

Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit: ein Wechselspiel, fragmentarisch

Autor(en): **Federle, Helmut**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **128 (2002)**

Heft 5: **Kunst und Architektur**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-80365>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit

Ein Wechselspiel, fragmentarisch

Wenn ich heute über Architektur spreche, spreche ich dann über Kunst? Ist Architektur Kunst? Wann ist Kunst Kunst? Aus der Tradition heraus verstehen wir die Architektur als angewandte Kunst, ein einer Sache dienendes Metier. Andererseits spricht man in Bezug zur Architektur von der «Mutter der Kunst». Diese Rolle möchte ich doch lieber der Malerei zuweisen. Bin ich, der Künstler, der Maler, nicht zuletzt auch Architekt, wenn ich ein Gebäude entwerfe und baue wie unlängst den «Pavillon für Fische» in Orléans? Eine in einem Park stehende offene Beton-Konstruktion aus vertikalen und horizontalen Säulen auf der Basis eines Wasserbeckens, in dem sich Zierfische befinden. Ist dieses Gebäude nun Kunst oder Architektur? Es ist Architektur und Kunst. Offenbar befinden wir uns in einer Epoche des Cross-over. Die Grenzen scheinen fließend zu sein. Und dies im Augenblick buchstäblich, wenn ich als Künstler hier zu Ihnen, einem Publikum der Architektur, spreche. Das Interesse an meiner Arbeit, an meiner Haltung scheint in Architektenkreisen um vieles grösser als in den Kreisen der Kunst.

Viele Architekten zeigen ihre Werke heute in Galerien oder in Museen. Schweizer Architektur findet international grösste Aufmerksamkeit, wie zum Beispiel im Moma in New York oder in Ausstellungen, die Titel tragen wie «Minimal heute», «Light Gesture». Anführen möchte ich diesbezüglich auch die Ausstellung, die ich mit Peter Zumthor bei Max Hetzler in Berlin gemacht habe. Zumthor zeigte das Modell der Topografie des Terrors, ich fünf schwarz-graue Corner Field Paintings von ca. 50 x 60 cm Grösse. Es ging hier um den Dialog zwischen dem Architekten und dem Maler in ihren jeweils eigenen Medien.

Inwieweit lässt sich die traditionelle Trennung zwischen Malerei als autonomer Kunst und Architektur als angewandter Kunst noch aufrechterhalten? Stellt sich nicht schon in gewisser Weise in der Malerei diese Problematik? Wenn ich für den Europasaal im Paul-Löbe-Haus in Berlin, einem Gebäude des Architekten Stefan Braunfels, eine Auftragsarbeit installiere, die aus sieben schwarz-goldenen Tafeln besteht, reagiere ich auf fixe Vorbedingungen, wie wir sie aus den angewandten Dis-

ziplinen kennen. Aber es ist natürlich Kunst. In gleicher Weise, wie mein Wandrelief an der Schweizer Botschaft in Berlin von Diener & Diener Kunst ist. Autonom bleibt die Arbeit durch die an mich gebundene Freiheit meiner Entscheidungen. Der Gedanke des spezifischen Ortes der Malerei, des spezifischen Ortes der Arbeit, und dies auch im kulturpolitischen Sinne, spielt generell eine bedeutende Rolle in meinen künstlerischen Überlegungen.

Jede Architektur hat von vornherein diesen spezifisch bestimmten Ort, die bestimmte Aufgabe, den bestimmten Auftraggeber. Privat, öffentlich, Kirchen, Banken, verschiedene Funktionen etc., all dies sind spezifische Bedingungen, auf die die Architektur einzugehen hat. Malerei dagegen hat in meinem Verständnis den erwünschten Ort: das Museum. Ist das Museum von heute noch dieser Ort? Ist das Guggenheim-Museum noch dieser Ort? Ist die Sammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf noch dieser Ort? Durch die Flut der möglichen kulturpolitischen Entscheide, denen ich ausgesetzt bin und die um ein Vielfaches zugenommen haben, entstehen Problemzonen unabsehbaren Ausmasses. Die Autonomie ist kulturpolitisch gefährdet.

Das grosse öffentliche Interesse gegenüber Architektur und Kunst, gegenüber Architektur, Filmkunst und Fotografie, scheint geradezu inflationär zu sein. In der Breite der Aufmerksamkeit haben Architektur, Film und Fotografie die Malerei abgelöst. Sie sind in dieser Aufmerksamkeit die visuell führenden Medien. Man spricht heute unbescholtene von «Stararchitekten». Die Gegenwartskunst ist das Höchste und Widerwärtigste zugleich, und wir reden uns ein, wie bedeutungsvoll sie ist. Und wir reden uns auch ein, wie bedeutungsvoll Gegenwartsarchitektur ist. Es gibt bereits die Meinung, Kunst sei ein Schimpfwort.

In der Moderne gab es doch nie so viele bedeutungsvolle Gebäude wie heute. Jeder Ort, und sei er noch so klein und unbedeutend, wartet heute mit einem publizierten, sprich bedeutungsvollen Gebäude auf. Wir reden uns ein, wie bedeutungsvoll sie sind, und darin aber sind wir uns uneiniger denn je. Jedes Jahr vor Weihnachten findet ein Ranking der drei bedeutendsten



1 und 2

**Relief an der Schweizer Botschaft in Berlin, 2000, Beton,
Architekten: Diener und Diener, Basel
(Bild: Christian Richters, Münster)**



ten Gebäude der Schweiz im Fernsehen statt. Über die Auswahl liesse sich streiten, und sie liesse sich auch ohne grosse Probleme austauschen. Wir meinen in der Bewertung oft nicht dasselbe. Ich meine nicht dasselbe wie die so genannte Fachjury für das Bauen in den Bergen, ich meine auch nicht dasselbe wie die Schweizerische Kunstkommission. Wir reden über Kunst und Architektur, und jeder meint dabei etwas anderes. Jeder hat die Meinung, die seiner sozialen Biografie entspricht. Jeder hat die Meinung, die seiner sozialen Verfügbarkeit entspricht. Kommunikation und Bewertung sind zum reinen Selbstzweck verkommen. Visionen lassen sich nicht über den Qualitätsbegriff kommunizieren. Das Konstrukt Kunst, wie wir es heute verstehen, verweigert in seinen unterschiedlichen materialisierten Energien die Deckung. Über Öffentlichkeit funktioniert dies jedoch bestens.

Wir haben einem gleichförmigen, populistischen Liberalismus Platz gemacht

Wie kam es zur Ablösung der Malerei als Mutter der Kunst? Gibt es heute noch eine Malerei, die an die poetisch-sinnstiftenden Ausrichtungen glaubt? Malerei ist eine Spur. Sie ist ein Weg. Und darin unterscheidet sie sich wesentlich von der Architektur. Die Architektur manifestiert sich grundlegend durch einen finalen Zustand von grösserer Dominanz und definitiverem Sein. Die Architektur scheint also durch die materielle Abhängigkeit vor der grassierenden Auflösung der Werteskala eher geschützt zu sein.

Ich stelle fest, dass das Bekenntnis zur Tradition ein schlechter Begleiter ist, gehört doch der Glaube an den Fortschritt gefüttert. Im Bekenntnis zum Fortschritt werden wir zum sozialen Wesen, über das Leistungen erst kommuniziert werden. Biografisch bestimmtes Einzelgängertum steht dem im Wege und wird somit zur Falle auf dem Weg zur sozialen Verfügbarkeit. Heute endet dies in einer Ausgrenzung, während ich einer Generation angehöre, in der der «Beautiful Loser» kommunizierbare Grösse hatte. Diese soziale Verfügbarkeit äussert sich immer mehr durch den Beigeschmack des Manieriert-Öffentlichen, vor allem dann, wenn sie mit den obligaten Zynismen durchsetzt ist. Bekenntnisse zum Wertekonservatismus in Bezug zur Sinnsuche, in Bezug zur Sache, wie ich sie aus der klassischen Moderne kenne, Visionen, die an tiefere existenzielle Fragen gebunden sind, scheinen auf verlorenem Posten. Es ist mir klar, dass ein kritisches Verständnis an und für sich nicht kommunizierbar ist, und durch den Verlust einer so genannten Elite haben wir einem gleichförmigen, populistischen Liberalismus Platz gemacht. Die Grösse eines kritischen Verständnisses und die Grösse des Scheiterns als ein Spiegel des Seins sind in den Strukturen von heute auf dem Abstellplatz der Ignoranz parkiert. Dieses Schweigen, dieses Scheitern möchte ich eigentlich den grossen Leistungen in Kunst und Architektur zumuten können, und somit läge im Scheitern die Existenzberechtigung. Und darin bräuchete sie sich dann auch nicht um fragwürdige Solidaritäten zu kümmern. Ein zu kritisches Verhalten birgt immer das Stigma des Erfolglosen, und dies wird es wohl sein, dass dann unter den kritischen Geistern so wenig Solidarität aufkommt, während auf der anderen Seite aller Erfolg, selbst der vordergründigste, selbst der verlogenste, zu Verbrüderungen und fragwürdigen Übereinkünften führt, wenn damit die Profilierung des eigenen Selbst einhergeht. Das Missverständnis dieser vordergründigen Übereinkünfte ist letztlich der Förderer öffentlicher Aufmerksamkeit. Die Abnahme der kritischen Instanz hat zur Zunahme vordergründiger Verbindlichkeit geführt.

Ich habe nun diese Analogien der Übereinkünfte auf den Einsatz nichtmaterieller Strategien hin angesprochen. Diese Strategien haben die Schulen der ästhetischen Orientierung abgelöst. Wir können jedoch unser eigenes Tun aus dieser Entwicklung nicht ausklammern. Aus der Natur kennen wir die Mutationen als Strategie des Überlebens, und so gesehen lassen sich diese heutigen Strategien auch verstehen und haben darin dann ihre Logik.

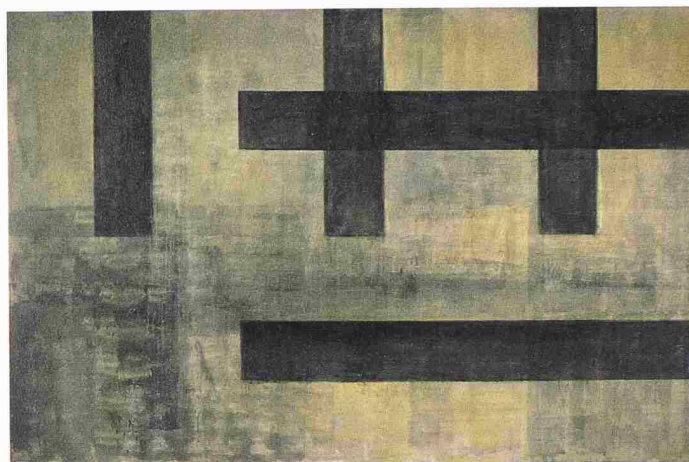
Die Umwandlung der Wissensgesellschaft hin zur Informationsgesellschaft hat sicher ihren starken Schub in den 60er-Jahren erhalten und wurde nicht zuletzt durch den Trend der 68er-Generation beschleunigt. Heute ist der Mensch der Manager seiner eigenen Strategien im grossen Netz der Öffentlichkeit. Der Mensch als Produkt seines eigenen Selbst. Das ist der Künstler von heute, nicht der den traditionell spezifischen Medien wie Malerei, Bildhauerei etc. Zugehörige. Insofern beantwortet sich die Frage: Ist der Architekt ein Künstler?, innerhalb dieser Erkenntnis eindeutig mit Ja. Der Architekt ist der Künstler, nicht zuletzt durch eine plurale Referentialität. Beim Architekten lag dies schon immer in der Natur der Sache. Misst man die Kontakte, die ein Architekt im Laufe einer Arbeit hat und etabliert, Kontakte, die sozial, strategisch verwendbar und von eminenter Wichtigkeit sind, versteht man, was ich meine. Im heutigen Öffentlichkeitswahn eignet sich daher dieses Tätigkeitsfeld aufs Beste. Allerdings scheint ein grosser Unterschied zu sein, ob der Bauherr die Gemeinde Eschenbach ist oder grosse staatliche oder Privatinstitutionen von Seiten der Kulturförderer in London, Berlin oder San Francisco. Es sind diese Partner in der Arbeit, die dann den Zugang zu unterschiedlichen Vermittlungsmedien, sprich Zeitungen, Fernsehen etc., den Zugang zur Öffentlichkeit generell eröffnen. Eine Öffentlichkeit, ohne die eigentlich nichts stattfindet. Die Gemeinde Eschenbach wird da wenig zu bieten haben.

Die Position des Architekten als Künstler wird durch das Umfeld, in dem er baut, bestimmt

Alle diese möglichen sozialen Kontakte haben Folgen, die nicht unbedingt zur Hinterfragung der Arbeit und ihrer sinngebenden Bedeutung beitragen. Ich stelle hier die provokante These auf, dass die Position des Architekten als Künstler nicht zuletzt durch das Umfeld bestimmt wird, in dem er baut. Somit hat das schlussendlich weniger mit dem Gebauten zu tun als mit dem Bauenden. Es ist sinnlos, über die Definition von Qualität zu sprechen. Es ist noch sinnloser, Qualität zu benennen. Belegen können wir sie ohnehin nicht. Nur, dies belegt nicht, dass es nicht einen Diskurs über Qualität in Bezug zum Gemachten geben könnte jenseits von problematischer Öffentlichkeit. Das Relative einer Sache ist doch nicht das Willkürliche. Wenn sich die Moderne durch Schulen definiert hat, in denen Diskurse über philosophische und psychologische Visionen geführt wurden, so gibt es heute Strategien, an denen durch Öffentlichkeit gemessen wird, ob etwas ist oder nicht. Political Correctness und andere Strategien haben die Schulen der ästhetischen Orientierung abgelöst. Und Motiviertheit bezieht sich nicht mehr auf die Vision, sie bezieht sich auf strategische Eloquenz, in der sich Intelligenz vor allem durch öffentliche Vernetzung manifestiert. Motiviertheit in Bezug zur strategischen und politischen Öffentlichkeit. Weg vom Übel des Einzelnen, des Einsamen, weg vom Leid, vom Zweifel. Es sind diese strategischen Koordinaten, aus denen das momentane materielle Ergebnis herzu-leiten ist. Morgen wird es im Gleichbleiben wechseln.

Der Widerstand als hoher akzeptierter Wert in den Visionen der klassischen Moderne blieb auf der Strecke. Der Widerstand als persönlich motivierte Abweichung. Ich möchte hier festhalten, dass ich schon die klassische Moderne nie als versöhnlich empfunden habe und die Kompatibilität ihrer Werke genauso in Frage stelle. Heute scheinen jedoch Konsens- und vor allem Konventionsfähigkeit selbstreferenziell zu herrschen, was eine grössere gesellschaftliche Verbreitung und Akzeptanz von Kunst fördert. Die Frage nach einer Form, Bedeutungsrelation, scheint obsolet oder basiert immer noch naiverweise auf dem so genannten Freiheitsdogma, das man in der westlichen Hemisphäre längst als überholt erachten möchte. Man macht, was man will, und darin verbrüdernd man sich. Man sucht das Nest der Tonangebenden, und insofern macht man schlussendlich gar nicht, was man will. Die Freiheit einer solchen Gruppe ist nicht nur soziologisch, sondern grundsätzlich zweifelhaft und unanständig. Die natürlichen Bedingungen unseres Seins, deren notwendige Abweichungen, werden gnadenlos ignoriert. Um diese Seinsmotivation verarmt, führt dieser kollektive Konsens der Macher zur Entfremdung des Einzelnen. Man verhungert am vollen Teller. Dieses Vernetzungsphänomen entsteht, wenn Qualitäten unterschiedlicher Art, Elemente unterschiedlicher Orientierungen, die in keiner direkten Beziehung stehen, durch sichtbare oder verborgene Absichten zu Übereinkünften kommen.

Meine Skepsis, die sich hier bemerkbar macht, ist eine Skepsis gegenüber dieser nach oben und nach aussen hin orientierten Vernetzung. Es ist eine Skepsis gegenüber einer überhöhten sozialen Strategie auf dem Rücken des Bescheidenen und Diskreten. Das Werk ist in diesen Strukturen nur noch das Gleitmittel zur Positionierung von Macht. Insofern kann man hier nicht mehr von einem falschen oder schwachen Werk sprechen, sondern nur noch von einer falschen oder schwachen Positionierung und ihres Transportkanals. Sollte das Tun nicht bald im «Hochparterre» oder «Parkett» – beides Begriffe aus der Bauwelt – aufscheinen, scheint man Wesentliches falsch gemacht zu haben. Man ist, wo man publiziert. Man ist, wo man besprochen wird. Enden muss alles in den USA, und da am besten in Hollywood. Nach dem Pritzker-Preis bleibt einem nur noch der Oskar. Wie gesagt, man ist, wo man besprochen wird, und da ja nicht in Teheran, Oran oder Ulan Bator, ausser der nächste «Dokumenta»-Leiter kommt von einem dieser Orte. Es ist für einen Reisenden wie mich beängstigend festzustellen, dass Orte wie die oben genannten nur dann zu Reisezielen werden, wenn dort Auftrittsmöglichkeiten für Kunst oder Architektur geboten werden, wenn dort Aufträge winken. Alte Stadtteile mit kulturhistorischer Substanz in Schanghai oder Peking werden skrupellos abgerissen, um westlich orientierten, der Profitmaximierung dienenden Gebäuden Platz zu machen. Während meines Besuches in Ägypten und meiner Auseinandersetzung mit der pharaonischen Kultur vor Ort fand gleichzeitig die nach meinem Verständnis absolut überflüssige Kunstbiennale nach westlichem Zuschnitt in Kairo statt. Kunst als imperialistische Kolonialmacht.



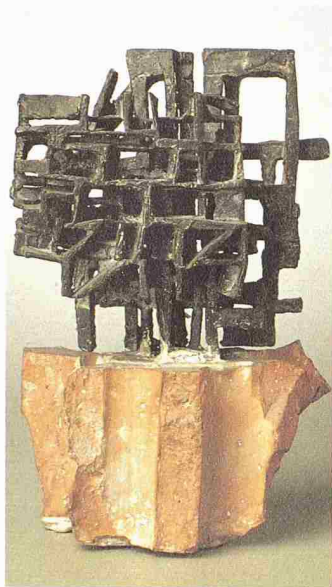
3

Untitled, 1989, Acryl auf Leinwand, 270 x 405 cm, Sammlung Pompidou (Bild: Galerie Nächst St. Stephan, Wien)

Der Gedanke des Gesamtkunstwerks liegt mir ohnehin fern

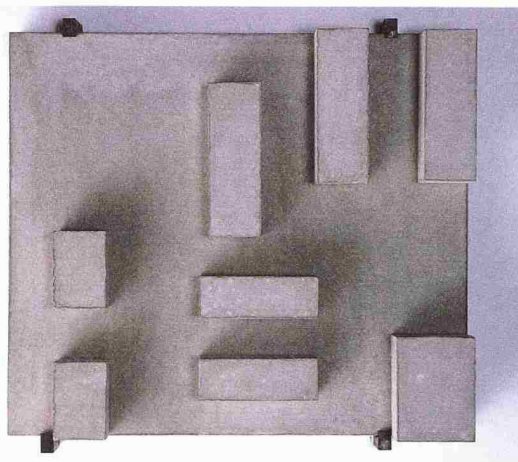
Ich kehre nochmals zu meiner Ausgangsfrage zurück. Wenn ich über Architektur spreche, spreche ich denn über angewandte Kunst? Wieso zeigen die Museen für angewandte Kunst nur noch Kunst, wieso gibt es keine angewandte Kunst mehr? Wieso ist jedes gemachte Foto unweigerlich ein Kunstprodukt? Warum haben Ausstellungen über Keramik oder Tapiserie so wenig Öffentlichkeit? Wieso sind diese Disziplinen aus den Akademien verschwunden und werden höchstens noch an Volkshochschulen gelehrt? Weil sich angewandte Kunst nicht personalisieren lässt, sich nicht zum Starkult eignet. Provokant möchte ich die Frage stellen, handelt es sich bei anonymer Architektur dann doch nur um angewandte Kunst?

Meine Arbeiten, das Glasfenster in Meiningen am Bankgebäude von Hans Kollhoff, die Zusammenarbeit mit Adolf Krischanitz am Kindergarten in Wien, die Glasarbeit an der Nachtwallfahrtskapelle von Gerold Wiederin in Tirol oder das Wandrelief an der Schweizer Botschaft von Diener & Diener in Berlin sind vor allem «site specific», also ortsbezogene Arbeiten. Es sind Arbeiten in Abhängigkeit, abhängig von Personen, abhängig von spezifischen Aufgaben, abhängig von Nachbarschaften, wie ich sie in meiner Arbeit als Maler in der Tradition der «autonomen» Malerei nicht kenne. Sicherlich, Nachbarschaften habe ich in Sammlungen und Museen auch, dafür trage ich aber keine Verantwortung. Darauf brauche ich nicht zu reagieren. Ich male das Bild nicht für New York oder für Riehen, ich male es nicht für einen spezifischen Ort, ich mache es für mich in der Hinterfragung der existenziellen und philosophischen Orientierung. Diese Form der Arbeit unterliegt meiner eigenen Erwartung und Beurteilung und erfährt durch diese Konstante ihre Limitierung. Dadurch lässt sie sich sowohl sozial wie auch medial schlechter vernetzen. In der Zusammenarbeit mit Architekten arbeite ich auch im Feld der Architektur. Ich möchte hervorheben, dass ich meine Arbeit mit Architektur immer als etwas von den Problemen der



4

Ohne Titel, 1964, Bronzeguss auf Steinsockel,
17 x 11,5 x 7,5 cm (Bild: Herbert Schludermann, Wien)



5

Untitled A, 1992, Beton, 61 x 70 x 14 cm, Privatsamm-
lung Therwil (Bild: Galerie Nächst St. Stephan, Wien)

Malerei Unabhängiges, Andersartiges verstanden habe, obwohl da sicherlich Analogien zu finden wären. Der Gedanke des Gesamtkunstwerks liegt mir ohnehin fern. Ich bin ein Gestalter spezifischer Aufgaben. Manchmal Aufgaben in Bezug zu Farbe, manchmal in Bezug zu Materialien, manchmal zu Volumina, also auch Aufgaben in Bezug auf Wirkung. Alles Tätigkeiten in grosser Abhängigkeit, nicht zuletzt durch die Frage der Machbarkeit. Klimatische, sicherheitstechnische Fragen gehören geklärt, Kontakte zu produzierenden Firmen hergestellt. Unterliegen diese Teilaspekte dem konzeptuellen Verhalten, sind sie nach dem heutigen Verständnis schon konzeptuelle Kunst? Ich für meinen Teil möchte das nicht so sehen. Meine Erfahrung in Zusammenarbeit ist speziell auf die unterschiedlichen Charaktere und Persönlichkeiten, auf die unterschiedlichen Aufgabenstellungen, auf die unterschiedlichen Geografien hin interessant. Insofern ist diese Erfahrung vor allem eine menschliche. Zwischen Bekenntnis und Aufmerksamkeitsteilung bis hin zur obligaten Ignoranz oder Undankbarkeit habe ich in der kommunizierten Öffentlichkeit alles erlebt. Ich denke, die fruchtbarste Zusammenarbeit ist nicht zuletzt die der menschlichen, und es ist dieselbe, die für mich wegweisend ist in der Analyse der Frage des Künstlerischen. Dient Kunst, dient Architektur im weitesten Sinne nicht dem menschlichen Wohlbefinden, dient sie nicht der Orientierung im Angesicht des finalen, unumgänglichen Endes? Ich denke ja.

Jedes Material hat seine ihm eigene existenziell spürbare Ausstrahlung und Geografie

Sucht man in der Architektur ein Empfinden, das durch die reinen Sinnerlebnisse gegeben wird, so kommt zur reinen Formfrage die Frage des Materialgefühls. Die Materialien müssen in ihrer spezifischen Eigenart erkannt und dementsprechend eingesetzt werden. Nur, muss man sich fragen, auf Grund wovon erkennen wir die Materialien? Haben wir genügend objektive Erfahrungen mit denselben gemacht? Ist unsere Information über diese Materia-

lien zeitbedingt, und von wem haben wir diese Information? Sind sie am spezifischen Ort ihres Einsatzes konsensfähig, ohne anbietend zu sein? Ich erlebe zum Beispiel sowohl in Österreich wie in Deutschland eine gewisse Skepsis, eine ziemliche Unfähigkeit im Urteil gegenüber Sichtbeton als einem Endzustand des Bauens, während wir in der Schweiz eine starke Tradition diesem Materialverhalten gegenüber kennen. Dem Materialgefühl geht eine Begegnung körperlicher und intellektueller Erfahrung voraus. Hier scheint mir ein wunder Punkt zu liegen. Die intellektuelle Erfahrung ist ungenau, basiert auf dieser früher besprochenen Kommunikationsschleuse, ist konfus und oft überschätzt, während die körperliche Erfahrung mit den Wesensarten der Materialien oft sehr limitiert ist. Jedes Material hat seine ihm eigene existenziell spürbare Ausstrahlung und Geografie. Man muss seine innere Zuwendung zum gewählten Material vorfinden, eine Zuwendung, die gekoppelt ist an eine Harmonie-Erwartung zugunsten der gestellten Aufgabe. Dieselbe ist als Resultat letztendlich einsichtig und erfüllt so ihre humane Verpflichtung. Bedeutende Gebäude sind durch diese innere Zuwendung und durch die erkannte Dualität der Kräfte in den Materialien gekennzeichnet. Unter welchen Umständen konnte sich diese Zuwendung kultivieren? Dem Material entsprechend Form zu finden unterliegt einer im hohen Masse übernommenen Verantwortung. Aufgrund einer für jeden relativ möglichen Erfahrung reibt sich dann aber deren Erlebbarkeit. Deshalb sind wir auf ein ertragbar limitiertes Mass an Gesten der Kreativzwänge angewiesen. Man wird von dem, was man sieht, angeregt, das zu erraten, was unsichtbar bleibt. Wir gehen mit dem ganzen Ich auf das ein, was wir sehen. Das Wesen der Form und das Wesen des Materials sind im höchsten Masse selbstständig. Es sind Wesen, die sich durch die Beziehung und durch die Position definieren. Sie sind von höchst unterschiedlicher Qualität. In ihrer Unterschiedlichkeit müssen wir sie kennen und reflektieren. Es ist von grossem Unter-

schied, ob ein Sichtbetongebäude die Farbigkeit aus den Materialien bezieht oder ob die Farbigkeit künstlich durch einen vordergründigen Kreativzwang erzeugt wird.

Alle diese Gebäude definieren sich durch die Qualität von Licht und Schatten

Zur Frage nach der Farbe in der Architektur: Den wichtigsten Ansatz sehe ich in deren Akzeptanz als integrierter Bestandteil des Ganzen. Die Eigenfarbigkeit des jeweiligen Materials ist zu respektieren und beeinflusst so, ausser auf der physikalischen Seite, auch auf der farbigen Seite die Nachbarschaft der verschiedenen Materialien. Die Akzeptanz einer farbigen Eigenwelt der Materialien steht einer vordergründig gesuchten, meist zufälligen, grafisch orientierten Farbigkeit gegenüber. Ich möchte in diesem Zusammenhang sagen, dass meine Farbwahl, sofern ich sie nicht schon dem Material zugestehe, dass diese Farbwahl aus dem Spektrum meiner Arbeit und der Vision von Farbe als Maler, der ich bin, herrührt. Da sehe ich mich durchaus in gewisser Kompetenz. Farbe ist für mich eine Frage nach dem Befindlichkeitsbekenntnis. Sie ist nicht frei verfügbar. Ich suche eine Harmonisierung natürlicher Bedingungen. Die Natur lehrt uns nicht, was wir zu sehen haben, sie lehrt uns aber durchaus, wie wir zu sehen haben. Tanizaki Jun'ichiro schreibt in dem Buch «Lob des Schattens»: «Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raumes rein in der Abstufung des Schattens. Sonst ist überhaupt nichts vorhanden. Abendländer wundern sich, wenn sie japanische Räume anschauen, über ihre Einfachheit und haben

den Eindruck, es gäbe da nur graue Wände, ohne die geringste Ausschmückung. Es zeigt, dass sie das Rätsel des Schattens nicht begriffen haben.» Das Wissen um die hohe Bedeutung des Schattens sowie die hohe Bedeutung des Lichts setzt ein Kennen und Respektieren natürlicher Schönheit voraus. Dieselbe unterscheidet sich wesentlich von einer rein grafischen, auf der technischen Entwicklung basierenden Farbskala und ihrer vor allem durch das Design propagierten Schönheit. Es ist die Erkenntnis von Licht und Schatten, die bei allen bedeutenden Bauwerken eine grosse Rolle spielt. Ob es sich um den Potala in Lhasa, den Kaiserpalast in Peking, die Präriehäuser von Frank Lloyd Wright oder Notre-Dame-du-Haut von Le Corbusier handelt, alle diese Gebäude definieren sich durch die Qualität von Licht und Schatten.

Zusammenfassend möchte ich nochmals festhalten: Wir erleben heute in hohem Masse eine sinnliche Verarmung durch den Verlust der Aufmerksamkeit gegenüber dem Werk und seinem tiefer liegenden Sinn, durch den Verlust der Aufmerksamkeit gegenüber dem existenziellen Sein. Früher ging es um die Disziplinierung der Gestaltungsfragen und ihrer spezifischen Qualitäten. Es ging um die Trennung der verschiedenen Medien zugunsten ihrer eigenen Geschichte. Das Mass an Objektivierung durch eine kleine professionelle Elite und der daraus resultierenden geschichtlichen Einbettung galt als verbindlich. Das heisst, dass die sachspezifische Problematik, in der die Attribute dieser verschiedenen Disziplinen limitiert waren, durch diese Limitierung in ihrer Nachbarschaftlichkeit kommunizierbar waren. Diese sachspezifische Problematik hat einer medial geschwätzigen Gleichförmigkeit Platz machen müssen. Eine geschwätzige Gleichförmigkeit, die selbstreferenziell um ein Vielfaches an Öffentlichkeit zugenommen hat und an der jeder teilnehmen kann.

Mit ein bisschen Intelligenz, mit ein bisschen Feingefühl werden einen heute auch die eigenen Leistungen nicht absolut zufrieden stellen können. Dies liegt dann aber nicht zuletzt am Scheitern des Erlösungsmythos. Die Illusion der Erlösung, die früher Teil der künstlerischen Motivation war und die unter speziellen gesellschaftlichen Strukturen funktioniert hat, greift spätestens seit der Zeit der klassischen Moderne nicht mehr und entbehrt heute jeglicher Grundlage.

Schliessen möchte ich mit einem Leitgedanken, den ich bei Fernando Pessoa entliehen habe, der im «Buch der Unruhe» schreibt: «Letzten Endes bleibt von diesem Tag, was vom morgigen bleiben wird; die unersättliche nichtzahlbare Begierde, immer der selbe und gleichzeitig ein anderer zu sein.»



6

Ohne Titel (Anni und Josef Albers gewidmet), 1999, Glasfenster in der Landeszentralbank in den Freistaaten Sachsen und Thüringen, Hauptstelle Meiningen, Architekt: Hans Kollhoff (Bild: Ivan Nemec, Berlin)

Helmut Federle ist Maler. Seine Arbeiten haben ihm als einem der wichtigsten Schweizer Künstler der Gegenwart internationale Anerkennung eingebracht. Tec21-LeserInnen ist sein Wandrelief am Bau der Schweizer Botschaft von Diener & Diener in Berlin aus Heft Nr. 3/2001 bekannt. Der vorliegende Beitrag ist ein Vortrag, den er anlässlich der Verleihung des Architekturpreises Beton 01 am 21. Juni 2001 in der ETH Zürich gehalten hat. Kontakt: Galerie Nächst St. Stephan, Wien; galerie@schwarzwaelder.at