

Stück für Stück

Überlegungen zu den Collagen von Katrin Plavcak

Vorworte

Kein Zufall ist es, dass die Collage sich als Strategie der Kunst ausgerechnet im Kontext der „Herrschaft der Mechanisierung“ (Siegfried Gideon)¹ während der rapide fortschreitenden Industrialisierung am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt. Also genau dann, wenn nicht nur das Kunstwerk sich „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin)² befindet, sondern plötzlich auch die Bilder der Populärkultur und eigentlich alle Druckerzeugnisse in massenhafter Verbreitung auftreten. Das Resultat der neuen technischen Produktionsweisen ist eine Inflation „Stoff zweiten Grades“ (Theodor W. Adorno)³, eine Fülle bereits gestalteter Materialien, die der damaligen Avantgarde zur künstlerischen Aufbereitung zur Verfügung steht. Vor allem die KünstlerInnen des Dadaismus, man denke etwa an Kurt Schwitters, John Heartfield oder Hannah Höch, und des Surrealismus, hier sei vor allem Max Ernst genannt, führen dann die Collage ein in den breiten Kanon der Avantgardekunst.

Die Fülle des „Stoff zweiten Grades“ und seine nahezu unbegrenzte Verfügbarkeit erlaubt nun, Bilder und Worte in einer Art und Weise zu kombinieren, die charakterisiert ist durch die Möglichkeit aller denkbaren Konstellationen: Gleichzeitig und nebeneinander existiert jetzt im Bild, was noch vor kurzer Zeit in komplett unterschiedlichen Kontexten brav getrennt vor sich hin verweilte. „Die unvermutete Begegnung von einer Nähmaschine und einem Regenschirm auf dem Seziertisch“,⁴ die der französische Schriftsteller Comte de Lautreamont in seinem Roman „Die Gesänge des Maldoror“, 1868, erwähnt, wurde den Dadaisten und Surrealisten programmatisch für den Anspruch der Collage konventionelle, „bürgerliche“ Sinnzusammenhänge zu zerstören und neue Denk-, Fühl- und Sichtweisen zu installieren. In diesem Sinne forderte der dadaistische MERZ-Künstler Kurt Schwitters 1924 von seiner eigenen Kunst: „Beziehungen schaffen, am liebsten zwischen allen Dingen der Welt“⁵.

Hauptworte

Die Dialektik von Sinnab- und -aufbau also stellt die quasi innere Spannung der Collage da. Diese Spannung findet sich auch in der künstlerischen Arbeit von Katrin Plavcak, die sich in unterschiedlichen Medien ereignet. Malerei, Objekt, Installation, Zeichnung, Collage, Film und Musik vor allem sind da zu nennen. Und die Arbeiten in all diesen Medien - nicht nur die Collagen! - weisen immer wieder collagenartige Momente auf, Momente des Fragmentierens, Arrangierens, Zitierens, Montierens, Schneidens „auf dem Seziertisch“ neuer Beziehungen. Im Folgenden jedoch werden die Überlegungen dieses Textes sich auf die Collagen von Katrin Plavcak konzentrieren. Betrachtet man z. B. die Collage „Die Fernsehhand“, 2014,; zwei Hände zu sehen sind, ausgeschnitten von der Künstlerin aus

1 Siegfried Gideon, Die Herrschaft der Mechanisierung, ed. Frankfurt am Main 1982

2 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: derselbe, Illuminationen, Frankfurt am Main 1977, S. 136ff.

3 Theodor W. Adorno, Versuch das Endspiel zu verstehen, in: Noten zur Literatur II, Frankfurt am Main 1981, S. 190

4 Comte der Lautreamont, Die Gesänge des Maldoror, ed. München 1976, S. 206

5 Zitiert nach: Kurt Schwitters, Katalog, Sprengel Museum Hannover, Hannover 1986, S.10

mechanisch hergestellten und technisch reproduzierten Photos aus von Plavcak gesammelten Magazinen und Prospekten. Die eine Hand hält einen TV-Apparat, der aus den Fünfziger Jahren stammen könnte, die andere ein Objekt, das ebenso an eine Fernbedienung erinnert wie an ein Handy. Außerdem ist in einer Ecke des Bildes die Aufnahme einer Satellitenschüssel zu sehen. Die Collage spielt an auf die Novelle „My Life in the Bush of Ghost“, 1954, von Amos Tutuola, in der eine in dem Reich der Geister lebende Geisterfrau auf ihrer Handfläche raus aus ihrer „phantastisch-virtuellen“ Existenz rein in die „real-existierende“ Welt blicken kann. Diese (mythologische) Geschichte überführt Plavcak in ihrer Arbeit in unsere postmoderne Welt der Neuen Medien, die geprägt ist u. a. durch das Verlangen nach unentwegter medialer Erreichbarkeit und der Gleichzeitig von „realer“ und „virtueller“ Welt. Das Handy erscheint da als ewiger Begleiter, als fast schon Körper gewordener Kommunikator in diesen beiden Welten, der uns dort nicht nur vernetzt, sondern auch beständig überwacht, die Satellitenschüssel zeigt es an. Einen fast schon malerischen Charakter gewinnt diese Collage durch die unterschiedlichen Farbintensitäten der collagierten Elemente, diese Intensitäten resultieren aus dem mehr oder weniger hohen Grad des jeweiligen Vergilbens der Fotos. Vor allem aber werden die aus ihrem ursprünglichen bildlichen Zusammenhang isolierten und dann neu zusammengefügte visuellen Fragmente, und dies ist typisch für Katrin Plavcaks Collagen, genutzt weniger um Sinn zu zerstören, sondern eher um Stück für Stück einen neuen und beziehungs- und anspielungsreicheren Sinn herzustellen.

Vergleichbares trifft zu auch für die Arbeit „Rock'n'Roll“, 2011, aus der Serie ihrer „erotischen Collagen“. Auf orangenem Grund ist im Zentrum des Bildes ein nackter Frauenkörper zu sehen, die Brustwarzen sind mit je einem blauem Auge bemalt, den Bauchnabel verziert ein roter Frauenmund. Es handelt sich um ein ausgeschnittenes Stück des Plattencovers der Single „Angie“, 1973, der legendären Rockband „The Rolling Stones“. Um dieses Torso herum sind weitere nackte Menschen geklebt, am Hals des Stones-Stückes der Kopf eines blonden Modells, am unteren Teil des Covers sind kopfüber zwei sich umarmende Erotik-Stars zu sehen, daneben ein männlicher Stripper. Wieder finden hier verschiedene semantische Kurzschlüsse statt, die so etwas wie eine Narration von diversen Formen sexueller Abhängigkeiten und Begehren generieren. So wird im Song „Angie“ zynisch ein junges weibliches Groupie verhöhnt, der Stripper steht für den männlichen Körper als Lustobjekt, die Erotik-Stars für Statt also Sinn abzubauen, erweitert Katrin Plavcak in ihrer Serie der „erotischen Collagen“⁶ wiederum Sinn, indem sie eben nicht nur die eine Geschichte der Erotik erzählt, sondern diverse inhaltliche Beziehungen schafft, diverse Geschlechterbeziehungen vorstellt, so „abseitig“ oder absurd sie auch sein mögen. Frauen- und Männerbilder werden zur Disposition gestellt wie diverse Formen sexueller Praktiken, durchaus übrigens auch mit so hintergründigem wie ideologiekritischem Humor⁷.

Nachworte

Die Künstlerin schneidet für ihre Collagen, schneidet „Stoff zweiten Grades“ aus und ab, zerschneidet, schneidert also. TEXT(il)E⁸ sind dann auch das Ergebnis dieser künstlerischen

6 Konzipiert wurden die Collagen übrigens anlässlich der Ausgabe „Sex und Befreiung“ des soziologischen Magazins „polar“, Frankfurt am Main, 2013, wo sie dann auch erstmals puliziert wurden.

7 Hannah Höchs Collage „Das schöne Mädchen“, 1919 / 1920; kann durchaus als Urahnin dieser Genderfragen diskutierenden Collagen angesehen werden. Die Collage kritisiert mit seiner Kombination von nackten Fraueneinen, weibliche Kurzhaarfrisur, BMW-Logio und Taschenuhr Stereotypen der „Neuen Frau“ in der Weimarer Republik.

8 Schon William Shakespeare hat in seinem Drama „Titus Andronicus“, 1588, in Anlehnung an Ovids

Handgriffe, Narrationen eben, wie die gerade beiden oben von mir beschriebenen. Schneiden ist aber auch eine Tätigkeit des Gärtners – und damit bin ich bei dem rhizomatischen Charakter dieser Collagen. Als Rhizom haben Gilles Deleuze / Felix Guattari bekanntlich in Anlehnung an den botanischen Namen für „Wurzelgeflechte“ Verknüpfungen von Wissen bezeichnet, die nicht mehr hierarchisch organisiert sind, sondern gleichsam flächig, und zwar so, dass tendenziell jedes Teil(wissen) mit jedem anderen verknüpft werden kann⁹. Und genau in dieser Weise sind auch die ausgeschnittenen Stücke in Plavcaks flächigen Collagen komponiert, sie lassen sich nämlich (semantisch) immer auf mehreren Ebenen mit einander in Beziehung setzen. Dieses unhierarchische Moment taucht fast schon programmatisch im Titel der Collage „Auf Augenhöhe mit der Aristokratie“, 201?, auf. Das Blatt zeigt in in linken oberen Ecke einen (Greif)Vogel mit Menschenkopf, es handelt sich um eine wohl älteres Bildnis einer wahrscheinlich aristokratischen Frau. Dieses Zwitterwesen sitzt auf einen Ast, der an seinem rechten Ende abgeschnitten ist – der sprichwörtlich abgesägte Ast, auf dem man sitzt? In der rechten Bildhälfte sind ebenfalls Vogelkörper mit Menschengesicht zu sehen. Diese vier Zwitter sitzen stabiler, wie die vier Bremer Stadtmusikanten nämlich sitzen sie aufeinander und ragen so in die Höhe, in genau die Augenhöhe mit der aristokratischen Frau. Bei den vier Menschenköpfe nun handelt es sich um Kinderköpfe, zwei von „weißen“, zwei von „schwarzen“ Kindern. Und schon beginnt die Wissensverknüpfung TEXTile Form anzunehmen, Gedanken an Solidarität werden z. B. verwoben, mit denen an das Prekäre von gesellschaftlicher Macht, diese mit Ideen zum Verhältnis von Mensch zu Tier, von Tier zu Tier, von Alt und Jung, von Geschichte und Gegenwart. Wieder begegnen sich diese Verknüpfungen gleichsam auf Augenhöhe, gleichwertig sind sie und frei kombinierbar - die Collage wird zum Modell einer gerechteren Gesellschaft.

Raimar Stange

„Metamorphosen“ die nicht nur etymologische Verwandtschaft von Text und Textil thematisiert: Die vergewaltigte Lavina, der zudem Hände und Zunge abgeschnitten wurden, damit ihr der Zugang zu Schrift und Rede genommen ist, webt das Familienwappen ihrer Peiniger mit den Füßen in ein Textil.

9 In: Gilles Deleuze / Felix Guattari, Tausend Plateaus, ed. Berlin 1992