

Einzelschicksal vs Geschichte

Die ersten Bilder von Tanja Prušnik, die unter dem Kürzel „gnp“ entstanden, waren im Jahr 2005 für die Ausstellung im Österreich Institut/Avstrijski inštitut in Ljubljana bestimmt. 2005, fünfzig Jahre nach der Wiederherstellung der Republik Österreich im Jahr 1955. Fünfzig Jahre kann die Zeitspanne von zwei Generationen sein, zum Beispiel der Zeitraum zwischen einem Großvater und seiner Enkelin. Fünfzig Jahre kann aber auch jene Zeitspanne sein, die die nachfolgenden Generationen brauchen, um Geschehnisse verarbeiten zu können, die weit über persönliche Geschichten reichten, vielmehr Teil einer Historie wurden.

Der Großvater hieß in diesem Fall Karel Prušnik-Gašper, sein Buch „Gamsi na plazu“ erschien erstmals im Jahr 1958. Anlässlich der Verleihung des Ehrendokortrats der Universität Klagenfurt an Peter Handke am 8. November 2002 empfahl der solcherart Geehrte allen im Auditorium Anwesenden das Buch mit der Aufforderung „Lesen sie gefälligst!“ zur Lektüre. Peter Handke selbst las dieses Buch etliche Male und versah es mit Anmerkungen und Kommentaren, trug in seinem Handexemplar die Daten seiner eigenen Familienbiographie ein und überlagerte sie mit den Schilderungen in Prušnik-Gašpers Buch. Anklänge von „Gamsi na plazu“ wirken auch in Handkes „Immer noch Sturm“ (Suhrkamp Verlag, Berlin 2010) nach.

Vision vs Code

Die Enkelin, Tanja Prušnik, chiffriert im Jubiläumsjahr 2005 den Buchtitel zum Kürzel, das nur Insidern eine Information vermitteln kann (soll?) und benennt ihren Bilderzyklus „gnp“. Die Bilder können als Reflexion der Ereignisse gelesen werden, in die der Großvater verwickelt war, an denen er – wie sich später herausstellt – in historischer Dimension mitwirkte. Die „Ereignisse“: das war der 2. Weltkrieg, die Besetzung seiner Heimat, die Begeisterung der vielen für ein mörderisches Regime, dem der Widerstand einiger weniger entgegenstand. Die Vertreibung vom Haus und vom Hof. Die Eingliederung in die Wehrmacht. Oder die Verweigerung derselben, von einigen wenigen vollzogen. Diese wenigen waren nach dem Krieg die Maßgeblichen, um die Wiederherstellung eines Staates zu legitimieren. Diese wenigen werden nach wie vor von vielen in diesem nun wiederhergestellten Staat als Landesverräter, Dienstverweigerer und Deserteure desavouiert. Erst nach und nach wird den Partisanen der Status von Befreiungskämpfern zuerkannt, allmählich erst gelangen sie in den späten Genuss von Entschädigungen. Die Minderheit der wenigen gab einst ihre Höfe auf, zog sich in den Wald zurück, über den später geschrieben wurde: Der Wald ist das Symbol der damaligen Utopie der Freiheit, in der wir jetzt leben. Die Farbe Grün.

Die Widerstandskämpfer bedachten sich und die mit ihnen verbündeten Höfe mit Decknamen, um einander zu schützen. Laut Prušnik-Gašper waren es Namen wie „Bei den Gamsen“, „Bei der Zither“, „bei der Giftigen“ usw., Codes. Es hätten auch Kürzel sein können wie z.B. „gnp“ – doch solche sind eher in heutigen Dateien zu finden als in den assoziierenden Gefühlswelten der Altvorderen.

Das Verschwinden im Wald, im Grünen, evoziert eine andere technoide Assoziation, nämlich die des Greenscreen.

Das ist die farbbaasierte Bildfreistellung (engl. chroma keying), ein Verfahren in der Film- und Fernsehetechnik, das ermöglicht, Gegenstände oder Personen nachträglich vor einen Hintergrund zu setzen, der entweder eine reale Filmaufnahme (beispielsweise Landschaft) oder eine Computergrafik (beispielsweise den Hintergrund bei Nachrichtensendungen) enthalten kann. Für den Greenscreen wird (im Gegensatz zum Bluescreen) als positiv vermerkt, dass die grüne Kulissenfarbe leichter einen hellen, leuchtenden Farbeindruck ergibt, der sich dann von anderen Farbnuancen im Filmmaterial unterscheidet. Außerdem wird angegeben, dass bei modernen Videokameras jeder Pixel aus je einem roten und blauen sowie zwei grünen Pixeln zusammensetzt ist. Der Partisanenkampf als vorweggenommene Umkehrung dieses Prozesses: die Geflohenen verschwinden im tarnenden Hintergrund des Grün. Sie agieren im verdeckenden Grün des Waldes, aus dem sie als Akteure hervortreten, um dem Aggressor Paroli zu bieten, um die Heimat zu befreien, um eine freie Gedankenwelt aufzubauen, in der Tarnen und Täuschen keine Lebensnotwendigkeit mehr darstellen – freie Akteure in einer zu befreienden Welt.

Bildsprache vs Literatur

Kunsthistorisch betrachtet war das Bild vor allem Geschriebenen. Paläolithische Darstellungen von Händen und Tieren, wie jene in der Höhle von Chauvet, die erst 1994 entdeckt und 2010 von Werner Herzog im 3-D-Film

„Cave of Forgotten Dreams“ dokumentiert wurden oder die mittelalterlichen Beispiele der „Biblia pauperum“ geben Zeugnis von der elementaren Kraft des Bildhaften, das den Menschen ohne den Umweg über die Interpretation direkt anspricht. Sind Bilder, die nach Texten entstehen, von solchen inspiriert werden oder gar als Textillustrationen dienen, die Umkehrung dieser Geschichte?

Zur historischen, soziologischen aber auch psychologischen Aufarbeitung einzelner Aspekte der Geschichte eignen sich vermutlich Texte und Analysen besser als Bilder. Sie können vielschichtiger aufgearbeitet, mit Fußnoten versehen und mit Kommentarverweisen erweitert werden. Den Bildern bleibt es vorbehalten, in ihren besten Ausformungen quasi als Piktogramme und Logotypen einer Zeitspanne gelesen oder gar als Ikonen einer Epoche überhöht zu werden, Icons und Schaltflächen zu den Datotheken unserer Gefühls- und Geisteswelt.

Konstruktion vs Dekonstruktion

Tanja Prušnik zerlegt für die Ausstellung „UTOPIA_gnp2“ Diskont-Bilderrahmen in ihre Bestandteile, verwendet die Einzelteile für Bilder und Objekte auf eine Art, die an Skelettkonstruktionen moderner Bauten denken läßt: Konstruktionen von Geschoßplatten aus bemaltem Plexiglas, halbtransparent und in angedeuteter Spiralbewegung miteinander verbunden, verdichten sich die einzelnen Bilder zu Bildsequenzen, Videostills ähnelnd, die umschritten werden können und von einem Camouflagemuster ins andere changieren. Die Autorin spricht von der geänderten Bildwahrnehmung infolge des Umschreitens ihrer Objekte, von geschlossenen und transparenten Bildträgern, verdichteten Bildern.

Die Bildobjektskelette lassen die Frage nach ihrer jeweiligen Phase unbeantwortet, es kann die Aufbauphase sein oder die Phase der Auflösung. Bauwerke ähneln einander oft in den zeitlichen Randzonen ihres Beginns oder ihres Endes. Manche Bauherrn stellten künstliche Ruinen her, andere sinnierten über die Ruinenwerttheorie in der Architektur. Im Kontext von „UTOPIA_gnp2“ seien zwei Architekten mit sehr unterschiedlichen Wirkungsbereichen angeführt: Jože Plečnik (1872–1957) auf slowenischer und Albert Speer (1905–1981) auf deutscher Seite: beide versuchten für ihr jeweiliges Land im Wortsinn staatsbildend zu wirken. Plečnik setzte z.B. in die slowenische Hauptstadt eine Reihe von Landmarks, die Geschichte evozieren sollten, Bauten, die geschichtliche Bezüge herstellen und einem Humanismus verpflichtet waren, der Epochen überbrückt und vereint. Als Beispiel sei die poetische Rekonstruktion der südlichen Begrenzungslinie des einstigen Emona, römische Vorgängerin der heutigen slowenischen Hauptstadt Ljubljana angeführt. In die so genannte „Römische Mauer“ fügte er archäologische Fundstücke, aber auch das Zitat einer Pyramide ein, Sinnbild für Ewigkeit und Dauer – doch findet sich darin nicht die Spur eines abwegigen „Tausendjährigen Reiches“. Albert Speer, Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin und Architekt der zukünftigen Welthauptstadt Germania, verwendete den Terminus „Ruinenwerttheorie“ zwar erstmals im Jahr 1969 und meinte damit die Verwendung besonderer Materialien sowie die Berücksichtigung besonderer statischer Überlegungen, die Bauten ermöglichen sollten, im Verfallzustand, also nach Hunderten oder Tausenden von Jahren, etwa den römischen Vorbildern zu gleichen. Seine Ruinenwerttheorie wird vielfach als ein der Architektur im Nationalsozialismus zugrundeliegendes Prinzip verstanden, das beim Bau eines Gebäudes auch dessen würdigen Verfall mit einplante. Der eine als ein Nachkomme jener, die einst zur „Grand tour“, einer Bildungsreise zu den Geburtsstätten europäischer Kulturen antraten, um die Wurzeln unserer Geschichte zu ergründen. Der andere Ausführungsgehilfe eines größtenwahnsinnigen Diktators, der jede Geschichte instrumentalisieren wollte, wie Pseudorekonstruktionen und selektive Vereinnahmungen von Kulturbeständen unter dem Gesichtspunkt rassistischer Ideologie quer durchs Reich zu Hauf belegen. Die Partisanen kämpften nicht nur um ihre Höfe, sondern auch um die Freiheit ihrer Sprache und Kultur.

Die Bildobjekte Tanja Prušniks haben trotz ihrer wortwörtlichen Vielschichtigkeit eher Modellcharakter, vielleicht an einen Marsch durch einen Wald erinnernd, der nach Jahrzehnten und zwei Generationen später in einem urbanen Umfeld erwacht.

Andere Elemente der dekonstruierten Fertigrahmen wie z.B. Plexiglas und Rückwand verwendet Tanja Prušnik als selbstständige Bildträger ihrer auf Grün-Schwarz-Ockertöne reduzierten gnp2_Malerei. Sie formiert die Bilder zu Gruppen, als würden sich die (Einzel)Kämpfer von einst zu Divisionen formieren. In der Kombination evozieren ihre Farbkompositionen Camouflageeffekte und lassen nach Details Ausschau halten, die verdeckt bleiben. Es ist eine gestische Malerei, die auch im Kleinformat ihre Gültigkeit bewahrt. Der Großteil der

Bildfläche bleibt von den Farben unberührt, schafft durch das Weiß, das Durchscheinen und die Transparenz einen Raum. Raum für Ergänzungen, die der Betrachter und die Betrachterin selbst vornehmen (können). Wenn man das Haiku mit seinen Charakteristika der Kürze, Konkretheit, Gegenwärtigkeit und Offenheit als eine Umsetzung japanischer Bilder betrachtet, in denen die Leere den Raum und das Geschehen bildet, dann mögen Tanja Prušniks Bilder als Umsetzung der Erzählung des Großvaters gelesen werden, in denen sich die jeweils eigene, verwandt gewirkte Geschichte wiederfinden lässt.

(Rede zur Ausstellung/govor k razstavi „Tanja Prušnik: UTOPIA_gnp2“, Forum Zarja, Bad Eisenkappel/Železna Kapla, 24.4.2015)