

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 81 (1994)
Heft: 1/2: Kunst im Inneren und im Äusseren = L'art à l'intérieur et à l'extérieur = Art inside and outside

Artikel: Das Bild im Raum und das Bild vom Raum
Autor: Küng, Moritz / Federle, Helmut
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-61474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Bild im Raum und das Bild vom Raum

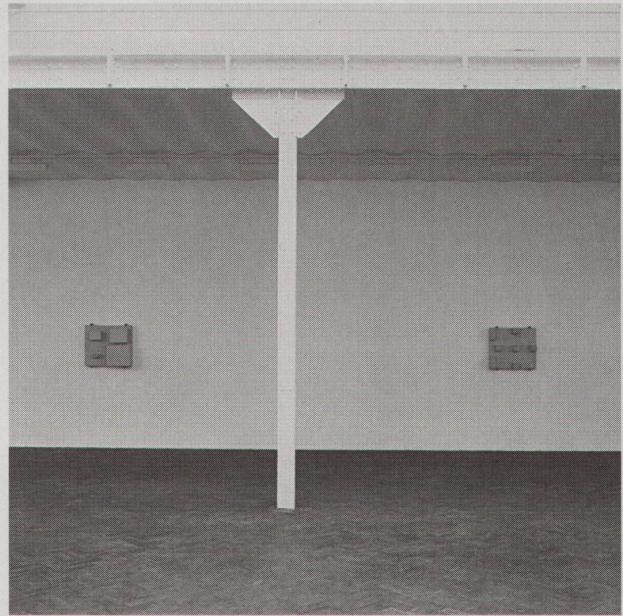
Der in Wien lebende Schweizer Künstler Helmut Federle (geb. 1944) wurde in den letzten Jahren immer wieder als Berater bei architektonischen Projekten beizugezogen. In der so entstandenen Zusammenarbeit mit Architekten wie Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Basel, oder Adolf Krischanitz, Wien, wurde der künstlerische Beitrag nicht appliziert, sondern in das architektonische Projekt integriert und somit eine subtilere Form von «Kunst am Bau» geschaffen. Das folgende Gespräch zwischen Helmut Federle und Moritz Küng bezieht sich explizit auf seine Auffassungen von Raum innerhalb der eigenen malerischen und der partnerschaftlichen architektonischen Arbeit.

Moritz Küng: Deine Malerei besitzt meiner Meinung nach ein sehr ausgeprägtes tektonisches Moment im Sinne eines Zusammenführens von geometrisch abstrakten Formen (Teilen) zu einem unverrückbaren System, das auch als «Gefühl für das Architektonische» umschrieben werden könnte. Der Begriff Tektonik kommt ja ursprünglich aus dem Griechischen und bedeutet zimmern, bauen. Steht nun am Anfang eines Bildes eine dreidimensionale Vorstellung, welche sich im Malvorgang in eine zweidimensionale transformiert?

Helmut Federle: Nein. Bei der Erarbeitung eines Bildes gehe ich von der rein malerischen Problemstellung, die ja in dem Sinne keine architektonische ist, aus, das heisst von der Energieübertragung mittels definierter Farbniederbringung und der Strukturalisierung der Bildoberfläche. Formale Entscheide werden getroffen, die sich auf die anvisierte Äusserung und die Grundgegebenheiten des Bildträgers beziehen. Es ist der Versuch einer Verschmelzung aller anstehenden Probleme der Malerei als Inhalt und der Erkenntnis des Bildes als kultischer Körper, als Ding ohne Sprache, wie dies der amerikanische Maler Joseph Marioni einmal gesagt hat, mit dem Wissen eines nicht zur Gänze einzulösenden Ideals. Es gibt also keine dreidimensionale Vorphantasie. Ebenfalls bezieht sich die Tektonik des Farbaufrages auf eine rein malgeschichtliche Problematik. Im Unterschied zur Architektur haben wir es beim Bild mit einem von Anfang an bestehenden Ganzen zu tun, welches vom Künstler gedeutet, aufgefächert, aufgebrochen und entschieden wird. Es handelt sich also konkret nicht um ein Zusammenführen von Teilen, eher schon um ein Unter- oder Einteilen. Vielfach wird auch die kleinste nicht mehr trennbare Einheit gesucht. Diesen Vorgang möchte ich aber beim Maler nicht als grafisches Problem sehen. Somit kann er sich auch nicht grafisch rechtfertigen.

M.K.: Du betonst bei einem Bild oft dessen spirituelle Kraft und Aussage. Im Gegensatz zur Architektur besitzt ja das Bild keine reale Tiefe, und man kommt nicht in das Bild hinein, sondern nur an das Bild heran. Die spirituelle Kraft ist aber nicht nur dem Bild selbst inne, sondern sie umgibt quasi auch den Betrachter. Die Bildbetrachtung ist somit ein Sichumgeben mit dem Werk.

H.F.: Das ist richtig, und da trifft es auch das Ideale der Architektur. Wenn die Architektur rein formal wäre, würde ihr genau diese Qualität fehlen. Gute Architektur zeichnet sich durch ähnliche Qualitäten aus wie ein gutes Bild. Aber es sind nicht gleiche Sachen, weil sie nicht das gleiche anvisieren. Das Bild ist eine Ikone der Orientierung im Raum, sie ist nicht der Raum selbst. Was sowohl von Bild wie Raum gleichermaßen gefordert wäre, ist ein Mass an sinnstiftender Qualität, bezogen auf ihre jeweilige Funktion und Ausrichtung. Der klassische Ort der Begegnung mit Bildern war ja ursprünglich die Kirche, da wurde eine Einheit erreicht, in der es zur ethischen Verschmelzung von Raum, Ausrichtung und Bild kam. (Martin Heidegger sagt in «Die Kunst und der



Raum» [Erkerverlag 1969]: «Profane Räume sind stets die Privation oft weit zurückliegender sakraler Räume.») Als Gegenbeispiel einer Übereinstimmung könnte man Bilder im Bahnhofbuffet, wo die Menschen die Zeit zwischen zwei Zügen «totschlagen», anführen. Ich glaube, dass Bilder in den Raum hinaus wirken, denselben erfüllen können, anderseits dass der Raum psychologisierend auf das Bild zurückwirkt. Dies zeigt, wie heikel dieser Punkt ist. Zwischen Raum und Bild muss es zu einem glaubwürdigen Dialog kommen. Es herrscht eine gegenseitige Abhängigkeit. Es gibt natürlich noch viele weitere Sachzwänge, die ins Gewicht fallen.

M.K.: 1992 hast du in der Galerie Durand-Dessert in Paris nebst einer Vielzahl kleinformatiger Arbeiten aus der Serie «Basic on Composition», welche auf dem 1979 entstandenen Bild «Liegendes H» beruht, zum ersten Mal dreidimensionale Arbeiten gezeigt. Es waren fünf jeweils auf zwei Ebenen aufgebaute Betonreliefs, die Sockel und Dimension, Form und Inhalt thematisierten. Trotz der Endgültigkeit, welche dem Material eingeschrieben ist, hatten diese Arbeiten modellhaften Charakter im Sinne einer Maquette und wirkten sehr skizzenhaft, suchend. Liegen dieser Arbeit konkrete Überlegungen zum Raum beziehungsweise zur Architektur zugrunde?

H.F.: Bei «Basic on Composition» geht es um die traditionelle Auseinandersetzung mit der Malerei, um die Auseinandersetzung mit dem Bild als Ding, als Körper, als idealer Ort. Selbst sehe ich diese Serie als Suche nach einer ethischen Monochromie, dies im Gegensatz zu einer rein grafischen. Diese grafische Monochromie zeichnet sich meist vordergründig dadurch aus, dass sich auf der Fläche nur eine gleichmäßig geschlossene Farbe befindet, der man jede Aktivität genommen hat. In meinem Verständnis suche ich eine Monochromie, welche sich aus mehreren Positionen zusammensetzt, die auf der Akzeptanz der Dualität basieren, wo alle gleichwertig sind, sich gegenseitig bedingen und so eine Ebene bilden. Nun zu deiner Frage nach den Betonreliefs. Auch bei diesen Arbeiten gibt es keine Überlegungen zu Raum oder Architektur. Sie sind sehr bildhaft gehalten. Sie bestehen auch aus einem Träger und einem darauf liegenden aktiven Teil. Diese «Bilder» haben aber nur eine andere Materialität und dadurch ein anderes spezifisches Gewicht. Aktivität besteht nicht aus Farbklang, sondern aus Materialmasse, ein Aspekt, der selbst im Umgang mit Farbe wichtig ist. Des weiteren ist es für mich entscheidend, dass es sich um ein Ding handelt, das am klassischen Ort des Bildes, nämlich auf der Wand, plaziert ist, somit frontal gesehen und dazu durch eine

Helmut Federle, Betonreliefs,
Ausstellung Galerie Durand-Dessert,
Paris, 1992
Foto: André Morin, Paris, courtesy
Galerie Durand-Dessert



Haus Federle in Galisteo, New Mexico, USA,
1992

Loft von Helmut Federle in Wien
Foto: János Kalmár, Wien

durchschnittliche Bildgrösse bestimmt wird. Liegend hätten dieselben Reliefs sicherlich viel eher diesen von dir angesprochenen Modellcharakter. Zum mindest wären sie in der Nähe der Skulptur, weil sie von verschiedenen Seiten einsichtig wären und kein klar definiertes Oben und Unten in der Vertikalen, in der Begegnung hätten. Für mich war entscheidend, diesem Modellcharakter entgegenzuwirken, die Teile vorne vom Träger zu trennen. So gesehen, besteht nur bedingt eine Einheit, ähnlich wie bei der Farbe in bezug zum Bildchassis. Natürlich haben diese Betonreliefs eine ganz andere Körperlichkeit. Das Gewicht und die Absage der Farbe als ein von mir bestimmtes Energiematerial spielten eine entscheidende Rolle. Es wird aber nicht etwas Definitives postuliert, sondern ein Mass an Fragilität gezeigt. Bei den Betonreliefs geht es mir um Volumen und um die Verhältnisse verschiedener Positionen innerhalb des Materials.

M.K.: Die kontextbezogene Beschäftigung mit Volumen ist ja auch eine Aufgabe der Architektur. Kannst du den Unterschied zwischen skulpturelem und architektonischem Volumen oder Modell aus deinem Verständnis heraus verdeutlichen?

H.F.: Bei der Architektur handelt es sich immer um funktionsbezogene Volumen. Die Modelle repräsentieren oder illustrieren eine später zu benützende Einheit. Architekturvolumen können ja in den wenigsten Fällen als Gesamtes gleichzeitig wahrgenommen werden. Die architektonische Form sehe ich vielmehr in der Nähe der grafischen Form. Sie ist eine Gestaltungsform der einfacheren, vordergründigeren Kommunizierbarkeit, und dies meine ich durchaus nicht abwertend, was aus der Funktionsabhängigkeit und Funktionsnotwendigkeit der Architektur kommt. Das Spezifische der Kunstform ist ihre funktionslose, immaterielle, letztlich sprachlose Qualität. Architektur ist in erster Linie Behausung, während Bilder Orientierung sind. Der Konsument ist in der Architektur real präsent, während er beim Bild höchstens «ideell im Bild sein» kann. Dies ist ein wesentlicher Unterschied. Bei beiden ist mir heute von Wichtigkeit, dass es nicht mehr um die Frage des Machbaren geht, sondern um die des Vertretbaren. Jede Disziplin sollte sich auf ihre eigene mediale Geschichte beziehen und sich dadurch unterscheiden, was jedoch nicht heisst, dass nicht jede Frage auch eine Gegenwart besitzt. Dem muss man konzeptuell sehr differenziert begegnen, indem man vor allem nach der richtigen Fragestellung sucht. Eine Fragestellung, die auch alle politischen und sonstigen Sachzwänge berücksichtigt.

M.K.: In diesem Zusammenhang möchte ich über das Handhaben von Raum

bezüglich deiner Ausstellungstätigkeit und deiner Zusammenarbeit mit Architekten zu sprechen kommen, über Raum als bildhafte spirituelle aber auch als physische Qualität. Ich selbst glaube, dass das Bild nie solitär existieren kann und es im Raum immer in Abhängigkeit zu diesem steht. Die Abhängigkeit von Raum und Bild ist reziprok, wo eine Stimmigkeit verstärkt oder abgeschwächt werden kann. Du hast in den letzten Jahren an sehr unterschiedlich «beladenen» Orten deine Malereien gezeigt: In Krefeld in der von Mies van der Rohe erbauten, ursprünglich privaten Villa «Haus Lange», in der von Olbrich erbauten Wiener Secession oder in der Kunsthalle Zürich, einer ehemaligen Fabrikationswerkstätte. Welchen Einfluss haben diese verschieden bedingten Räumlichkeiten auf die Art und Weise, wie du deine Bilder installiertest, auf die Auswahl, die du dabei triffst?

H.F.: Das Haus Lange ist ja ursprünglich kein Ausstellungshaus gewesen. Es war ein Wohnhaus von grosser Schönheit, mit Schlafräumen, Salons usw. Diese Qualität, die Mies van der Rohe für das Wohnen erreicht hat, macht sich auch für das Bespielen mit Kunst positiv bemerkbar. In dem Haus herrscht eine gewisse Intimität. Im Gegensatz dazu ist die Secession von Olbrich als Ausstellungsort geplant und gebaut worden. Nur hatte man um die Jahrhundertwende eine andere Vorstellung von Ausstellung. Da wurde dieser eigentlich zu gross geratene Raum mit Pflanzen und Sonstigem unterteilt. Diese nackte, weisse Grösse hat heute etwas Problematisches, und ich habe noch nicht viele Ausstellungen darin gesehen, die mich in der Bespielung überzeugten. Ich meine damit nicht das Material, sondern wie dieses Material sich im Raum zeigte. Anderseits ist die Geschichte der Secession sehr eindrücklich. Hodler hatte dort, so glaube ich, einen seiner ersten grossen Auftritte. Dies zeigt, dass nicht nur die Gegenwart, sondern auch die Geschichte in irgendeiner Form in den Räumen präsent ist. Zur Kunsthalle Zürich kann ich sagen, dass dies für mich eine der schönsten Erfahrungen war. Obwohl sie ein nicht unbedingt perfektes Provisorium ist, mit wenig Geschichte, ist sie doch durch ihre präzise, unspektakuläre Führung vorbildlich. Wie ich schon sagte, war ja der ursprüngliche Ort, an dem man Bildern begegnete, die Kirche. Das war mit dem Altarbild oder der Ikone der ideale Ort.

M.K.: Die Vorstellung vom idealen Ort für das künstlerische Werk bleibt ja eine Utopie, obwohl der von dir angesprochene Kirchenraum im Vergleich zu den heutigen Museumsbauten am stärksten von einer Ideologie besetzt ist. Gibt es Aspekte bezüglich der gegenwärtigen Kunstraumarchitektur, die dir besonders wichtig erscheinen?

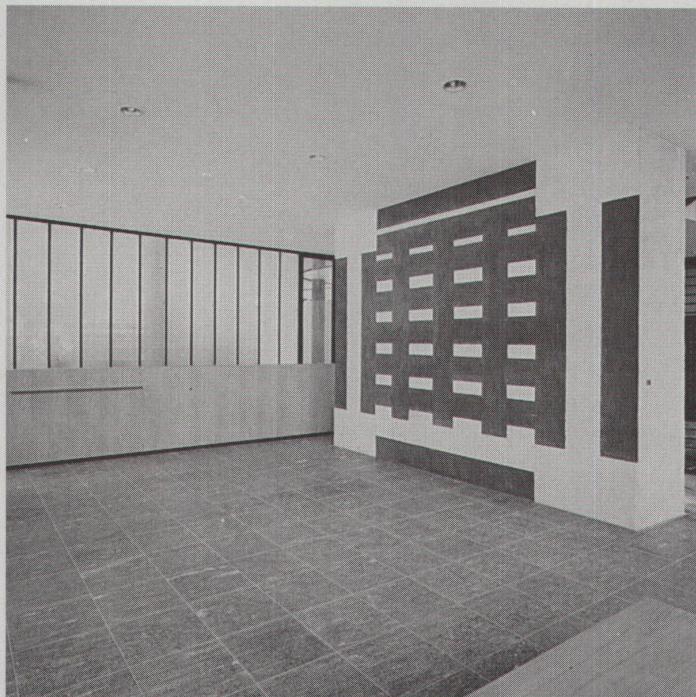
H.F.: Ich halte diese Prestigebauten, wie sie überall entstehen und entstanden sind, für grundsätzlich falsch. Da gibt es erstens ein ideelles Problem. Das Haus selbst wird zum bewunderten Kultobjekt, in dem die Kunst zu einer *füllenden* Funktion degradiert wird. Sie wird ideell konkurrenziert und unterliegt einer Machtdemonstration seitens der Architektur, weil Architektur selbst «Bild» sein will. Das Guggenheim-Museum in New York ist dafür ein gutes Negativbeispiel: als Monument von Bedeutung taugt es für Ausstellungen eigentlich nicht. Dagegen halte ich die Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen oder das Kunstmuseum Basel, welches allen musealen Anforderungen bestens entspricht, für vorbildlich. Zweitens übt die Summe, die man für diese Paläste ausgibt (für das Guggenheim-Projekt von Hans Hollein in Salzburg über 100 Millionen Schweizer Franken) in Relation zu den dann doch recht bescheidenen Preisen auf die Kunstwerke eine *psychologisch* negative Wirkung aus. Das ist bezeichnend für eine Gesellschaft, in der das Messbare von grosser Wichtigkeit ist. Das Gleichgewicht ist durch den materiellen Aufwand gestört. In meiner Vorstellung muss der Inhalt gegenüber der musealen Hülle mindestens gleichwertig, wenn nicht kostbarer sein. Führen wir uns weiter den Kreativzwang der flexiblen Räume, der Stellwandarchitektur vor Augen, so sehen

wir, dass das nirgends funktioniert hat. Trotzdem wird es weiterhin praktiziert. Da wurde unterschätzt, dass gerade Bilder auf einen in jeder Hinsicht glaubwürdigen Träger, den wir durchaus auch physikalisch wahrnehmen, angewiesen sind. Die Stellwand bildet keine Basis und impliziert psychologisch ein Provisorium, das das Kunstwerk auch nur provisorisch lesen lässt. Ich möchte ein wenig provokativ behaupten, dass heute, aus politisch vermarktbaren Gründen und als Kulturalibi der Politiker, die Museumsarchitektur gegenüber dem Kunstwerk eine bevorzugte Rolle einnimmt und an dessen Stelle tritt. Künstler, obwohl es wenige sind, die sich mit diesen Fragen beschäftigen, werden in die Lösungssuche eines Museumsprojektes gar nicht erst eingebunden.

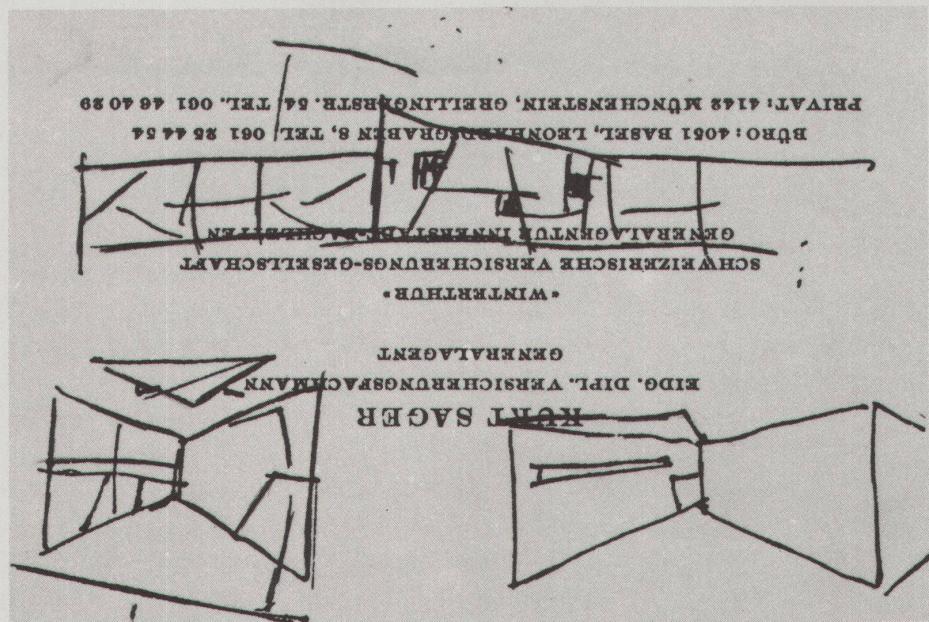
M.K.: Der von dir angesprochene Konflikt entsteht ja, sobald sich das architektonische Gefäß gegenüber dessen Inhalt behaupten will. Anlässlich des Symposiums «Denkraum Museum» in Zürich (1991), hat Urs Raussmüller, Leiter der Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen, postuliert, dass die Architektur innerhalb des unternehmerischen Denkens eines Museums erst an letzter Stelle kommt. Seine Unternehmensphilosophie wird zuerst durch die Kunst selbst geprägt, dann durch das Verhalten der Institution (wie das Museum etwas tut), durch das Programm (was das Museum tut), durch die finanziellen Mittel (womit das Museum etwas tut), durch die Führung (wer etwas tut) und letztlich durch die Erscheinungsform, die Architektur (wie etwas aussieht).

H.F.: Das ist ein gutes Beispiel, bei dem man sieht, dass in der Frage nach bedeutenden Ausstellungsorten die Architektur doch eine ziemlich untergeordnete Rolle spielen kann. Raussmüller hat natürlich recht, wenn er davon spricht, dass es zuerst um die Kunst geht. Wir sprechen über Architektur wie über Design, das man bewundert. Das Charakteristikum von Design ist, dass es etwas vortäuscht, das es selbst nicht ist. Was dem Design zugute kommt ist, dass es am meisten Macht anziehen kann, weil es mit dem Missverständnis operiert und nicht einer tieferen Herkunft unterliegt. Und darum sind diese Überlegungen, wie ich sie anstelle, schwierig, weil sie nicht auf dem Konsens der Macht basieren, sondern auf dem Verantwortungsbewusstsein für das jeweilige Selbst.

M.K.: Du hast bereits an mehreren architektonischen Projekten mitgewirkt.



Helmut Federle, Graffito im Erweiterungsbau der Eidg. Alkoholverwaltung, Bern, 1993; Architekt: Rolf Mühlthaler, Bern
Foto: EDMZ



Zum einen in der Zusammenarbeit mit Jacques Herzog & Pierre de Meuron für die Wohnzeile an der Pilotengasse in Wien und für das Gebäude der Sammlung Goetz in München, zum anderen mit Adolf Krischanitz, wo du im Moment an der Realisierung eines russisch-jüdischen Kindergartens im Praterstern arbeitest. Architektonische Vorstellungen für ein eigenes Wohnhaus tauchen aber bereits Ende 1979 auf und sind als Skizzen in deinen Publikationen «Arbeit der neuen Ordnung (NSG II)» (1983) und in «Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen» (1986) aufgenommen. Es ist dies eine Vorstellung eines Hauses, das sich aus zwei Dreiecken konstituiert, mit integriertem Atelier und Garage zum einen und Wohnhaus zum anderen, und sich in einer von einer Hofmauer begrenzten Situation befindet. Worauf basieren deine Gedanken zu dieser räumlich doch eher unorthodoxen Vorstellung eines Wohnhauses?

H.F.: Das ist zu einer Zeit entstanden, in der ich mich mit den abstrakten Grundformen – Viereck, Dreieck und Kreis – beschäftigte. Innerhalb dieser Abstrahierungsphase der Landschaft zum Dreieck – ich habe mich ja noch früher mit der Berglandschaft beschäftigt – wurde das Dreieck auch auf die Vorstellung des Hauses übertragen.

M.K.: War das Dreieck damals der Archetypus, wie er heute als Rechteck in deiner Arbeit besteht?

H.F.: Es war eine von verschiedenen Möglichkeiten. Bereits 1976 tauchten dann die Senkrechte und Waagrechte in Zeichnungen auf. Das Dreieck war insofern Archetypus, als es sich aus den Bergdarstellungen heraus entwickelte. Diese Skizze zu meinem Haus basierte nicht auf einer tieferen Auseinandersetzung mit Architektur.

M.K.: Doch ist sie vermutlich aus einer Art idealisierten Wunschvorstellung entstanden?

H.F.: Ein Ideal mit Augenzwinkern vielleicht. So ernst sollte man diese Skizze nicht nehmen, das war eher aus jugendlicher Leichtigkeit entstanden.

M.K.: Wann hat dann die seriöse Auseinandersetzung mit Architektur begonnen?

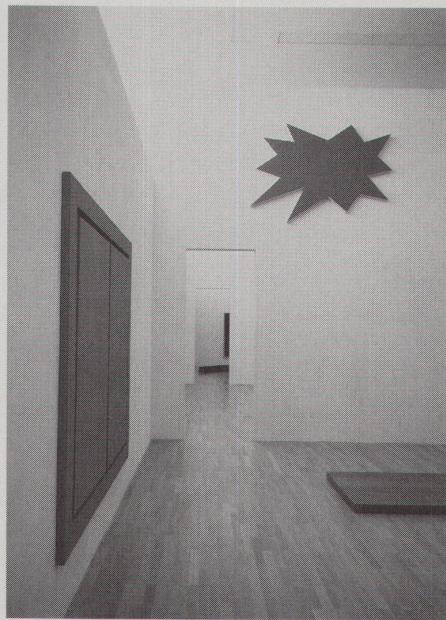
H.F.: Ich bin mit Jacques Herzog schon lange befreundet, und 1989, beim Projekt «Pilotengasse», einer Wohnbausiedlung in Wien, ist zum ersten Mal eine Zusammenarbeit entstanden. Zuvor habe ich 1988 meinen Loft in Wien umgebaut, was eigentlich die erste realisierte architektonische Arbeit war. Sie steht in der Tradition der Loftarchitektur. Für mich war es wichtig, mich auf die gegebenen Bedingungen ein-

Helmut Federle, Skizze für ein eigenes Haus, Tinte auf Visitenkarte, 7x10,5 cm, ca. 1979



Wohnhäuser an der Pilotengasse, Wien 1991; Architekten: Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Basel, in Zusammenarbeit mit Helmut Federle Foto: Margherita Krischanitz, Wien

Oberer Ausstellungsraum im Haus für die Privatsammlung Goetz, München 1992; Architekten: Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Basel, in Zusammenarbeit mit Helmut Federle



zulassen und nichts überzustrapazieren. Vielfach haben wir es mit einer Architekturentwicklung zu tun, die regionale oder geographische Qualitäten missachtet und eine universelle Designqualität anstrebt. Dies ist für mich problematisch. Ich würde mir wünschen, dass Architektur sich viel bescheidener manifestierte. Dies wäre mit einer totalen Absage an das Designmoment verbunden. Dann erst käme sie vermutlich näher an eine kommunizierbare Allgemeinqualität heran.

M.K.: Hatten diese Gedanken Einfluss auf deine Überlegungen zu den Projekten in Wien und München?

H.F.: Ich habe dies zumindest versucht. Ich könnte mich nicht zuletzt als eine Art «moralische» Instanz in der Zusammenarbeit mit einem Architekten verstehen. Diese Qualität, das Mass an Vereinfachung in bezug zur Gegebenheit, kann ich in eine Zusammenarbeit einbringen. Die Architekten Herzog & de Meuron sind verhältnismässig spät an mich herangetreten – das heisst, der Bau war schon ziemlich fortgeschritten – mit der Bitte, bei Aussenputz sowie Fenstern und Türen Entscheide zu treffen. Im Dialog mit den Architekten wurde die Putzfrage geklärt. Ursprünglich waren verschiedenartige Putzbahnen an den Fassaden vorgesehen. Dieses Konzept wurde von mir fallen gelassen, und man hat sich für nur zwei Putzarten, einen grobkörnigen für die Vorderseite und einen feinen für die Rückseite, entschieden. Weiter fixierte ich eine graugrüne Farbe für Türen und Fenster. Leider wurden einige meiner Entscheidungen, wie ungestrichener Putz, Sichtbetoneingänge oder ungestrichene Eternitsockelplatten, von der Hausverwaltung und den Mietern zunichte gemacht, alles wurde nachträglich überstrichen.

Ich möchte hier festhalten, dass ich mich in der Zusammenarbeit mit Architekten nicht als Künstler verstehe. Der Begriff des Künstlers fällt mir ohnehin schwer, weil er so viel Missverständnisse impliziert. Ich sehe mich als Maler und in Fragen der Architektur oder in angewandten Fragen als Gestalter. In der Zusammenarbeit mit den Architekten sehe ich mich als vollwertigen Partner, der vielleicht durch Distanz und anderweitige Erfahrung seine ästhetischen Vorstellungen einbringen kann. Da ist es dann auch nicht so wichtig festzuhalten, was jetzt genau von mir ist und was nicht. Beim Privatmuseum in München habe ich mich beispielsweise dafür eingesetzt, dass die Einteilung in gleich grosse Räume gemacht wird und für nicht gestrichene, rohverputzte Wände. Diese gleich grossen Räume schienen mir ideal zu sein, um die spezifischen

Eigenheiten der sehr verschiedenen Kunstwerke herauszustellen, das heisst, dass die Kunstwerke ihre eigene Massstäblichkeit in neutralen Raummassen haben.

M.K.: Wenn wir nun an dieser Stelle über dein drittes Projekt in Zusammenarbeit mit dem Architekten Adolf Krischanitz sprechen, fällt mir aus deinen Beschreibungen auf, dass die gerade erwähnte Zurückhaltung deiner Beiträge, sei es in der Farbbestimmung oder in der Raumaufteilung, anders in Erscheinung tritt. Sowohl dein Beitrag als Künstler als auch das Material und die Architektur sind beim Kindergarten viel offensiver. Das sich im Park befindende Betongebäude wird aussen schwarz verputzt, die Wände der Klassenzimmer bleiben in rohem Zustand, und die Einbauten zur Erschließung werden in einer von dir bevorzugten Farbe, Gelbgrün, gestrichen.

H.F.: Als mir Adolf Krischanitz das Gebäude skizzierte, dachte ich sofort an ein dunkles Gebäude. Dies schien mir möglich, weil das Gebäude in einem grünen Park hinter Bäumen liegt. Weil es nicht sehr gross ist, stellte ich mir so etwas wie einen Monolithen vor. Dazu gesellte sich der Wunsch, im ursprünglich einzigen Gebäude die Längsachse gelbgrün streichen zu lassen. Sowohl das Gelbgrün wie das Dunkelgrau sind Farben, wie man sie in der Natur an mit Moos oder Flechten überzogenen Felsen sieht. Weiter konnte ich Krischanitz sofort von den Lichtbahnen in den Räumen überzeugen. Mir schwebte ein geschlossenes Gebäude vor, in dem Türen und Fenster in der sie umgebenden Farbe integriert sind. Weiter habe ich den schon fast impressionistischen Part des Sichtbetons als ungestrichenen Endzustand bestimmt.

M.K.: Der Bau setzt sich ja ganz klar von seiner Umgebung ab und erscheint quasi als Abstraktion in der konkreten Welt des Parks.

H.F.: Das sehe ich nicht ganz so. Es ist interessant zu sehen, dass sich das dunkle Gebäude besser integriert als zum Beispiel ein weisses. Dieser dunkle Block, in dessen grossen Fensterscheiben sich Bäume und Sträucher spiegeln, hat etwas sehr Ruhiges und Würdevolles. Weiter sehe ich in diesem Farb- und Materialklang durchaus ein Mass an Symbolqualität gegenüber der gestellten Aufgabe. Ein Mass an Schwere, die sich ergeben, horizontal äussert. Es ist enttäuschend zu sehen, wie die Leute Schwierigkeiten haben, solche Qualitäten psychologisch richtig einzuordnen. Sie haben zum Wert des Schweren, zum Wert des Dunklen ein ziemlich gestörtes Verhältnis. Wir leben in einer vordergründig farbig kompensierten Zeit. Jeder von grauen Wolken durchzogene Himmel wird als Bedrohung aufgefasst. Dieser Frage der klimatischen Voraussetzung müsste man offen begegnen und die Schönheit in verschiedenen adäquaten Möglichkeiten sehen.

Jüdisch-russischer Kindergarten
Neue Welt, Wien 1993; Architekt:
Adolf Krischanitz, Wien, in Zu-
sammenarbeit mit Helmut Federle.
Grundriss, Glasfassade mit
schwarz eingefärbtem Betonsturz

