



Wolfgang Koch

**JEDEN
TAG
COWBOY**
**VIKTOR
ROGY**

Der Kunsttrebell vom
Wörthersee

HOLLITZER



JEDEN TAG COWBOY
VIKTOR ROGY

WOLFGANG KOCH

JEDEN TAG COWBOY

Viktor Rogy
Der Kunstbrell vom Wörthersee

HOLLITZER



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:

RD Foundation Vienna

Research | Development | Human Rights
Gemeinnützige Privatstiftung



LAND  KÄRNTEN
Kultur



Wolfgang Koch:

Jeden Tag Cowboy. Viktor Rogy. Der Kunsttrebell vom Wörthersee

Wien, Hollitzer Verlag, 2020

Covermotiv: Viktor Rogy (Ausschnitt), © Heinz W. Schmid 1983

Umschlaggestaltung: Nikola Stevanović

Layout und Satz: Daniela Seiler

Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Verlag, Wien 2020

www.hollitzer.at

ISBN 978-3-99012-819-0

INHALT

Abkürzungen	7
Nomenklatur	10
Vorwort	13
Dank	35
Erstes Kapitel	
DER GLORREICHE TEXASREITER / 1924–34	37
Zweites Kapitel	
DER SIMULANT IN DER PFANNE / 1934–45	61
Drittes Kapitel	
ZWEI COLTS IN DER RUE DE LA GLACIÈRE / 1945–62	87
Abbildungsteil I	139
Abbildungsnachweis I	151
Viertes Kapitel	
DICKE LUFT AUF DEN HERRENSITZEN / 1960–74	155
Fünftes Kapitel	
DAS BLEIGERICHT AM LENDKANAL / 1974–82	215
Abbildungsteil II	295
Abbildungsnachweis II	326

Sechstes Kapitel

ROTE LASCHE MIT ZÜNDSCHNUR / 1982–95 333

Siebentes Kapitel

DER TOTENGRÄBER WARTET SCHON / 1995–2004..... 437

Letztes Kapitel

NACHLEBEN FÜR EIN HALLELUJA 511

Interviewpartner*innen { } 533

Primäre Textquellen () 534

Sekundäre Textquellen () 537

Archivquellen [] 547

Filmographie 548

Einzelausstellungen 549

Gemeinschaftsausstellungen 551

ABKÜRZUNGEN

AB-I	Artists' Book I: Viktor Rogy, »genie 84« (Ritter Verlag, Klagenfurt 1984)
AB-II	Artists' Book II: Viktor Rogy, » ★ I love you/ PRIVATFILM« (Edition Selene, Wien 1998)
BB	Bella Ban (Isabella Ban-Rogy), bildende Künstlerin, zweite Ehefrau
BBU	Bleiberger Bergwerks Union; Bergbau- und Hüttenwerksunternehmen
BM	Bürgermeister*in
BYR	Bô Yin Râ (Joseph A. Schneiderfranken), Dichter, Maler, Mystiker, 1876–1943
dbp	Die Beste Partei, Spaßpartei des Ideenfabrikanten Reinhard Eberhart
FPÖ	Freiheitliche Partei Österreichs, rechtsnational
h	Hauchlaut, Rogy-Mantra, symbolisiert Vitalität und Geist
LH	Landeshauptmann/frau, höchstes Regionalamt in Österreich, entspricht in Deutschland der Ministerpräsidentin/dem Ministerpräsidenten eines Bundeslandes
IKUC	Interkulturelles Center Volkshaus /Interkullturni center Ljudski dom, Klagenfurt/Celovec
KGB	Komitee für Staatssicherheit; sowjetischer In- und Auslandsgeheimdienst 1954–91

KTZ	Kärntner Tageszeitung, 1946–2014, mittellinks
NSK	Neue Slowenische Kunst, interdisziplinäres Kunstkollektiv ab 1984
NSKS	Narodni svet koroških slovencev / Rat der Kärntner Slowenen
NO!art	Antikunstbewegung, gegründet 1959 in NYC
NS	Nationalsozialismus; faschistische Ideologie der Hitler-Bewegung
NVZ	Neue Volkszeitung, für Kärnten und Osttirol, 1945–90, mitterechts
NYC	New York City, US-Stadt an der nordamerikanischen Ostküste
ÖBB	Österreichische Bundesbahnen
ÖVP	Österreichische Volkspartei, rechtskonservativ
OM	heiligstes Wort der Hindus, ohne Sanskritbuchstaben geschrieben, bedeutet nach BYR (1924): »Sein aus sich selbst«
rem	Reinhard Eberhart Museum in Villach-St. Ruprecht, 2009–16
SDAP	Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutsch- österreichs 1918–34, Vorläuferin der SPÖ (Sozial- demokratische Partei Österreichs)
S. I.	L'Internationale situationniste / Situationistische Internationale, 1957–72
Sir fd	Franz Dreier, Klagenfurter Gastronom, Mäzen und Rogy-Schüler, 1950–96
SPÖ	siehe SDAP
SS	Schutzstaffel; elitäres Terror- und Unterdrückungs- organ im NS-Staat
UBW	Universität für Bildungswissenschaften Klagenfurt, 1977–93, heute Alpe-Adria-Universität

Unikum	Universitätskulturzentrum Klagenfurt / Kulturni center univerze v Celovcu
US	United States, Vereinigte Staaten von Amerika
WWI	Erster Weltkrieg 1914–18
WWII	Zweiter Weltkrieg 1939–45
ZERO	Düsseldorfer Künstlergruppe mit puristischer Ästhetik, gegründet 1958
ZKM	Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe
19C, 20C	19. Jahrhundert, 20. Jahrhundert, ...

NOMENKLATUR

Appropriation Art	Aneignungskunst der <i>The Pictures Generation</i> ab 1974/77
Artists' Book	Künstlerbuch; eigenständige Kunstform
Bruitismus	ital. Rumorismo. Provokativ lärmende Musik des Futurismus ab 1909
Caroline	geborene Heidemarie Karoline Moser, erste Ehefrau, spätere Hudelist
Catenaccio	defensives Türriegel-System im Fußball, ermöglicht das schnelle Kontern
Conceptual turn	ästhetische Wende zur Information in der Kunst ab Marcel Duchamp, 1913
Doppelgänger	Überblendung oder Überbelichtung der Künstlerpersönlichkeit
Enigma	auch Aenigma; semantische Verrätselung, beredtes Schweigen, verweist auf das Unfassbare, Unbegreifbare
enigmatisch	undurchschaubar, unerklärlich; nicht abbild- und wahrnehmbar
Enttschatschelung	Entkitschung; räumliches Gestaltungsprinzip des Rogyismus
Fassadismus	Abriss eines alten Gebäudes mit Ausnahme der Fassade
Fin de Siècle	kulturgeschichtliche Epoche um das Jahr 1900

Form frisst Botschaft	Rogy-Formel, die den Sprachalltag reflektiert (© Arnulf Rohsmann, ehem. Leiter der Landesgalerie Klagenfurt)
Geschlechts- dimorphismus	These von der Grundverschiedenheit von Mann und Frau
Himavat	Sanskrit für viel Schnee, davon Himalaya; Code von BYR (1913)
Hypostase	schreibt einer Sache, die bloß in Gedanken existiert, eine gegenständliche Realität zu (Kant)
Inkarnation	Wiederbelebung, Wiederbeseelung einer Figur der privaten Mythologie
Ikonodulie	Bilderverehrung
Ikonoklasmus	Zerstörung heiliger Bilder
Kartenblock	Werkgruppe aus rund eintausend Künstlerpostkarten (Mail Art)
Kellnerblock	kalligraphisches Spätwerk auf Zetteln, Karten, Leuchtschriften, Pop-ups
Klassische Moderne	erste Abstraktionsbewegung der Kunst ab 1907 (Kandinsky, Mondrian)
Künstlerphilosophie	Denken und Meinen der Kunstproduzenten, abgerückt von der Disziplin der Kunstphilosophie oder Ästhetik
Lone Star 1	Texasreiter Buck Duane, Romanfigur von Zane Grey 1914, Western-Ikone der USA
Macchia	flächenhafter Malstil bewegter Farbflecken
Mail Art	Post- bzw. Korrespondenzkunstbewegung ab 1970
Millennium	kulturgeschichtliche Epoche um das Jahr 2000
Nepotismus	auf Günstlinge aller Art ausgedehnte Vetternwirtschaft; Relikt der ständischen patrimonialen Ordnung

Paraphilosophie	Kunst als Lebensanweisung
Proponismus	Zwang zur Zurschaustellung/ Publizität
Reinkarnation	Wiederverkörperung, Fort- oder Präexistenz. Was wiedergeboren wird und zu welchem Zweck, bleibt in der Vorstellung offen
Retroavantgarde	NSK (Neue Slowenische Kunst)-Begriff für den Rückgriff auf das Arsenal der Avant- garden, um Tabuisierungen auszuhebeln, und für die Sehnsucht nach dem großen Ganzen
Rogy-Alphabet	Abcdefghijklmnopquem (1990)
Sauwastika	auch Aswastika, linksgerichtetes altindisches Abwehrsymbol
Selbstinterview	von Heinz W. Schmid 1981–99 mit Rogy entwickelte Darstellungsform, bei welcher der Interviewte sich selbst die Fragen stellt
Sprezzatura	Kunst, anstrengende Taten mühelos erschei- nen zu lassen
Stutz	Nickname des Künstlers Hans Bischoffshausen; nicht zu verwechseln mit dem Literatur- wissenschaftler Jozej »Pepo« Strutz
Swastika	rechtsgerichtetes altindisches Glückssymbol und NS-Hakenkreuz
Weißer Moderne	auch Zweite Moderne; künstlerische Tendenz zu Minimalismus und Reduktion ab 1945

VORWORT

Viktor Rogy, der Enigmatiker unter Österreichs Kunstextremisten, hätte dieses Buch abhorresziert, denn er wollte mit Gewalt als der große Unverständene dastehen. Im letzten Drittel seines Lebens erlaubte er niemand, ihn einfach zu fotografieren, er gab keine Interviews, sondern interviewte sich lieber selbst, er zensierte Kurator*innen bis hin zur Vernichtung eines Textes in der Druckmaschine. Nach Rogys fundamentalistischer Vorstellung sollte im Grunde – außer ihm selbst – niemand über ihn sprechen dürfen. Der Bann wirkte so stark, dass erst 15 Jahre nach seinem Tod dieser erste Versuch einer Biographie unternommen wird. Rogys Rigidität im Umgang mit sich und mit anderen gewährt mir heute großzügig Freiraum zur Einfühlung und Reflexion, sein Verwirrspiel verlangt aber auch eine besondere Verantwortung gegenüber den Kollaborateur*innen dieses Mannes und gegenüber seinen nicht wenigen Opfern.

Ich rechne mich eher zu den Lädierten, ohne dass ich je aufgehört hätte, das Einzigartige an seiner Kunst zu studieren. Rogys kleinem Freundeskreis erschien stets sein Privatleben als sein Meisterwerk. Doch noch heute ist mir seine verletzende Art, mit anderen umzuspringen, stärker in Erinnerung als die schönen Stunden gemeinsamer Gartenarbeit, wo wir uns direkt mit Erde, Stein und Holz auseinandersetzen und nur zwischendurch Laute von uns gaben. Man musste ein eingefleischter Masochist sein, um Rogys Wirtshausreden, die alles ihm Unverständliche herabwürdigten, länger als ein paar Minuten zu ertragen. Man musste einen Lustgewinn ziehen aus der eigenen Hingabe,

Wehrlosigkeit und der freiwilligen Unterwerfung, wie das ab etwa 1975 der engste Kreis um den Künstler im Dunst von Alkohol und Zigaretten nahezu allabendlich tat.

Bereits zu Lebzeiten schieden sich die Geister an dem kompromisslosen Selbstdarsteller, Bildermacher und Liebhaber. Hat sich Rogy um Dinge gekümmert, auf die es wirklich ankommt? Ging es ihm um kunstimmanente Fragen, entwickelte er gar, wie das Universitätskulturzentrum Klagenfurt meint, kulturelle Widerstandsformen schlechthin? Es ist ja durchaus etwas Notwendiges im Misstrauen der Menschen vor dem Erscheinen der Kunst. Oft genug gerät ihr Auftritt nur zur eitlen Anspielung, zum gebrechlichen Anspruch. Für Rogy musste Kunst etwas die Routine Bedrohendes bewirken, musste festgefahrene Haltungen erschüttern, Hohn über das Meinunghaben ausgießen.

Um sein Werk in einem größeren Bild wahrzunehmen, ist es daher notwendig, ein paar Schritte zurück zu treten. Dann erscheint es im Ganzen als eine Art Selbstporträt, fast kubistisch in seiner Komplexität, dominiert von Späßen, Schatten und Widersprüchen. Rogy stellte sich vor, dass er bestimmt dafür sei, handwerkliche Tradition und männliche Eleganz zu verteidigen, das religiöse Empfinden zu poëtisieren und den Kult der Kunst zu erneuern. Es stellte sich jedoch heraus, dass sein größtes Geschenk darin bestand, seine eigene Persönlichkeit in Bilder zu übersetzen. Sein Freunde hatten recht: sein Hauptwerk war das ständig missratende, in Vorwürfe und Beleidigungen mündende halböffentliche Privatleben.

Rogys Mutter Antonia antwortete auf die Frage, was ihr Sohn beruflich macht, mit: »Mein Sohn ist Lyriker.« Jahrzehnte nach den literarischen Cabarets der Wiener Gruppe entdeckte ihn einer von dessen Protagonisten, Friedrich Achleitner, für sich – zunächst als Lowspeed-Urbanisten und Designer, der in Glas und Stahl träumte, und gegen Lebensende dann auch als Dichterkollegen. Rogys Ideale hießen »stiller Zecher«, »stiller Angeber« und »unbekannter Wirtshauszeichner« und er verfehlte alle drei täglich. Der Mann betete sechs Jahrzehnte lang unter Bach-Kantaten,

prügelte sich mit Saufkumpanen, profanierte Mystik radikal, gründete und zerstörte eine Familie, schlug seine Frauen, erfand eine Schrift, legte jungen Menschen die Sporen an und band ihnen das Schwert der Kunst um. Er manipulierte Fans bis zur Hörigkeit, bejubelte in aller Öffentlichkeit den Mordversuch an einem Politiker und schuf dabei trotzdem – als Schnittmenge seiner Artikulation – ein künstlerisches Werk von seltener Dichte. Die Vermessenheit, durch Form unsterblich zu werden, durch Liebe dem Tod zu entrinnen, durch Fantasie die Wirklichkeit zu bezwingen – das ist der innere Sprengsatz von Kunst. Schade, dass Rogy mit seiner Hinwendung zu diesem Ziel weder Neid noch Wut oder Ignoranz in seinem Leben eliminierte.

Was das Werk betrifft, so ist gewiss alles, was darüber gesagt werden kann, schwächer als das Werk selbst. Das hielt führende Intellektuelle rund um das Millennium nicht davon ab, es an prominenter Stelle zu kommentieren.¹ Nur die Mandarine des Kunstbetriebs, die Kurator*innen, die Geister, die selten auf eigenes Risiko und in eigener Sprache die Öffentlichkeit mit ihren Urteilen belästigen, verscheuchte der Künstler wie Fliegen. Rogy war nie und nirgendwo populär, er konnte es gar nicht sein. Wie viele österreichische Kunstschaaffende dachte er, Beziehungen seien in der Kunst alles, man müsse nur möglichst viele wichtige Leute kennen, um Erfolg zu haben – und das widerstrebte ihm geradezu körperlich. Toleranz und Gelassenheit waren dem Mann, seit er sterbensknapp heil aus dem Krieg heimgekehrt war, unbekannt. Dennoch fand sein elitäres Idiom, zugleich enorm hoch und völlig unbestimmt, in zwei Städten und auf drei Schlössern ausreichend Gehör, um bis heute nicht wieder in Vergessenheit zu geraten.

Rogy war kein Verfolgter und kein verkannter Künstler, wie man immer wieder liest, sondern ein vom überregionalen Kunstmarkt und dem Museumsbetrieb, den er harsch kritisierte,

¹ Achleitner, Aspetsberger, Kapfinger, Rohsman, Zaunschirm

boykottierter Retroavantgardist; er war ein Einzelkämpfer der an Außenseitern überreichen österreichischen Nachkriegsmoderne. Die Printredaktionen in Kärnten – vier Tageszeitungen, ein Monatsmagazin, eine Kulturzeitschrift – gingen mit Rogy keineswegs ignorant um; seine überspitzten Auftritte auf den Feldern der Kultur, der Politik und der Gastronomie verhalfen den Berichterstatter*innen zu leicht verdientem Zeilengeld. Die Galeristin Judith Walker meint sogar, Rogy habe mit seinen Spektakeln ernsthaften Kolleg*innen unnötig viel Raum gestohlen. Das Kleinfuilleton führte den Künstler am liebsten als Beuys-Epigonen, obwohl er mit dem berühmten Deutschen nicht viel mehr gemeinsam hatte als ein trauriges Kriegsschicksal und eine Vorliebe für profane Materialien; andere Zeitgenoss*innen, mit denen seine Arbeit tatsächlich zu vergleichen gewesen wäre – Dieter Roth, Tomas Schmit, Július Koller, Ingeborg Strobl – waren in Kärntens Redaktionsstuben praktisch unbekannt.

Die regionalen Medien wurden ab 1978 selten müde, auf das »Original«, den »Querdenker« und den »Avantgardisten« hinzuweisen. Noch ein halbes Jahrhundert davor waren antikes Erbe und Mehrsprachigkeit als die geistigen Grundlagen der Kärntner Kultur angesehen worden. Nach 1945 war die Antike als geistiger Bezugspunkt des Landes von der Kulinarik abgelöst worden; jedenfalls habe ich in Kärnten noch nie erlebt, dass die Besichtigung von Steinen aus der Römerzeit einem guten Essen vorgezogen worden wäre. Und Mehrsprachigkeit war zu Rogys Zeiten – trotz der mentalitätsgeschichtlichen Diskriminierung der Slowen*innen – kein kulturelles Asset mehr, sondern der kommunikative Verkehrsstandard.

Auf der Suche nach einem neuen Habitus, nach einer toposstiftenden Funktion, die Kärntens Einzigartigkeit und Anderssein zu einer neuen Geschmackslandschaft verschmolz, nahmen Bürgertum und Mittelstand, nachdem der Wohlstand wieder aufgebaut worden war, auch die Fremdkörper unter die Lupe. Ja, die gebildete Schicht war sichtlich stolz darauf, dass Viktor Rogy letztlich im Land geblieben und nicht, wie so viele

andere Kulturschaffende und Intellektuelle, dauerhaft nach Graz, Wien, Berlin, Paris oder NYC abgewandert war.

Die Stationen von Rogys wundersamer Lebensreise lauteten Gailitz, Villach, Leoben, Villach, Wien, Villach, Paris, Villach, Klagenfurt, Saager, Ehrenhausen, Damtschach, Klagenfurt. Der Autodidakt aus einer roten Eisenbahnerfamilie mit Wurzeln in beiden Volksgruppen gehörte zu den Millionen Männern, deren Jugend im Krieg militärisch verheizt wurde. Sein Leben als Landser der deutschen Wehrmacht war jede Minute von Angst und Fluchtgedanken bestimmt, er machte seine erste sexuelle Erfahrung unter Todesgefahr und erwarb in Uniform jene Fähigkeiten zu täuschen und zu simulieren, die ihm das Überleben als Frontschwein sicherten. So konnte Rogy in den Wiederaufbaujahren bereits sein wichtigstes Talent und suchte nach dem dazu passenden Lebensplan. Im ersten Jahrzehnt wandte er sich beinahe allen Musen zu, schwang die Beine am Sportplatz und auf dem Tanzparkett, ließ die Hand zeichnen und modellieren, lauschte Sektenpredigern und las Philosophen, bis die Unruhe mit der Entdeckung des österreichischen Rimbaud, Georg Trakl, 1956 ein vorläufiges Ende fand.

Auf der Liste der überragenden Persönlichkeiten, die er in seinem Leben face-to-face aufsuchte, stehen: ein Freund Egon Schielles, der Grafiker und Tiermaler Ludwig Heinrich Jungnickel, der Ausdruckstänzer Harald Kreutzberg und zwei der drei Töchter des deutschen Mystikers Bô Yin Râ (BYR). Alle anderen VIPs, für die sich der Bewunderungskünstler in Wort und Bild erwärmte, waren Verstorbene aus Europa, Asien und den USA. Rogy rein-karnierte seit dem Krieg der Reihe nach als Sindelar, Sokrates, Runge, Kainz, Kreutzberg, Rodin, Trakl und Mallarmé.² Seine Entwicklung zum Künstler geschah radiär, wie durch Diffusion, mit der Person als Epizentrum, die stärker in die eine oder andere Richtung weiterarbeitet. Während die Montparnasse-Pilger Maria

² Anmerkung zum Manuskript Koch, *Der Lehmstecher Gottes* (1993)

Lassnig und Arnulf Rainer den immer noch munteren Surrealisten-Papst André Breton aufsuchten, zog Rogy Ende 1959 mit Hans Bischoffshausen mitten unter die allerärmste Pariser Bohème. Der Maler und Museumshasser Bischoffshausen fand bei der ZERO-Gruppe Anschluss; der gelernte Maurer Rogy versuchte indessen ohne Französischkenntnisse an die literarischen Symbolisten anzudocken. Das ging nur im ersten Fall gut. Zurück in Österreich wandte Rogy sich mit erschütternder Konsequenz der minimalistischen Bildhauerei zu. Zu einem lebenslangen Haken-schlagen und Häuten gezwungen, erwarb er sich eine Reihe neuer Fertigkeiten, lernte Glasblasen und Windelwechseln, lackierte Stuck und entwarf Grabsteine. Die Arbeit am Stein und am Metall führte ihn durch Ateliers auf Kärntner Schlössern bis hin zu einem Symposium in die USA, wo er sich mit dem in Frankreich lebenden japanischen Bildhauer Mizui Yasuo anfreundete.

Rogy wusste sehr gut, dass man sich selbst manchmal mit anderen Begründungen für sein Leben überraschen muss. Also vollzog er den Übergang vom bearbeiteten Material zur Fundkunst in Schritten, die er gemäß der Strenge der Beziehungen im Werk verfolgte. In den 1970er-Jahren wandte er sich, mit einer starken Tendenz zur Verinnerlichung, den konzeptuellen Künsten zu und überließ die analoge Reproduktion seiner Ideen anderen. Einige Jahre ging er im Rausch und in der Arbeit richtig auf, wollte Dinge zugleich zum Nichts und zum Alles machen, dann begann er Fragen auch außerhalb der Form zu stellen. Von seiner künstlerischen Impetuosität überzeugt, erweiterte er am Ende des Jahrzehnts den Readymade-Begriff um zwei Dimensionen: Gedrucktes und Gebautes. Unter der Akklamation prominenter Kulturkritiker*innen ermächtigte sein hochfliegender Geist sich selbst, setzte spektakuläre Aktionen für den Ensembleschutz und designte drei Klagenfurter Innenstadt-Lokale. Die Ausdrucksfähigkeit von Rogys Do-it-yourself-Aktivismus war ein einziger verbaler Exzess. Mitten im Krisensumpf der kulturellen Schief lagen stilisierte er sich zu einer tragischen Figur, einem Entgrenzer par excellence.

Auf Einladung von Franz Dreier, einem von einem Dutzend privater Gönner, kehrte der »entwichene Löwe«, der »Flieger mit Affen«, als Gesamtkunstwerker in der Gastronomie ein. Das war für die Kleinstadt Klagenfurt reichlich übermütig, entsprach aber genau jener lebenslangen Vorliebe des Künstlers für die undurchdringliche Gestalt des Gents – verkörpert im Texasreiter, im Architekten Adolf Loos, im Schauspieler und Regisseur Erich von Stroheim und einigen anderen Überbelichteten und Überblendeten aus Rogys privater Kosmologie. 1981/82 fanden er und die junge Künstlerin und Bühnengestalterin Isabella Ban (BB) ineinander reale Lebensmenschen, das universitäre Milieu begann sich seiner Kunst zu öffnen. Von einem Durchbruch, oder auch nur von einer dauernden Akzeptanz im Ausstellungsgeschehen, konnte aber auch zwanzig Jahre später noch nicht die Rede sein. Der internationale Kunsthandel schreckte vor der unbekümmert dreisten Obszönität Rogys zurück wie der Teufel vor dem Weihwasser.

Rogy – Privatbeter, radikaler Flüchtling der Kunstgeschichte – leistete sich sechs Jahrzehnte hindurch den Luxus, sich selbst zu erschaffen, einen Lebenstext zu knüpfen, sich auszusetzen, statt sich zu setzen, alles in Frage zu stellen, statt sich zu entwerfen. Er leistete sich den Luxus, sich selbst zum Unsichtbaren zu stilisieren und durch Offenheit der Welt überschwänglichen Reichtum zu spenden. Das blieb nicht unbemerkt, er fand überregional Beachtung: Schriftsteller schätzten seinen Esprit, führende Intellektuelle schrieben über das Fabeltier. Doch was sich im Diskurs nicht halten konnte, fiel aus dem System Kunst immer wieder hinaus. Franz Dreier war Mitte der 1990er-Jahre bereits hoch verschuldet und riss das Künstlerpaar durch seinen jähen Tod in einen finanziellen Abgrund. Der tragische Unfall des Gastro-Mäzens sah für die Zeitgenossen wie die bittere Konsequenz einer hochriskanten Gruppenspekulation aus.

Zu diesem Zeitpunkt schritt Rogy bereits auf die achtzig zu. Documenta-Leiter Harald Szeemann hatte 1972 seine »individuelle Mythologie« in der Abteilung für Sonderlinge, die in ihrer

eigenen Welt und Symbolen und Worten lebten, übersehen. Das war bei dem damals noch ephemeren Werk Rogys verzeihlich. Doch Szeemann übersah Rogy 1996 ein weiteres Mal, als er für die Ausstellung »Austria im Rosennetz« eigens die austriakischen Kunstsonderlinge im Geniewald sichtete. Der Kärntner hätte unter den 180 Einträgen des *Biographariums* zwischen so schillernden Gestalten wie Padhi Frieberger, Franz Huemer, Josua Klein, Erich Mallina und Max Riccabona natürlich unbedingt Platz erhalten müssen.

Als zum Millennium der zweite politische Rechtsruck in Österreich einsetzte, lag die internationale »Waldheim-Affaire« bereits zwölf Jahre zurück. Rogys selbstgebasteltes Repertoire an Zaubersprüchen und die radikale Exartikulation seiner Kunst wirkten zu dem Zeitpunkt schon leicht angestaubt. Eine neue digitale Realität hatte sich flächendeckend ausgebreitet und ließ die in zwei Künstlerbüchern und einem umfangreichen Kartenblock vorliegende Selbstbebilderungskunst des Autodemiurgen plötzlich wie Selfies ohne Ladekabel erscheinen. In dieser Situation erzwang Rogy durch undisziplinierbaren politischen Aktionismus, durch die Freisetzung einer intensiven und entzündlichen Rede sowie durch seine aggressive Körperinszenierung kurz internationale Aufmerksamkeit. Einer Sintflut an gedruckter, erzählter, elektronischer und virtueller Information stellte er präsentische Brachialakte entgegen, wohl wissend, dass auch diese nur einen Bruchteil länger als digitale Häppchen bestehen würden.

Hatte Rogy bereits in den Kämpfen um zwei Verkehrsbauten 1985 und 1988 Rimbauds Forderung, das Leben zu ändern und die Kunst nicht zu einem Werkzeug der Gesellschaftsveränderung umzukrempeln, verraten, so gab er nun jede Zurückhaltung gegenüber dem Souverän auf. Er ließ sich von der Selbstviktimisierung einer sprachlosen politischen Linksopposition mitreißen, simulierte mit schweren Zeichen eine geschockte Öffentlichkeit in Österreich und hauchte so dem Rock 'n' Roll wieder Leben ein. Schlagartig brach eine Lawine von Solidaritätsbekundungen über das selbsterschaffene Künstlerpaar herein.

Spitzenvertreter*innen der Sozialdemokratie, die Rogy zwanzig Jahre lang als »Nazis« und »Schweine« verhöhnt hatte, hofierten nun den Rebellen, weil er deren konservative Gegner verhunzte. Politisch aktive Menschen müssen in einer Demokratie in der Lage sein, konträre und extreme Meinungen auszuhalten. Das aber war im Jahr 2000 weder die Belegschaft des Café OM noch waren es ihre Kontrahenten. Der Raum des Diskutablen war damals so klein wie der Begriff »Nazi« suggeriert, ohne ein klares Verständnis dafür, wo genau dieser Raum endet und Meinungen verfassungsfeindlich werden.

Eine Biographie, in welcher der Charakter des Beschriebenen auf den ersten Blick verständlich ist, wäre der Wirklichkeit untreu. Ich hüte mich vor Pauschalbegeisterung ebenso wie vor allzu nahe liegender Ablehnung. Zum intellektuellen Abenteuer kann die Rogy-Rezeption nur werden, wenn sie die Konflikte zwischen Spiritualisierung und Modernismus, zwischen bewusster Reduktion und existenziellem Exzess nicht versöhnen will, sondern radikal auf die Spitze treibt.

Kunsttheoretisch bezog Rogy sich auf die erste Abstraktionsbewegung der Kunst, mit ihrem entschieden platonisch-idealistischen Gepräge, wie sie von 1907 an durch die Meister der klassischen Moderne³ ausgelöst worden war. Damals hatte die wissenschaftliche Analyse zahlreiche Kategorien der okzidentalen Denktradition wie Gott, Wirklichkeit, Geschichte, Gesellschaft, Zeit, Ich, Kunst, Sinn, Wert ausgehöhlt. Das moderne Künstlertum war das Ergebnis der Entdeckung seiner Voraussetzungen, und wie immer in der Kunst lagen gewisse Dinge gleichzeitig in der Luft.

Nach 1945 waren sämtliche Türen bereits eingerannt, das Original seiner Originalität gründlich entkleidet. Nur in der Provinz funktionierte der Aufstand des Geistes noch einmal, nur

³ Kandinsky, Mondrian

in der Provinz ratterte die Kunst auf der Achterbahn eine Ehrenrunde. In diesem Sinn nahm Rogy teil an der Zweiten oder Weißen Moderne, die von Reduktionisten, Minimalist*innen und Arte Povera zu einer Demonstration des Verzichts geführt wurde. »Ausschnitt, Auswahl ist meine Arbeit«, erklärt der Künstler 1993.⁴ Seit seiner Kindheit betrachtete er den Film als Zinken einer geheimen Bruderschaft, seit seiner Jugend war er bestrebt, in seinem Raum den ursprünglichen Raum des Schaffens zu sehen. Nicht er war der Magie verfallen, sondern Kunstmarkt, Ökonomie und Polis waren es. Nur bei Sport, Religion und Küche machte Rogy rühmliche Ausnahmen – diese drei Sphären befanden sich mit dem Künstler in einer Anderswelt, in der sein paraphilosophisches Denken die Musen herbeirief, Wildwestfilme wachküsste und »Gunstwerke« in einem großartigen Durcheinander auf Servietten und Bierdeckeln skizzierte.

Tatsächlich sieht der Rogyismus heute erfrischend aktuell aus, nimmt man seinen Mystizismus ernst. Reduktion und Minimalismus waren bei diesem Künstler durchaus mehr als der eitle Versuch, die anerkannten Meister durch noch größere Rigidität (»Was ist schlicht? Schlicht.«) aus dem Feld zu schlagen. Rogy verknüpfte seine Bescheidenheitsgesten mit einem ungeheuerlichen Totalanspruch. Seinem anfänglichen Konzept der Poësie als Pose war das Konzept der Kunst als Pose gefolgt, und diesem das von der Politik als Pose.

Die Rogy-Poetry explodierte irgendwo zwischen Trottel-Comedy, Stammtisch und Konkreter Dichtung. Seit ein Beirichterstatter im Mai 1968 von einem »Neodadaisten« gesprochen hatte, vereinnahmte Rogy unter dem eigenen Namen alles, was besser und anders war als er selbst: Mundartdichtung, Beat Generation, Underground-Literatur. Dass die Dadaisten Hugo Ball, Francis Picabia und Kurt Schwitters Syntax und Grammatik zerstören wollten, statt mit ihr zu langweilen, dass der

⁴ Anmerkung zum Manuskript Koch, *Der Lehmstecher Gottes* (1993)

Beat-Autor William S. Burroughs mit Drogen experimentierte, statt den Wunsch nach Vollnarkose hervorzurufen, dass Ernst Jandl die Alltagssprache zerlegte, statt sie zu verdoppeln und Thomas Kling die Schriftsprache im Laut vervielfältigte, statt ihren Sinngehalt einzuschränken, war dem Kärntner Kleinfelton so egal wie Rogy selbst. Die Provinz hatte ihren »Avantgardisten«, und für den war Schaffen nichts anderes als das tiefe Auskosten eines gottesfürchtigen Schauers und eine publikumsorientierte Selbstinszenierung.

»Wenn man spuckt, ist die Spucke im Napf«, tönte die einköpfige Rogy Armee Fraktion am Wörthersee und setzte mit »Bumsdidradiwaberl« oder »Will Vogel behalten« noch einen Witz drauf. Weil jeder Sieg der Sprücheklopferei ein Sieg über die Langeweile war, wurden Rogys Sager und Kalauer – im Gegensatz zum Dadaismus – statt mit Furcht und Hass mit Schulterklopfen quittiert. Die Wortdichtung enthielt schroff unbotmäßiges Potential: »Politiker ist fickangestellter Ochse« – »Mein Wahllokal ist in deinem Slip« – »Politische Ambition = Amputation«.

Gewiss waren die Dreier-Lokale der richtige Ort, um das liberale Ideal der Redefreiheit zu erproben. Dagegen war nichts einzuwenden. Wer sich aber eine Bühne baute, um seine drei Freunde in einer Hemmungslosigkeit zuzuschwallen, für die ihm am fremden Tresen die Zuhörerschaft fehlte, der testete nicht die Kunstfreiheit aus, sondern bediente sich ihrer in missbräuchlicher Absicht.

Noch ein Wort zum bildnerischen Werk, das dank seiner frapierenden Polyvalenz zu immer neuer Interpretationsartistik einlud. In Rogys Hochosterwitzbärtchen zum Beispiel erkannte Jozej Strutz »den Platzhalter seiner adeligen Zigeunerherkunft«, Marlene Streeruwitz und Alfred Goubran wollten »Charlie Chaplin«, Friedbert Aspetsberger wiederum »Chaplins Diktator« erkannt haben. Jede Interpretation beleuchtete einen Aspekt, lotete nicht geahnte Untiefen der Gesichtsäußerung aus. Dem Geheimnis des Hochosterwitzbärtchens ließ sich allerdings nicht erschöpfend auf den Grund gehen. – Dieser ultimative Wider-

stand ist es schließlich, der einen wesentlichen Unterschied zwischen Dichtung und Diskurs, zwischen Kunstwerk und Interpretation ausmacht.

Die Rogy-Debatten waren immer von großen Strömen des Nichtverstehens durchflutet. Für einen Fremdenverkehrsreferenten zeugte es von Modernität, auf Rollerskates durch den Park zu brettern; Denkmäler ohne ein Fluidum von Romantik aber verboten sich für ihn von selbst. Ein Wirtschaftskämmerer verstand nicht, wie ein Restaurantbetreiber »Hau ab!« an die Tür schreiben konnte und übersah dabei, dass da jemand unter Aufbietung aller Reserven pulsierendes Leben in die Stadt stemmte und so lieferte, was der Wirtschaft ja am meisten fehlt: Unternehmergeist. Ein Politiker meinte, nichts fördern zu dürfen, was das Selbstdarstellungspathos der Obrigkeit nach Strich und Faden verarschte; er versuchte, die Kultur zu einer Provinz der Politik zu machen und Kunst nur dort mit Geldgeschenken zu bedienen, wo sie sich in den Dienst am Gemeinwesen stellte. Dass es auch anders ging, war in der benachbarten Steiermark zu sehen: dort übernahm das Land selbstverständlich die Stromrechnung für Franz Gsellmanns 1958–81 erbaute *Weltmaschine* am Bauernhof in Kaag. In Kärnten schüttelten die Verantwortlichen bei solchen Dingen verlässlich den Kopf.

Ich hänge nicht der Idee an, Künstler*innen und Schriftsteller*innen hätten angenehme Menschen mit durchgängig einwandfreien Ansichten und einem tadellosen Lebenslauf zu sein, doch Rogy überspannte den Bogen, er hat mit peinlichen und teils niederträchtigen öffentlichen Einlassungen jene Bekanntheit erreicht, die ihm mit den beinahe am Nullpunkt der Sichtbarkeit angesiedelten Werken versagt blieb. Er publizierte nicht in Form von Argumenten, sondern in Form von pamphletartigen Texten und Schmähpstkarten mit poetischer Lizenz. Ab 1981 äußerte er sich irrlichternd, verstiegen und verquast zur Kultur- und zur Regierungspolitik, zum österreichischen Baugeschehen, zum Papst, zu einer Theateraufführung, zu einem

Gerichtsprozess. Sein Werk gehört gewiss zu den eigensinnigsten der europäischen Nachkriegsmoderne, doch manche Künstler*innen sind so: Sie missbrauchen ihre Sensibilität und treten in einen Bezirk ein, in dem jedes dumme Wort, das sie sagen, auf sie zurückfällt. Sie instrumentalisieren ihre Sonderstellung in der Gesellschaft mit bizarren Äußerungen, als wären sie nicht die Schöpfer*innen bedeutender Werke. Die Frage ist: Fallen ihre dummen Sprüche auch auf ihre bedeutenden Werke zurück?

Strawinsky soll einmal gefragt worden sein, ob er für die »Kunst für das Volk« oder für die »Kunst für die Kunst« eintrete, und er gab »Kunst für Gott« zur Antwort. Das hätte Rogy sicherlich gefallen. Er veranstaltete eine Kunst, die man nicht recht begreifen kann, wenn man sie allein als Kunst sieht. Aus Rogy hätte unter anderen Umständen locker ein zweiter Josef Váchal werden können; dieser tschechische Künstler und Autor schrieb schon in Rogys Geburtsjahr den »idealen Schundroman« und designte ein Privathaus in Litomyšl zu einem spiritistischen Gesamtkunstwerk, dem Portmoneum. Doch Rogy war kein Prosaist und kein Behübscher.

Aus Rogy hätte vielleicht der Erbauer eines weiteren *Perpetuum mobile* werden können, wie aus dem Steirer auf dem Bauernhof in Kaag. Doch Rogy war weder ein Hoferbe noch technisch interessiert. Sein minimalistischer Werkblock reihte sich ein in die großen Weltrecherchen nach dem Krieg, wie sie vom Schweizer Armand Schulthess mit seiner *Bibliothek im Wald*, vom Extremwanderer Jürgen von der Wense mit seinem *Deutschlandbuch* und von Ian Hamilton Finlay mit dem Revolutionsgarten *Little Sparta* abgesteckt wurden.

Ich weise diesem Hyperindividualisten und Art-Zirzensiker aus der österreichischen Provinz in Kenntnis seiner Produktionsbedingungen keine Heldenrolle zu. Rogys Biographie ist von außerordentlicher Intensität, gründlich durchwirkt von Jähzorn, Tätlichkeit und Alkoholdelirien. Rogys krypto-theologisches Denken, seine Clowntexte, sein Bedürfnis nach Ehrfurcht und Erschauern vor Kunst und Natur, sein Zwang zur narzisstischen

Selbstbespiegelung, die mystische Eigenerfahrung, der Wille zum unabdingbaren Selbstbesitz formulierten für ihn die Einsicht in das, was nicht von dieser Welt ist. Für mich formuliert das Unvollendete und Widersprüchliche an ihm eher die Einsicht in die Uneinsehbarkeit der Welt und ihre Verhältnisse. Das Denken ist so unermesslich, dass man wohl nie an ein Ende gelangen wird.

Vor seiner Abberufung ging Rogy in seinem Werk beinahe spurlos unter, am Ende stand dieser Einzige mit dem Eigentum eines Fast-Nichts da und mit der Reihe sagenhafter Figuren, die er aus sich gemacht hat: mit dem Ritter von der traurigen Gestalt, dem bettelnden Hellseher, dem Architekten von der Seeleher, dem »Plus mehr oder weniger«-Erfinder, dem Puristen im spitzwinkligen Vorfrendenspatat, dem 17-köpfigen Inkarnationswunder, dem Siegelwahrer monströser Vergangenheiten in der Kollektivlegende Österreichs.

Sein Dasein war eine einzige Reminiszenz an das absolute Subjekt. Als Mittfünfziger behauptete Rogy, von Geburt an Bildhauer zu sein, was eine Spitze gegen den Akademismus war. Rogy verstand das Rollenspiel, verhedderte sich darin aber ebenso verlässlich wie in seiner Geniekritik oder in seinem Kampf gegen die Herdenmentalität. Häufig rettete er sein eigenes Leben, indem er über Gestolperte trampelte. Er bestand mit unfreundlicher Miene auf seine Deutungshoheit unter Betrunkenen, er degradierte die zermürbten Zuhörer*innen durch das Erhabene der Kunst und die Kunstschaffenden zu Günstlingen der Macht.

Künstler-Biographien sind nicht dazu da, das Verhältnis von Kunst und Moral zu diskutieren, und Kunstwerke sind keine Nahestehenden, denen wir eine Freundschaft kündigen oder ihren Ruhm bestreiten, weil sich ihre Schöpfer*innen unverzeihlich verhalten haben. Die meisten Werkkommentare sagen, Rogy habe vom Publikum eine Wahrnehmungsintensivierung verlangt, er forderte eine zu erledigende Bewusstseinsarbeit. Genaue Wahrnehmung sei eine Art Denken, und genaues Denken eine Art Wahrnehmung. Andere Interpretationen versichern,

Rogy rekurrierte auf den spielerischen Charakter von Kunst. Doch Wahrnehmungsintensivierung und spielerische Erweiterung des Lebens sind zwei ausgelutschte Perspektiven der Kunstbetrachtung. Rogy hat durchaus mehr zu bieten, nämlich ein inkohärentes, aber faktisch funktionierendes Ensemble von ästhetischen Vermittlungen. Skriptorale Formgebung zum Beispiel kann auch als Passage der Zeit gelesen werden; dann zeigt der Individualstil der Handschrift das Lebensalter eines Menschen wie im Übergang der Jahreszeiten an.

Wo Rogy bewusst agierte, zündete er den inneren Sprengsatz von Kunst, er bezwang die Wirklichkeit durch Fantasie, indem er sie designierte. Für ihn war sein Reich schlicht nicht von dieser Welt, die der anderen hingegen eine gedachte und aus Bequemlichkeit herbeifantasierte. War es denn wirklich so vermessen zu glauben, dass der steinerne Lindwurm – entgegen jeder kunsthistorischen Kenntnis – ein Ort des Mysteriums war? Konnte ein sensibler Mensch auf Dauer übersehen, dass die Kaufwütigen die Betrunkenen waren und nicht die Obdachlosen, die ihnen in den Fußgängerzonen den Weg verstellen? Und durfte ein erwachsener Mensch wirklich ignorieren, dass der Krieg ein blutiges Gestümper war, dem gegenüber jede Geliebte viel besser töten kann?⁵

Rogys unbedingter Lebensanspruch beugte sich dem ebenso unbedingten Stilisierungswillen in der Gestaltung von Bildern, die staunen machen. Sein puristischer Zugriff verdankt sich einer glühenden Verehrung von Duchamp und Loos – was er unablässig betonte. Seine Rezeption als »Kärntner Original« und als »politischer Widerstandskünstler« ignoriert aber noch eine weitere Zugehörigkeit, nämlich die zur internationalen Avantgarde der *Pictures Generation*, die mit Strategien des Fake frühzeitig jene Überproduktion von Bildern und Images reflektierte, welche dann erst im digitalen Zeitalter ihre eminente Wucht entfalten sollte.

⁵ Gedicht von Martin Opitz, *Ach Liebste lass uns eilen* (1624)

Jedes von Rogys Werken war ein pataphysischer Abdichtungsversuch gegen das Provinzielle und gegen den Qualitätsverlust durch das bloß Gutgemeinte, jede seiner Arbeiten war eine orkanartige Berausung am Handwerklichen und am Stofflichen, ein Kinnhaken gegen die Verschönerer und ein Kniefall vor der Majestät der Unsicherheit.

Rogy schuf in den Spannungsfeldern von Wort und Bild, von Disziplin und Exzess ein von Alkoholismus und Schimpftiraden umstelltes Lebenswerk, das durch meine Aufarbeitung der biographischen Hintergründe in einem neuen Licht erscheinen wird. Ich frage, woher seine Starrsinnigkeit kam, welche bitteren Erfahrungen seinen Instinkt formten und in welchen Fällen sein Gezeter – trotz aller Zeichen der Nonkonformität – eben doch nicht mehr war als der Ausdruck des berüchtigten »gesunden Volksempfindens«.

Ich bin kein Freund menschelnder Kunstgeschichtsschreibung. Ich kannte Rogy ab 1977, wohnte im darauffolgenden Jahrzehnt fünf Jahre lang als sein Nachbar in der Kärntner Gartenvilla der Malerin Maria Lassnig, ich verhalf ihm zu mehreren Auftritten, publizierte über ihn und besuchte diesen sensiblen und unnachgiebigen Solitär der Nachkriegskunst das letzte Mal 69 Tage vor seinem Tod.

Das Sicheinlassen auf Kunst ist an sich etwas Seltenes und wenigen vorbehalten; man ist schutzlos gegenüber den verwirrenden Zeichen auf diesem Feld. Der Vater des Schizophrenie-Begriffs, Eugen Bleuler (1857–1939), hat für das Nebeneinander zweier Wertungen das Wort Ambivalenz erfunden. Man hüte sich allerdings davor, warnt Bleuler, »Gegensatzpaare und Ambivalenzen zu konstruieren, wo keine sind. Man spricht oft von Widersprüchen in einem Charakter [...]. Dabei liegen Widersprüche nicht in den Sachverhalten, sondern nur in unseren Auffassungen«. – Ob ich dieser Gefahr restlos entgangen bin oder Rogys Biographie Widersprüche untergejubelt habe, die gar keine sind, beurteilt die Leserschaft. Nach meinem Dafürhalten waren bei ihm durchaus verschiedenwertige Eigenschaften vor-

handen. Der Grund für meine ambivalenten Gefühle gegenüber Rogys Parforceritt liegt gerade im konsequenten Auseinanderhalten von Licht- und Schattenseiten der Person, sowie im Differenzieren von gelungenen und problematischen Werken, an welche die entsprechenden Gefühlswerte geknüpft sind.

Bleuler wollte auch nicht als Gegensatz gelten lassen, wenn ein Mensch einmal ein korrektes und dann wieder ein lockeres Leben führte. »Das Gute beweist nicht seine Tüchtigkeit, das Schlimme nicht eine besonders schlechte Neigung.« Bleuler hielt die alternierenden Züge für die Folge eines schwachen Charakters.⁶ In Rogy waren verschiedenwertige Eigenschaften immer gleichzeitig vorhanden. Als ein schwacher Charakter wäre er kaum in der Lage gewesen, eine einzige seiner Performances durchzustehen.

Jemanden von A bis Z zu loben, scheint mir entwürdigend, weil dabei aus den Augen gerät, was über das Spektrum des Lobenswerten hinausgeht. Ich sehe keinen Grund, mich von meinem inneren Tumult gegenüber Rogy zu verabschieden, die Schwierigkeiten des Urteils zu externalisieren und ein idealisiertes Bild zu entwerfen, in dem die widersprüchlichen Tendenzen miteinander versöhnt und als Komponenten einer reichen Persönlichkeit glorifiziert werden. Zwischen der nachgiebigen Hinwendung zu einem Menschen, der aggressiven Einstellung ihm gegenüber und der distanzierten Abwendung von ihm lässt man am besten Ausgewogenheit walten.⁷

Warum sind wir Sterblichen künstlichen Systemen, die sich Zahlen und Formeln problemlos merken und die mechanisch korrekt schlussfolgern, überlegen? Weil wir Widersprüche besser aushalten können. Wir jonglieren im Unterschied zu Rechnern mit falschen und widersprüchlichen Informationen und überarbeiten dabei ständig unsere Wissensbasis. Dieses Flüssige

⁶ Bleuler (1914)

⁷ Horney (1945)