

Katrin Plavčak: das Rasseln und Gluckern der Organe

Jörg Heiser

An einem heißen Sommertag 2016 Atelierbesuch bei Katrin Plavčak. An allen Wänden Gemälde, in der Mitte des ebenerdigen Raumes ein Schreibtisch, darauf eine Nähmaschine. Plavčak tastet das Gerät mit einem metallenen, runden Ding ab, das an ein Stethoskop erinnert – es ist ein Kontaktmikrofon, das die technischen Geräusche aufnimmt, das Rattern und Pluckern und Schleifen, sodass sie wiederum durch einen Looper gejagt werden können und aus den Geräuschen rhythmisierte Schichten entstehen. Gemeinsam mit Ulrika Segerberg bildet Plavčak das Musik-Duo *M.O.G. – Mothers of God* –, bei dem die Nähmaschinen das Hauptinstrumentarium bilden.

Der erste Gedanke, der mir dazu durch den Kopf schießt, lautet: Waren wir nicht schon mal weiter? Haben Rosemarie Trockel (mit ihren maschinellen Strickbildern) und Michaela Melián (mit an der Nähmaschine entstandenen „Zeichnungen“) das künstlerische Zweckentfremden solcher traditionell Frauen zugeschriebener Produktionsmaschinen nicht schon hinreichend erledigt? Müssen Künstlerinnen sich immer wieder daran abarbeiten? Doch Plavčak sagt, die beiden hätten aufgrund einer Performance-Anfrage mit den Nähmaschinen zu musizieren angefangen. Hintergrund sei die Auseinandersetzung mit Sweatshop-Arbeit gewesen. Die Nähmaschine – wie die Schreibmaschine – sei ein Fortschritt für Frauen gewesen, die nun als Schneiderin oder Sekretärin mit Lohnarbeit ihr Leben selbst bestreiten konnten. Auf meinen ersten allzu vordergründigen Gedanken gibt es also eine klare Verneinung: Erstens nein, es ist nicht erledigt, weil von Generation zu Generation, von Dekade zu Dekade, der Kampf neu zu führen ist (von Sweatshop zu prekärer Selbstständigkeit usw.), denn auch in Sachen feministischer Ziele gibt es (leider) nichts Erledigtes und endgültig Errungenes; zweitens setzt sich Plavčaks Abtasten des Gerätes von vornherein ab von der vordergründigen Lesart dessen, wofür „Nähmaschine“ gewöhnlich steht – denn sie nutzt nicht deren Funktion des Nähens, sondern horcht der Maschine ihren Sound ab. Mutmaßlich tut sie dies mit ihrer Malerei in entsprechender Weise. Denn auch diese fungiert mitunter als Instrument zur Abtastung des (visuellen) Sounds der Wirklichkeit und der Gegenwart dies- und jenseits vordergründiger Produkte, Inhalte und Ziele.

Plavčak malt beharrlich ein schier unerschöpflich scheinendes Sammelsurium von Ölgemälden in allen möglichen kleinen, mittleren und größeren Formaten – ein Füllhorn an Bildfindungen im Spektrum zwischen virtuos undezent und enthusiastisch. Die Bilder entsprechen dabei konsequent *nie* einer Vorstellung von Erhabenheit oder Unangreifbarkeit, wie sie beispielsweise bei Gerhard Richter durch konzeptuelle Rahmung (mediale und fotografische Bildvorlagen im Ausschnitt, Profanes neben Erhabenes setzend und dadurch auch das Erstere nobilitierend) und das malerische Finish (Rakel, Verwischen etc.) als Gesten der Distanzierung vom Sujet zu finden ist. Eine solche Distanzierung lässt selbst noch eigene Verstricktheit oder Betroffenheit – beim Nazionkel, der Ehefrau mit dem eigenen Kind – im Glanze einer malerischen Transzendierung erscheinen. Plavčaks Bilder entsprechen aber ebenfalls *nie* einer coolen Distanz durch konzeptuelles Framing (Zitat, aufgelöste Autorschaft, trocken-lakonischer Joke oder Herrenwitz etc.), wie man sie beispielsweise von Richard Prince (Joke paintings), Christopher Wool („Sell The House Sell The Car Sell The Kids“), aber auch von der frühen Rosemarie Trockel (Strickbilder mit Playboy-Logo etc.) kennt.

Im Falle Plavčaks handelt es sich im Gegenteil um den Versuch, sich fortwährend selber Bilder zuzumuten, die offen bleiben; mit zunächst obskur lieblich oder plakativ zugespitzt wirkenden Motiven zu operieren, ohne dabei unangreifbar cool und abgezockt zu werden. Erst dadurch ergibt sich, nach mindestens drei Dekaden Postmoderne in der Malerei, überhaupt wieder etwas, was wir so noch nicht gesehen haben, gesehen haben *können* – eben weil die Bilder offen bleiben und nicht nur abgesichert auf dem Terrain des als irgendwie „seriös“ Geltenden verbleiben. Sie sind offen, weil sie zwar wie bei Richter medial gesammelt und abgeschaut sein mögen, jedoch zugleich unverkennbar der Fantasie der Malenden entsteigen, d. h. ihrer Bildvorstellung, die nicht in der vorgefundenen Bildquelle aufgeht. Darin öffnet sich eine Traditionslinie, die nicht zu den Abstrakten Expressionisten oder den Fotorealisten zurückführt, sondern zu einer malerischen Sprache des Comic und des Grotesken, durchwirkt von den Unvorhersehbarkeiten der Seele. Diese Linie beginnt vielleicht bei James Ensor (*Skelette, die sich um einen eingelegten Hering streiten*, 1891) und auch bei Odilon Redon (*Weinende Spinne*, 1881); also bei einem Proto-Surrealismus, der noch nicht die virtuos ausgekleidete, illustrative Überhöhung des unbewussten Bildgehalts betreibt, wie dies dann später der Fall ist bei Max Ernst und Salvador Dalí, und auch kein Surrealismus des

semiologischen Bildrätsels wie bei René Magritte; vielmehr geht es um rohe, absurde Motive – zugespitzt zum Bildwitz, der zugleich vom Grauen spricht. In den frühen bis mittleren 1960er Jahren stehen dafür beispielsweise die Bilder von Lee Lozano, die nicht um Feinarbeit bemüht sind, sondern um grobe Keile, die auf den groben Klotz sexistischer Alltagsrealität gehören, indem sie mit brutalem Humor Handwerkerutensilien – Schrauben, Hämmer etc. – wie rüdidige Geschlechtsteile darstellt. Bei Philip Guston ist es das Repertoire von Schuhsohlen, Zigaretten, Ku-Klux-Klan-Mützen und Nixon-Visagen, das die erschöpfte Abstraktion ab 1966 ablöste. Es waren diese Pionierleistungen, die die Malerei ab den 1980ern postmodern öffneten, für das Rohe und Billige, das vorsätzlich Ausgelatschte und ironisch Kitschige, mit allen Nachteilen, die das in Form des sogenannten Neo-Expressionismus mit sich brachte. Hauptvorteil: eine Schläue des unerwarteten Bildes. „Bad Painting“ triumphierte über die längst akademisch, gestopft und verstopft gewordenen Traditionen des gepflegten, zu Ende abstrahierten oder fotorealistisch ausgezwirbelten Bildes. Das Spektrum reichte dabei von den Hetzlerboys Kippenberger/Büttner/Oehlen über die Mülheimer Freiheit – was Wortwitz-Bilder angeht, dort vor allem Walter Dahn und Jiri-George Dokoupil – bis zu amerikanischen Psychodudes wie etwa Jim Shaw.

Hauptnachteil der Achtzigerjahre-Bad-Painting-Nummer: ein weiterhin unverblümt zementiertes Old-Boys-Network. Plavčák knüpft dennoch auch an dieses Erbe an, allerdings unter der entscheidenden Voraussetzung, dass sie – zusammen mit zahlreichen anderen Künstlerinnen wie etwa Jana Euler oder Amy Sillman – das Genre längst aus der vermeintlichen Selbstverständlichkeit männlicher Vorherrschaft gerissen hat, ohne es wiederum in eine neue, bloß geschlechtliche Bestimmtheit überführt zu haben. Vielmehr geht es darum, selbstbewusst und klar Geschichte – weniger neu zu schreiben als zu korrigieren, richtigzustellen. Ein Ort dafür ist die von Plavčák mit Caroline Bittermann und Claudia Zweifel betriebene Website thehistoryofpaintingrevisited.weebly.com, auf der der notorisch männerlastigen Kunstgeschichtsschreibung gerade auch der Malerei auf den hohlen Zahn gefühlt wird: Die Website offeriert Kurzbiografien und Bilder zahlreicher lange oder immer noch ignoriertes weiblicher Pionierinnen der Malerei, vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Und wer's nicht glauben mag, dass da so viel neu zu schreiben oder anders zu akzentuieren sei in einer traditionell scheinbar so ausschließlich von Männern dominierten Kunstgeschichte, der soll doch einfach mal den Eintrag zur

Bologneser Malerin Lavinia Fontana (1552–1614) lesen oder, besonders eklatant, zu Hilma af Klint (1862–1944), die erst in den 2010er Jahren wirklich gewürdigt worden ist für die von ihr bereits rund eine Dekade vor Kandinsky oder Mondrian vollbrachten Pionierleistungen der Abstraktion bzw. der Verbindung von Abstraktion und Figuration.

Während die Nähmaschine noch tuckert, drehe ich mich im Atelier um und stehe vor *Men in Balance* (2016). Das Bild ist aufgebaut wie eine ausgebuffte akrobatische Nummer des chinesischen Staatszirkus. Die unteren zwei Drittel des Bildes sind bestimmt von drei männlichen Grazien: die linke, ganz conchitawurstig, ein bärtiger Typ mit rosa-purpurner Abendrobe, mit langer dünner Nase, geformt wie eine Skischanze, zwischen kleinen Knopfüglein; der Hut lässt erst an den spitzen Kegel auf dem Kopf eines mittelalterlichen Burgfräuleins denken, ist aber bei näherem Besehen ein bestrumpftes Damenbein. Der mittlere Typ trägt ein zinnoberrotes Aerobicleibchen, hat eine coole Kippe zwischen den Breitmaulfroschlappen und ebenfalls ein Damenbein als Hut. Der Dritte schließlich verabschiedet sich schon in die Abstraktion; während der Bein-Hut noch zu erkennen ist, löst sich das Gesicht in ein graues modernistisches Vexierbild auf, während der knallpinke Körper sich nicht mehr entscheiden mag, ob er ein weiblicher Torso oder ein männlicher Phallus ist. So oder so, die drei zusammengesteckten Köpfe, vulgo Frauenbeine, balancieren jedenfalls – so wie Akrobaten das kopfüber eben tun – auf ihren drei graziös emporgereckten Fußspitzen eine große graue Kugel. Diese Kugel ist, genau besehen, der Kopf eines konsterniert dreinschauenden Typens mit Schweinsäuglein und Schweinsnase über Schnauzer, vage erinnernd an Figuren der Weimarer Republik – den Staatsmann Gustav Stresemann etwa oder den von August Sander porträtierten Konditor. Doch nicht genug – auf der Stresemann-Konditor-Kugel balanciert auch noch ein gegenwärtig wirkender Typ im beige Outfit und mit Tolle und schwarzer Hornbrille mit beige, die Augen verdeckenden Gläsern. Genauer gesagt, er betreibt „Planking“, das heißt, er streckt sich trotz seiner eher schlaff wirkenden Konstitution wie ein steifes Brett auf dem (steinernen?) Kopf. Komplettiert wird der Eindruck dadurch, dass in der oberen Bildhälfte eine nur von ein paar hautfarbenen Mondflecken durchblitzte blaue Nacht zu herrschen scheint, wobei jedoch am linken Bildrand eine schweinchenrosa Wolke mit Smiley-Gesicht hinaufschaut zum plankenden Herrn auf der Akrobatenpyramide: amöb präsent im

Bild, mit leicht amüsiertes Verwunderung auf diese große Allegorie der Obsoletheit traditioneller männlicher Rollenbilder blickend, just im Moment ihres großen akrobatischen Gesamtkunststücks.

Mein Blick wandert weiter. Wie eingeklemmt ragt ein großes Querformat in den Raum, als wäre es selbst ein bisschen darüber verwundert, so unverblümt von der politischen Gegenwart zu handeln. Zu sehen ist eine nächtliche Szene mit Flüchtlingen im griechischen Ort Idomeni an der Grenze zur exjugoslawischen Republik Mazedonien. Sie erinnert an die Bankrotterklärung der europäischen Flüchtlingspolitik, als die Schließung der Balkanroute im Herbst 2015 die Flüchtenden dazu trieb, unter oder über eilends errichtete Natodrahtwälle hinwegzuschlüpfen.

Die Stacheldrahtkringel – zugleich Farbsegmente in verschiedenen Grüntönen wie bei sich überlagernden Scherben zerstoßener Weinflaschen – halten die Flüchtenden sozusagen doppelt gefangen: im Draht und noch einmal im medialen Echo dieser Drähte. Am bleiernen Himmel über dieser Szene, aus der schwarze und braune, kahle Baumstämme ragen wie Telegrafmasten, in die der Blitz gefahren ist, schweben drei weiße *Grenzmonde* (2016) – eigentlich sehen sie aus wie mit Heißluft gefüllte Ballons oder Lampions –, die jeweils das Antlitz des britischen Premiers David Cameron, der deutschen Bundeskanzlerin Angela Merkel und des französischen Präsidenten François Hollande tragen. Sie wirken, als würden sie wie aus Versehen den Grenzmond spielen. Die Unfähigkeit oder -willigkeit der drei großen (stellvertretend für alle) Nationen der EU, sich der historischen Aufgabe gemeinsam zu stellen, schwebt hier als das Dreigestirn verlogener Unschuld über der Szene.

Wie vielleicht schon an diesen beiden Beispielen deutlich wird, ist Plavčák nicht um Slapstick und Karikatur verlegen, wenn es darum geht, dem zwangsläufig ausgelagerten und ausgeleierte Genre der figurativ-allegorischen zeitgeschichtlichen Darstellung – ob großer Staatspolitik oder der „kleinen“ Politik der Geschlechteridentitäten – neue Energie einzupusten. Dabei folgt sie keinerlei Anwendungen von allzu großer Seriosität oder selbst zugeschriebener Wichtigkeit, wie sie beispielsweise noch die von Jörg Immendorff ausgemalte Szenerie des Zyklus *Café Deutschland* (1977–82) prägte: Zwar mit leichter, fast comichaft Hand

gemalt, so wie heute bei Plavčák, ging bei Immendorff seinerzeit doch die Bedeutung schwanger mit den Ausgeburten einer bleiernen Zeit zwischen westdeutschem Intellektuellenmuff und ostdeutscher Verzweiflung an der Regimeerstarrung. Egal ob Beuys, A. R. Penk, Brecht oder der DDR-Dissident Robert Havemann durchs Bild wandelten, immer wurden sie zu Pappkameraden in Immendorffs Kasperletheater einer spezifisch deutschen Befindlichkeit im Zeichen der Teilung und Nazi-Vergangenheit – so als ließe sich Erkenntnis alleine schon aus der Beschwörung der Konstellation als wichtig erachteter (fast ausschließlich männlicher) Protagonisten in einem allegorischen Café gewinnen. Dennoch: Dieser Immendorffsche Ansatz hat etwas für sich, das es wiederzuerwecken lohnt. Die brachiale Zuspitzung komplexer zeitgenössischer Geschichtsschreibung auf ein überschaubares Possenspiel kann Erkenntnisgewinn generieren, wenn den Figuren und Szenen malerisch Eigenleben eingehaucht wird; wenn also die Form (die Farben, die Linien, die Räumlichkeit im Bild, aber auch die figürliche Bildidee selbst) den Inhalt (den vordergründigen erzählerischen Gehalt und das Grundmuster der Figuren) unterwandert. Wo dies in Immendorffs Zyklus gelingt, mischt sich wohltuende Leichtigkeit – die Eigentümlichkeiten malerischer Darstellung – unter die Schwere geschichtlicher Symbolik (Letztere stellt sich ein, wenn Bundesadler doch eher wie Geier aussehen).

Wir packen große Bilder aus, hieven sie in den Hof vor dem Atelier, nicht achtlos, aber auch nicht mit Glazéhandschuhen. Es sind robuste Leinwände, robust behandelt. Dort also dann das Bild eines schlafenden Mannes im Bett (*Die Fernsehhand*, 2014). Der bärtige Geselle schlummert friedlich auf seinem blaukarierten Kissen, in seiner Linken eine Fernbedienung oder auch ein Smartphone – offenbar das moderne Pedant zu Goyas *Schlaf der Vernunft* (1797–99). Hier sind die Ungeheuer jedoch nicht Fledermäuse, Eulen und Katzen, sondern, am unteren Bildrand, drei weiße Merlins mit schwarzen Zauberhüten – das intern benutzte Logo für das Handy-Überwachungsprogramm der NSA – und, am oberen, eine Art Roboterkugel, welche glubschäugig über der Szene wacht. Das entscheidende Element des Bildes sind jedoch blaue dünne Streifen, die es überziehen wie die blauen Lichtstrahlen aus einem (außerhalb des Bildes befindlichen) Fernseher oder auch wie Splitter im Display eines Smartphones; so erscheint im Bild das Motiv einer zersprungenen und medial verschachtelten, überwachten (Traum-)Wirklichkeit noch einmal, und zwar als dieses Bild rahmende

und abschließende Oberflächenstruktur.

Plavčaks Bilder sind gegenständlich, ohne auf die spezifisch malerischen Fragen der Ungegenständlichkeit zu verzichten. Es tauchen immer wieder Gitter- oder Linienstrukturen auf, die das Bild unterteilen und zugleich wie ein Netz überziehen und es so eingrenzen, ihm zwei räumliche Ebenen oktroyieren – (vor dem) Gitter und hinter dem Gitter –, es davon abhalten, einfach nur illusionären Raum zu offerieren. Da sind z. B. Statler und Walldorf, die beiden knuffigen Alten, die bei den Muppets immer besonders hämisch und doch mit Fanleidenschaft vom Theaterbalkon herunter mit genüsslich-gehässiger Kritik über Kermit, Miss Piggy und Fozziebär herziehen. Und sich dann gegenseitig gebisslos anlachen. Bei Plavčak sind sie wie gebannt hinter gelben Gefängnisgittern, verstummt, wirken beinahe gleichmütig (*Statler & Walldorf*, 2009). Das Bild einer jungen chinesischen Maoistin (*Woman Soldier*, 2012) ist mit pinken Querstreifen überzogen, so als hätte sich der Warenkapitalismus mit seinen Verheißungen wie eine Bildstörung über das verklärende Propagandaporträt gelegt.

Bei den Bildern ohne Streifen-Finish haben sich in jüngerer Zeit die Porträts einer in sich brütenden, dabei drolligen Männlichkeit gehäuft. Es ist eine Bildwelt der Eumel und Tollpatsche, der harmlosen Trottel und bedrohlichen Heinis, aber auch der männlichen Musen, Fabelwesen und Helden, mit grotesk großen oder kleinen Köpfen oder Gliedmaßen, hineingestellt in Landschaften, Interieurs oder abstrakte Räume voller Gegenwartszumutungen und transhistorischen Wunderlichkeiten. Männliche Protagonisten, die wie erschrocken scheinen von ihrer eigenen Identität.

Da ist etwa das Doppelporträt des schon betagten, grauhaarigen Paares: im Hintergrund Insignien einer kleinbürgerlichen Wohnkultur zwischen Bügelbrett, Bücherregal und Geschirranrichte (*Extase*, 2011); im Vordergrund die von Lust übermannte Gattin, den Mund halb geöffnet, den Pullover hebend und ihre Brüste entblößend, während der Gatte neben ihr sich in einer Mischung aus Ekel und Ennui zur Seite neigt, die Hände auf den Knien und die Augen enerviert geschlossen. Die brutale *physical comedy* besteht in der Verkehrung des üblichen Klischees vom Lustgreis, der mit seinen späten Begierden seiner Frau auf die Nerven geht. Die Komik wird noch gesteigert durch die Angleichung von Haarfarbe und Teint hin zu

Grau und die biederen Haushaltsutensilien, die sich im Hintergrund stapeln.

Und dann sind da die Porträts von Edward Snowden (*Whistleblower / Edward Snowden*, 2013) und Bradley alias Chelsea Manning (*Whistleblower / Bradley Manning*, 2013). Snowdens Gesicht ist auffallend verkürzt, sein randloses Brillengestell besonders prominent platziert, so als wolle Plavčák die Situation eines mutigen Mannes in sehr verwickelter Lage durch das kindlich wirkende Gesicht des berühmten Whistleblowers hervorkehren, der mit gerade einmal 30 Jahren einen der größten Überwachungsskandale der jüngeren Geschichte ins Rollen brachte.

Bei Manning bedient sich Plavčák einer anderen Art und Weise der Verfremdung. Ihr Bild basiert auf einem Foto von 2013, das den damals 25-jährigen Bradley in US-Armee-Ausgehuniform zeigt, mit Barrett und schwarzer Brille, aufgenommen zum Zeitpunkt seiner Militärgerichtsverhandlung, als er unter Anklage des Landesverrats aufgrund der Weitergabe der Daten über den Irakkrieg an die Enthüllungsplattform Wikileaks gestanden hat – also noch vor seiner selbstgewählten Verwandlung zur Frau mit Vornamen Chelsea. Bei Plavčák ist sein Gesicht verschmälert, es bleibt nur ein Auge, das rechte, übrig, als sei das Foto vertikal ineinander gefaltet und so ein Teil verdeckt; zugleich erinnert der Eingriff an den typischen Picasso-Kniff, immer wieder angewandt etwa bei den Porträts von Marie-Thérèse Walter oder Dora Maar aus den 1930er Jahren, bei welchem die beiden Gesichtshälften zueinander oder ineinander verschoben scheinen. Bei Plavčák wird jedoch der Picasso'sche Ritus des Malens der „Muse“ und Geliebten, deren Porträt auch Begierde und Zerrissenheit zeigen soll, umkodiert zum Bild über den Whistleblower, der vom Soldaten zum Gefangenen und vom Mann zur Frau wurde.

Doch solche medial unterfütterten, sich selbst gewissermaßen schon dekonstruierenden Männlichkeitsbilder, Zeugnisse ihrer Zeit, bilden nur einen winzigen Ausschnitt aus dem Bilderuniversum Plavčáks. Das Wunderliche und Seltsame treibt eigene Blüten – etwa immer wieder Tierwesen mit Menschenköpfen, ähnlich wie beim bereits zum Vergleich herangezogenen Odilon Redon z. B. eine Spinne mit schnurbärtigem Menschenkopf, auf dem wiederum ein Falke sitzt, betitelt *Wilhelms Treasures* (2010), nach Kaiser Wilhelm II, auf die Kolonialgeschichte Deutschlands in Namibia verweisend; oder ein Vogelwesen mit Angela-Merkel-Kopf, das in einem Wald aus Pilzen sitzt (*In den deutschen Wäldern*, 2011–2014); oder ein Zigarre schmauchender Bärtiger mit Bulldoggenkörper (*Schimäre*, 2009).

Ein weiteres Subgenre bei Plavčak sind die imaginären Gruppenporträts im Stil klassischer Genremalerei – man denke an die Gilden- und Korporationsstücke von Rembrandt bis Franz Hals oder an die Regentenporträts Velázquez' oder Goyas –, die aber zugleich auch auf deren spätes popkulturelles Desiderat anschließen – etwa die Illustrationskunst à la Peter Blakes Collage für das Cover des Beatles-Albums *Sgt Pepper's* (1967), wo die Köpfe bekannter Persönlichkeiten immer einen Tick zu groß auf den (zu kleinen) Körpern zu sitzen scheinen. Da ist etwa die seltsame, sich um ein totes Nilpferd auf dem Deck eines Segelschiffs versammelnde Crew, an ihrer Spitze Marlon Brando mit gezücktem Säbel als der Rädelsführer der *Meuterei auf der Bounty* (1962; Regie: Lewis Milestone). Während ein Klammeröffchen das runde Maul des Nilpferds umklammert, verkörpert Brando mit seinen kleinen Füßchen und seinem ordinär großen Säbel – mit diesem deutet er auf die Nase des Nilpferds wie ein protzender Großwildjäger auf seine Beute, ein Eindruck, der durch die an eine Wildstrecke erinnernde Aufreihung der anderen Aufständischen in Form einer collageartigen Galerie von Charakterköpfen noch verstärkt wird – den Inbegriff eines ins lächerlich gekippten pathetischen Männerbildes (*Hunting Glory*, 2010); wobei das Gemälde aber eine durchaus Sympathie signalisierende Leichtigkeit ausstrahlt, die gewissermaßen zu sagen scheint: Wenn man Euch erstmal ein völlig deplatziertes, surreales Ding vor die Nase legt (in diesem Fall: ein Nilpferd), relativiert sich eure gesteigerte Selbstbezogenheit wie von selbst. (Das Bild ist nach einem Buchkapitel von Alexandre Dumas' Roman *Captain Pamphile* (1839) entstanden – die Maler Marcus Weber und Gunter Reski hatten KünstlerInnen eingeladen, in Anlehnung an bestimmte Szenen des Romans für eine Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg / Sammlung Falckenberg 2011 ein Bild zu malen.)

Die Mittwoch-Männer (2016) sind ein weiteres Beispiel für so eine Runde von Herren, die durch übergroße Köpfe und, in diesem Fall, die stoische Reduzierung auf Schwarz-Weiß der sie einhüllenden historiografischen Heroik entkleidet werden. Gemeint sind hier die Teilnehmer der Psychologischen Mittwoch-Gesellschaft, die sich in Wien unter der Leitung Sigmund Freuds trafen – Plavčaks Darstellung zeigt sie im historischen Wartezimmer von Freuds Praxis, das bis heute im Wiener Freudmuseum zu besichtigen ist. Anfangs des Jahrhunderts bestand jene Gesellschaft ausschließlich aus Männern (Alfred Adler, Max Kahane, Rudolf Reitler, Wilhelm Stekel, später auch Otto Ranke etc.), erst 1911 stieß mit Sabina Spielrein

eine Frau hinzu. Freud sitzt, wie sonst auch, bei Plavčak in der Mitte, mit den üblichen großen intensiven Augen und ebensolcher Zigarre; um ihn herum die anderen Teilnehmer, alle zum Betrachter blickend außer jenem, der mit dem Rücken zu uns sitzt. An der Wand keine Bilder, sondern nur weiße Leerstellen. Hinter dem Fenster kein Ausblick, sondern nur Schwarz. Wie in der Zeit eingefroren, zeigt Plavčak – ähnlich wie im Fall der Malerei – historisch Bedeutsames bei gleichzeitiger Kenntlichmachung seines grundsätzlichen, alles kontaminierenden Makels – des notorischen Ausschlusses von Frauen. Und dies ist wahrlich keine Überzeichnung seitens Plavčak – selbst im Falle von Spielrein blieb deren Pionierarbeit wortwörtlich in die Fußnote verbannt: Ihre Arbeit *Destruktion als Ursache des Werdens* von 1912, die Freud mutmaßlich auf das Konzept des Todestriebs brachte, erwähnte dieser nur im Kleingedruckten.

Nur konsequent, dass Plavčak von den Männerriege schließlich auch zum Gegenbild gelangt: den Pionierinnen, die auf dem Gebiet der Kunst Großes geleistet haben. *Is she a lady?* (2015), benannt nach dem gleichnamigen Buch (1955) der walisischen Malerin, Bildhauerin und Autorin Nina Hamnett, versammelt in einem Londoner Pub mit dem sprechenden Namen Cock Tavern, auf Barhockern oder stehend, Malerinnen aus verschiedenen Epochen – von Maria Lassnig über Sophie Täuber-Arp bis Hamnett.

Aber auch hier geht es Plavčak keinesfalls um eine unhinterfragte bzw. -fragbare Heroisierung, selbst wenn es sich für sie natürlich um Heldinnen handelt; zu klar und deutlich bleibt die Nähe zum popkulturell „Naiven“, der Darstellung wie aus der Hand des Fan.

Plavčaks Bilder entziehen sich, gerade in der Gesamtschau des auswuchernden Œuvres, dem immer wieder aufkommenden Drang, in ihnen eine bloße Abarbeitung an Sujets auszumachen. Gerade noch glaubt man, Plavčak wolle ganz ordentlich die Einschreibung und Korrigierung von Historiografie betreiben, da taucht schon wieder ein gänzlich durchgeknalltes, von allen guten surrealistischen Geistern verlassenes Motiv auf, sei es *Humpty Dumpty im Aida* (2016) – ja, genau: der Eierkopf aus dem englischen Kinderreim, der sich in eine Filiale der österreichischen Café- und Konditoreikette Aida, erkennbar an den rosa-schwarzen Kacheln, verirrt hat – oder auch *Er nahm das Kopftuch* (2016): Ein schnauzbärtiger Typ mit Stielauge links hat sich – wie einstmals Martin Kippenberger im Kreuzberger Foto-Selbstporträt mit

Kopftuch und Rock neben einer Blumenvase – ein in diesem Fall pinkes Kopftuch angelegt; im Hintergrund zwei weitere Typen mit dem drolligen Kopfputz, bärtig, wie sie gerade eine rauchen. Das aufgeheizte, besonders von rechten Wutbürgern und kalten realpolitischen Kalkulierern gerne instrumentalisierte Thema „Kopftuch und Islam“ wird durch den humoristischen Eingriff aus der Hetzzone geholt. Hier, wie auch sonst immer wieder, zeigt sich bei aller furchtlosen Vielfältigkeit von Plavčaks Fantasie verarbeitender Praxis jedoch eine entscheidende durchgängige Qualität: So wenig sie mit der Nähmaschine (beim Musizieren) näht, illustriert sie die Gegenwart mit der Malerei. Stattdessen tastet sie dieser Wirklichkeit ihren optisch-haptischen Sound ab, von vorne und hinten, oben und unten, innen und außen, immer wieder und beharrlich – wie ein Arzt, der sich vom Gequassel und den Rechtfertigungen des Patienten nicht beirren lässt, wenn er das Rasseln und Gluckern der Organe belauscht.