

WALTER PICHLER, *Skulpturen, Gebäude, Projekte*, Salzburg und Wien 1983, Residenz Verlag, 294 Seiten, 277 Abbildungen (mit zwei Abbildungen).

Weitab im österreichischen Burgenland hat Walter Pichler sein Atelier gleichsam zum Kultraum erweitert, Skulptur, Architektur und Landschaft aus ihrer markt-gängigen Vereinzelung in ein Lebens- und Gesamtkunstwerk überführend, das noch einmal den alten romantischen Traum von der heilig-nüchternen Kunst zelebriert. Daß sich Pichler seit 1972 das abgeschiedene Grenzland als Arbeitsstätte gewählt hat, ist für ihn bezeichnend. Hatte er früher, einem anarchistischen Impuls folgend, die Welt technischer Artefakte hyperbolisch ins Werk gesetzt und ausgiebigst dem schwarzen Humor gefrönt, so zieht er in St. Martin die Konsequenz aus seiner damals teils ohnmächtig und leidend, teils aggressiv und sarkastisch formulierten Skepsis — im Bild einer autonomen Kunst, die sich kompromißlos als Gegenwelt versteht und aller direkten Zeitgenossenschaft zu verweigern scheint.

Freilich ist bei Pichler der Rückzug aufs Land nicht Ausdruck eines naiven Verlangens nach bodenständiger Unmittelbarkeit, die es gegen alle Vernunft zu bewahren gälte — der erbärmliche Absturz in die illusionäre Idylle war seine Sache nie —, sondern zielt auf eine regenerative und reflexive Selbstvergewisserung des eigenen Tuns. Bei aller Nähe wahrt Pichler zum Land Distanz: Wie die eigene Kindheit erscheint es in seinem Werk nur als sublimierte Erinnerungsspur, die Verlorenes inständig festhält, ohne zumindest das Bewußtsein der sozialen Problematik gerade dieses Landstrichs auszublenden.

Diese kontrollierte Nähe prägt jetzt auch Pichlers selbstbewußten und prüfenden Blick auf das eigene Werk, das er in einem neuen, bei aller Opulenz ungewöhnlich asketischen Buch kommentiert. Da legt sich ein Künstler, das Eigene unbestechlich und genau als Fremdes betrachtend, Rechenschaft ab, allerdings nicht mit interpretierenden Worten, denen Pichler mißtraut, sondern mit eindringlichen Fotosequenzen, die beispielhaft anschauliches Denken stimulieren. Galt ein früheres Buch seinen Zeichnungen, so stellt er hier Skulpturen, Bauwerke und Projektstudien, die teilweise bereits in Ausstellungskatalogen publiziert worden sind, im Verhältnis ihrer thematischen und strukturellen Analogie vor. Bis ins motivische und formale Detail systematisch vergleichend, zeigt Pichler dabei, was den prototypischen Kern seines Arbeitens ausmacht. Gemeint ist mit Pichlers eigenen Worten „die abweichende Wiederholung“, ein in der Moderne gewiß vertrautes Muster, das hier indes nicht nur ein formales Verfahren illustriert, sondern auch eine paradoxe Verwandtschaft mythischen und ästhetischen Denkens umreißt; spielt es doch, in ausdrücklichem Gegensatz zu allem teleologischen Entwicklungsdenken, auf ein zyklisches, im Mythos bewahrtes Zeitbild an, das sich als strukturelles Modell in der ritualisierten Kunst des Bildhauers sinnfällig ausdrückt. Mit anderen Worten: Was sich in diesem Zusammenhang als schiere, unvermittelte Regression darstellen könnte, die einmal mehr die dumpfe, allerorten grassierende Sehnsucht nach Entflechtung des Komplizierten belegte, ist bei Pichler ein bis ins Detail kalkuliertes Bild, das Mythisches aus der Distanz eines historisch geschärften Bewußtseins ästhetisch interpre-

tiert und subjektiv aneignet. Wenn man so will, geht es auch bei Pichler um die so aktuelle „Arbeit am Mythos“ (Hans Blumenberg), die hier aber, anders als etwa bei Beuys, Mario Merz oder Janis Kounellis, keinen utopischen Horizont mehr eröffnet oder gar, wie bei Peter Weiss, eine „Ästhetik des Widerstands“ mitbegründet.

Pichlers Zugang zum Mythos bleibt ganz idealistisch aufs Subjekt bezogen. So steht denn auch der imaginierende Künstler unauffällig im Zentrum seiner Werksinszenierung. Als wolle er noch einmal den alten Disegno-Begriff illustrieren, zeichnet Pichler den Weg von der Idee zum ausgeführten Werk auf, mit fahrig ins Künstlerhirn einfallenden Strahlenbündeln, die vom Gesicht strömend auf eine Schädelskulptur projiziert werden: Denk- und Augensinn wie in seiner Zeichnung „Schädel mit Spiegel“ (1981) vermittelt in der makellosen Vollendung eines Werks, in Pichlers Formulierung „gefilterte Arbeit“. In diesem durchaus traditionellen Sinn stellt er immer wieder auch Stationen des Arbeitsprozesses dar, Entwurfsskizzen und exakte axonometrische Konstruktionsschemata, fragile Lehmmodelle, die nicht nur als Vorbild, sondern auch als vergänglicher Schatten eines Werks fungieren, zeigt er in den Fotos scheinbar beiläufig sein Handwerkszeug und sein Material.

Der Prozeß des handwerklichen Machens, der in seinen Skulpturen stets ablesbar bleibt und sich fast obsessiv im Verschnüren und Verklammern, in komplizierten Scharnieren und Halfterungen abzeichnet, setzt die Kunst auch dort, wo er seine Skulpturen auf eine Sägemaschine oder Drehbank montiert und so den Sockel durch ein „ready made“ präsentiert, in betonten Gegensatz zur technischen Serienfabrikation. „Man spürt, daß die Zeit ein Werkstoff ist, wie Lehm, Holz, Metall“ schreibt Pichler selbst dazu. Dem entspricht die komplexe Materialkombination, die einerseits Stroh, Lehm und Holz, andererseits Kupfer, Zinn und Blei, Lebendiges und Totes kontrastierend vereint. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang, daß Pichler mit seiner gezielten Wahl optisch so verschieden wirkender Metalle bewußt den Schwierigkeitsgrad der handwerklichen Arbeit steigert, denn die Metalle — Blei hat in Österreich durch Raffael Donner Tradition — sind wegen ihres unterschiedlichen Schmelzgrades schwierig zu verbinden, verlangen ein gleichsam alchemistisches Gespür und präzises Können.

Dabei arbeitet Pichler, ursprünglich an Giacometti und Brancusi geschult und immer am organischen Modell orientiert, von innen nach außen. „Tragkonstruktion“ ist eine Bildseite betitelt, die das im Sinne einer verfremdeten Künstleranatomie anschaulich demonstriert. Zeigt beispielsweise der „Rumpf“ (1976 bis 1981) einen schlanken Mittelstamm aus Holz und verstreubendem Stroheflecht, das der mit Leim versetzten Lehmfigur und ihrer goldglänzenden Brust- und Geschlechtspanzerung aus Bronze Halt gibt, so ist die „Frau auf der großen Mähmaschine“ (in Arbeit) insgesamt eine metallische, relativ abstrakte Skelettkonstruktion, die Mechanisches und Organisches oszillierend verbindet. Ähnlich blendet die Skulptur „Kleiner Wagen“ (1974 bis 1982) mit ihren großen, scheibenförmigen Rädern und ihrer zylindrischen Achse, die trophäengleich eine geschlitzte Stele mit dünnen, einander

überlappenden Doppelklappen und massiver Walze trägt, Sattel, Lenkrad und Herzklappen irritierend ineinander (Abb. 4).

Es ist zuletzt die assoziative Vieldeutigkeit elementarer Formen, die im Verhältnis der Ähnlichkeit zugleich vertraut und fremd erscheinen, die kalkulierte Ökonomie in der stupenden Variation einmal gefundener Motive, die den Eindruck raffinierter Einfachheit evozieren und im Vexierbild schließlich auch Polymorph-Perversem Ausdruck verleihen. So zeigt die Bildseite „Schlitze“, die Detailaufnahmen verschiedener Werke vereint, weich schwellende Metallflächen mit messerscharfen Stegen und Schlitzen, fließend gelappte und spitzgratige Formen, die wie Wiener Jugendstil-Ornament im Abstrakten sexuell wirken; so kann sich Landschaftliches im Diagramm als geschlechtliche Paraphrase gerieren („Landschaftsrelief“ 1973); können Tröge und Getreidesilos, durchaus im Sinne von Bretons „Kommunizierenden Röhren“, die hermetische Darstellung einer elementaren Beziehung zwischen Mann und Frau anregen („Zwei Tiegel“ 1971), Keile, Rampen und Schächte seiner Gebäudeskulpturen im Rückgriff auf archaische Kultbauten eine bedrohliche, Kastrationsängste einblendende Todesnähe suggerieren. Pichler verwendet gelegentlich ein gleichsam archäologisches Verfahren, das auch Freud als Modell seiner Psychoanalyse gedient hat. Insgesamt jedenfalls geht es immer wieder, wie besonders eindringlich das „Spitalbett“ (1971) und der „Stuhl für einen Selbstmörder in den Bergen“ (1970) zeigen, um Negativformen des leidenden Menschen, der in den Gegenständen rituell eingesargt und gefangen ist: Pichlers Werk beschwört in einem an Kierkegaard gemahnenden, existentiellen Sinn die Krankheit allen Lebens zum Tode.

Charakteristisch dafür sind schließlich nicht nur seine skulpturalen Schädelstätten (1975 bis 1981), sondern auch die im Weichbild fließender Lavierung skelettierter Menschenschemen, die in seinen Zeichnungen in labilen und archaisch stilisierten Haltungen erscheinen. Erst in diesem Horizont wird zuletzt auch die besondere Materialkombination seiner Skulpturen verständlich, zeugen doch die metallisch geschützten Lehmfiguren von der Verletzlichkeit des Lebendigen, die Pichler ganz idealistisch im Gegenbild der makellosen Gestalt zu bannen sucht, in der vollendeten Form das Fragmentarische menschlicher Existenz aufhebend. Der traditionelle organische Werkbegriff, der freilich durch die Assemblage heterogenster Werkstoffe eigentümlich gebrochen erscheint, erfährt hier noch einmal seine Bestätigung, das alte Thema des Torso, das Pichler in seiner „Rumpf“-Skulptur paraphrasiert, seine Erklärung.

Der „Rumpf“ figuriert aber auch als Schöpfungsgleichnis: Wie in der Genesis der Mensch aus Lehm geschaffen wird, so formt sich Pichler seine Kunstfigur — den Torso aus Lehm und, als technoides Gegenstück, den vielgliedrigen Automaten aus Metall („Bewegliche Figur“ 1982). Wenn Pichler in St. Martin noch einmal das Einfachste erfindet — das Haus, die Liegestatt, den Thron, den Wagen, den Altar — so greift er mit seiner parareligiösen Inszenierung nicht nur den Künstlerkult des Fin de Siècle auf, sondern auch den alten kunsttheoretischen Topos vom gottgleichen Künstler: Parallel zur Schöpfung durchmißt Pichler wiederholt den Weg von

der Nachahmung zur Erfindung, geht mit einer stillen Radikalität aufs Ganze einer sich selbst gegenständlich gewordenen Kunst.

Im unvermittelten Nebeneinander von Kunst und Natur weist sich für Pichler bis ins Detail der ästhetische Eigensinn aller Mimesis aus. Das illustriert beispielsweise auch der silberne glänzende Metallzweig, den Pichler einem natürlichen Baum buchstäblich aufpfropft, als wolle er die ursprünglich agrarische Wortbedeutung von *cultura* demonstrieren. Der zunächst surreal anmutende Überraschungseffekt entpuppt sich dabei als gezieltes Spiel mit der Ähnlichkeit, das er schon mit seiner „Grat“-Skulptur — zugespitzte, mit Kupferdraht umwickelte Haselnußstöcke in einer mit Lehm gefüllten Holzkiste und einem dünnen, die benachbarte Hügelkette nachzeichnenden Zinngrat — verwirklicht hat: Kunst ist für Pichler immer auch Mnemotechnik, die zugleich verhüllt und enthüllt.

Entsprechend spielt Erinnerung bei der gleichsam liturgischen und an Kindheitsrituale gemahnenden Bekleidung einiger Bildwerke eine Rolle — ein sublimier, ästhetisch durchaus anrühiger Fetischismus, der das Kunstwerk mit der Aura des Kultbildes umgibt. Distanzgebietend und stets in der Mittelachse stehen Pichlers hieratische Skulpturen denn auch in den Häusern, die er wie eine weitere schützende Ummantelung eigens für sie gebaut hat. In der emphatischen Beschwörung des Numinosen erscheint Kunst hier noch einmal als „metaphysische Tröstung“ (Nietzsche), wie sie bereits im Symbolismus in Reaktion auf eine positivistisch entzauberte Welt präfiguriert.

Indes wirkt Pichlers profaniertes *Theatrum Sacrum* inmitten seiner Umgebung relativ selbstverständlich, gleicht er es doch mit den ebenerdigen, meist weiß getünchten Satteldachbauten dem landesüblichen Häusertyp an, mit lehmverfugten Backsteinmauern und einfachen Balkenkonstruktionen wieder die handwerkliche Fertigung aufnehmend und betonend. Dabei sind die Achsenbezüge unauffällig, alles Monumentale liegt Pichler auch maßstäblich fern. Daß allerdings auch diese scheinbar so unspektakulären, um einen bescheidenen Dreikant-Bauernhof gruppierten Häuser vielfältig kulturelle Tradition assimilieren, Japanisches und Minoisches anverwandeln, offenbaren die leisen Böschungen und Absenkungen des Lehmboodens, die raffiniert verfugten Holzgatter und mehrfach auffaltbaren Läden, die mit stumpfem Blei beschlagenen Türen und die immer wieder in Lichtschlitzen geöffnete Mauer, vor der die Skulpturen wie Reliquien stehen.

Wie kalkuliert das Ganze ist, zeigen zuletzt die Beachtung eines Moduls, die pfeilerartig ausgeschnittenen Eckwände oder die massiven Betonstützen, die gleichermaßen an archaische Pfahlbauten und an Le Corbusiers Pylonarchitektur erinnernd, das Haus in luftige Höhe heben. Vitruvs Urhütte und der Tempel mit Cella und Pronaos scheinen dabei als fernes Erinnerungsbild eingeblendet. So bestimmt zuletzt das alte Erklärungsmodell von der Entstehung aller Architektur die stilisierte Urtümlichkeit der kleinen Bauten, die Natur zugleich einbeziehen und abstoßen: Nicht umsonst verzichtet Pichler in seinen bildmäßig ausgeführten Axonometrien auf jede topographische Schilderung.

Es ist, wenn man so will, auch poetische Architektur, wie sie Ruskin einst gefeiert hatte. Vertrauter freilich ist Pichler mit der Wiener Tradition, in seiner Skulptur mit den „Wiener Werkstätten“, mit Otto Wagner und Josef Hoffmann, in seinen Bauten mit Adolf Loos' Aufsatz „Architektur“, der sich angesichts industrieller Bautechnik mit der handwerklichen Kultur ländlichen Bauens auseinandersetzt und zuletzt allein die zweckfreie Grab- und Denkmalsarchitektur als Kunst anerkennt. Paradoxa verbindet der raffinierte Primitivismus der Pichlerschen Bauten beides, steht bei aller Verschiedenheit in dieser Tradition, die in Wien seinerzeit auch durch Joseph Strzygowskis Forschungen über archaische Architektur vertreten und heute durch Pichlers Architektenfreund Hans Hollein aktualisiert worden ist. Die für die gesamte Moderne so charakteristische, reflexive Auseinandersetzung mit dem eigenen Ursprung — sei's im Spiegel von Kindheitsmustern oder primitiven Kulturen — findet jedenfalls auch in Pichlers selbstgenügsamer, zeremonieller Auslegung der Kunst Bestätigung: Nicht der Louvre, sondern das „Musée de l'Homme“ war schon das Ziel des jungen Kunststudenten gewesen.

Die sakrale, von „katholischer Sinnlichkeit“ geprägte Geste verbindet ihn indes auch mit der zeitgenössischen Wiener Szene. Allerdings klingt die angemessene Erlöserrolle des Künstlers, die dort in theatralischen Aktionen mit Blut und Wunden „sanktioniert“ wird, in Pichlers zurückhaltend feierlicher Werkinszenierung nur noch an. Wo beispielsweise ein Nitsch in der obskurantistischen Beschwörung sinestrunkener Saturnalien schwelgt und vitalistisch dem von Nietzsche entfesselten Dithyrambus huldigt, zielt Pichlers kontemplatives Werk auf metaphorische Sublimation. Der rituelle Nachvollzug von Opferhandlungen mit Priester und Gemeinde war seine Sache nie, die einzige, im „Reliquienschein“ (1971) bewahrte Blutspendenaktion galt nicht der Feier blinder Triebe, sondern den Indios und der Black Power.

Näher als Nitsch standen Pichler einst die verquälten Körperaktionen von Brus, die unmittelbar ausdrückten, was Pichler vergleichsweise asketisch in eine hochstilisierte Kunstsprache übersetzt hat. Wie Brus' unerbittliche Selbstverletzung zeugt freilich auch Pichlers Kunst von einer Zerbrechlichkeit, die sich in seinen Zeichnungen direkt, in seinen Skulpturen gefiltert mitteilt. In Pichlers Buch geht es um diesen objektivierten Ausdruck. Deshalb bezieht er auch nur dort Zeichnungen ein, wo sie die Skulpturen und Bauten erläutern. Pichler kommentiert treffend: „Haushalten mit Emotion sollte nicht wieder mit Emotion illustriert werden.“ Pichlers besessene, konsequent zurückgezogene Arbeit, deren handwerkliche Brillanz gelegentlich ins Leere führen kann, markiert zuletzt aber auch im abgeklärten Medium seiner Skulpturen Stationen der Lähmung und der Befreiung. Und für diese Sinn-Dimension seiner Skulpturen sind die vor- oder nachbereitenden Zeichnungen allemal aufschlußreich. So erscheinen auf einer Zeichnung die lichtstrahlenden, hochstilisierten Vogelskulpturen, die Pichler in sukzessiver, im Maßverhältnis des goldenen Schnitts proportionierter Höhenstaffelung entlang einer Hangkuppe aufgestellt hat, als auffliegende, gleichsam gekreuzigte Vogelmenschen und Vision einer bewegungsunfähigen Rumpffigur in der unteren Bildecke. In diesem Traum von der

Schwerelosigkeit, der zugleich auf die christliche Auferstehung und den seit alters als Kunstgleichnis interpretierten Ikaros-Mythos anzuspielden scheint, zeichnet Pichler ein Gegenbild zu seinen gepfählten Menschen und gibt die Gefährdung als geheimen Grund seiner makellos vollendeten Skulptur preis. Wie einst der Fetisch bannt Kunst bei Pichler noch einmal eine freilich ins Subjektive gewendete Angst, ist zugleich Selbstbehauptung und Überlebenskunst. Pichlers Perfektionismus und die obsessionellen Züge seines Werks werden erst im Horizont dieser diffusen Bedrohung voll verständlich.

Bei aller Unterschiedlichkeit bleiben dabei formal Brancusis archaisch stilisierte Skulpturen das große Vorbild. Mit ihm verbinden Pichler nicht nur die handwerkliche Vollendung und das Eingehen auf primitive und ländliche Kulturen, sondern auch Motive wie Stelen und Vögel, die seinerzeit auch Brancusi als landschaftliches Ensemble inszeniert hat. Und wie Brancusi fotografiert auch Pichler seine metallischen Stelen gelegentlich wie vom Licht verzehrt. Wo Brancusi indes eine geradezu klassisch anmutende Schwerelosigkeit suggeriert, bleibt Pichlers Werk artifiziell und gerade in seiner komplexen Materialsprache und raffiniert sakralen Stilisierung brüchig. Seine selbstbezogene Arbeit zeugt schließlich auch von der paradoxen Anstrengung, sich heute, nach der inzwischen historisch gewordenen Aufbruchphase der Avantgarde, im Bild der Kunst eines unwiderföhrlichen verlorenen Ursprungs zu versichern. Die existentielle Metaphorik Pichlers ist von dieser Erfahrung zutiefst geprägt: Sein monologisch isoliertes Werk, das einer von instrumentellem Denken geleiteten, der Technik verschriebenen Welt von Anfang an mit Skepsis begegnete, kann zuletzt auch als Zeuge im Prozeß einer freilich epochal und nicht im Sinne Adornos anthropologisch verstandenen Dialektik der Aufklärung figurieren, in der Vernunft zum Werkzeug des technisch Machbaren verkommen ist. Obwohl gerade bei Pichler noch einmal der Grundzug aller Mimesis wie auch immer gebrochen anklingt — gemeint ist mit Adorno die Versöhnung einer zweckrational unterdrückten Natur —, scheint Pichler hier letztlich keinen Ausweg zu sehen. Und so besiegelt und kompensiert die irrationale, sakrale Geste, die zuletzt einer Remythologisierung der Kunst gleichkommt, auch die subjektive Erfahrung der Ohnmacht, die in Wien seit der Jahrhundertwende eine besondere Tradition hat.

Monika Steinhauser

AUSSTELLUNGSKALENDER

Amsterdam Rijksmuseum. Bis 4. 3. 1984: *Bruegel in Prent*.

Stedelijk Museum. Bis 4. 3. 1984: *Georg Baselitz*.

Augsburg Zeughaus. 21. 1.—1. 4. 1984: *Krieg — Viel Ehr, viel Elend. Graphik*.

Schaezlerpalais/Kellergalerie. Bis 19. 2. 1984: *Hajo Dichtung — Farbige Arbeiten auf Papier und Tuch*.

Bad Oeynhausen Städt. Museen. Bis 5. 2. 1984: *Exlibris des 20. Jahrhunderts*.

Baden-Baden Staatl. Kunsthalle. 15. 1.—11. 3. 1984: *Georges Seurat — Zeichnungen — 11. 3. 1984: Les voyages secrets de Monsieur Courbet — Unbekannte Reiseskizzen aus Baden, Spa und Biarritz*.