

Helmut Federle im Gespräch mit Christian Kerez

Christian Kerez *Als ich dich vor rund 15 Jahren kennen gelernt habe, hast du dich ohne äusseren Anlass und Zwang mit Architektur auseinandergesetzt. Zu diesem Zeitpunkt hat dich der Bau eines eigenen Ateliers sehr beschäftigt, und eine ganz wichtige Frage war, wo dieses Gebäude stehen könnte. Deine Beschäftigung mit Architektur war auch eine Auseinandersetzung mit der eigenen existenziellen Situation.*

Helmut Federle Da ich nicht von einem Bildungsbürger-Hintergrund herkomme, hatte für mich die Kultur und somit auch die Architektur keine geschichtlich definierte Relevanz. Das heisst, meine Vorstellung von Kultur basierte auf persönlichen Idealen, bis hin zu Erlösungserwartungen. Diese persönlichen Ideale standen in einem spannungsgeladenen Dialog oder in einer Konfrontation mit den Bildungsinformationen, die ich über die Kunstschule in Basel erhalten hatte. Architektur, besser gesagt Behausung, unterliegt bei mir wie andere Kulturdisziplinen auch einer reinen Existenzialität. Einer reinen Notwendigkeit.

Ich hatte zudem den Eindruck, dass das, was für viele Architekten im Zentrum steht, nämlich das Machen, das sich persönlich Beweisen, bei dir weniger wichtig ist. Das Schauen und Erfahren scheinen im Vordergrund zu stehen. So scheint auch die Suche nach einem Atelier oder nach einer eigenen Bleibe etwas zu sein, das mehr mit Reisen, mit dem Kennenlernen anderer Kulturen und Länder zu tun hat, als mit dem Wunsch, der Welt die eigene Individualität vorzutragen.

Ich glaube, ein Schlüsselmoment liegt in der Tatsache, dass ich in einer Baracke einer ehemaligen Flüchtlingssiedlung aufgewachsen bin. Was nicht einem durchschnittlichen Lebensideal entsprach, in welchem man sozialisiert werden wollte. Trotzdem habe ich dort ein existenzielles Wohlbefinden erlebt, und da wurde Armut zur Wärme. Das heisst, das Wohlbefinden ist für mich nie von äusserlicher Repräsentanz abhängig. Die Hülle ist mir weniger wichtig als die Seele. Die Hülle ist nur der Spiegel der Seele. Andererseits heisst Wohlbefinden nicht Sicherheit. Der Wunsch nach Sicherheit war wohl der Auslöser dieser ewigen Suche und deren Unruhe.



Shaker-Siedlung, Mount Lebanon, New York, 1997; Foto: Helmut Federle

Woher kommt die Sehnsucht nach anderen Ländern, nach anderen Orten? Du hast einmal gesagt, du würdest sehr gerne Häuser sammeln, du hättest gerne ein Haus in Thailand, du hättest gerne ein Shaker-Haus, eine Sammlung aus vielleicht einfachen Häusern, aber in ganz unterschiedlichen Erdteilen.

Das basiert auf der Skepsis gegenüber der eigenen Kultur, in der zum Beispiel die Armut keine Schönheit und keine Fürsprecher mehr hat. Die Sehnsucht nach dem Fremden war für mich massgebend mit Hoffnung verbunden, Hoffnung auf das sowohl physisch wie psychisch unverbrauchte Territorium, in dem meine Werte nicht Opfer von Diskriminierung sind. Es ging und geht nie um Bewertung. Da war der Wunsch nach dem Unbekannten, Hoffnung auf Selbstfindung und Identitätsbildung. Es war ein Wunsch nach Erfüllung. Als ich zum Beispiel 1997 die Häuser, besser gesagt, die Kultur der Shaker studierte, wurde etwas von dieser Sehnsuchtserregung in mir befriedigt. Oder in den 1960er Jahren während meiner Aufenthalte im Maghreb, später bei der alten japanischen Architektur, empfand ich erneut dieses Wohlbefinden. Nach all den Jahrzehnten definieren sich heute meine Erwartungen somit als multiple Quellen. Im besten Sinne auch undefiniert.

Alle diese Gebäude sind gewissermassen anonyme, bescheidene und einfache Bauten, sodass sich die Frage stellt: Ist nicht vielleicht der Ort wichtiger als das Gebäude selbst,



Haus Helmut Federle in Galisteo, New Mexico, 1992

die Tatsache, gewissermassen einen Teil von Marokko zu besitzen, zu bewohnen oder zu erleben, ist das Haus viel eher ein Zugang zu einer anderen Welt und schafft eine Bleibe in einer anderen Welt?

Das Haus ist vor allem ein Schutzraum, in den man sich zurückzieht, und innerhalb dieses Schutzraumes kann man natürlich klimatisch gesehen schönere oder banalere Qualitäten erzielen. Die Struktur des Umfeldes ist mitbestimmend in der Formierung unserer Psyche. So gesehen, kann man durchaus von einem Zugang zu einer anderen Welt reden. Zu einer persönlicheren Welt. Ich habe dadurch, dass ich in dieser Baracke gross geworden bin, erfahren, dass Schönheit nicht abhängig ist von einem hochkulturellen Kontext. Mich fasziniert ein altes Gebäude heute mehr als neue Architektur, nicht zuletzt weil die Idee der neuen Architektur eine bürgerliche Konvention geworden ist.

Die Architekten haben sich in den 1980er Jahren vielfach an der Kunst orientiert, und viele Architekten, die heute zu den einflussreichsten gehören, haben sehr früh mit Künstlern zusammengearbeitet wie zum Beispiel Herzog & de Meuron oder Frank Gehry. Zaha Hadid hat sich stark auf die Malerei der russischen Avantgarde bezogen, Rem Koolhaas hat ein Drehbuch für einen Kinofilm geschrieben. Die Gegenwartsarchitektur hat sich in den 1980er Jahren sehr stark mit Kunst beschäftigt, wo quasi ihre Wurzeln liegen. Es

würde mich interessieren, da du selbst mit sehr vielen Architekten arbeitest, was dein Befinden ist gegenüber dieser Ausrichtung der Architektur.

Wir erleben seit spätestens den 1980er Jahren eine wahnsinnige Offensivität der Kultur, die Kultur hat sich im Sog der 68er Generation proletarisiert, das heisst, die Kultur ist nicht mehr einer Elite vorbehalten, sie ist in die Breite gegangen. Sie hat die Hierarchien abgeschafft. Das waren die Vorbedingungen zur Offensivität, zur Spekulation mit anderen Disziplinen. Deshalb haben wir heute in jedem Dorf eine sogenannte moderne Architektur, wir haben in jedem Dorf irgendeine Kunsthalle, Kunstaktivitäten oder ein Kunstzentrum.

Für mich ist der Schöpfungsimpuls ein im besten Sinne elitärer Impuls, der nicht allen zugänglich oder verständlich sein muss. Ich möchte in diesem Zusammenhang den amerikanischen Poeten Edward Estlin Cummings zitieren, der in einem Poem schrieb: „the poems to come are for you and for me and are not for mostpeople.“ Ich habe das auch auf die Malerei übertragen verstanden.

Es hat sich ein Wechsel von einem Modell, das aus Meistern und Schülern besteht, zu einem Modell, das eine Star- und eine Epigonenrolle verteilt, vollzogen. Kann dieses Modell nicht schon früher angesiedelt werden, mit den abstrakten Expressionisten, die eine Emanzipation von europäischen Vorbildern über sehr viele Jahre hinweg vollzogen haben? Fast zeitgleich entsteht die Pop Art, die eine Jugendkultur ist, und es scheint, dass heute die Jugendkultur oder die Kultur der ständigen Neuheit und ständigen Erfindung und Sensation überhand genommen hat. Vielleicht ist es auch das Ausmass, das heute ein anderes ist als früher. Oder würdest du dies spezifisch datieren, mit konkreten Ereignissen in der Kunstwelt verknüpfen?

Ich glaube, einer der zentralen Momente ist genau das Ende der Malerei als Schöpfungsakt und der Beginn der Pop Art, die ja eine Referenz-Kultur ist. In diesem Zusammenhang halte ich die Philosophie Andy Warhols für verheerend. Im Grunde ist er derjenige, der den Wechsel von Bedeutung zur Berühmtheit vollzieht. Das Meisterprinzip repräsentiert Bedeutung, Bedeutung bezieht sich auch auf Verantwortung. Bedeutung resultiert aus geschichtlicher Eingebundenheit mit ihrer zwangsläufigen Limitierung, die positiv zu sehen ist. Berühmtheit bezieht sich nicht auf Verantwortung, Berühmtheit resultiert aus einem eigenen offensiven Verhaltensmuster. Dies ist auch eine Folge der Mutation der Jugendmusik von der Rebellion hin zur gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz. In gewissem Sinne ist das eine Dekadenz und Wohlstandserscheinung, sodass wir heute mehr Künstler haben als Bauern.

Ich glaube auch, im Spektakel ist die Form der Vermittlung wichtiger als der Inhalt, die Art, wie etwas ausgestellt wird. Die Ausstellung selbst ist bedeutender als die Werke selbst. Das ist sicher mit ein Grund, dass neue Medien in der Kunst so weit verbreitet sind, weil sie ideal sind, um einer Ausstellung einen Charakter zu geben, selbst wenn dadurch inhaltliche Gefässe einen sehr flüchtigen Charakter bekommen. Vielleicht hat die Kunst in der Folge von Pop Art einen eher performativen Charakter erhalten. Ist das auch ein Grund dafür, dass du selbst keine Ausstellungen mehr machst und nicht einmal mehr zu den Eröffnungen deiner eigenen Ausstellungen gehst?

Ja durchaus, das hat sicher damit zu tun. Diese mediale Öffentlichkeit, in der wir heute stecken, kann natürlich alles Äusserliche ideal propagieren. Innere Erregungsstrukturen jedoch kann diese mediale Öffentlichkeit nicht vermitteln. Früher wurden innere Erregungsqualitäten nicht zuletzt durch Wissenschaftler aufgearbeitet und vermittelt. Die klassische Moderne ist eine Zeitepoche, in der die Qualität des Werkes durch gebildete Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler mitbestimmt wurde. Die Bedeutung eines Künstlers heute, seine Berühmtheit, ist nicht mehr abhängig von einem Kunsthistoriker oder Kunstwissenschaftler, sondern von der medialen Streuung seiner Tätigkeit, in der die Masse als Rechtfertigung – das ist vermutlich ein Resultat unserer hochliberalisierten demokratischen Gesellschaftsform – zum Qualitätsbegriff wird, das heisst, etwas, das von Tausenden von Leuten konsumiert und kommuniziert wird, muss wichtiger sein als etwas, das von seriösen Kunsthistorikern als bedeutend debattiert wird. Es ist ein Resultat der Propaganda durch finanzkräftige, öffentlichkeitsheischende Manipulatoren, die in vielen Fällen die Kunstwissenschaftler ersetzt haben.

Guy Debord sagt in seinem Buch Die Gesellschaft des Spektakels, dass die Informationsgesellschaft die letzte Konsequenz des Kapitalismus ist, wo die Information zur Ware wird und in diesem Sinne auch ihren kritischen, reflektierenden Charakter verliert. Das ist sicher etwas, was in erster Linie für die Medien zutreffend war, später aber auch für die Kunst, und ich denke, in der Gegenwart ebenso für die Architektur, die eine nie dagewesene Aktualität bekommen hat.

Du erinnerst dich vielleicht an einen Vortrag, den ich vor einigen Jahren gehalten habe, in dem ich sagte, dass die Architekten, die nicht bekannt sind, die nicht berühmt sind, unter die Kategorie „Angewandte Kunst“ fallen. Die Architekten, die berühmt sind, werden als Künstler bezeichnet. Das sagt etwas sehr Interessantes aus und bestätigt meine Theorie, dass die Aufmerksamkeit gegenüber dem Werk bestimmt, ob etwas Kunst ist oder eben nur Handwerk oder angewandte Disziplin. Und daher kommt auch dieser Wahn, dass alle Künstler werden wollen. Wir sind heute soweit, dass selbst die Köche Künstler werden

wollen, und die Friseure, denn wenn sie nicht Künstler sind, sind sie nichts. Den Unterschied macht, ob sie berühmt sind oder nicht. Wenn sie populär sind, sind sie berühmt, und dann sind sie Künstler.

Es gibt Tendenzen, dass die Architektur in einen Bereich zerfällt, der vielleicht eher Unterhaltung ist, und in einen anderen, der den Investoren überlassen wird. Die Auffassung eines Handwerks oder einer guten, in sich schlüssigen Arbeit wird immer mehr aufgerieben zwischen diesen Extremen. Es gibt auch ein anderes Phänomen: die Architektur ist heute so sehr geknechtet durch Normen und Vorschriften wie noch nie. Gleichzeitig ist der Künstler-Architekt gewissermassen der Erlöser, der als einziger noch die Kraft hat, alle gesetzlichen Vorherbestimmungen zu überschreiten, was ihm dank dem, dass ihm auch ein gewisses Vertrauen und Aufmerksamkeit geschenkt wird, auch oft gelingt. Ich denke, dies ist eine verzwickte Situation, die viele Facetten hat.

Der erfolgreiche Künstler oder der erfolgreiche Architekt ist natürlich politisch instrumentalisierbar, das heisst, er ist für die Gesellschaft nützlich, insofern er das Investment, was die Politik in die Gesellschaft tätigt, rechtfertigt. Architektur war ja im Unterschied zur Kunst immer eine verhandelbare Dimension. Hingegen der Künstler, der sich dem Öffentlichkeitsprinzip verweigert, der nicht heute auch verhandelbar ist, ist politisch gesehen nicht verwertbar, mit ihm kann man keine Ausgaben rechtfertigen. Somit ist Kunst auch eine verhandelbare Grösse geworden. Die politische Welt ist eine berechnende Welt, im Gegensatz zur fließenden Welt, die ich mir wünsche, in der Ungereimtheiten und Ungerechtigkeiten der vegetativen Wahrhaftigkeit entsprechen. Es ginge um die Wahrhaftigkeit der Erregung. Dazu passt die Äusserung von Malewitsch, dass Kunst materialisierte Erregung ist. Die Kultur ist heute leider eine durch und durch berechnende politische Welt und hat dadurch der fließenden Wahrhaftigkeit abgeschworen.

Du hast gesagt, was dich mit der Moderne verbindet, ist u. a. der Glaube an eine Hochkultur. Ich denke aber auch, dass die Moderne eine Art Übergangszeit ist, sie hat neue Produktionsbedingungen des Bauens zur Grundlage genommen und gleichzeitig im Widerspruch dazu Idealvorstellungen aus dem 19. Jahrhundert, aus der Arts-and-Crafts-Bewegung, übernommen. Sie stellt daher nicht einfach einen Neubeginn dar, sondern eine Übergangszeit. Auf der Suche nach einem neuen Bauen beziehen sich viele Architekten dementsprechend auf das Mittelalter, aber auch auf vergangene Kulturen Japans oder Indiens. Viele deiner Sammlungsstücke sind mehr als 2000 Jahre alt, wie stark siehst du darin eine Verweigerung einer Aktualität, und wie stark siehst du darin vielleicht auch ein Anknüpfen an eine Moderne?

Was mich immer beschäftigt hat, war die Frage nach dem Sinn des Seins: wieso sind wir hier und wo gehen wir hin? In dieser Frage hatte ich die Hoffnung in die Kulturen gesetzt. Das dürfte auch der Grund für den Beginn des Sammelns gewesen sein. Die Seinsüberprüfung an alten Relikten der Sinnhaftigkeit. Die ist jedoch ohne die Metaphysik nicht zu denken. Auch die Moderne hat sich bis hin zu den 1960er Jahren noch mit diesen Sinnfragen, die nicht zuletzt spiritueller Natur waren, beschäftigt. So gesehen bin ich Teil der Moderne. Auch wenn ich dir zustimme, dass vermutlich schon die Moderne Ungereimtheiten in sich trug, die sich bei genauerer Betrachtung nicht auflösen lassen. Bei Mondrian zum Beispiel handelt es sich ganz klar nicht um eine graphische Entwicklung in der Malerei, obwohl sie eigentlich nur noch so gelesen wird und dadurch propagandistisch für die Gesellschaft nutzbar gemacht wird.

Ich denke, die Moderne ist letztendlich nicht loszulösen von den Schreckenserfahrungen des Ersten und Zweiten Weltkrieges, und die Sinnfrage nach derartigen auch existenziell bedrohlichen geschichtlichen Momenten ist sicher von ganz zentraler Bedeutung.

Absolut richtig, und es ist natürlich fatal, wenn heute einer unwidersprochen sagen kann, dass er das Äusserliche wichtiger findet als alles, was innerlich, was bedrohlich ist und dass das Innerliche immer mit Kitsch oder mit Pathos in Verbindung gebracht und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Wir sind heute Opfer unserer eigenen Überheblichkeit. Und vielleicht hat diese Überheblichkeit in der Moderne begonnen, das kann durchaus sein. Wieweit kann eine Schöpfung gewisse Standards verletzen, ohne dann nicht die Folgen, die daraus resultieren, zu tragen? Nehmen wir den Wert der Tabuverletzung, von der man einmal in der Moderne ausgegangen ist: „Der Kunst ihre Freiheit“, zu welcher infantiler Dimension ist dieser Slogan heute verkommen! Die Leute merken gar nicht, dass das nichts mehr mit Freiheit zu tun hat, ja, dass sie sich ins Gegenteil verkehrt hat.

Vieles hat mit einer gewissen Verdrängung zu tun, dass wir heute auch viele Kriege haben und verursachen, aber nicht mehr direkt davon betroffen sind. Das Moment der Provokation hat gewissermassen einen eher bestätigenden Sinn. Sexualität oder Zügellosigkeit galten vielleicht noch in den 1960er Jahren als Mittel der Provokation, sind heute aber an allen kommerziellen Fernsehstationen bereits total verbreitet und haben überhaupt nichts Ausgrenzendes mehr, sondern eher etwas Bestätigendes.

Das ist richtig. Ich glaube, dass die einzelne schöpfende Persönlichkeit heute keine eigene Tragik mehr in sich trägt und deshalb zur Überheblichkeit neigt, und dass das ganze Produkt, ob in der Architektur oder Kunst, in grossem Mass nur noch von Referenz abhängig ist. Und ich stimme dir zu, dass alles, was in der Welt als Tragik existiert, uns gar nicht

berührt, wir sind davon nicht betroffen. Kriege sind wie Popmusik, Tagesaktualitäten ohne weitere Bedeutung. 9/11 in einem Kunstwerk zu bemühen, scheint einfacher zu sein als tot sein zu imaginieren. Rothko, Kawabata und andere mussten sich umbringen, um ihrem Schöpfungsimpuls zu entsprechen.

Es gibt eine ganz andere Konsequenz daraus, die Jugendkultur kann gewissermassen nicht alt werden. Viele Künstler, die alt werden, bleiben sozusagen jung. Man sagt, man ist so jung wie man sich fühlt und fühlt sich immer noch wie ein 30jähriger, und so könnte die Architektur durchaus als Ausdruck von jugendlicher Energie gesehen werden. Deine Arbeit scheint sich jedoch ganz anders zu entwickeln, scheint auch das Altern oder existenzielle Tiefpunkte mit zu beinhalten. Wie siehst du selbst deine Entwicklung als Maler über all die Jahrzehnte, wo du diese Arbeit, auch immer wieder mit Unterbrechungen, manchmal ganz unerwartet fortsetzt?

Das ist eine schwierige Frage. Ich glaube eigentlich nicht, dass ich mich entwickelt habe. Die Unruhe oder die Hoffnung finden in den 1970er Jahren so wenig allgemeingültige Antworten wie es die Unruhe und die Hoffnung heute finden. Ich habe vielleicht aufgrund einer verbrauchten Zeit heute andere Unruhen oder Hoffnungen in mir. Dass es sich aber immer noch um existenzielle Erregungen handelt, ist offensichtlich. Also bin ich in der Frage nach Bewältigung nicht gross vorangekommen. Ich kann auch nicht auf das Glück der Konsolidierung zurückblicken. Als Trost bleibt die Einsicht, dass mein Verhalten immer ein Resultat der vegetativen Gegebenheiten ist. Ist das junge Blatt wichtiger als das alte oder ist der Morgen schöner als der Abend? Ich kann und will mich nicht entscheiden.

Gleichzeitig ist das natürlich auch ein Programm, das du von Anfang an verfolgt hast, zumindest in meinen Augen.

Ich würde dem widersprechen, dass es ein Programm war. Wäre es ein Programm, müsste ich eingestehen, dass ich gescheitert bin, weil ich dieses Programm in der Gesellschaft nicht positionieren konnte. So gesehen bin ich auch nicht gescheitert, ich bin höchstens ein Anachronismus in der heutigen Zeit. Nein, das Erfindungs-Logo hat mich nie interessiert. In dieses Verhaltensmuster bin ich aufgrund meines sozialen Autismus nicht hineingewachsen. Für mich ist ein Bild zu malen wie eine Katze zu streicheln oder einen Baum zu beschneiden. Es basiert vieles auf Schönheitserwartung. Es passiert vieles aufgrund von Passivität in der Zeit. Dass ich für dieses Verhaltensmuster zum Teil mit Ignoranz gestraft werde, ist ein anderes Kapitel.



Helmut Federles Katzen Jimmy und Zoltan, St. Margrethen, Ende der 1960er Jahre

Was ich in den Arbeiten von dir so ausserordentlich finde, ist, dass eine Emotionalität darin enthalten ist, die in der Kunst auch immer wieder in Frage gestellt wird. Arbeiten, die sich konzeptionell, die sich über den Verstand vermitteln, lassen sich natürlich generell besser kommunizieren als Arbeiten, die emotional und durch persönliche Erfahrung geprägt sind.

In diesem Zusammenhang beschäftigt mich die Tatsache, dass zum Beispiel in der Literatur diese Emotionalisierung überhaupt kein Problem ist, sondern eigentlich erwartet wird. Es geht um Inhalt und Erregung. Die Kunst hat sich selbst von dieser existenziellen Seite verabschiedet zugunsten der Strategie der Vermarktung als formales Ereignis. Ich wende mich heute gegen die Kultur zugunsten einer Kultivierung des Selbst mit der Vorstellung der Kultivierung als humanistische Notwendigkeit.

Verstehst du diese Emotionalität, die biographische Geprägtheit gewisser Arbeiten, die Liebe zu den alten Kulturen und deinen starken Bezug zu einer noch älteren Kulturform, zu den Tieren, auch als eine Verweigerung gegenüber der heutigen Kunstvermittlung?

Ich kann nur sagen, dass mich diese alten Kulturen oder besonders die Tierwelt in einem viel höheren Masse befriedigen, als es ein Kulturgut heute kann. Wenn ich Architektur anschau und ich sehe nebedran eine Katze, erzeugt die Katze in mir, in meiner Seele, viel mehr Wohlbefinden, als es die Architektur tut. Bei der aktuellen Kultur sehe ich immer zuerst die strategischen Absichten, die auf Wirkung aus sind und auf die nötigen Vernetzungsstrategien abzielen. Man kennt den Adressaten. Alles ist referenziell und dient, in den meisten Fällen, nur noch der Aufmerksamkeitsmaxime und erfüllt somit rein wirtschaftliche Kriterien. Die gesamten Schöpfungsimpulse unterliegen politischen Konventionen und globalen Interessen. Da wird nivellierte, inzestuöse Toleranz erwartet, ebenso vorbehaltlose Solidarität. Konsenskultur als Bürgerbewegung. Das hat mit Kultiviertheit nichts zu tun. Wir sind längst Opfer einer Informationsdiktatur, die ihre eigenen Kinder zeugt. Das nennt man dann Demokratie. Da lobe ich mir die Schönheit und Wahrhaftigkeit der Tierwelt, nicht zuletzt als Metapher einer schicksalshaften Archaik.

Erstmals publiziert in *fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik*, Wien, Nr. 8, I, 2010, S. 22–24. Das Interview wurde für die vorliegende Publikation leicht überarbeitet und erweitert.

In: Ausstellungskatalog *BEISPIEL SCHWEIZ. Entgrenzungen und Passagen als Kunst*, hg. von Roman Kurzmeier und Friedemann Malsch, Kunstmuseum Liechtenstein, HatjeCantz Verlag, Ostfildern 2011