

konkret poetisch

Publikation zur Ausstellung „konkret poetisch – Künstler aus Liechtenstein“
in der Galerie Alte Schule im Kulturzentrum Adlershof Berlin Treptow-Köpenick
30. Januar – 28. Februar 2009

konkret poetisch

roberto altmann
hanna roeckle
martin walch

1. Auflage, 700 Exemplare

© 2008 BUCHER Verlag, Hohenems – Wien

www.bucherverlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber Cornelia Kolb-Wieczorek für die Kulturstiftung Liechtenstein

Gestaltung Angelika Wittwer, Hohenems

Papier Cover: Freelifa Merida Indigo 320 g/m², Kern: Munken Lynx 130 g/m²

Schrift Meta von Erik Spiekermann, Stone Informal von Sumner Stone

Lithografie Günter König, Weiler

Druck BUCHER Druck Verlag Netzwerk, Hohenems

Bindung Buchbinderei Konzett, Bludenz

Printed in Austria

ISBN 978-3-902679-24-6

7

Roberto Altmann

29

Hanna Roeckle

51

Martin Walch

roberto altmann

„Der Künstler bewegt sich im Bereich des Wahrnehmbaren. Mit Zähigkeit macht er sich daran, das Leben zu entschlüsseln. Wie jeder Aussenseiter wagt er das Unerhörte. Bevor ein Laut ertönt, vibriert er wie das Fell einer Trommel. Er will erklingen und nicht erklären.“¹

Zwischen Sprache und Weberei besteht eine Verbindung, spricht man doch davon, *„den Faden verloren zu haben“*, wenn der Sprachfluss unterbrochen wird. Diese Verbindung lotet Roberto Altmann in seinem Schaffen aus, indem er ein Schriftzeichen über ein anderes legt, wie dies in frühen Selbstporträts angedeutet ist. Die so entstandenen Schichtungen, Überlagerungen und Strukturen erinnern an Gewebe und Schrift. *„Der realistischen Malerei haftet Illusion an“*, schreibt Roberto Altmann, *„der Schrift hingegen nicht.“* Und weiter: *„Zwischen Sprache und Poesie besteht keine Verbindung. Die Poesie ist vielmehr mit Musikalität, als potentieller Möglichkeit zur Musik, verknüpft.“²* Altmanns künstlerische Auseinandersetzung mit der Poesie eines Rainer Maria Rilke, René Char, José Lezama Lima und mit Goethes Faust geben davon Zeugnis. Auch Marcel Duchamp, der ein ausgeprägtes Misstrauen gegenüber der Sprache als Kommunikationsmittel hegte, zollte der Dichtung, beispielsweise eines Stéphane Mallarmé, höchsten Respekt.³

Mitte der 1960er Jahre arbeitet er intensiv mit internationalen Künstlergruppen im Bereich der Visuellen Poesie und der Poesie Sonore zusammen. Auf Festivals, in Frankreich und Grossbritannien, werden improvisierte Lautgedichte dargeboten, teilweise in Verbindung mit Malerei. Der poetische Vortrag hat spontan zu erfolgen, unbeeinflusst von Bewusstsein oder Willen. Der Automatismus als Schöpfen aus dem Unterbewusstsein bestimmt bis heute das künstlerische Schaffen von Roberto Altmann. Zwischen dem gesprochenen Wort und dem zeichnerischen Akt besteht eine direkte Verbindung – Fäden werden gesponnen. Bilder entstehen unmittelbar im Zuge des Rezitierens, so auch das Selbstporträt aus den Jahren 1965/66 (S. 17). Minutiös geschriebene wellenförmige Linien durchziehen die schwarze Bildfläche, sie deuten den geistigen Bewegungsfluss an, rhythmisieren die Leinwand und scheinen sich weit darüber hinaus zu verbreiten. Das Bild ist als Fragment zu sehen, als Ausschnitt eines sich ständig wiederholenden Ganzen, welches aus immer denselben Teilen besteht und sich ins Unendliche ausweitet.

„Die Welt schreibt sich“⁴, formuliert Roberto Altmann und gestaltet sein Selbstporträt als in Malerei gefasste Laute, die dem Unterbewussten entspringen. Das Schreiben nach Lautgedichten zeichnet sich durch einen gestischen Automatismus aus, durch den spontane Impulse unmittelbar auf den Bildgrund übertragen werden. Dieser Vorgang ist nicht als Destruktion von Wirklichkeit zu verstehen, sondern als poetische Darstellung – als In-Kraft-Treten eines Bewegungsvorganges, eines Fließens – welche mit dem schöpferischen Prozess und dem Leben in Verbindung steht. Im Sinne eines barocken Bewusstseins verschreibt sich Roberto Altmann dem Kontinuum, als der sich mit Rissen und Brüchen abwälzenden Natur der Dinge, die sich ineinander verwickeln und verschmelzen, in ständiger Wiederholung.

Die Auflösung der traditionellen Gattungsgrenzen zwischen den Künsten prägen die Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Dabei kommt der Verwendung der Sprache als Medium in der bildenden Kunst eine besondere Bedeutung zu. Und um den Faden aufzunehmen: Marcel Duchamp verwendete 1913 für sein erstes Experiment mit dem Zufall einen Faden von einem Meter Länge, hielt ihn straff gespannt in ein Meter Höhe und ließ ihn dann auf die Leinwand fallen. Diesen Versuch führte er dreimal durch und fixierte die Fäden so, wie sie gefallen waren, auf der Leinwand.

Roberto Altmann schließt sich in Paris knapp 20-jährig den Lettristen an, seine Bedeutung für diese Bewegung ist groß. 1968 machen die Studentenaufstände in Paris dem Zusammenhalt der Gruppe ein jähes Ende. Roberto Altmann gründet, nachdem er sich mit der Herausgabe der Zeitschriftenserie „Ô“ bereits von den Lettristen distanziert hatte, die Gruppe Apeïros und publiziert eine gleichnamige Zeitschrift mit dem Ansinnen, die bildliche Darstellung und die Lautdichtung miteinander zu verknüpfen.

Das lateinische, aber auch das griechische und das hebräische Alphabet sowie Hieroglyphen und asiatische Schriftzeichen dienen Roberto Altmann als Fundus von Zeichen und akustischen Lauten. Nicht die Rhetorik, wie bei den Griechen und Römern, sondern die Schreibkunst steht bei den Chinesen als Kunstform weit über der Malerei. Da sich Geist und Charakter eines Menschen direkt in seiner Schrift ausdrücken, sehen die Chinesen und Japaner in der Kalligraphie die höchste Form aller Künste.⁵

Der Buchstabe, ein grafisches Element, wird von Roberto Altmann als Zeichen eingesetzt und in seiner künstlerischen Qualität untersucht. Nichts ist mehr rückführbar im Sinne alter Bedeutungen. Aus den vollständig von ihrer ursprünglichen Funktion getrennten Schriftzeichen werden autonome Arbeitsinstrumente geformt. Eine Vision, aufgebaut aus von ihrer Be-

deutung befreiten Buchstaben, rhythmische Bewegung, ein Tanz, gebildet aus Worten, Schriftzeichen und Musikalität, die den Raum durchziehen. Die Dinge haben sich aufgelöst, der Rhythmus bleibt das einzig Beständige und das Nichts, dieser unendliche, unfassbare Raum ist die Größe, die alles enthält, zusammenhält und umfasst: Erinnern – Spinnen – Schrift.

Ende der 1960er Jahre verwendet Roberto Altmann für seine „*Prosa-Fragmente*“ zerrissene, mit Feuer angesengte Buchseiten als Bildgrund. Wenn etwas verbrennt, verschwindet es. Altmann nimmt die Überreste, schreibt darauf in der Art des Automatismus und bringt die zufällig geformten Teile in eine neue Ordnung. Seine Handschrift auf Druckbuchstaben, eine unwillkürliche Annäherung an literarische Werke, ein Kontinuum nicht eindeutig festgelegter Zeichen. Die Schriftzeichen der „*Métagraphie*“ (S. 15) dienen nicht der Lesbarkeit. Interpretationen und Übersetzungen reiht Roberto Altmann unter die interessantesten Probleme unserer Zeit.⁶

Fasziniert von Zeichen und auf die Kraft des ästhetischen Materials vertrauend werden in barocker und überschäumender Manier Verbindungen entwickelt und Bildräume in Schwingung versetzt. In den „*Volubilis*“ (S. 20 und 22/23) tritt alles miteinander in Verbindung. In einem ständigen Pendeln zwischen Mikro- und Makrokosmos bewegt sich Roberto Altmann zum Inneren, zum Kern der Dinge hin.

Roberto Altmann ist ein Grenzgänger. Er arbeitet überschreitend als Maler, Bildhauer, Poet, Herausgeber, Filmemacher und als Veranstalter künstlerischer Ereignisse, teilweise in Künstlergruppen, teilweise alleine. Verschiedene Kulturen und Sprachen haben ihn in seiner Jugend geprägt. Der Vater, Robert Altmann, kam 1915, während des Ersten Weltkrieges, in

Hamburg zur Welt. Die Wirtschaftskrise, der aufkommende Nationalsozialismus und antisemitische Ausschreitungen veranlassten die Familie, über Liechtenstein, wo sie 1938 eingebürgert worden war, zunächst nach Frankreich und 1941 nach Kuba auszuwandern. Im Sommer 1942 wird Roberto Altmann in Havanna geboren. Die kubanische Landschaft mit spiralförmigen Wasserwirbeln, die, aus Kinderaugen gesehen, alles mit sich in die Tiefe zu ziehen drohen, hat Roberto Altmann nachhaltig geprägt und sein künstlerisches Schaffen wahrscheinlich beeinflusst.

In den 1970er Jahren verlegte der Künstler seinen Lebensmittelpunkt nach Liechtenstein, um in Vaduz ein Kunstzentrum zu errichten. 30 Jahre nach Kuba widerfährt Roberto Altmann in Liechtenstein erneut ein intensives Naturerlebnis – die Berge – kegelförmig und mächtig. In der Werkgruppe „*Montagne révélée*“ werden diese Naturerlebnisse wie aus dem Traum hervorgerufen, als Landschaften, die einer anderen Wirklichkeit angehören und den Betrachter zur Projektion seiner inneren Welt und seiner visuellen Erfahrungen anregen.

Für den Philosophen Kierkegaard sind Wiederholung und Erinnerung dieselbe Bewegung, nur in entgegengesetzter Richtung. Während die Erinnerung nach rückwärts wiederholt, erinnert die Wiederholung an eine Vorwärtsbewegung. Bewegung in der Zeit. Ständig neue Verknüpfungen, offensichtliche und verborgene Referenzebenen.⁷

Schrift interessiert Roberto Altmann vor allem in ihrer Bewegtheit. In den mit „*Itinéraire*“ (S. 16) betitelten, überschriebenen Landkarten verbindet sich die Bewegung des Körpers im Gehen in der Natur mit dem Schriftzug. Buchstaben beginnen durch die Landschaft zu wandern. Beim Gehen in den Bergen rezitiert Roberto Altmann in den 1960er und 1970er Jahren Lautgedichte. Vor Ort entstehen Notationen auf Papier. Die tonal

durchwanderte Landschaft wird dann im Atelier nicht nach dem gesehenen Naturvorbild, sondern mithilfe von Schrift als innere Landschaft gestaltet. Diese Arbeiten entspringen dem Prinzip der Bewegung und des Treibens.

„*Das Natürliche und das Künstliche sind innigst miteinander verbunden*“, sagt Roberto Altmann, „*sie kommunizieren diesseits der Urbilder und der Imagination, die beide gemeinsam als Bestandteile unseres Bewusstseins begründet sind.*“⁸

Ingrid Adamer

Zitiert aus: Ingrid Adamer (Hg.): Roberto Altmann, Zeit und ihre Musikalität – Le Temps et sa Musicalité, Ausst.-Kat, Dornbirn 2006.

- 1 Roberto Altmann in: Zeitgenössisches Kunstschaffen aus Liechtenstein. Kulturbeirat der Fürstlichen Regierung (Hg.), Vaduz 1988
- 2 Korrespondenz Roberto Altmann, o. O., o. J.
- 3 Gunda Luyken: Zur Strategie des dadaistischen Spiels. In: *Faites vos jeux – Kunst und Spiel seit Dada*. Nike Bätzner und Kunstmuseum Liechtenstein (Hg.), Vaduz 2005.
- 4 Korrespondenz Roberto Altmann, o. O., o. J.
- 5 Vgl. dazu Hans Küng: *Spurensuche*. München 2005.
- 6 Korrespondenz Roberto Altmann, o. O., o. J.
- 7 Ellen Seifermann: Das Unsichtbare sichtbar machen. In: Jonathan Monk, yesterday today tomorrow etc., Stephan Berg, Ellen Seifermann, Roland Wäspe (Hg.), Frankfurt 2006
- 8 Roberto Altmann in: Zeitgenössisches Kunstschaffen aus Liechtenstein. Kulturbeirat der Fürstlichen Regierung (Hg.), Vaduz 1988

roberto altmann

15

Métagraphie, 1963

Öl auf Leinwand

46 x 55 cm

16

Itinérographie, 1965

Öl auf Holz

20 x 105 cm

17

Autoportrait, 1965/66

Öl und Tinte auf Leinwand

61 x 50 cm

18–19

Métagraphie, 1970

Öl, Tinte und Schnur auf

Papier und Leinwand

6-teilig, je 46 x 33 cm

20

Volubilis, 1969

Acryl auf Leinwand

92 x 73 cm

22–23

Volubilis, 1972

Acryl auf Leinwand

114 x 162 cm

24

Innen (d'après „Les Carnets de
Malte Laurids Brigge“ de R. M.
Rilke), 1985

Lack, Acryl und Tinte auf Karton
und Holz

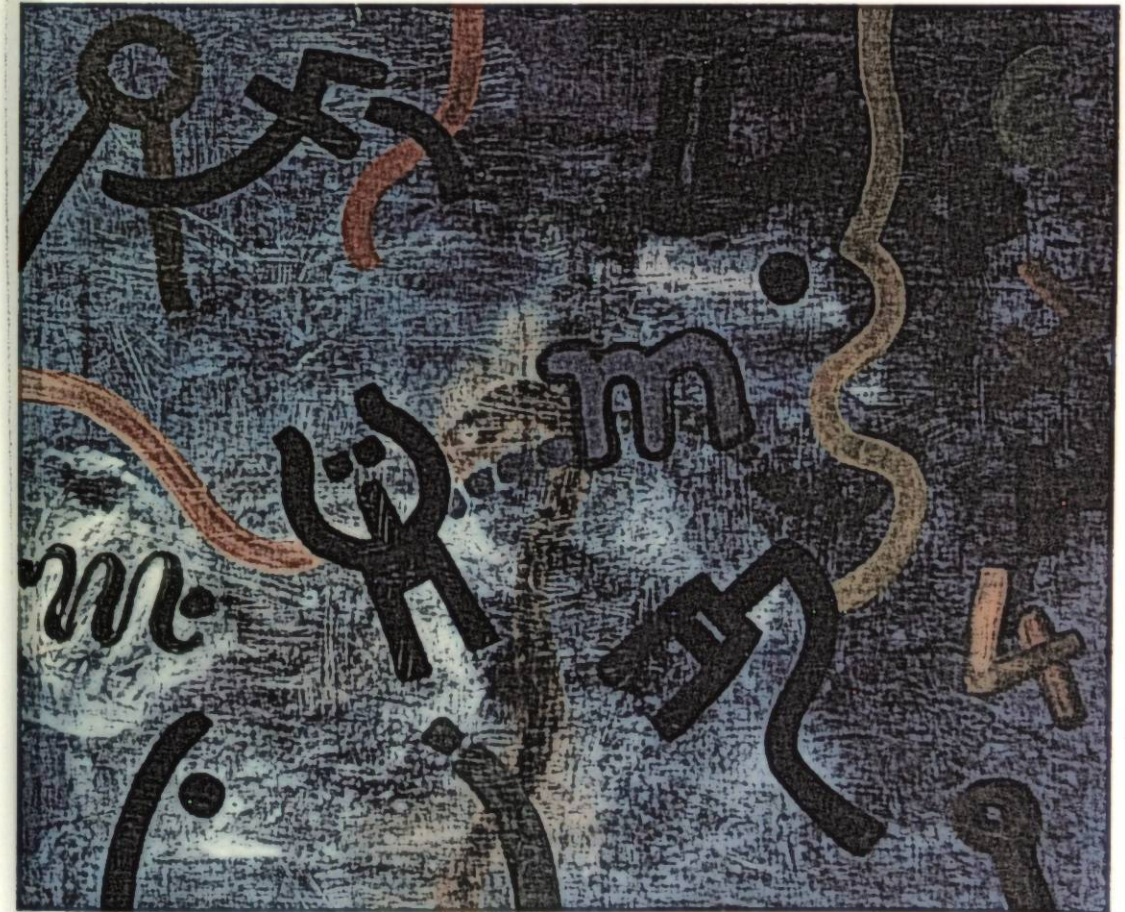
65 x 50 cm

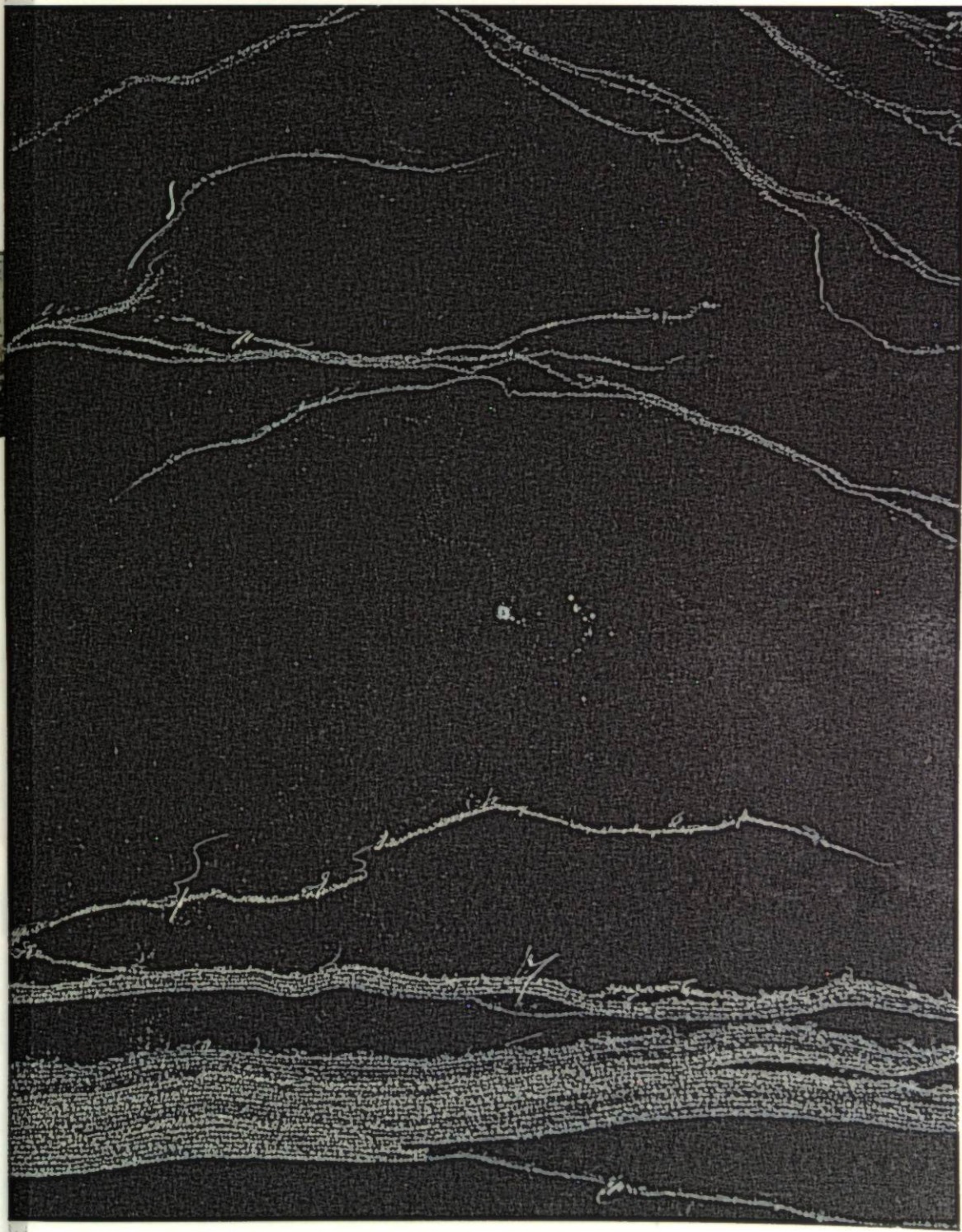
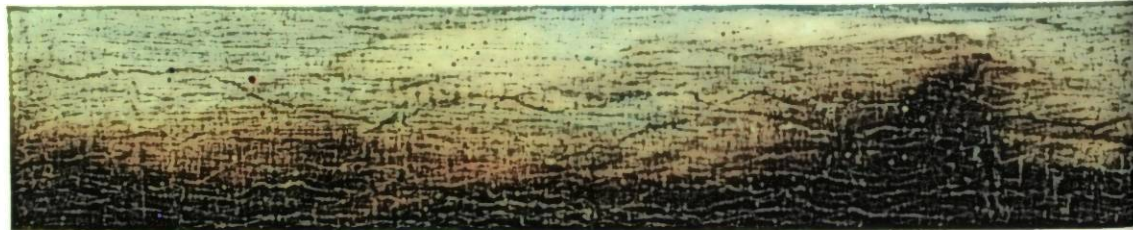
25

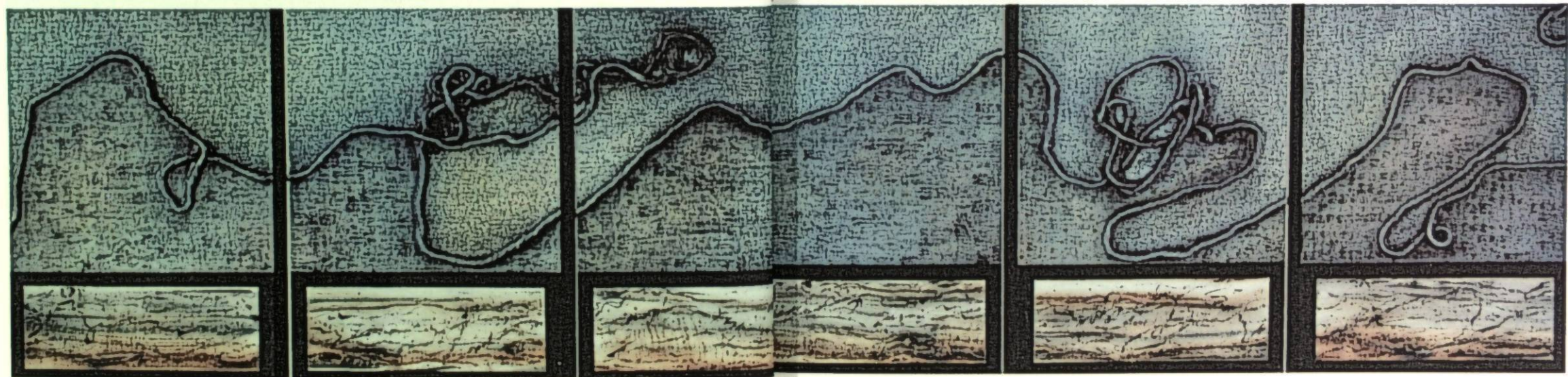
Soleil de l'air (d'après un texte
de René Char), 1985

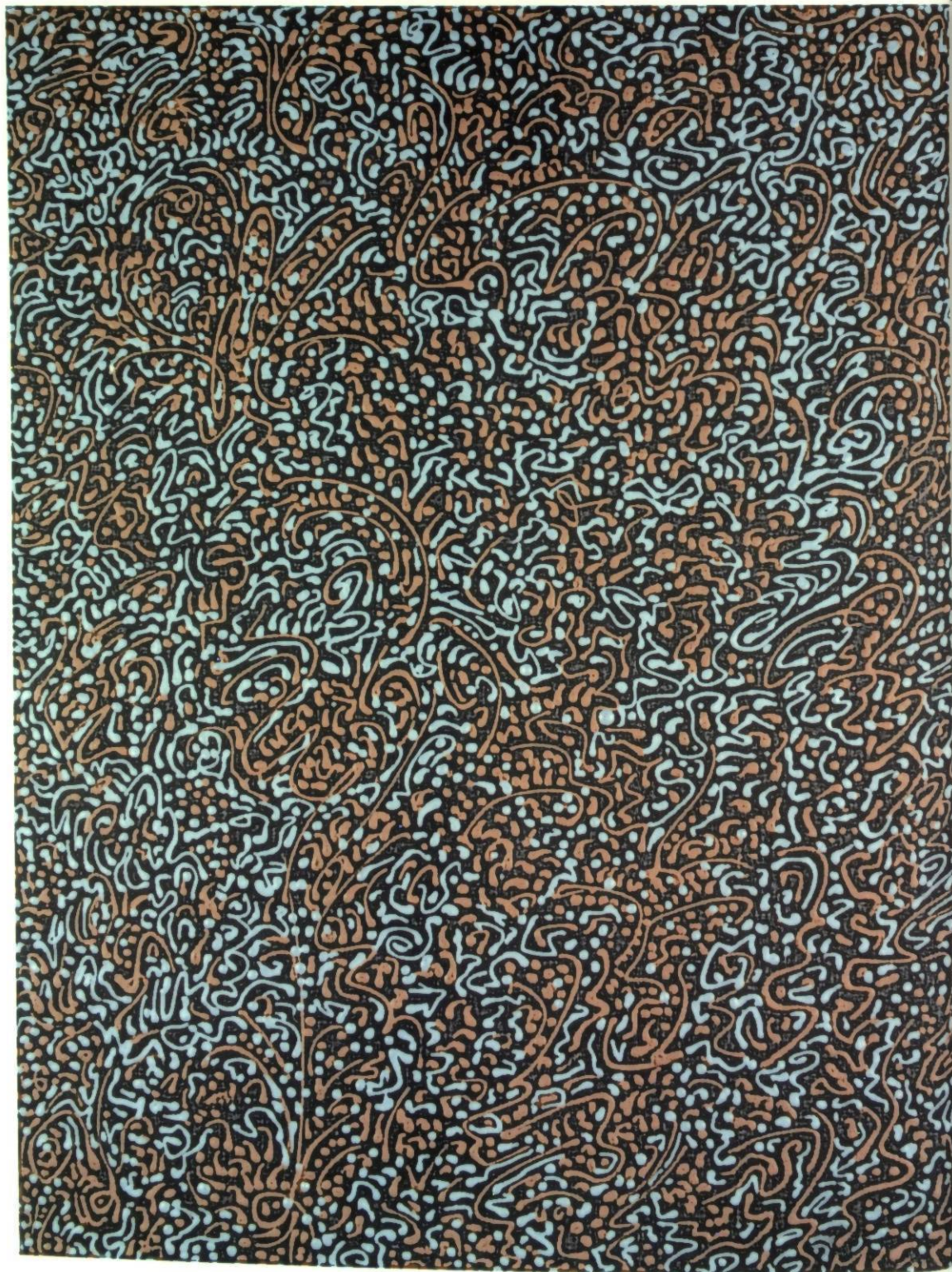
Lack, Acryl und Tinte auf Karton
und Holz

65 x 50 cm

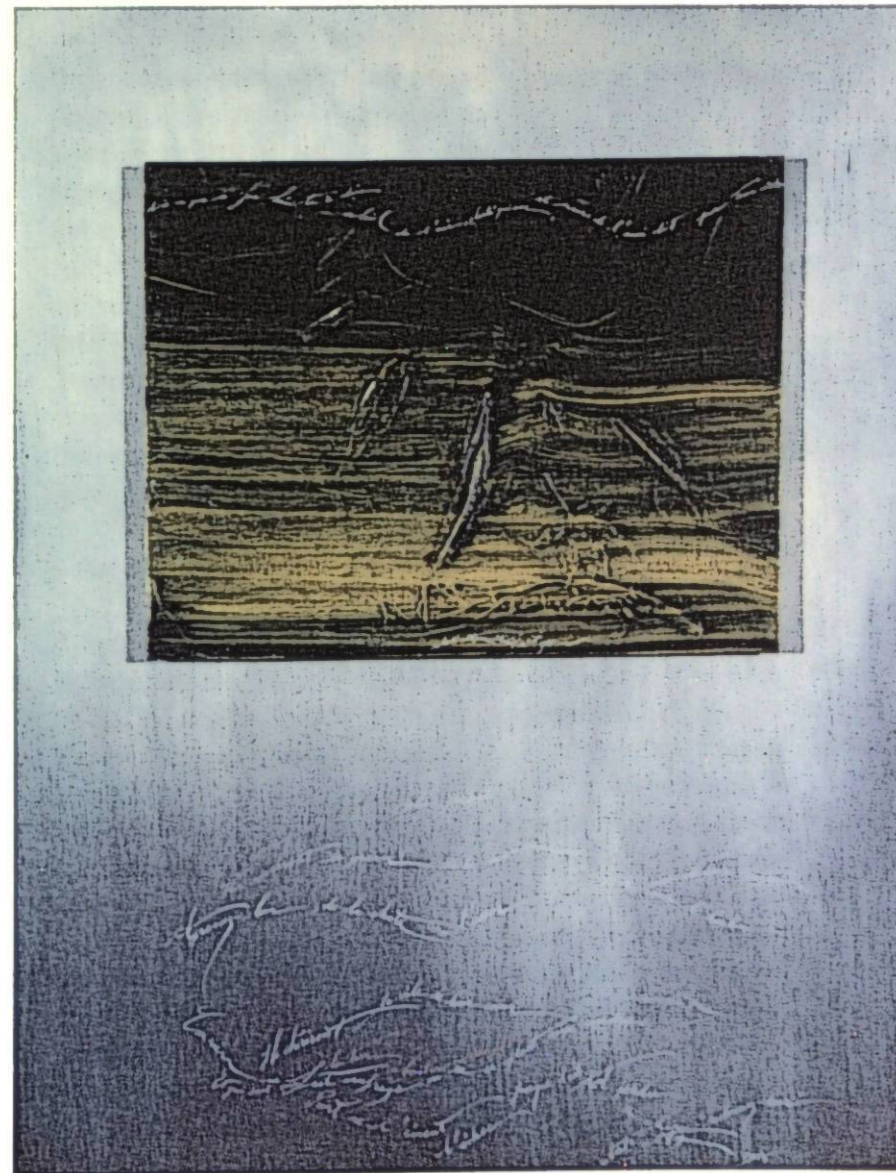


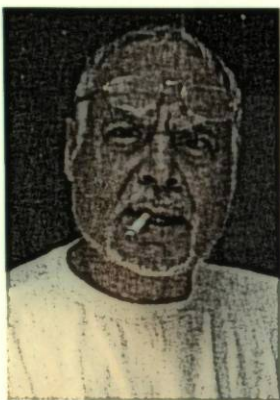












roberto altmann

- 1942 geboren in Havanna.
- 1949 Übersiedlung der Familie Altmann nach Paris.
- 1959–1961 Gründung der Zeitschrift „Ö“. Zusammenarbeit mit internationalen Künstlergruppen im Bereich der Visuellen Poesie und der Poesie Sonore. Teilnahme an zahlreichen Gruppenausstellungen in Frankreich, Großbritannien, Deutschland und Italien.
- 1972–1982 Herausgabe der Zeitschrift „Apeiros“. Leitung des Centrum für Kunst in Vaduz. Betreuung des William Burroughs-Archivs. Kurator zahlreicher Ausstellungen, u. a. die Schau „Tecken“ mit internationalen künstlerischen Positionen zum Thema „Zeichen und Buchstaben in der zeitgenössischen Malerei“ 1970 in der Malmö Konsthall, Schweden.

- 1983–1992 Ateliers in Triesenberg, Liechtenstein, und im französischen Montreuil. Organisation interdisziplinärer Studiengruppen.
- 1991 Anlässlich des liechtensteinischen UNO Beitritts Gestaltung des Karten-Spiel-Buchs „Die 160. Stimme im Konzert der Nationen. Metagraphische Fiktion“. Ausstellungen in Liechtenstein und den USA.
- 1992–1998 Roberto Altmann zieht sich sieben Jahre in die liechtensteinischen Alpen zurück und führt mit sich selbst und einigen ausgewählten Menschen einen Briefwechsel. Anschließend entsteht eine Serie von Briefen und Briefumschlägen.
- 1994 Gruppenausstellung „Plis d'excellence, l'extraordinaire créativité de la correspondance“ im Musée de la Poste in Paris.
- 2004 Gründung der „Groupe Magenta“. Intensive Beschäftigung mit der Installation Linos.

Roberto Altmann lebt und arbeitet in Paris.

Öffentliche Vorträge von Lautgedichten

- 1960er Jahre Groupe lettriste, Théâtre de l'Ambigu, Paris/F.
Récital de Poésie, Falmouth Art School, Falmouth/GB.
- 1963 Groupe lettriste, Théâtre National Populaire, Paris/F auf Einladung von Jean Vilar.
- 1964 Groupe lettriste, Théâtre de l'Odéon, Paris/F auf Einladung von Jean-Louis Barrault.
Isou und Altmann, Maison du Spectateur, Paris/F.
Récital de Poésie sonore, Grand amphithéâtre de l'Université de Nanterre/F, organisiert von Bernard Girard.
Improvisations volubiles vocales et improvisations graphiques simultanées.
- 2005 Récital de Poésie sonore mit Bartolomé Ferrando, Groupe Magenta etc.
Olympic Café, Paris/F, organisiert von J. Donguy.

hanna roeckle

*„Anschauungen ohne Begriffe sind blind;
Begriffe ohne Anschauungen sind leer.“*

Immanuel Kant

Hanna Roeckles Werk umschließt Plastik und, mehrheitlich, Malerei. Aus der Anschauung weiß sie, dass Malerei im eigentlichen Sinne ein Ereignis auf der Fläche, also ein zweidimensionales Ereignis auf der Oberfläche eines Bildes ist. Roeckle steht nicht in der langen Tradition einer illusionistischen Gegenstandswiedergabe, sondern in der Nachfolge jüngerer, im Verlauf des 20. Jahrhunderts errungener Positionen, die eine Fläche als Fläche, eine Farbe als Farbe und Malerei als Malerei präsentieren. Wenngleich ihre Bilder, für die sie in der Regel Birkenholz als Träger benutzt, eine Tiefe von vier, sechs oder mehr Zentimetern haben, beschränkt sich deren Bemalung ausschließlich auf die Vorderseite. So wird die Flächigkeit der Malerei und des Bildes nur umso deutlicher hervorgehoben und in besonderer Weise gewürdigt. Ein Blick auf die Oberfläche der Bilder zeigt, dass sie in verschiedenfarbige, rechteckige Tafeln unterteilt und diese Tafeln durch Fugen voneinander getrennt sind. Die Komposition der Bilder stimmt folglich mit ihrer physischen Gliederung überein. Wir nehmen jede Tafel, der die Funktion eines Moduls zukommt, als Individuum wahr, je-

weils klar von den Nachbartafeln unterschieden, was auch der Malpraxis der Künstlerin entspricht, die jede Tafel einzeln bearbeitet.

Es sind vor allem die Farben, die das Bild zum Bild machen. Wenngleich sie der physischen Gliederung des Bildes unterworfen sind, stehen sie zu dieser doch in lebhaftem Kontrast, denn Farben tendieren zur Entgrenzung und zur Autonomie. An der Art und Weise, wie Roeckle die Farben auf der Oberfläche der einzelnen Tafeln zur Geltung bringt, erkennen wir die Qualität ihrer künstlerischen Arbeit. Mal sind sie in dünnen Lasuren aufgetragen, so dass das Holz des Bildträgers durchscheint, mal in dichten, opaken Schichten. Mal sind sie homogen und monochrom, dann wieder nuancenreich durchmischt und malerische Strukturen bildend. Matte und glänzende, glatte und raue Oberflächen wechseln einander ab. Es gehört zu Roeckles Methode, eine bemalte Oberfläche mit Pinsel und anderem Werkzeug so lange zu bearbeiten, bis sie die gewünschte Erscheinung hat. Das führt auch zu wiederholtem Ab- und Auftragen der Farbmaterie. Wo dies der Fall ist, hinterlässt der Malprozess deutliche Spuren, doch verhält sich die arbeitende Hand nicht nervös gestikulierend, sondern eher ruhig und besonnen. Gleichwohl lebhaft und frisch ist die Wirkung auf das Auge, und die Auswahl der Farben hat daran ihren maßgeblichen Anteil: Wir sehen bunte und unbunte, helle und dunkle, klare und gebrochene, gelegentlich komplementär sich gegenüberstehende Farben – immer ein wenig auf der kühlen Seite, selbst dann, wenn kräftiges Rot dominiert. Wir spüren in dieser Kühle die Neigung, das Sinnliche und Emotionale, das den Farben eignet, auch dort, wo die Künstlerin sie an langer Leine laufen lässt, unter die Kontrolle des formgebenden Geistes zu bringen, unter die Kontrolle von Ordnung und System, von Rechteck und Modul. Dazu passt, dass sie in den Computer eingescannte, anschließend extrem vergrößerte und folglich stark verpixelte Fotografien von Mineralen (z.B. Bergkristall, Turmalin oder Granat) hin und wieder als Vorlage, manch-

mal auch nur als Anregung oder Bestätigung im Sinne einer optischen Entsprechung nutzt. Dieser Zug ins Kühle, ins Strenge und Konstruktive aber paart sich bei Roeckle mit einem feinen Gespür für das komplexe Gleichgewicht von Farbnuance und Fugennetz. Wie immer sie, oft nach langem Schauen und Abwägen, die einzelnen Tafeln zum Bild arrangiert, stets ergibt sich daraus ein subtil ausbalanciertes „Kompositum“. Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob das Olivgrün oben links oder unten rechts sitzt, und ob sich ein schweres Nachtblau oder ein heiteres Orange daneben gesellt, ob das Modul, d.h. die je einzelne Tafel, volle oder nur halbe Größe besitzt. Variabilität ist nicht Beliebigkeit. Sicher wäre immer auch ein anderes Arrangement denkbar, aber die getroffene Entscheidung ist jeweils stimmig und zeugt vom ebenso routinierten wie kultivierten Auge der Künstlerin.

Ihre grundsätzlich auf Veränderbarkeit angelegten und daher vor Erstarung bewahrten Bilder weisen in jüngster Zeit erheblich offenere, das reguläre Rechteck verlassende Strukturen auf, auch „Leerstellen“, d.h. fehlende Tafeln, durch welche der Blick auf die dahinterliegende Wand fällt (S. 38/39). Darüber hinaus haben sie, sofern die Tafeln nicht nur flach, sondern stumpfwinklig aneinanderstoßen und somit in den Raum ausgreifen, den Charakter eines Reliefs. Wo aber Roeckle die Tafeln (zwölf in Folge; bei „Leerstellen“ entsprechend weniger!) ringförmig schließt, ohne sie freilich zu runden, und in sieben Reihen übereinander türmt, da treten sie uns als vollständig von der Wand emanzipiertes und freistehendes, ca. 2,30 Meter hohes Raumobjekt (S. 44/45), als Raumbild entgegen, dessen Durchmesser ungefähr der Körpergröße der Künstlerin entspricht. Das farbige Bild, dessen „Kehrseite“ einen zart grauen oder silbrigen Anstrich hat, erscheint nun aber nicht notwendigerweise auf der Außenseite. Roeckle wendet es auch nach innen und entzieht es so dem ersten, oberflächlichen Blick. Der Betrachter muss sich bequemen, durch die auf

unterschiedlicher Höhe positionierten „Leerstellen“ in das Raumbild, das nicht betreten werden kann, hineinzuschauen. Innen- und Außenschau erfordern folglich wechselnde Haltungen, und dies umso mehr, als zwar das Bild nun ein Kontinuum ist, vom Betrachter aber gleichwohl nicht simultan in seiner Vollständigkeit überblickt werden kann. Er muss entweder ganz um das Werk herumlaufen (Außenschau), oder aber eine andere „Leerstelle“ aufsuchen (Innenschau). Das dargebotene und zugleich partiell versteckte Bild beansprucht also nicht nur die Aufmerksamkeit und Beweglichkeit der Augen, sondern des ganzen Körpers.

Aus der praktischen Anschauung, wie ein Bild entsteht und was ein Bild konstituiert, entwickelt Hanna Roeckle eine gedankliche Vorstellung, einen Begriff von ihren verschiedenen Arbeits- und Ausdrucksmitteln, der auf ihre Malerei zurückwirkt. So ist die Qualität der Werke auch das Resultat einer kritischen Anwendung dieses Begriffs auf sie, damit, wie Kant fordert, die Anschauung nicht blind bleibt. Der Begriff aber, von Fläche und Raum, von Ordnung und Variabilität, von Farbe und Malerei etc. entgeht der Leere, weil er in lebendiger, auf Begabung und Erfahrung beruhender Anschauung wurzelt.

Begriffliches begegnet uns bei Hanna Roeckle auch in den Titeln. So heißt eine Bilderserie „Xoana“, eine andere „Askan“. Die Raumbilder wiederum heißen „Faro“. Sie sind nicht willkürlich gewählt, sondern haben eine inhaltliche Bedeutung. „Xoana“ ist ein Wort aus der griechischen Sprache. „Xoanon“, in der Einzahl, bezeichnet (gemäß dem Historiker und Kulturphilosophen Michel de Certeau) ein aus Holz geschnitztes Götterbild, das den Griechen als mobiles Grenzzeichen diente. Mobile Grenzziehungen im Sinne variabler Bildgliederungen finden in Roeckles Werk eine künstlerische Entsprechung. „Askan“ hingegen nimmt Bezug auf den „Askanischen Platz“ in Berlin, einen Ort der Zweiteilung von, wie sie aus persönlicher

Anschauung sagt, Luxus und Ödland, von architektonischen Zwischenräumen mit schroffen Abrissflächen und unverhofften Durchblicken, nimmt Bezug auf real Gesehenes im Sinne von Konstruktion und Dekonstruktion. „Faro“ indessen, das italienische (auch spanische und galizische) Wort für Leuchtturm, verweist auf Körper und Bewegung, auf Kristall (auch hier liegen verpixelte Fotografien von Mineralen zugrunde) und Licht, auf Erhellung und Orientierung.

Durch die in den Bildtiteln zum Ausdruck kommenden Verweise auf etwas anderes als auf die Bilder selbst, durch Verweise auf Historisches und Gegenwärtiges, auf Reales und Metaphorisches, ob im fremden oder eigenen Kulturkreis, entzieht Roeckle ihre Werke der Zuordnung zur konkreten Kunst gemäß der von Theo van Doesburg, vor allem von Max Bill überlieferten Definition, nach welcher das Kunstwerk auf Grund seiner „ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion – entstanden“ ist. Die Quellen, aus denen die Künstlerin schöpft, entspringen nicht der Kunst und ihren Mitteln allein, und auf Kunst und ihre Gesetzmässigkeiten allein ist auch der Sinn ihrer Bilder nicht gerichtet. Es gibt ein Davor und ein Dahinter, das außerhalb des autonomen Spiels von Farbe, Form und Stoff liegt. Gleichwohl bedarf das Bild, einmal ausgestellt, keines erläuternden Hinweises, um richtig verstanden oder gedeutet zu werden. Es präsentiert sich inhaltlich frei und ästhetisch. Der Betrachter ist nicht aufgefordert, mehr zu suchen als sich ihm zeigt. Es genügt, dass er seine Augen auf das Sichtbare konzentriert, auf die konstruktive und, wörtlich gesprochen, erbauliche Schönheit des je einzelnen Werkes. So wird auch er eine lebendige Anschauung und einen vielseltigen Begriff von der Kunst Hanna Roeckles gewinnen.

Uwe Wiczorek

hanna roeckle

37

Askan M, 2008

Mischtechnik auf Birke
4-teilig, 20 x 30 x 2,5 cm

38-39

Xoana Q, 2007

Mischtechnik auf Birke
31-teilig, 231 x 344 x 6 cm

40

Askan 4, 2008

Mischtechnik auf Birke
13-teilig, 130 x 108 x 6 cm

41

Askan 5, 2008

Mischtechnik auf Birke
15-teilig, 130 x 108 x 6 cm

42

Xoana T, 2007

Mischtechnik auf Birke
3-teilig, 100 x 130 x 6 cm

43

Xoana T, 2007

Mischtechnik auf Birke
3-teilig, 100 x 130 x 6 cm

44

Xoana II, 2008

Faro 1&2, Modell 1 : 10
Mischtechnik auf Birke
je 7-teilig, 230 x 160 x 6 cm

45

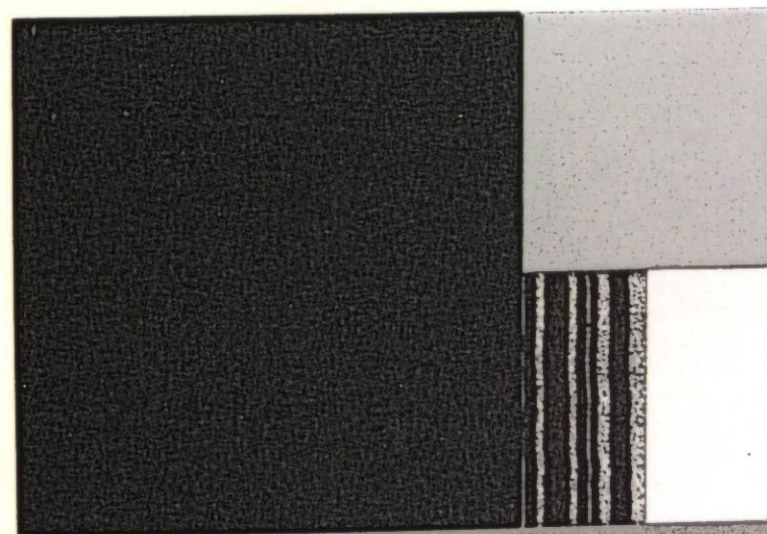
Xoana II, 2008

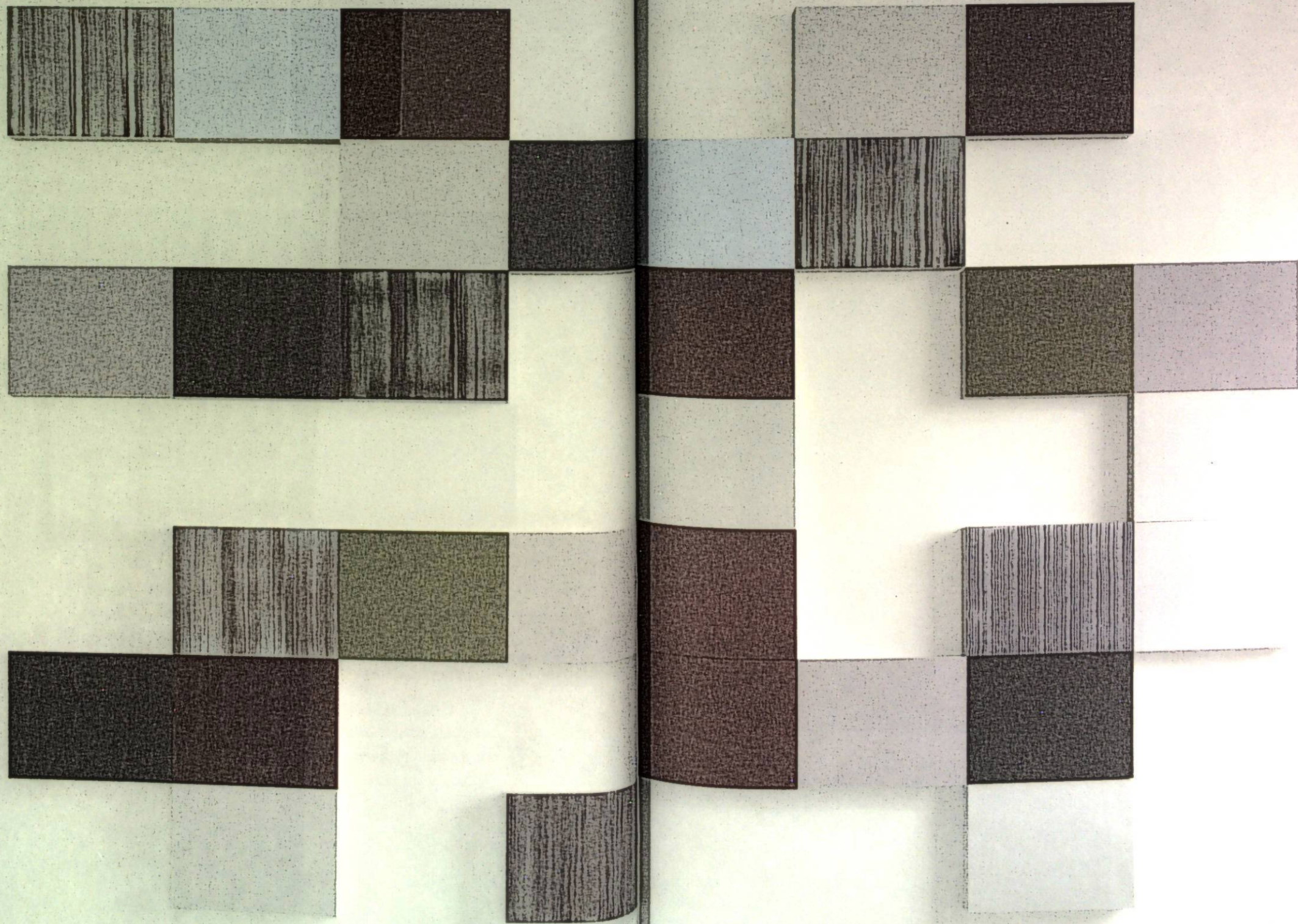
Faro, Modell 1 : 10
Mischtechnik auf Birke
4-teilig, 132 x 160 x 6 cm

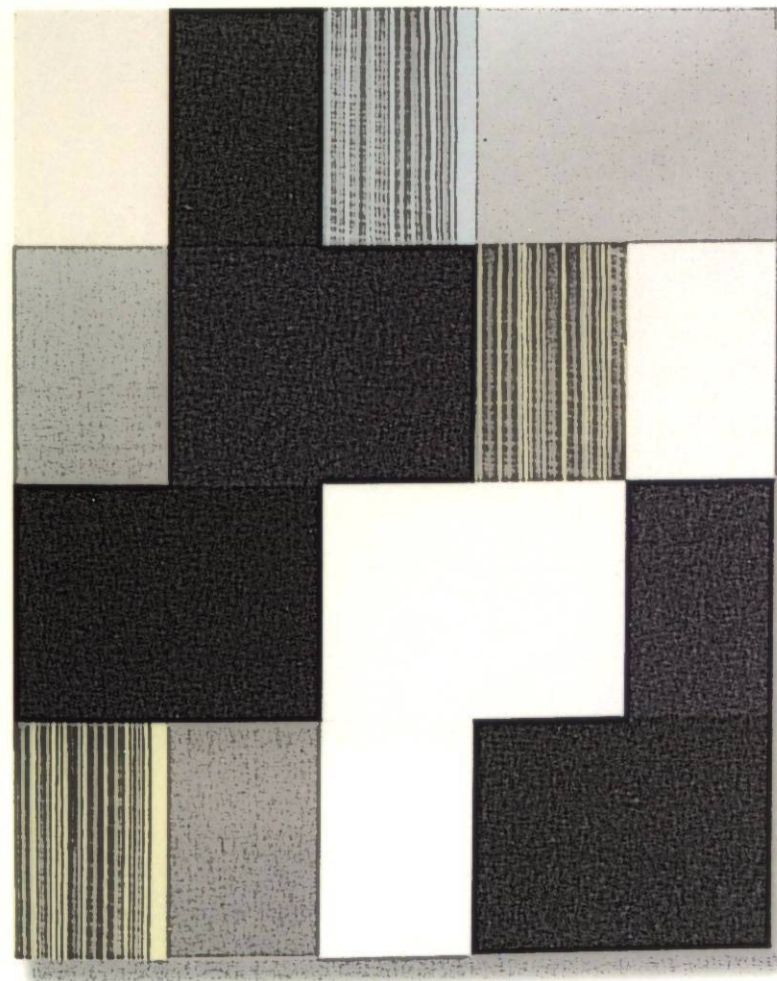
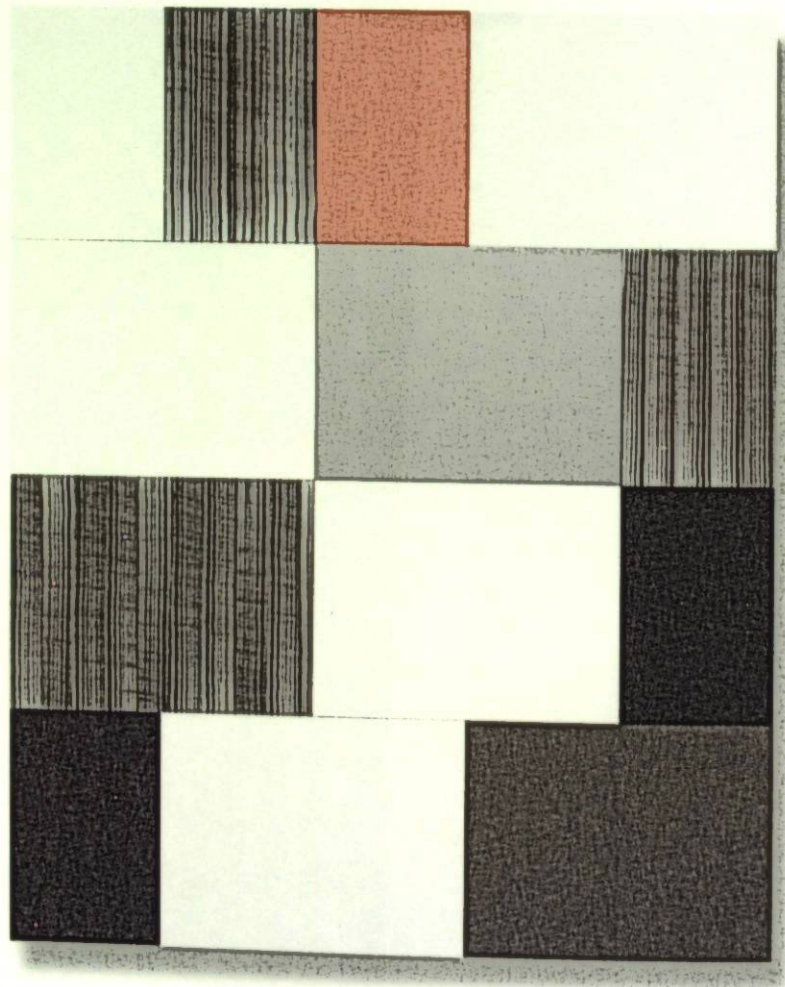
46-47

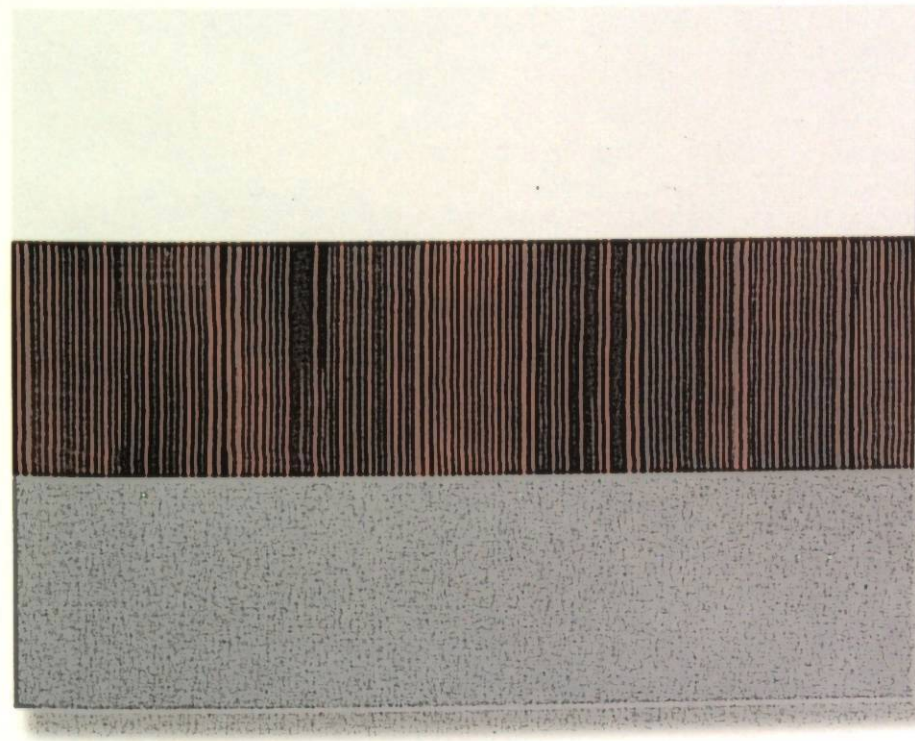
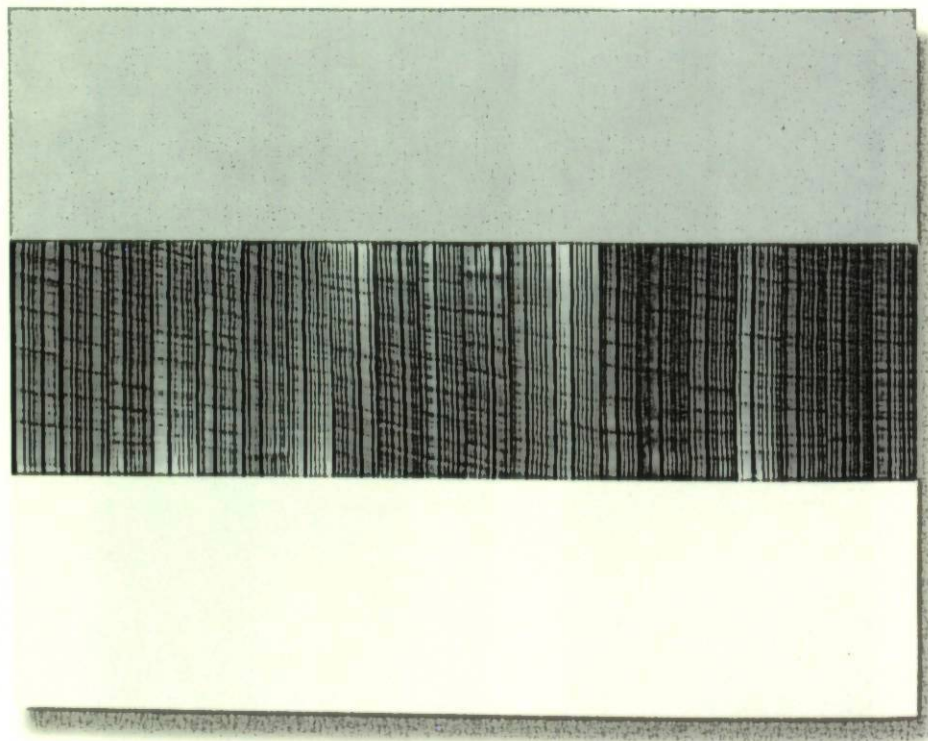
Xoana O, 2004

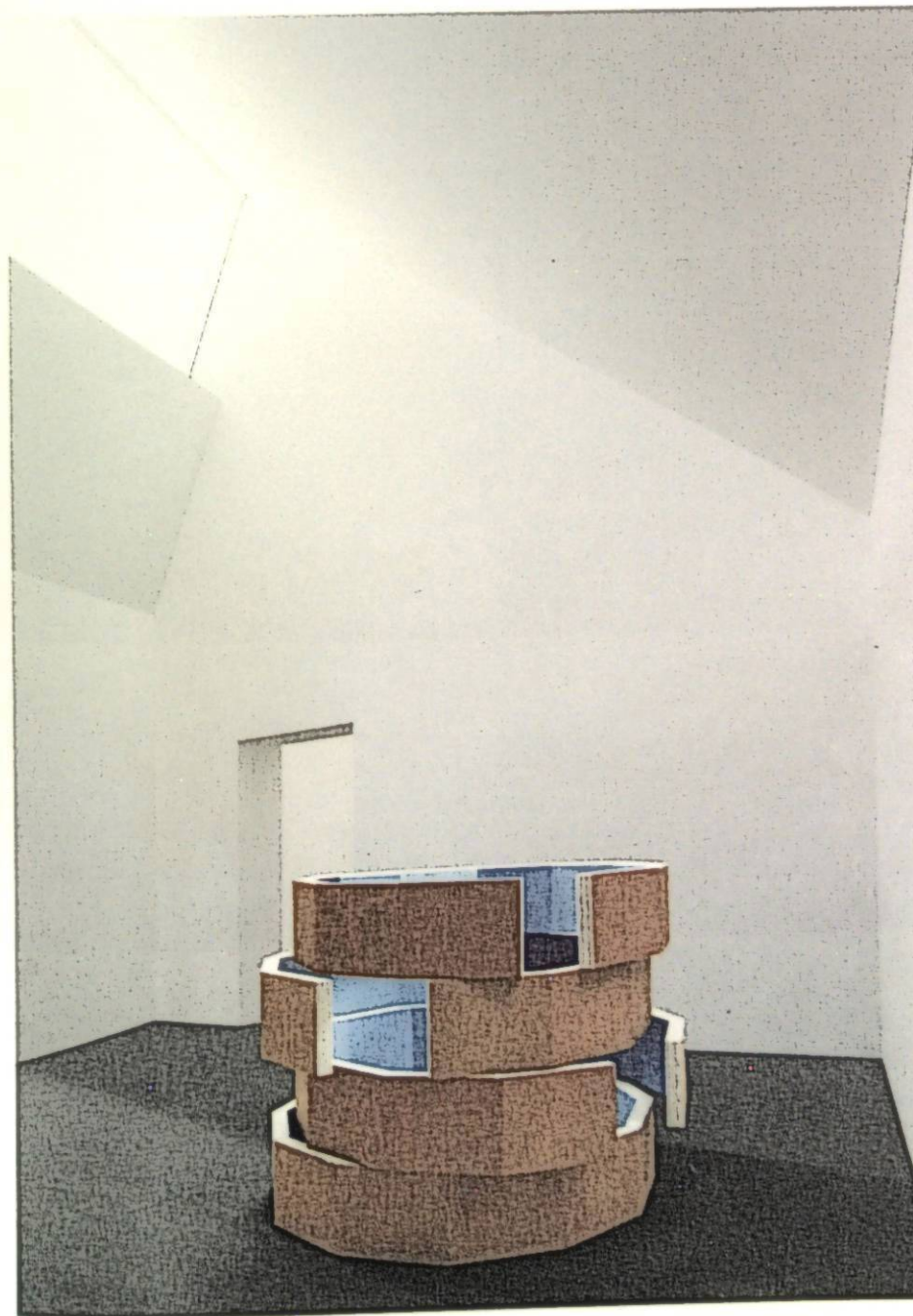
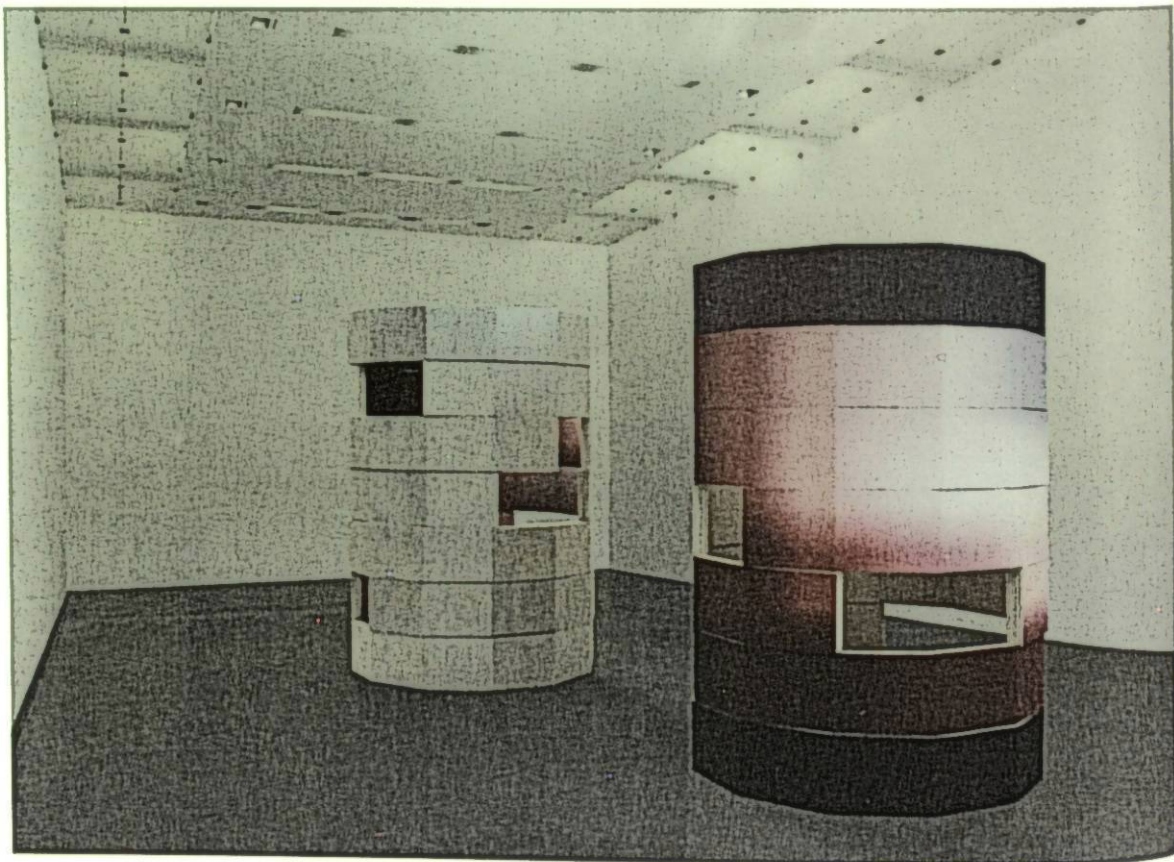
Mischtechnik auf Birke
3-teilig, 66 x 260 x 6 cm

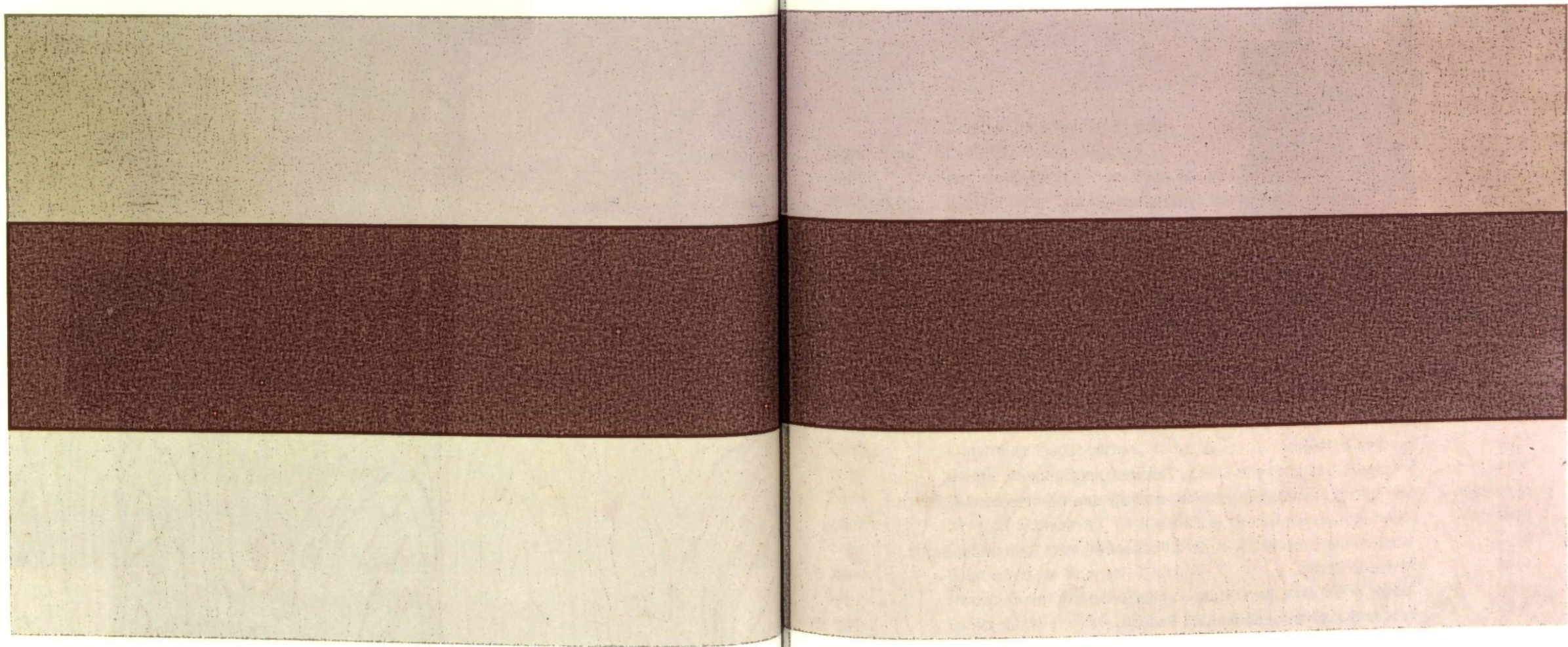














hanna roeckle

- 1950 geboren in Vaduz.
- 1970–1975 Schule für Gestaltung in Zürich, Zeichenlehrerdiplom.
- 1975–1994 Lehrauftrag/ Kunstunterricht Mittelschule und Berufsschule in Zürich.
- 1982–1985 Mitarbeit Kurzzeit-Galerie in Zürich.
- 1993 Studium der Druckgrafik in der Künstlerwerkstatt Bethanien, Berlin.
- 1996 Atelier in Berlin.
- 2007 Atelier in Berlin/Kulturstiftung Landis & Gyr.
Lebt und arbeitet in Zürich und Vaduz.

www.hannaroeckle.com

Arbeiten im öffentlichen Raum

- 2008–2009 Dorfplatz Schaan/FL
- 2006 Bodenobjekte, Centrum Bank AG, Vaduz/FL
- 2006–2008 Wandobjekte, Liechtensteinisches Landesarchiv, Vaduz/FL

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2008–2009 Out of the Dark, Kunstmuseum Liechtenstein/FL
- 2007 Galerie La Ligne, Zürich/CH
- 2006 Galerie Carla Renggli, Zug/CH
- 2005 Kunsthalle Weimar/D
- 2005 Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt/D
- 2005 Sammlung Hilti art foundation, Kunstmuseum Liechtenstein/FL
- 2004 Galerie am Lindenplatz, Vaduz/FL
- 2003 Kunstraum Engländerbau, Vaduz/FL
- 2003 Galerie Werner Bommer, Zürich/CH
- 2002 Multiples and prints, Galerie Lelong Zürich/CH
- 2001 Siemens Schweiz AG, Zürich/CH
- 2001 Galerie am Lindenplatz, Vaduz/FL
- 2000 Galerie Werner Bommer, Zürich/CH
- 1997 Frauen-Kunstforum, Bern/CH
- 1995 Tiroler Künstlerschaft, Schloss Büchsenhausen, Innsbruck/A
- 1992 Galerie TAK, Schaan/FL
- 1987 Museum für Gestaltung, Kunstszene Zürich/CH
- 1987 Shedhalle Zürich/CH

martin walch

Martin Walchs künstlerisches Interesse gilt im Wesentlichen der Kommunikation, dem interaktiven Austausch zwischen Menschen sowie deren Abhängigkeitsverhältnissen vom Dinglichen und Situativen. Mit seinen Arbeiten untersucht er alltägliche Handlungen, Gedanken und Zielsetzungen und reflektiert ihre Sinnhaftigkeit. Zur Veranschaulichung kommunikativer Bezugssysteme dienen ihm häufig banale Gebrauchsgegenstände, die er isoliert, verwandelt oder ergänzt und in ungewohnte Zusammenhänge stellt. Auf diese Weise hinterfragt er herkömmliche Sichtweisen und alltägliche Verhaltensmuster, analysiert geläufige Kontexte und bringt tradierte Bedeutungen ins Wanken. Die kritische Beobachtung der eigenen Umwelt, der Alltagsrhythmen, der Beziehungen zwischen Menschen, Dingen und Zuständen teilt sich in einer Bildsprache mit, die von einem sicheren Material- und Formbewusstsein zeugt.

Dabei zeichnet sich die Mehrzahl seiner Werke durch eine Offenheit aus, die dem Betrachter eine individuelle Rezeption ermöglicht. Die Arbeiten bewegen sich in einem Spannungsfeld, das Fragen öffnet und keine ab-

schließenden Antworten gibt; vielmehr möchte der Künstler¹ einen durch das Werk gegebenen Impuls in eine individuelle Denkart münden lassen. Martin Walchs künstlerische Arbeit ist insofern konzeptuell, als die Mehrzahl seiner Werke sich durch eben diese Offenheit auszeichnet und dem Betrachter einen aktiven Denkprozess abverlangt; seine Arbeit ist konzeptuell insofern, als sie sich Vorgefundenes, „Objektives“ aneignet oder mit klar definiertem, industriell produziertem Material umgeht. Dabei ist die Formensprache eine reduzierte, sparsam und unkonventionell sind die eingesetzten Gestaltungsmittel, welche die künstlerische Idee transportieren. Doch geht Walchs Schaffen weit darüber hinaus, was im engeren Sinne als Konzeptkunst zu begreifen ist. Sie lässt sich nicht in ein bestimmtes Gefäß, einen klar definierten Stil oder ein Genre einordnen. Ihre Stärke liegt in einer gewissen Unbestimmtheit, die ihr zu großer gestalterischer Freiheit verhilft, die sich die Kunst seit den 1970er Jahren selbst einräumt. Achille Bonito Oliva beschrieb diesen Moment zutreffend: „Die Idee der Kunst am Ende der siebziger Jahre ist die, in sich das Vergnügen und die Gefahr wiederzuentdecken, die darin liegen, den Stoff des Imaginären, der aus Umherschweifen und Anecken, aus Annäherungen, niemals aber aus endgültigen Festlegungen besteht, kräftig zu vermengen. Das Werk wird zu einer Karte des Nomadentums ..., die außerhalb jeder vorgegebenen Richtung von Künstlern praktiziert wird, die als blinde Seher um die Lust an der Kunst kreisen, die sich vor nichts unterwirft, auch nicht vor der Geschichte.“¹

Sich der Geschichte nicht zu unterwerfen kann in diesem Zusammenhang aber nicht heißen, dass sich die Kunst im geschichtslosen Raum entwickelt, sondern lediglich, dass sie sich einer linear definierten Entwicklungslogik entzieht. Die Arbeiten von Martin Walch machen deutlich, dass sich sein Schaffen durch ein tief verankertes ästhetisches Empfinden und einen daran gebundenen Ausdruckswillen auszeichnet, der gewisse tradi-

tionelle Gesetzmäßigkeiten nicht leugnen kann. Allen Werken ist ein angemessenes Material- und Kompositionsbewusstsein eigen, welches die Kommunikation zwischen Künstler, Werk und Betrachter letztlich doch über die Anschauung bewerkstelligt. Diese Haltung scheint der Forderung nach Abwendung von einer retinalen Ästhetik, wie sie die Konzeptkunst ursprünglich – und im weiteren Rückblick vor allem auch Marcel Duchamp – verlangten, ebenso entgegenzustehen wie einer vielfach propagierten Tendenz zur Entmaterialisierung.

Offenkundig ist eine Vorliebe für das *Objet trouvé*; doch bereits in dessen „Findung“ beziehungsweise Auswahl und in der Art und Weise der künstlerischen Weiterverarbeitung lebt deutlich spürbar ein Bedürfnis zur ästhetischen Anverwandlung und Transformation. In der Arbeit „Balance“ (S. 66) bildet eine herkömmliche Wasserwaage die Ausgangssituation. Einfache Klarsichtfolie umspannt einen Stahlrahmen und bildet somit einen transparenten Raum, in den diese eingefügt ist. In doppelter Hinsicht wird der Werktitel anschaulich: zum einen durch das Werkzeug selbst, das ermöglicht, waagrechte oder senkrechte Flächen auszurichten; zum anderen durch den Balanceakt, der notwendig ist, um das Gerät in die dünne, leicht verletzliche Folie so einzufügen, dass es sich in der Waage hält und die Folie nicht reißt. Dabei haben auch ästhetische Prinzipien und kompositorische Gesetzmäßigkeiten einen bedeutsamen Stellenwert: Form und Größe des Stahlrahmens, die Platzierung der Wasserwaage sowie die auf Distanz kaum wahrnehmbare Folie bilden eine ausgewogene Komposition aus horizontalen und vertikalen Linien, die den sensiblen Raumkörper bilden, der weit über eine rein formalistische Konstruktion hinausweist. Was hier in Balance gebracht wird, ist nicht ein konkreter Gegenstand, sondern ein Zustand, der sich auf Raum und Zeit bezieht, dessen Gleichgewicht äußerst fragwürdig ist.

Einfühlsamen, experimentierfreudigen und spielerischen Umgang mit Materialien in Verbindung mit alltäglichen Situationen macht auch die Arbeit „Beacon“ (S. 59) anschaulich. Während eines Werkjahres in New York entstanden räumliche Reihungen aus einfachen Pappkartons, in die Martin Walch Formen und Muster einschnitt, denen er dort im Alltag begegnete. Den Impuls gab hier die Auseinandersetzung mit dem großstädtischen Umfeld, die sich nicht in einem formalen Suchen erschöpfte, sondern auch Gedanken über die realen Lebensumstände einer Stadtbevölkerung einschloss, deren Existenz sich auf sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen abspielte. Die Pappkartons, die auch Obdachlosen als dürftige Behausung und zum Schutz vor Kälte dienen, wurden zu architektonischen Gebilden lose zusammengefügt. Durch das regelmäßige Ornament erhielt der banale Gegenstand eine ästhetische Verwandlung, die seinen Bedeutungsgehalt mehrfach hinterfragt: Einem konkreten Nutzen entzogen, vermag der Karton weder als Schutz noch als Behältnis zu dienen; der stabilen Architektur der Stadt gegenüber gestellt, weist die plastische Arbeit zwar formale Analogien auf, macht aber zugleich deutlich, dass es sich wiederum um eine fragile Ordnung handelt, deren Bestand im urbanen Umfeld nicht von Dauer sein kann. Aus dem ursprünglichen installativen Kontext herausgelöst und in einen Ausstellungsraum übertragen, ist dieser Zusammenhang nicht mehr ablesbar. Das Werk behält aber auch hier seine Berechtigung und Wirkung, es zeigt „die Materialität der Zivilisation“ und darüber hinaus „bietet die Installation eine Möglichkeit, durch die explizite Einführung subjektiver Ordnungen und Relationen unter den Dingen diejenigen Ordnungen zumindest in Frage zu stellen, die in der Realität ‚da draußen‘ vermutet werden.“²

Auch die Arbeit „Tabula“ (S. 63 f.) wirkt zunächst, ebenso wie „Balance“ und „Beacon“, über eine starke sinnliche Präsenz, die das Auge zu binden und auf diesem Wege im Weiteren die gedankliche Reflexion in Gang zu

setzen vermag. Insgesamt 14 Tischplatten aus dem Zeichensaal der Schule, an welcher er einst sowohl als Schüler wie auch als Lehrer eine gewisse Zeit seines Lebens verbrachte, hat Martin Walch vor ihrer Vernichtung bewahrt, sie mit massiven Eisenhalterungen versehen, um sie als Tafelbilder in einer seriellen Reihung zu präsentieren. Unreflektiert, eher zufällig, ohne Gestaltungswille im Sinne einer künstlerischen Komposition, wurden die Tische mit Schriftzügen, Zeichen und Symbolen in dichtem „Allover“ von Schülern bedeckt. Befindlichkeiten, Abneigungen, Vorlieben und Interessen von Generationen von Schülern kommen hier zum Ausdruck und bilden in ihrem kürzelhaften, sowohl symbolischen als auch verbalen Jugendjargon ein Zeitdokument. Dass der Künstler auf sie aufmerksam wurde, mag auch mit seinem beständigen Interesse am sprachlichen Ausdruck, an der Kraft und Poesie des Wortes liegen. Dies wird bereits in früheren Arbeiten anschaulich, in denen er Worte und Sätze als zusätzlichen Bedeutungsträger integrierte und somit die bildnerische Gestalt mit einer sprachlichen verband. Der Schultisch als Zufallsprodukt, banaler Alltagsgegenstand, ausrangiertes Möbel, als *Objet trouvé*, nur minimal abgewandelt, wird durch den kreativen Akt der Selektion zum Kunstwerk, das sich durch seine Kohärenz zwischen Ausdruck, Gegenstand und Künstler auszeichnet. Auf diese Weise wird eine Ästhetik des Authentischen manifest, die allen Werken des Künstlers eignet und die ihre Kraft aus dem ausgewogenen und gleichermaßen spannungsvollen Verhältnis zwischen formalen und inhaltlichen Überlegungen bezieht.

Cornelia Kolb-Wieczorek

- 1 Achille Bonito Oliva, Die Italienische Trans-Avantgarde. In: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 121 ff.
- 2 Boris Groys, Topologie der Kunst, München/Wien 2003, S. 27.

martin walch

59

Beacon, 1997

Karton, 90-teilig

315 x 180 x 225 cm

60–61

Pier, 1997

Karton, 32-teilig

160 x 65 x 65 cm

62–63, 64–65

Tabula, 1972–2007

Mischtechnik auf Holz,

Metallhalterungen, 14-teilig

à 160 x 60 x 7 cm

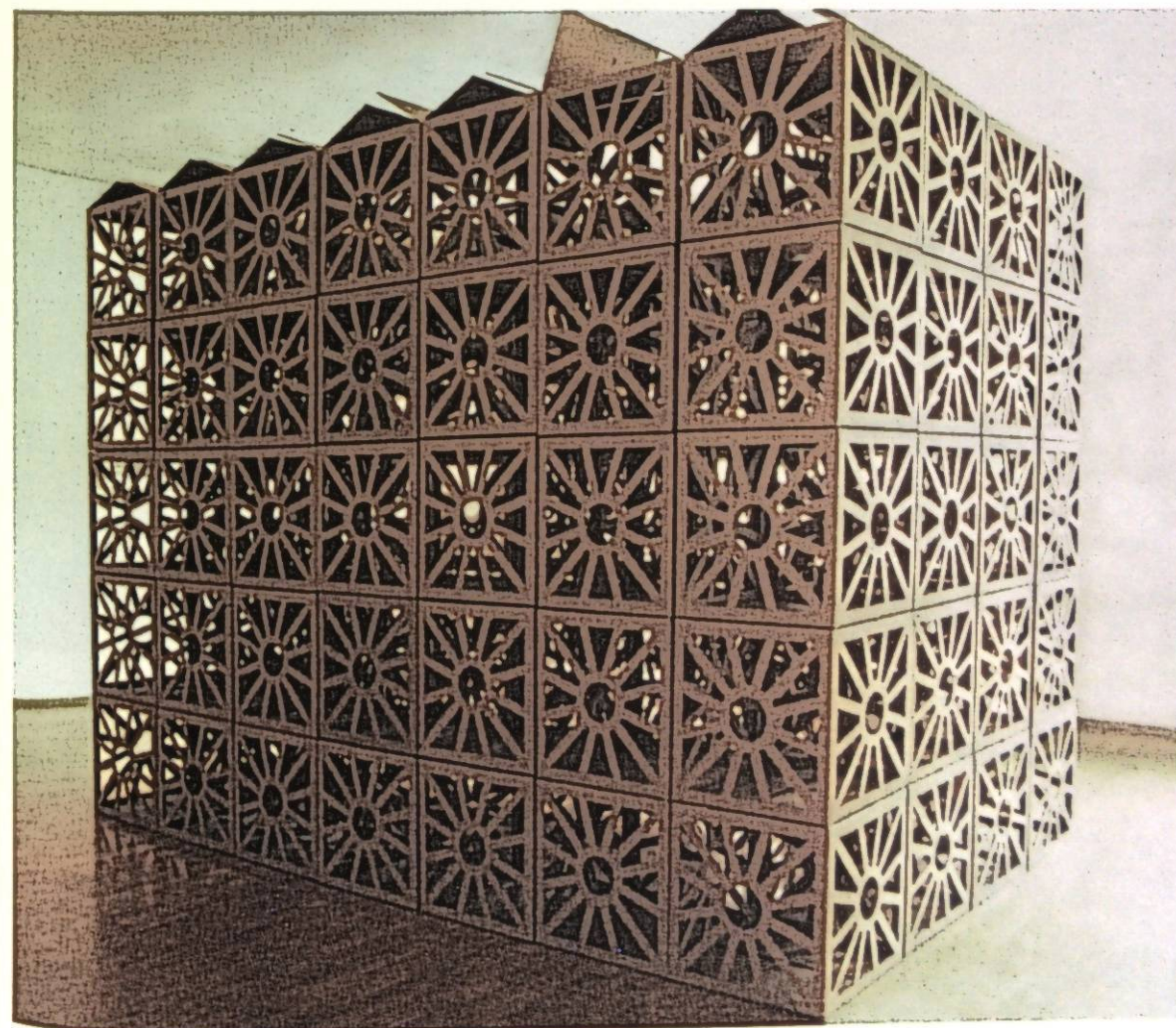
66

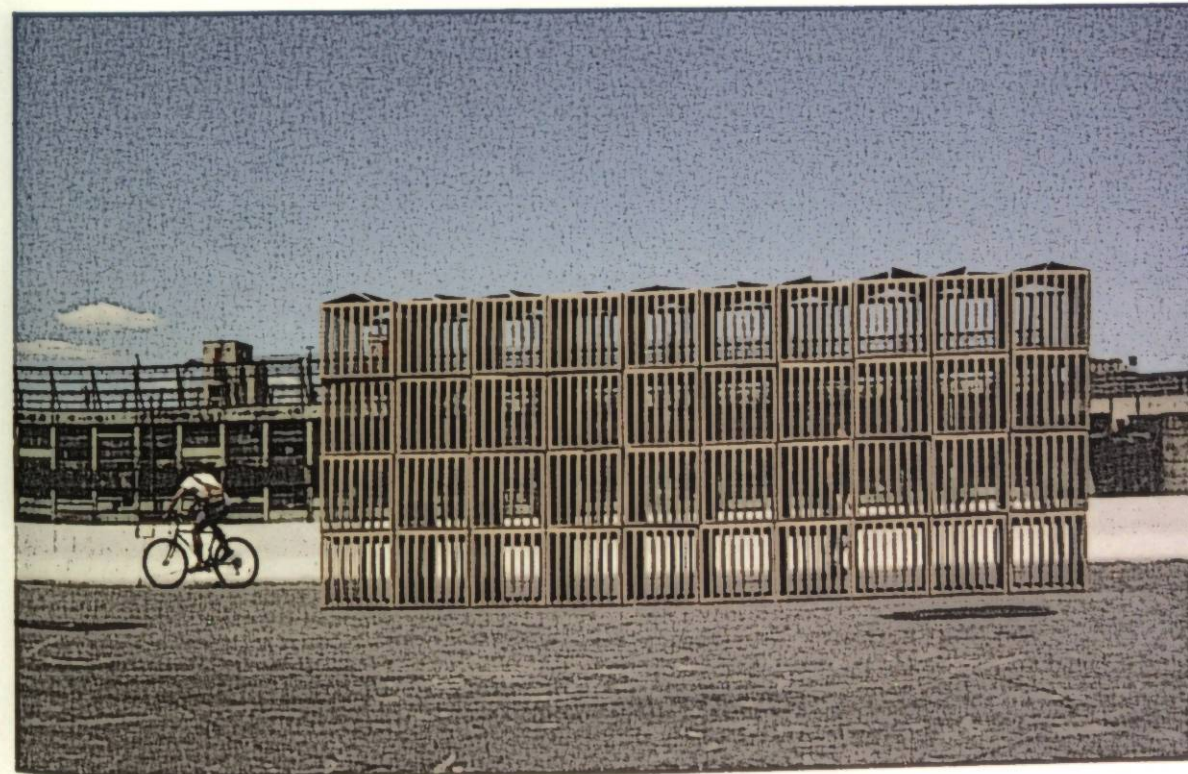
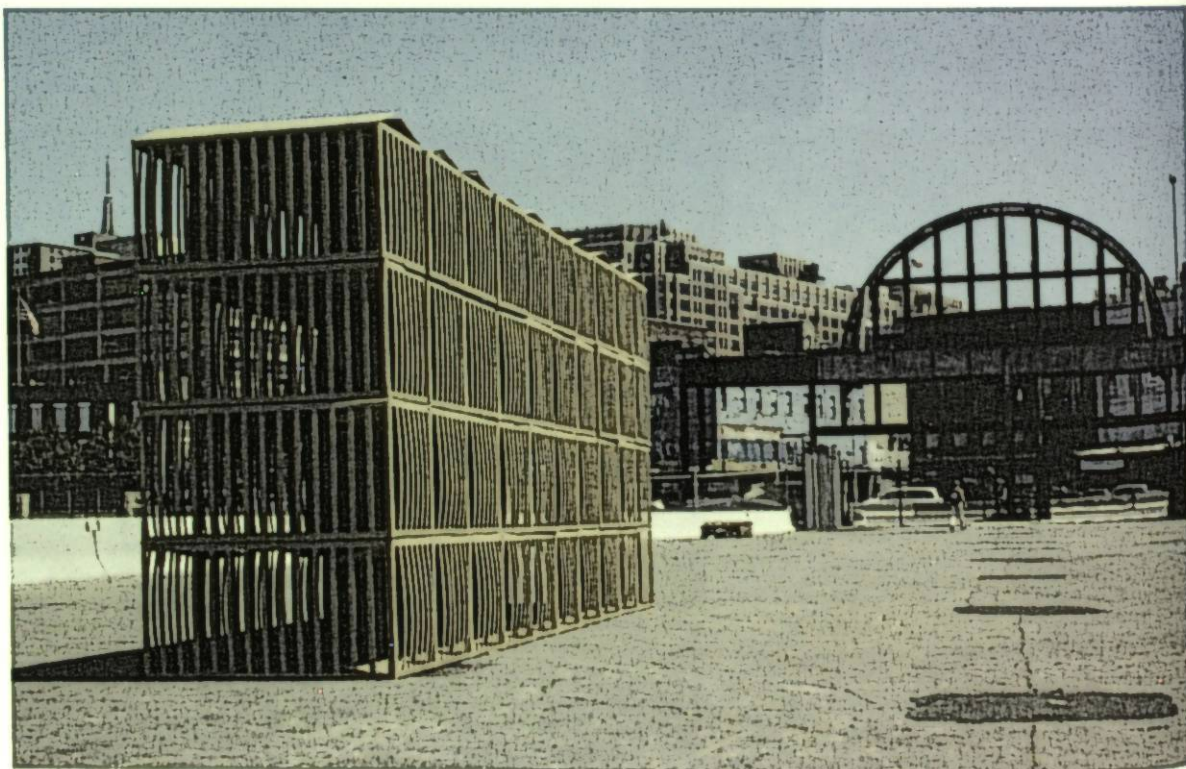
Balance, 2006

Stahlrohr, Transparentfolie,

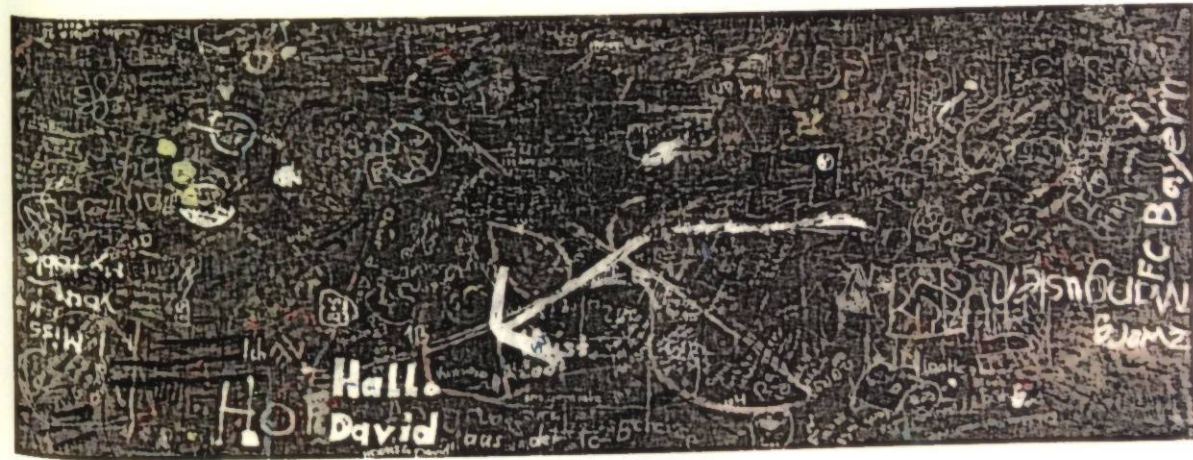
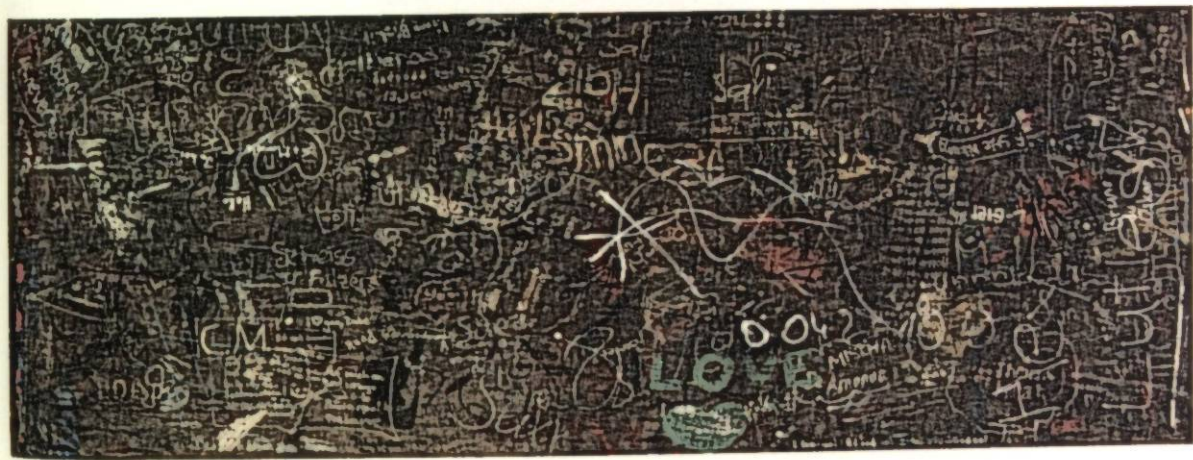
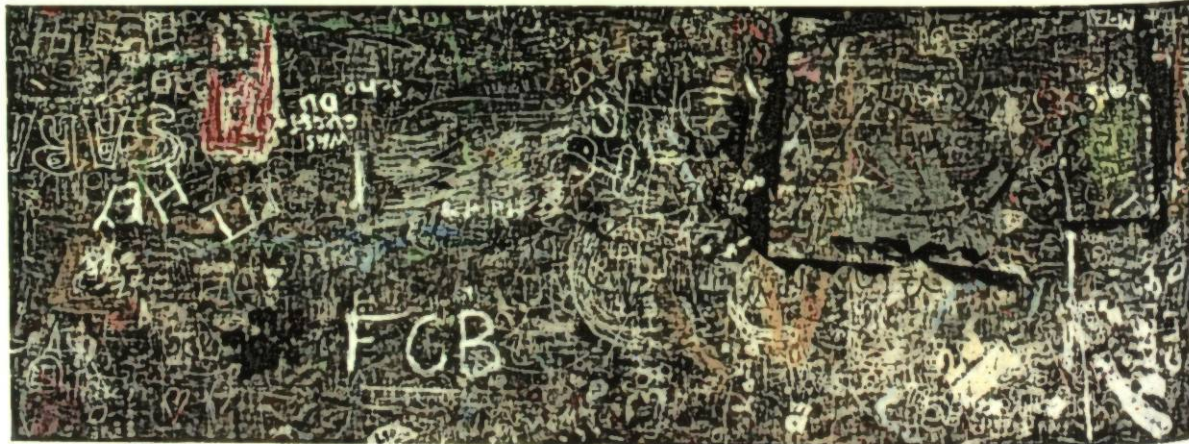
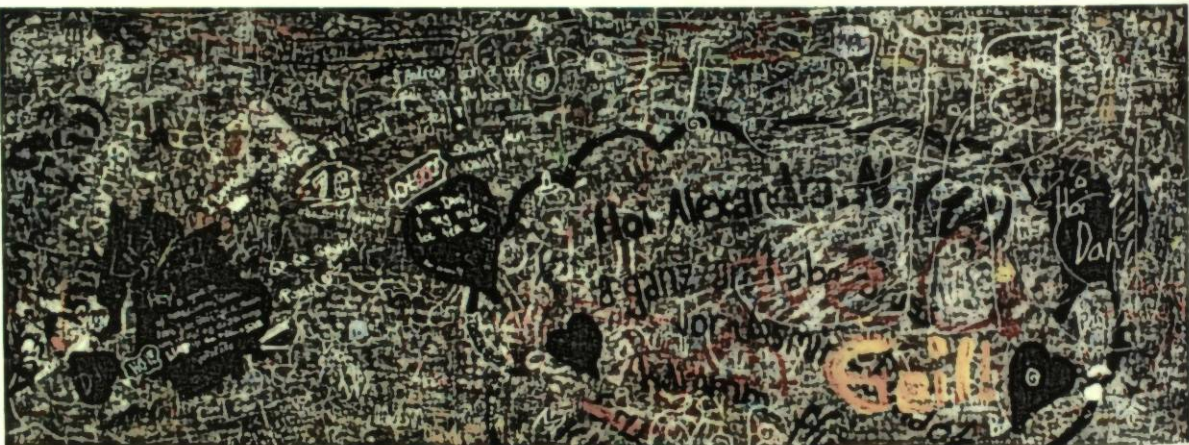
Wasserwaage

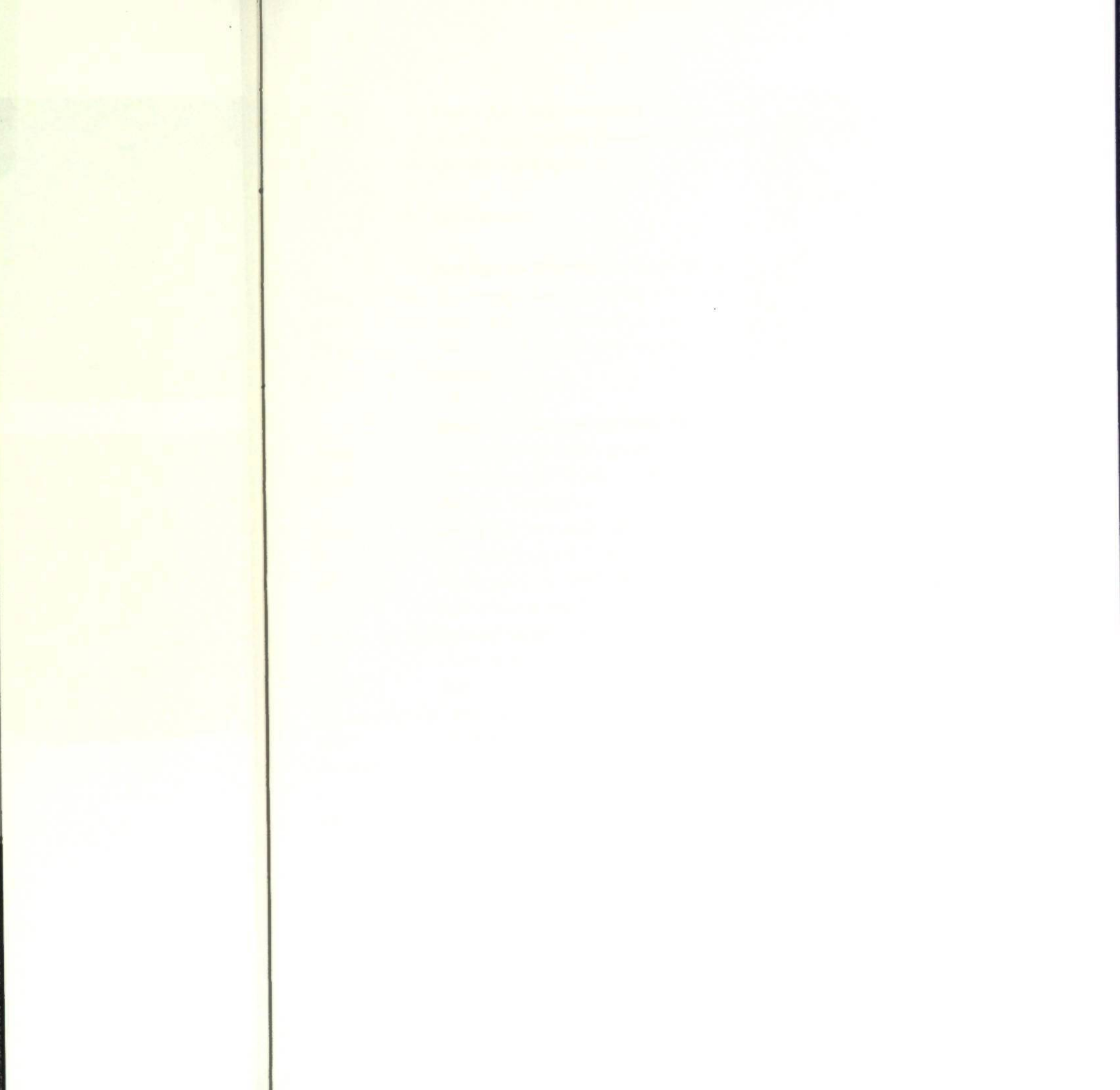
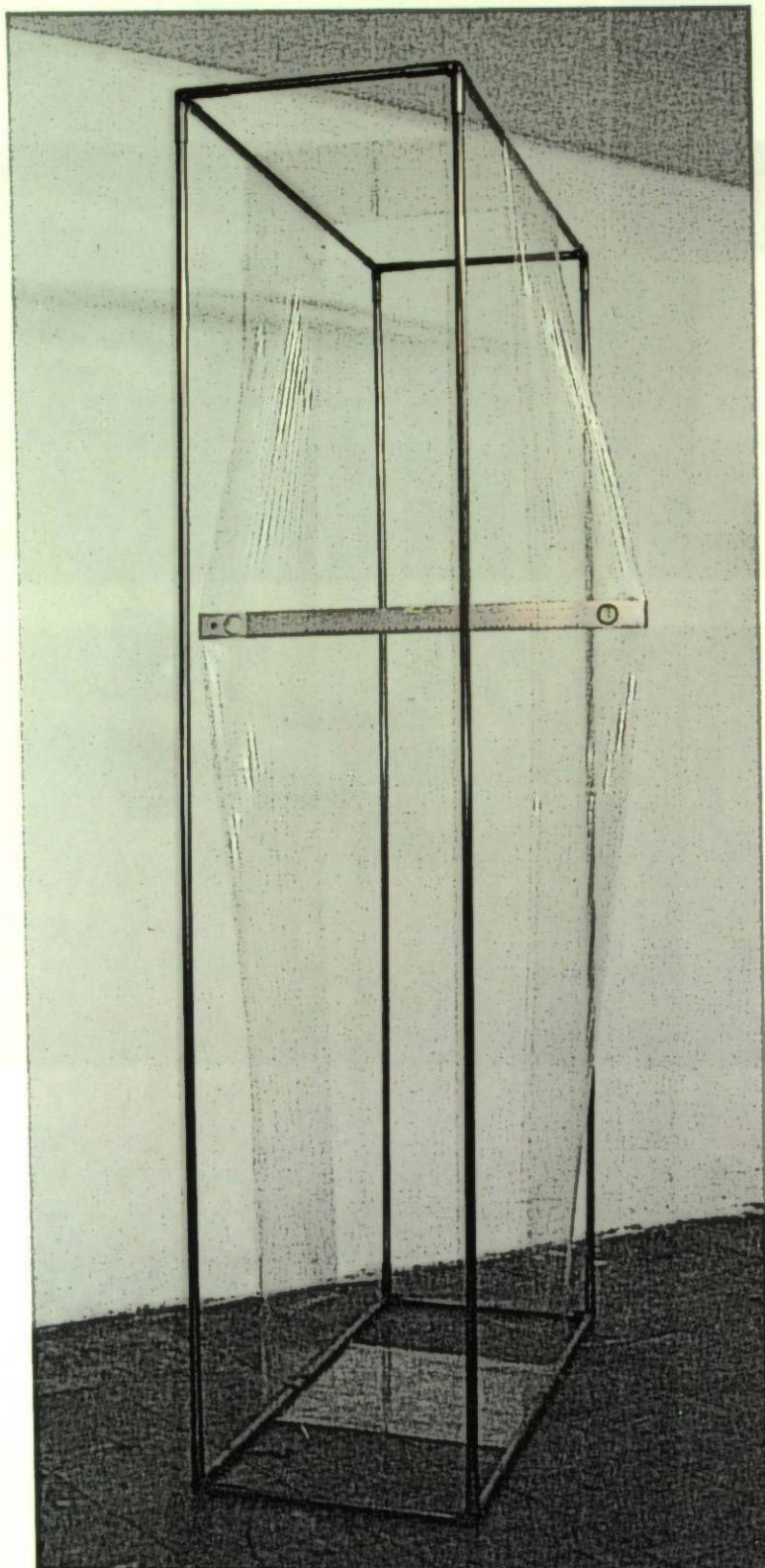
110 x 80 x 220 cm

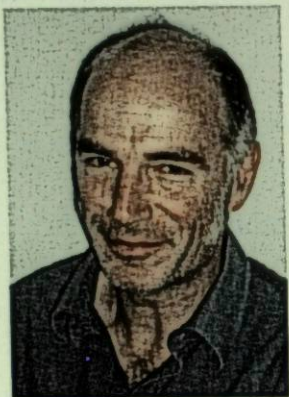












martin walch

- 1960 geboren in Vaduz.
- 1988–1992 Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, Diplom im Studienfach Visuelle Kommunikation/Malerei und Grafik.
- seit 1992 Freischaffende künstlerische Tätigkeit.
- 1993 Gründungsmitglied der Gruppe OASIS; Aufenthalt in Jordanien (Einladung S. M. König Hussein von Jordanien) und Jekaterinenburg/RUS.
- 1997 Atelier in New York City, einjähriges Stipendium des BMUKK/A sowie des Kulturbeirats/FL.
- 2000 Atelier in Tokyo, halbjähriges Stipendium des BMUKK/A.
Diverse Preise für themenbezogene künstlerische Wettbewerbsbeiträge und Kunst am Bau-Projekte in Liechtenstein und der Schweiz.

- 2003 Preisträger der Sussmann Stiftung, Wien/A.
- 2006 Gründungsmitglied des Berufsverbands Bildender Künstler/innen in Liechtenstein (BBKL).

www.artnet.li

Arbeiten im öffentlichen Raum (Auswahl)

- 2004 Brunnengestaltung, Betagtenheim Azmoos/CH.
- 2001 Kunst am Bau: Hochschule Liechtenstein, Vaduz/FL.
- 2000 Kunst am Bau: Schulhaus „Iramali“ in Balzers/FL und Schulhaus Planken/FL.

Einzel- und Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2009 Contemporary Liechtenstein, artnews projects, Berlin/D.
- 2008 Transformator: walch – starsky – alien productions, Kunstraum Engländerbau, Vaduz/FL.
- 2004 Dialog Liechtenstein: Videoinstallation: „Wandersmann“ im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz/FL.
- 2002 Internationaler Wettbewerb zum Jahr der Berge (1.Preis).
Ausstellungen in FL, CH und A.
- 2001 Forum Stadtpark Graz/A; Palais Liechtenstein, Feldkirch/A; Wittgensteinhaus, Wien/A; National Museum of Fine Art in Bishkek, Kyrgyzstan.
- 2000 Galerie der Österreichischen Botschaft, Tokyo/J.
- 1999 Kulturzentrum Minoriten, Graz/A.
- 1998 Morphing Systems, Klinik, Zürich/CH; Verein Schichtwechsel, Vaduz/FL.
- 1997 Austrian Cultural Institute, New York City/USA; White Box Galerie, Philadelphia/USA.
- 1994 Künstlerhaus Thurn & Taxis, Bregenz/A.
- 1993 Stadtgalerie Dübendorf, Zürich/CH; Galerie Ester, Jekaterinburg/RUS.
- 1992 Galerie Lindner, Wien/A; Galerie Tangente, Eschen/FL.

Ausstellung und Publikation „konkret-poetisch – Künstler aus Liechtenstein“ sind ein Projekt der Kulturstiftung Liechtenstein in Zusammenarbeit mit der Galerie Alte Schule im Kulturzentrum Adlershof, dem Bezirksamt Treptow-Köpenick von Berlin, dem Kulturred und der Botschaft des Fürstentums Liechtenstein in der Bundesrepublik Deutschland. Wir danken allen herzlich für die freundliche Unterstützung.



 **Kulturzentrum Adlershof Galerie Alte Schule**

12489 Berlin – Dörpfeldstraße 54-56
www.galerie-alte-schule-adlershof.de