Bild. Bau. Zeichen.
Überlegungen zu Helmut Federle

Helmut Federle ist in Solothurn geboren. Im Kunstmuseum dieser Stadt hängt das monumentale Bild *Woman Standing in the Doorframe* (1983) im Treppenhaus. Zusammen mit Ferdinand Hodlers *Wilhelm Tell* (1896/97) flankiert es den Zugang zu einer der wichtigsten Schweizer Sammlungen moderner Kunst. Die beiden Bilder sind annähernd gleich gross. Beide beruhen auf einer strengen Axialsymmetrie. Beide richten einen Appell an den die Treppe heransteigenden Betrachter. «Achtung, hier endet der Alltag, hier beginnt die Kunst», verkündet Wilhelm Tell mit eidgenössischem Pathos. Dann, auf der gegenüberliegenden Seite des Zugangs, Federle: ein gewaltiges, zur Figur vergegenständlichtes Ausrufezeichen. Schwarz, vor fahlem, grüngelbem Hintergrund. Eine Warntafel, ein nächtliches Menetekel – und gleichzeitig eine Behauptung. Diese lautet, erstens, dass eine Kunst, um das Adjektiv modern zu verdienen, durch das Nadelöhr des Suprematismus gegangen sein muss. Und zweitens, dass ein Bild unter der erwähnten Voraussetzung gleichzeitig geometrisch *und* figürlich sein kann, abstrakt *und* gegenständlich, banal wie ein Verkehrszeichen und erhaben wie eine Erscheinung aus dem All.

Man hat Federle als eine Art Cowboy der Nachkriegskunst stilisiert, als «Lonely Runner», eng am Abgrund des Verbotenen und Verdrängten entlangschreitend (Fanni Fetzer). Als auf einigen 1985 in Basel gezeigten Bildern Nazi-Symbole auftauchten, ja sogar ein Hakenkreuz, verursachte das beträchtlichen Aufruhr. «Wie Blakes Tiger schleicht Federles unsichtbarer Nachtpanther umher und bedroht den Betrachter mit seiner Unergründlichkeit» (Donald Kuspit). Die Dämmerung hält uns gefangen. Und es gehört zum Mysterium des romantischen Zwielichts, dass wir rätseln müssen: Geht auf solchen Bildern (man denke an Caspar David Friedrich, an Philipp Otto Runge) der Abend in die Nacht über oder die Nacht in den Morgen? Ohne Erinnerung gibt es keine Kunst. Ohne Weltanschauung auch nicht. Wäre Robert Rosenblums epochales Buch *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* nicht schon 1975 erschienen, würden wir darin bestimmt auch Helmut Federle finden, für den der Besuch der Rothko-Chapel in Houston 1971 ein «wegweisendes Ereignis» war, wie er selber sagte.

Noch wichtiger in meinen Augen: Ohne Erinnerung, sei diese nun bloss übernommen, bewusst beschworen oder kritisch hinterfragt, gibt es auch kein Machen von Kunst. Man vergesse nicht: In der Moderne hängt «Welt» oft nahtlos mit der Art und Weise zusammen, wie Bilder gemacht bzw., je nachdem, damit, wie sie «gebaut» sind – womit wir bei der Architektur wären. Vorerst bei der Architektur des Bildes: «Never have wildflowers so jarringly resembled shattered glass», schrieb Robert Storr über Federles Bild *Edelweiss XII* von 2004. Das Bild hat wenig mit dem Tiefsinn der amerikanischen «Transzendentalisten» zu tun. Oder vielleicht doch? Es erinnert an zerbrochenes, vielmehr zersplittertes Glas. Es tut dies so, dass die Splitter noch in der Zersplitterung den Rahmen hervorheben, in den das Motiv gefasst ist, indem ihre Kanten wie die Fäden eines Spinngewebes im Bildrand verankert sind. Die Fixierung auf den Rahmen: Das war der Punkt, an dem in den 1920er-Jahren die Wege von Piet Mondrian und Theo van Doesburg auseinandergingen. Anlass waren van Doesburgs *Diagonal*-Kompositionen. Doch van Doesburgs Schritt in die Diagonale war nur ein äusserer Vorwand. Mondrian konnte und wollte sich nicht mit van Doesburgs Entscheidung abfinden, die Mittel von Geometrie und Farbe in den Dienst einer innerweltlichen Physiologie der Raumgestaltung zu stellen. Das Ärgernis bestand in der Ausschaltung der Transzendenz. Mit seinem *Edelweiss,* ironischerweise einem Bukett, ja einem Florettspiel von Diagonalen, hat Federle Mondrian wieder eingeholt.

Der Weg führt aber über Mondrian hinaus und zurück bis in die Renaissance, zum Topos vom Bild als dem «Fenster zur Welt». Die Formel ist der Architektur entliehen. Doch welche Art von Fenster ist gemeint? Spätestens seit dem 16. Jahrhundert ist das gemalte Landschaftsbild liegend gedacht (wie heute die Breitleinwand im Kino) im Gegensatz zum klassischen Renaissancefenster, das nun einmal hochrechteckig ist (wie in der Folge das Porträt). Hochrechteckig wie die Seite im Buch. Hochrechteckig wie das Briefpapier. Hochrechteckig wie die aufgeschlagenen und so automatisch verdoppelten Seiten im Künstler-Skizzenbuch. Sofern es in der westlichen Zivilisation eine Architektur der Kommunikation gibt, so ist das Buch, das Heft, das Skizzenbuch und das darin festgehaltene Schriftzeichen ihr grundlegender Baustein.

Wenn Malerei etwas mit dem Versuch zu tun hat, der Ontologie der Kommunikation anhand ihrer Instrumente auf den Grund zu kommen, so ist Helmut Federle ein Ontologe der Kommunikation, und so ist seine Kunst, kulturgeschichtlich gesehen, eine anthropologische Spurensicherung. Es ist fast unmöglich, in Anbetracht von Federles *Black Series* von 1976 nicht an Mondrian zu denken, der 1944 starb, im Geburtsjahr Federles. Es sind Doppelseiten aus dem *Journal intime.* Man erkennt auf diesen Doppelseiten

nichts weiter als tiefschwarze Flächen auf weissem Grund, ihrerseits durch ihre rechteckige Gestalt auf den Umriss des Skizzenbuchs Bezug nehmend, und jeweils paarweise auf der linken und der rechten Seite angeordnet – Mondrian pur, könnte man meinen; ein Laboratorium jener «kunst-immanenten» Spannungen, die die Essenz von «relational painting» ausmachen. Entsprechend gross ist die Versuchung, diese Bildserie im Rückblick als eine Art genetischen Code für die Aufschlüsselung gerade auch von Federles monumentaler Bildkunst einzusetzen. Dass in diesem fundamentalen Instrumentarium der Kommunikation auch Schriftzeichen auftauchen, nur scheinbar aus dem Nichts, liegt beinahe in der Logik der Sache: das *H* («Helmut»), das *Y (Ypsilon, du bedrängtes Zeichen des Alters und des Geheimnisses), HRI* (in dunkler Anspielung an das «INRI» auf Golgatha), die grosse Figurine des Solothurner Ausrufezeichens und auch das irritierende *SS Painting* in der Sammlung Ricola. Ganz zu schweigen von der vier Etagen hohen und durch die hier nun in der Tat buchstäbliche Architektonisierung stumm gewordene Federle-Signatur auf der Schweizer Botschaft in Berlin, schräg gegenüber dem Kanzleramt. «Skandalös» ist das «SS»-Bild übrigens auch insofern, als die Figur der beiden gezackten S-Runen annähernd ein Hakenkreuz ergibt.

Ursprache als Provokation? – Vielleicht schon. Allerdings: wer SS-Runen im Museum heute als parteipolitische Kundgebung verstünde, dem wäre wohl kaum zu helfen. Federles Kunst ist europäische Erinnerungsarbeit. Und dies im vorliegenden Fall zunächst einmal insofern, als die Dualität der beiden Zeichen in ihrer Äquivalenz einer westlichen Ur-*Ordnung* geschuldet sind: der Doppelseite im Skizzenbuch. M.a.W. der Architektur des Buchs als einem klassischen Dispositiv der Kommunikation. Täuscht die Vermutung, einige von Federles Bildern könnten sogar zum Zweck gemalt worden sein, im Format – buchstäblich: im Rahmen – wunderbarer Bücher, Künstlerbücher eben, der Welt zugänglich gemacht zu werden?

Es liegt entsprechend nahe, Helmut Federles Malerei in den breiteren Zusammenhang der Künste und auch der Angewandten Künste zu stellen. Federle hat im Verlauf der Jahre mit manchen Architekten zusammengearbeitet: mit Herzog & de Meuron, mit Adolf Krischanitz, mit Roger Diener. Doch welcher Logik gehorcht sein offensichtliches, wenn auch von ihm selbst in jüngerer Zeit auffallend gern relativiertes Interesse an Architektur, und speziell an *heutiger* Architektur? Für Georges Bataille war die Welt noch relativ übersichtlich. Architektur war für den Denker und philosophierenden Weggenossen des Surrealismus zuallererst ein Synonym für Herrschaft und Ordnung. 1929 sprach er davon, wie die Architektur, deren Monumente «heute die eigentlichen Herren der Welt» seien, «ihre Schatten auf die sklavische Menge [werfe], der sie Bewunderung und Staunen abverlangt». In Anbetracht dieser «Versklavung» der Menschheit durch die «chiourme architecturale» gebe es für die Malerei nur einen Ausweg. Sie müsse sich auf die Seite der Anarchie, des Bestialisch-Monströsen schlagen, um die «Unangemessenheit menschlicher Herrschaft» aus den Angeln zu heben.

Seit Batailles Anklage der Architektur hat sich manches geändert. Die Architektur wirft zwar noch immer ihre Schatten auf «die sklavische Menge», ja sogar mehr denn je. Jedoch ist sie längst nicht mehr gleichermassen synonym mit kleinbürgerlicher oder staatlicher Herrschaft und «Ordnung», sondern gebärdet sich selber gerne im Modus der Anarchie und kann, wenn es sein muss, auch tollkühne Rituale des «Bestialisch-Monströsen» vorführen, um der Menge Bewunderung und Staunen abzuverlangen. Da kann es durchaus passieren, dass sich die Malerei statt im Lager der «Anarchie» im umgekehrten Lager der von den Surrealisten verrufenen «Ordnung» und «Spiritualität» wiederfindet. Und dass ihr in dieser Situation überraschende und unerwartete Rollen zufallen. Federle hat einige davon mit besonderer Ausdauer wahrgenommen und dabei Zeichen geschaffen, die das Absolute streifen.

Stanislaus von Moos