

Czernin / Feiersinger:

Der Unterschied zwischen Ornamenten und Bildern im klassischen Sinne besteht darin, dass beim Ornament die schmückende Funktion gegenüber der narrativen in den Vordergrund tritt. Ornamente bauen weder zeitlich noch räumlich Illusionen auf.

Das Ornament lebt immer vom Spannungsverhältnis zwischen dem Träger und sich selbst. Darüber hinaus müssen Ornamente eine Komplexität mitbringen, um von uns als ästhetisch wahrgenommen zu werden – die Faszination am Ornament resultiert nämlich aus der Notwendigkeit, in der Wahrnehmung aus einer Vielzahl chaotischer Bildreize auszuwählen.

In den Bildern von Czernin trifft dies alles nur bedingt zu. Auch die Ornamente in ihren Werken suggerieren an sich keine räumliche Illusion. Die Zeichnungen zeigen dreidimensionale Körper, Frauenkörper, die in mehrschichtige – aber nicht mehrdimensionale - Strukturen eingebunden sind. Eigentlich wirken sie fast schon gefangen in abstrakten Systemen, aber eine gesellschaftspolitische oder psychologische Interpretation der Arbeiten überlasse ich dem Publikum.

Jedenfalls verharren die Dargestellten in der Zweidimensionalität, befinden sich in einem Vakuum zwischen dem Bildgrund an sich und den sich wiederholenden Mustern. Durch das davor und dahinter gehen die Ornamente über ein Abgrenzen von Flächen hinaus. Das Spannungsverhältnis wird nicht nur mit dem Träger, dem Bildgrund, aufgebaut, sondern auch mit den Portraitierten, die vom Ornament teilweise überlagert werden. Die Funktion des Ornaments ist also nicht nur schmückend, sondern auch narrativ.

Die Narrativität des Ornaments tritt auch auf einer Metaebene zutage, nämlich in der Herstellung der Zeichnung selbst. Die Zeichnung an sich ist das unmittelbarste, instimste künstlerische Medium. Jeder Strich

lässt sich nachvollziehen, bleibt als einzelnes Element dabei aber abstrakt. Jede Zeichnung ist eine Summe an Strichen, und in dem Sinn auch quantifizierbar. Der Akt der Herstellung wird vom Betrachter nachvollzogen, im Fall der Bilder von Czernin aber nicht qualitativ wie die Rezeption expressionistischer Werke, sondern eben quantitativ, als überwältigende Summe einzelner Akzentuierungen. Was also gerade in den Werken von Czernin sichtbar ist, und dabei im besonderen in den sich wiederholenden Mustern, ist Arbeit, repetitive Arbeit.

Adolf Loos argumentiert 1908 in seiner Streitschrift „Ornament und Verbrechen“ folgendermaßen: „Das fehlen des ornamentes hat eine verkürzung der arbeitszeit und eine erhöhung des lohnes zur folge. Der chinesische schnitzer arbeitet sechzehn stunden, der amerikanische arbeiter acht. Wenn ich für eine glatte dose so viel zahle wie für eine ornamentierte, gehört die differenz an arbeitszeit dem arbeiter. Und gäbe es überhaupt kein ornament -- ein zustand, der vielleicht in jahrtausenden eintreten wird, -- brauchte der mensch statt acht stunden nur vier zu arbeiten, denn die hälfte der arbeit entfällt heute noch auf ornamente. Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit. So war es immer. Heute bedeutet es aber auch vergeudetes material, und beides bedeutet vergeudetes kapital.“

Was Loos hier als nicht rational darstellt, könnte man bei Czernin als fällen eines Horror Vacui deuten – eines Horror Vacui vor dem Hintergrund einer zeitgenössischen modernen Kunst, deren Tempel der white cube, der leere, weisse Raum ist. Auch stilistisch sind die Arbeiten Czernins ein Rückgriff auf prämoderne Kunst, eine Nähe zu Klimt und dessen statischer Flächenhaftigkeit ist nicht abzusprechen.

Interessant finde ich die Werke als zeitgenössisches künstlerisches Phänomen, die den Rückgriff auf vergangene Epochen nicht scheuen, und sich nach der Postmoderne nicht nur auf das Remixen von bereits vorhandenem beschränken, sondern versuchen eine singuläre Position,

ohne Rücksicht auf mögliche Referenzen, zu etablieren - Nicolas Bourriaud versucht das gerade in seinem neuen Buch „Radicant“ mit dem Begriff der Altermodernität zu umschreiben.

Czernin macht das, und schafft Werke, die nicht nur ästhetisch ansprechend sind, sondern die Kunstproduktion an sich ins Zentrum stellen. Schlussendlich sind die Bilder auch eine Reflexion des Schaffens an sich. Die portraitierten Frauen sind die Künstlerin selbst, die Ornamente eine Metapher für das Zeichnen – und die Arbeiten eine Fragestellung betreffend der Funktion des Bildes in unserer Gesellschaft heute.

Der Aspekt der Funktion spielt auch bei den Werken von Werner Feiersinger eine wesentliche Rolle. So sehen seine Werke oft wie Möbel, Werkzeuge, Architekturelemente oder Geräte aus, Dinge, die einen bestimmten Nutzen, eine Funktion haben. Bei einer Arbeit aus dem Jahr 2001 die aussieht wie ein Werkzeugkoffer scheint die angedeutete Funktion relativ klar zu sein. Bei anderen Objekten, wie einer Reihe Skulpturen aus dem Jahr 2003, die sich als „Buckelkraxen“, Tragegeräte von Bergbauern, entpuppen, erschliesst sich die Funktion nicht ohne eine Information darüber, wenngleich die „Ohne Titel“ benannten Werke unschwer als Gebrauchsobjekte identifizierbar sind.

Im Gegensatz dazu lassen die Oberflächen der Objekte keine Gebrauchsspuren sichtbar werden. Feiersingers Arbeiten sind meist mit einer Farbe überzogen, das eigentliche Material kommt nur selten zum Vorschein – genauso verhält es sich aber auch mit Produktionsspuren, die auf eine Handschrift oder ähnliches hinweisen könnten. Die Objekte könnten ihrer Erscheinung nach aus der Massenproduktion stammen, wüsste man nicht dass der Künstler sie als Einzelobjekte angefertigt hat. Eine witzige Parallele zu Duchamp übrigens, dessen Flaschentrockner

laut jüngster Forschung kein richtiges Ready-Made war, sondern eine Einzelanfertigung.

Bei Duchamp geht es um die das Kunstwerk konstituierenden Mechanismen, wie die Rolle des Künstlers, und die Präsentation des Werks an sich, die durch das Ready-Made, ein gefundenes Ding, infrage gestellt werden.

Stilistisch ist Feiersinger aber den Minimalisten um einiges näher als Duchamp. Auch bei ihm kommt es über eine Geometrisierung und Vereinfachung der Form hinaus auch zu Grundierungen und Einfärbungen der Objekte. Robert Morris schreibt 1966 etwa in Notes on Sculpture, „Intensive Farbe löst sich als spezifisches Element von dem Ganzen der Arbeit ab, um zu einer weiteren internen Beziehung zu werden. Das Gleiche läßt sich von der Betonung eines bestimmten sinnlichen Materials oder von eindrucksvollen glänzenden Polituren sagen. Eine gewisse Anzahl dieser Intimität erzeugenden Beziehungen ist man in der neuen Skulptur losgeworden. Dinge wie das Vorzeigen des Herstellungsprozesses durch Spuren der ‚Handschrift‘ des Künstlers hat man offensichtlich hinter sich.“ Weiters merkt Morris an: „Jede interne Beziehung, komme sie durch eine interne Unterteilung, durch eine reich gegliederte Oberfläche oder was auch immer zustande, beeinträchtigt die öffentliche, äußere Qualität des Objekts und tendiert dazu, den Betrachter in dem Maße auszuschalten, wie ihn Details in eine intime Beziehung zu der Arbeit versetzen und ihn aus dem Raum, in dem das Objekt existiert, herausnehmen.“ Die Minimalisten versuchen jegliche Referenz in ihren Werken auszuschalten, um zu einem reinen Erlebnis von Form, der Beziehung der Form zum sie beinhaltenden Raum und dem Betrachter dazwischen zu kommen. Das minimalistische Dogma geht also von einer vollkommenen Reduktion aus, um den Blick auf das wesentliche zu fokussieren.

Bei Feiersinger ist genau das Gegenteil der Fall. Es gibt die glatten Oberflächen, aber man prallt nicht wie bei den Minimalisten daran ab, sondern bleibt an Details und Narrativem hängen. Seine Arbeiten stehen wie abstrahierte, reduzierte Zeichen für Dinge an sich, und damit sind nicht nur Dinge gemeint wie Schiffe, Schaufeln, Geländer oder Spinnen, sondern auch minimalistische Kunstwerke an sich, die ebenso als Zeichen in Feiersingers Referenzuniversum herumgeistern. Die Anlehnung an die Minimal Art wird bei Feiersinger also durch die offenen Referenzen hintertrieben, während gleichzeitig die Funktionalität der Objekte durch die minimalistische Reduktion unterwandert wird. Ebensowenig die Arbeiten das Programm der Minimal Art durchziehen, erfüllen sie das Versprechen ihrer Funktion – „als ob die Rezeption des geometrischen Reduktionismus und jene der realen Objektwelt ineinander geblendet würden, um sich wechselseitig in Schach zu halten und einander vor ihrer jeweiligen Erfüllung zu bewahren“, wie Rainer Fuchs 2006 in einem Katalogtext schreibt. Aber gerade durch die Nichteinlösung des Einen wie des Anderen erzeugen die Arbeiten eine Spannung, die den Betrachter aktiviert und zu einer Reflexion über die Referenzen als auch das Kunstwerk an sich einlädt – Feiersinger nutzt also sowohl die Mittel der Minimalisten um zu einem Erlebnis von Form, der Beziehung der Form zum sie beinhaltenden Raum und dem Betrachter dazwischen zu kommen und die Mittel Duchamps, um gleichzeitig nach dem Repräsentationsstatus eines Kunstwerks und der Rolle des Künstlers und dessen subjektivem Blick zu fragen.

Über die Rolle des Künstlers hinaus geht es auch um das was der Künstler tut: schaffen, beziehungsweise arbeiten, worauf Feiersingers Werke durch ihre Funktionsandeutungen auch verweisen. Und hier überschneiden sich die Werke von Czernin und Feiersinger. Nicht nur dass die Frage nach dem Künstler und seiner Arbeit in unserer Zeit

gestellt wird – einer Zeit nach Moderne und Postmoderne, nach dem utopischen Neuen und dem neuen Alten - auch vermischen beide Abstraktion und Narration und erzeugen einen Raum zwischen diesen Extremen, der für Sie, das Publikum, bestimmt ist und jenseits der Dogmen der Kunst angesiedelt ist.

Severin Dünser 7. Dezember 2007