdlicka, Laßt Leichen lächeln, 1990, Bleistift und Buntstift.

Abb. 36.: Alfred Hrdlicka, Das allerneueste Testament, 1967, Radierung.

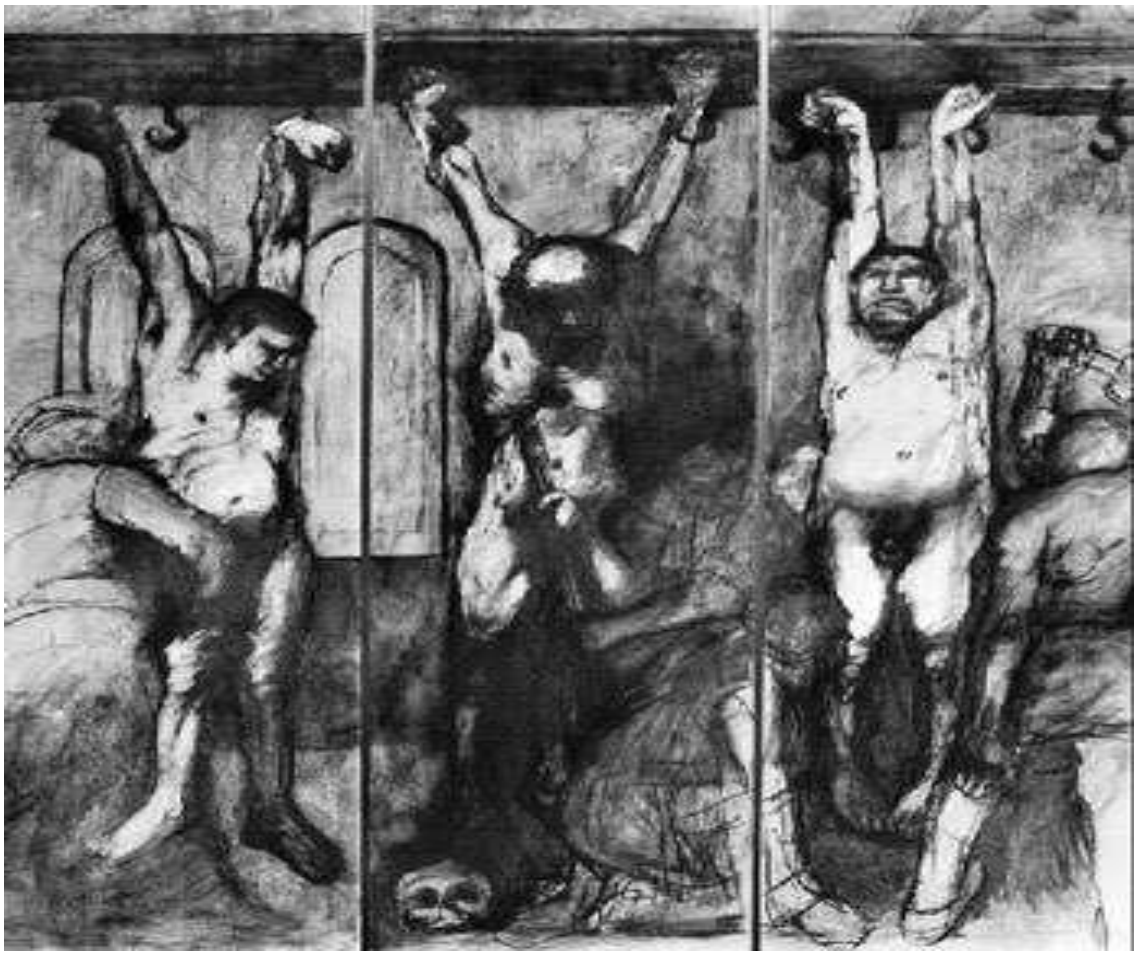


Abb. 37.: Alfred Hrdlicka, Kreuzigung “Plötzenseer Totentanz, 1972, Graphit und Kohle auf Holz, Evangelische Kirche Charlottenburg-Nord, Berlin.

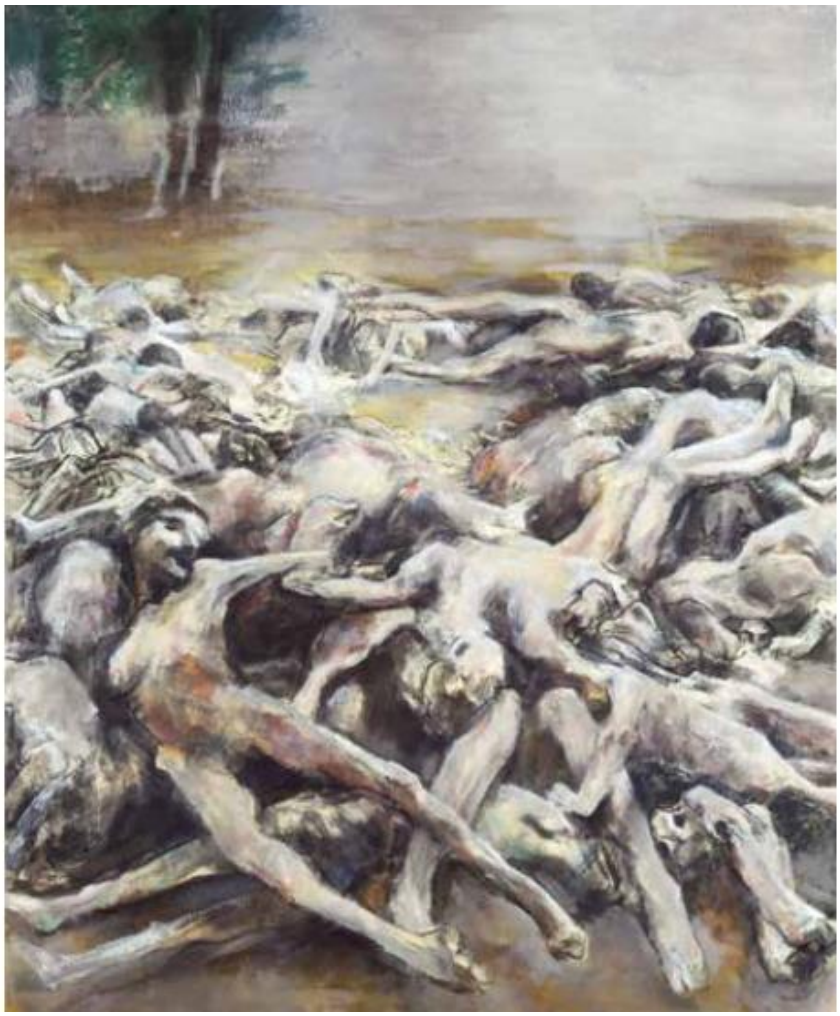


Abb. 38.: Gerhart Frankl, Leichen in Landschaft, 1964, Öl und Tempera auf Leinwand, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Abb. 39.: Gerhart Frankl, Leichen in gelber Sandgrube, 1962, Kohle, Pastell und Gouache auf Papier, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Abb. 40.: Carl Wochinz, Sie alle waren Menschen Wolchow 1942-43, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

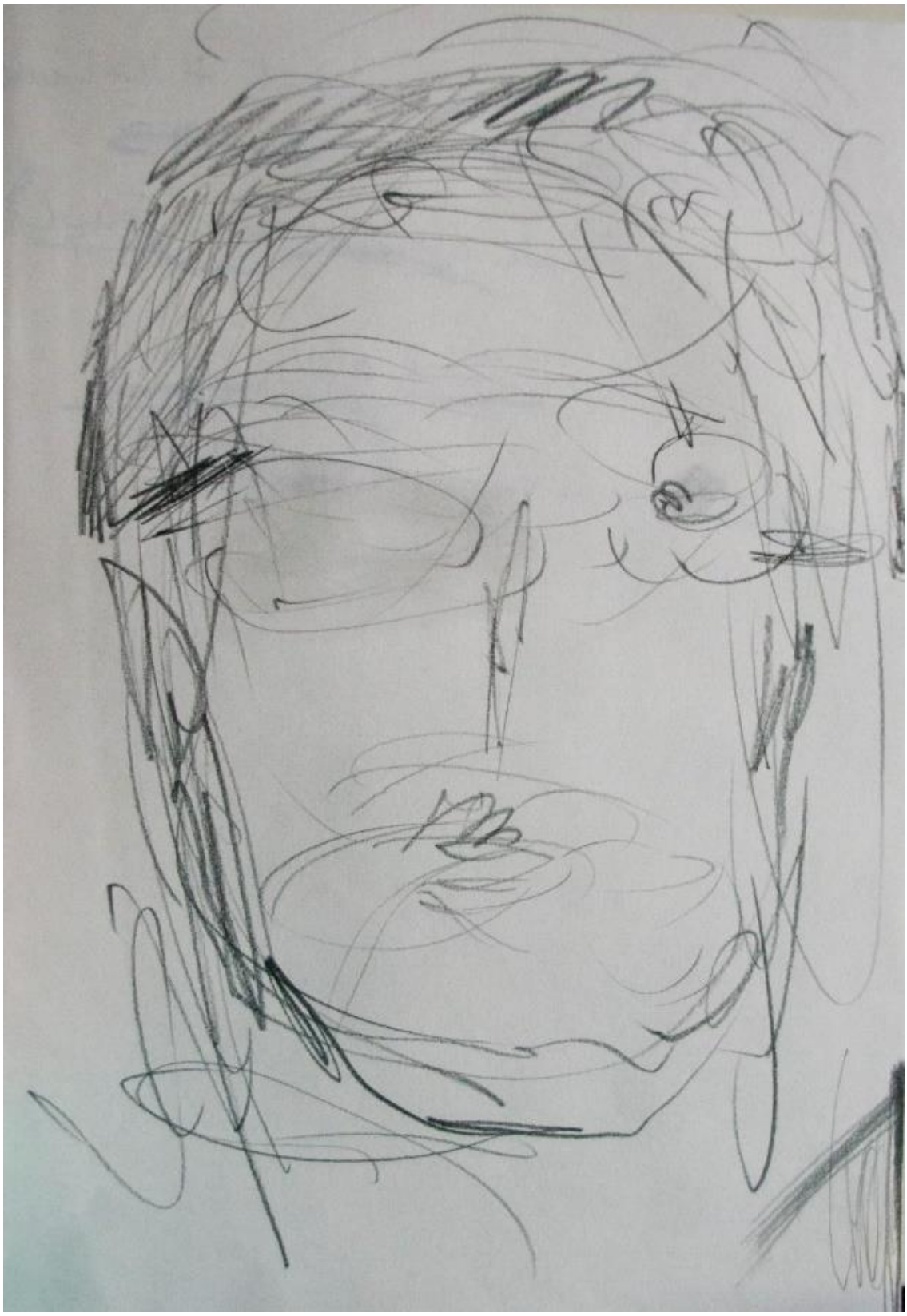


Abb. 41.: Carl Wochinz, Russischer Soldat HKL am Wolchow 1942-43, Friede dem armen Feind und allen ALLEN, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 42.: Carl Wochinz, Verwundeter (1943), 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 43.: Carl Wochinz, Hand eines Kriegers, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 44.: Carl Wochinz, SÄUE, Wolchow, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 45.: Carl Wochinz, Herrgott. Eingeschlossen bei 50°. Wolchow 1943. Ich war eingeschlossen, 1975, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 46.: Carl Wochinz, Das Kind das nicht gesehen wurde. Die Unschuldigen. Das Messer war barmherzig aber das Blut stank (STANK). (Der Krieg), 1971, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 47.: Carl Wochinz, Das Kind das nicht gesehen wurde. Die Unschuldigen. Das Messer war barmherzig aber das Blut stank (STANK). (Der Krieg), 1971, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

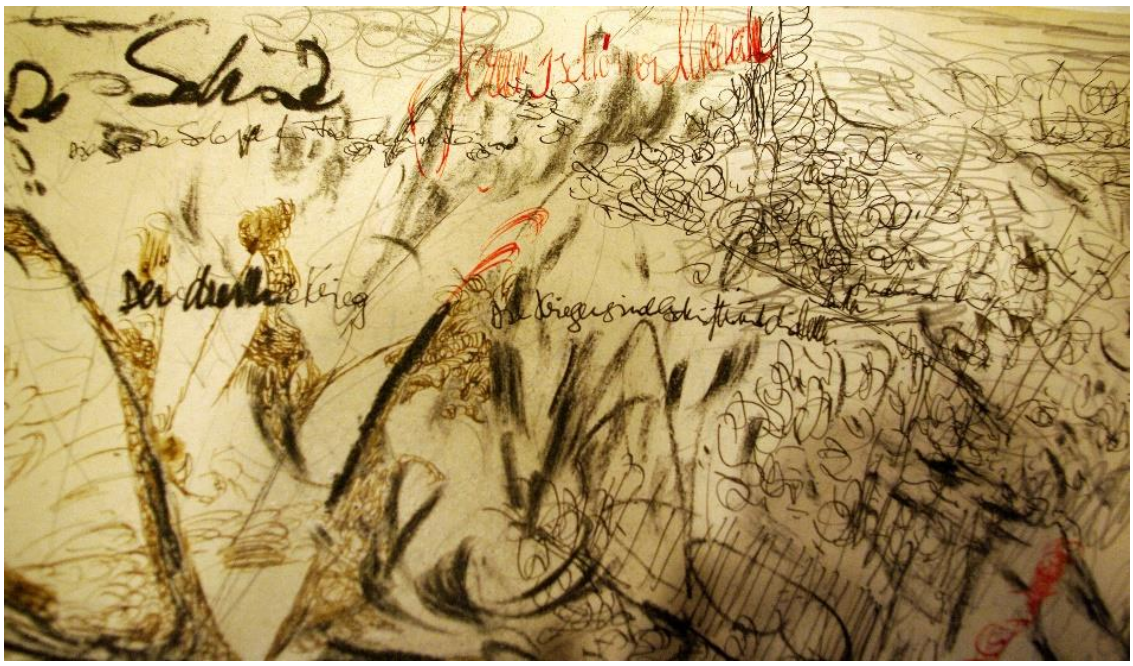


Abb. 48.: Carl Wochinz, Das Kind das nicht gesehen wurde. Die Unschuldigen. Das Messer war barmherzig aber das Blut stank (STANK). (Der Krieg), 1971, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 49.: Carl Wochinz, Der schlaue Fuchs, Der Priester des 3. Reichs, Das brennende Europa, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

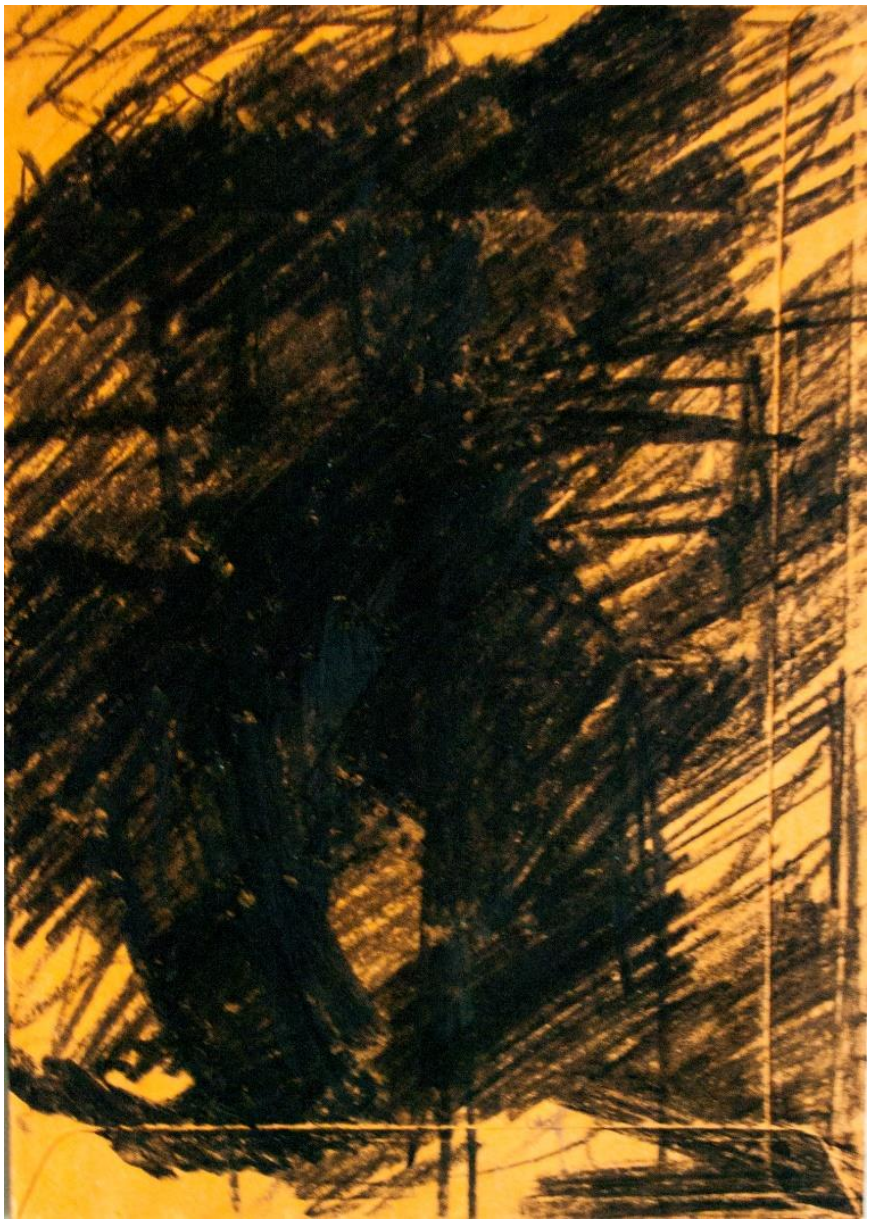


Abb. 50.: Carl Wochinz, Der vom Hakenkreuz Gekreuzigte, 1975, Kohle, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 51.: Carl Wochinz, Der Krieg, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 52.: Carl Wochinz, Der Krieg, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 53.: Carl Wochinz, General, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 54.: Carl Wochinz, Armer Köter, ER HITLER, 1974, Kugelschreiber, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 55.: Carl Wochinz, Massengrab, 1974, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 56.: Carl Wochinz, Messerschützender Krieger, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

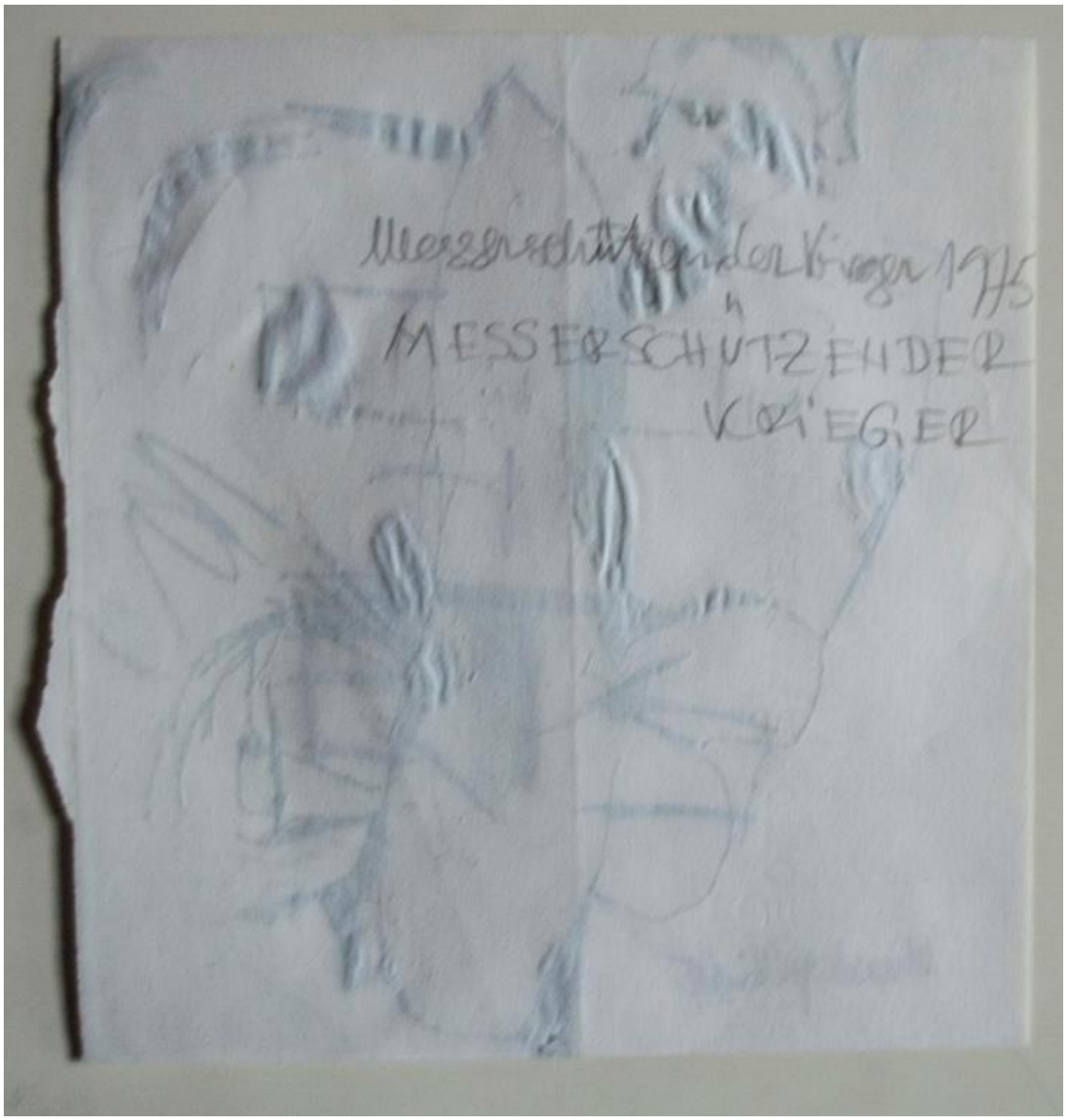


Abb. 57.: Carl Wochinz, Messerschützender Krieger, Rückseite, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 58.: Carl Wochinz, Ehemaliger schwerverwundeter Soldat mit Talisman (mit seiner Madonna), Soldat, den es erwischt hat mit seiner Madonna vollendet Christtag 1971, 29. März, Die Wunde blutet, verwundeter Soldat 5. November 1972, AAAARRRAAÄÄÄÄ, Madonna mit schwer verwundetem Soldaten vollendet 1974, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 59.: Carl Wochinz, Heimkehr des verlorenen Sohnes, 1975, Buntstift und Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 60.: Carl Wochinz, Aber du wirst mit mir rechnen Schicksal, wie du, so wird Gott dich schlagen, immer gab ich dir die Hand, manchmal gabst du sie zurück. Nimm sie doch wieder, sie beinhaltet doch nichts, nur die Liebe. Selig sind dir Menschen, die lieben. Denn sie sieht Gott. Ja, ich glaube in der Brust, 1971, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

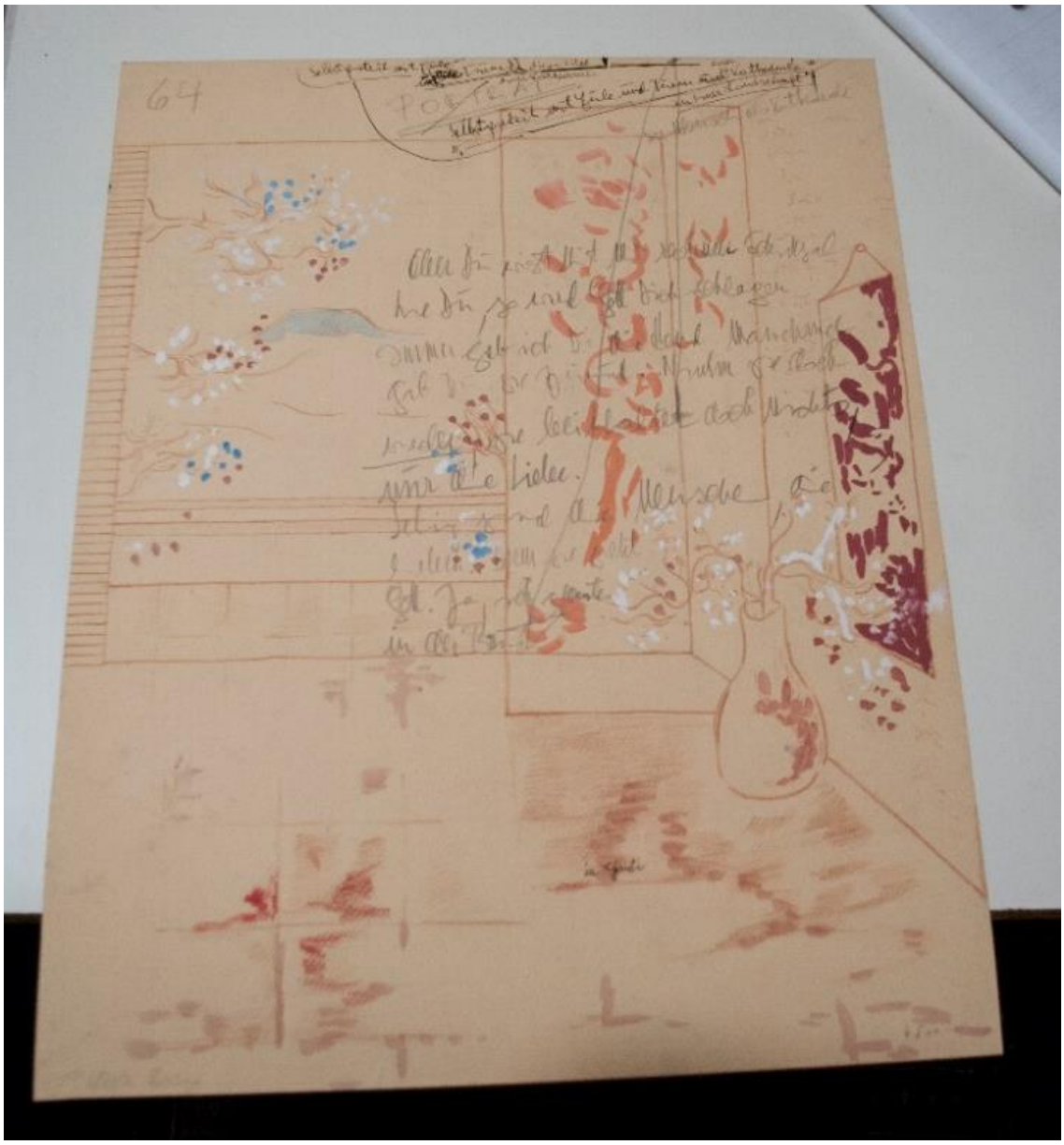


Abb. 61.: Carl Wochinz, Aber du wirst mit mir rechnen Schicksal, wie du, so wird Gott dich schlagen, immer gab ich dir die Hand, manchmal gabst du sie zurück. Nimm sie doch wieder, sie beinhaltet doch nichts, nur die Liebe. Selig sind dir Menschen, die lieben. Denn sie sieht Gott. Ja, ich glaube in der Brust, Rückseite, 1971, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 62.: Carl Wochinz, Selbstbildnis als Soldat, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 63.: Carl Wochinz, Halleluja Selbstdarstellung als Soldat, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

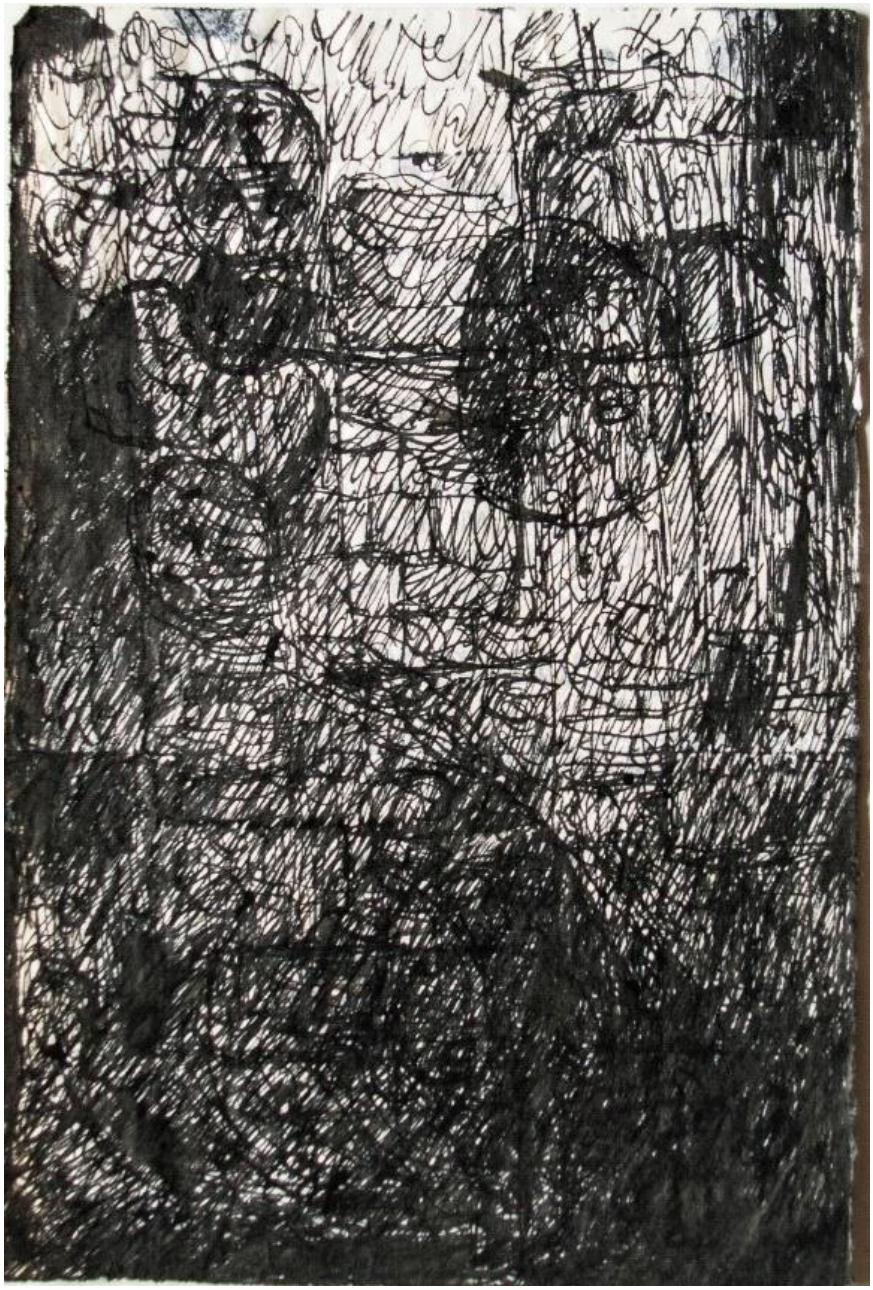


Abb. 64.: Carl Wochinz, Jüngstes Gericht, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

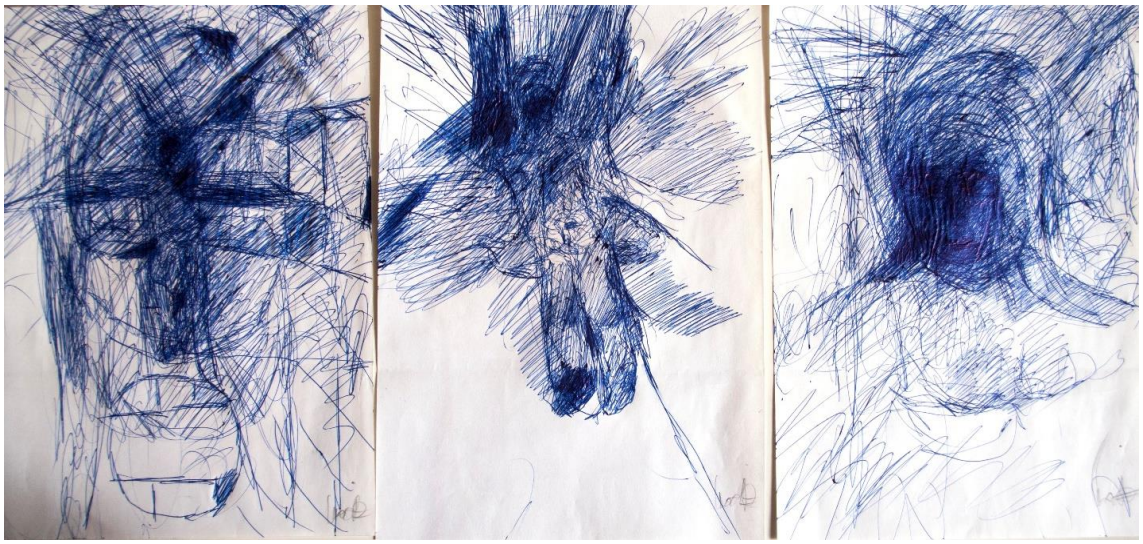


Abb. 65.: Carl Wochinz, Kreuzigung Ostern, Auferstehung Ostern, Maria Ostern, 1976, Kugelschreiber, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 66.: Carl Wochinz, Madonna 21. Dezember, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 67.: Carl Wochinz, Selbstbildnis mit Mütze, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 68.: Carl Wochinz, Christuskopf, ich muß wegfahren, ich muß jeden Tag essen, weiter kämpfen, ich muss zu Mutters Grab, 1974, Christuskopf, 1974, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 69.: Carl Wochinz, Christus, 1977, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

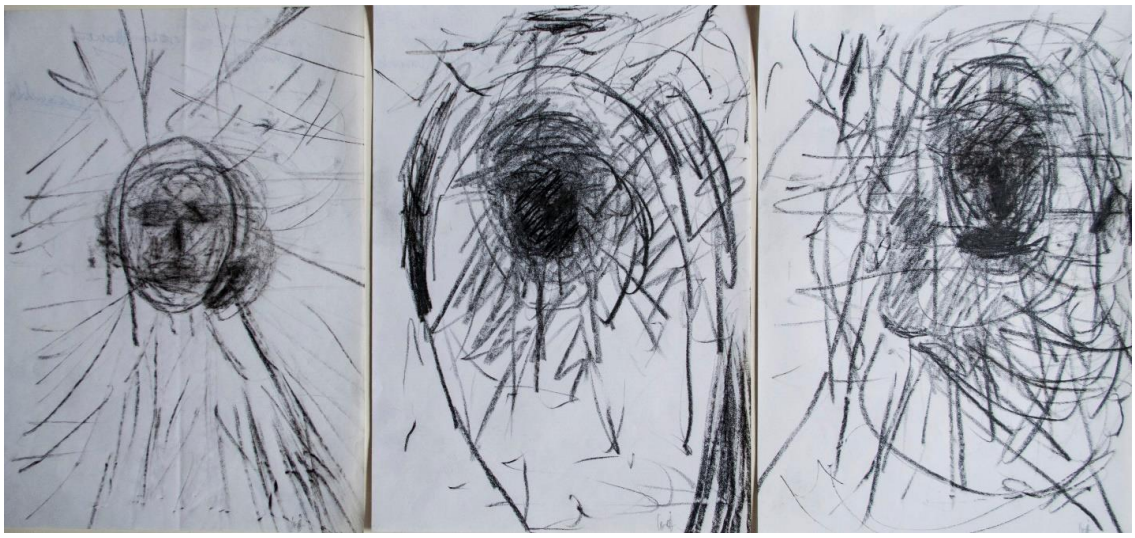


Abb. 70.: Carl Wochinz, Christus kurz nach Ostern gemacht, 1977, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

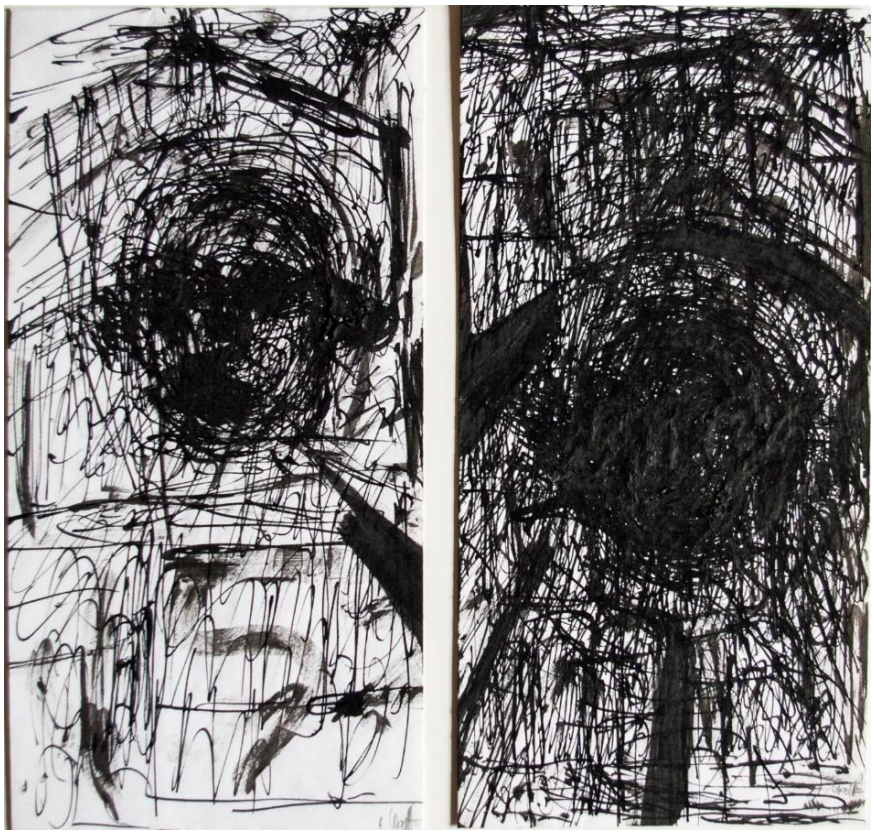


Abb. 71.: Carl Wochinz, Selbstbildnis mit Kathedrale, 1977, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 72.: Carl Wochinz, Selbstbildnis mit Kathedrale, Detail, 1977, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 73.: Carl Wochinz, Maria, 1977, Ölkreide, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 74.: Carl Wochinz, Maria, Detail, 1977, Ölkreide, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 75.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 76.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1974, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 77.: Carl Wochinz, Kopf, 1978, Bleistift, Tusche und Buntstift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 78.: Carl Wochinz, Kopf und Landschaft, 1978, Tusche und Wasserfarbe, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

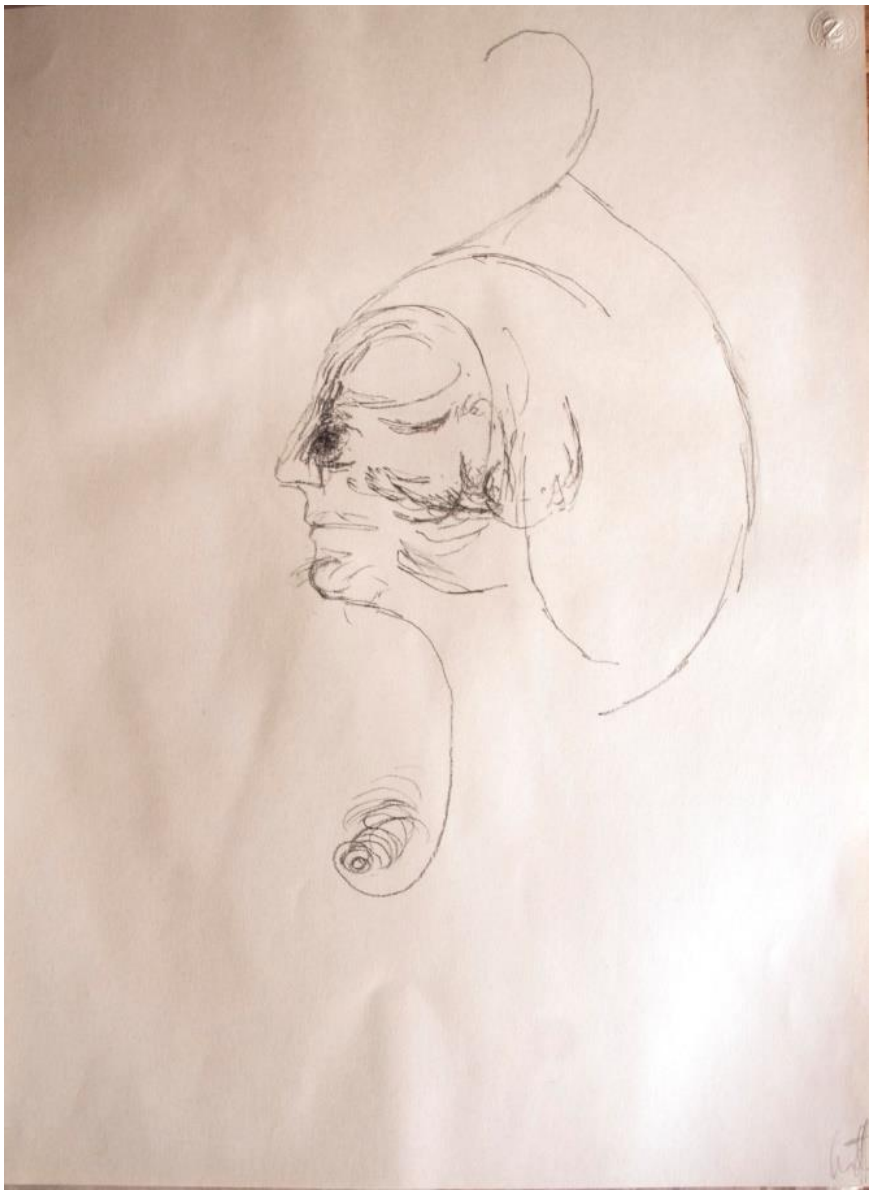


Abb. 79.: Carl Wochinz, Jesus Christus Soldat, 1981, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 80.: Carl Wochinz, Jesus, 1981, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 81.: Carl Wochinz, Maria Himmelfahrt 15. August 1974 Gars Nicolai, 1974, Kugelschreiber, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 82.: Carl Wochinz, Christuskopf, 1974, Tusche und Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

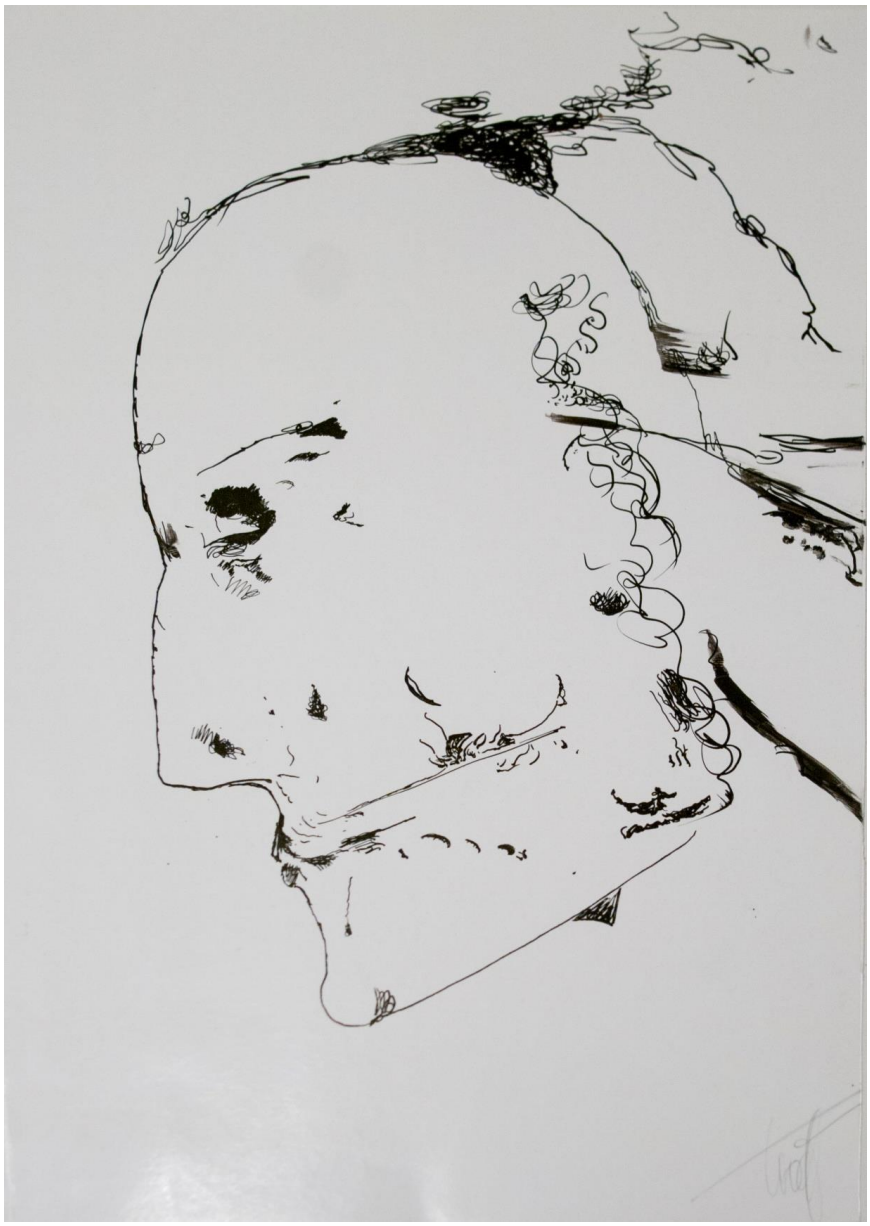


Abb. 83.: Carl Wochinz, Christuskopf, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 84.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 85.: Carl Wochinz, 7.9.2000, 2000, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 86.: Carl Wochinz, Selbstportrait, 1974, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 87.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1975, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

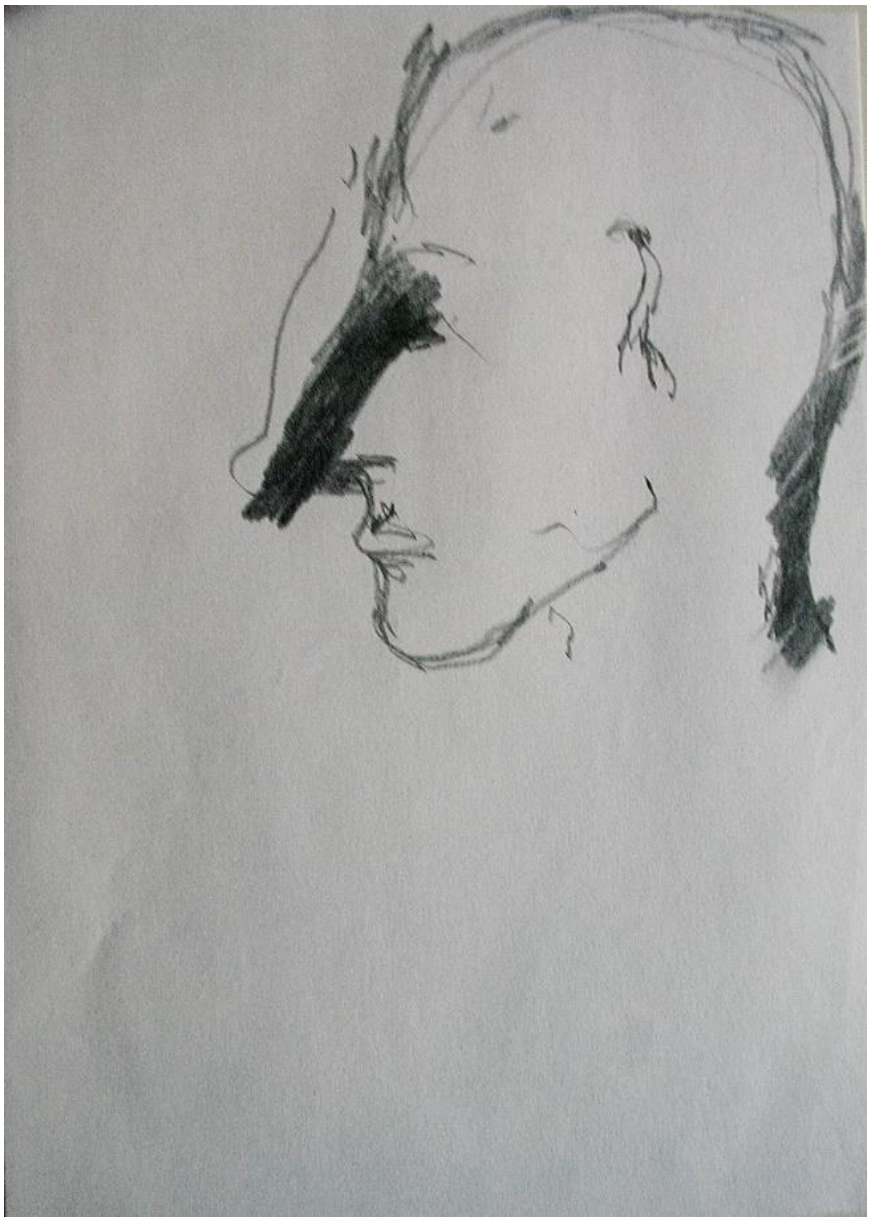


Abb. 88.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1975, Bleistift, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 89.: Carl Wochinz, Selbstbildnis, 1975, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 90.: Carl Wochinz, Ungemach, 1985, Tusche und Wasserfarbe, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Abb. 91.: Carl Wochinz, Altes Gemäuer mit Bischof, 1976, Tusche, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

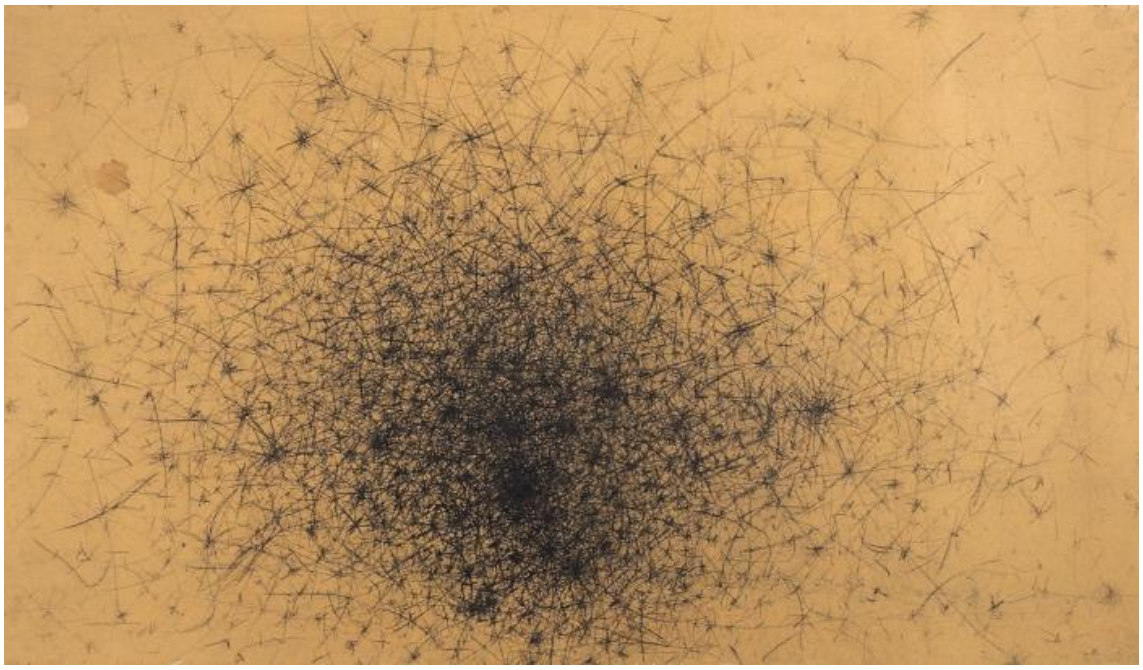


Abb. 92.: Arnulf Rainer, Auflösung, 1951, Bleistift auf Papier, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck.

Abb. 93.: Jackson Pollock, Number 1A, 1948, Lack und Öl auf Leinwand, MOMA, New York.

Abb. 94.: Arnulf Rainer, Mikro-Zeichnung, 1951, Bleistift auf Pausleinen.

Abb. 95.: Matthäus Merian der Ältere, Die unendliche Schwärze, in: Robert Fludd, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia, 2 Bde., Oppenheim, Frankfurt 1617, Radierung.

Abb. 96.: Arnulf Rainer, Übermalung, 1957, Ölkreide.

Abb. 97.: Arnulf Rainer, Übermaltes Kreuz, 1957.

Abb. 98.: Blick in Arnulf Rainers Atelier in Gainfarn 1956/1957.

Abb. 99.: Arnulf Rainer, Christus (geknüllt), 1967, Kohle auf Papier.

Abb. 100.: Arnulf Rainer, Christus mit gelbem Gefunkel, 1979, Aluminiumblech, Gouache, Tusche, Heliogravüre, Museum am Dom, Diözese Würzburg.

Abb. 101.: Carl Wochinz, Christus Ostern gemacht, 1979, schwarze Farbe auf Seidenpapier, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

21. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1.: Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982.

Abb. 2.: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hollegha%2C_Wolfgang/00137139 [28.08.2017].

Abb. 3.: Julia Heinisch, Wien.

Abb. 3a.: Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 4.: Julia Heinisch, Wien.

Abb. 5.: Email Heliane Wiesauer-Reiterer, 21.05.2016.

Abb. 6-7.: Julia Heinisch, Wien.

Abb. 8.: Sammlung Otto Mauer, Erzbischöflichen Dom- und Diözesanmuseum, Wien.

Abb. 9-23.: Julia Heinisch, Wien.

Abb. 24.: http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.8/ [11.09.2016].

Abb. 25.: https://www.artrabbit.com/events/joseph-beuys-sculptures-and-objects [11.09.2016].

Abb. 26.: http://www.satt.org/film/15_03_beuys.html [11.09.2016].

Abb. 27.: http://www.moma.org/collection_ge/browse_results.php?object_id=87725 [11.09.2016].

Abb. 28.: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2098 [11.09.2016].

Abb. 29.: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-2374_role-1_sov_page-120.html [11.09.2016].

Abb. 30.: https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/jeschke-van-vliet/catalogue-id-srjes10000/lot-6e0f80ba-9f64-487f-a966-a3fc015a3d04 [11.09.2016].

Abb. 31.: https://www.schader-stiftung.de/galerie/artikel/gegen-den-krieg/ [11.09.2016].

Abb. 32.: Jenni/Scheufele 1993, S. 100.

Abb. 33.: Jenni/Scheufele 1993, S. 22.

Abb. 34.: Jenni/Scheufele 1993, S. 105.

Abb. 35.: Jenni/Scheufele 1993, S. 191.

Abb. 36.: http://137.at/kuenstlerinnen_detail.php?wg=186&k=28&bst=&kw=2416 [11.09.2016].

Abb. 37.: https://www.aerzteblatt.de/pdf/81/15/a1187.pdf , S. 1188, [11.09.2016].

Abb. 38.: https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data/documents/presse-dokumente/projekte_2015/Katalog_Frankl_de.pdf, S. 21, [11.09.2016].

Abb. 39.: https://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/data/documents/presse-dokumente/projekte_2015/Katalog_Frankl_de.pdf, S. 169, [11.09.2016].

Abb. 40-91.: Julia Heinisch, Wien.

Abb. 92.: http://sammellust.ferdinandeum.at/page/objekte/1974b [28.08.2017].

Abb. 93.: https://www.moma.org/collection/works/78699?locale=de [28.08.2017].

Abb. 94.: http://www.artnet.com/artists/arnulf-rainer/mikro-EAgN3xjeZOB5SeN7p9pR_Q2 [28.08.2017].

Abb. 95.: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Robert_Fludd_1617.jpg [28.08.2017].

Abb. 96.: http://www.artnet.com/artists/arnulf-rainer/%C3%BCbermalung-araBY8NbvqBkzE9lgNGCjg2 [28.08.2017].

Abb. 97.: http://www.artnet.com/artists/arnulf-rainer/%C3%BCbermaltes-kreuz-eRR9Gwdg5EtWDnxSQjuz9g2 [28.08.2017].

Abb. 98.: Kat. Ausst. Alte Pinakothek 2010, S.36.

Abb. 99.: http://www.artnet.com/artists/arnulf-rainer/christus-gekn%C3%BCllt-2Qa2NvsSbqQOl6DqpsOZBw2 [28.08.2017].

Abb. 100.: http://www.museum-am-dom.de/katalog/details.php?id=272 [28.08.2017].

Abb. 101.: Julia Heinisch, Wien.

22. Quellen

Ungedruckte Quellen

Interview Marie-Therese Escribano, Wien 25.03.2003.

Interview Wolfgang Greisenegger, Wien Mai 2002.

Interview Lotte Ingrisch, Wien 17.06.2002.

Interview Lotte Ingrisch, Wien 21.01.2017.

Interview Monika Knofler, Wien 08.10.2003.

Interview Monika Knofler, Wien 22.10.2003.

Interview Monika Knofler, Wien 16.12.2015.

Interview Elke Königseder, Wien 26.03.2003.

Interview Walter Koschatzky, Wien 07.12.2001.

Interview Walter Koschatzky, Wien 14.03.2002.

Interview Walter Koschatzky, Wien 10.06.2002.

Interview Walter Koschatzky, Wien 05.07.2002.

Interview Maria Lassnig, Wien 24.02.2006.

Interview Arnulf Rohsmann, Telefon, 13.09.2002.

Interview Arnulf Rohsmann, Telefon, 18.09.2015.

Interview Josef Schagerl, Wien 30.06.2016.

Interview Fritz Kurrent, Sommerein 01.05.2004.

Interview Fritz Kurrent, Sommerein 08.08.2004.

Interview Kurt Zein, Wien 28.01.2002.

Interview Kurt Zein, Wien 28.05.2003.

Interview Kurt Zein, Wien 07.02.2011.

Gutachten, Walter Koschatzky, Wien 04.07.2002.

Zitate Carl Wochinz, Sammlung Carl Nicolai Wochinz, Wien.

Notiz Carl Nicolai Wochinz, Wien o.J.

Dokumente, Photographien, Zeugnisse im Nachlass von Carl Wochinz

Nachlass Hubert Fabian Kulterer, Graphik aus dem Weltraum (Zur Ausstellung des Kärntner Graphikers Carl Wochinz in Wien: Galerie Junge Generation am Börseplatz), Wienbibliothek im Rathaus Handschriftensammlung, Wien 1961, 1.5.2.16.

23. Bibliographie

Aigner 2008

Silvie Aigner, 40 Jahre Bildhauersymposien im Krastal, 2008, in: Kunst im Steinbruch. Vom Verein „Begegnung in Kärnten“ zum [kunstwerk] krastal. 1967-2007, 2008 (08.09.2016)), URL: http://www.krastal.com/pdf_aktuelles/13aigner.pdf.

Kat. Ausst. Albertina 2014

Klaus A. Schröder (Hg.), Karl Prantl. Die Sprache der Steine, (Kat. Ausst. Albertina 2014/2015), Wien, 2014.

Amanshauser 1996

Hildegund Amanshauser, Kunstbetrieb Wien, in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 26-31.

Baum 1983

Peter Baum, Wegbereiter der Avantgarde. Zur Bedeutung Otto Mauers für die österreichische Kunst der fünfziger und sechziger Jahre, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983, S. 53-56.

Bender 1989

Beate Bender, Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen: Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre, Frankfurt am Main u.a., 1989.

Biller 2009

Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert, in: Macht des Wortes – Macht des Bildes, Europaausstellung 2009 (Kat. Ausst., Werner Berg Museum, Bleiburg 2009) München 2009, S. 33-49.

Boeckl 2000

Matthias Boeckl, Von der Not, Missverständnisse hervorzurufen. Über die Funktion der Rhetorik beim frühen Rainer: 1947-1955, in: Ingried Brugger (Hg.), Arnulf Rainer. Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag, Wolfratshausen 2000, S. 34-49.

Böhler 1996

Bernhard Böhler , Otto Mauer. Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945, in: Böhler Bernhard A. (Hg.), Reflexionen – Otto Mauer. Entdecker und Förderer der österreichischen Avantgarde nach 1945 (Kat.Ausst., Erzbischöfliches Dom- und Diözesemuseum Wien 1999), Wien 1999, S. 10-15.

Böhler 2002

Bernhard Böhler, Monsignore Otto Mauer (1907-1973). Verfechter des Dialogs zwischen Kunst und Kirche in Österreich nach 1945. Sein Leben und seine Zeit. Unter spezieller Berücksichtigung seiner prägendsten Künstlerkontakt bis zur Gründung der „Galerie St. Stephan“, phil. Diss. (ms.), Wien 2002.

Böhler 2008

Bernhard A. Böhler, Figur und Abstraktion. Österreichische Avantgarde aus der Sammlung Otto Mauer, Ausstellung Diözeseanmuseum Hofburg Brixen 10.05.-31.08.2008, Brixen 2008.

Brandstaller 2008

Trautl Brandstaller (Hg.), Hrdlicka, St. Pölten/ Salzburg 2008.

Kat. Ausst. Chiesa Santo Stefano Rotondo 1986

SIAC, Roma 1986, (Kat. Ausst., Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rom 1986), München 1986.

Dankl 1996

Günther Dankl, …über das Chaos des Augenblicks hinausführende Denkanstöße…(Maurice Besset), in: Patrick Werkner (Hg.), Kunst in Österreich 1945-1995, Wien 1996, S. 64-83.

Kat. Ausst. Dom Museum Wien/Museum Moderner Kunst Stiftung/Wörlen Passau 1993

Kairos. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum ; Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wien, [1. Oktober - 14. November 1993]; Museum Moderner Kunst, Stiftung Wörlen, Passau, [3. Dezember 1993 - Ende Februar 1994], (Kat. Ausst. Dom Museum Wien, Wien 1993; Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen Passau 1994), Wien/Passau 1993.

Famulla 2008

Rolf Famulla, Joseph Beuys. Künstler, Krieger und Schamane, Gießen 2008.

Felke 2016

Catharina Felke, Die Kunstkritik in der Wiener Nachkriegspresse von 1945 bis 1950, MA , Wien 2016.

Fischer/Riedesser 1998

Gottfried Firscher/Peter Riedesser, Lehrbuch der Psychotraumatologie, München, 1998.

Fleck 1982

Robert Fleck, Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan Wien 1954 – 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich. Band 1, Wien 1982.

Fleck 1983

Robert Fleck, Über Kunst zu reden – Monsignore Otto Mauer, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983, S. 44-47.

Fleck 1996

Robert Fleck, Kunst in einer Szene der Restauration. Die Rekonstruktion einer modernen Kunst in der österreichischen Nachkriegszeit, in: Kos, Wolfgang und Georg Rigele (Hg.), Inventur 44/45. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik, Wien 1996, S. 441-474

Fleck 1996 (2)

Robert Fleck, Zur „Überwindung der Malerei“ in der Malerei und medialen Kunst in Österreich seit 1945, in: Werkner, Patrick (Hg.) Kunst in Österreich 1945-1955, Wien 1996, S. 106-116.

Fried/Hrdlicka/Ringel 1986

Erich Fried/Alfred Hrdlicka/Erwin Ringel, Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg, Wien 1986.

Fuchs 1996

Rainer Fuchs, Sprache als Bildfigur, in: Werkner, Patrick (Hg.) Kunst in Österreich 1945-1955, Wien 1996, S. 117-139.

Kat. Ausst. Galerie an der Stadtmauer 1982

Retrospective Carl Wochinz (Kat. Ausst., Galerie an der Stadtmauer, Villach 1982), Villach 1982.

Gärtner 1986

Franz Xaver Gärtner, Zur Ausstellung SIAC 86, in: SIAC, Roma 1986, (Kat. Ausst., Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rom 1986), München 1986, S. 6-7.

Gulbransson-Björnson 1967

Dagny Gulbransson-Björnson, Olaf Gulbransson, Pfullingen 1967.

Hacker 1974

Friedrich Hacker, Adam. Vom ersten zum mündigen Menschen, in: Rudolf Hausner, Adam, Stuttgart 1974, S. 6-16.

Haupt 1976

Werner Haupt, Leninggrad Wolchow Kurland. Bildbericht der Heeresgruppe Nord 1941-1945, Dorheim 1976.

Hermand 1991

Jost Hermand, Freiheit im Kalten Krieg. Zum Siegeszug der abstrakten Malerei in Westdeutschland, in: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns, Herausgeber: Hugo Borger, Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt, Köln 1991, S. 135-162.

Hoerschelmann 2000

Antonia Hoerschelmann, Über Sichtbares und Unsichtbares – Zu den Übermalungen von Arnulf Rainer, in: Ingried Brugger (Hg.) , Arnulf Rainer. Gegen.Bilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag, Wolfratshausen 2000, S. 50-57.

Hofmann 1986

Friedhelm Hofmann, Zur Situation der christlichen Künstler heute, in: SIAC, Roma 1986, (Kat. Ausst., Chiesa Santo Stefano Rotondo, Rom 1986), München 1986, S. 8-33.

Jenni/Scheufele 1993

Ulrike Jenni/Theodor Scheufle, Alfred Hrdlicka. Mahnmal gegen Krieg und Faschismus in Wien 1, Graz 1993.

Lafontaine 2008

Oskar Lafontaine, Identität eines Roten, in: Trautl Brandstaller (Hg.), Hrdlicka, St. Pölten/ Salzburg 2008, S. 75-81.

Krammer 1993

Uta Krammer (Red.) Otto Mauer. 1907-1973. Symposion, veranstaltet durch die Hochschule für angewandte Kunst in Wien am 12. Und 13. März 1993, Herausgeber: Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1993.

Kramer 1997

Mario Kramer, Joseph Beuys ‚Auschwitz Demonstration' (1956-1964), in: Eckhart Gillen (Hg.), deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Katalog zur zentralen Ausstellung der 47. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau, Köln 1997, S. 293-307.

Kruntorad 1990

Paul Kruntorad, Phantastischer Realismus und Aktionismus. Zur Rezeptionsgeschichte der österreichischen Nachkriegskunst (Querschüsse), München 1990.

Lamnek 2005

Siegfried Lamnek, Qualitative Sozialforschung, 4. Auflage, Basel 2005.

Mauer 1973

Otto Mauer, Das Gesicht einer Galerie, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983, S. 15-17.

Mauer 1974

Otto Mauer, Christentum muß doch etwas Kreatives sein. Moderne Kunst als pastorales Problem, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983, S. 9-15.

Meyer 2009
Petra Maria Meyer (Hg.), Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung, München 2009.

Mitscherlich 2012
Alexander und Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 2012.

Moschig 2015
Günther Moschig, Informel in Österreich. Kunst aus Österreich im internationalen Kontext, phil. Diss., Innsbruck 2015.

Muhr 1971
Hans Muhr, in: Wiener Kunsthefte, 12, 1971, S.4.

Kat. Ausst. Orangerie des Belvedere 2015
Agnes Husslein-Arco (Hg.), Mehr als ZERO – Hans Bischoffshausen, (Kat. Ausst. Orangerie des Belvedere, Wien 2015/2016), Wien 2015.

Pippal 2010
Pippal, Martina, Soshana und die österreichische Moderne – Versuch einer Positionierung, in: Bäumer, Angelica und Amos Schueller (Hg.): Soshana. Leben und Werk, Wien/New York 2010, S. 52-117.

Pohlman 1962
Hartwig Pohlman, Wolchow. 900 Tage Kampf um Leningrad. 1941-1944, Bad Nauheim 1962.

Potoschnig 1961
Heinz Potoschnig, Schatten schrägen ins Licht, in: Hubert F. Kulterer (Hg.), Eröffnungen. Eine literarische Zeitschrift, 5, Villach 1961.

Platschek 1959
Hans Platschek, Neue Figurationen. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei, München 1959.

Kat. Ausst. Rathaus Wien 1983
Ars Sacra Austriae, Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst zum Katholikentag 1983 (Kat. Ausst., Rathaus Wien, Wien 1983) Wien 1983.

Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS) 2017
Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Kriegsopferversorgungsgesetz 1957, Fassung vom 25.08.2017, in: Rechtsinformationssystem des Bundes (RIS), 2017 (25.08.2017), URL: https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008166.

Rombold 1983
Günter Rombold, Religiöse und spezifisch christliche Tendenzen in der österreichischen Kunst seit 1945, in: Ars Sacra Austriae 1983, Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst zum Katholikentag 1983 (Kat. Ausst., Rathaus Wien, Wien 1983) Wien 1983, S.29-38.

Rombold 1983
Günter Rombold, Zur Theologie der Kunst, in: Sammlung Otto Mauer. Zum zehnten Todestag, (Kat. Ausst. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1983), Wien 1983, S. 40-43.

Rombold 2004
Günter Rombold, Bilder-Sprache der Religion, Münster 2004.

Sammer 1983
Alfred Sammer, Begleitwort zur Ausstellung „Ars Sacra“, in: Ars Sacra Austriae 1983, Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst zum Katholikentag 1983 (Kat. Ausst., Rathaus Wien, Wien 1983) Wien 1983, S. 61.

Scheicher 2009
Harald Scheicher, Die Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen, in: Macht des Wortes – Macht des Bildes, Europaausstellung 2009 (Kat. Ausst., Werner Berg Museum, Bleiburg 2009) München 2009, S. 11-31.

Schiller 1997
Friedrich Schiller, Die Jungfrau von Orleans. Stuttgart 1997.

Schmied 1974
Wieland Schmied, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Frankfurt 1974.

Schmied 2009
Wieland Schmied, Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, in: Macht des Wortes – Macht des Bildes, Europaausstellung 2009 (Kat. Ausst., Werner Berg Museum, Bleiburg 2009) München 2009, S. 65-70.

Schröder 2011
Gerald Schröder, Schmerzensmänner. Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre, München 2011.

Sofsky 1996
Wolfgang Sofsky, Traktat über die Gewalt, Frankfurt am Main 1996.

Strobl 1983
Karl Strobl, Ein Mann im Widerspruch – Otto Mauer zum Gedächtnis, in: Ars Sacra Austriae 1983, Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Christliche Kunst zum Katholikentag 1983 (Kat. Ausst., Rathaus Wien, Wien 1983) Wien 1983, S. 19-22.

Tapié 1998
Michel Tapié, Eine andere Kunst, in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1998, S. 750.

Ubl 2000
Ralph Ubl, Fremdkörper und Geheimnis. Max Ernsts traumatophile Kriegsbilder, in: Inka Mülder-Bach (Hg.), Modernität und Trauma, Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges, Wien 2000,S. 163-191.

Walda 2007

Christian Walda, Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka. Unmittelbar anschauliche Intersubjektivität durch Leiblichkeit in der Kunst, Wien/Böhlau 2007.

Wedewer 2007

Rolf Wedewer, Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung, München/Berlin 2007.

Kat. Ausst. Werner Berg Museum 2009

Macht des Wortes – Macht des Bildes, Europaausstellung 2009 (Kat. Ausst., Werner Berg Museum, Bleiburg 2009) München 2009.

Wiesauer-Reiterer 2008

Heliane Wiesauer-Reiterer, Eine Chronologie der Bildhauersymposien im Krastal, 2008, in: Kunst im Steinbruch. Vom Verein „Begegnung in Kärnten“ zum [kunstwerk] krastal. 1967-2007, 2008 (08.09.2016), URL: http://www.krastal.com/pdf_symposien/201chronik.pdf.

24. Abstract

Das zentrale Thema dieser Arbeit ist das Schaffen des Kärntner Künstlers Carl Wochinz (1920-2000). Sein Œuvre umfasst vorwiegend grafische Arbeiten, die zwischen 1960 und 2000 entstanden sind. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, jene künstlerische Hinterlassenschaft zu untersuchen und zu rekonstruieren. Anhand ausgewählter Beispiele soll eine Einordnung innerhalb der österreichischen Kunstszene erfolgen. Dafür wurde das bis dato unbearbeitete Œuvre aufgearbeitet und analysiert. Besonderes Augenmerk wird auf Wochinz‘ Erfahrungen mit dem Zweiten Weltkrieg gelegt. Jene damit verbundenen und daraus resultierenden, traumatischen und religiös-spirituellen Themenkomplexe innerhalb der künstlerischen Darstellungen, sind von besonderem Interesse. Die relevante Zeitspanne lässt sich von 1970 bis 1985 ziehen. Eine spezielle Untersuchung des Themas des Künstlers als Heimkehrer aus dem Zweiten Weltkrieg, wurde bis dato noch nicht kunsthistorisch aufgearbeitet. Die Zusammenhänge der Kriegstraumata des Zweiten Weltkriegs und das künstlerische Schaffen wurden zumeist nur konstatiert, ohne diese aber näher zu analysieren. Anhand Wochinz‘ Œuvre und dem Aspekt der Zeitzeugenschaft, soll die Thematik des künstlerischen Ausdrucks von Kriegstraumata näher betrachtet und beispielhaft für diese Erfahrungen kontextualisiert werden. Methodisch wird, neben dem qualitativen Interview mit Zeitgenossen des Künstlers, die Untersuchung des künstlerischen Schaffens ein wichtiges Standbein sein. Außerdem ist der Vergleich des künstlerischen Schaffens mit anderen Künstlern ähnlichen biographischen Hintergrunds im deutschen Sprachraum zentraler Bestandteil der vorliegenden Arbeit. Zudem werden formale Aspekte und Entwicklungen dieses Umgangs mit einem Kriegstrauma der Vergangenheit und ihre Verbindung zu einem spirituell-religiösen Zugang herausgearbeitet, um eine Einordnung des künstlerischen Schaffens von Carl Wochinz zu ermöglichen.