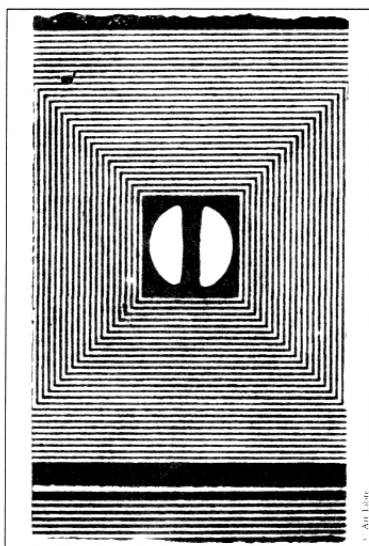


PSYCHOTROPE KUNST

Artefact-Unikatdrucke von Christoph Feichtinger in der Galerie Holzer

Umgeben von Christoph Feichtingers „SOHOIRONPLATES“ und „PNEU-PRINTS“ erinnere ich mich an den hohlen, zwölfstöckigen Innenraum der Bibliothek, in der ich oft arbeite. Jedesmal, wenn ich dort von einer der höhergelegenen Innenbalustraden auf den eigentümlich gemusterten Boden hinunterschaue, überkommt mich ein starker Sog nach unten, ein Drang, in den Abgrund zu springen. Das liegt, glaube ich, nicht nur an meiner Schwindel- und Selbstmordneigung, sondern an dem vexierenden Muster, das eine unheimliche, ja irrationale Anziehungskraft ausstrahlt. Diese Art des Magnetismus überzeugt mich bei Feichtingers Arbeiten davon, daß deren universelle Wirkung nicht allein auf ein Erkennen von uns allen gemeinsamen „archetypischen“ Urformen beruht, sondern mehr auf einen unterschwelligem, unmittelbaren Eingriff in unser fühlbares Erleben. Diesen direkten Einfluß auf unser Empfinden bezeichne ich als „psychotrop“, in Anlehnung, aber nicht als Analogie zu den zentralnervösen Wirkungen chemischer Substanzen.

Die Psychotropie dieser Arbeiten entsteht unter Zusammentreffen mehrerer Mechanismen. Zunächst müssen die Einzelformen der Musterungen relativ „einfach“ sein, also Urformen wie Quadrate, Kreise, Rechtecke, Rauten und Dreiecke. Bei unterschwelliger Exposition kann das menschliche Auge diese Formen leichter erkennen als kompliziertere, wie Sterne und Trapeze. Weiters muß sich eine Grenzenlosigkeit in dem Bild abzeichnen, also die Möglichkeit der unendlichen Wiederholung des Musters. Dazu kommt eine repetitive oder symmetrische Verteilung der visuellen Information. Beides bewirkt eine Unterwanderung des üblichen Sehvorganges, in dem ein Bild ausschnittsweise an mehreren disparaten Orten von sprunghaften Blicken abgetastet wird, woraus sich dann im Großhirn ein „sinnvolles“ Ganzbild zusammenfügt. Diese „gestaltische“ Bildkonstruktion wird bei Endlosrastern und einfachen Symmetrien nicht in Anspruch genommen, da die Information nahezu gleichmäßig über das Blatt verteilt ist und sich anstelle des erwähnten „sampling“ ein redundanter Sehvorgang entwickelt. Dabei wird nach den ersten Eindrücken keine zusätzliche Information aufgenommen, sondern ein vorgestaltiger Gefühls- und Erlebniszustand in Gang gesetzt. Die nach Intensität des Reizes, angelegter Neigung und unmittelbarer Verfassung des Betrachters, und je nach Ambiente führt dies entweder zu Beruhigung meditativer Art oder zur Erregung des Gemüts.



Christoph Feichtinger, „Ironplate Print“, 1994

Hier spielt die Bewegtheit der Bilder eine besondere Rolle. An sich spürt man schon bei ruhiger Betrachtung von Feichtingers Unikatdrucken ein Tanzen der Formen, besonders stark bei den Rauten und Diamanten, die sich sowohl um die eigene Achse drehen, wie auch zwischen vorderer und hinterer Bildebene vibrieren. Bei den in sich geschachtelten Rechtecken spüre ich ein harmonikaartiges Hin- und Herpendeln zwischen tiefer und hervorragender Pyramide. Die Pneuprints halten eine Vor- und Aufwärtsbewegung fest, die den Blick über die schmalere Blattseite hinausziehen. Wenn man diese Bewegungszusammenhänge und -erinnerungen durch Fixierung des Bildes auszugleichen versucht, stellt sich meist Entspannung ein, die sich bei entsprechender Übung bis zu einer leichten Trance steigern läßt. Falls sich die Beziehung zwischen Bild und Betrachter durch tatsächliche Bewegung des einen oder anderen verändert, kann es zu einer Reizung kommen, die im Extremfall, zum Beispiel bei raschem Fächern, sogar einen epileptischen Anfall auslösen kann. Obwohl dies nur auf einen kleinen Prozentsatz der Leute zutrifft, die an sich krampfanfällig sind, bestätigt es die „magische“ Kraft dieser Bilder. Da kann man sich gut vorstellen, daß die rhythmische Bewegung der gemusterten Kleider, wie zum Beispiel der SHOOVA-Tücher auf die sich Feichtinger bezieht, in afrikanischen Stammestänzen eine musikalisch verstärkte hypnotische Wirkung haben muß.

Diese Bilder schweben also in dem ungreifbaren, schwindelerregenden Raum zwischen emotionaler Entspannung und Aufruhr. Sie greifen auf Urformen zu-

rück, die wir wahrscheinlich schon in allerfrühester Kindheit und in allen Kulturen kennen. Sie erschließen endlose Felder visueller Möglichkeiten, ohne dabei unsere „höheren“ Denkweisen zu beanspruchen. Dabei resonieren sie mit tief liegenden psychischen Rhythmen und stoßen so an den Kern unserer Vitalität. Gleichzeitig strahlen sie eine menschliche Wärme aus, die jeder hard-edge Computergrafik und Vasarely-Geometrie fehlt. Der Schmutz, die Abnutzung, die fehlenden

Ecken und holpriges Schwarz sind alles Zeichen des ewigen Zusammenspiels zwischen uns und der Natur. Das soll aber nicht heißen, daß sich diese metakulturellen Bilderfahrungen einfach durch deren psychotropisches Eingreifen in unsere Gefühlswelt auf einen Nenner bringen ließen. Wenn Feichtinger beim Überqueren einer Frankfurter Straße oder beim Erwachen aus einem Sonnenschlaf vor der Brooklyn Bridge seine Bilder findet, und wenn dann ein Betrachter der Ausarbeitung dieser Eindrücke plötzlich von den bionischen Spuren unserer Mitmenschen betroffen ist, dann bewirkt das nicht jedesmal ein Tranceerlebnis, einen Minikrampfanfall, sondern nur ein Erkennen deren Möglichkeit, deren status nascendi. Dieses gemeinsame Erkennen bezieht sich auf Kürzel, auf Symbole, die für ein vorsymbolisches, vorsprachliches Erleben stehen, wie ein Herz für die Liebe oder Blau für die Traurigkeit. Aber im Gegensatz zu einem frühzeitlichen Handabdruck an einer Höhlenwand und der Handschrift eines Graffiti-Künstlers zeigt sich in diesen Arbeiten nicht der einzelne Mensch, sondern die Auflösung des einzelnen in der Gemeinschaft und in sich selbst. Die Grenzenlosigkeit der Formen, deren gleichzeitige Ambiguität und Authentizität, die sie allgemein gültig machen, fördern die Annäherung der einzelnen an andere Menschen. Dabei beruhigen sie uns mit ihren regelmäßigen und vorhersehbaren Wiederholungen. Wir können uns in den Ozean der Formen fallen lassen, wo wir vom Netz der Geometrie aufgefangen werden.

Wir zeichnen uns ab, vergessen, finden und erkennen uns wieder, sodaß wir uns nicht mehr verlieren können, solange wir uns umschauen und uns immer wieder wundern über das Eigene, das Bekannte, das uns entgegenschlingt. Wie Schlafwandler entlang der „songlines“ der australischen Aborigines, werden wir immer wieder aufgeschreckt von der Angst, verirrt zu sein, doch finden wir immer wieder unsere Ruhe.

Aus einem Gespräch von Wolfgang Drechsler mit Christoph Feichtinger

Herr Feichtinger, Sie präsentierten im letzten Jahr zwei neue Werkgruppen, die "Ironplate Prints" und die "Pneuprint-Photos": bei den erst genannten Arbeiten handelt es sich um Abreibungen von gußeisernen Abdeckplatten, bei den anderen um Fotos von Reifenspuren. Was verbindet die beiden Gruppen und wie kamen Sie zu dieser doch sehr direkten Auseinandersetzung mit Teilaspekten unserer unmittelbaren Realität?

Das Urerlebnis für die "Pneuprint-Photos" hatte ich in Frankfurt, als ich, etwas enttäuscht über die geköpfte Kunst, die das dortige Museum für moderne Kunst zeigte, aus diesem wieder auf die Straße trat, den Kopf gesenkt, nachdenklich. Da fiel mein Blick plötzlich auf einen Reifenabdruck im Thermoplastik eines Zebrastrreifens. Spontan spürte ich, daß von diesem eine vitale Kraft ausging. Ich war so gepackt und getroffen, wie ich das sonst nur von Zeugnissen von Stammeskunst her kannte. Und diesem Phänomen bin ich dann nachgegangen.

Sie sagten, Sie waren enttäuscht von Ihrem Museumsbesuch aufgrund der dort dominierenden "geköpften" Kunst. Das ist kein sehr gebräuchlicher Ausdruck. Was verstehen Sie darunter?

Ich möchte das an einem historischen Beispiel erläutern: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten sich Goethe und Herder zu einer Art vitalistischen Ästhetik bekannt. Ich beziehe mich da insbesondere auf eine Schrift von Goethe über die Baukunst, in der er von "Schönheitetelei" spricht und diese ablehnt. Dem setzt er eine Kunst entgegen, die aus dem Inneren des Menschen heraus entsteht. Um auf das Moderne Museum zurückzukommen: Ich empfand dort, daß viele der Arbeiten einer existentiellen Wurzel des Schaffens entbehrten, daß es Arbeiten sind, die kunstspekulativ, nicht aber aus dem Inneren heraus entstanden sind.

Sie schreiben in einem kurzen Text zu diesen Arbeiten von "emotionaler Energie". Was verstehen Sie darunter konkret?

"Emotionale Energie" ist für mich jene Ausstrahlung eines Werkes, die zum Erlebnis des "Getroffenseins" führt.

Und diese sehen Sie vor allem, Sie erwähnten es schon, in den Erzeugnissen außereuropäischer Kulturen?

Ja, und das war es wahrscheinlich auch, was all die Künstler am Beginn unseres Jahrhunderts gespürt hatten, als sie die Nähe zu solchen

Erzeugnissen suchten. Sie - also Matisse, Picasso, Klee, Max Ernst und viele andere - dürften die ästhetisierenden Hervorbringungen der Jahrhundertwende als Blendwerke empfunden haben, die den Ursprung des Schaffens verdeckten. Und Nähe zum Ursprung des Schaffens fanden sie offenbar in den Stammeskulturen oder, wie man auch sagt, in den primitiven Kulturen.

Glauben Sie, war es wirklich nur der ursprüngliche Ausdruck oder war es nicht auch die ästhetische Erscheinung solcher Erzeugnisse, die die Künstler damals faszinierten?

Ich bin davon überzeugt, daß es primär die spürbare Kraft war, die von diesen Objekten ausgeht. Natürlich ist diese nicht losgelöst von einer konkreten ästhetischen Gestaltung denkbar. Aber der Ursprung der inneren Berührung ist etwas wie eine Feldstärke. Und genau dieses Mysterium interessierte mich beim Anblick der Reifenspuren, dem ging ich nach. Was kann das sein, dieses Mysterium des Getroffenseins?

Dabei sind doch Reifenspuren gleichsam der Inbegriff einer industriellen Fertigung - Auto, Technik, neuzeitliche Zivilisation - und somit fast das Gegenteil zu den von Ihnen vorher angesprochenen Erzeugnissen primitiver Kulturen.

Ja, genau das hat mich interessiert und verwirrt zugleich. Bald erkannte ich jedoch, daß ich dabei auf etwas gestoßen war wie eine Stammeskunst der ersten Welt, wenn ich das so ausdrücken darf. Hier zeigt sich auch der Gegensatz zwischen dem, was ich zuvor geköpfte Kunst nannte, und dem plötzlichen Spüren der Kraft von Grundformen. Dabei ist es gar nicht wichtig, ob es sich um industrielle Erzeugnisse handelt, oder ob sie mit der Hand erzeugt wurden. Wichtig für mich war, daß plötzlich mein Blick frei war für eine äußere Entsprechung einer, um mit G.G. Jung zu sprechen, archetypisch in mir, im Menschen überhaupt, angelegten Tendenz zur Formgestaltung.

Aber ist nicht gerade die Form eines Reifenabdruckes allein das Resultat eines rein funktionalistischen Prozesses, mit dem Probleme der Bodenhaftung oder etwa der Wasserverdrängung gelöst werden sollten?

Wenn man sich die Vielzahl der Reifenmuster ansieht, verliert man allmählich den Glauben an das ausschließlich Funktionalistische. Natürlich wird ein Ingenieur in erster Linie die technischen Aspekte als Ausgangspunkt für die Gestaltung nennen. Aber trotzdem arbeitet er mit der Wiederholung der Grundformen. Das war wichtig für mich, das hat mich beeindruckt.

Bei den Raphiapalmsfaser-Textilien Zentralafrikas, insbesondere den Geweben der Shoowa, Bushoong und Ngeende sehen Sie die stärksten Entsprechungen zu den von Ihnen gefundenen Formen und Mustern?

Ja. Es gibt sogar Überschneidungen, wie dies eine Anekdote zum Ausdruck bringt: In den 20er Jahren unseres Jahrhunderts kamen Missionare zu diesen Eingeborenen, und zwar mit einem Motorrad, wobei die Eingeborenen weniger vom Motorrad beeindruckt waren, sondern mehr von dessen Reifenspuren im Lehm. Von diesen Spuren waren sie so fasziniert, daß der König Kot Mabinc befahl, dieses im Lehm sichtbare Muster dem Repertoire der Stammesmuster hinzuzufügen. Und in der Tat kann man das an manchen Raphiavelours erkennen. Ich erwarb selbst ein solches Exemplar, in dem ganz eindeutig eine Reifenspur in die übliche Stammesmusterung eingearbeitet ist.

Würden Sie soweit gehen und Ihre Arbeiten in der Hinsicht interpretieren, daß sie auch eine Kritik an der zeitgenössischen Kunst sind, zumindest der des euro-amerikanischen Kulturkreises, da sich diese - Ihrer Ansicht nach - allzuweit von den Grundbedürfnissen weg entwickelt hat?

"Grundbedürfnisse" ist ein gutes Stichwort. Diese gibt es, und sie wollen gestillt sein. In zahlreichen Abhandlungen taucht immer wieder der Gedanke auf, daß in einer bereits so weitgehend digitalisierten Welt, wie der, in der wir heute leben, der empfindende Mensch auf der Strecke bleibt. Für mich ist es ja eigenartig zu denken, daß das, was mich da so getroffen hat, zum Beispiel die einfache gerautete Darstellung auf einem Schachtdeckel, daß diese Faszination schon vor tausenden von Jahren aktuell sein wird. Das, was ich da gefunden habe, erscheint mir gleichsam wie ein roter Faden. Was nun die gegenwärtige Situation des euro-amerikanischen Kulturkreises anbetrifft, so bin ich beispielsweise beim eingangs erwähnten Besuch des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt in vieler Hinsicht leer ausgegangen; ein Gefühl des Getroffenseins hat sich bei der Betrachtung von Blumes Photoarbeiten, von Förgs Wandbemalung oder von Darbovens schwarz gerahmter Reihung nicht eingestellt; ... ja, ich halte diese Beispiele für allzuweit von den Grundbedürfnissen entfernt. Aber das impliziert nicht, daß meine Arbeit als Kritik zu verstehen ist, da geht denn die Fragestellung zu weit.