

## **Prechtl-Saal und Pluhar-Bild**

Günther Feuerstein, 1993

Musik, Theater und Tanz blickten einstmals oft neidvoll auf Malerei, Plastik und Architektur: diese waren durch die Dauerhaftigkeit, ja durch die Ewigkeit ausgezeichnet, während jene flüchtig, vorübergehend, temporär sich unseren Sinnen darboten. Das Blatt hat sich längst gewendet: Nicht nur, daß wir durch elektronische Konservierungsmethoden die darstellenden und redenden Künste der Vergänglichkeit entziehen können, haben die bildenden Künste die Frage nach ihrem zeitlichen Kontext gestellt. Marcel Duchamps Simultandarstellungen, Alexander Calders vibrierende, veränderbare Skulpturen - um nur zwei Beispiele zu nennen - haben gezeigt, daß man auf den Faktor „Zeit“ nicht mehr verzichten will.

Ähnliches vollzieht sich in der gebauten Umwelt:

Architektur wird als „Prozeß“ definiert, als ständige Verwandlung in der Zeit, Architektur bekommt letztlich eine dramaturgische Dimension. Die Affinität zum Raum-Zeit-Kontinuum Einsteins mag zwar etwas zu weit hergeholt sein, doch kann kein Zweifel darüber bestehen, daß wir aus den klassischen Dimensions-Definitionen ausgetreten sind. Bemerkenswert auch, daß Malerei, Plastik und Architektur – die einander als fremd, ja als verfeindet angesehen werden – hier am gleichen Strang ziehen.

In der „bewegten“ Kunst, in der Kinetik etwa, eine Metapher zur Dynamik der Gesellschaft zu sehen, mag zwar ein Ansatz der Sechzigerjahre sein, der aber gleichwohl noch seine Gültigkeit hat.

Architektur ist wandelbar, ist veränderbar.

Architektur ist „manipulierbar“, aber durchaus im positiven Sinne verstanden: wir können Architektur „handhaben“, können die verschiedensten Operationen, Wandlungen, Szenarien durchführen.

Zwei Parallelen können vielleicht dieses Thema der „Wandlung“, des „Ablaufs“ noch ergänzen: in der Photographie – und zunehmend auch in der Malerei (wer hat wen beeinflußt?) sind Sequenzen und Serien ein charakteristisches Beispiel für die dramaturgische Zeitrelevanz des Bildes.

Und schließlich sind wir mit einem fulminanten Zwischenglied zwischen statischen und dynamischen Künsten konfrontiert: das Computerbild, die Video-Manipulation schaffen eine unbegrenzte Variabilität visueller Informationen und es ist kein Zufall, daß sich gerade die Architektur mit grenzenloser Begierde dieses Mediums bemächtigt hat.

Was hat all das mit den „Tafelbildern“ der Ingeborg G. Pluhar zu tun?

Eine für Maler ganz seltene Inspirationsquelle, nämlich der abstrakte Raum „an sich“ wird für die Künstlerin zum Ausgangspunkt eines geradezu dramatischen Ablaufes der Manipulation. Das „Rohmaterial“ ist ein ganz hübscher, aber eher belangloser Ausstellungsraum im Erdgeschoß der Technischen Universität Wien.

Pluhar ist nun in der glücklichen Lage da zu tun, was den Architekten nur rudimentär gelingt: den Raum in einen vielfältigen, schier nicht enden wollenden Prozeß der Verwandlung als Hauptakteur einzubinden.

Zunächst wird das Ausgangsmaterial abstrahiert, definiert: ein stereometrischer Basisraum mit einem aufgesetzten, annähernd segmentförmigen Deckel, an den Proportionen wurde nichts verändert. Gleichsam ein „objet trouvé“, eine „salle trouvée“, der seinen Bedeutungswandel erfährt und, aus der Alltagsbanalität herausgelöst, zu einem höchst bedeutsamen morphologischen Element wird.

Drei Grundprozesse zeichnen sich ab: der faktisch-körperhafte in den Modellen, der räumlich-illusionistische in den Perspektiven-Bildern und der flächige in der raffinierten Kombinatorik der zweidimensionalen Bilder. Ergänzt durch die reale Existenz dieses Raumes ergibt sich dadurch die faszinierende Kontinuität eines Abstraktionsvorganges, der als ein Musterbeispiel dafür gelten kann, wie intensiv das Bezugsfeld zwischen dem konkreten architektonischen Raum und dem künstlerischen „Bild“ sein kann (hier nämlich, und nicht in der „Kunst am Bau“ sind die wahren Kontaktstellen zu finden!).

Zunächst wird der langgestreckte Raum aufgestellt und verdoppelt: unweigerlich wird er damit zum „Wesen“, bekommt anthropomorphe Charakteristika, bedingt durch die Krümmung der Decke sogar ein „vorne“ und „hinten“. Der projektive und interpretative Wahrnehmungsprozeß stellt uns „Figuren“ im weitesten Sinne dar, die in bestimmten dialektischen Beziehungen zueinander stehen. Deren bedeutsamste ist sicherlich die Durchdringung. Die ambivalente Bedeutung ist uns spätestens seit Sigmund Freud bekannt: jede Penetration kann als Libido oder als Gewalt interpretiert werden, als coincidentia oder aggressio. Jede Überlagerung, Verschneidung, Durchstoßung kann als Zerstörung der Form oder als eine neu generierte Form gesehen werden.

In der Ebene dieser Metaphern muß es auch klar werden, daß die Arbeiten Pluhars weit über das formal-dekorative hinausgreifen und wesenhafte Zustände des Seienden artikulieren.

Dies gilt, wenngleich etwas schwer auszunehmen, auch für die zweidimensionalen Arbeiten, wobei das Räumliche – im weitesten Sinne – nie ganz eliminiert werden kann. Denn selbst dann, wenn wir einer ungeheuren Irritation über das „Vorne“ und „Hinten“, über die verschiedenen „Schichten“ des Bildes ausgesetzt sind (jene Verunsicherung, die uns schon Braque, Picasso, Léger bescherten), so bleiben doch noch Rudimente des Dreidimensionalen bestehen, die uns an die Startposition „Raum“, wenn auch nur vage, erinnern.

In diesen Bildern greift Ingeborg G. Pluhar noch ein anderes, elementares morphologisches Problem auf, das mit der Architektur verbindet: die Polarität von Regularität und Irregularität. In der Architektur des späten 18. Jahrhunderts finden wir die ersten deutlichen Schritte einer Distanzierung von der klassischen Regularität, die sich insbesondere in der Symmetrie manifestierte. „Irregular houses“ wurden gezeichnet, da und dort auch gebaut. Aber die Dichotomien wie Symmetrie und Asymmetrie sind heute weitgehend überholt.

Kein Zweifel, daß Pluhar eher den strengen geometrischen Ordnungen zustrebt, ja noch mehr: sie versucht das Ausgangsmaterial solange zu „manipulieren“, bis sie zu den vollendetsten Formen, zu Kreis und Kugel kommt – und damit auch die Idealformen der Architektur erreicht hat. Dazwischen gibt es aber auch eine „freie“, wenn auch keine gesetzlose Kombinatorik.

Bei aller Affinität der Tendenzen in Malerei und Architektur in der Bemühung um den Zeitbegriff dürfen wir das Trennende nicht unter den Teppich kehren: der Prozeß der Wandlungen in der Architektur ist auf weite Strecken ein sozialer Prozeß. Die Malerei aber kann davon abstrahieren.

Sollten wir das Bemühen um Zeit und Bewegung nicht den musikalisch-dramatischen Künsten überlassen? Und ist die kinetische Kunst – inklusive der Architektur – nicht gescheitert – oder zumindest abgelöst worden von Happening und Performance, von Film und Video?

Und vor allem: können wir mit der grenzenlosen Dynamik noch konkurrieren?

Versenken wir uns etwas in die Betrachtung der Bilder Ingeborg G. Pluhars: dann wird uns aufgehen, daß wir mit Qualitäten konfrontiert sind, die uns eben kein anderes Medium vermitteln kann.

In: Ausstell. Kat INGEORG G. PLUHAR „PRECHTL-SAAL – EIN MOTIV“, BILDER UND OBJEKTE, Technische Universität Wien, Prechtl-Saal, 1040 Wien, Karlsplatz 13, 23. November – 15. Dezember 1993