



Rede von Wolfgang Herzer zur Ausstellung Manfred Feddersen in der Galerie im Woferlhof/Wetzell bei Kötzing, am 10. Juni 1997

Kunstwissenschaftliche Erzählung. Manfred Feddersens Bilder entspringen einem Schreiben, das keine Worte macht. Graphisches Gewisper. Wir hören das Gras. Sein Bezug zur östlichen Kunst- und Glaubenswelt, die im formalen Vergleich ein ähnlich heikles Verhältnis zu Wort und Bild hat und den Versuch, die Dinge im Bilde wirklichkeitsgetreu zu definieren, verbietet, ebenso wie sie die genauere Bezeichnung des Allerhöchsten im Wort schon mit Strafe belegt, mag den Kustoden heutiger Kunst in der Art, wie ich ihn herstelle, zu privat erscheinen. Gültige Tatsache ist, daß sich das Formengut dieser außereuropäischen Kulturen über die erfolgreiche Adaption der frühen Moderne bei uns nachhaltig eingebürgert hat; die weltanschaulich-religiösen bzw. sozial-psychologischen Gründe aber, die seinerzeit bei Gauguin zB. zur "Verflächung" der Bildnerie führten, dürften für die Rezeption unserer Tage kaum mehr der Rede wert sein. Wenn der Redner dennoch über die archäologische Perspektive hinausgeht, dann deswegen, weil ihm eine Art orientalischer Geisteshaltung, auf die wir dabei stoßen, wie angegossen die metaphysischen Leerzeilen zwischen Feddersens künstlerischen Formulierungen auszukleiden scheint. Stelle ich damit dem, der geneigt ist, mit mir die eigenen seelischen Regungen sozusagen als "Rasenstück" (Dürer) zu sehen, worin von dem geschichtlich verbürgten religiösen Wurzelwerk der Kunst immernoch die Kanäle stecken, und sich inspirieren lässt, seinen Blick der Gestalt dieser altmodischen Schau nachzubilden, in Aussicht, sich der Erfahrung eines namenslosen Anwesens wieder zu nähern, von dem wir nur bestürzend unfaßbare Umriss und ein ins Leere greifendes Gestikulieren erhalten, so denke ich dabei vor allem an den "reifen" Leser unter uns. Seine besondere psychologische und existentielle Situation, wenn das Namensgedächtnis streikt und der Geist nicht mehr die festgelegten Wege mag, eignet neben der lächerlichen Figur, die wir beim Kramen in unserem Hirngefältel machen, ein bisher garnicht positiv gewürdigter sublimer Zug. Haben Sie schon einmal eine Person, die um Worte ringt, beobachtet? Die wenigen bit, die fehlen, um einen bedeutungslosen Nebensatz zu vervollständigen und in Situation

und Sache weiterzukommen, erzeugen mitunter eine seelische Überaktivität, die ich hier nicht Verzweiflung nenne. Als Element, das der Logik unserer Lebenswelt gehorchen will, sind wir gestrandet. Kleine Ursache, große Wirkung. Das gesamte psychosomatische System ist blockiert und versperrt sich der Normalzeit. Aber dafür rollt es den roten Teppich aus, den wir in Gauguins Bild "Vision nach der Predigt" sehen. Wir sind zum Veitstanz geladen und schlüpfen in die Rolle Jakobs, der am Fuße der Himmelsleiter einen epileptischen Kampf mit dem Engel austrägt. Dieses Erlebnis, in dem Unbenennbares den Platz der Namen und meiner bisherigen Welterfahrung einnimmt, bildet einen Ansatz, der Feddersens Arbeit sicher nicht unweit vom Kern ihrer Erscheinung trifft. Er zeigt meines Erachtens eine konzeptionelle Unterströmung, die den geneigten Betrachter, dem das Vergessen der Namen der Dinge als Lebensthema aufgeht, entschieden ein Stück weit ins Innere der bildnerischen Beweggründe zu tragen verspricht. Feddersens Zeilen lesend, verwandeln sich die Partikel der Pastellkreide in säkularen Engelsstaub. Woraus das Raumgefühl, Kardinalmoment jeder Gestaltung, seine Kraft zieht und sich mit mehr oder weniger Beständigkeit die Gewißheit von Offenheit, Verslossenheit, Umweg und Ziel wie eine Baumkrone öffnet, in der unser Herz nistet und seine Jungen großzieht, erlebt man, so die Erfahrung des Referenten, der hier Manfred Feddersens Arbeit abklopft, wenn einem die Namen nicht mehr einfallen wollen. Ganze Erdteile, in denen man vor Augenblicken noch mit den Känguruhs um die Wette sprang und mit Oliver Sacks wußte, wo einem die Beine angewachsen sind, sind spurlos verschwunden und befinden sich erneut im Zustand ihrer Vorentdecktheit. Sisyphos wird müde, den ewig wieder niederfallenden Stein vor der Auferstehungsgrabeshöhle fortzuwälzen. Das geistige Handwerkszeug erscheint augenblicksschnell auf bedeutungslose Ränder abgewetzt, aus der die ursprüngliche Gebrauchsform nicht mehr nachwächst. Gedanken verschwinden im Nichts und lassen einen in der Ahnung, regelrecht amputiert zu sein, zurück. Ob Künstler oder Wissenschaftler, Politiker oder Familiengehöriger, Städte, Länder oder Flüsse, mit jedem Namen, der nicht auftauchen will, so daß der Geist anfängt nach Luft zu schnappen, fehlt unserer Identität der Wohnungsschlüssel. Auf dem Türschild wird der eigene Name unleserlich. Was man Namensgedächtnis nennt, hat sich katzenleich auf die Beine gemacht, geht seine eigenen nächtlichen Wege, ein Engel, der sich weigert, das Gewünschte wiederzubringen. Dein Paß, lieber Zuhörer, wird nicht verlängert, Dein Status als homo technikus ist dir längst aberkannt worden, nachträglich fällst Du durchs Examen. Mit einem Namen, den man nicht behalten hat, enttäuscht man die gesamte Namenswelt und gerät mit allem auf Kriegsfuß; die Namen vertrauen Dir nicht mehr, ziehen sich von den Dingen zurück, und diese bekommen nun, sei es von den Worten freigelassen oder alleingelassen, eine andere Erscheinung in Raum und Zeit. Ihren Eigenraum? Ihre Eigenzeit? Suchscheinwerfer durchkreuzen die nächtliche Szene. Wir suchen die offene Straße zu verlassen. Unsere Füße aber kleben fest. Wir ducken uns unwillkürlich wie Mäuse im Mondlicht, in dem das Glücksgefühl von tausend Geburtstagskerzen schlagartig unter dem Andrang einer furchtbaren Lautlosigkeit, dem namenslos-unmittelbaren Zugriff der Eule kalt erlischt und nur geleuchtet zu haben scheint, um dem Todesbringer aus der Luft das Ziel zu markieren. Die Tauben haben Hänsel und Gretel die Brotkrumen vom Weg gefressen. Die Kinder nehmen sich bei der Hand und die Welt

taucht in einen unschuldigen Schein. Im Licht der Ungeschütztheit und des Anfangs kann der Beherzte durch die Wissenslücken, die mit den vergessenen Namen entstanden sind, ins Freie reiner begriffsloser Empfindungen blicken. Er sieht die Phänomene der Umwelt und der Kunstwerke gleichmütig auf einer Ebene liegen, der der Anschauung. Die Ordnung im Bild steigert die Weltphänomene zu unbekannter Dichte und Intensität, ohne dabei einen anderen Raum gegenüber der Wirklichkeit einzunehmen. Wie grün doch das Gras ist!

Manfred Feddersens Landschaften, die wir heute betreten können und in denen es übrigens lange Zeit keine Lebewesen, geschweige denn Menschen gab, die in Gräben hätten Zuflucht suchen müssen, sind gut beleuchtet; der Überblick ist weit genug, um das Morgen planen zu können, und das Gestern nicht zu vergessen. Auch die Dickichte und Nebel, die blühenden Teppiche auf trügerischem, vielleicht sumpfigem Grund verlieren den haltenden Horizont nicht aus dem Auge. Mir tun Manfreds Arbeiten gut; als Galerist hat man ja auch bei schlechter Geschäftslage den Vorzug, den Werkstücken recht nahe zu kommen, ohne sie gleich kaufen zu müssen, und so konnte ich allmorgendlich mit einem Blick in eine Pastellzeichnung erwachen. Sie erinnerte mich an eine linierte Heftseite oder Schultafel, auf die jemand aus dem *liber naturae*, dem Buch der Natur, etwas abgeschrieben hatte. Die Variationen, in denen die verschiedenen, meist klaren Farben dem überschaubaren Formenvorrat und wechselnden Höhen im Bildfeld zugeordnet werden, abzulesen und ihrer konstruktivistischen inneren Systematik nachzuspüren, fühlte ich mich spontan angespornt; als etwas äußerst Lehrreiches wieder zu entdecken und zu erfassen, wie verwischte Pastelllinie rechts unten gegen klar definierte Form bei gleicher Farbe und Größe an anderer metrisch interessanter, logischer Stelle gesetzt war, dessen wurde ich nicht müde; im Gegenteil, der einfache Einstieg, der gewinnende Zugriff, der einen auf den Weg brachte, sich mit komplexen Bezugsfeldern optischer und taktiler Empfindungswerte auseinanderzusetzen, wirkten ausgesprochen belebend, einen echter Muntermacher hatte ich mir da aus Feddersens Oeuvre gefischt. Sein Bild, das mit einer Art kartografischer Kürzel übersäht war, wirkte wie eine Wetterkarte, die Hoffnung machte, und auch andere Bilder, in denen sich geballte Ladungen Farbe und das abwehrendste, einsperrendste, aufspießendste dornröschenhafte Geranke wie Springfluten aufwölbten und den Prinzen, sollte er kommen, erschlagen würden, setzten sich virtuell jenseits des Rahmens als klare Himmelsgewölbe mit kraftvoll und gerade wurzelnden Pfeilern fort. Das war nicht immer so. Auch wenn sich die Veränderung nur allmählich zeigt, die der Fluß Hunderter von Zeichnungen und Malereien, Bekundungen immensen Fleißes und entschiedener Konsequenz, gradlinig vorangetrieben hat, erscheint einem der Übergang von der Frühphase, das war die Zeit des Nordlichts Feddersen in seinem Atelier im von hier aus unweiten Rundung, als ein Sprung, als die unerwartete Trennung von einer anderen Welt; Feddersens Arbeit damals war grundgegensätzlich angelegt. In dieser Zeit, als die ersten Schritte vom Kunsttherapeuten aus Furth im Wald in die freie Malerei getätigt wurden, figurierten heftige, sich flächig ergießende Malgesten, die zwei Meter hohe Formate überspannten, im Sinne eines Psychodramas als Bäume, als dunkle Lebenszeichen schicksalshafter Umstände, als Spiegelbilder der eigenen Person und gesundheitlich bedingt schwankenden Existenz. Abwehr und

Nahkampfhieroglyphen, die sich schroff wie Wände abstandslos vor dem Betrachter aufbauten; Feddersen arbeitete stark materialbezogen, bevorzugt mit dem tiefdunklen Bitumen, und bildete Akkumulationen aller nur denkbaren Farbzustände. Die Polarität, die sich seitdem in seiner Malerei entwickelt hat, läßt sich farbig auf die Formel bringen: "Gestern: zäher, klebriger Teer. Heute einladend lichtet, körniges Pastell," und im linearen Ausdruck: "geschlossene Wand d.h. Vertikale versus Waagrechte d.h. Freiraum unter heiter wechselnden Perspektiven, in dem wir alle, meine sehr geehrten Damen und Herren, Platz bekommen." Die Akzente wechseln zwischen malerischer und linearer Betonung, mal dominiert die Ganzheit des Bildes und die Offenheit der einzelnen, verwischten Form, um dann wieder in linearer Vielheit die klar umrissene Figur zu Wort kommen zu lassen. Dabei leistet die Pastellkreide, die wir auf dem weißen Papiergrund und über großflächig angelegten Ölfarbkulturen aufgetragen sehen, eine, das ist ein Wort von Van Gogh, Verheiratung der Linie mit der Farbe, eine Verbindung des linearen und des malerischen Prinzips. Wir werfen den Blick übers Land, übers flache Land, wie wir ihn aus den Nutzlandschaften der Holländer kennen, ebenso wie er den impressionistischen Visionen irdischer Paradiese des 19. Jhd's, dem Parallelismus Munchs oder der Abstraktion Mondrians innewohnt, und der das visuelle Milieu des gebürtigen Nordfriesen prägte. Endlich erkennt der Oberpfälzer Betrachter auch die Winkel sich diagonal mehr oder weniger steil kreuzender Hügellinien wieder, die seiner heimatlichen Physiognomie eingeschrieben sind. Die Frühphase, von der ich hier ausgehe, hat sich in ihrer großflächigen chthonischen Dunkelheit als der Humus eines neuen Zeitalters abgesetzt und läßt im wohlgeordneten Garten, in der Kulturlandschaft, die Blüten aufgehen. Wir erleben, wenn wir uns an die ersten festgelegten Zeichen erinnern, die Feddersen in die Landschaftszeilen setzte, systematisch säte, aufzog und kreuzte, in seiner Arbeit eine Art fortschreitenden Schöpfungsbericht, der zu den Weg- und Stegzeichen, wenn man so zu seiner Kurzschrift sagen will, Baum und Strauch, Wolken, Gestirne, und in letzter Zeit auch Gebäude, die offenbar leerstehen, sukzessiv hinzukommen läßt. Die Entwicklung in Feddersens Epos, die betont langsam, stetig und gründlich vorangeht, beinhaltet Hunderte von abgeschlossenen Experimenten wie in einem medizinischen Labor auf der Suche nach einem Impfstoff; alle denkbaren Folgerungen aus dem vorliegenden Indizienmaterial werden gezogen und vergrößern das Feld der Vermutungen und Möglichkeiten. Die prozessuale Aktion der ersten mehr informellen Phase, deren Bedeutungsinhalte direkt dem subjektiven Inspirationshorizont des künstlerischen Gestus entsprangen, ist jetzt soweit abgebremst, daß die Flächen und Linien immer "gradso" die Mitte halten, an der die geometrische Abstraktion und die persönliche Handschrift gleichermaßen zu ihrem Recht kommen. Logischer Verstand und expressive Intuition finden den Ausgleich. Die eigene, gemächliche Tradition und der verrückte Seitensprung gehen nicht auseinander. Feddersens Arbeit wechselt zwischen heftig ausgeführtem Einsatz seines Zeichenrepertoires, das sich tröpfchenweise vergrößert, zwischen der wilden psychographischen Aufteilung seiner Zeilen in Girlanden, Arkaden, sowie deren Verdichtung zum Allover flechtenartiger und blühender Wucherungen und einer ornamentalen, klar überlegten Setzung, in der ein Hauch Jugendstil und der Atem von Kandinskys dreifach gebogener Rundform mitschwingen und deren

künstliche, architektonisch freche Objektivität vorausgegangene Extasen wieder abkühlt. Wer aber hätte gedacht, daß in diesen kleinteilig arabeskenhaften Bewegungen, die sich mitunter in dichten Schwärmen und lebendigen Geweben tummeln, schwebend über in die Tiefe abgesunkenen großen schattenhaften Gestalten, daß aus diesen Vorgängen permanenter Genese auch wieder einmal menschliche Gestalten auftauchen würden. War sich denn nach dem Weltenbrand und den verkohlten Wäldern, auf die ich eingangs verwies, die Schöpfung nicht selbst genug und im zweiten Anlauf ohne Adam und Eva besser geraten? In den von hundert Wassern gegossenen Landschaften, wo alle Elemente im einzelnen Zueinander und im Sinne des umfassenden kompositorisch flächigen Gleichgewichts gut demokratisch gleichwertig waren, empfand die Schöpfung keinen Bedarf an einer Krone. Eines Tages hatten sich neben den pflanzlichen Archetypen die Strukturlinien von Bildfläche und Landschaft zum Fachwerk verzahnt und zwischen dem alten Baumbestand die kubistisch-winkeligen Architekturzeichen für Eigenheim, Gartenzaun und "For Sale" aufgestellt. Böse Ahnungen werden wach. Große Namen fallen uns ein. Grünes Wetterleuchten. Gleich findet der Einzug des Zweibeiners statt; doch für Feddersens Bildlogik existiert die geometrische Gerade, der das Oeuvre im Überblick zu gehorchen scheint, im Einzelschritt nicht. Krumm wie der Ast und wie der Mensch in seinem Wesen selbst läuft Feddersens künstlerischer Werdegang in den Bogenlinien seiner Zeichnungen und Malereien weiter; ohne anzuhalten, läßt er die Häuser der Form halluzinierender Hülsenfrüchte hinter sich. Wir atmen auf. In den Verbindungen vom Apparatesignal des Kardiogramms mit der organischen Wachstumslinie und der kartographischen Stenographie finden Natur und Technik zu einer nachgetragenen Versöhnung. Als auch SIE unvermittelt vor uns stehen. Die Schatten, die die Figuren vorausgeworfen hatten, hatten dem Neandertaler und seinen Nachfahren entsprochen, für das Vollbild aber, dem wir jetzt ins Auge blicken, fehlen alle Begriffe. Gemessen am klassizistischen Ideal, das den Sterblichen nötigte, sich mit den unerreichbaren Helden, den Göttern zu identifizieren, das uns mit Begriffen wie Ehre, Rasse und Nation tangierte und verpflichtete, Höhen zu erklimmen, von denen wir nur als gefallene Engel zurückkehren konnten, machen sich Feddersens Helden wie mißgeborene Bűßer aus, die in Sack und - statt Asche - Blütenstaub einhergehen. Es ist noch nicht raus, was dem Gefältel dieser großen wachstumzellenartigen, gesichtslosen Einschnürungen entspringen wird, die sich wie seinerzeit die finsternen Baumgestalten groß aber licht und als kommunizierende, einander in der Zugewendetheit Form gebenden Gruppen durch die Fläche bewegen; wie bei den prähistorischen Idolen, z.B. der Venus von Willendorf, die durch und durch Leib und Fruchtbarkeit ist und deren Verwandtschaft mit Feddersens Wesen die Linien in Munchsche Samenfäden verwandelt, fehlt ihnen neben dem Gesichtssinn auch jede andere speziellere, personale Differenzierung; der Mensch, dessen Formschema aus Schraffuren von Baselitzscher elementarer Grobheit und Holzhackerei hervorschimmert ebenso wie er sich in weihevollen symbolistischen Verschleierungen andeutet, die an Odilon Redon erinnern, ist in Wirklichkeit noch nicht geschaffen. Soviel aber erkennt man bereits, daß sein Ideal nicht von oben leuchtet. Es liegt unter den Füßen der Himmelsleiter in den Druckstellen und in den Gestalten unserer Empfindung. Die vorliegenden Formen entstammen Yetis Tritt. Alles ist

offen. Vielleicht sind es ja Schmetterlinge, die sich in den Fruchtblasen verpuppt haben, oder Genien wie auf dem Morgenröte-Bild des Romantikers und Hanseaten Runge, an dem sich das Nordlicht Feddersen geistig angesteckt haben könnte? Waren die Inhalte, die sich bisher aus Feddersens freier Kalligraphie bildeten, vom Rahmen der landschaftlichen Syntax begrenzt und vorbereitet, so öffnet der Rahmen, der jetzt aus dem strukturellen Äußeren ins Innere der figürlichen Beziehung verlagert ist, weitere Möglichkeiten. Welche Katze aber auch immer im Sack stecken mag und die Ariadnewollfäden in den labyrinthischen Raum treibt, wir werden im Woferlhofer Weltenbaum-Gebälk, wo des Galeristen Achim Lerches Herz nistet, die besten Zuschauerplätze haben. Der Grundton ist optimistisch. Trotz der Vermummtheit, der Form- und Antlitzlosigkeit der Figuren, läßt mich ihr couleur auch wieder an Runge denken, für den die dunkelste Farbe, die Farbe des Erdinnersten, das wir uns lichtlos und schwarz vorstellen, ganz im Gegenteil Gelb war, ein verhülltes Gelb als die Keimkraft, aus der sich alles künftige Wachsen und Blühen entfaltet. Sollte unser Ebenbild jemals wieder in das Licht von Manfred Feddersens Landschaften treten, dann wird es... Wir wissen nicht, wie wir aussehen oder heißen werden. Das Namensgedächtnis zieht die Notbremse. Manfred Feddersens Bilder entspringen einem Schreiben, das keine Worte macht.