

Ausstellung im Palais Liechtenstein in Feldkirch

# 20mal Kunst aus Liechtenstein

Kunst in Liechtenstein wird üblicherweise mit großflächig-fleischigen „Rubens-Schinken“, goldbraunen Rembrandts, duftig-gepinselten Nobelporraits oder tief-gründigen holländischen Landschaften, also der erlauchten Sammlung des Fürstenhauses, assoziiert. Auch dem nach Zeitgenossen Sinnenden schießen höchstens Louis Jäger, Georg Malin oder Hans-Peter Gassner ins Bewußtsein. Der erste hat Felix Reals Speisekarte auch außen „kostbar“ gemacht, die beiden anderen verstehen es seit Jahren, die liechtensteinische Philatelie grafisch aufzuputzen und mit „schönen“ Briefmarken gar manchen Kunstmuffel zu bekehren. Somit höchste Zeit, das aktuelle liechtensteinische Kunstschaffen offenzulegen; daß dies ausgerechnet im gleichnamigen Palais erfolgt, ist allerdings eher als Zufall zu werten.

Martin Frommelt (1933) ist einer der Doyens der Liechtensteiner Künstlerschaft. Es ist jedoch nicht das Lebensalter, sondern der zeitlose Ernst seiner Arbeit, der solche Aussagen rechtfertigt. Frommelts neueres Werk, Emailmalereien, Glasfenster und Mosaikbilder, ist vorwiegend religiösen Themen gewidmet („Pieta“, 1987). Dagegen erscheint die Arbeit Louis Jägers (1930) nahezu als ironische Persiflage. Auch die Hauptwerke, groß angelegte Ölmalereien, entbehren jeglicher Feierlichkeit und wirken wie gemalte Karikaturen („Grün erobert einen traditionsreichen Ort zurück“, 1986). Die Ernsthaftigkeit steht außer Zweifel, doch kann ich mir vorstellen, wie Jäger beim Malen auf den Stockzähnen grinst. Auf engem Grat zwischen Humor und Ärger balanciert Jens Dittmar (1950). Seine letristischen Rapporte sind zwar optisch von einigem Reiz, sonst jedoch eher platte Blattfüller („Das Wesen der Sprache ist sage und schreibe – ha, ha!“, 1987). Kein Wunder, der Schlachtruf des Künstlers lautet: „Nieder mit den Bedeutungen!“ Arno Öhri (1962) und Sunhild Wollwage (1938) haben dazu stilistische Affinitäten zu bieten. Öhri überzieht seine Blätter mit wirren, aber optisch geschlossenen Formen-geflechten („Stern werden“, „Wintererdenmutter“, 1987). Der Künstler beabsichtigt keine spezielle Bildaussage; da jede Farbe für jedermann eine persönliche Stimmlage hat, möge der Farbenchor für jeden Betrachter sein eigenes Lied singen. Wollwages „Waldbriefe“ wiederum sollen eine

Botschaft überbringen. Es sind zarte, zerbrechliche, aber unmißverständliche Notationen zwischen strenger Ordnung und geheimnisvoller Freiheit. Naturfindlinge, Baumwollsträhnen und Kiefernadeln werden auf batikgefärbtem Grund zu eigentümlichen Collagen gefügt. Roberto Altman (1942) hingegen zeigt sich Wiese, Wald und heimischer Scholle wenig verbunden. Er ist Kosmopolit, seine Aktivitäten, die Herausgabe von Kunstzeitschriften, die Gestaltung von Kunstausstellungen und Katalogen, bewegen ihn in alle Welt. Natürlich versucht sich der gebürtige Kubaner auch als Maler: Seine Arbeiten sind dem Begriff der „Hypergrafie“ unterzuordnen; eher kleinformatige diffizil gearbeitete Bilder als Verbindung von Dichtung und Malerei, als Verschmelzung von Materie und Geist.

Den zweiten Besprechungsblock möge Georg Malin (1926) anführen. Auch er hat ein beispiel- und vorbildgebendes Werk aufzuweisen und ist nicht nur auf ein bildnerisches Medium allein fixiert: Er ist Maler, Grafiker und Skulpteur und auch Kunstdenker, -kritiker, -lehrer und -politiker. Hier im Detail auf sein ohnedies kürzlich in Feldkirch gezeigtes Werk einzugehen, hieße Bilder in den Louvre tragen. Malins hochglanzpolierte, bronzene Buchstabenwürfel korrespondieren für mich mit Hugo Marxers (1948) Granit-Solitären („Form“, „Ei“, 1983), knospenförmige, leicht manirierte Skulpturen, keinen Anspruch auf besondere formale Aktua-

lität erhebend. Seine in Carrara gehauenen wuchtigen Riesinnen sind großbusig und ausladend; dagegen scheinen die flämisch-füllige Rubensche Urania oder die Venus von Willendorf fast unterernährt. Nicht völlig klug werde ich aus Regina Marxers (1951) „Zypressenzapfen“ (1987). Mit dieser Arbeit wollte Marxer „auf die Natur der Natur kommen und sehen, ob sie es noch kann“. Als gelungene Etüde und Beweis noch nicht versiegter zeichnerischer Fähigkeit wollte ich die Blätter allerdings nicht verstehen. Petra Blum (1957) ringt unentwegt um eine einfache klare Form. Sie versucht, die sich überlagernden Formen der Natur und Imagination zu entwirren, das Chaos zeichnerischer Möglichkeiten zu ordnen und neue Spannungsflächen zu entdecken. Bei den Bronzefiguren scheint sie am Ziel dieser Bemühungen noch nicht angelangt zu sein, wohl jedoch überzeugen die Skulpturen aus Ulmenholz und weißem Ton („Ulme“, „Ton“, 1987). Myriam Bargetze (1963) ist multimedial aktiv. Die Performance „Häute und morgen“ anlässlich der Ausstellung Rheinzeichen verblieb als eindrucksvolle Darbietung in Erinnerung. Auch unser Tone Fink hat auf dem Karlsplatz in Wien oder bei den Bregenzer Festspielen schon ähnliche Auftritte gelebt. Fink hat die Gewänder seiner Darsteller aus Papier geklebt, collagiert und appliziert; Bargetze wiederum schneidert ihre Garderoben aus Eisen und Polyester. Auch „darunter“ finden sich nicht Fleisch und Blut, sondern eine Anatomie aus Draht, Holz und Seidenstrumpf („Rücken“, 1987).

Andrea Christen (1958) steht wie Bruno Kaufmann (1944) stilistisch deutlich außerhalb des bisher Gesehenen. Ihr Ausstellungsstück „BWV 244 Matthäus-Passion“ (1985) ist 7 m lang und umfaßt die Partitur der Solo- und Chorstimmen, auf 108 hintereinander montierte Gläser gedruckt: „Die Musik und den stummen Ton verwahren“, eine optisch überaus faszinierende und facettenreiche Raumkonzeption. Schade, daß nicht weitere Ar-

beiten zur Schau stehen, den gewonnenen Eindruck abzurunden. Kaufmann lehnt derartige durchsichtige Perspektiven ab, da sie einen illusionistischen Bühnenraum schaffen. Für ihn stört selbst die Materialität des Pinselduktus. Kaufmanns Farben werden plan aufgetragen. Die Bildtiefe entspringt der Farbhierarchie, Gelb tritt dem Betrachter entgegen, während das blau und rot gelochte Blech satt den Hintergrund bildet. Kaufmanns Objekte gehören wohl zum Besten, was Liechtensteins Moderne derzeit zu bieten hat.

All die restlichen Künstler sind eher Vertreter einer gestisch-expressiven Malerei. Überzeugend Ewald Frick (1956): Sein Atelier eröffnet ihm ungewöhnliche Ausblicke in die „Quader-Rüfe“. Die saisonalen Veränderungen des dort situierten „Schlamm-sammlers“ sind farblich dokumentiert. Schließlich erkannte der Künstler auch, daß er an der bildnerischen Bewältigung des Schlamm-sammler-Sujets seine eigene Entwicklung und Veränderung zu messen vermag. Gertrud Kohli (1945) zieht am Beispiel „Ruggeller Ried“ Parallelen zwischen äußerer und innerer Landschaft. In den Füllen der Fruchtbarkeit, in der wilden Eigenwilligkeit, im Kreislauf von Werden und Sterben und im Ringen von Hell und Dunkel erkennt sie in der Riedlandschaft sich selbst („Lebenslandschaft – Riedboden“, 1987). Evi Kliemands (1946) Leitmotiv ist dagegen schlicht und einfach Gras. Die Künstlerin fühlt sich abhängig vom Vokabular der sie umgebenden Landschaft, welche „Licht- und Projektionsfläche, Architektur und Wandlungsfaktor“ ihrer Bilder ist. So entstehen wie Parzellen des Grundkaltasters großflächig aneinandergereihte gegenstandslose Bilder, deren Farbgebung Gras, Fels und Himmel assoziiert („Gras – Geviert“, 1987). Hanni Roeckle (1950) schöpft ebenfalls aus ihrer näheren Umgebung. Der Stadtraum wird zum Licht- und Stimmungsraum. Die urbanen Inspirationen werden allerdings freizügig interpretiert und in großflächige gegenstandslose Bilder umgesetzt, wobei die Kraft des Duktus und die Stärke der vorwiegend kontrastierenden Farben fast maskulin anmuten („Stadtwinter“, 1987). Auch Anne Frommelt (1941) und Elisabeth Kaufmann (1954) wissen sich nachhaltig wirksam künstlerisch zu artikulieren. Beiden gemeinsam sind jedoch keine kompakten und dichten Bildkörper, sondern Freiflächen, welche die sensiblen, doch selbstbewußten Notationen Frommelts („Le printemps atomique II“, 1986) oder die spannungsgeladenen geometrischen Flächen Kaufmanns tragen („Zwei Quadrate-F“, 1987). Last not least Hansjörg Quaderer (1958), er verfolgt diese Tendenz noch konsequenter. Für ihn bedeutet die weiße, malerisch unverbrauchte Fläche „Luftgewinn für die Farbe“. Weiß ist die Summe und nicht die Absenz von Farben. Weiß facht Farbe an und bildet ihren Resonanzkörper.

Liechtenstein entspricht an Fläche und Bevölkerung nur  $\frac{1}{15}$  der Größe Vorarlbergs. Vergleicht man unter solchen Vorzeichen die künstlerische Potenz beider Länder, so hätte unser Land noch aufzuholen. Gerold Hirn

(Die Schau ist bis 8. Mai, Di – Do, 14 – 17 Uhr, Fr, 14 – 19 Uhr, Sa und So, 10 – 12 und 14 – 17 Uhr, geöffnet.)