

Silvie Aigner

Ein Gespräch mit Ingeborg G. Pluhar

Geführt in der Atelierwohnung der Künstlerin in der Wiener Stallburggasse sowie im Café Bräunerhof.

[In eurer Familie haben sowohl du als auch eine deiner Schwestern einen künstlerischen Beruf ergriffen. Bist du in einem künstlerischen Umfeld aufgewachsen?](#)

Ich wurde 1944 geboren, also im letzten Kriegsjahr. Das wahre Leben meiner Eltern hat eigentlich vor dem Krieg stattgefunden. Mein deutschsprachiger Vater stammte aus dem damaligen Böhmen, ging in Prag zur Schule und kam im Alter von 18 Jahren mit seiner Familie nach Wien. Einerseits um hier zu studieren, aber auch weil sein Vater sich nach dem ersten Weltkrieg sehr engagiert für eine Zugehörigkeit Böhmens zu Österreich eingesetzt hatte. Nach der Erfolglosigkeit seines Agierens wurde er jedoch des Landes verwiesen und daraufhin mittels einer Pension vom österreichischen Staat erhalten.

Meine Großmutter war sehr theaterbegeistert und ging so oft sie konnte ins Burgtheater.

Praktischerweise wohnte sie gleich in der Nähe. Von ihr kommt sicher das darstellerische Element in unserer Familie. Diese Begabung hat sich dann über meinen Vater, der in Gesellschaften sehr beliebt und ein guter Redner war, bei meiner Schwester Erika durchgesetzt. Meine Mutter kam aus einem Wiener Haushalt, der stärker an der bildenden Kunst interessiert war. Ihr Vater war ein "Kunst-Glasermeister", der unter anderem auch mit den Wiener Werkstätten zusammenarbeitete, und dessen großer Betrieb sich unterhalb des Wohnhauses in Wien Währing befand. Mich hat es sehr beeindruckt, wenn ich dem Großvater zusehen durfte, wie er im Atelier seine Entwürfe für Kirchenfenster oder künstlerische Portale an der Staffelei anfertigte. Ebenso unvergesslich sind mir die allgemeine Aufregung und die verschwitzten Arbeiter, wenn der heikle Brennvorgang bleiverglaster Fenster in den großen, unterirdischen Brennöfen stattfand. In dieser Werkstatt, die schon in Zeiten der Monarchie überall hin Kirchenfenster und künstlerische Glasfassaden lieferte, wurden nach dem zweiten Weltkrieg unter anderem auch die neuen Glasfenster für den Stephansdom oder die Votivkirche angefertigt. Meine Mutter, die sehr kunstbegabt war, begann mit siebzehn Jahren ihr Kunststudium an der Akademie für Angewandte Kunst und war auch Schülerin des bekannten Kunstpädagogen Franz Cizek, als sie in der so genannten "Vorbereitung" in der Fichtegasse unter seiner Anleitung malte und zeichnete. Da mein Vater nach seinem Studium in Wien keine Arbeit fand und daher einen Managerposten bei der Texas Oil Company in Brasilien annahm, folgte ihm meine Mutter ohne Abschluss ihrer Kunstausbildung. In Rio de Janeiro wurde dann geheiratet und 1933 meine älteste Schwester Brigitte geboren. Nach der Rückkehr, die auch aus den großen Erwartungen meines Vaters in das Naziregime erfolgte, und die es ihm als Illegalen dann nicht erlaubte nach Österreich einzureisen, lebte man einige Zeit in München. Meine Schwester Erika kam dann nach dem Anschluss Österreichs und kurz vor Kriegsbeginn 1939 in Wien zur Welt. Mein Vater hatte nach verschiedenen Funktionen schließlich die eines der Adjutanten des galizischen Gouverneurs in Polen eingenommen. Durch einen wohl schon durch Einsicht in den Irrtum entstandenen Schachzug konnte er sich noch 1943 in den Krieg abkommandieren lassen; während meine mit mir schwangere Mutter mit den zwei größeren Kindern gefährliche Zeiten [Bomben, Luftschutzkeller, Evakuierung usw.] durchstehen musste. Kurz nach meiner Geburt in Wien kam mein Vater für einige Jahre in englische Gefangenschaft, aber jetzt haben wir uns von Deiner Frage nach dem kulturellen Background ganz schön weit entfernt!

[Die Cizek-Schule und der von Franz Cizek und seinen Studenten geprägte Wiener Kinetismus war ein wesentlicher Beitrag zur österreichischen Avantgarde. Hat deine Mutter auch danach ihren künstlerischen Weg verfolgt?](#)

Sie hat damals bei Cizek, der ja bewusst auch die Anbindung an die angewandte Kunst förderte, viele Tapetenmuster und Kostüme entworfen und abstrahierende Zeichnungen gemacht. Viel später wurde unter Oswald Oberhuber ein Großteil ihrer Arbeiten für die Sammlung des Museums für angewandte Kunst angekauft, die neben dem Nachlass des Wien Museums eine große Sammlung von Arbeiten der Cizek-Klasse besitzt. Leider hat meine Mutter dann in der Folge ihre abstrakte Formensprache verlassen und einen naturalistischen Stil verfolgt. Da sie auch sehr musikalisch war, haben wir, obwohl das in der Nachkriegszeit oft schwierig war, viele Konzerte und Opern besucht. Auch Literatur war ein wichtiger Bestandteil in unserer Familie und der Zugang zur bildenden Kunst wurde mit Besuchen in den Museen abgedeckt. Da unsere Wohnung in Wien Döbling ausgebombt war, wohnten wir vorübergehend bei einer Tante. Nach der Rückkehr meines Vaters aus der Gefangenschaft war es ihm bis zu seiner Entnazifizierung nicht erlaubt, seinen akademischen Beruf auszuüben, weshalb er das Geld für die Familie mit Hilfsarbeiten

bei meinem Großvater mütterlicherseits oder, da schwindelfrei, mit Schornsteinaufsetzen auf Neubauten verdienen musste Schließlich zogen wir nur "vorübergehend" nach Wien Floridsdorf, einem Bezirk, der unter russischer Besatzungsmacht stand. Die Präsenz der russischen, meist alkoholisierten Soldaten war enorm und die Mutter nahm uns immer fest bei der Hand, wenn wir durch die Straßen gingen; wir mussten dann mit ihrem, sich rasant beschleunigenden Schritt mit halten. In meinen Kinderzeichnungen tauchen die Besatzungsleute oft auf. Was mir persönlich dort sehr gut gefiel, war die damals noch so intakt vorhandene Natur, in der man mit den Kindern aus der Nachbarschaft spielen konnte. Später, als mein Vater endlich wieder seinen Beruf ausüben konnte, zogen wir innerhalb dieses Bezirkes in eine größere und helle Wohnung mit Blick auf den Wasserpark. Wir Schwestern besuchten das Gymnasium in unmittelbarer Nachbarschaft, wo wir auch sehr gefördert wurden. Der Leitspruch unserer Eltern war stets: "Viel Geld können wir euch nicht hinterlassen, aber auf Jeden Fall eine gute Ausbildung!" Daher war es dann ein Schock für sie, als meine älteste Schwester mit 17 heiratete und nach Amerika auswanderte, die zweite aufs Reinhardtseminar ging, um Schauspielerin zu werden, und auch ich später das Angebot auf ein "vernünftiges" Studium ablehnte und an der Akademie der bildenden Künste mein Bildhauerstudium begann. Für sie hatten diese Berufe überhaupt keine Perspektive! Im Gegensatz zu meinem Vater hat Mutter unsere Wünsche eher verstanden, und zwischen allen Beteiligten zu vermitteln versucht.

[Du hast bereits als Kind sehr viel gezeichnet. Zum Teil Menschen deiner Umgebung aber auch eine Comic-Geschichte mit dem Cowboy Lex Körnie als Held. 1976 hast du einen Teil dieser Zeichnungen in der Galerie nächst St. Stephan ausgestellt.](#)

Diese Ausstellung damals wurde einerseits ignoriert oder belächelt, andererseits als eine Art "Wunderkind-Nachtrag" missverstanden, obwohl wir eigentlich nur zeigen wollten, was man sich als junger Mensch in den damaligen Nachkriegsjahren für ein "Bild vom Leben" gemacht hat. Ich habe als Kind wirklich rastlos gezeichnet. Für mich war es eine Daseinsbestätigung, vielleicht mehr noch als für andere Kinder das Tagebuch-Schreiben. Alles was mich beschäftigt hat, was ich gesehen habe oder was ich erzählt bekam, wurde verarbeitet. Oft habe ich mir dann weitere Handlungen dazu erfunden und die Geschichten erweitert, daher kommen oft auf einem Blatt manche Personen mehrmals vor. Ich habe alles aus dem Kopf gezeichnet; manchmal natürlich auch anstatt der Hausaufgaben. Meine Mutter war es schon gewöhnt, auf meinem Schreibtisch rasch nach heimlichen Zeichnungen zu suchen. Aber sie hat in den Sachen offenbar eine Qualität erkannt, da sie alles in Schachteln aufbewahrte und mir diese später, als ich bereits erwachsen war, zur freudigen Überraschung übergab.

[Damals, 1962, war der Entschluss gerade als Frau die Meisterklasse für Bildhauerei zu besuchen sehr ungewöhnlich. Wie kam es dazu?](#)

Im Gymnasium hatte ich eine sehr engagierte Zeichenlehrerin, sie hieß Ilse Breit und war eine wirkliche ehemalige Franz Cizek-Schülerin, nämlich noch eine aus seinem berühmten Schulprojekt; sie hatte schon als Kind ganze Bücher bei ihm gezeichnet und gemalt, die sogar veröffentlicht wurden. Irgendwie dürfte sie später aus verschiedenen Gründen ihrer eigenen Arbeit gegenüber resigniert haben, aber sie war eine tolle Frau, die uns, die ganze Klasse, absolut für Kunst begeistern konnte. Sie hat mich offensichtlich für talentiert gehalten und sehr gefördert. In der Maturaklasse, als es um die Kunstrichtung ging, die ich einschlagen sollte, meinte sie: "Zeichnen und Malen musst du nicht mehr lernen. Aber du hast ein gutes räumliches Verständnis, das durch ein Bildhauerstudium noch bereichert werden könnte." Mir hat die Idee auch gut gefallen, besonders weil damals Bildhauerei für Mädchen ein außergewöhnliches Studium war. Sie hat mir gleich Fritz Wotruba "als hierzulande einzig in Frage kommenden" Lehrer empfohlen. So habe ich eine Mappe zusammengestellt und bin noch vor der Matura und den herbstlichen Aufnahmeprüfungen der Akademie zu Wotruba in die Böcklinstraße gegangen. Er war ziemlich herablassend, hat sich die Mappe jedoch gründlich angesehen, wenn auch begleitet von einigen spöttischen Bemerkungen, die mich schon das Ärgste befürchten ließen. Endlich, als er mir die Sachen zurückgab, fielen die erlösenden Worte: "Na, dann kommen's halt im Herbst." Das hat mir schon sehr viel bedeutet. Man wusste ja, dass Wotruba pro Jahr maximal drei Studenten aufnahm. So gab es dann während meines Studiums in allen Jahrgängen zusammen nur 12 Studenten (ausgenommen einiger kurzfristiger Gaststudentinnen) und ich war die einzige "ordentliche" Studentin.

[Im Sommer 1962 bist du noch vier Wochen nach Salzburg zu Oskar Kokoschka an die Sommerakademie gegangen.](#)

Ich wollte Oskar Kokoschka gerne kennenlernen. Dass er noch unterrichtete, war ja eigentlich eine Sensation! Damals war gerade erstmals die "Alma Mahler"-Biografie erschienen und er hat es sich nicht nehmen lassen, immer wieder aus dem Sekretariat, in dem ein Durchsage-Mikrofon installiert war, Text-

Passagen des Buches vorzulesen, die ihn oder andere Personen betrafen, um danach mit viel Temperament, um nicht zu sagen Cholerik, den Sachverhalt nach seiner eigenen Version richtig zu stellen! Währenddessen haben wir alle Akt gemalt und uns königlich amüsiert. Gegen Abend ging er noch einmal durch den Saal und bewertete die Tagesarbeiten der Studenten. Als Zeichen der Anerkennung hat er eingewickelte Zuckerln verteilt, aber nur an jene Studenten, die seinen Malstil epigonal nachempfunden hatten. Ich habe nie ein Zuckerl bekommen. Im August und September war ich dann noch in Bonn, wo ich beim Aufbau einer Galerie mitarbeiten sollte, wodurch ich aus verschiedenen Gründen das Glück hatte, ein unvergessliches, verlängertes Wochenende bei Yehudi Menuhin, seiner bezaubernden Schwester Hephzibah Hauser und deren Familien in ihrem Chalet im schweizerischen Gstaad erleben zu dürfen sowie den Besuch zweier Konzerte in der kleinen Kirche von Saanen. Gottlob entwickelte sich aber dieses Bonner Projekt nicht weiter, sodass ich noch rechtzeitig vor Semesterbeginn nach Wien zurückkam, um mein Studium bei Fritz Wotruba zu beginnen. Alles in allem war 1962 für mich ein sehr aufregendes Jahr: Matura, Oskar Kokoschka, Bonn, Yehudi Menuhin und dann mein Eintritt in die Meisterklasse für Bildhauerei bei Fritz Wotruba.

Wie war es, als einzige Frau bei Wotruba zu studieren?

Als Studentin musste man bei ihm genau so viel geben wie die Burschen. Auch durfte man sich nie beklagen oder darauf ausreden, dass irgendetwas "zu schwer" sei. Schließlich lernte man ja (was die Gewichte betraf) gleich anfangs, mit gewissen Behelfswerkzeugen Hebelwirkungen anzuwenden sowie auch die Herstellung der oftmals sehr materialaufwendigen "Gerüste" für Tonfiguren oder Reliefs. Eines der schwierigsten Unternehmen war, die formal vielfach komplizierten Tonarbeiten unter Anleitung unseres Gipsgießers in Gips, manchmal auch in Beton abzugießen. Auf jeden Fall wurde von mir die gleiche handwerkliche Geschicklichkeit verlangt wie von den männlichen Studenten. Ansonsten war es für mich sehr angenehm mit den Kollegen. Sie waren alle lieb! Bei größeren Schwierigkeiten haben sich sowieso alle gegenseitig geholfen. Thematisch waren wir in der Arbeit dazu angehalten, uns ausschließlich mit der menschlichen Figur auseinanderzusetzen. In abstrakter Richtung gab es nur die Möglichkeit, kubische Diagramme oder Proportionsstudien zu machen. Auf der anderen Seite hatten wir vormittags im großen Aktsaal stets je ein weibliches und ein männliches Aktmodell zur Verfügung. Wir konnten also direkt vor den Modellen arbeiten und ihre körperliche Position jeweils nach unseren individuellen Wünschen verändern. Das war schon ein tolles Service! Die großen Tonfiguren, an denen wir oft drei bis vier Monate arbeiteten, mussten lebensgroß sein. Wenn diese dann fertig waren, wurde entschieden: welche davon abgegossen wurden, die anderen wurden zerstört. Ich habe im Laufe meines Studiums zwölf bis fünfzehn (Vormittags-)Tonmodelle gemacht und ich glaube nur zwei bis drei davon wurden dann gegossen.

Konntet ihr auch frei, also nach eigenen Entwürfen arbeiten?

Ja, ab Mittag arbeiteten wir alle in unseren "eigenen" Ateliers. Hier konnten wir zwar unserer Kreativität freien Lauf lassen, aber die menschliche Figur musste trotz aller Abstraktionsversuche und sonstiger Eigenwilligkeiten immer noch erkennbar sein. Sehr beliebt waren unter uns Studenten Torsi, unter anderem auch deshalb, weil Wotruba viele Torsi machte. Manche liebten die "Handschrift" ihres Lehrers sehr stark erkennen, doch hatte es Wotruba nicht ungerne, dass man sich an seinen Arbeiten orientierte. Wenn man sich zu sehr von seinem Stil entfernte und etwas Eigenes verfolgte, konnte er auch zuweilen sehr aggressiv werden. Mindestens einmal in der Woche kam er in den großen Saal, wo wir vor den Aktmodellen arbeiteten und begutachtete unsere Werke. Ich kann mich noch gut erinnern, wie er eines Tages wortlos auf mein seit Wochen konzentriert erarbeitetes Gebilde zugetreten ist, und mit dem Messer einzelne große Teile vom Gerüst geschnitten hat, bis alles wie Leichenteile am Boden gelegen ist. Das war wirklich brutal! Manchmal ging er dann anschließend auch in die einzelnen Ateliers, konnte wieder bei bester Laune sein. Jeden Tag von siebzehn bis neunzehn Uhr besuchten wir den Abendakt bei Herbert Boeckl an der Akademie am Schillerplatz. Wir haben wirklich geschuftet damals!

Hast du auch in Stein gearbeitet?

Ich hätte nicht müssen. Abgesehen davon, dass jeder Stein zu bezahlen war, hat es auch Wotruba nicht so gerne gesehen, wenn ich damit beschäftigt war. Es konnte sein, dass er dann auf seine charmante Art Ähnliches wie: "Geh Mädels, lass das, sonst fliegen dir noch paar Brocken auf die Füße" gesagt hat. Natürlich habe ich trotzdem immer wieder kleinere Sandsteine und auch Granitblöcke bearbeitet, um das Handwerk und die Steinqualitäten kennenzulernen.

Wie hast du damals die Kunstszene in Wien wahrgenommen. Anfang der 1960er Jahre hat mit Maria Lassnig, Arnulf Rainer, Markus Prachensky u. a. die informelle Kunst in Wien reüssiert und Nitsch, Mühl oder Brus begannen mit ihren ersten Aktionen. Georges Mathieu war mehrmals in Wien und hat u. a. 1959 eine Maiaktion am Fleischmarkt durchgeführt.

Wir haben nicht nur am Schillerplatz, wo wir schließlich auch Vorlesungen besuchen mussten, sondern auch bei uns in den Ateliers in der Böcklinstraße durch Herrn Kuchling (der vielleicht nicht die Frauen allgemein, aber bestimmt jene, die Bildhauerei machen wollten, hasste und mir daher das Leben nicht gerade leicht gemacht hat) Kunsttheorie und Kunstgeschichte gehört, allerdings an beiden Orten nur bis zur Zeit der Klassischen Moderne und auch hier nur bis zu Paul Cezanne. Für mich war in den Studienjahren die Galerie nächst St. Stephan mit ihren Ausstellungen sehr wichtig und die Künstler aus dem Umfeld des Monsignore Otto Mauer. Dieser Mann hat sich sehr oft in unseren Ateliers umgesehen, war an allem interessiert Er hat auch hin und wieder eine Zeichnung von mir gekauft. Das Informel und die diversen Maiaktionen bezeichnete Wotruba als Farce, er hat das überhaupt nicht geschätzt, ebenso wenig den Aktionismus. So waren die Aktionen von Nitsch oder Brus (wobei mich dessen konsequenter Wiener Spaziergang schon sehr beschäftigte) auch für uns keine Kunst, da wir nichts über die Beweggründe bzw. Hintergründe dieser Aktionen durch unsere Lehrer erfuhren. Rückblickend denke ich, dass wir damals durch die Entlegenheit der Ateliers, dieses viele, auch körperlich schwere Arbeiten und den durchaus vorhandenen Stress des Mithalten-Könnens (wenn nichts gekommen ist, war man schnell draußen!) viel zu angepasst, zu unkritisch waren. Als ich die ersten Aktionsfotos von Rudolf Schwarzkogler gesehen habe, die mich sehr berührten, war ich erstaunt, dass neben unserem Kunstumfeld auch etwas in dieser Art existierte!

In der Wotruba-Klasse war sozusagen alles auf die Figur ausgerichtet, während in den Ausstellungen der Galerie nächst St. Stephan zumeist die Abstraktion vorherrschend war.

Zu dieser Zeit war bei vielen der österreichischen Maler trotz aller Abstraktion, noch immer der vorangegangene figurale Bildungsprozess zu erkennen. Es war noch nicht so ein Schock für mich, wie vielleicht später in Paris nicht gegenständliche Malerei zu sehen. Ich hatte Meisterschulpreise und Fugerpreise, wie sie alle heißen, gewonnen, als ich gegen Ende des Studiums wusste, dass mich die menschliche Figur immer weniger interessierte. Als ich dann an der Rhythmisierung der Figur bzw. an der Bewegung mehrerer Figuren zueinander arbeitete, war das für Wotruba nur Spielerei. Heute denke ich, dass diese Ansätze vielleicht ein Weg gewesen wären, noch weiter zu experimentieren. Ich habe mich mit dem Studium auch viel zu sehr beeilt, was gar nicht so nötig gewesen wäre. Von den Künstlern, die in der Bildhauerei figurativ arbeiteten, haben mich vor allem internationale Künstler wie Giacometti, Pevsner oder Naum Gabo interessiert. Künstler also, die in der menschlichen Figur durch Abstraktion und Verfremdung neue Aspekte verfolgten, auch durch eine Brechung des Schönheitsideales. Allerdings nicht in Richtung einer Deformation oder Abnormität, einer damals aufkommenden Tendenz, der ich nichts abgewinnen konnte. 1965 war ich bei Joannis Avramidis an der Sommerakademie in Salzburg. Sein mathematisches Prinzip der menschlichen Figur hat mir sehr gut gefallen. Auch seine Auffassung, die menschliche Figur nicht nur nach äußeren Konturen zu definieren, sondern auch nach den ihr innewohnenden Linien, hat meine Zeichnungen in dieser Zeit sehr beeinflusst.

1966 nach Abschluss der Akademie hattest du eine Ausstellung in der Galerie nächst St. Stephan. Galt dies als Karrierestart oder als großer Durchbruch für dich?

Monsignore Otto Mauer hat damals eine kleine feine Ausstellung mit meinen Zeichnungen gemacht, die er ja wie gesagt sehr schätzte. Doch damals hatte ich noch das Gefühl, mit dem Diplom eigentlich erst das Rüstzeug für eine künstlerische Laufbahn erhalten zu haben. Ich habe also nur gehofft, vielleicht später einmal richtig gut zu werden. – Davon abgesehen, gab es damals sowieso noch keine Galerien, die den jungen Absolventen die Türen einrannten.

Nach Beendigung des Studiums bist du mit einem Stipendium nach Paris gegangen, an die Academie des Beaux-Arts. Du hast einmal geschrieben, dass du Zeichenmaterial mitgenommen hast und als du wieder nach Wien kamst, ist dir der unbenützte Zeichenblock eingefallen, den du am Kasten deines Pariser Zimmers vergessen hattest.

Als ich in Paris an die Akademie kam, sollte ich gleich am ersten Tag ein Relief mit dem Titel «Werdende Mutterschaft» modellieren. Nicht ahnend wie treffend diese Bezeichnung in absehbarer Zeit auf mich passen würde, fand ich nicht nur das Thema sondern als «räumlich» verwöhntes Wesen auch das ganze Durcheinander und Gewühl von Studenten dort furchtbar; bin daher gleich ein paar Tage nicht mehr hin gegangen Als ich wieder kam, war mein Spind aufgebrochen und neben mei-ner Arbeitsjeans (einer

echten «Levis»-Jeans¹⁾ war auch mein ganzes teures Stein-Werkzeug gestohlen. Ich sah das als Chance an, einfach mal nichts zu arbeiten. Die Inskription hat mir dann hauptsächlich dazu genützt, verbilligt in der Mensa essen, Verkehrsmittel benützen und kulturelle Veranstaltungen besuchen zu können. Vormittags belegte ich einen Französischkurs und nachmittags bis abends war ich unterwegs. Ausstellungen, Theater, Konzerte, Ballett, Filme, all das habe ich richtiggehend in mich eingesogen, es war eine Zeit der absoluten Aufnahme. Anfangs fühlte ich mich schon ein wenig schuldbewusst, nicht wirklich was zu tun; aber ich sah so viel Neues und traute mir endlich eigene Meinungen zu, unbelastet von den Vorgaben meiner Lehrer an der Akademie in Wien und der anerzogenen «Demut» vor großen Werken. Gleichzeitig hatte ich die bittere Erkenntnis, dass ich in meinen Studienjahren viel zu wenig von der Entwicklung der zeitgenössischen internationalen Kunst mitbekommen hatte. In Paris war damals so viel davon zu sehen, was mich tief beeindruckte. So habe ich erstmals Arbeiten von Jackson Pollack gesehen, viel mir noch Unbekanntes von den Dadaisten, Surrealisten, Kubisten und Futuristen. Ein Erlebnis nach den strengen Jahren bei Fritz Wotruba. Darüber hinaus empfand ich Paris mit seinen eleganten Geschäften, mit seiner nächtlichen Beleuchtung wie ein Weihnachtsland, im Gegensatz zu Wien, das damals noch ein wenig schmutzig und viel dunkler wirkte. Was mir in Paris fehlte, war die Unterstützung von außen; die Familie sah meine bildhauerischen Ambitionen nicht als Berufswunsch an, es war niemand stolz auf mein gutes Abgangszeugnis von der Akademie in Wien oder dass ich in Paris sein durfte.

Nach Paris bist du 1968 nach Berlin gegangen.

Schon in Paris und dann auch nach meiner Rückkehr in Wien war ich mir dessen bewusst, dass mich die figurale Darstellung endgültig nicht mehr interessierte. Sowohl in der Plastik als auch in der Zeichnung. Ich habe sogar einen Widerwillen empfunden, diesen Weg weiterzuverfolgen. Daher hielt ich es für eine glückliche Fügung, dass es gerade in dieser Zeit des Umdenkens zur Geburt meines Sohnes, also zur Familiengründung kam.

Wir sind dann 1968 zu dritt für ein Jahr nach Berlin gegangen. In Berlin war 1968 die Zeit des politischen Aufbruchs. All diese Eindrücke und meine ganz persönliche veränderte Situation führten zur Umsetzung ganz neuer Inhalte. Um zur gewünschten Distanz zu meiner herkömmlichen Arbeitsweise zu kommen, half es mir, angeregt durch schöne illustrierte Magazine, die mich bereits in Paris beeindruckten und die ich bis heute gerne durchsehe, zur meiner individuellen Technik der Collage zu gelangen. Diese bestand aus der Entnahme einzelner bunter Bildteile, ihrer verschiedenartigen Behandlung und dem Festhalten ihres veränderten Aussehens durch Ankleben auf Papier. Ein Vorgang, bei dem der kreative Prozess bereits mit dem gezielten Suchen und Finden beginnt. Er war bis in die Neunziger-Jahre Teil meiner künstlerischen Umsetzungen. Anfangs habe ich mir beispielsweise rechteckige Schablonen angefertigt, mit denen ich über farbige Abbildungen gefahren bin, bis ich einen für mich interessanten Bildausschnitt fand. Es war fast immer möglich aus einem noch so gegenständlichen Bild, eben einer Fotografie, einen abstrakten Bildausschnitt herauszufinden, den ich dann ausschchnitt und auf ein weißes Blatt Papier klebte. So entstanden ca. 200-300 Arbeiten, die ich aufgrund ihres Entstehungsprozesses «Funde» nannte. Auf die «Funde» folgten die «Entfunde», bei denen Teile eines gegenständlichen Bildmotivs entfernt und dieses daher völlig verändert wurde, später kamen die «Leerfunde», in denen der Gegenstand selbst nun völlig fehlte und nur noch das zu sehen war, was er bewirkt hatte: also etwa sein Schatten, Spiegelungen oder Lichtreflexe. Bei den "Verfunden" habe ich einen vorhandenen Gegenstand intuitiv mit der Hand bis zu einer ganz anderen Aussage weiter gezeichnet. Zeitlich fast parallel, aber auch noch viel später entstanden die "Erfunde", das sind Collagen, bei denen ich ausgeschnittene Einzelteile zu einer abstrakten Bildkomposition zusammengefügt habe.

Wie ist es dann zu der Kombination Text und Bild gekommen? Welche Rolle spielt der Text in deinen Bildern?

So beim Suchen in den Magazinen, aber auch beim Lesen von Zeitschriften hat es sich dann ergeben, dass mir bei den Text-Beiträgen eine Unterteilung in verschiedene Kategorien aufgefallen ist. Etwa der reine Satz (= "Purtext"), das Zusammenwirken von Bild und Text in der Werbung (= "Zueinander") oder das bereits bestehende Vorhandensein des Textes im Augenblick der fotografischen Aufnahme (= "Ineinander"). So kam ich schließlich auf die Idee, irgendeinen Satz mit irgendeinem Bild aneinanderzufügen (= "Aneinander"), und durch diese ganz willkürlich herbeigeführte Synthese eine den beiden Ursprungselementen nicht zugehörige, eigene "dritte" Aussage entstehen zu lassen. Zahlreiche signifikante Beispiele dieser Gruppierungen habe ich ebenfalls auf weißes Papier geklebt. Der Text bildet bis heute eine wichtige zusätzliche Komponente in meinen Arbeiten.

1970 hattest du mit deiner Ausstellung im Forum Stadtpark einen großen Erfolg. War das für dich ein Sprungbrett für weitere Ausstellungen und Aufträge?

Das Forum Stadtpark war damals eine ganz bedeutende Anlaufstelle für neue Tendenzen in der Kunst. Diese Ausstellung ist durch Vermittlung des damaligen, in Kunstangelegenheiten visionären Humanic-Werbeleiters Horst Gerhard Haberl zustande gekommen. Ich habe damals eine Serie von Kulissen- und Kostümbildern ausgestellt, die quasi augenblicklich ausverkauft war. Es war wie ein kleiner überraschender Karneval, mehr nicht. Die Arbeiten waren großteils Collagen, in denen meist Alltagsgegenstände, wie Zigaretten, Lippenstifte, Töpfe oder Kochdeckel zu Kostümen sowie Autoteile und mit Zeichnungen verbundene, ausgeschnittene Farbflächen zu Kulissen umgestaltet wurden. Auch das von mir erfundene "Bühnentrommel"-Modell war dort ausgestellt. Ein Sprungbrett für die Karriere war es jedoch nicht und wie sich sieben Jahre später in einer Ausstellung in der Wiener Secession bestätigte, war man da noch immer über die "billige" Collage-Technik enttäuscht, und zudem, wiederum der Zeit nachhinkend, über so etwas wie Konzept-Art noch nicht richtig informiert. Andererseits war ich selbst es auch nicht, ich habe diese Sachen einfach gerne gemacht. In der Zeit entstanden auch die großformatigen Illuster-Collagen, in die ich bewusst die so genannte "Hardware des Alltags" (wie dies H. G. Haberl einmal in einem Text bezeichnete), Besen, Kochtöpfe, Geschirr und Verpackungen, auch ein mit Figuren angereichertes Backrohr oder den Geschirrspüler mit einbezog.

In den 1970er Jahren gab es auch in der Kunst eine starke Frauenbewegung. Ausstellungen wie Magna, 1975 von Valie Export in der Galerie nächst St. Stephan oder Künstlerinnenvereinigungen wollten auf die Präsenz der Frauen in der Kunst hinweisen. Wie weit warst du in diese Bewegung involviert?

Ich war am Anfang auch bei der IntAkt dabei, aber ich wollte nicht ständig darüber klagen, dass wir Frauen in einer von Männern dominierten Kunstwelt keine oder weniger Chancen hätten und habe bald aufgehört, die regelmäßigen Treffen zu besuchen. Es war mir wichtiger, ganz für mich alleine konsequent weiterzuarbeiten und meinen Weg zu gehen. Ich fand mich nicht wegen des Frau-Seins von der Kunst ignoriert sondern wegen meiner damals eher sensiblen Arbeitsweise, aber auch persönlich eher zurückhaltenden oder einzelgängerischen Veranlagung. Ich war daher kaum in Frauenszenen zu finden.

Deine Position als Künstlerin war jedoch in dieser Zeit nicht leicht, zu dem warst du eine junge Mutter und musstest in diesem Spannungsfeld zwischen Küche, Kind und Karriere arbeiten.

Ich war damals auch durch meinen Mann, den Bildhauer Roland Goeschl vor allem mit den Künstlern der Galerie nächst St. Stephan befreundet wie Josef Mikl und Markus Prachensky. Auch Kiki Kogelnik, Horst Gerhard Haberl von Humanic, Peter Noever und Christian Reeder mit Frauen gehörten zu unserem Freundeskreis sowie der Grafiker Karl Neubacher, der damals Kataloge für das Forum Stadtpark machte und die Zeitschrift «pool», die ein wichtiger Motor in ihrer Zeit für die Kunstszene in Graz war. Natürlich war ich auch mit Andre Heller und mit vielen Schauspielkollegen meiner Schwester Erika in Kontakt. Obwohl das nicht immer leicht für mich war. 1985 schrieb ein bekannter Wiener Kritiker bei meiner Ausstellung in der Galerie Würthle zur Einleitung seiner Kritik: Ingeborg G. Pluhar, Schwester von Erika Pluhar, Frau von Roland Goeschl ... So wurde ich also definiert; von einer Auseinandersetzung mit meinen Arbeiten war wenig zu lesen. Ich habe in dieser Zeit auch Ausflüge in die Werbung gemacht, sowohl für Humanic als auch für eine Brillenfirma. Aus dieser Zeit ist noch interessantes Material übergeblieben. Aber gerade in diesem Spannungsfeld, das du angesprochen hast, war die konsequente und kontinuierliche Arbeit an den Collagen für mich sehr wichtig.

Markus Lüpertz bezeichnete Kunst in einem Interview einmal als Überlebensmittel, als eine Art Gegenwart zur Realität. Kannst du dem zustimmen?

Obwohl ich ganz allgemein nicht gerade mit Markus Lüpertz ein Herz und eine Seele bin, könnte man da schon zustimmen. Meine Arbeit muss mich aus ihrem ureigensten Sinn interessieren, ich habe mich nie bewusst um Tendenzen des Kunstmarktes gekümmert oder daran gedacht, ob ich für meine Arbeiten Käufer finde. Das Thema selbst, bei dem es sich ja meist um eine Art Untersuchung handelte, war für mich das Wichtigste, aber auch das Faktum Zeit. Um solange daran zu arbeiten, bis das Ergebnis meiner Intention entsprach. Diese Ruhe, die ich bei für mich erfolgreichen Fertigstellungen empfand und immer noch empfinde, hat mir geholfen, meine jeweiligen Lebenssituationen zu bewältigen.

Ab 1979 hattest du einen Lehrauftrag an der Technischen Universität Wien.

Zunächst war ich Assistentin, dann ab 1990 Assistenzprofessorin am Institut für Künstlerische Gestaltung. Zwölf Jahre lang hatte ich noch zusätzlich den Lehrauftrag für "Foto und Grafik". Ich wollte finanziell

unabhängig sein und habe mich in dieser relativen Abgesichertheit wohl gefühlt. Darüber hinaus habe ich all die Jahre sehr gerne unterrichtet. Interessant war ja, dass ich mich am Anfang mit meinen 35 Jahren im Umgang mit den Studenten jung und eigentlich nicht wie in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis gefühlt habe. Ich war immer um eine kollegiale Atmosphäre bemüht, die auch sehr gut angekommen ist. Aber je älter ich wurde, desto größer wurde die Distanz von der anderen Seite her fühlbar. Damit musste ich mich erst mal abfinden, es ist eben nicht so leicht, sich das Altwerden einzugestehen. Doch ich bin mit einigen meiner ehemaligen Studenten noch bis heute befreundet und wir treffen oder benachrichtigen uns regelmäßig. Es war dann natürlich ein Einschnitt, mit diesem Beruf aufzuhören. Einerseits habe ich jetzt wieder mehr Zeit und Freiheit, um mich meinen Arbeiten zu widmen und Projekte zu verwirklichen, andererseits muss ich eingestehen, dass mir nicht nur mein langjähriges Atelier an der TU fehlt, sondern auch ein kleines bisschen der regelmäßige, im Arbeitsalltag selbstverständliche tägliche Kontakt mit meinen Kollegen!

In den 1980er Jahren hast du vor allem gemalt, zum Teil großformatige Bilder. Mit *Leopoldstag* ist auch dein erster Roman erschienen.

Ab 1980 entstanden die mit Acrylfarbe gemalten Leerfunde, in denen, wie gesagt, nicht der Gegenstand selbst sondern seine Spiegelung, sein Schatten oder Abdruck zum Motiv des Bildes wurde. Mit dem Schreiben hatte ich jedoch Lust, mich ein wenig von der bildenden Kunst zu entfernen. Im Roman *"Leopoldstag"* habe ich auch viel Autobiographisches verarbeitet – mich mit den Figuren der Handlung auf mein bisheriges Leben bezogen. Die einzige Konstante in meinem Leben, so empfand ich es, war mein Sohn Sebastian, der daher auch in dem Roman gar nicht vorkommt.

Es gab auch damals in unserer "schwesterlichen" Familie gravierende Schicksalsschläge, wie wir sie noch nicht gekannt hatten. So wollte ich einen gewissen Abschnitt meines Lebens in diesem Buch verarbeiten.

Die Koexistenz von Text und Bild ist für dein Werk charakteristisch. Nicht nur, dass du Texte in deinen Bildern verwendest, sondern auch hinsichtlich eines konstanten schriftstellerischen Werkes neben deiner Arbeit als bildende Künstlerin. Es gibt die regelmäßigen Briefe an den Kunstl und mit *«Paradox»* einen zweiten großen Roman, der 2002 erschien.

An den Kunstl Briefe zu schreiben, habe ich lange Zeit beibehalten. Es betraf einen Art Freund (Kunst eben!), dem ich zu erklären versuchte, was ich mit meiner Arbeit eigentlich bezweckte bzw. was mich dazu bewegte. Ich konnte mir die Dinge dann selber besser klar machen. Beim zweiten Roman habe ich mich selbst sozusagen in zwei Teilen zerlegt, einerseits in eine eher praktische und familienbewusste Wissenschaftlerin und auf der anderen Seite in eine, nun sagen wir, eher lebensfremde und ziemlich isoliert lebende Künstlerin. Ich habe darin Beobachtungen des Wiener Kunstlebens ebenso verarbeitet wie auch kurze Geschichten meines realen Lebens. Im Gegensatz zu *"Leopoldstag"* habe ich versucht, auch mit der Sprache selbst zu experimentieren. So habe ich in der Art von Tagebuch- oder Notizblockaufzeichnungen zu einer Sprache gefunden, die ohne Hilfszeitwörter auskommt. Der Text hat dadurch ein enormes Tempo bekommen.

2004 hast du mit einer großen Werkserie *«Private Finds»* in einem innerhalb deines bisherigen Oeuvres neuen Medium der digitalen Fotografie begonnen.

Diese Werkserie habe ich erstmals mittels der digitalen Fotografie erarbeitet. Bereits in meiner Malerei ab 1980 war die da mals noch analoge Fotografie die Basis der Motivsuche für meine gemalten Bilder. Mit den *"Private Finds"* ging ich dann noch einen Schritt weiter und forcierte die Verfremdung der Motive durch die Techniken der Neuen Medien. So ist die von der Hand bewegte Kamera das Werkzeug, welches an die Stelle des Pinsels tritt. Dennoch ist es immer noch die Hand, die die Bewegung ausführt. Die Kamera ist nur der Übermittler der gefundenen, ungewöhnlichen Motive, die später auf Leinwand gedruckt werden und bewusst eine malerische Oberfläche evozieren.

In deiner großen Einzelausstellung 2005 in der Kunsthalle Exnergasse hast du neben den *"Private Finds"* auch die Serie der *"Several Ones"* ausgestellt. Diese setzten ebenfalls im Medium der digitalen Fotografie deine formalen Anliegen der Collagen als auch der Text-Bild-Arbeiten der 1970er Jahre fort.

Ja, ähnlich wie ich damals mit der Schere in Magazinen die für mich interessanten Bildausschnitte gefunden habe, so arbeite ich nun auch mit den Scans am Computer. Das Schneiden der Bildsegmente, das Übereinanderlegen der einzelnen Bestandteile funktioniert rein vom Konzept her genauso wie zuvor, der Denkvorgang bleibt derselbe. Nur Klebstoff ist nun nicht mehr nötig. Was die Texte betrifft, so lege ich sie nun meist direkt in das Bild, lasse sie dann je nach Bedarf eher vor der Ansicht schwimmen oder

mehr in den Hintergrund verschwinden.

Du hast bereits als Professorin, aber auch jetzt immer wieder bewusst den Kontakt und den Austausch mit Künstlern und Theoretikern einer jüngeren Generation gesucht.

Früher habe ich die älteren, gescheiterten Leute und die Gespräche mit ihnen gesucht, aber jetzt ist mir der Austausch mit jungen Leuten, auch mit Künstlerinnen oder Kunsttheoretikerinnen, von denen ich schon mehrmals ein gutes Feedback für meine Arbeit erhalten habe, wichtiger. Ganz unwillkürlich entsteht dadurch auch in meiner Arbeit eine gewisse Anbindung an ein zeitgenössisches Umfeld.

Aber auch sonst fühle ich mich im Zusammensein mit jüngeren Menschen sehr wohl: Besonders, wenn es sich da um zwei kleine süße Mädchen handelt, die Stella und Una heißen, und in die ihre Omi total verliebt ist!

in: Katalog Ingeborg G. Pluhar: Umkehr ausgeschlossen / No Turning Back; Christian Brandstätter Verlag Wien; 2006; S 6 - 20