



PETER
FELLIN

ARUNDA

PETER
FELLIN

Gefördert durch Freunde
des Künstlers und durch
die Südtiroler Landesregierung -
Assessorat für Schule und Kultur
Dr. Anton Zelger

Volksbank Meran,
Raiffeisenkasse,
Südt. Landessparkasse,
und Stadtgemeinde Meran

Über den Eigensinn

Für Peter Fellin

Die Welt will keine Kunst. Die Welt will Geld, Essen und Trinken, trockene Füße, Unterhaltung, Geschlechtsvergnügen; Kunst will sie nicht. Der Künstler ist daher überflüssig. Durch die Kunst die Welt oder die Gesellschaft ändern zu wollen, ist ein kindischer Gedanke. Wenn die Welt schon die Kunst überhaupt so gut wie nicht wahrnimmt, wie soll dann so etwas eine Änderung bewirken? Die Welt betrachtet die Kunst – alle Künste: Musik, bildende Kunst, Literatur – allenfalls als Zuwaage. Die eigentlich wichtigen Dinge sind: Börsenkurse, ob das Gold steigt oder sinkt, ob es im Kaufhaus Regenmäntel im Sonderangebot gibt, wer Fußballweltmeister wird. Zu behaupten, die Welt als Ganzes sei ein Kunstwerk, »die Sozialplastik, jeder ist Künstler«, so ist das originell aber Schwachsinn. Die Welt ist das Gegenteil der Kunst. Kunst ist, was *nicht* Welt und Gesellschaft ist. Die Welt ist ständig damit beschäftigt, die Kunst hinauszudrücken, wie der Eiter einen eingezogenen Schiefer. Die Welt will keine Kunst. Die Künstler müssen die Kunst der Welt aufzwingen, weshalb die notwendige Haupteigenschaft der Künstler sein muß: der Eigensinn. *Animus difficilis, obstinatus, Eigen Sinn, eigensinnig, morosus*, nicht nur: seinen eigenen Sinn haben, das auch, sondern, *mit dem Kopf durch die Wand wollen*. Ein Künstler, der nicht mit dem Kopf durch die Wand will, der hat schon ausgespielt. Wenn er *einen* Fuß breit nachgibt, dann wirft ihn die Welt schon hinaus. Wände, durch die er mit seinem Kopf will, gibt es genug. Alle sind dauernd bemüht, den Künstler von seiner Arbeit abzuhalten: das Finanzamt, Journalisten, überhaupt Leute, die es besser wissen (das können durchaus andere Künstler sein, manchmal wollen an der gleichen Stelle mehrere mit dem Kopf durch die Wand, nur gegenläufig), die Ehefrauen. Wenn Michelangelo eine Ehefrau gehabt hätte, wäre es ihr, wenigstens im jeweiligen Augenblick, wichtiger gewesen, daß er frischen Salat holen geht, als daß die Sixtinische Kapelle fertig wird.

Eigensinn kann immer nur ein Einzelner entfalten, das ergibt sich nun ausnahmsweise wirklich schon aus dem Wort. Zwei können keinen gemeinsamen Eigensinn haben, oder jedenfalls ist das ganz selten; bei drei und mehr: ausgeschlossen. Schon deshalb kann es kein kollektives Kunstwerk geben. Es ist auch immer nur der Einzelne, der dem Künstler hilft. Daß diese einzelnen Helfer die Ausnahme sind, ist

klar, deshalb sind sie nicht hoch genug zu loben. Wenn Bernini nicht seinen Urban VIII. gehabt hätte – so abscheulich der Barberini-Papst auch sonst gewesen sein mag –, wäre er im Hemd dagestanden. Aber, wie gesagt, es sind immer *Einzelne*, und zwar, damit das recht verstanden wird: Einzelne *allein*. Ein kollektives Mäzenatentum gibt es nicht. Wenn die Gesellschaft Mäzen spielen will, wird es fürchterlich. Die Kunst des Faschismus und Nationalsozialismus und der sozialistische Realismus sagen wohl genug in diesem Zusammenhang. Der Mäzen, also der Einzelne, ist nur dann ein wirklicher Mäzen, wenn er dem Künstler seinen Eigensinn läßt. Das ist schwer, weil sich der künstlerische Eigensinn selbstverständlich manchmal auch und gerade gegen den Mäzen richtet. Mäzen sein ist eine Gnade.

Was ist künstlerischer *Eigen Sinn*? Das ist: in sich hineinhorchen, und nochmals in sich hineinhorchen, und ganz genau feststellen, was die Kunst, die da ganz tief in einem sitzt (und sich ängstigt, natürlich, denn die Welt will sie ja nicht), was diese Kunst will, und dann ohne Rücksicht auf Lehrmeinung und Gesellschaft und Theorie *das* tun, was die Kunst will.

Besonders die Theorie und die Lehrmeinungen hindern den Künstler, fast mehr noch als das Finanzamt und die Familie. Die Theorie hinkt immer nach, notwendigerweise, denn die Kunsttheoretiker, die die Theorie aufstellen, können das ja nur anhand dessen, was es schon gibt. Kunsttheorie ist deshalb immer falsch, was die Zukunft betrifft. Das ist wiederum eine große Hilfe für den Künstler: denn er braucht nur *das* zu tun, was der Kunsttheorie widerspricht, und so kann er schon ziemlich sicher sein, daß er auf dem richtigen Weg ist. Seit Adorno gesagt hat: den Wert des Kunstwerkes bestimmt der jeweils erreichte Stand des Materials, weiß der Künstler, daß es mit dem Fortschritt vorbei ist; um nur ein Beispiel zu nennen.

Die Mitglieder der weltweiten, unsichtbaren Geheimloge der Künstler erkennen sich gegenseitig am Kainszeichen des Eigensinns. Ein Künstler sein heißt: einen zerbrechlichen Gegenstand in erhobenen Händen durch ein Gestrüpp übermannshoher Dornen zu tragen. Wo das Dornenfeld endet, sieht man nicht, und dort, wo der Künstler den Gegenstand hintragen will, will man ihn nicht haben.

Herbert Rosendorfer

FÜR PETER FELLIN

Freunde von Peter Fellin haben mich eingeladen, über Fellin zu schreiben – das Los der Kunsthistoriker! Für Fellin zu schreiben, macht Arbeit und Freude. Mich fasziniert nicht der Versuch der kunsthistorischen Einordnung, mich reizen der Mensch und die Werke.

Ich durfte mich der persönlichen Begegnung nicht entziehen, ich suchte den Kontakt; ich fand einen Menschen, der sich in einer Vielfalt äußert: vorerst nur sparsam, dann in breiter Offenheit. Barrieren sind zu überwinden oder zu umgehen: ein Abtasten begann, ein auf Distanz gesetzter Dialog war begleitet vom Versuch, zugängliche Positionen wahrzunehmen. Die Ernsthaftigkeit im Werk ist eine Brücke zum Menschen Fellin; meine ähnlich lautenden Interpretationsausagen öffneten Fellin, er kam nun entgegen, gab sich – verhalten – preis. Nach der Begegnung hatte ich das Gefühl, ihn schon lange zu kennen. In der Zeitdistanz des Schreibens verliert sich Manches, ich werde wieder unsicher, die Faszination bleibt.

Man denke an Sakrales, Meditatives (welch abgedroschenes und doch wahres Wort), an eine vielleicht intime, vielleicht auch durchgeistigte Welt. Man findet persönliche Bezugspunkte, Orientierungslinien, die dem eigenen Standort entsprechen. Es mag ein Zufall gewesen sein, daß sich diese unsere erste ernsthafte Begegnung in der Karwoche ereignet hatte: es lag eine feierliche Stille im Raum, zwischen uns, dem Werk, Worte schwangen zaghaf, das Gespräch wurde zelebriert. Großformatige Klangbilder hingen an den Wänden, mit Helligkeit durchbrochene Felder; man spürte den Ernst, aber auch die Skepsis. Ein Hang zum Mystischen ist evident: Nichts Sentimentales, vielmehr Licht und Hoffnung kündigt sich an.

Ein Gang durch sein Œuvre kommt einer Seelenwanderung gleich. Läuterung ist aktuell angesprochen. Die Begegnung zu Themenbereichen des Alten und Neuen Testaments ist in den frühen Jahren engagiert vermittelt, es entstehen Bilder und Zeichen einer inneren Erlebnisswelt. Es ist ein Weg der Passion, die nicht im Leid endet, die den Weg zur Hoffnung offenlegt.

In kritischer Selbstbetrachtung nennt Fellin Vieles Dekoration: Arbeiten zum Leben, Gelegenheitswerke, öffentliche Aufträge in Wandgestaltungen, Glasfenstern, Porträts und Illustrationen – nichts Ernst-

haftes, das zu Fixpunkten seines künstlerischen Werkes zählen darf. Manches ist richtig eingeordnet, doch vieles rangiert innerhalb des Entwicklungsprozesses als konsequente Äußerung in einer Prägnanz, die nicht durch Selbstkritik verwässert werden darf. Seine Arbeit etwa des abstrahierten Expressionismus sind markante Positionen der regionalen Kunst. Es erstaunt, wie gleichsinnig sein Weg nachzuvollziehen ist. Man spürt die Reduktion, empfindet das intensive und voll ausgelotete Farbgefühl, begreift die unendlich scheinenden Bildräume, tastet die pastosen Expressionen seiner Figuration und jene nuancierten plastischen Materialgemälde ab.

Fellin ist ein asketischer Schilderer, vielleicht auch ein Architekt; er geht von gebauter und rhythmisch geprägter Figuration aus, legt sich in expressiven Malexzessen mit farbikonografischer Symbolaussage fest, neigt zu literarischer Dichte und Prägnanz, setzt schließlich in einem Aufbruch gegen alle Normen und Zwänge Chiffren frei und gewinnt darin einen Freiraum, der seine Empfindungswelt aufnimmt. Er bleibt der Natur verpflichtet, findet dort seinen Kosmos, seinen Weltherrscher und sucht stets nach neuen Konglomeraten, die er ausschöpfen kann. Seine jüngsten Bleistiftmalereien auf Leinwand sind eine Station im Begreifen von Natur und kosmischem Raum, sind sakral und profan zugleich, legen den Anschluß an die plastisch formulierten monochromen Raumbilder augenscheinlich dar.

Fellins Position in der Kunst Tirols nach 1945 ist gefestigt, aber sicher zu wenig gegenwärtig. Die Einordnung in das weite Feld des abstrahierten Expressionismus mit Blickrichtung auf Rouault und Baumeister fällt optisch leicht, sein Auflehnen gegen den Gleichklang ließ ihn zum Informel tendieren. Eine Einbindung in ein kunsthistorisches Rastersystem wird schwer: er ist ein Einzelgänger an der Peripherie. Randerscheinungen oder Extremsituationen sind in ihrer meist vibrierenden Impulsivität interessanter als die Norm. Trotz formaler Konsequenz fasziniert sein Werk gerade durch seine Position außerhalb der traditionellen Bindung der Kunst.

Peter Fellin ist kein Missionar, der belehren will; er lebt seine Bilder für sich, er malt für sich – und doch ist es eine Botschaft an seine Mitmenschen, ein Evangelium, das gesehen und mitempfunden werden will.

Gert AMMANN

MALEN ALS FORM DES DENKENS

nach einem Gespräch mit Peter Fellin
von Eva Kreuzer Eccel

Im Atelier steht eine weiße Leinwand, ein Stück leerer Raum, der darauf wartet, mit seelischer Energie aufgeladen zu werden, sich aus dem nicht Sein in einen Ort der Aussage zu verwandeln. Der Arbeitsprozeß geht schnell vor sich; Peter Fellin gebraucht Drahtnetz, Gips-sand, Zeitungspapier, Farbpulver und Firnisse, nicht Malutensilien, sondern Materialien, aus denen er physisch greifbare Oberflächen schafft, Urlandschaften vergleichbar, die durch stete Aggression von Naturgewalten schrundig geworden sind wie Stücke alter Haut der Erde voller Runzeln und Narben, gezeichnet von den Spuren abge-laufener innerer und äußerer Korrosionsprozesse. Was unter Fellins Händen entsteht ist kein Bild, sondern ein Fragment Welt, in dem alle Zweifel und Fragen gespeichert liegen, die der Mensch in seinen Exi-stenznöten mit sich herumträgt.

Es ist ein Vorgehen, das man nicht als Malen im bekannten Sinne be-zeichnen kann. Die Außenwelt ist kein Bezugspunkt, sie gibt keine Anstöße für einen Nachvollzug auf der Leinwand. Es ist ein Arbeiten nicht »nach der Natur«, sondern »wie die Natur«, ein geistiger Schöpfungsakt, dessen innere Triebfeder die Suche nach der Welt-seele, nach dem geistigen Prinzip ist, das sich hinter dem ständigen Wandel der äußeren Erscheinungsformen der Dinge als Ausgangs- und gleichzeitiger Endpunkt irdischen Daseins erahnen läßt. Malen wird zu einer Art Erkenntnisprozeß, in dem sich die Sehnsucht des Menschen nach dem Einswerden mit dem All, mit dem Göttlichen ausdrückt, eine Sehnsucht, die das gesamte Denken der Menschheit durchzieht, das in Religionen und Kulturen aller Völker in immer wie-der anderen Ausdrucksformen den geistigen Hintergrund gibt. Die Suche nach einem Urprinzip kommt einem Tasten im Dunkeln gleich, sie kann sich nur in Symbolen ausdrücken. Die östlichen Reli-gionen, auch die abendländischen Theologen des hohen Mittelalters sprechen von mystischer Verinnerlichung, über die allein die Schau des Göttlichen angestrebt werden kann. In dieses Feld spekulativen Denkens schieben sich die Arbeiten Peter Fellins ein. Das Fragende macht sie zum Geheimnis. Sie sind real da, doch sie entziehen sich dem gewohnten System unserer Wirklichkeitsvorstellung. In ihrer Struktur, die außerhalb unseres optischen Erfahrungskreises liegt, deuten sie in Assoziationen auf Metaphysisches hin.

Für den Japaner ist Kunst eine Zeremonie, die höchste geistige Kon-zentration erfordert, auch in der Betrachtung. Kunstpraxis wird zur Meditationsübung. Man beschäftigt sich damit nur, wenn man Zeit hat. Für Fellins Arbeiten muß man Zeit haben; man muß abschalten und die vielen Bilder, die täglich sich Sekunde um Sekunde der Netz-

haut unserer Augen aufdrängen, abwehren können. Wenn man sich nach innen fallen läßt, stellen sich die richtigen Wellenlängen zu die-sen Urformen ein und man wird miteinbezogen in mystische Vorgän-ge des Eindringens hinter die Scheinwelt der Dinge.

Peter Fellin sieht sich nicht als Maler, sondern als Denker, der mit je-dem Zeichen, das er setzt, nach den letzten Dingen sucht. Er könnte ebenso ein Dichter, ein Musiker oder ein Philosoph sein. Das heißt, die Malerei als solche ist für ihn nicht wichtig, auch nicht die Plastik. Der Umgang mit den Malmaterialien gibt Möglichkeiten des Ausdruk-kes, ebenso wie ein Umgang mit Worten oder mit Tönen. Schreiben, Komponieren, Malen, es sind für Fellin verschiedene Wege, über die sich der menschliche Geist an die Weltseele herantasten und in krea-tiven Prozessen das Urprinzip des Seins erahnen kann. Es ist Ver-antwortung und Ernst in diesem Anliegen, das sich als ununterbro-chenes Ringen um Ausdruck in möglichster Klarheit und ohne Rhe-torik versteht. Bilder aus dem antiken Sisyphos-Mythos drängen sich auf. Kunst wird zu einer Frage der seelischen Bewältigung dieses Wissensdranges, der in seinem ewig unbefriedigt bleiben Müssen eines der dramatischen Kernprobleme des Menschseins darstellt. Düsterteit und Schmerz sind auch emotionale Botschaften, die von Fellins dunklen Urbildern ausgehen. Das ganze Leid der Menschheit scheint beispielsweise in dem als »geistigen Tod« bezeichneten »Großen Gips« miteingeschlossen, und aus den versteinerten Ober-flächen der »Urformen« spricht die Verzweiflung, die für den Men-schen im steten Scheitern an dieser tiefschürfenden Suche nach dem Höchsten, nach dem Unendlichen angelegt ist. In diesem Sinne hat Fellins Kunst mit Religion zu tun, nicht mit rituellen Äußerlichkei-ten des Glaubensbekenkens, sondern mit einer persönlichen Ein-stellung zum Sakralen als einer Form der geistigen Erkenntnissuche, in der sich die eigentliche Passion der Menschheit vollzieht. Fellin hat da altes Erbe aus der abendländischen Geistesgeschichte aufgefan-gen. In seiner Arbeit zieht er intuitiv die Fäden zurück zu den speku-lativen Gedanken der frühen Wortkünder, wie der Evangelisten, der mittelalterlichen Philosophen und Mystiker, die in der meditativen Verinnerlichung Möglichkeiten einer Gottschau und eines Brük-kenschlagens zwischen Natur und menschlichem Geist sahen.

Im Frühwerk Fellins begegnen wir auch den »Schreibern«, den Evangelisten, Heiligen und Denkern. Diese rudimentären Figuren-zeichen auf dickgespachtelten Leinwandhintergründen sind nicht Darstellungen von historischen Persönlichkeiten; sie haben nichts Diesseitiges an sich. Fellin sieht in ihnen Metaphern für geistige Su-

cher, die ihr Leben der Metaphysik gewidmet haben. In symbolhafter, ausdrucksintensiver Gestensprache weisen sie aus der Vielfalt der Scheinwelt in reine, durch nichts Materielles verstellte Bereiche des Denkens. In gewissem Sinne sind sie alle Selbstporträts von Fellin.

Es war das Jahrzehnt nach dem zweiten Weltkrieg. Fellin wollte ganz »primitiv« und »wortkarg« zeichnen, in einfachsten Umrissen, ausdrucksintensiv in Schwarz-Weiß, ohne »Malkultur« und ohne lebenskräftige Farbigeit. Die Zeiten waren damals zu ernst. Was er sich in seiner Ausbildung als Maler in Graz und an der Wiener Akademie vor dem Kriege angeeignet hatte, war unwichtig geworden. Fellin suchte einen Neuanfang aus dem Widerstand gegen eine Malerei der Gefälligkeit. Ein ausgeprägtes Mißtrauen gegen die Verführungen des malen Könnens, des allzu geläufigen Umganges mit der Schönheit der Farben ist ein Leitfaden in seinem Entwicklungsweg geblieben. Es gibt keine Zugeständnisse an Ästhetik in seiner Arbeitsweise, ein asketischer Zug, der sich durch sein gesamtes Schaffen zieht.

Diese Einstellung zur Malerei hat auch mit dem Zeitgeist im Europa der ersten Nachkriegsjahre zu tun, der von einer besonderen Sensibilität für die Existenzbedrohung des Menschen geprägt war. Man denke an die fragilen, von den Außenräumen zusammengedrückten Figuren Alberto Giacomettis, an die wie Wunden aufgerissenen Materialbilder Alberto Burris oder an die vergeistigten Ausdrucksikonen Georges Rouaults. Aus dem düsteren Endzeitgefühl dieser Jahre war auch die Skepsis vieler Künstler an überkommenen Kunstpraktiken akademischer Traditionen gewachsen mit der gleichzeitigen Wunschvorstellung, sich anders auszudrücken als die vorangegangene Generation. In Wien hat beispielsweise Oswald Oberhuber nach dem Kriege seine formlosen Draht- und Gipsplastiken geschaffen und sie »Ende der Plastik« genannt; »Malerei, um die Malerei zu verlassen« nannte Arnulf Rainer damals seine flächendeckenden Strichübermalungen in Schwarz, die einer Negation vergangener Malkultur gleichkamen. Fellins Gedankenwelt hängt mit diesem existenziellen Grundgefühl einer menschlichen Notstandsituation zusammen, das den europäischen, unter anderen Voraussetzungen auch den amerikanischen Zeitgeist der ersten Nachkriegsjahre geprägt hat. In seinem Anliegen, über den Schaffensprozeß geistige, seelische Energie zu vermitteln, zeigt er sich dieser allgemeinen künstlerischen Aufbruchsstimmung verbunden, deren verschiedene Aspekte unter den Sammelbegriffen »Informel«, »Abstrakte Expres-

sion« oder »Art Autre« laufen.

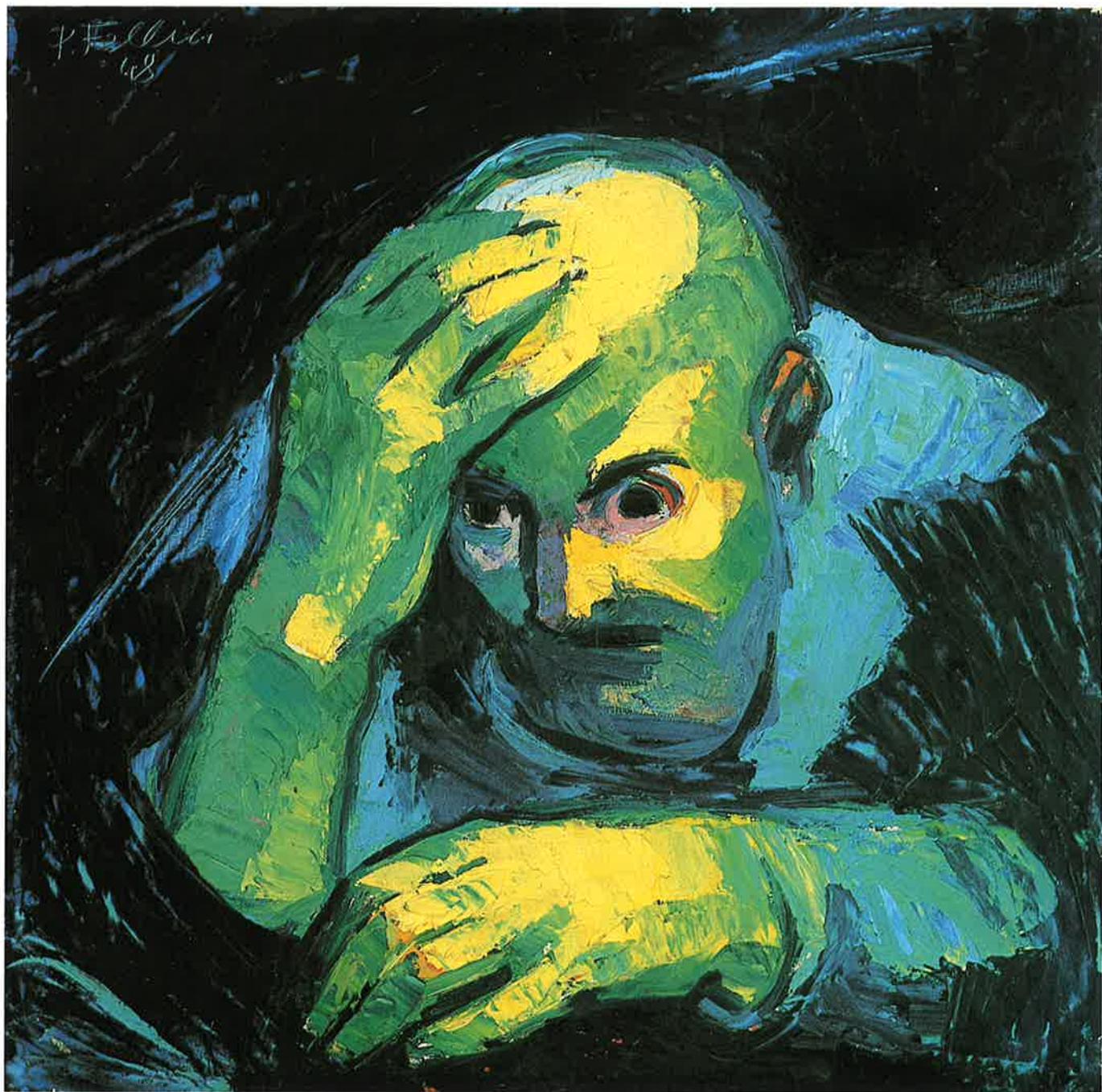
Malerei als eine Form des Denkprozesses kann zu keinem »Stil«, zu keiner beharrenden künstlerischen Handschrift führen. Im weiten Feld geistiger Erfahrungsweisen ist alles offen, jede geformte Äußerung ist ein neues Konzentrat von Gedachtem und Empfundem, das gerade in diesem Augenblick so und nicht anders zum Ausdruck drängt. Jedes Werk kommt einer Erstbegehung gleich, wobei der Ablauf des Arbeitsvorganges immer wieder neu gefunden werden muß. Zwischen den Jahren 1945 und 1985 ist Peter Fellin einen langen Weg steter Weiterentwicklung gegangen. Er hat dabei immer aus sich heraus gearbeitet, jeder Schaffensakt ein neues Wagnis ohne Absicherung von außen. Die einzelnen Ergebnisse dieser inneren Wanderschaft reihen sich aus den sechziger, den siebziger und den achtziger Jahren in steter Erneuerung aneinander, sind unterschiedliche und doch durch eigene Wachstumsgesetze verkettete Gedankenstadien im Versuch des Eindringens in die letzten Dinge, in die platonische Höhle auf der Suche nach dem Licht der Ideen, das zwar nicht beweisbar, doch annehmbar sich hinter den schwankenden Schatten der Erscheinungsbilder verbirgt.

Auf diesem Wege ändern sich die gebrauchten Techniken und Materialien, gleich bleiben jedoch die Anliegen: ein stetes Ringen um mehr Klarheit im Ausdruck, ein verantwortungsvolles Bestreben, im Arbeitsprozeß die Schlacken des Diesseitigen auszuräumen, die Materie zu negieren, um Raum für Geistiges zu schaffen. Bereits in den fünfziger Jahren bleiben die figuralen Zeichen aus, die Bildfläche wird monochrom stillgelegt. Steinerne, moosige, felsige, ewige Natur evozierende Farbtöne weiten sich zum Naturraum aus, werden in den siebziger Jahren zu physisch greifbaren Oberflächen, zu Körpern, in einem erneuten Bemühen Fellins, Materie formend, die Außenhaut der Dinge zu durchstoßen, um jenseits der Begrenzung unseres optischen Erfahrungskreises den Urformen der Schöpfung näher zu kommen. Gedanklich hängt alles zusammen, von den frühen »Schreibern« über die Urformen zum »Stein der Meditation« aus den achtziger Jahren. Es sind nicht Bilder, nicht Plastiken, sondern Orte der Verinnerlichung, geheimnisbergende Formen, die das Leiden des Menschseins zum Symbol verdichtet in sich tragen wie die Steine archaischer Kultstätten, in denen die Sehnsüchte der Menschen nach Einswerden mit der Weltseele gespeichert liegen. In diesem Kunstwollen Fellins sind auch vielschichtige Bezüge zur eigenen Kulturlandschaft eingelagert, die von frühchristlicher und romanischer Symbolik geprägt ist. Wer das Nonstal oder den Vinschgau

kennt, beides Talschaften, in denen Fellin zu Hause ist, der spürt die inneren Wesensverwandschaften, die zwischen den mittelalterlichen symbolischen Bildzeichen an den Steinmauern alter Kirchen und diesen »Urbildern« bestehen, die wie verwitterte Steine aussehen und sinnhaft Metaphysisches verbildlichen. Geheime Fäden ziehen sich von den Gedankenspuren, die erste irisch-angelsächsische Kündler des Evangeliums in die Kalkwände von St. Prokulus in Naturns geschrieben haben, zu den verschlüsselten Botschaften, die Fellins Formen symbolhaft vermitteln.

Es ist etwas Franziskanisches in Peter Fellins Kunst, in der rigorosen Askese der Ausdrucksmittel, im radikalen Verzicht auf Äußerlichkeiten, auf ästhetisch Ansprechendes. Da ist ein großes Verantwortungsgefühl mit im Spiel gegenüber der Kunstpraxis und die Scheu vor jeder Profanierung durch leichte Zugänglichkeit, die einen Teil der menschlichen Persönlichkeit Fellins ausmacht. Dazu gehört auch sein konsequenter Rückzug aus der öffentlichen Kulturszene, seine Enthaltensamkeit gegenüber dem Erfolgserlebnis, das im provinziellen Milieu mit Gefahren einer Anpassung und der Verwässerung künstlerisch anspruchsvoller Zielvorstellungen verbunden ist. Das Spannungsverhältnis zwischen Großzügigkeit und Rigorosität, zwischen strenger Askese der Mittel und maximaler Konzentration von seelischer Energie ist auch in Fellins letzten Arbeiten aus dem Jahre 1986 ein tragender Hintergrund. Große Leinwände, gestaltet aus Netzen von Grautönen auf weißer Ölgrundierung geben lichtvolle Seelenräume mit wechselnd transparenten Schatten. Wieder sind es schwermütige Metaphern eines Monologes um die letzten Dinge, den ein geistig Suchender in mönchischer Einsamkeit symbolhaft zum Ausdruck verdichtet.

Kunst hat mit Künden zu tun, hat Beuys in einem Interview formuliert. Peter Fellin interessieren nur diese Formen des Kündens, und nicht des Könnens in der Kunst. Der Schöpfungsakt in Musik, bildender Kunst und Literatur wird für ihn nur bedeutsam, wenn es um Erkenntnissuche geht. Wenn Beuys einen Klumpen Erde setzt, so findet Fellin dies extrem spannend; in einem kreativen Akt wird ein neuer Weg geöffnet, der tiefer in die Zusammenhänge der Dinge hineinführt. In diesem Sinne versteht auch Fellin seine Arbeit, nicht als Malerei, in der ein Künstler seine Handschrift in den Vordergrund setzt, sondern als ein denkendes Mitarbeiten mit den Philosophen und anderen Arbeitern des Geistes im Bemühen, das Weltverstehen schrittweise zu erweitern und zu vertiefen.







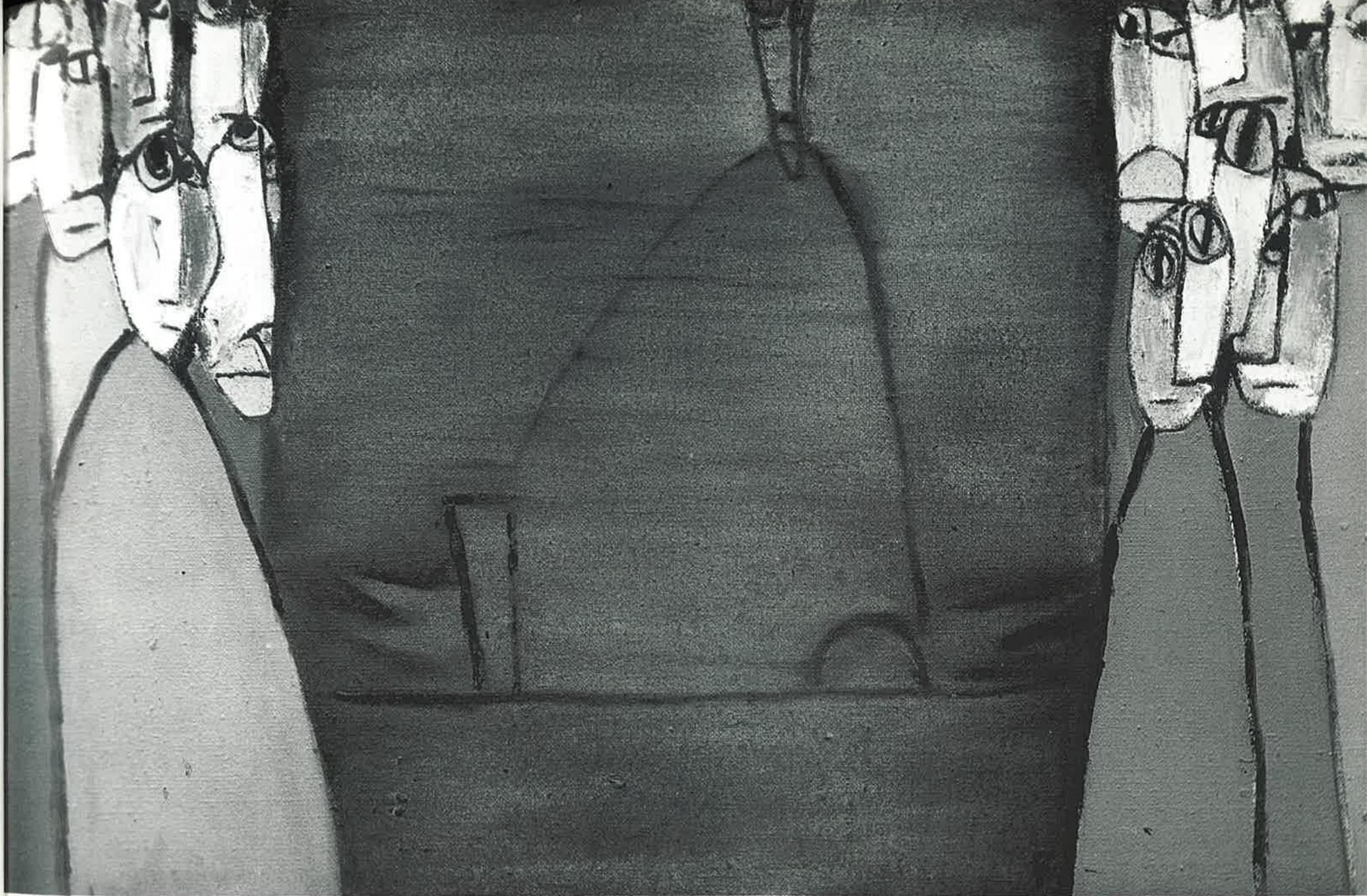
















PIONIER

- IM DEUTSCHEN TIROL

DIESSEITS VOM BRENNER -

DER 50ER JAHRE

WIE

EBENDORT

HEUTE

EIN

KLASSIKER

DER MODERNE

FELLIN

PETRUS ... IST FELS ...

STUMM WIE FEST

WIE JENER WEILAND

METAPHORISCH

STEHT

- NOLI ME TANGERE -

ER

IM

STÜRMISCHEN

PANTA RHEI

DER STRÖMUNGEN DER KUNST DER STRÖMUNGEN

NICHTSDESTO

TROTZ WEISLICH

WIE

WOHL

DARAUF BEDACHT

DAS EWIG GLEICHBLEIBENDE

-AUSERLESENES ALLGÄLLIGES-

EBENMÄSSIG

WOHLTUEND

SCHÖN

KUNDZUTUN

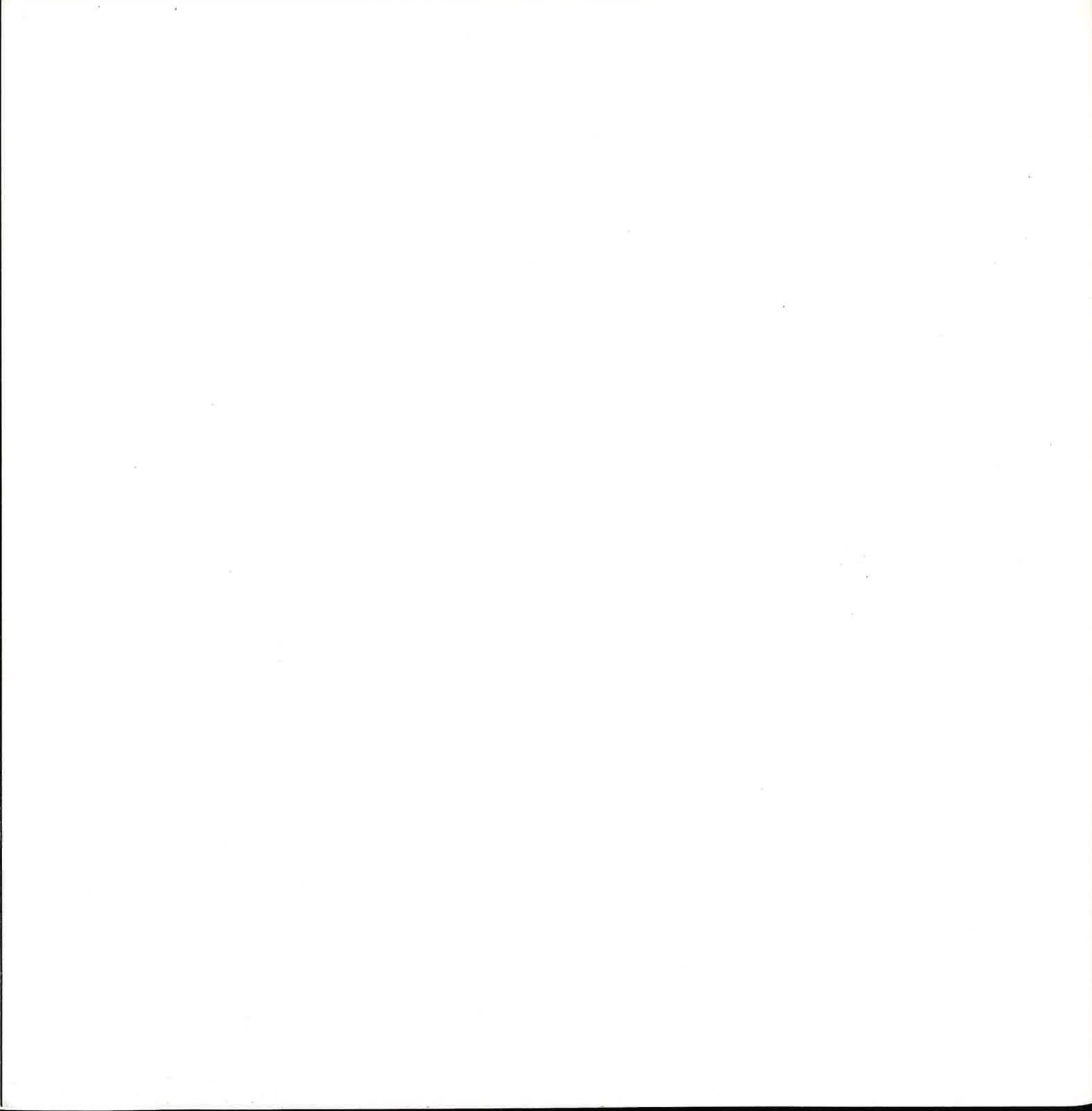
(UANFOCHER - MIR GFOLLN HOLT SEINE ORBEITN)

M. Schönweger

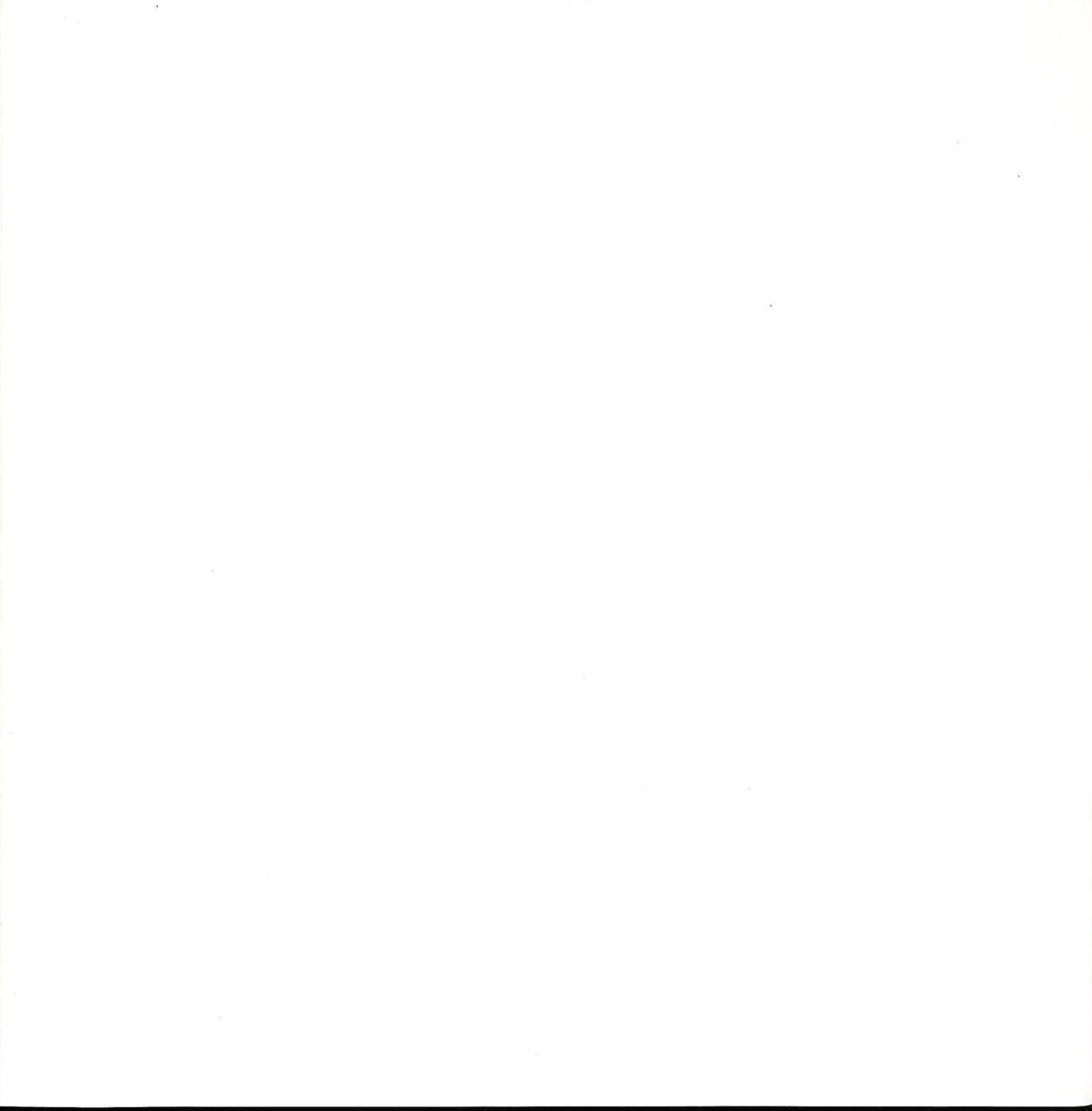




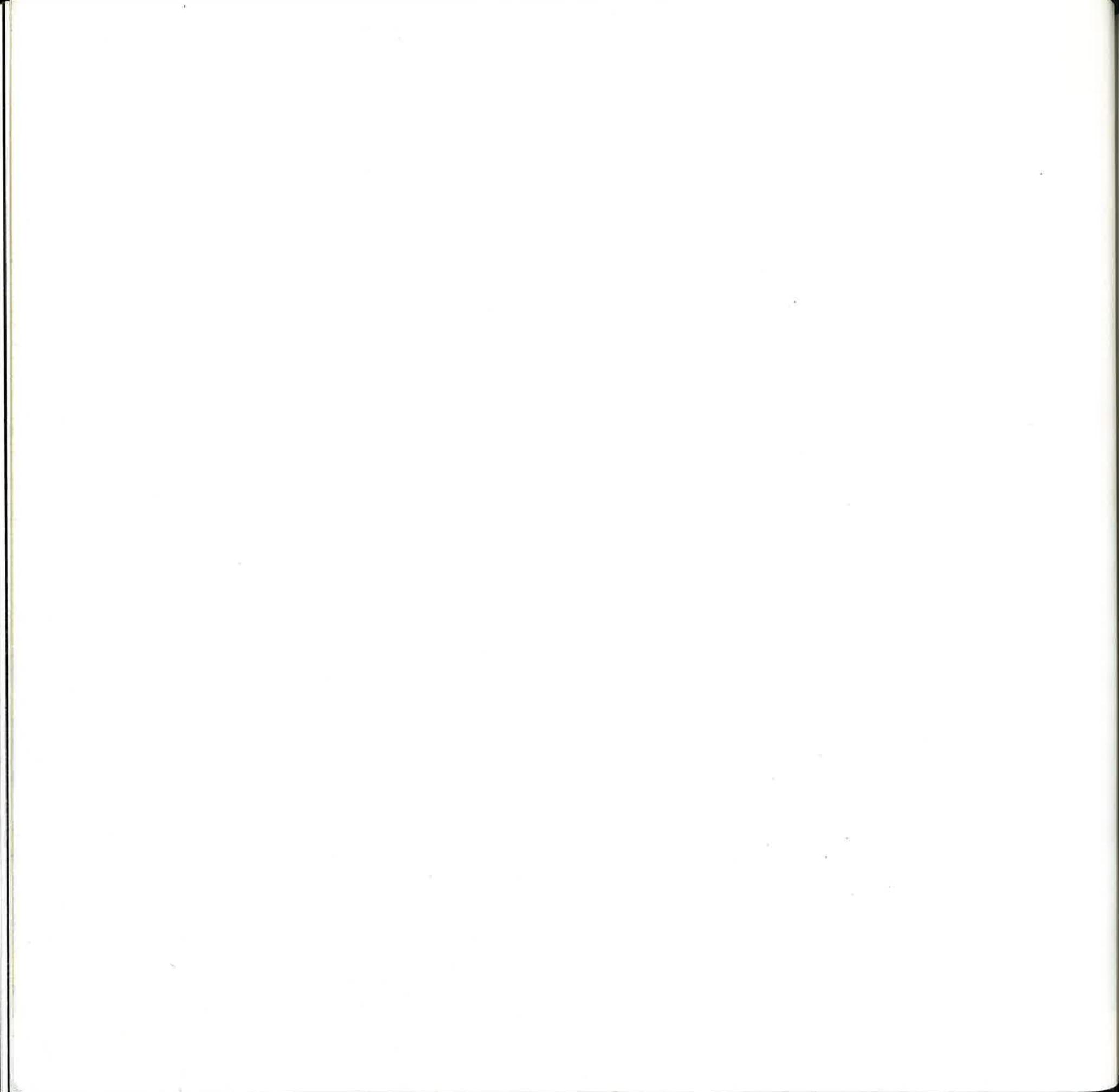


























IST

FELLINSCHER IMPERATIV

UND MAXIME SEINES GEISTES-GEGENWÄRTIGEN SCHAFFENS

NICHT SPRÜHEND SPRUDELNDE

GEISTREICHELEI

WOHL ABER STETIG IM STILLEN SCHÖPFENDES

KLÖSTERLICHES REGELWERK

WOHLIGER
WOHLTUENDER NIESELREGEN

KEIN
UNWETTER
NICHT

SCHÜTZT VOR
GEISTESDÜRRE

SO WEIDET
ER REITET
SO

DAS DICHTERROSS

QUER DURCH DIE FELDER
DER BILDENDEN KUNST

WIRD SELBST VON PEGASUS GERITTEN

STAUB WIRBELT
AUF

MISSGUNST NEID UND UNVERSTAND NISTEN GEDEIHLICH

IM TRÜBEN

FISCHT SICHS LEICHTER

BEDACHT
BEHÜTET DER

WAS DEM E.MUNCH SEIN "SCHREI"

AKTUAR
DAS
GEHEIMNIS

IST DEM P.FELLIN DER "SCHREI-BER"

DER SIEBEN
SIEGEL

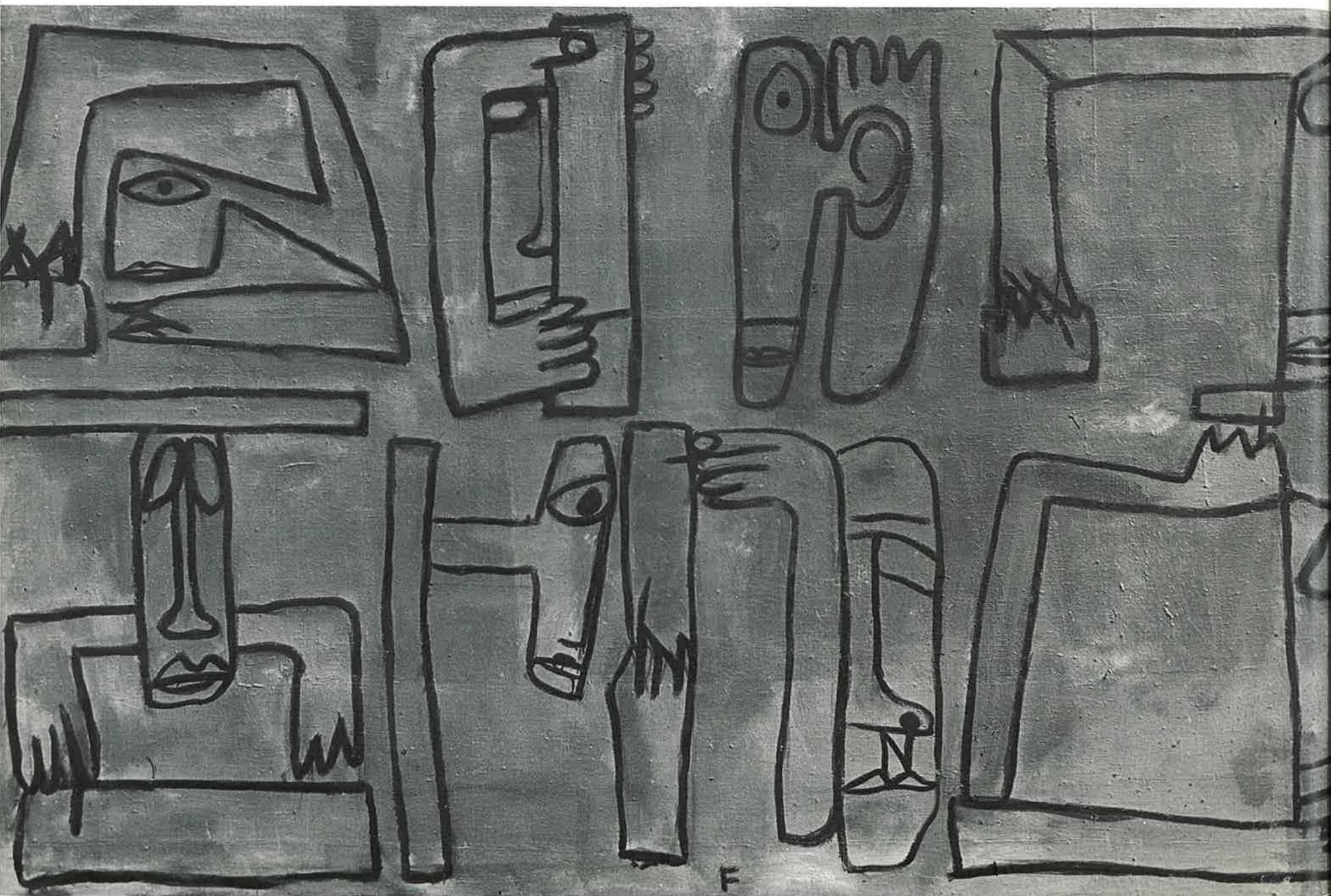
SOLL DOCH EIN ANDERER

- DER SCHÖNWEGER -

S C H W Ä T Z E N

MSd 82

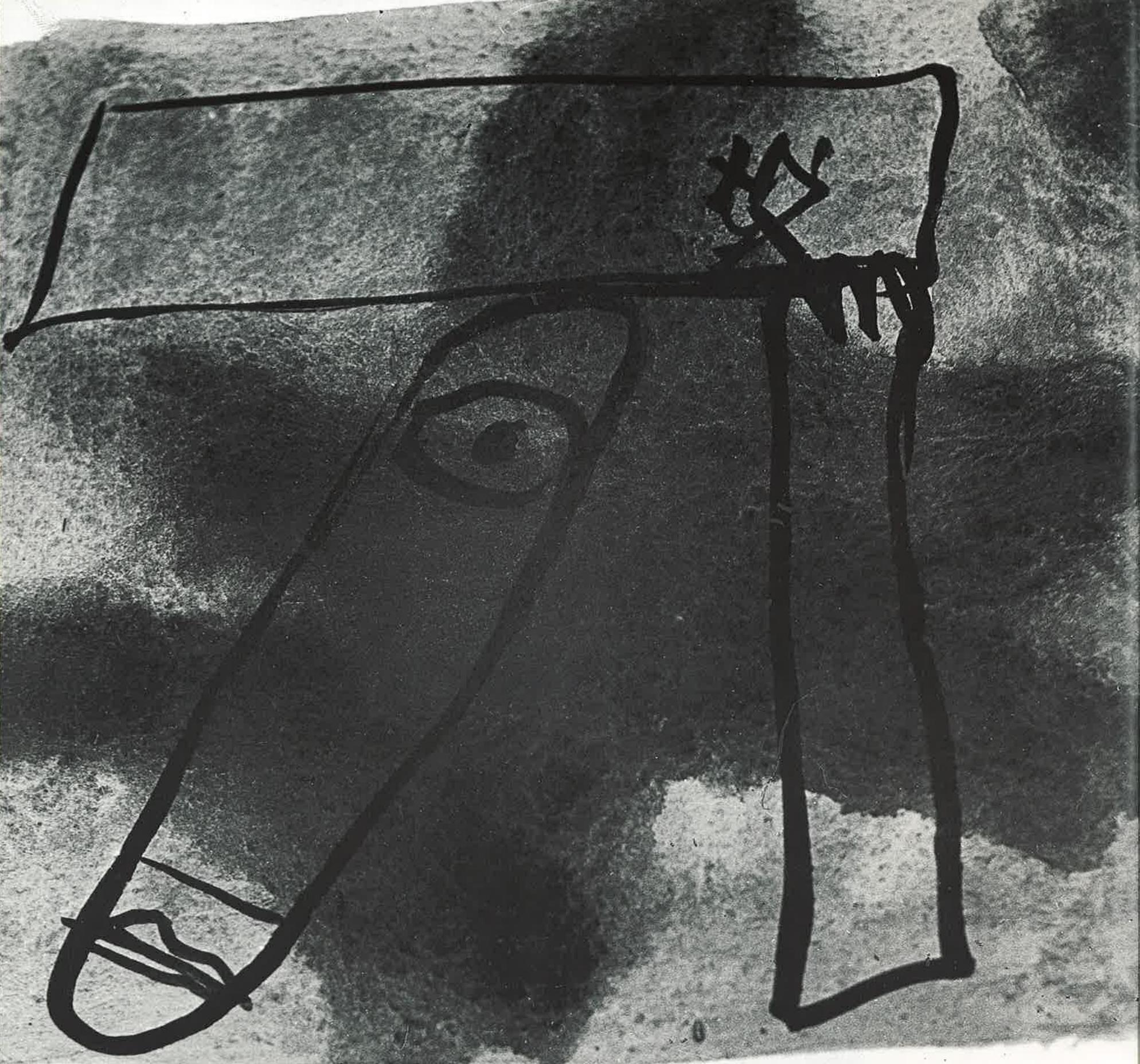


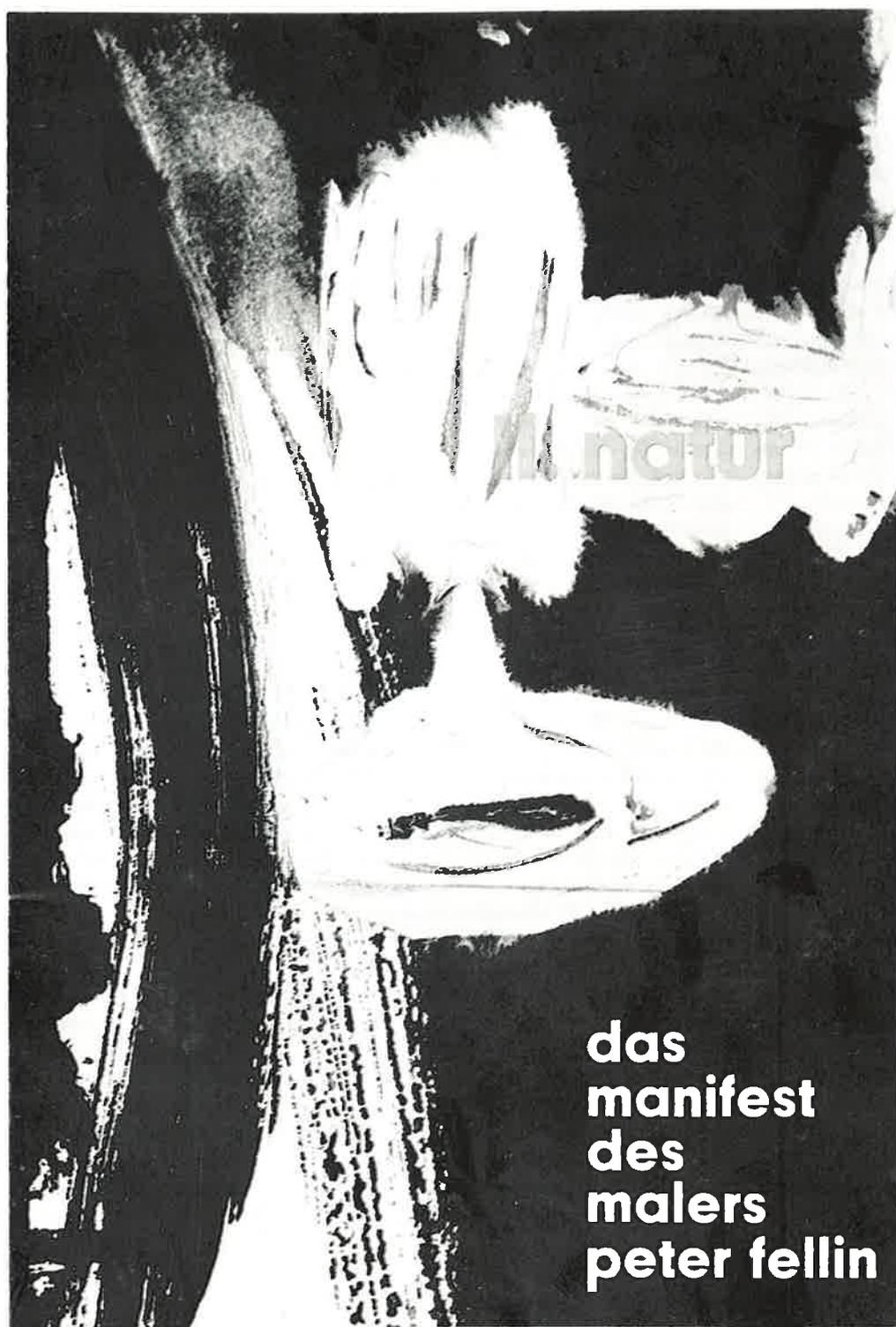












das
manifest
des
malers
peter fellin

durch die betrachtung der formulierung einer zweiten natur gewinnen alle leistungen und opfer der letzten jahrzehnte an wert und durch den auslösenden moment, gegeben durch das imaginäre bild der natur, wird die daseinsberechtigung der abstrakten kunst im besonderen bestätigt und somit die zukunft der bildenden künste mitbestimmt.

durch die im imaginären bild der natur angeführten leitpunkte wird die bildende kunst als eine einheit von körper und geist erklärt. die zeit der bestimmung eines ausgangspunktes ist soweit geklärt, daß der abschließende schritt der versuche gemacht werden konnte.

die zweite natur ist jener standpunkt, welcher die allgemeingültigste, umfassendste und klarste sicht in die zukunft anzeigt und einen weg weist, der nicht versuch bedeutet, sondern bestimmung ist.

die formulierung entspricht den vorstellungen einer zukünftigen kunst, da sie die fülle des lebens umfaßt und ihre ausschließliche art, abstrakt zu arbeiten, die tatsache ihrer bestandsmöglichkeit in die zukunft hinein beweist.

die formulierung ergibt folglich den endgültigen bruch mit der alten welt, die völlige, unaufhaltsame auflösung alter gesetze.

die analyse der gedanken und werke von künstlern der letzten jahrzehnte, soweit sie auch in einem erhöhten maße anknüpfungspunkte an ewig gültiges aufweisen, ergibt, daß die zweite natur nur eine zusammenfassung ihrer bemühungen ist und daß die notwendigkeit besteht, einen gemeinsamen stützpunkt zu schaffen, der nicht nur ein teilergebnis sein darf, sondern darüber hinaus der schlüssel für die kraft einer weltkunst, die heute aller wunsch ist.

die zweite natur ist die ersehnte lösung, die weltumfassend und allen völkern gemeinsam ist, dabei aber das völkische aufrecht erhält und das individuelle schützt.

die formulierung fordert aber auch die unausbleibliche, somit herbeizuführende organisation einschlägiger, aber anspruchsvollster schulung.

der künstler weiß, daß viele menschliche sowie außermenschliche faktoren aufeinander abgestimmt sein müssen, um eine reife, eine abgeklärtheit zu erzielen, die ihn befähigen, ein kunstwerk zu schaffen, dessen leben uns anspricht.

da die mittel zur wiedergabe dieses wissens eingeschränkt angewendet werden und alles bisherige, andeutung, anregung, abtragen, läuterung, also ein durchgangsstadium war, wofür sovieler gearbeitet haben, da es an gründlichkeit der vorbereitung keineswegs mangelt, versucht die formel eine präzisere wiedergabe.

um klarstellungen zu erreichen, ist in den letzten jahrzehnten viel geleistet worden, was zur voraussetzung des heutigen ergebnisses notwendig war.

die vision von der entwicklung der bildenden kunst, steigert sich, wird offensichtlich folgerichtig, wenn wir das neue gesetz der abstrakten kunst als die folge und zusammenfassung aller bisherigen bemühungen verstanden haben.

das ganze bestreben der abstrakten kunst geht dahin, eine form zu haben, die im vollen umfang aussage bewerkstelligen kann. daß dies bis heute nicht möglich war, ist dem umstand zuzuschreiben, daß jede entwicklung nichts verfrühtes duldet, sofern sie ein gesundes streben darstellt. mit dem hinweis auf eine zweite natur sei auf breiter grundlage eine basis aufgezeigt, die zu umfassenden künstlerischen gestaltungen beitragen wird.

die zweite natur ist die der menschlichen einsicht faßbar-gemäße, die mit vollem bewußtsein die form darstellt, die nun an stelle jeder bisher gepflogenen naturabbildung tritt und als das ergebnis einer natürlichen entwicklung gelten darf.

um mir aus allen versuchen klarheit zu verschaffen, kam ich auf die für den künstler nötig gewordene hinzuziehung eines lebendigen gesetzes, wo — bei aller gestaltungsfreiheit — eine allumfassende ordnung eintritt. aus der eigenen erfahrungsquelle ergibt sich die harte forderung nach einer eingehenden, grundlegenden, umspannenden basis. die überbetonung von rein technisch- oder seelisch bedingten einsetzungen führte besonders zu jenen überlegungen, welche das gesetz notwendig machten, das geeignet ist, ohne gestalterische einschränkungen, dem künstler einen sinnvollen aufgabenkreis zu geben, welcher durch strenge gesetzmäßige ausgangsform die gestalterische freiheit garantiert. alle krankhaften symptome werden somit ausgeschaltet, da das gesetz ein gesundes, lebendiges verhältnis darstellt.

aus der entwicklung der bildenden künste ergab sich

als folge die einsetzung der formulierung, um für den schöpferischen akt eine breitere und gesetzmäßige basis zu haben, die allein geeignet ist, einen gesunden fortbestand zu garantieren und ihr einen entsprechenden sinn zu verleihen, der innerhalb der menschlichen auseinandersetzen seinen platz einnimmt und damit den grundlagen geistiger ordnung voll gerecht wird. so gesehen, ist die formulierung einer zweiten natur für eine aufgabe gesetzt, die der entfaltung künstlerischer manifestationen alles freigibt, was der künstler in der gemeinschaft zu sagen hat.

dieses gebäude, das eine feststehende, lebendig geschaffene, also gewachsene form darstellt, ist der ersatz für das direkte abbild der natur, welches früher im schaffen des künstler ein gesetz darstellte, um zu einer allgemein gerechtwerdenden lösung zu kommen.

um dem chaotischen, dem willkürlichen, der wirre die ordnung gegenüber zu stellen, erweist sich die zweite natur als angebracht und aussagekräftig, da sie aus einer dem leben gerechtwerdenden sehnsucht und dem künstlerischen gestaltungsdrang heraus geboren wurde. die gewisse uferlosigkeit heutiger kunst erfährt somit eine sogenannte einschränkung, welcher eine fülle von aufgaben folgt, die fruchtbringender sind, insofern ihnen ja lebensnotwendige lösungen obliegen, weil auch in der kunst bedingungen und die daraus möglich gemachten ausnahmezustände wesentliche erscheinungen sind. also, um dem allgemeingültigen näher zu kommen, um die menschliche aussage zu erhöhen, um an deutlichkeit zu gewinnen, um in lebendiger beziehung zum leben zu stehen, um schließlich allem ein fundament zu geben, darauf das individuelle schaffen bestehen kann, aber sich einer weltweiten ordnung unterwirft, welche der natur entspricht, entstand die formulierung der zweiten natur.

nimmt man alle größeren und kleineren bemühungen der letzten jahrzehnte zusammen, so wird es offenbar, daß die formel mit ihren möglichkeiten nun den platz einnimmt, dem die erfüllung kommender ansprüche vorbehalten ist. künstler und eingeweihte werden es begreiflich finden, daß ich nach solcher schlußziehung aus sovielen vorangegangenen opfern, nunmehr dem experiment die gewordene ordnung gegenüberstelle, die den künstler auf ein neuland

zwingt, das der aufgabenfülle in keiner weise entbehrt.

alle bisherigen bemühungen enden in dieser ordnung, die den künstler als gestalter vor anmaßung und versteigungen schützt und ihn auch vor geistiger vereinsamung mehr bewahrt. also wird der künstler auf eine bahn gezwungen, die er nötig hat, um gefahrloser schaffen zu können.

die aufgestellte ordnung ist die ebene, worauf auch der fortschritt möglich ist und in jedem falle der geistigen dekadenz vorgebeugt wird. die sich erschöpfende art des bisherigen, im einzelfall gesehenen einsatzes, benötigt in der gesamtheit den hinweis auf gemeinsame merkmale.

erst den heutigen erkenntnissen ist es möglich, sich einer form zu bedienen, die an stelle der natur tritt. ein neuer abschnitt der bildenden kunst ist hiemit gegeben und ein arbeitsbereich, der voll von gegebenheiten ist, die auf schöpferische ausarbeitung warten. die künstler der letzten jahrzehnte haben alles getan, um diesen schritt wahr werden zu lassen. die arbeit welche sie leisteten, verpflichtet uns mit dem eigenen einsatz an diese unsere neueste aufgabestellung heranzugehen.

die zweite natur hat den vorteil des menschlich unerschöpflichen, sofern es als eine selbstverständlichkeit gilt, daß die künstl. gestaltung und deren aussagekraft vorherrscht. daß der künstler sich von der rein äußeren erscheinungswelt zurückzieht, aber alles in seinen dienst stellt, was den menschen allein auszeichnet, ist als ein fortschritt zu bewerten dem keinerlei dekadenz anhaftet.

dekadenz ist zielauflösung und identifiziert sich also nicht mit aufbauender geisteshaltung. um ein feld von aufgabenmöglichkeiten zu schaffen, um den geist in freier, aber kontrollierter bahn zu halten, wird nun eine gesetzmäßigkeit herangezogen, die aus der natur der natur gegenübergestellt wird. diese art der form ist wahr, wenn sich dadurch die präzisere mitteilung geistiger erkenntnisse ergibt.

nur der wahrhaft künstlerisch gestaltende ist der ausgewählte, welcher den schöpfungsakt immer wieder zu erneuern vermag und durch diesen beitrag den glauben aufrecht erhält, der den menschen in seinem ganzen dasein bestätigt. es ist der künstler, der das menschlich größtmögliche ausmaß dazu besitzt, um den odem gottes aufzu-

zeigen. dazu vor allem dient ihm die zweite natur, die in ihrer unabhängigkeit die reinste sprache ist.

die kunst mit ihrem merkmale der gnade, in verbindung mit wissenschaft, also der geistigen klarstellung durch erfaßlichkeit, ergibt die hier vorgezeigte möglichkeit, zu einer sprache zu kommen, welche weltweite gebrauchsfähigkeit besitzt.

aus dem studium von abstraktionen ergibt sich die übung, die geeignet ist, sich in allem ausdrücken zu können, ohne gefahr zu laufen, geistige einengung zu erfahren. wenn ich meiner sicht nachgehe, ergeben sich gestaltungen universeller art, dokumente, die von der existenz des menschen zeugnis ablegen. als existenz bezeichne ich jenes ausmaß der grenze menschlicher aussage, welche basis zur deutung eines höheren ist, und dieses höhere, andeutungsweise erlebend, wiedergibt.

nicht mehr teilentwicklung wird aufgezeigt, sondern das wesentliche in all seinen zusammenhängen. jedes aufgeworfene formproblem der letzten zeit läßt sich durch die form einer zweiten natur aus beste weise in die künstlerische gestaltung einbeziehen. auch das bedeutet eine bekräftigung des gesetzes, das nicht aufhebbar ist, gerade weil es in affinität mit der wirklichkeit steht.

dem durch die letzten jahrzehnte der auflösung nahegebrachten alten formbild einer naturverbundenheit wird hiemit der vollkommene bruch, die klare abgrenzung, der neue aufgabenkreis entgegengehalten und als nachfolger aufgezeigt.

unter besonderer berücksichtigung der sehnsucht der letzten zeit ist zu sagen, daß die zukünftige formgebung eine allgemeingültige, universelle darstellungsweise ist. sprachgruppen und kontinente können in erhöhtem maße nun endgültig darauf hinweisen, ein gemeinsames merkmale der verständigung zu besitzen. Es ist auch so, daß der künstler ein arbeitsgebiet erhält, das von ihm den vollen einsatz verlangt, da er durch diese universelle aufgabe die alten scheinbar unersetzbaren vorstellungen überwinden müssen wird. das zukünftige abbild der verständigung verlangt vom künstler das höchste maße an geistiger ein-satzbereitschaft.

die gestik, das gehabe der letzten bemühungen ist

der hohe schwangerschaftsgrad der heutigen klarstellung. mit der festlegung einer zweiten natur beginnt die aufgabe, welche als kräftigeres aussagegebiet feststeht als das naturverbundene abbild äußerer erscheinung. das imaginäre der formulierung ist die dem künstler neuerschlossene welt der aussprache und vermittlung menschlicher beziehung zu höheren zusammenhängen.

es ist auch jene welt einer fülle von möglichkeiten, die im ausmaß dem menschen angeglichen ist und die entwicklung sicherstellt. so wie das äußere abbild als jenes mittel galt, um auch das geistige bildhaft zu machen, welches universellen bindungen bisher entsprochen hat, so wird nun die zweite natur als formgebende basis in zunkunft bezeichnend sein.

rein intuitiv, alle angelpunkte dazu bewußt einsetzend, konzentriert der künstler alle charakterisierenden wesentlichen formen zwecks grundlage des werkes, das immer von der lebenspendenden überordnung einer durchdringung gekennzeichnet wird. das zur bedingung gemachte reine gestalten und wissen, in verbindung mit der schöpferischen anlage zur schaffung von hochstehenden werken, die in letzte geistige höhen führen, ist die aufgabe des künstler. schon immer war es dessen aufgabe durch gültig gemachte einzelakte auf ein ganzes geistiger vorstellungen hinzuweisen.

daß der künstler vor einer besonderen wende steht, überrascht heute nicht mehr; die klarstellung neuer möglichkeiten steht im blickfeld des interesses und der notwendigkeit.

die angedeutete formulierung vermittelt einen begriff der arbeitsweise, menschlich gültige dokumente zu schaffen, die im besonderen der entmenschlichung in der kunst vorbeugen sollen.

der wahre künstler weiß, wie wichtig es für die gemeinschaft ist, nicht zu resignieren, trotz der in geistigen höhen gewonnenen einsicht von der auflösung aller maße-stäbe. von da ab erhält der künstler erst jene innere bereitschaft, die ihn zwingt von der existenz des menschen zeugnis abzulegen.

januar 1959.

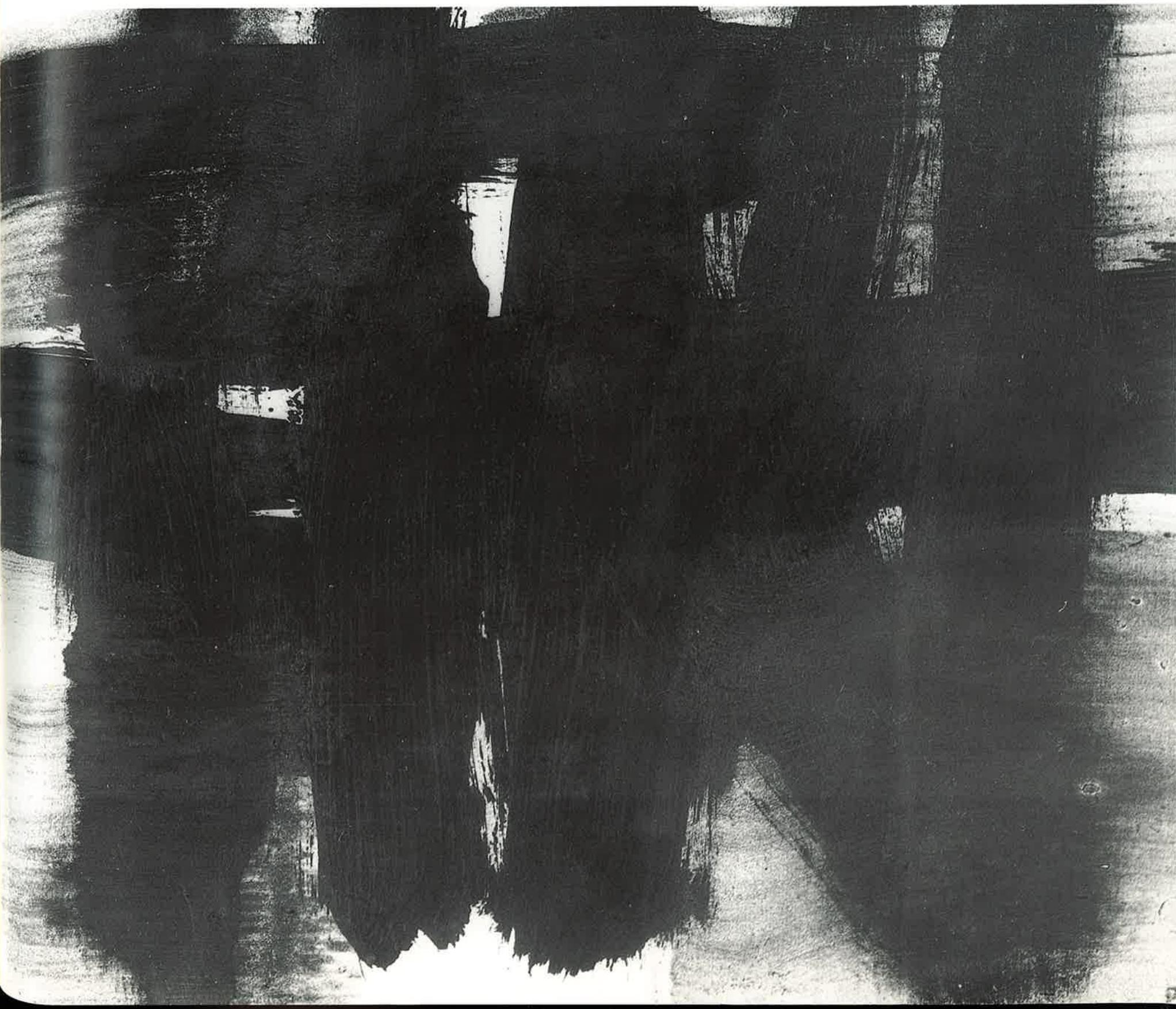










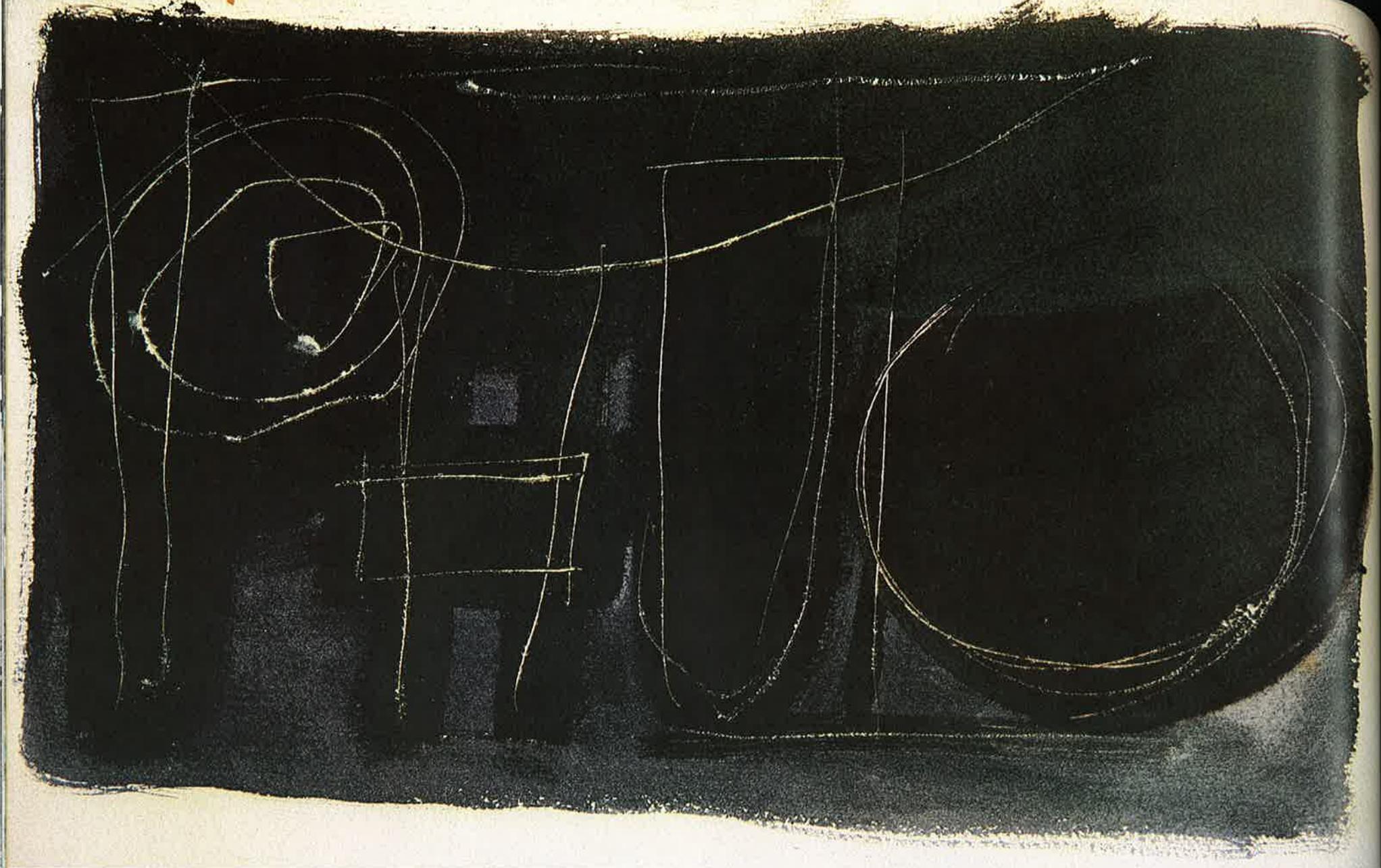








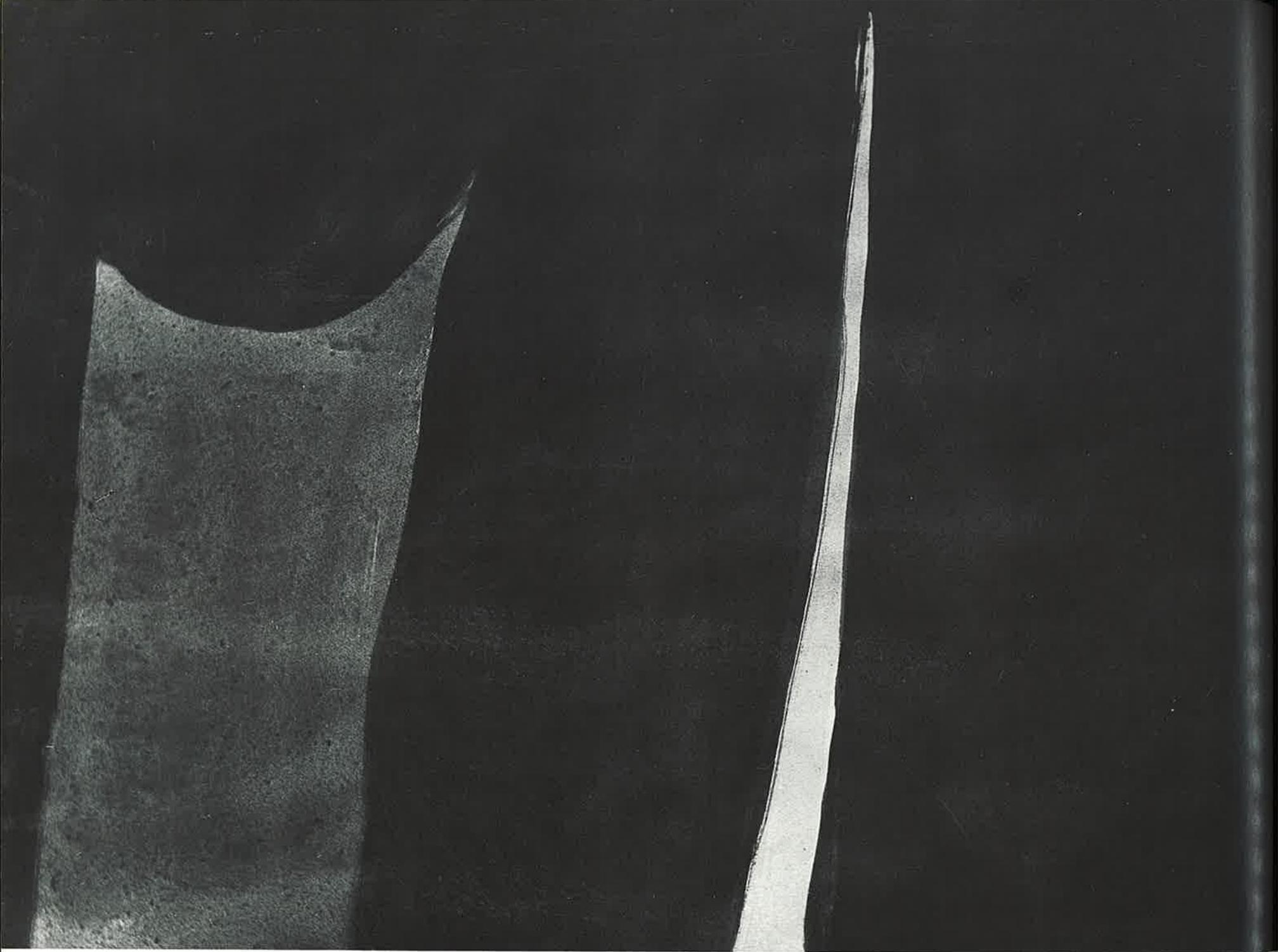


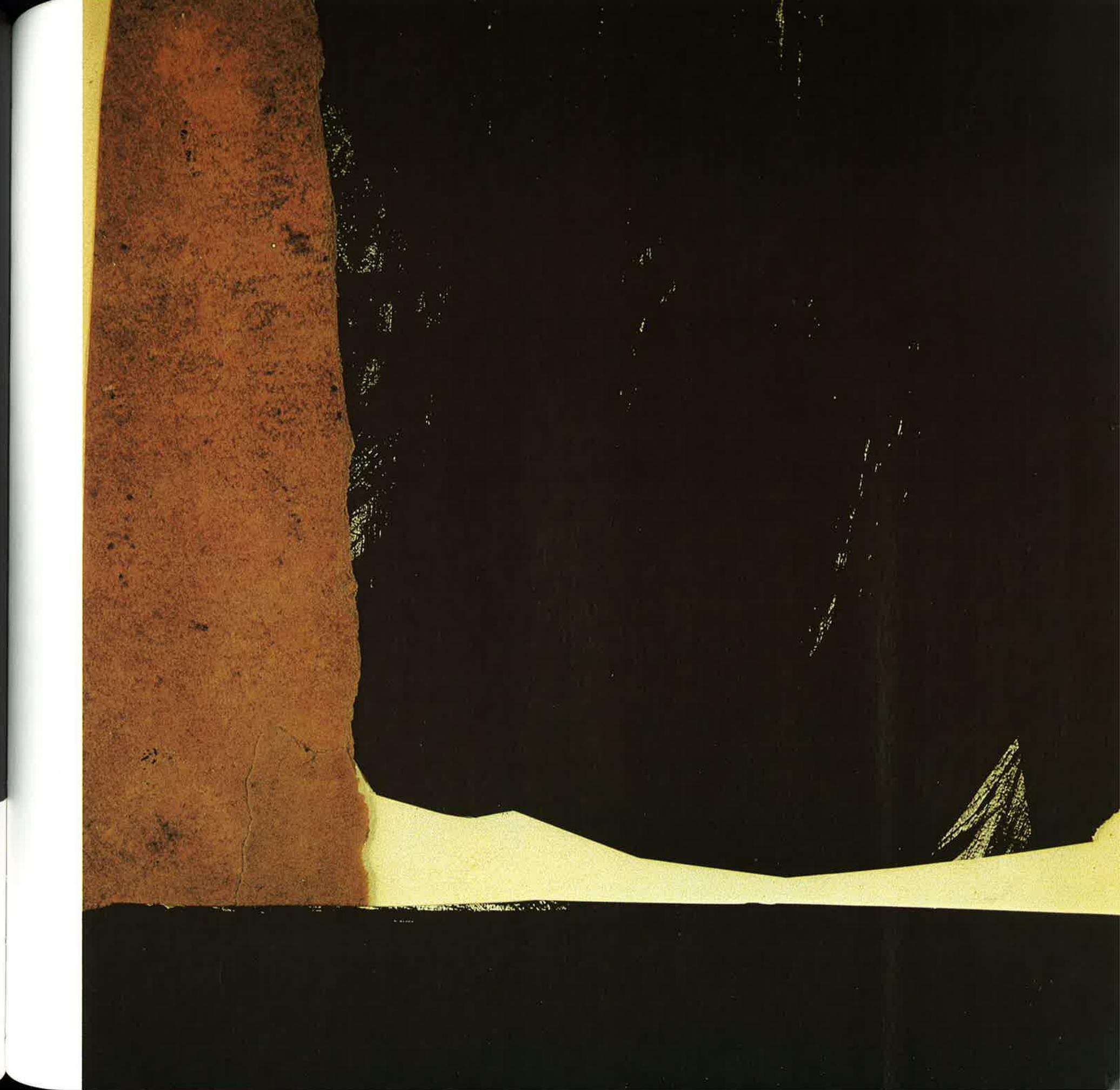


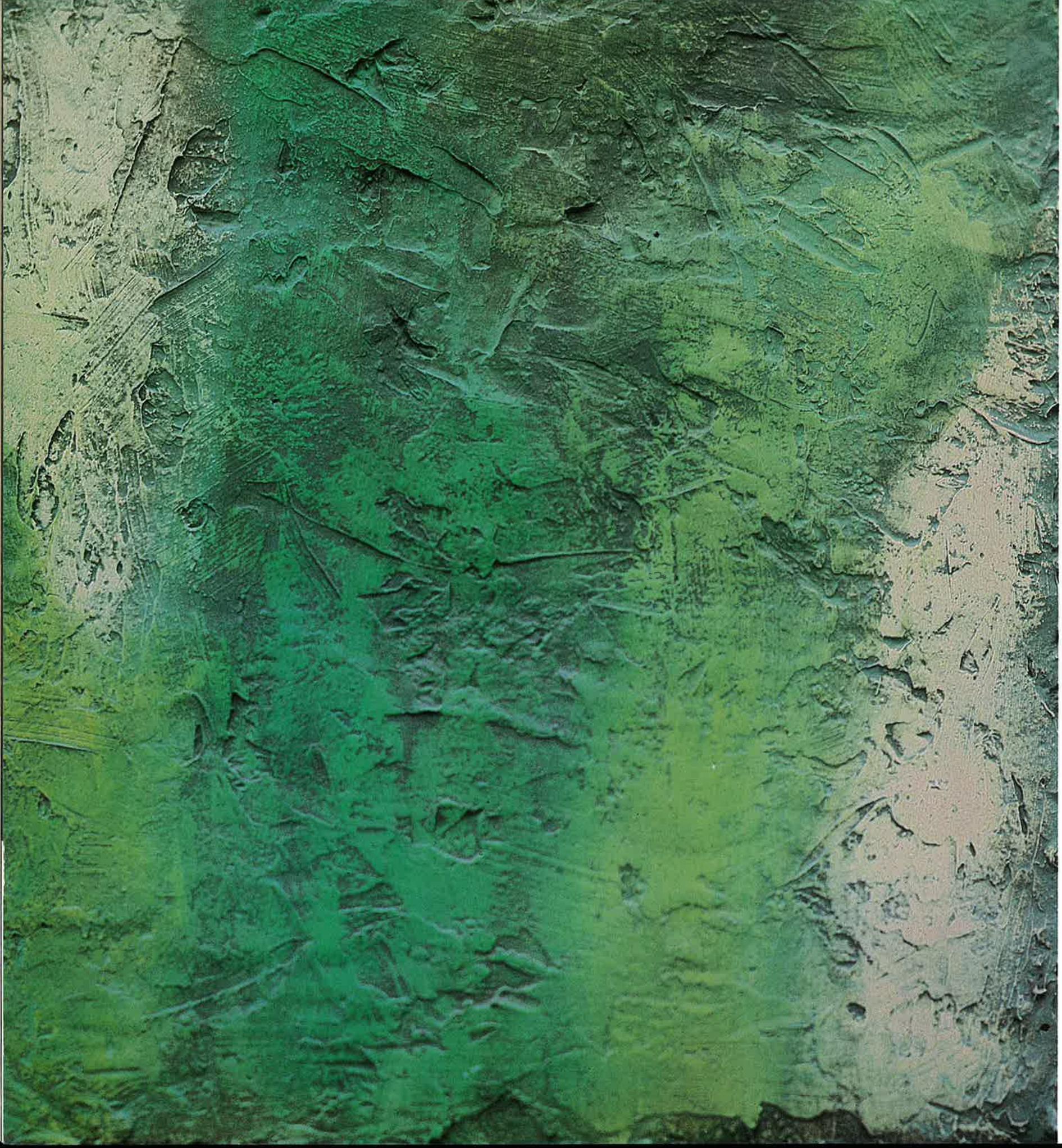


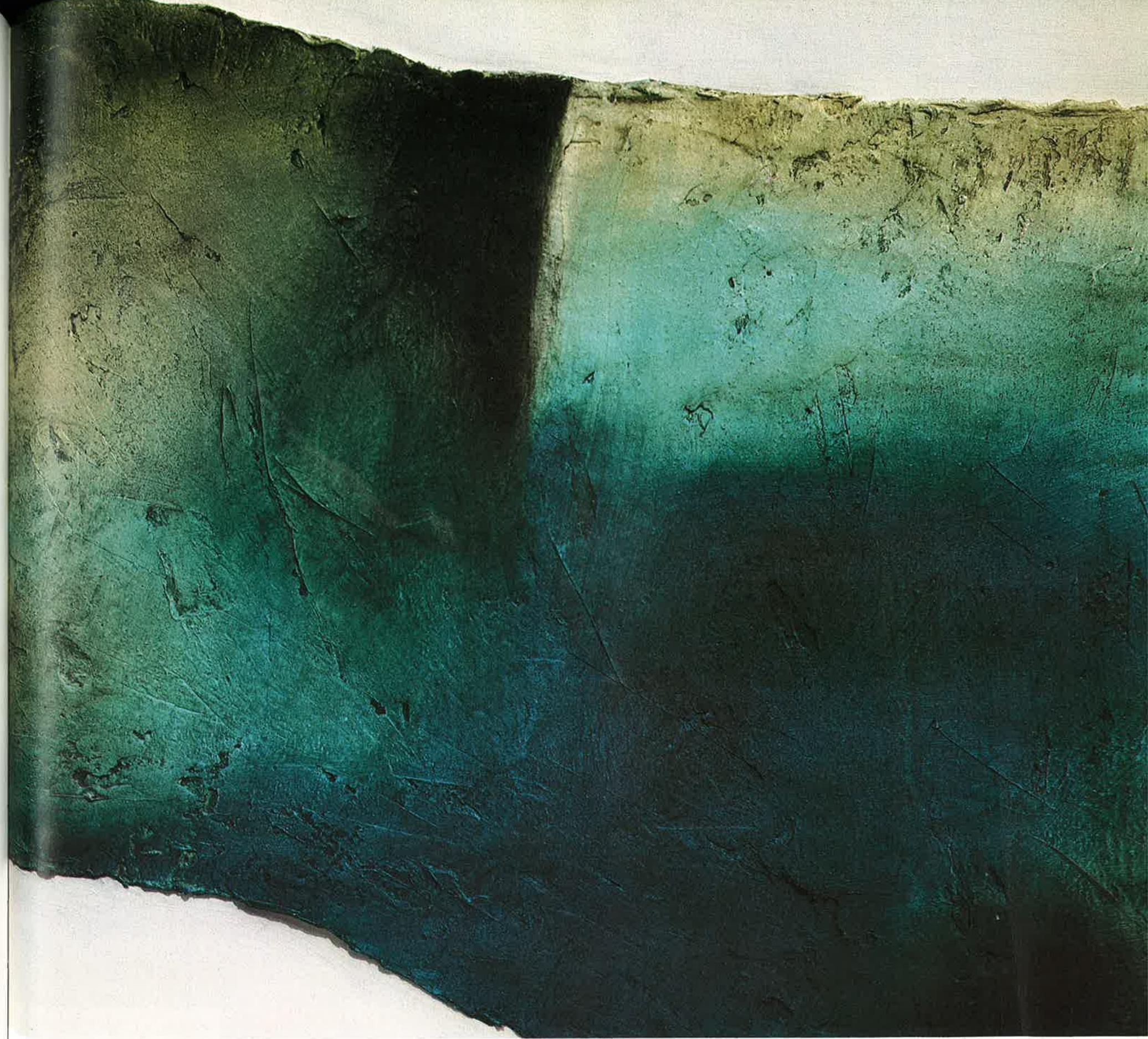










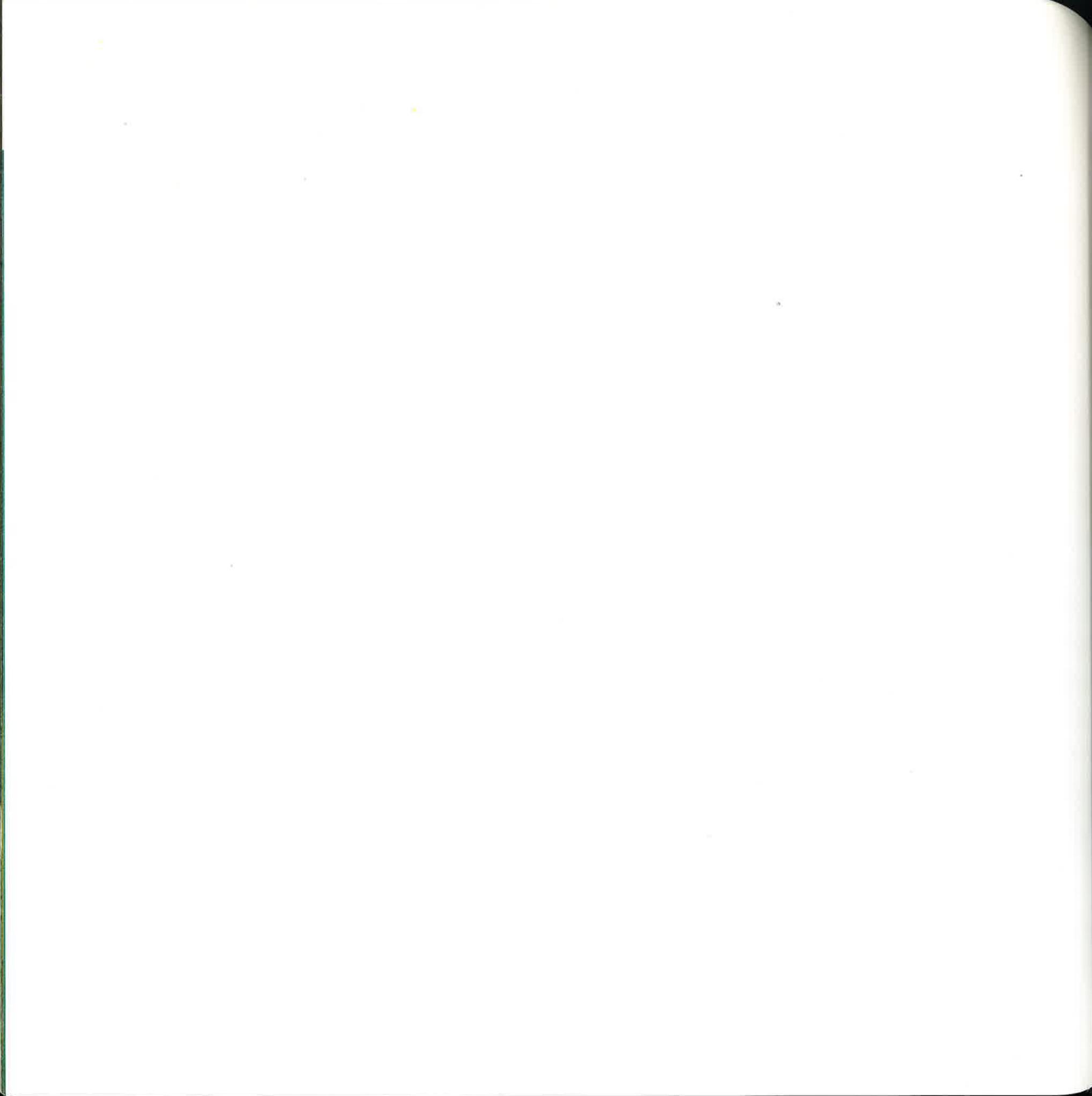














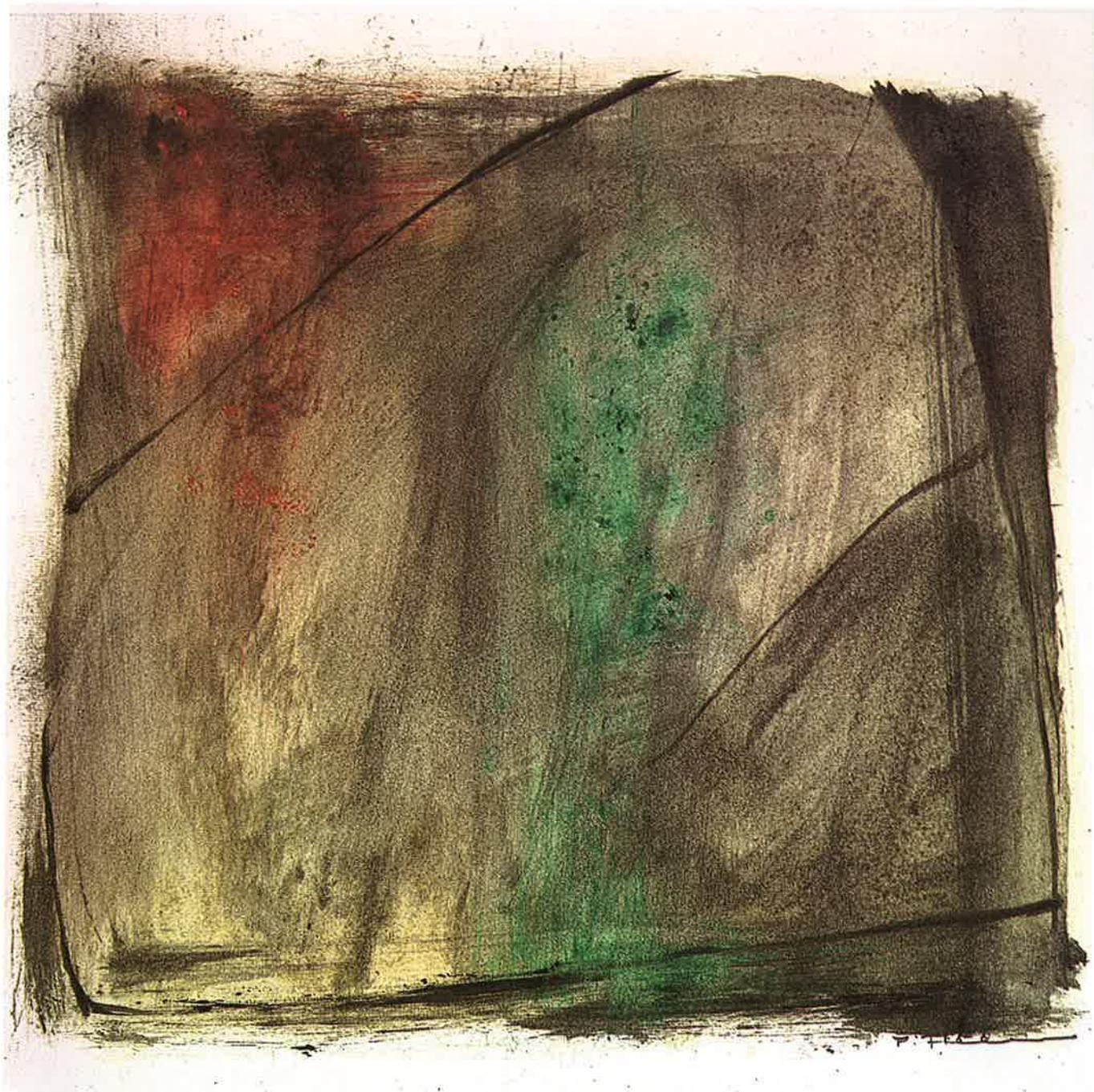
T. F. ...







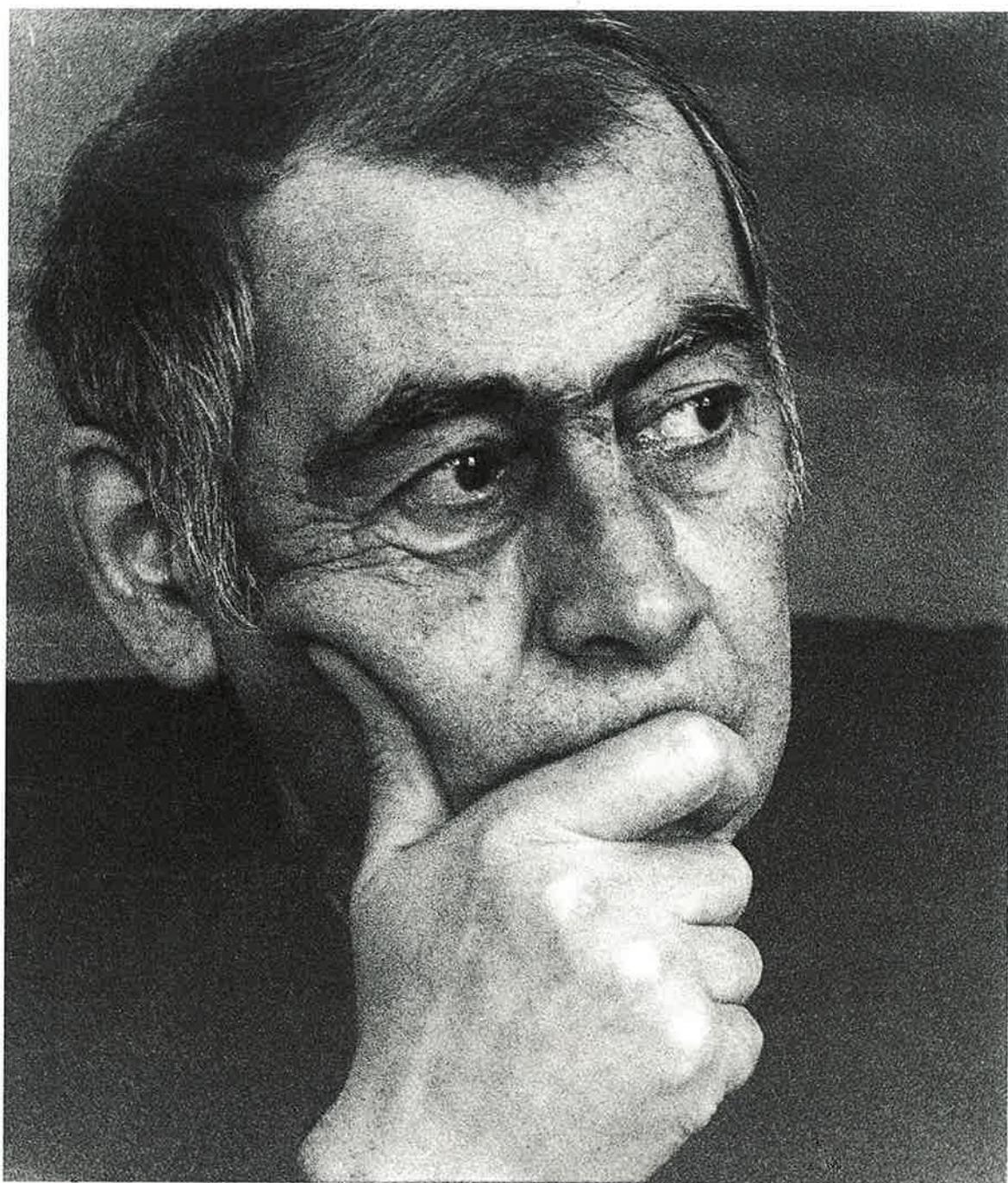




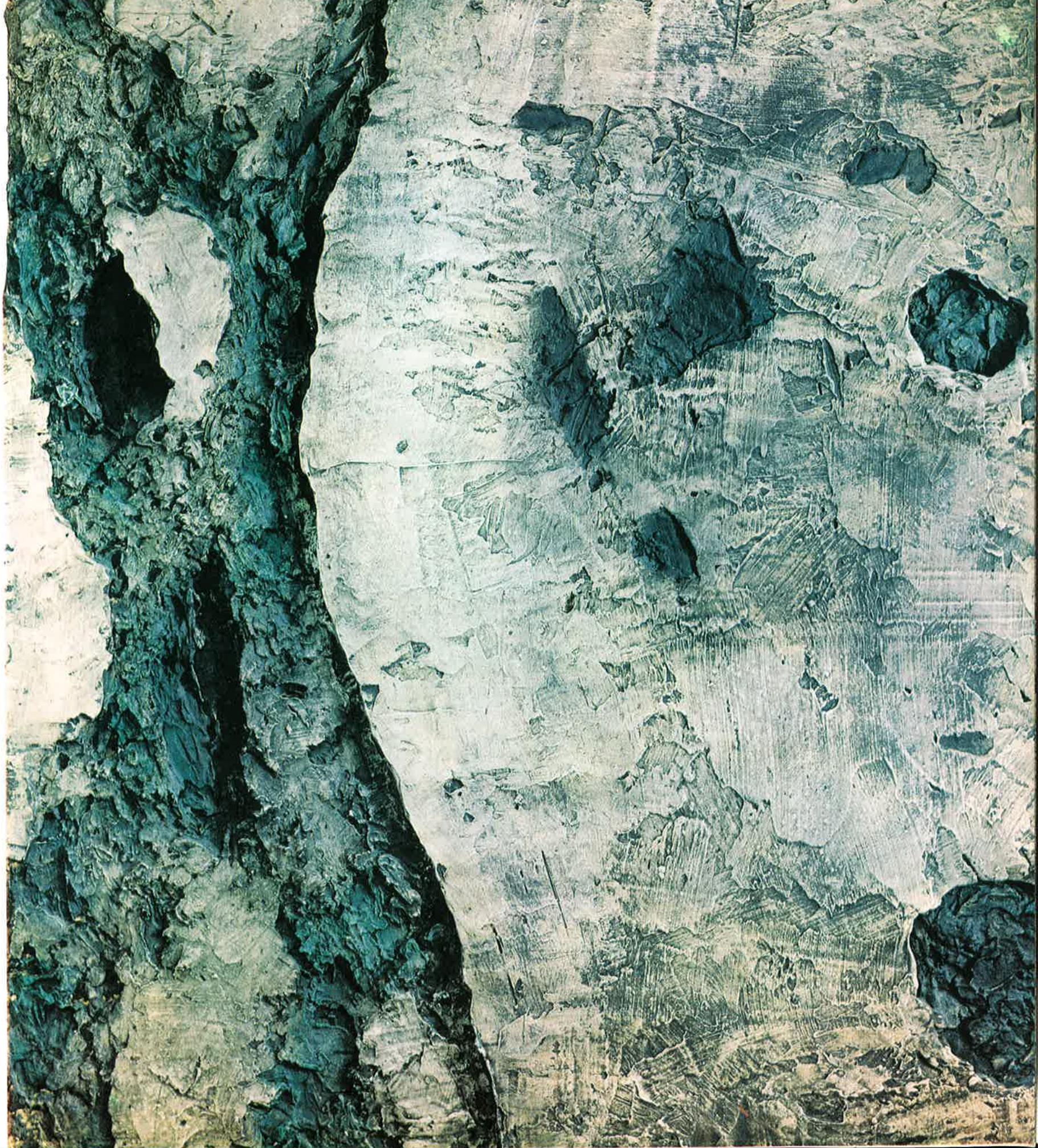










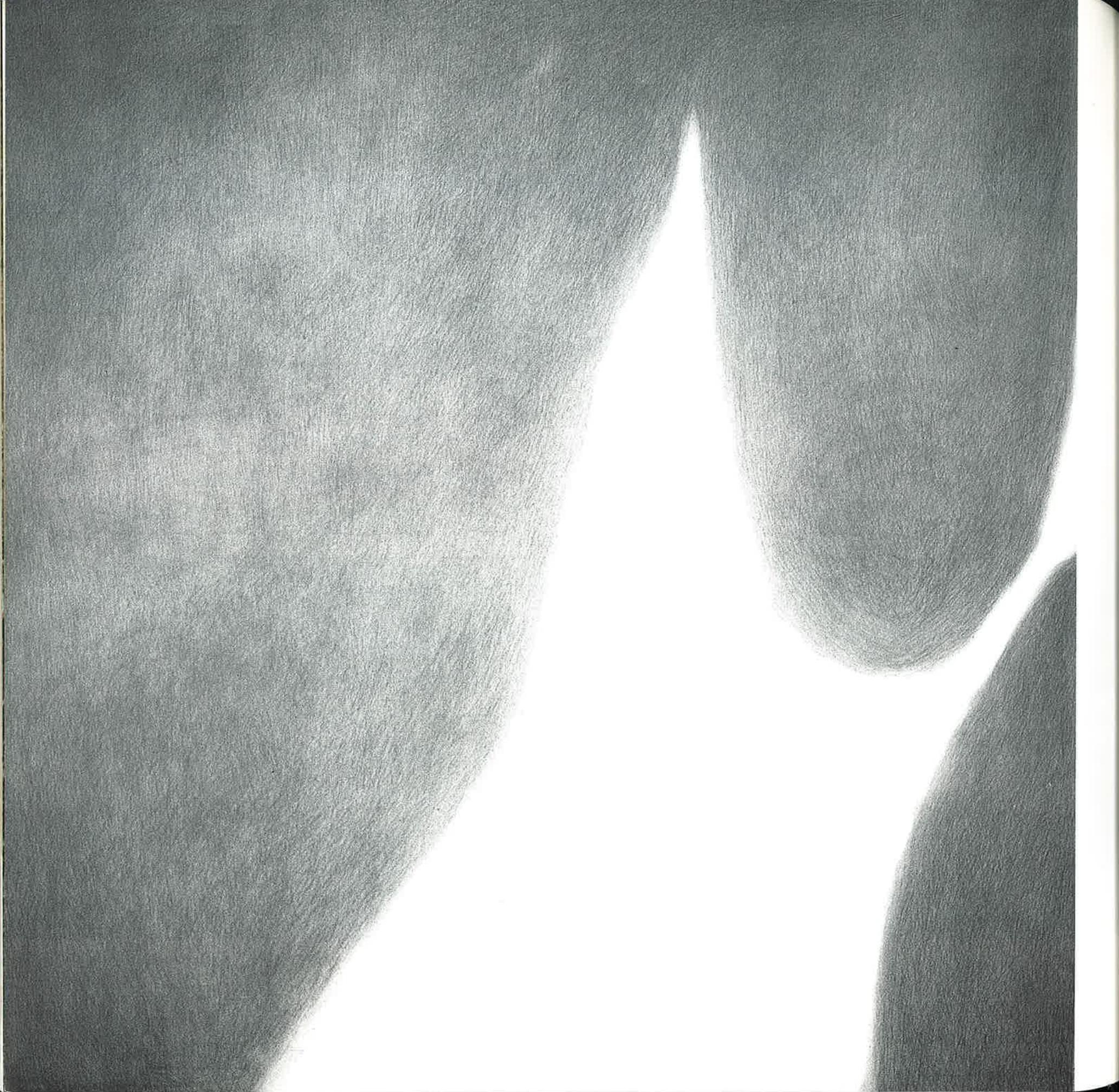


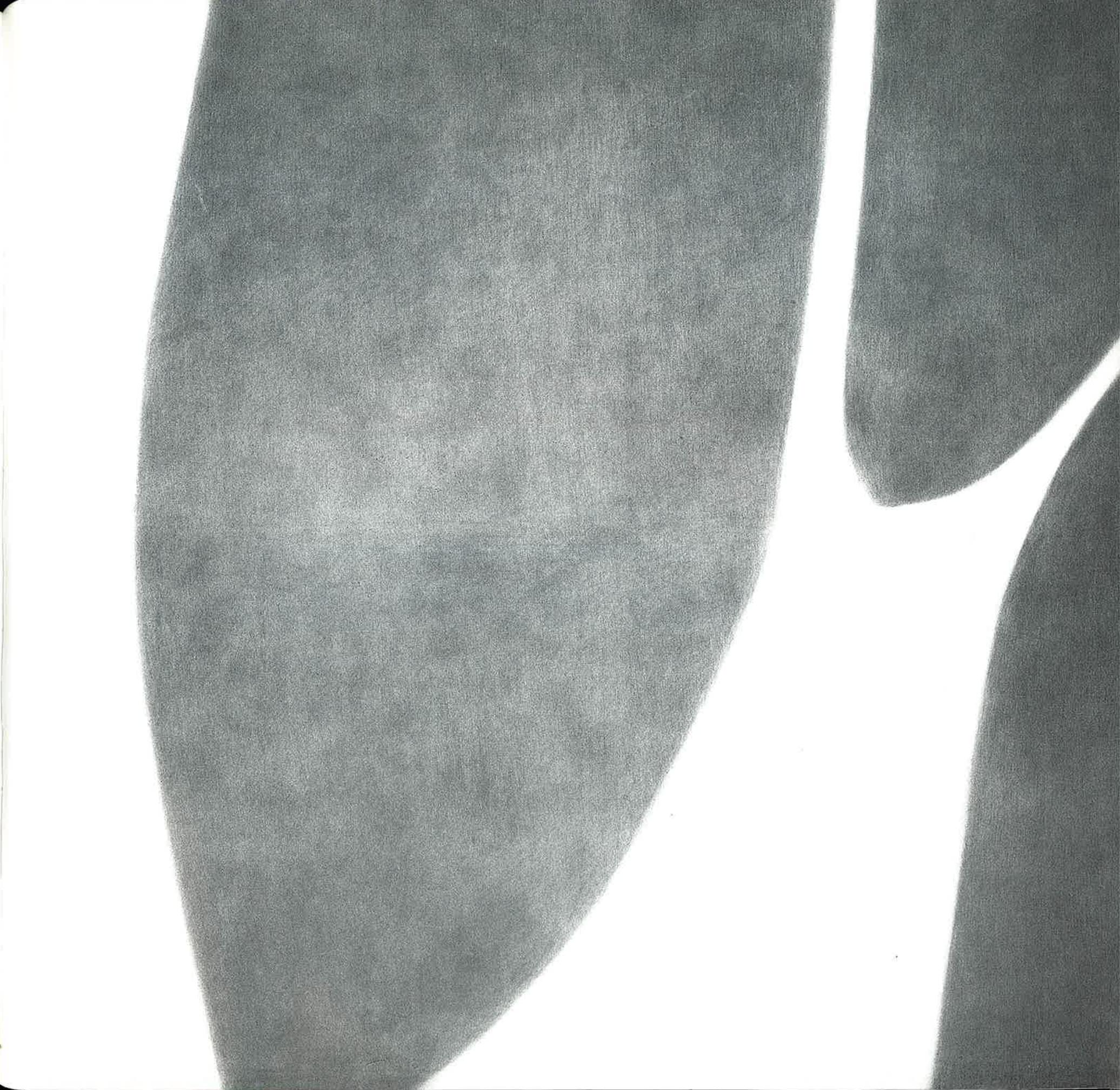


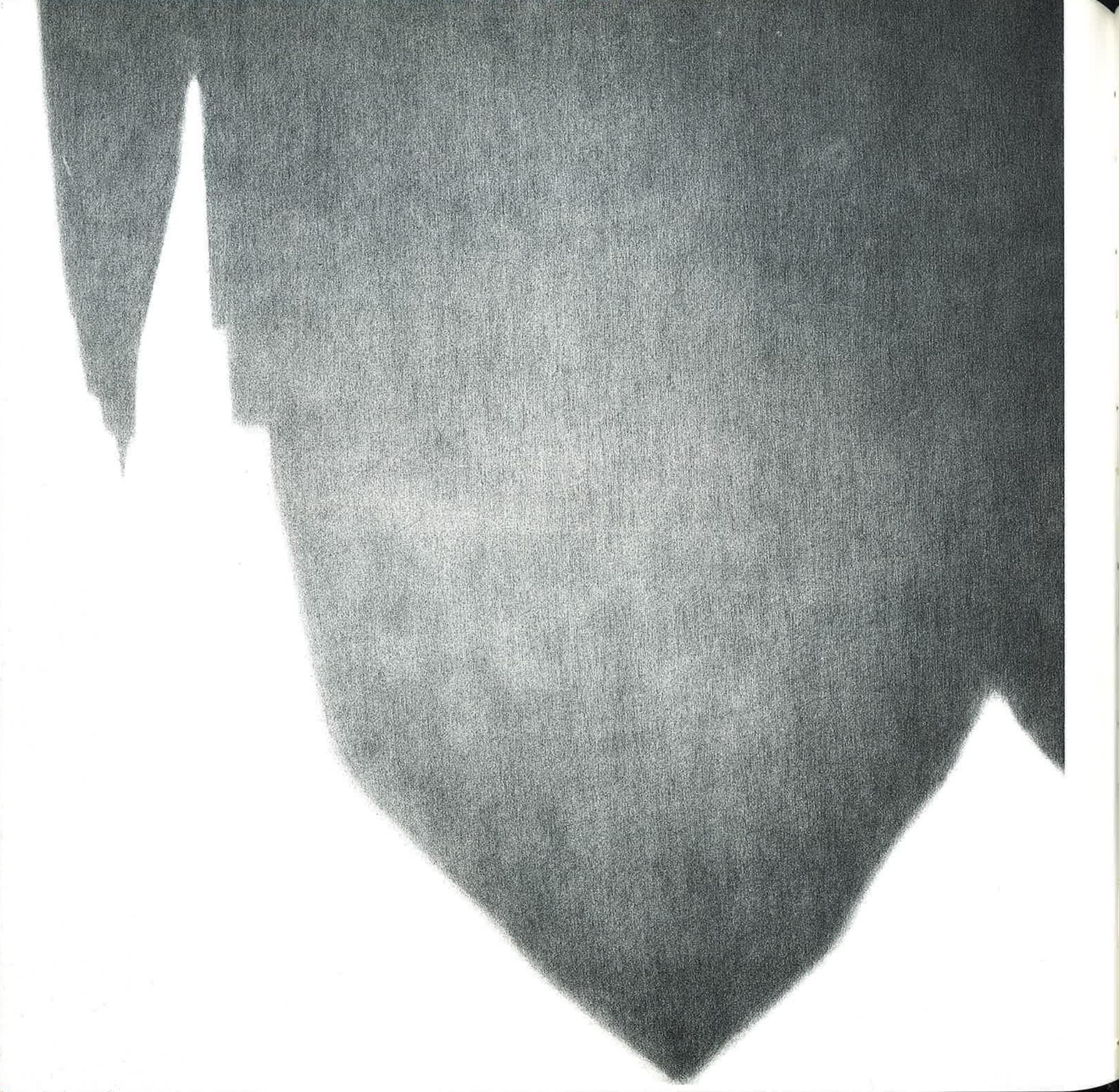


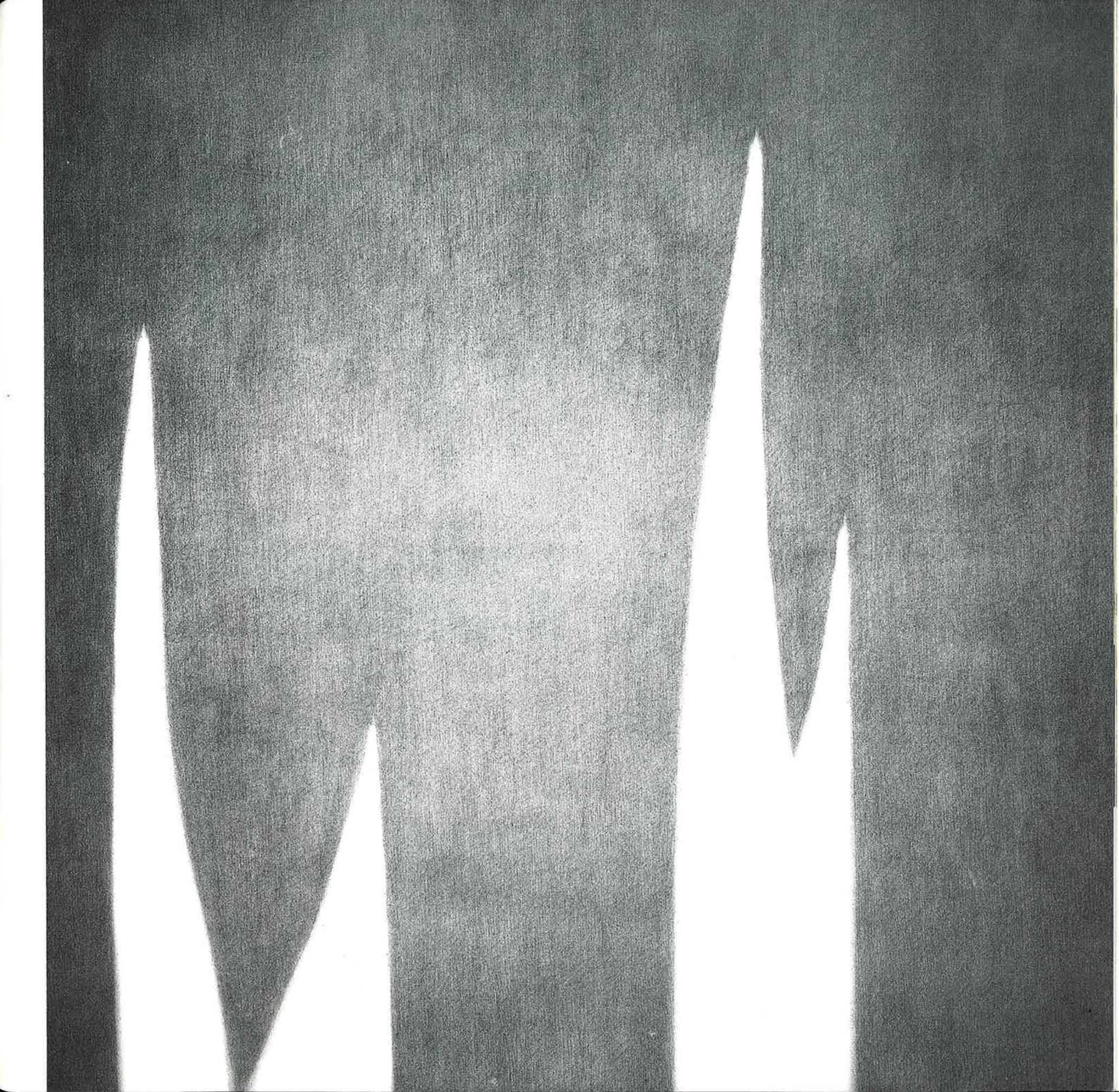


JCH
EIN BLOCK LIEGT
DUNKEL WISSEN
MEIN SEIN
DER BLOCK
ER LIEGT D
DER STEIN
JCH



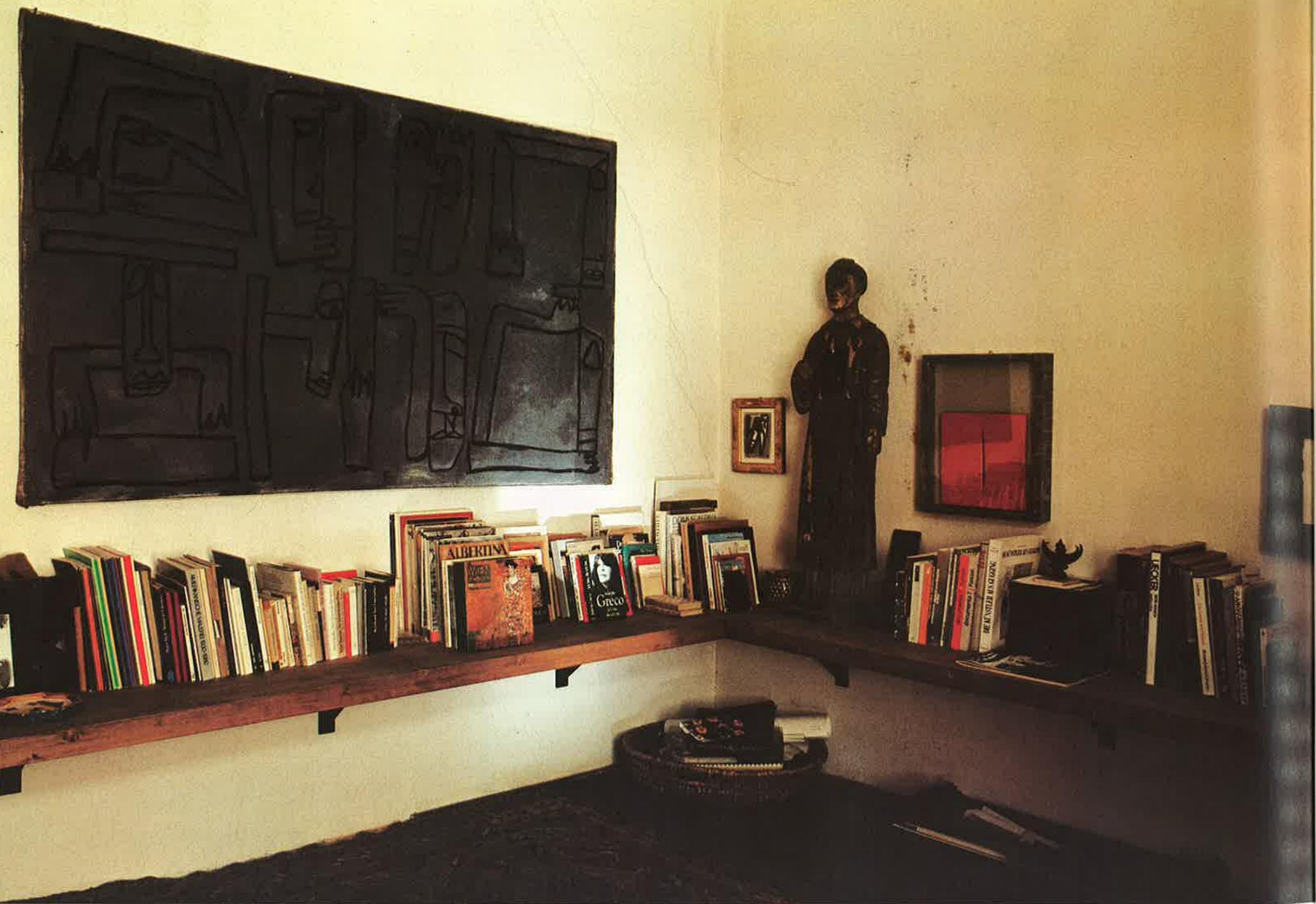












BIOGRAPHISCHES

Daten und Zitate zu Leben und Werk
nach einem Interview mit Peter Fellin
von Eva Kreuzer Eccel

1920

geboren am 6. September in Revò (Nonstal) als letztes von sechzehn Kindern; mit drei Jahren Vollwaise.

FELLIN: »Es war ein primitives Landleben in einer herben, urtümlichen Natur. Wir waren immer barfuß und nur am Sonntag für's Kirchengehen schön gekleidet; das war sehr wichtig. Als man mich in Innsbruck an der Gewerbeschule nach frühen Erinnerungen fragte, fielen mir nur Steine ein, große Steine, Steine zum Hinaufklettern und Steine zum Hinuntersteigen ... «

1927

Adoption durch einen Bruder des Vaters, den Generalstaatsbibliothekar Hofrat Dr. Jakob Fellin in Graz.

FELLIN: »Ich war sechseinhalb Jahre alt und kam zunächst zu einer ledigen Schwester meines Onkels, also zu einer Tante, die in Schwaz in Tirol lebte und aus einer vermögenden Haller Bürgerfamilie stammte. Ich wohnte in einem großen Haus mit fantastischem Garten und einer hohen Außenmauer herum. Es war eine andere Welt für mich. Ich wurde gedrillt; die Tante war sehr streng mit mir; auch das war ich nicht gewohnt: das Abrechnende und Kontrollierte. Ich bin so aufgewachsen wie die Gestalten in den Romanen von Thomas Mann; ich war auch so angezogen. Ich habe alles gehabt, mir ist nichts abgegangen ... nur Wärme, Liebe, das hatte es nicht gegeben.«

1935–1937

Besuch der Gewerbeschule in Innsbruck

1937–1938

Besuch der Kunstgewerbeschule und der Meisterklasse für Fresko in Graz, wo auch die Zieheltern wohnten.

FELLIN: »Diese Ausbildung genügte mir nicht, ich wollte nach Wien zu Herbert Boeckl.«

1938–1939

Besuch der Meisterklasse von Herbert Boeckl an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

FELLIN: »Ich hatte Glück, daß Boeckl mich in seine Klasse genommen hat, denn er unterrichtete damals schon das 7. und 8. Semester, und im Jahr darauf, 1939, mußte er aus politischen Gründen von der Akademie gehen. Boeckl war eine Persönlichkeit; ich spürte, das war ein wirklicher Künstler. Die anderen Lehrer sind mir daneben wie Dekorateur vorgekommen, obwohl ich bei Siskowitz und Graf Wickenburg zeichnen und malen gelernt hatte. Wickenburg war einer der besten steirischen Maler der Zwischenkriegszeit. Bei Boeckl wollte ich nicht malen lernen; das hat ja jeder können. Ich habe in ihm den geistigen Arbeiter gesehen und habe ihn bewundert, obwohl er nie viel gesprochen hat; er war eher ungeschickt und schwerfällig im sich Ausdrücken. In der Boecklklasse waren damals auch Carl Unger, sein Lieblingsschüler und zukünftiger Schwiegersohn, und Franz Lettner. Mit dem Schwazer Sepp Orgler und dem Salzburger Kurt Wieser hatte ich eine gemeinsame Atelierwohnung in Mariahilf. Wien war damals uninteressant. Es war die Nazizeit und kulturell war alles wie kahlgeschoren. Für mich war die Begegnung mit Boeckl wichtig; das hat mir etwas gegeben; dann bin ich wieder gegangen.«

1939–1942

Ständiger Ortswechsel zwischen Graz, Wien und Schwaz.

FELLIN: »Ich wollte nicht zum Militär, da ich für's Kriegführen nichts übrig hatte. 1939 dachte ich daran, nach Frankreich auszuwandern; doch meine Zieheltern wünschten dies nicht. So bin ich immer im Zug zwischen Graz, Wien und Schwaz hin- und hergependelt, bis man mich 1942 erwischte hat. Und dann mußte ich zum Militär.«



1942–1943

Rekrut in Landeck in Tirol; Einsatz im Kaukasus mit dem II. Hochgebirgsbataillon; Verwundung und Lazarett in Neuköln bei Berlin.

FELLIN: »In den Zillertaler Alpen wurden wir als Hochgebirgsjäger ausgebildet und kamen im Herbst an die Front in den Kaukasus. Wir haben die Ukraine zu Fuß nachts durchquert; wir waren ganz schwarz vor Staub und Schmutz. Ich hatte dann das Glück, noch vor dem Rückzug durch einen Nierenschuß verwundet zu werden. Damals sind nämlich fast alle meine Kollegen draufgegangen. Ich kam ins Lazarett nach Neuköln bei Berlin. Die sauberen, weißen Leintücher waren mein erster Eindruck nach dem Schmutz. 1943 kam ich dann in den Balkan, nach Montenegro. Die Truppe wurde zwischendurch immer wieder zurückbeordert ins Ennstal, dort im geheimen wieder aufgestockt und mit neuen Waffen ausgerüstet. 1944 kam ich nach Italien.«

1944–1945

FELLIN: »In den Apenninen nördlich von Rom wurde ich wieder verwundet und kam dann zu den Amerikanern in Gefangenschaft nach Neapel, Foggia und Pisa. Mit dem Südtiroler Pfarrer Zacher aus Innichen hatte ich eine Aktion gestartet, allen Südtirolern aus dem Gefangenenlager zu helfen. Einer dieser Leute, er stammte aus Naturns und kannte den dortigen Pfarrer gut, hat mir versprochen, einen Malauftrag für mich zu besorgen. Als Pfarrer Zacher und ich als letzte Südtiroler aus dem Gefangenenlager frei kamen, bin ich eben nach Naturns gegangen. Von Naturns aus bin ich dann öfters nach Meran heruntergefahren. Einmal, als ich in der Buchhandlung Athesia Kunstbücher suchte, ist mir meine zukünftige Schwiegermutter nachgelaufen. Ihre Tochter war eine Mitschülerin von mir in Graz gewesen. Die beiden verbrachten die Kriegsjahre in Meran bei Verwandten. Ich wurde zum Tee eingeladen, und ein Jahr darauf habe ich geheiratet.«

1947

Heirat mit Herta Huber aus Graz; aus der Ehe stammen fünf Kinder, zwei Töchter und drei Söhne. Ein Sohn lebt in München, die beiden anderen, Markus und Benedetto, arbeiten in Wien (Schüler von Rudolf Hausner). Peter Fellin lebt seit 1947 zurückgezogen in Meran, an einem alten ruhigen Winkel der Stadt, der in Richtung Schenna am Obermaiser Hang hinter Bäumen und alten Ansitzen verborgen liegt.

Wohnung und Atelier

in der Georgenstraße Nr. 15 sind Teil eines alten Gebäudes, das in seiner Struktur ein ehemaliges Sanatorium aus der guten Zeit Merans als Kurstadt erkennen läßt. An diese Vergangenheit erinnert der breite Korridor mit den gleichmäßig links und rechts aufgeteilten Zimmertüren. Ein Raum ist voll von Büchern, darunter viel österreichische Literatur, Bachmann, Handke, Thomas Bernhard. Die Küche gegenüber ist immer aufgeräumt, ohne Küchengerüche – der abendliche Platz zum Schreiben. An den Wänden hängen frühe Arbeiten von Fellin neben alten, volkstümlichen Holzkruzifixen aus den Bergtälern. Es sind ertümlich geschnitzte Herrgötter, einer davon mit einer Haut, zerschunden von Pestwunden: Leid wie es das Volk vor Augen hatte. Objekte aus einer ursprünglichen Gottesverehrung berühren sich hier mit der Symbolsprache eines geistigen Suchers von heute. Es stimmt alles zusammen in einer Atmosphäre der meditativen Stille im Atelier und im Wohnraum, wo die Farbe Lila dominiert und große Biforen architektonisch Feierliches vermitteln. Die Außenmauer ist hier so dick, daß man im Zwischenraum der Doppelfenster sitzen und zum gegenüberliegenden Felsen der Zenoburg schauen kann, wo im 7. Jahrhundert die Gebeine der frühen evangelischen Wortkundler, des hl. Valentin und des hl. Korbinian, begraben lagen.

1947 – 1955

In den ersten Nachkriegsjahren entstehen starkfarbige, expressive Bilder, meist Porträts, Menschenbilder, von innen heraus gemalt ohne beschreibende Äußerlichkeiten, die auf maximale Verdichtung des seelischen Ausdruckes zielen. Gleichzeitig gestaltet Fellin sakrale Figuren in einer rudimentären Zeichensprache, in Schwarz auf weißen, dickgespachtelten Hintergründen, Ikonen, die in Blick und Geste Mystisches vermitteln. Fellin nennt diese Periode »Mystizismus«.

FELLIN: »Ich mußte mit Dekorationen anfangen. Es war damals bittere Not; ich hatte keine Farben, keine Leinwand, nichts, und ich mußte schauen, Brot zu verdienen. Dann hat mir meine Ziehmutter Farben geschickt, gute, teure Farben, die ich auf der Leinwand verschwendet habe. So sind die starkfarbigen, expressiven Bilder entstanden, wie der ‚Denker‘. Dann ist mir diese Art zu malen auf die Nerven gegangen, auch die Farben. Die Zeit war zu ernst«.

1953 – 1954

In Meran schließt sich eine Gruppe Südtiroler Künstler zu einem lockeren Ausstellungsverband zusammen. Zu den Mitgliedern zählen Peter Fellin, Hans Ebensperger, Emanuel und Sophie Fohn, Hansgeorg Hölzl, Karl Plattner, Oskar Müller, Anton Frühauf, Oswald Kofler, Antonio Manfredi, Emilio dall'Oglio, Josef Kienlechner und Willy Valier. Über die Auseinandersetzung mit expressiven und kubistischen Tendenzen der Abstraktion wird der Anschluß an die europäische Kunstszene der Zeit gesucht.

1953

Ausstellung der Südtiroler Künstlergruppe in der Galerie Würthle, Wien.

FELLIN: »Dem Wotruba haben meine Arbeiten damals besonders gut gefallen.« Siehe bei J. Lampe, Die Presse, Wien, 21. 3. 1953

1954

Ausstellung der Südtiroler Künstlergruppe im Hofgarten, Innsbruck. Siehe bei O. Lutterotti, Tiroler Tageszeitung, Innsbruck, 13. 10. 1954.

1956 – 1958

Fellin schafft das Symbol einer Kreuzigung, eine abstrakte, zum Symbol verdichtete totemhafte Plastik. Es entstehen die »Schreiber«, die Symbole der Evangelisten, abstrakte, symbolhafte Zeichen in Schwarz auf Weiß, Metaphern für Sucher des Geistes.

FELLIN: »Ich habe damals ganz primitiv zu zeichnen begonnen, ich wollte mich ausdrücken. Ich war noch figural gebunden; die Heiligen, die Evangelisten, sie waren für mich genauso, wie die großen Philosophen, Leute, die ein geistiges Feld beackert haben. Daß die Augen so groß sind, sollte bedeuten, daß sie in die Ferne, in die Höhe schauen. Ich wollte immer nach dem Geistigen, nach dem Seelischen streben.«

1956

Einzelausstellung Fellins im Rohbau des Landhauses, Bozen.

1955/1957

Ausstellung im Rahmen des Südtiroler Künstlerbundes in der Dominikanerkirche, Bozen

1958

Sieben Meraner Künstler stellen in der Galerie am Corso im Kurhaus Meran aus (Hans Ebensperger, Peter Fellin, Anton Frühauf, Oswald Kofler, Antonio Manfredi, Emilio dall'Oglio, Oskar Müller). Siehe bei L. Serravalli, Alto Adige, 3. 9. 1958.

1959

Fellin veröffentlicht sein »manifest zur II Natur« als programmatische Schrift, in der er seine persönliche Auffassung von Kunst als einem geistigen Schöpfungsakt darlegt und für das gegenstandslose Schaffen eintritt als einzige Möglichkeit, Geistiges in der Kunst auszudrücken.

1958 – 1961

Es folgt die Periode »Schriftbilder« und »Musik«, Fellin setzt sich mit den Zeitströmungen der »abstrakten Expression« auseinander. Letzte figurale Zeichen werden auf der Leinwand durch dicke, schwarze, balkenartige Schriftzeichen auf einfarbig blauen oder grauen Hintergründen ersetzt.

FELLIN: »Im »Schreiben« suche ich einen Ersatz für andere Darstellungsformen; ich möchte darin den Körper ersetzt sehen, um innerlicher, präziser, intuitiver den Geist darstellen zu können. Ich verwende die »Schrift«, um die Seele vom Körperlichen gelöst zu haben, um dem innerlich Geschauten näher zu sein. Wenn ich Bach, Picasso, Rembrandt, Moses »schreibend« gestalte, möchte ich nicht Porträts zeichnen, sondern den immanenten Rhythmus ihrer Größe zur Darstellung bringen, das, was alle Größe auszeichnet, das Gestaltungsvermögen, die Vitalität, die Auflehnung gegenüber dem Banalen, das Unumstößliche einer Sichtbarmachung des Geistes.«

1962 – 1964

In dieser Phase, die Fellin als »Fläche-Raum« bezeichnet, fallen die schweren Schriftzeichen weg, die Bildflächen werden monochrom stillgelegt und weiten sich zum Raum aus; sie haben nichts darzustellen und sind nur für sich, als objektives Stück Raum da.

FELLIN: »Ich habe nur mehr reine Flächen gemacht, in Grau, mit einem hellen Winkel unten oder einem dunkleren Fleck. Der ganze Kampf ist, sich klar auszudrücken, das Umkreisen des Höchsten; das fängt beim »Ur« an und hört beim Letzten, beim Göttlichen in der Natur auf: Alpha und Omega, das sind die wichtigsten Dinge, die es in der Welt gibt; alles andere ist nichts. Die Malerei ist für mich ein Mittel zum Zweck, Ich bin verurteilt zu malen. Wenn ich schreiben könnte, würde ich lieber schreiben. Es sind alles Versuche, zu einem Ergebnis zu kommen. Ich habe immer aus mir heraus gearbeitet und mir nie von außen helfen lassen. Deshalb war ich auch langsam. Ich wollte selber alles in die Hand bekommen, damit es kein bißchen Oberflächlichkeit hat. Was ich mache, ist kontrolliert; sonst kann ich damit nichts anfangen.«

1964 – 1977

Die Arbeiten dieser als »Natur« bezeichneten Periode führen schrittweise in einen künstlerischen Bereich »jenseits des Bildes« parallel zu den Entwicklungen der internationalen nachmalerischen Abstraktion. Die monochromen Bildräume werden zu Bildkörpern, brechen aus der Begrenzung der Fläche aus, rauhen sich an der Oberfläche reliefartig auf, wölben sich in den Raum hinaus. Ewige Natur wird in moosigen, felsigen, steinigen Farbkörpern evoziert.

1969

Ausstellung Peter Fellin und Hans Ebensperger im Kunstpavillon, Innsbruck

1980 – 1983

Fellin schafft aus Gipsstuck »Urformen«, Urlandschaften in Aschfarbe mit physisch greifbaren Oberflächen aus kraterartigen Aufbrüchen, die wie Brocken aus dem Weltall geheimnisbergend an Urmaterie und damit an den Anfang der Schöpfungsgeschichte gemahnen.

FELLIN: »Nach einer für mich angenehmeren Periode habe ich wieder neu angefangen zu arbeiten. Es war für mich eine unglaubliche Plage. Ich habe begonnen, mit Gips zu formen, denn ich wollte in die Tiefe eindringen. Die Natur ist keine Fläche. Ich wollte nicht die Natur oder die Landschaft nacharbeiten, das ist mir nicht gelegen; ich wollte wie der liebe Gott die Urformen herausholen. So ist das Plastische entstanden. Das Material, der Pinsel, die Farben, diese Dinge sind nicht wichtig. Malerei und Plastik, das kenne ich nicht, es ist für mich uninteressant. Ich bin kein richtiger Maler. Über Malerei denke ich nie nach. Das sind für mich alles Mittel, die erhalten müssen, damit ich mich ausdrücken kann. Mich interessiert nur, was hinter den Dingen steckt, und so sind für mich nur künstlerische Formen interessant, die zu einem Ausdruck führen; ob geschrieben, gemalt oder plastisch geformt wird, ist dann gleichgültig.«

1981

Ausstellung »Die Malerfamilie Fellin« im Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck (Peter Fellin, Markus Fellin und Benedetto Fellin).

1983

Einzelausstellung in der Goethe- Galerie, Bozen.

1985

In einer neuen Phase der Verinnerlichung kehrt Fellin vom Relief zurück zur Fläche, schafft weiße Ölhintergründe mit wechselnd transparenten Schattenformen aus feinsten Netzen von Bleistiftstrichen, neue Seelenlandschaften, Meditationsformen

1986

Es entsteht der »Stein der Meditation«, symbolhaft als geistiges Konzentrat des Monologes, den Fellin über dreißig Jahre mit den beiden Gegenpolen, dem innersten Ich und dem Sein, geführt und tagebuchartig in seinen Arbeiten verdichtet hat. Der »Große Gips«, von Fellin auch als »geistiger Tod« bezeichnet (1980), und das Selbstbildnis (1983) sind ebenfalls dramatische Gedankenstationen in diesem Selbstgespräch um die letzten Dinge, das Fellin formend für sich niedergeschrieben hat.

FELLIN: »Es ist sicher sehr schwierig für den Betrachter, der sich mit der Gegenstandslosigkeit konfrontiert sieht. Es ist immer wieder seltsam zu erleben, daß der Geist sich nur umschreiben läßt, nur erfühlbar ist; und der Zugang zu ihm ist über die Maßen schwierig, wenn nicht die Bereitschaft vorhanden ist. Es ist auch für mich sehr schwierig. Ich brauche eine unendliche Ruhe und den ganzen Einsatz, um meine künstlerischen Ziele sichtbar zu machen wie beispielsweise im Stein der Meditation.«

1986

Ausstellung im großen Kongreßsaal des neuen Kurhauses, Meran; Ausstellung in Schloß Maresch und in der Galerie Museum, Forum Ar/ge Kunst, Bozen.

Auftragswerke

Parallel zu diesem Weg einer »inneren Wanderschaft« hat Fellin zwischen 1945 und 1985 zahlreiche private und öffentliche Auftragswerke in Südtirol geschaffen, unter anderem Porträts, Wandbilder und Glasfenstergestaltungen. Dabei hat er besonders im sakralen Bereich eine auf das Wesentliche im Ausdruck zielende, streng expressive Bildsprache geprägt.

FELLIN: »Ich habe die Auftragsarbeiten, die Dekorationen, das Dienende immer streng von meiner Kunst, von dem, was ich eigentlich wollte, getrennt. In der Provinz läuft man Gefahr, sich geistig eng zu bewegen; ich wollte mich nicht vereinnahmen lassen; ich habe entsetzliche Angst vor Anpassung, vor Oberflächlichkeit. Deshalb bin ich auch nach außen hin abweisend und werde immer abweisender.«

Bibliographie

L. Serravalli, Alto Adige, Bozen, 3. 9. 1958; P. Fellin, »Zu meinen Schriftbildern«, Dolomiten, Südtiroler Tageszeitung, Bozen 25. 5. 1963; G. Marsoner, »Wie innere Musik«, Dolomiten, Bozen, 30. 11. 1977 und 18. 2. 1981; E. Kreuzer- Eccel, Aufbruch, Malerei und Grafik in Nord-, Ost- und Südtirol, Athesia, Bozen, 1982, S. 67ff.; E. Tscholl, Ausstellungskatalog »Fellin 1945-1985«, Meran, 1986.

FELLIN: »Meine Familie lebt heute in Wien. Ich hätte auch dorthin übersiedeln sollen; es war schon alles eingefädelt. Doch ich wollte nicht von Meran wegziehen. Ich mag den Großstadtraum nicht. Ich lebe gerne in der Kleinstadt; man wird weniger abgelenkt, was ich sehr für meine Arbeit brauche. Das Erfolgserlebnis hat für mich keine Bedeutung, ich habe es nie gesucht. Auch der Mönch hat nicht auf Lorbeeren zu schauen, sondern nur dem Geistigen zu dienen. So sehe ich meine Arbeit, und das genügt mir.«

BILDFOLGE

Umschlagbild: J. S. Bach 1959

- 11 Der Denker 1948
- 12 Ekstase 1949
- 13 Ekstase 1949
- 14 Madonna 1949
- 15 Abendmahl 1950
- 16 Die vier Evangelisten 1950
- 17 Loge 1950
- 18 Musik 1950
- 19 Abendmahl 1951
- 20 Porträt um 1950, Foto Oswald Kofler
- 21 Kreuzigungsgruppe 1953
- 22 Lyrisches Statement von M. Schönweger
- 23 Ausstellung 1954
- 24 Jesus und Johannes 1954
- 25 Samariter 1954
- 27 Die Blindenheilung 1955
- 29 Saul und David 1955
- 31 Der Prophet 1955
- 32 Schöpfer 1955
- 33 Schöpfer 1955
- 34 Schöpfer 1955
- 35 Schöpfer 1956
- 36 Schöpfer 1956
- 37 Gekreuzigter (Entwürfe) 1957
- 38 Lyrisches Statement von M. Schönweger
- 39 Schreiber 1956
- 40 Schreiber 1956
- 41 Schreiber 1957
- 42 Schreiber 1957
- 43 Schreiber 1958
- 44 Schreiber 1957
- 45 Manifest
- 48 Bruckner 1958
- 49 Bruckner 1958
- 50 Beethoven 1958
- 51 Picasso 1958
- 52 J. S. Bach 1959
- 53 J. S. Bach 1959
- 54–55 J. S. Bach 1959
- 56 Porträt um 1960, Foto Hansgeorg Hölzl

- 57 Beethoven 1959
- 58 Paulo 1957
- 59 Raum 1961
- 60 Raum 1961
- 61 Raum 1962
- 62 Raum 1962
- 63 Raum 1962
- 64 Moos auf Mauer 1965
- 65 Stiller Winkel im Bach 1965
- 66 Felswand 1969
- 67 Weiher 1969
- 68 Sizilien 1969
- 69 Felswand 1972
- 71 Felswand 1974
- 72 Felswand 1974
- 73 Felswand 1975
- 75 Felswand 1975
- 76 Stein 1976
- 77 Stein 1976
- 78 Stein 1976
- 79 Stein 1976
- 80 Porträt um 1980, Foto Florian Pichler
- 81 Mauer 1982
- 82 Urbild 1983
- 83 Urbild 1983
- 84 Urbild 1983
- 85 Urbild 1983
- 87 Stein (Selbstbildnis) 1983
- 88 Raum 1985
- 89 Raum 1985
- 90 Raum 1985
- 91 Raum 1985
- 92 Atelier
- 93 Atelier

Fotonachweis:
Oswald Kofler
Harald Mair
Archiv

INHALT

ÜBER DEN EIGENSINN von Herbert Rosendorfer	5
FÜR PETER FELLIN von Gert Ammann	7
MALEN ALS FORM DES DENKENS von Eva Kreuzer Eccel	8
STATEMENT von M. Schönweger	22 und 38
MANIFEST von Peter Fellin	45
BIOGRAPHISCHES von Eva Kreuzer Eccel	95
BILDFOLGE	100
FOTONACHWEIS	100

ARUNDA

KULTURZEITSCHRIFT AUS SÜDTIROL

Bisher sind erschienen:

1	Menschenkinder	1976 ●	vergriffen
2	Zerstörung	1976 ●	vergriffen
3	Der Vinschgauer Sonnenberg	1977 ●	2. Aufl. 1985 ● ●
4	Unsere Nachbarn	1977 ●	vergriffen
5	Nostalgie	1978 ●	vergriffen
6	Aubet Cubet Quere	1977 ●	vergriffen
7	Diese Suppe eß ich nicht	1979 ●	
8/9	Architektur in Südtirol ab 1900	1979 ● ●	
S	Südtirol – Eine Elegie	1979 ● ●	vergriffen
10	Anton Frühauf, Meran	1980 ● ●	
B	Brot im südlichen Tirol	1980 ● ●	3. Aufl. 1983
G	Geformte Natur	1981 ● ●	vergriffen
11	Das Kreuz mit der Identität	1981 ●	
T	Franz Tumlner	1982 ● ●	
M	Musik in Südtirol	1982 ● ●	
12	Elemente: Foto-Anthologie	1983 ●	
13	Kinder	1983 ● ●	
14	Literatur in Südtirol	1983 ● ●	
15	Begegnungen - Engelsburg	1984 ●	
16	Verknüpfungen	1984 ● ●	
17	Tera Ladina	1985 ●	
18	Athesis	1985 ● ●	
19	Hutterer	1986 ●	
20	Peter Fellin	1986 ● ●	

Das Abonnement kostet Lire 30.00 (vier Punkte)

Verlagsort und Verwaltung:

ARUNDA, I-39028 Schlanders, Hauptstraße 12, Tel. (0473) 70103

Post-Kontokorrent Nr. 12413399 ARUNDA Schlanders

Bank-Kontokorrent 20568/1 ARUNDA, Raiffeisenkasse Schlanders

Herausgeber und Redaktion:

Dr. HANS WIELANDER, I-39028 SCHLANDERS, Hauptstraße 12, Tel. (0473) 70103

GIANNI BODINI, ROLAND KRISTANELL, GERHARD MUMELTER, PAUL PREIMS

Verantwortlich: Dr. VOLKER OBEREGGER

S.I.A.P. Gr. IV/70% - Trib. Bozen Nr. 7/76 R.St. vom 10. 3. 1976

