

# Das Robert Altmann Projekt



**Quaderno I** *Robert Altmann, Künstler*

*edition eupalinos ∞*

Von Hansjörg

Quadere

Ok. 2009



DAS ROBERT ALTMANN PROJEKT

Altmann Projekt

Verlagsgesellschaft des Robert Altmann Projekts, Berlin

# Das Robert Altmann Projekt

*herausgegeben von Norbert Haas, Vreni Haas, Hansjörg Quaderer*

**quaderno I** *Robert Altmann, Künstler*

*edition eupalinos ∞*

Das Projekt Robert Altmann wird gefördert von der Kulturstiftung Liechtenstein, der Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger, der Ars Rhenia Stiftung, der RHW Stiftung sowie von der Gemeinde Vaduz.

Das Projekt wird unterstützt von der Liechtensteinischen Landesbibliothek.

#### **Impressum**

Gestaltung und Satz: Hansjörg Quaderer

Fotografische Arbeiten: Heinz Preute, Hartwig Riemann, Christine Seghezzi

Umschlagillustration: *Le Parc*, Holzschnitt von Robert Altmann, 1975, [Ausschnitt]  
quaderno I erscheint in einer Auflage von 360 Exemplaren und einer nummerierten  
Vorzugsausgabe von 25 Exemplaren, denen ein Originalaquarell von Robert Altmann  
beigegeben ist.

Druck: Wolf Druck AG, Schaan, FL

Bindung: Buchbinderei Eibert, Eschenbach, CH

Papier: Lessebo

Schriften: Minion, Futura

© edition eupalinos ∞, 2009 / [www.eupalinos.li](http://www.eupalinos.li)

ISBN: 978-3-9521318-1-7

## **quaderno I**

- 9 **Vorwort**
- Robert Altmann* 11 **Parallelgänge**
- Vreni Haas* 17 **Robert Altmann - Bilder und Schriften**
- Norbert Haas* 39 **Für Robert Altmann**
- Norbert Haas* 45 **Des Lebens Arabesken**
- Hansjörg Quaderer* 61 **Schnitt, Schrift, Fluß und Naturspiel –  
in Korrespondenz mit Robert Altmann**
- Robert Altmann* 79 **El Paisaje y las Iglesias Aldeanas  
del Siglo XVIII**
- 88 **Robert Altmann: Bibliografisches**
- 96 **Katalog**



## Vorwort

Sich mit dem Künstler Robert Altmann zu befassen, heisst Neuland betreten. Der Verleger, Künstlerfreund und Sammler mag durch seine zahlreichen und wertvollen Initiativen bekannt sein, seine eigene Kunst kennen nur seine Familie und seine Freunde. Robert Altmann hat nie ausgestellt, seine künstlerischen Arbeiten, sofern sie nicht als verschollen gelten müssen, sind im Lauf der Zeit Teil seiner Sammlungen geworden.

Mit quaderno I würdigen wir also ein nahezu unbekanntes Werk, das viele Überraschungen birgt. Diese Würdigung kommt spät. Doch sie zeugt, wie wir hoffen, von der Begeisterung und Freude, die der nun Vierundneunzigjährige in uns zu erwecken vermochte. Wir gehen in diesem Heft auf seine Malerei, seine Grafik und seine Künstlerbücher ein, dokumentieren seine publizistischen Arbeiten zur Kunst in Form einer bibliografischen Liste und drucken einen seiner schönen Aufsätze.

Quaderno I erscheint zeitgleich zur Ausstellung *Robert Altmann, Künstler*, die vom 18. September – 18. Oktober 2009 im Kabinett der Liechtensteinischen Landesbibliothek in Vaduz stattfindet. Das Heft verzeichnet in einem Katalog die Exponate.

Das Projekt Robert Altmann versteht sich als *work in progress*. Für die nächsten Jahre sind weitere Publikationen und Ausstellungen zu Robert Altmann in Vorbereitung: *Robert Altmanns Editions Brunidor*; *Celan in Vaduz*; *Die Ausstellung Das Buch als Kunst 1968 in Vaduz*; *Lettrismus. Zeitschriften und Postkarten* und *Die Ausstellungen im Centrum für Kunst und Kommunikation*. Die quaderno-Reihe wird fortgeführt werden.

Mehrere Institutionen haben uns finanziell unterstützt, sie sind an anderer Stelle aufgeführt. Eine Persönlichkeit sei hier namentlich genannt: Olaf Walser, der im letzten Jahr verstorben ist und der als erster für unser Projekt ein offenes Ohr hatte.

Robert Altmann war uns bei der Vorbereitung sowohl des Hefts wie der Ausstellung in jeder erdenklichen Weise behilflich. Wir danken ihm von Herzen für seine Grosszügigkeit und Freundschaft.

Berlin und Schaan im Juli 2009

Norbert Haas, Vreni Haas, Hansjörg Quaderer



Robert Altmann, Viroflay, Mai 2009





## Parallelgänge \*

von Robert Altmann

Ereignisse der Aussenwelt und innere Motivation führten mich auf die Wanderungen, die mich in die verschiedenen Gebiete eintreten liessen. Wundersame und ganz unerwartete Zusammenkünfte erlaubten es mir, wie ein erstaunter Zeuge den Dingen beizuwohnen, die sonst nur im Imaginären, in der Gedankenwelt als eine Möglichkeit erscheinen. Wie in einer ungewollten zeitumspannenden Progression tauchte ich innerhalb grosser Umwälzungen in das Innere direkt ein und erlebte so manches, was mir dieses Weiterwirken, dieses Treiben in seinen eigenen Mechanismen ganz klar vor Augen treten liess.

So kam es, dass ich, für Kunst von jeher vorbestimmt, mir die Bewegung der Kunst, so geheimnisvoll sie auch sei, als das betrachtete, was Wahrheit und Wert in ihrem inneren Wesen ist. Richtung und Dynamik sind mir dann keine verschlüsselten Begriffe mehr geblieben. Ich ging parallel, mit dem, was die Kunst mir vorschrieb, an die ich glaubte, und die sozusagen mein inneres Wesen ausmachte. Meine eigene Progression war die, die das von mir entdeckte Fortschreiten von Kunst und Poesie vorschrieb. Sie folgte solchen Spuren ganz von selbst.

Ursprünglich vom deutschen Expressionismus war mein Schauen angeregt. Technik des Malens und der Grafik waren mir immer ein Gebiet leidenschaftlichen Experimentierens und blieben irgendwie haften, als ich mich selbst in ihnen betätigte. Durch die Umstände von Krieg und Emigration in die Welt der barocken Tradition vertrieben, konnte ich mich musternd in diese Gebiete einleben, z. B. Spanien und die amerikanischen Nachfolgekulturen mit den neuentwickelten Ornamentalismen im XIX. und weiterentwickelt im XX. Jahrhundert. Von diesen Stilrichtungen ging mein Weg über den intensiven Kontakt mit dem endenden Surrealismus zu den Konkreten und den Erfindern der neuen amerikanischen Kunst, mit Konzeptkunst und „Art Brut“ zur gleichen Zeit. Land- Art und Kombinatorik des Zeichens und der Buchstaben. Prägend



Ohne Titel, Juni 2009  
Aquarell, 20 x 15 cm  
signiert

links:  
Ohne Titel, 1944  
Tuschskizze, 24 x 32 cm  
signiert  
[Ausschnitt]



war also nicht so sehr das Miterleben kunstgeschichtlicher Ereignisse, wo ich durch Zufall und Geschick zugegen war, wo ich teils als Sammler, teils als Künstler und „Propagandist“ etwas habe mitwirken können, sondern die Teilhabe an einem inneren Wandel. Er machte das Eigentümliche einer auf einer grösseren Spanne Zeit und Raum basierenden Beobachtung der Kunstrichtungen und der Formen des Ausdrucks aus. Dasz davon stark eine meiner Tätigkeiten auf dem grafischen Gebiet (Litho, Radierung usw.) beeinflusst war, ist erklärlich, sowie auch die Hauptthemen meiner Illustrationen: der Quijote, das Museum, das Haus der Style, der Sammler usw. [...] Aber mir wurde dazu noch das Buch, das Künstler-Buch, eine gegenwärtige und wichtige Erscheinung. Dem Dichter Edmond Jabès in seinen Gedanken folgend, war mir der Drang zum Buch von entscheidender Wichtigkeit. Das Suchen durch das Buch nach einem Schaffensprozess, der das eigentliche Leben sein würde, diente zur Annäherung an alles, was dem Wirken des Künstlers und dem Erschaffen des Dichters in ihren buchtechnischen Ausdrücken jene Ortung geben könnte, die dann eine Bleibe wäre, eine Kristallisation aller Bilder- und Ideenwelten. So hatte ich durch das Bewusstwerden der lebenden Kunst auch das einer einheitlichen Auffassung einer Wirklichkeit, worin der wandernde Mensch und der in ständigem Flug befindliche Kunstausdruck sich in einer Symbiose zusammenschließen und etwas bewerkstelligen, was aus einer einzigen Quelle zu entspringen scheint, oder was diese Quelle selbst ist. Mich drängten ständig Ideen und Projekte von Editionen, und meine freundschaftlichen Verbindungen zu allen jenen, die darin auch in höchster Weise ihre Erfüllung sahen, machten die Zusammenarbeit von Künstlern und Buchtechnikern, von Dichtern und Philosophen zu einem immerzu sich erneuenden Ansporn. Ich glaube, darin das Gefundene zu haben, was am Urgrund des Schöpferischen überhaupt liegt und was alles Wichtige der Kreation ausmachen könnte.

Als ich einmal am Weg stand, der bei unserm Haus in Vaduz vorbeiführt, kam ein Vater mit seinem Söhnchen vorbei, und dieses, als es die Inschrift Centrum für Kunst las, frug, was das eigentlich sei, Kunst. Die Antwort hörte ich nicht, ich denke, sie war, wie gewöhnlich, ausweichend. Was ist nun aber Kunst, ist es nicht eben alles? Der Staub und der Grashalm vor den eigenen Füßen, die Jean Dubuffet malte, das blaue Brot von Man Ray, die symbolgeladenen



Ohne Titel, Juni 2009  
Aquarell, 21,5 x 13,5 cm  
signiert

Figuren des Ricardo Porro, Phantasmagorie, seinen Bauten aufgesetzt, der Maler, der über seine Staffelei stolpert, wie Jean Hélon ihn darstellt, der Voodoo-Priester auf seinem Pferd, von Hyppolite gezeichnet, die sich schlangenförmig entlangziehenden Inschriften Roberto Altmanns, der ausgesprochene Witz eines Raoul Hausmann, Bäume, die sich ansammeln auf zum Ding erhobene Leinwand bei Martin Frommelt, ja die Landschaft, die als solche das Werk ist und sich so vor uns auftut, das Buch schliesslich mit der Eröffnung seines geheimnisvollen Inneren, das sich auf- und zu-schliessen lässt.

Dem Wanderer folgt die Kunst auf Schritt und Tritt. Sie ist wie sein Schatten, Nietzsche unterhielt sich mit ihm und das war gleichzeitig er selbst. Er schrieb und schrieb und suchte das Absolute im Buch. Als Dichter wie ein Rilke, ein Celan, ein Lezama, wo Kunst das lebende Buch ist.

Das „Leben der Formen“ ist vielleicht auch mit der Verneinung der Form zu vereinbaren. Das Innerlichste ist die Ästhetisierung der Welt vor uns, die sich der Form entblößen kann. Mit meiner Laufbahn im Kreisen der Entstehungen und des Schaffens von Büchern, das dichterische Wort einzukleiden, den Griffel des Grafikers, den Pinsel, die Farbtönungen einzuverleiben in die Typografie, durch Flechtkunst des Buchbinders, daraus ein Objekt zu machen, das sich, in engen Grenzen vervielfältigt, seine Originalität bewahrt, ist mir, der auf Wanderung ausgegangen war, jedesmal ein entscheidender Prozess geworden, der auf das Wesen der Kunst weist. Vielleicht ist da der Sinn zu finden, der die genannte Wanderung durch so viele menschliche und künstlerische Abenteuer getrieben hat, weil jedesmal bei der, man möchte sagen, magischen Entstehung eines vollkommenen Buches ein Höhepunkt erreicht wird, welcher mit seinen Ausstrahlungen zum Miterleben auffordert in seiner ganzen Innerlichkeit.

In dem Willen zu ästhetisieren, in dem Trieb zur eklektischen Auffassung, ausserhalb der Kategorien und Kunstfächer von einem auf den andern Kunstausdruck zu springen, kam mir das Künstlerbuch zu Hilfe, weil ich in ihm immer eine Vollkommenheit vermuten konnte. So bin ich also zum Schluss gekommen, dasz das Wort mit dem Bild vereint in sich diese Vielheit, diese Reproduktion benötigt, also dasz der Dichter, wird er mit der Vervielfältigung konfrontiert, darin die Vollkommenheit findet, wenn auch der beglei-



Ohne Titel, Juni 2009  
Aquarell, 21,8 x 14,5 cm  
signiert



tende Maler-Grafiker eine solche Perfektion bestätigt. Alle anderen mitwirkenden Techniker und Buchkünstler reihen sich um das entstandene Werk, hinter dem nun der Herausgeber verschwinden kann, da der Schaffensprozess ein für alle Mal seinen Abschluss gefunden hat.

*\* Diese Ausführungen sind den handschriftlichen Textentwürfen zu Robert Altmanns Memoiren entnommen. Sie waren offenbar als Schlussteil des Buches geplant, da sie im Manuskript mit „Warum das Buch?“ und mit „Abschluss“ überschrieben sind. Wie andere wichtige Teile der Niederschriften sind sie nicht in die Memoiren aufgenommen worden. Der Titel, der jetzt für die Veröffentlichung gewählt wurde, greift eine Denkfigur des Textes auf, der nach Absprache mit dem Autor behutsam überarbeitet wurde. Der Duktus des Manuskripts, seine besondere Frische sollten erhalten bleiben.*



6/50

Le Musée

R. Altmann 45

Le Musée, 1945  
Radierung, 22,5 x 22 cm  
signiert 6/50



von Vreni Haas

Viroflay, 20./21. März und 21./22./23. Mai 09, Gelegenheit, Robert Altmann zu seinen Arbeiten zu befragen. Ich hatte versucht, mir anhand seiner *Memoiren* und seines Beitrags in der Zeitschrift *Allmende* einen Überblick über seinen künstlerischen Werdegang und seine künstlerische Produktion zu verschaffen.

Robert Altmanns erste Malversuche gehen auf mehrere Anregungen zurück: Seine Mutter schenkt ihm schon früh die ersten Malutensilien; da sie selbst malt, kann er bei ihr sehen, wie man mit Ölfarben umgeht. Zwei Landschaften von ihr, in konventionellem Stil gemalt, seien erhalten geblieben und befänden sich in Vaduz, so ihr Sohn. Die zeitgenössische Malweise lernt Robert Altmann bei der Freundin seiner Mutter, der Malerin Alma del Banco, kennen. Als der Vater mit ihm eine Van Gogh-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle besucht, zeigt sich der Junge besonders berührt von den *Sonnenblumen* des grossen Malers. Zuhause versucht er sie zu malen.

Seit frühester Kindheit fesselt ihn Landschaft. Dazu in seinen Entwürfen zu den *Memoiren*: „Als Kind und in den Jahren der Gymnasialzeit waren die Landschaften, die uns umgaben, die der Hamburger Vorstädte und die der nahen Ostseestrände. Erst sehr viel später, als wir regelmässig Sommerreisen zu der Familie unseres Vaters in der Rheinpfalz oder zu der der Mutter in die französischen Vogesen machten, kam mir der Kontakt mit den sagenbeladenen Flüssen Mosel und Rhein ins Bewusstsein mit der Erkenntnis der grossen Kulturstätten und dem dichterischen Impuls, den diese Flüsse und ihre Landschaften im Laufe der Jahrhunderte abgeben sollten. Es wurde dann durch die Umstände der Kriegsjahre und die weiteren Zufälle wie ein Gegenpol meiner nordischen Kindheit und Jugend, eine neue flussnahe Empfindung erweckt, als ich des öfteren längere Aufenthalte in Liechtenstein wahrnahm und in vielen Spaziergängen und Ausflügen den Rhein und seine Mäander gründlich kennen lernen konnte.“



Eltern als junge Leute<sup>1</sup>, 1961  
Gouache, 25 x 20 cm  
signiert, nach Fotografien von 1925  
[Ausschnitt]



Eltern, Strandbad Travemünde, 1959  
Gouache, 20 x 14 cm  
signiert, nach einer Fotografie von 1919  
[Ausschnitt]

links:  
Aix-en-Provence, 1937  
Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm  
signiert





1929 Abschied von der Villa in der Fährhausstrasse, Winterhude, nahe der Aussenalster und Auswanderung der Familie, zunächst nach Paris. Robert Altmann erzählt, dass seine Mutter, Berthe Nother, als Sprachlehrerin nach Deutschland gekommen sei und in mehreren Städten gearbeitet habe. In Hamburg war einer ihrer Schüler Gustav Altmann. In St. Germain-en-Laye, wohin die Familie weitergezogen ist, beendet er die Schule. Daneben hat er Unterricht in Zeichnen und Bildhauerei bei dem Hamburger Bildhauer Paul Hamann, dessen Frau Jüdin ist, weshalb das Ehepaar ebenfalls Hamburg verlassen hat. Zum Zeichnen nach Modell geht Altmann mit Hamann in die Académie de la Grande Chaumière oder in die daneben gelegene Académie Cola Rossi in der Rue de la Grande Chaumière. Doch um sich auf seinen bürgerlichen Beruf vorzubereiten, beginnt er das Studium der Rechte, zuerst in Paris, dann in Aix. In Wirklichkeit, so sagt er bei unserem Besuch, habe ihn mehr die Kunst interessiert, daher die Wahl des zweiten Studienortes. Er habe sich an der Universität zwar eingeschrieben, habe aber viel Zeit im Kreis der dortigen Künstler und Schriftsteller verbracht. In Südfrankreich tritt Robert Altmann zum ersten Mal in einen Künstler-, Literaten- und Wissenschaftlerkreis ein. Später in Kuba, dann in New York und in noch viel grösserem Ausmass in Paris wird dieses Eingebundensein in einen Freundeskreis sich wiederholen.

Er beginnt nach der Natur Landschaften im Stil von Cézanne zu malen, erhalten haben sich mehrere, darunter zwei Landschaften mit Olivenbäumen. In den Entwürfen zu den *Memoiren* notiert er: „Landschaftsbild am 28. Aug. 95 besuchte ich die Sammlung Walter im Museum de l'Orangerie mit der herrlichen Landschaft von Cézanne im Park des Château Noir, ich erinnere mich sehr gut an meine Zeit in Aix, wo ich oft in diesem Wald mit Pinien und Felsblöcken spazieren ging.“<sup>4</sup>

In dieser Zeit beginnt Robert Altmanns künstlerische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft, das ihn sein ganzes Leben lang beschäftigen sollte. Schon hier geht er daran, Bildflächen ornamental zu gestalten, getreu den Bestrebungen zur Abstraktion, wie er sie bei Cézanne studiert. Seine Studien zur Ornamentik erreichen einen Höhepunkt in einem Artikel, den er 1945 verfassen und in Lezama Limas Zeitschrift *Origenes* in Kuba veröffentlichen wird. Darauf weist er bei unserem Besuch im März besonders hin.



Aix-en-Provence, 1937  
Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm  
signiert





[Genf], 1940  
Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm  
signiert

1937 zurück in Paris, setzt er die juristischen Studien fort, widmet sich aber auch der Kunstwissenschaft, die er mit einem Diplom abschliesst. Im Collège de France hört er Vorlesungen bei Henri Focillon, dessen Buch *Vie des formes*<sup>5</sup> für seine künstlerische Tätigkeit grundlegend wird. Focillon, sagt er, habe ihn sehr beeinflusst, auch in seiner Beschäftigung mit der Landschaft. Seine theoretischen Studien hätten ihn vom Malen zur Grafik und zum Aquarellieren geführt. In späteren Zeiten sei Malerei für ihn nicht mehr so wichtig gewesen.

Von August 1939 bis Anfang 1941 studiert er in Genf. Die Liechtensteiner Staatsbürgerschaft, die seine Eltern für viel Geld kurz vor dem zweiten Weltkrieg erworben haben, ermöglicht dies. Er nimmt Malunterricht bei einem Genfer Maler, beschäftigt sich in der Von der Heydt-Bibliothek mit chinesischer Malerei. Erhalten hat sich

ein Ölbild, eine Ansicht aus Genf, an der ein Wechsel von architektonisch-kubischer und vegetabiler Ornamentierung auffällt.

Auf die Frage, ob sein Studium der Jurisprudenz, das durch die 1941 erfolgte Auswanderung nach Kuba ohne Abschluss bleiben musste, in seinem späteren Berufsleben ihm von Nutzen gewesen sei, antwortet er mit Ja. Gustav Altmann, sein Vater, habe mit zwei Mitarbeitern aus der Hamburger Bank Tillmann in Paris ein Büro eröffnet, um seine Geschäfte in kleinerem Umfang zu betreiben. Sein Sohn sollte nach seinen Studien dort mitarbeiten. Stattdessen reist Robert Altmann über Frankreich nach Spanien, wo er in drei Wochen etwas Spanisch lernt. In kurzer Zeit sieht er vieles an Städten, historischen Bauten, Museen und Landschaft. Immer begleitet ihn ein Skizzenblock. Leider ist dieser nicht erhalten geblieben. Die Reise ist nicht nur sprachlich eine Einstimmung auf seine Jahre in Kuba.

Mit Beginn seines Aufenthalts in Kuba ändert sich sein Leben. Er wechselt die Sprache, lernt seine spätere Frau Hortensia kennen, ein erster Sohn, Roberto, kommt auf die Welt, 1946 der zweite Sohn, Carlos. Er hat ein Atelier in Vedado, einem alten Stadtteil Havannas, arbeitet als Künstler, zeichnet nach der Natur und macht unter der Anleitung von Bernard Reder, einem Freund aus Pariser Tagen, dem er zur Auswanderung nach Kuba verholfen hat, seine ersten Holzschnitte, in denen er es zu grosser Meisterschaft bringen wird.

Entscheidend wird seine Bekanntschaft mit Samuel Feijóo, der



Robert Altmann, Havanna 1943



Robertico, 1944  
Kaltnadelradierung, 24 x 15 cm  
signiert, essai  
[Ausschnitt]



Cienfuegos, Cuba, 1943  
Gouache, 27,5 x 37,5 cm  
signiert





[Stilleben mit Wasserglas], 1942  
86,5 x 91,5 cm  
signiert

wie Hortensia aus Cienfuegos stammt, und ihn in die kubanische Volkskunst einführt. In seinem Text im Katalog zu einer grösseren Ausstellung über Samuel Feijóo im Museo Nacional de Bellas Artes in Havanna 2008 erzählt Robert Altmann, dass er Feijóo kurz nach seiner Ankunft getroffen habe. Ein Freund, der Landschaftsmaler Solomon Lerner, den er bei der Überfahrt auf der Marques de Camillos getroffen hat, beginnt, kaum in Havanna an Land, nach der Natur zu malen. Er baut seine Staffelei auf einer der Avenidas im Schatten hoher Palmen auf, um die ihm so fremde, ihn überwältigende Landschaft zu malen. Robert Altmann begleitet ihn. Ein junger Kubaner spricht sie an, es ist Samuel Feijóo.<sup>6</sup> Altmann wird viele Jahre mit dem Dichter und Maler eng befreundet sein. Zusammen mit ihm und dem kleinen Roberto erkundet er Leute und Land, macht Bootsfahrten, bei denen er die tropische Vegetation kennen lernt. Im Mai 09 erinnert sich Roberto Altmann an diese Ausflüge, an das üppige Grün, das ihm etwas unheimlich gewesen sei: Mangroven am Wasserrand zum Beispiel. Die Freunde fotografieren und filmen viel zusammen. Und hier erschliesst sich Robert Altmann das Phantastische, auch Phantasmagorische in der Natur wie gleichermassen in den Arabesken der kolonialen Architektur. Beides wird für viele seiner Bilder und Grafiken bestimmend werden.

Bereits 1941 führt er seine erste Holzschnittserie zu *Don Quijote* aus. Er zieht sie in ganz wenigen Exemplaren auf schönem Japanpapier ab.

In den *Memoiren* erwähnt Robert Altmann, dass er in Kuba viele Ölbilder und Gouachen gemalt habe. Die allermeisten müssen als verschollen gelten. Unter den erhalten gebliebenen befinden sich ein Stilleben mit Glas (Gouache auf Papier), zwei Stilleben mit Fischköpfen (Öl auf Leinwand und Öl auf Pappe). Das Bild eines Onkels von Hortensia (Gouache auf Papier) ist später, nach einer Fotografie, noch heute in Robert Altmanns Besitz, gemalt worden. Der ältere Mann sitzt bequem in einem Lehnstuhl im Innenhof eines zerfallenden Hauses in Cienfuegos. Robert Altmann erzählt, dass der Innenhof mit einem blauen Mosaik mit Ornamenten ausgelegt gewesen sei. Die Fotografie von Tante Caroline, der Frau des Onkels, findet sich im gleichen Album, das wir uns am 21. Mai gemeinsam ansehen.

Er erwähnt, dass er oft nach der Natur skizziert hat. Diese Land-



oben:  
*Scène de Don Quijote*, 1942  
Holzschnitt, 35,4 x 24 cm  
signiert, épreuve d'essai

Mitte:  
*Don Quijote II*, 1943  
Holzschnitt, 25 x 36,3 cm, signiert  
épreuve d'essai. [Ausschnitt]

unten:  
*Don Quijote*, 1943  
*Prisonnier (en) voiture à bœufs*  
Holzschnitt, 23 x 26 cm, épreuve d'essai  
[Ausschnitt]





[Onkel von Hortensia Altmann-Acosta]  
La Habana 1945  
Gouache, 54 x 86 cm  
signiert



Fotografische Vorlage für das Portrait

schaftszeichnungen habe er später in seinen Bildern und Holzschnitten verarbeitet, etwa in *Angelica und Medoro*, einem Liebespaar unter ornamentalen Ranken, die sich in der Haltung der Köpfe wiederholen, oder in der Landschaft mit Hütte in tropischer Vegetation und Engeln, spät in Kuba entstanden.

Robert Altmann ist seit dieser frühen Zeit auch publizistisch tätig gewesen. Er berichtet, dass er in der Zeitung der Assoziation der deutschen Emigranten in Havanna – es war eine polykopierte Wochenschrift – Artikel über die Künstler Portocarrero, Mariano, Lozano und deren Ausstellung im Lyceum veröffentlicht habe mit einer Breitseite gegen den Akademismus einiger anderer Maler. Es gibt den Plan, zusammen mit René Portocarrero ein kleines Buch über das Stadtviertel El Cerro in Havanna zu schreiben. Davon gibt es nur eine Serie von Aquarellen von Portocarrero und einige Holzschnitte von Robert Altmann. Die Fotos, die er in El Cerro macht, sind teilweise in den *Memoiren* enthalten. Während einer Reise nach Kuba 1995 fotografiert er nochmals viele dieser dem Zerfall anheim gegebenen Häuser in Havanna, Cienfuegos und Trinidad. Er zeigt uns ein ganzes Album voller Farbfotos, für uns eine beklemmend intensive Dokumentation aus lauter Momentaufnahmen, alle von ihm signiert. Bedauernd erklärt er, dass diese ganzen Gebäude, ja ganze Strassenzüge unrettbar verloren seien.

Er schreibt Artikel zur Kunst und Kunstkritiken in verschiedenen kubanischen Zeitungen und Zeitschriften. Einen Bericht in einer Tageszeitung, wohl *Información*, über eine Ausstellung Portocarreiros 1944 in der Universität Havanna hat er bis heute aufbewahrt. Bis in die siebziger Jahre wird er ziemlich regelmässig in diesen Zeitschriften seines Freundeskreises schreiben. Ab 1949 übernimmt er es, über die europäischen Kunstströmungen nach Kuba zu berichten.<sup>7</sup>

Altmann besucht häufig das Museum und die Nationalbibliothek in Havanna. Er erwähnt, dass er im Museum oft der einzige Besucher gewesen sei und sich über die Anordnung der zufällig zusammen gekommenen Exponate wie über die architektonische Verschachtelung der Räume gewundert habe. Das musste den Zeichner reizen, und so gibt es auch eine Serie von Aquatintaradierungen über die Innenräume dieses Museums, das in den fünfziger Jahren durch das jetzige Museo Nacional de Bellas Artes ersetzt wurde, und Räume der Bibliothek, die damals im alten Castillo de la Real



La Nuit du Collectionneur, 1978  
Holzschnitt, 20,7 x 19,7 cm  
signiert 10/10



Bibliothek, 1945  
Holzschnitt, 25 x 28 cm  
signiert 1/10





Hector Hyppolite  
Reiter, ca. 1945  
Öl auf Holzplatte, 70,5 x 51 cm  
signiert

Fuerza am Meer untergebracht war. Innenräume, dargestellt wie Höhlen, bei denen sich die Architektur in ornamentale, von den Gegenständen abstrahierende Linien auflöst. Kubische Elemente, vereint mit geschwungenen Linien, haben ihn seit seiner Zeit in Kuba nicht mehr losgelassen. Ein Beispiel aus den achtziger Jahren ist die aquarellierte Holzschnittserie *Grands magasins*, bei der die Pariser Galeries Lafayette an den Grands Boulevards Vorbild waren, die Strassenzüge des Second Empire mit ihren Monumentalbauten in klassizistischem Stil, im Stil der französischen grossbürgerlichen Gründerzeit, im Jugend- und Art Décostil. Noch heute ist im Haupteingang der Galeries Lafayette unter der mit buntem Glasmosaik ausgeschmückten Kuppel das geordnete Gewirr von Aufgängen zu sehen. Bei unserem ersten Besuch Ende 08 sehen wir die langgezogene Fassade des Warenhauses illuminiert zu vorweihnachtlicher Zeit wie einen maurischen Palast aus Tausend und Einer Nacht.

Das Thema der Bibliothek (Abb. Seite 50), des Büchersammelns beschäftigt ihn auch in Paris weiter. Er befreundet sich mit Pierre Breillat, dem langjährigen Direktor der Bibliothek von Versailles, und mit André Guignard, dem Direktor der Bibliothèque de l' Arsenal. Er geht in Galerien und besucht regelmässig Antiquariate. Im Mai lässt er sich von uns über die neuesten Buch- und Kunstauktionen berichten, über die Möglichkeiten, die das Internet für den Antiquariatsmarkt bietet.

Auf einer Reise nach Haiti trifft er 1946 Wifredo Lam wieder, auf dessen Bilder er schon früh in Kuba aufmerksam geworden ist. Noch 2003<sup>9</sup> wird er in seiner Einführung zu einem Text Virgilio Piñeras die häufigen Zusammenkünfte und Gespräche bei den Lams oder in seiner Wohnung in Vedado lebendig schildern. Er kauft ein Bild des haitianischen Malers Hector Hyppolite, es dürfte eines der ersten Bilder seiner Sammlung sein.

Altmann skizziert viel auf dieser Reise und macht nach den Skizzen 1946 und 1947 mehrere Aquatintaradierungen.

Zusammen mit Samuel Feijóo konzipiert und verwirklicht er ein mit vielen Holzschnitten und einer doppelseitigen Farblithographie illustriertes Buch mit Gedichten des Volksängers El Cucalambé. Mit diesem Buch beginnt 1948 die Arbeit seiner Editions Brunidor. Altmann hinterlegt Exemplare der Vorzugsausgabe in der Liechtensteinischen Landesbibliothek sowie in der Bibliothèque Nationale

in Paris. Der Verlag hat seinen Sitz zuerst in Havanna, dann in New York, später in Paris und Vaduz. Die ganze Verlagsproduktion hat Robert Altmann in der Liechtensteinischen Landesbibliothek in Vaduz deponiert.

Altmann schreibt nicht nur über kubanische Künstler, er selbst wird bereits in seiner Zeit auf Kuba Gegenstand von Artikeln aus der Feder von Guy Pérez Cisneros und Cintio Vitier.

Gleich nach Kriegsende beginnt Robert Altmann viel zu reisen, nach New York, wo das *Brunidor Portfolio I* entsteht, nach Paris und nach Vaduz. Aus dieser Zeit stammen, wie er meint, mehrere Porträts und weitere Grafiken, darunter ein Bildnis seines Vaters Gustav Altmann und ein Bildnis seines Freundes und Schwagers Georges Deicha. Altmanns Eltern sind bereits während des Kriegs nach Vaduz gezogen und haben ein Anwesen im Beckagässle erworben. Auch das Büro von Gustav Altmann befindet sich jetzt in Vaduz. Altmanns Reisen sind auch geschäftlicher Art. Daran erinnert sich sein Sohn Roberto. Sein Vater sei oft verreist gewesen, in Geschäften in New York, habe ihm seine Mutter erklärt. Bei jeder Heimkehr habe der Vater Geschenke mitgebracht. Hat Robert Altmann während seiner Zeit in Kuba bescheidene Mittel zum Lebensunterhalt erhalten, so muss er jetzt im Büro seines Vaters mitarbeiten. Sein Vater, so Robert Altmann, habe in der Welt der Zahlen gelebt. Er selbst habe das furchtbar gefunden, alles was mit Zahlen und Mathematik zusammenhängt. Sein Vater habe sich damit abgefunden, da er ja selbst ein Faible für die Kunst gehabt habe und seine Frau Malerin gewesen sei. Im Mai erzählt uns Robert Altmann, dass sein Vater in Vaduz auch mit Eugen Zotow befreundet war.

In den Entwürfen zu den *Memoiren* finden sich Notizen zu einem unausgeführten Kapitel über den Kanonikus Frommelt, den er in seinen Holzschnitten zu Georges Peskoffs *Arc-En-Ciel*, 1968 bei Brunidor erschienen, porträtieren wird: „Mit meinem Vater so um 1946-47, welcher den Kanonikus wegen seiner mutigen Massnahmen und seines persönlichen Einsatzes während der Kriegsjahre und bei einem drohenden Putschversuch der einheimischen Nazi-Partei sehr schätzte, ging ich häufig in das kleine Atelier-Haus neben der Villa am Berghang inmitten von blühenden Obstgärten, wo im oberen Stock Anton Frommelt ein geräumiges Atelier eingerichtet hatte und wo wir auf Korbstühlen Platz nahmen, um den



Gustav Altmann mit Emil Erlanger,  
Liechtenstein, ca. 1949





Portrait Georges Deicha,  
vor 1939 oder 1946/47  
Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm  
signiert

Roulotte, [Pépinière von Viroflay], 1965  
Öl auf Leinwand, 54 x 73 cm  
signiert



Erzählungen des bejahrten Geistlichen zuzuhören. Er hatte grosse Schwierigkeiten beim Gehen, und kam, mit seinen stark geschwollenen Beinen, nur langsam vom Nebenraum herein. Im grossen Terrarium hingen an Blättern und Zweigen Schmetterlingspuppen, deren Metamorphose er uns erklärte. Ausgestopfte Vögel hingen rund um uns und an die Wände gelehnt grosse Leinwände, die er umdrehte und uns zeigte: es waren sehr farbenfrohe Landschaften, dann wieder in dunklem Blau gehaltene Abendstimmungen, Bergstücke und viele Blumen in fast monumentaler Grösse, Frauenakte in Erdtönen, und Holzschnitte und andere Graphiken, die die Wände bedeckten, oder auf der Staffelei auf Weiterbearbeitung warteten. Viele Bruchstücke von Gestein lagen auf grossen Tischen und wenn wir wiederkamen, begleitet von meinem Schwager [Georges Deicha], einem Geologieprofessor, wurde lange von den so typischen liechtensteinischen Gesteinssorten gesprochen, die Fundstätten eruiert, die Art der Kristallisationen studiert. Die Kenntnisse dieses eigentlich für das Staatswesen und die Politik vorbestimmten Mannes schienen unerschöpflich auf dem Gebiet der Naturkenntnisse, und man hatte das Gefühl, einen um die Erforschung aller Geheimnisse des Universums bemühten Geist vor sich zu haben in seiner Art ähnlich einem Renaissance-Künstler. - Meine letzte Erinnerung [an ihn] war unter seiner Führung eine Fronleichnamsprozession durch die Stadt Vaduz. In grossem Ornat

ging er, in seinem durch die enorm geschwollenen Beine verlangsamten Schritt, noch einmal durch sein geliebtes Städtchen.<sup>49</sup>

1949 übersiedelt Altmann mit seiner späteren Frau Hortensia und den zwei Söhnen Roberto und Carlos nach Paris. Er hat sein Büro in Paris. Er malt und zeichnet weiter und beginnt seine Sammlungen aufzubauen. Er wohnt mit seiner Familie zuerst in einer Wohnung oberhalb des Parks der Buttes-Chaumont, seine Tochter Claudine kommt in Paris zur Welt. In dieser Zeit beginnen seine Pariser Künstlerfreundschaften, die seine verlegerische Tätigkeit in den Editions Brunidor bestimmen. Er verkehrt bei Edouard Jaguer, der ihm gegenüber wohnt, bewegt sich in den Kreisen von Cobra. Auch zu den Surrealisten knüpft er Kontakte. Zu Jaguers Freunden gehört auch Max Clarac, in dessen Galerie er 1961 Bilder kubanischer Künstler zeigen wird.

Nach zwei Jahren zieht die Familie nach Viroflay, einem Villenvorort von Paris, zwei Bahnstationen entfernt von Versailles. Aus einem Entwurf zu den *Memoiren*: „Wir wohnten seit unserer Emigration aus Deutschland fast immer in der Nähe von Versailles. Ich habe seit den dreissiger Jahren eine besondere Vorliebe für den Park gehabt. Nach dem Krieg nahm ich mit meiner Familie Wohnsitz in Viroflay, etwa 5 km von dem Schloss entfernt. Bei vielen Gelegen-



Barque et Grand Trianon, [Versailles]  
1975, Holzschnitt, 24 x 29,3 cm  
signiert 1/10





oben:  
Dibujo Semipergrafo de Roberto Altmann  
cubana en París, Signos, Jg. I, No.1,  
1969, p. 200

unten:  
Salutación Dubuffet-Feijóo en París  
Signos, Jg. I, No.1, 1969, p. 204

heiten machte ich Spaziergänge dorthin, mit Fotoapparat und Zeichenblock. Meine Liste von Grafiken, insbesondere von meinen Holzschnitten, enthält eine Reihe von Ausblicken auf die Alleen, die ‚Bosquets‘ und den Kanal.“<sup>10</sup> Bis ins hohe Alter setzt Robert Altmann diese Erkundungen fort. Neben den Holzschnitten sind zahlreiche grössere und kleinere Aquarelle und unzählige kleine Pinselskizzen entstanden, die er in seine Korrespondenz einstreut und damit seine Freunde und Freundinnen erfreut.

Angeregt zu diesen Aquarellen und grafischen Blättern wird er aber auch durch seine literarischen Spaziergänge. In seinen *Memoiren* beschreibt er, dass bei jeder Lektüre ein Zeichenblock daneben gelegen habe. So sind schon seine frühen Blätter zu *Don Quijote*, zu Goethes *Reineke Fuchs* und zu den Fabeln des *Äsop* entstanden. Es werden Blätter zu Dantes *Inferno*, zu Jean Pauls *Flegeljahren* und *Siebenkäs*, zu Rilkes *Duineser Elegien* folgen. Ein Holzschnitt mit den heiligen Drei Königen geht zurück auf die Lektüre von Michel Tourniers Buch zu diesen Wanderern in der Nacht. Eines von vielen Nachtbildern.

Der Versailler Spaziergänger hat sich auch durch Lektüren inspirieren lassen: *Les Jardins de Versailles* von Pierre de Nolhac, 1887-1920 Konservator des Schlosses von Versailles<sup>11</sup>, und die städtebaulichen Publikationen über das Schloss und die Stadt von Pierre Breillat, bis 1980 fast 30 Jahre lang Direktor der Bibliothek von Versailles<sup>12</sup>, haben seine Aquarelle und Grafiken beeinflusst. Nolhac sieht den Schlosspark als vom Menschen domestizierte Natur. Breillat untersucht das konstruktive und spekulative Moment an den Schlossanlagen und an der dazugebauten Residenzstadt und beschreibt ihre Vorbildfunktion für manche grossen Folgebauten.

In dieser frühen Pariser Zeit schreibt er für die als Typoskript aufgemachten und gratis verteilten, von Lam, Feijóo, Portocarrero und anderen reich illustrierten Zeitschriften *Signo* und *Inventario* und vor allem für die Zeitschrift *Islas* seines Freundes Samuel Feijóo: eine Besprechung über eine Ausstellung des holländischen Malers Frans Post im Zürcher Kunsthau (1959); über Zeichnungen Portocarreros (1959); einen Aufsatz über die Landschaft und die ländlichen Kirchen im 18. Jahrhundert (Santa Maria del Rosario im Vergleich mit Kirchen im österreichischen und süddeutschen Raum), worin die eigenen, in kräftigen, breiten Pinselstrichen aus-

geführten Illustrationen beeindruckten (1960). Er schreibt Berichte über Picabia, den er bevorzugt sammelt (1960); über seinen Freund, den Surrealisten Victor Brauner (1961); über Jean Hélion, dem er freundschaftlich verbunden ist und den er auch sammelt, und über den Hannoveraner Dadaisten Carl Buchheister (1962). In Feijóos Zeitschrift *Signos* erscheint nur wenig von ihm, doch werden die vielen volkskundlichen Beiträge Feijóos auf die gemeinsame Sammel­tätigkeit in den Vierziger Jahren zurückgehen.

1961 organisiert Robert Altmann unter dem Titel *Art cubain contemporain* zwei Ausstellungen in der Galerie von Max Clarac in der Rue du Dragon und in der Galerie seines Freundes Pierre Weiller, Rue Git-le-Coeur bei der Place Saint-Michel. Einleitung und Text zum Katalog stammen auch von ihm. Im Mittelpunkt stehen Werke des auf Kuba geborenen Francis Picabias und Wifredo Lams. Bei Weiller kauft er in dieser Zeit seine ersten Picabias.

Im November 1968 besucht ihn Feijóo in Paris. Darüber gibt es im ersten Jahrgang, Heft 1 von *Signos* einen begeisterten Bericht *Paseo corto en Francia* [Kurze Reise nach Frankreich]<sup>13</sup> mit Illustrationen von Roberto Altmann aus seiner lettristischen Zeit, mit gemeinsamen Zeichnungen von Feijóo und Dubuffet, Saura und Matta, mit denen Feijóo zusammentrifft. Am 4. Mai 09 schreibt uns Robert Altmann dazu: „Zu Dubuffet ging ich mit, um als Übersetzer zu fungieren, aber es war gar kein Problem, denn die beiden, die die Sprache des andern überhaupt nicht sprachen, verstanden sich grossartig, denn sie lachten ständig miteinander (was beiden in ihrem Temperament grossartig gelang). Zu Matta und Saura ging er, soviel ich erinnere, mit Roberto.“ Zum Abschluss geben Hortensia und Robert Altmann in Viroflay ein grosses Diner mit 14 geladenen Gästen, darunter Ricardo Porro, Guido Llinás und Ghérasim Luca. Nach Mitternacht hört Feijóo neue Jazzplatten, wohl auch die von Dubuffet eingespielte bruitistische Musik, schreibt Briefe, ein letztes Gedicht. Am 19. November fliegt er zurück nach Kuba. Feijóo und Altmann haben sich noch einige wenige Male in Europa - einmal besuchen sie gemeinsam London - und bei Besuchen Altmanns in Kuba wiedergesehen.

In seinen *Memoiren* beschreibt Robert Altmann seine Künstlerfreundschaften zu den Lettristen, mit denen sein Sohn Roberto zusammenarbeitet. Viele Projekte der Editions Brunidor und auch Zeitschriften zeugen davon. Malerisch verarbeitet hat er das in



oben:  
Salutación Matta-Feijóo en París  
Signos, Jg. I, No.1, 1969, p. 214

unten:  
Salutación Saura-Feijóo en París  
Signos, Jg. I, No.1, 1969, p. 217



seinem Bild *Lettre L, Hommage au Lettrisme*. - Höhepunkt dieser Beschäftigung ist die im Sommer 68 organisierte Ausstellung *Das Buch als Kunst* in Vaduz und die Lesung Paul Celans. In dieser Schau werden die gesamte Produktion der Editions Brunidor bis 1968 und die verlegerische Arbeit von Roberto Altmann gezeigt. Ein kleiner Katalog von Robert Altmann zeugt von diesem für Liechtenstein einzigartigen Ereignis. Ein Jahr später ist die Ausstellung im Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris zu sehen. Das Typoskript der französisch geschriebenen Einleitung von Robert Altmann hat sich erhalten.<sup>14</sup> Der Architekt Ricardo Porro, den er in Paris kennen lernt und dessen Kunstschulen er 1966 bei einem Besuch in Havanna bewundert, ist verantwortlich für die Ausstellungs-

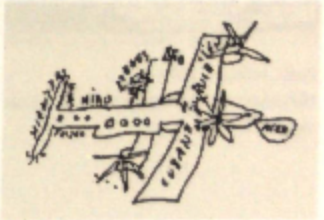


*Lettre L, Hommage au Lettrisme*, 1967  
Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm  
auf der Rückseite datiert und signiert

architektur. Mit ihm wird er ab 1971 das Centrum für Kunst und Communication neben seinem Haus im Beckagässle in Vaduz bauen, das Roberto Altmann, unterstützt von Margreth Altmann Mauritz, ab 1974 fünf Jahre lang betreiben wird. Nach der Schließung wird das Gebäude, das einer der wenigen architektonisch interessanten modernen Bauten Liechtensteins ist, in ein Bürohaus umgewandelt. Bis heute gibt es keinen Versuch weder des Landes noch der Gemeinde Vaduz, das Gebäude für kulturelle Zwecke öffentlich wieder nutzbar zu machen. 1986 schreibt Robert Altmann einen bisher unveröffentlichten Aufsatz über *Die Landschaftsidee in Ricardo Porro's Bauweise*<sup>15</sup>, den er in der DKL Triesen deponiert. Eine längere handschriftliche Fassung, auch von 1986, hat er Hansjörg Quaderer überlassen.<sup>16</sup> Im Februar 88 verkürzt er den Text um die Hälfte. Er bleibt ebenfalls unpubliziert.<sup>17</sup>

Für Paul Celan hat Robert Altmann mehrere Ausgaben von Gedichten in den Editions Brunidor veröffentlicht, zumeist mit Illustrationen von Gisèle Celan-Lestrangé. 1972, zwei Jahre nach dem Tod des Dichters in der Seine, wird er in *Signos* zu Ehren des toten Freundes *Poemas de Paul Celan* veröffentlichen, in eigener Übersetzung.<sup>18</sup> Im Mai 1977 erscheint im Liechtensteiner Volksblatt ein Artikel über *Heidegger und Celan* als Replik auf eine Veröffentlichung Beda Allemanns in der Neuen Zürcher Zeitung.<sup>19</sup>

Nach dem Krieg hatte er seine Besuche in Clairegoutte, dem Heimatort seiner Mutter nahe Ronchamps, wieder aufgenommen. Die Kontakte zur Familie seiner Mutter wurden neu geknüpft. Im Mai zeigt uns Robert Altmann Fotos: Familientreffen, Landschaftsaufnahmen, Bilder vom Ort. Er kauft ein Bauernhaus, wo die Familie Sommerferien verbringt. In der Region entsteht ein Freundeskreis, der kulturelles Leben fördert. Kleine Museen entstehen, in Clairegoutte eine Kulturstiftung, in der ab 1996 Altmanns kubanische Freunde wie Guido Llinás ein paar Jahre lang ausstellen. 2001 stellt Roberto Altmann aus, wozu Robert Altmann einen Artikel über *Landschaft und Vergessen in der Malerei von Roberto Altmann* schreibt.<sup>20</sup> Er möchte in Clairegoutte ein Museum des Holzschnitts einrichten, das auch über die Holzschnitttechnik informiert. Teile seiner Sammlung, vornehmlich Grafik, und seiner Editionen stiftet er in den Espace Robert Altmann, bewegt auch seine kubanischen Künstlerfreunde zu Schenkungen. Heute sieht er, dass die meisten dieser Museen nicht weiter betrieben werden. So auch Clairegoutte.



oben:  
[Widmung auf dem Schmutztitel von  
Samuel Feijóo an Robert Altmann:  
Este Numero 1 se lo dedica Autor  
General Samuel, su hermano unico al  
compañero Editor Robert Altmann en  
Viroflay, Nov. 14 de 1970, Dr Don Mr  
Samuel Feijóo], *Signos*, Jg. 1, No. 1,  
1969.

unten:  
Samuel Feijóo en vuelo a cuba  
19. Nov. 1968, *Signos*, Jg. No. 1, 1969  
p. 218



In Clairegoutte hat er viel aquarelliert und in den achtziger Jahren Holzschnitte, *puits Arthur I-IV*, gemacht. Sie zeigen stillgelegte Kohlebergwerksgebäude, einen halb umgekippten Fabrikschlot, von Vegetation überwuchert. Die ersten Handabzüge schenkt er dem Musée de la Mine, das sein Freund Dr. Maulini gegründet und bis zu seinem Tod geleitet hat.

In Clairegoutte entstehen in den frühen achtziger Jahren Pläne, zusammen mit dem Künstler Charles Bauduin in den Hügeln und Wäldern von Clairegoutte eine Landschaftsausstellung zu machen. Es ist nicht zu finanzieren. Robert Altmann beschäftigt diese Pläne weiter. Er glaubt, in Liechtenstein genügend Geldgeber gefunden zu haben. Der *Liechtensteiner Almanach 1989* wird geplant. Er wird mitherausgegeben von Robert Altmann und enthält an die hundert Beiträge aus dem Land und der Region zur Literatur, zur bildenden Kunst, zur Konzept-Kunst/Land-Art, zur Fotografie und Architektur. Robert Altmanns Beitrag<sup>21</sup> beschränkt sich auf ein kurzes Vorwort zum Bereich Konzept-Kunst/Land-Art und einen Zweispalter über *Die Landschaft in Ricardo Porros Bauweise* mit Abbildungen des Centrums und 2 Fotos der Maquette zum Projekt für ein Jugendzentrum, erarbeitet von Porro im Auftrag von Robert Altmann für die Gemeinde Vaduz. „Ein eigenwilliges, symbolträchtiges [...] Landschaftsprojekt, welches nicht auf Gegenliebe stieß und Wirtschaftlichkeitsberechnungen zum Opfer fiel.“<sup>22</sup> Wer wohl den 24seitigen, schwungvoll geschriebenen Aufsatz von 1986, der auch auf die heute gefeierten Kunstschulen in Havanna eingeht, so arg zurecht gestutzt hat?

Im gleichen Jahr sollen Ausstellungen zur Land-Art, Künstler-treffen, Performances und Installationen stattfinden. Einladungen werden ausgesprochen. Absagen erfolgen. Schliesslich finden statt: Charles Bauduins *Die Sieben Tore* in den Rufen von Balzers und Vaduz, zwei Ausstellungen im Gemeindesaal Resch in Schaan und im Gemeindesaal Balzers zur Land-Art mit vier Begleitveranstaltungen. Dort werden auch die von Robert Altmann geförderten Postkarten<sup>23</sup> gezeigt. Roberto Altmann, unterstützt von anderen Künstlern, lässt auf dem Schellenberg zum Thema Ruine eine Performance aufführen.<sup>24</sup> Aus den in der DKL Triesen deponierten Papieren Robert Altmanns und aus Skizzen, die in der Landesbibliothek Vaduz sind, wird ersichtlich, dass wenig von seinen Plänen realisiert worden ist. Weniger aus Geldmangel, eher aus der Ab-



*Puits Arthur I, 1976*  
Holzschnitt auf Japanpapier, 31 x 20,3 cm  
signiert 2/10

wehr, sich auf die lebenslangen Arbeiten des Initiators einzulassen. Robert Altmann verstand und versteht die menschlichen Eingriffe in Landschaft und Natur als kulturelle Arbeit. Zu diesem Thema erscheint 1975 in den Editions Brunidor das einzige von ihm selber verfasste und illustrierte Buch *Sieben Naturereignisse* mit Holzschnitten, die ab 1965 entstanden sind.

Seine vorerst letzte Arbeit für die Editions Brunidor ist 1991 die Herausgabe von Hans-Jörg Rheinbergers *Verschiedene Örter* mit zwei eigenen Holzschnitten, seinen letzten, die er wie schon die Blätter zu Dantes *Inferno* und die der *Grands magasins* auf Holzkästchen geschnitten hat. Es sind Blätter, in denen er die Technik der Monotypie mit der des Holzschnitts kombiniert. 2005 folgt dann noch ein gemeinsam mit Bauduin verfasstes Buch mit dem Titel *Dé poser le verre*.

In letzter Zeit hat Robert Altmann wieder begonnen viel zu aquarellieren. Fast jeden Nachmittag, jeden Abend. Das Thema: Landschaft, Farben. Eingebettet darin seltsame Monster, Fabelwesen, der Schwerkraft entronnene Architektur. Farbe gewordene Sprache, Poesie. Von der Dichtung hat Robert Altmann 1986 geschrieben, sie sei, „wie Paul Celan es einmal formulierte: ‚Gestaltgewordene Sprache eines einzelnen‘. Die Sprache wird etwas anderes als allgemein kommunizierend, denn sie gehört dem einzelnen, dem Künstler, der sich mit Innigkeit einem anderen, einem ganz anderen, zuwendet. Der Künstler ist wie der Dichter, ein Erfinder auf dem Berg der Begegnungen. [...] Sie [die Sprache] begleitet den Menschen, in engster Verbindung mit dem ‚heute‘, mit der sichtbar ablaufenden Zeit der Glocken und Uhren. Aber sie drängt, wie die fließende, vorbeiziehende Landschaft, denjenigen weiter, der nur im ‚Unterwegs‘ sich zuhause fühlt.“<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Wenn nicht anders vermerkt, sind die Quellen: 1. ROBERT ALTMANN: *Memoiren*. Hg. von der Liechtensteinischen Staatlichen Kunstsammlung unter Mitarbeit von Evi Kliemand. Genf – Mailand: Skira 2000. 2. ROBERT ALTMANN: *Die Zeit in Kuba 1941-1949. Kuba vor Castro aus der Sicht eines deutsch-liechtensteinischen Emigranten*. Mit einem Vorwort von Evi Kliemand. In: *Allmende. Lebensläufe*. Jg. 15, Nr. 46/47. Eggingen: Edition Isele 1995, S. 173-200. 3. *Gesamtverzeichnis der Brunidor Editionen*, kommentiert von Robert Altmann. Hg. Evi Kliemand. Schaan 2000.

<sup>22</sup> Dokumentationsstelle für Kunst in Liechtenstein (DKL), Triesen: Depot Robert Altmann. Manuskripte, deutsch, zu den *Memoiren*, Faszikel 13, u.a.: Robert Altmann: *Von der Landschaftskunst zur Kunst der Landschaft*. (2 DIN A4-Blätter o. Seitenzahl.). Erste Seite, Text behutsam überarbeitet.



- <sup>3</sup> Fotosammlung Robert Altmann, Viroflay. Alle in diesem Aufsatz abgebildeten Bilder und Grafiken befinden sich im Besitz Robert Altmanns.
- <sup>4</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, Manuskripte, deutsch, zu den *Memoiren*, Faszikel 9, o. Seitenzahl, im Abschnitt über Franz Rosenzweig.
- <sup>5</sup> HENRI FOCILLON: *Vie des Formes*. Paris: Ernest le Roux, 1934, 98 S.
- <sup>6</sup> ROBERT ALTMANN: *Samuel Feijóo: el transeúnte visionario*. In: *Un sol desconocido: Samuel Feijóo*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes 2008, S. 1-7.
- <sup>7</sup> ROBERT ALTMANN: *Nueva posibilidad plástica*. (zur Ausstellung Portocarreros in der Universität Havanna, 22 Feb.) *Información*, 1944(?); *Signo*, eine wie eine Zeitung aufgemachte kleine Zeitschrift, in Cienfuegos, Las Villas: Imprentas CASAS 1954-1956(?) von Alcides Iznaga und Aldo Menéndez herausgegeben, wichtiger Beiträger, auch gestalterisch, ist Samuel Feijóo; *Inventario. Mensuario polémico de arte y literatura*, (ab No 25, Nov. 1953: revista polémica de arte), Havanna April 1949—1954(?), herausgegeben von Luis Dulzaides Noda, mit bescheidensten Mitteln vervielfältigt, aber reich an Illustrationen u.a. von Wifredo Lam und Samuel Feijóo; *Origenes*, herausgegeben in Havanna von Lezama Lima; *Islas*, Revista de la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba (responsable de la Edición Samuel Feijóo), deren erste Nummer 1959 erscheint; *Signos en la expresión de los pueblos* (Director Samuel Feijóo), die ab 1969, auch in Santa Clara, erscheint.
- <sup>8</sup> ROBERT ALTMANN: *Recouvrances. Textes oubliés et retrouvés. Evocation de Virgilio*. In: *Caravelle. Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2003. No. 80, S. 233-236. Zs: Virgilio Piñera. *Pintura de Portocarrero*.
- <sup>9</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, Manuskripte, deutsch, zu den *Memoiren*, Faszikel 9, bez. Stadt Kassel...Georges Peskoff. o. Seitenzahl., die letzten 2 DIN A4 Blätter, im Abschnitt über Peskoff.
- <sup>10</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, Manuskripte zu den *Memoiren*, Faszikel 13, o. Bez., mit IX bez. Msrkpt., 1. Seite.
- <sup>11</sup> PIERRE DE NOLHAC: *Les jardins de Versailles*. Paris: Goupil & Co. 1913. S. 12: «Autour de la maison royale, la nature est entièrement asservie... tout y a été construit et manié de façon à ne plus laisser paraître que l'œuvre de l'homme».
- <sup>12</sup> PIERRE BREILLAT: *Ville nouvelle, Capitale modèle Versailles*. Versailles: éditions d'art lys 1986. Und PIERRE BREILLAT: *Une Ville pas comme les autres*. Versailles. Paris: Le temps 1973.
- <sup>13</sup> SAMUEL FEIJÓO: *Paseo corto en Francia*. In: *Signos en la expresión de los pueblos*. Santa Clara: Biblioteca Martí 1969, No. 1, Jg. 1, S. 201-218.
- <sup>14</sup> Materialien dazu deponiert Robert Altmann in der Landesbibliothek Vaduz und in der DKL Triesen, Depot Robert Altmann, Umschlag 6: Ausstellung in der Realschule *Das Buch als Kunst*, Vaduz 8. Aug. 1968.
- <sup>15</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, von Karl Gassner angelegte Mappe: Umschlag Altmann Material.
- <sup>16</sup> ROBERT ALTMANN: *Grundgedanken zu einem Bau Ricardo Porro's in Vaduz*. 1986. Fotokopie im Besitz Hansjörg Quaderers, Schaan. Der erste Teil des Aufsatzes ist veröffentlicht in: *Hommage à Ricardo Porro*. Hg. Liechtensteiner Exkurse und Fachhochschule Liechtenstein. Vaduz 2004.
- <sup>17</sup> ROBERT ALTMANN: *Die Landschaftsidee in Ricardo Porro's Bauweise*. Febr. 1988. Fotokopie im Besitz Hansjörg Quaderers, Schaan.
- <sup>18</sup> ROBERT ALTMANN: *Poemas de Paul Celan*. In: *Signos*, Santa Clara 1972, Vol. 4, No 1, S. 144 ff.. La difícil traducción de estos pocos versos de Celan y su biobibliografía corresponden a Robert Altmann.

<sup>19</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, ROBERT ALTMANN: *Heidegger und Celan*, Typoskript, Veröffentlicht am 11. 5. 77 im Liechtensteiner Volksblatt als Antwort auf einen Artikel von Beda Allemann zu Martin Heidegger in der Neuen Zürcher Zeitung vom 16./17. April 1977.

<sup>20</sup> DKL Triesen: Depot Robert Altmann, Umschlag o. Bezeichnung: Material zur Ausstellung Roberto Altmanns vom 7.9. bis 7.10. 2001 in der Ancienne Ferme - clouterie - Hory, veranstaltet von der Association de Sauvegarde et de Promotion du Patrimoine de Clairegoutte.

<sup>21</sup> *Liechtensteiner Almanach 1989. Thema: Landschaft in Literatur und Kunst*. Hg. Robert Altmann sen., Martin Frommelt, Evi Kliemand, Hubert Ospelt. Vaduz: Verlag HP Gassner 1989. Die Einleitung zu Konzept und Land-Art Robert Altmanns auf S. 188. Robert Altmann sen: Die Landschaft in Ricardo Porros Bauweise auf S. 221-222 im Bereich Architektur.

<sup>22</sup> ROBERT ALTMANN: *Die Landschaft in Ricardo Porros Bauweise*, Lc. S. 222.

<sup>23</sup> Dokumentiert sind diese Ereignisse im 4. Teil Konzept und Land-Art des Liechtensteiner Almanachs, Lc. S. 189-218. Die Entwürfe für die Postkarten befinden sich teilweise in der DKL Triesen: Depot Robert Altmann, in einem Umschlag ohne Bezeichnung.

<sup>24</sup> Weitere Materialien befinden sich in der DKL Triesen in einem von Karl Gassner angelegten Ordner. "Landschaft 1989".

<sup>25</sup> ROBERT ALTMANN: *Grundgedanken zu einem Bau Ricardo Porro's in Vaduz*. 1986. Fotokopie im Besitz Hansjörg Quaderers, Schaan. S. 23-24.



[Am See], April 2009  
Aquarell, 32,2 x 49,8 cm  
signiert





## Für Robert Altmann \*

von Norbert Haas

Vielleicht, schreibt Robert Altmann in seinen *Memoiren*, habe seine Sammelleidenschaft, aber auch seine Freude, selbst Holzschnitte herzustellen, ja sein Interesse an Grafik überhaupt einen ersten Grund in den in seiner Kindheit sehr populären Bilderbögen aus *Epinal*, die seine Mutter sich aus ihrer Heimat schicken ließ. Aus diesen von Hand kolorierten Holzschnitten, auf welchen in naiver Manier Szenen aus Legenden und Märchen und Ereignisse der Geschichte dargestellt waren, schnitt sie einzelne Bildchen heraus, mit denen ihre Kinder kleine Sammlungen zusammenstellen durften. Einmal zu Weihnachten erhielt der schon etwas ältere Robert eine Staffelei und einen Malkasten, die er in Gebrauch nahm, um die Sonnenblumen Van Goghs zu malen. Sein Vater hatte mit ihm in Hamburg eine Ausstellung besucht, in der Bilder des grossen Malers zu sehen waren.

Viele Jahre später sieht man Altmann dem Bericht in seinem *Memoirenbuch*<sup>1</sup> folgend – er ist da bereits Künstler, Verleger und Sammler – ein „winziges Antiquariat [...] an einer staubigen Durchgangsstraße in Versailles“ betreten, wo er in einer Vitrine bunte Zettelchen entdeckt, sogenannte *papillons* (Flyer würde man heute sagen) mit aufgedruckten Kurzbotschaften aus der Hochzeit des Surrealismus, Sammelgut von großer Seltenheit, denn diese kleinen Papiere waren für den Tag gedacht, wurden an Wände geklebt, an Passanten verteilt oder sonstwie verstreut. Altmann ist aufgeregt, er verbirgt es nicht, und er erwirbt sie für ein paar Hundert alte Francs. Glück des Sammlers.

Natürlich ist das ein reizvoller Gedanke: Robert Altmanns an Kunstwerken und schriftlichen Zeugnissen so reiche Sammlung, seine Arbeit als Verleger von Künstlerbüchern, grafischen Blättern und Kunstobjekten, seine Anteilnahme an künstlerischen Prozessen, seine Aufmerksamkeit für die handwerkliche Seite, für Kleines und Kleinstes bei der Herstellung eines Kunstwerks, all das wäre ebenso wie seine eigenen Bilder und grafischen Arbeiten durch die



[Zu Berg getürmte Köpfe]  
Kolorierte Radierung, 37,2 x 26,8 cm  
signiert, 1 état

links:  
Ohne Titel, 1954  
Gouache, 30,4 x 43,3 cm  
[Ausschnitt]



banalen Bildchen aus der Kinderzeit angeregt und befördert worden. Alles hätte einen ersten Grund darin und wäre Ausfaltung jener *imagerie d'Epinal*, mit der die *Memoiren* beginnen.

Aus Späterem, aus dem, was an Neigungen und Zielen im Künstlerischen sich herausbildete, wird manches deutlicher. Ob es um die Aktivitäten seines kubanischen Freundes Samuel Feijóo geht, mit dem zusammen er unter Bauern, Buschauffeuren, Schustern und Tabakarbeitern auf die Suche nach Talenten geht, ob er von Victor Brauner und von Jean Dubuffet spricht, seine unverkennbare Liebe zur Volkskunst und *art brut*, es wirft ein Licht zurück auf seine frühen Jahre und lässt sie glänzen. Und wenn in den siebziger Jahren Feijóo mit Asger Jorn Bilder und Bildchen tauscht und Robert Altmanns Sohn Roberto dabei Kurierdienste tut<sup>2</sup>, ist es immer noch das. Jorns frühe Programmschrift mit dem Titel *Intime Banalitäten* hat ebendiese Wurzeln. Wer in den Sammlungen und Büchern Robert Altmanns wie auch in seinen eigenen Arbeiten Zeichen für volkstümliches, auch kindliches Sehen finden will, braucht nicht lange zu suchen.

Und doch haben wir es von Beginn an mit einem Paradox zu tun. Robert Altmanns Beweggrund, zu suchen, zu stöbern, zu entdecken, mag weit zurück liegen, es mag da etwas insistieren und stets an ein Vergangenes erinnern, die Funde des Sammlers wie seine Bilder mögen Stellvertreter sein für ein nie ganz Gegenwärtiges oder Vorhandenes, es ist gleichwohl so, dass sein Herz im Augenblick des Findens schlägt. Das gilt für den Sammler wie für den Maler. Es ist das Paradox des Findens. Die Begeisterung des Sammlers und Malers ist Gegenwart und, wo er diese Begeisterung über sich hinaus anderen mitteilt, ist es nicht weniger die Evokation eines Gegenwärtigen. Die Quellen des Gegenwärtigen können augenblicklich vergessen sein. Wer würde im Augenblick des Findens bei sich einräumen, an ein Verlorenes zu denken! Zu finden, ist keinesfalls passiv, es ist eine Aktivität von innen heraus. Daher die Selbstvergessenheit, das Zeitlose des Vorgangs.

In den Bildern zu Robert Altmanns *Memoiren* entsteht ein dichtes Geflecht von inneren Beziehungen an Objekten, Blättern aus Mappenwerken, Titelseiten von Büchern und Zeitschriften, privaten Fotografien. Sie geben Hinweise und bezeugen Korrespondenzen. Altmann erinnert sich an die Begegnungen mit Hunderten von Personen, die untereinander auf vielfältige Weise verbunden sind.

Das Geflecht ist so dicht, dass es für den Leser und Beobachter nur heissen kann: finde die Hauptlinien und finde dich in diesen zurecht oder: verliere dich in diesen Hunderten von Geschichten über Begegnungen, in denen Altmann als Anreger und Förderer, als Besucher von Künstlerateliers und Galerien auftritt. Insofern sind die Bilder in den *Memoiren* nicht einfache Illustrationen von etwas, das ausserhalb ihrer Bestand hätte. Sie stellen vielmehr Fragen und bilden durch Auswahl und Anordnung manchmal rätselhaft Sequenzen, zu denen sich vielmehr das Geschriebene als Illustration verhält. Am Anfang waren die Bilder! Der Autor der *Memoiren* hat einen Weg gefunden, seine Begeisterung, die Geheimnisse, die Rätsel, die seine Sammlungen ihm selbst aufgegeben haben und weiter aufgeben, dem Leser und Betrachter mitzuteilen. Eine Sammlung dieser Art besteht aus einer unabsehbaren Menge von inneren Beziehungen.

Als nahezu verschollen muss die Reihe von Artikeln über Künstlerkollegen gelten, die Robert Altmann seit den frühen Vierzigerjahren für Zeitschriften, Zeitungen und Kataloge geschrieben hat. Die Reihe beginnt mit einem fulminanten Text über das Phänomen des Ornamentalismus am Beispiel der kubanischen Malerin Amelia Peláez, setzt sich fort, vor allem in den späten Fünfziger- und frühen Sechzigerjahren, in mehreren Artikeln über seinen Freund Samuel Feijóo, dann über René Portocarrero, Francis Picabia, Jean Hélion, Victor Brauner und Carl Buchheister. Altmann schreibt über den Barock ländlicher Kirchen am Beispiel von Santa Maria del Rosario auf Cuba im Vergleich zu Kirchen in Bayern, Österreich und in der Schweiz. Alle diese Arbeiten sind auf Spanisch erschienen, ihre Veröffentlichung in deutscher Sprache wäre höchst wünschenswert.<sup>3</sup> In ihnen zeigt sich Altmann nicht allein als Kenner der Künstler und Werke, sondern auch als beachtlicher Schriftsteller.

Mit dem Typus naturwissenschaftlicher Kabinette vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts hat das, was Robert Altmann im Lauf seines Lebens gesammelt hat, kaum etwas zu tun. Es gibt hier keine Kategorien und Unterkategorien und die Dinge treten nicht in geordneten Reihen an wie in jenen. Es sind vielmehr offene Korrespondenzen. Findet euch zurecht oder verliert euch, wobei Finden und Verlieren hier kein Gegensatz sind. Man geht durch das, was Robert Altmann in seinen *Memoiren* sehen lässt, wie durch dichte Wälder, in denen ab und zu sich eine Lichtung zeigt. Ganz



allmählich wird deutlich, dass es in den künstlerischen Dingen, an denen Altmann liegt, um grafische Gesten geht, in die er als Künstler und Liebhaber von Kunst sich produktiv verwickelt und freisetzt. Es geht um das Ornament, die Zeichen, den Buchstaben, die Schrift. Diese Gesten können vieles umgreifen. Eine schöne Momentaufnahme zeigt die Eltern Robert Altmanns vor ihrem Haus im Beckagässle in Vaduz. Sie zeigt sie vor den Linien kahler Baumäste und Sträucher im Hintergrund, sie zeigt sie vor Vaduzer Dächern und ihrer Landschaft, sie zeigt sie vor Steinen und auf Kies. Es ist ein Bild, in dem man flächig lesen kann, metonymisch. So sind viele Bilder in dem Buch.

Unter diesen vielen Bildern haben es mir zwei besonders ange-tan. Im August 1968 hat Robert Altmann in Vaduz eine Ausstellung mit dem Titel *Das Buch als Kunst* organisiert, mit welcher er, einmal indem er seine verlegerische Arbeit präsentierte (auch die seines Sohnes Roberto), zum andern indem er Paul Celan für eine Lesung im Foyer der Vaduzer Volksschule gewann, etwas bewirkte, das in seiner Bedeutung erst mit den Jahren erfassbar geworden ist. Robert Altmann hat mit diesem Ereignis einen mythischen Anfang markiert. Niemand im Land konnte damals wissen, was in den dreissig Jahren danach wie aus dem Nichts kommen sollte: eine Literatur, geschrieben von Landeskindern, die Beachtung verdiente, und eine wirkliche Kunstszene. Es ist, als hätte Altmann, indem er höchst Bemerkenswertes an Kunst und Literatur nach Liechtenstein holte, das bevorstehende Ereignis geahnt.

Eine Fotografie von der Ausstellungseröffnung zeigt: an der Wand stehend Paul Celan; ininigem Abstand zu ihm auf der einen Seite zwei Jugendliche, an die Wand gelehnt; auf der anderen Seite, näher, acht Personen, unter diesen ein junger Hans-Jörg Rheinberger; dann der Künstler Michel Herz; dann der rumänische Lyriker Ghérasim Luca, der auch an der Ausstellung las, Luca, der „das Stottern als Dichtung erfand“<sup>4</sup>, wie Robert Altmann schreibt.

Hans-Jörg Rheinberger und Roman Sprenger hatten kurz vor der Ausstellung für die Editions Brunidor diesen drei, vier Kilo schweren Lyrikband hergestellt, das schwerste Buch, das je von Liechtensteinern gemacht worden ist, in einer Auflage von zwölf bis fünfzehn Exemplaren. Die Vorexemplare, die bei der Ausstellung gezeigt werden sollten, sind bei einem Lagerbrand bei der Transportfirma zerstört worden, was unter anderem hiess, dass endlich

einmal mit Lyrik Geld zu verdienen war, denn der Transport war durch die Danzas AG gut versichert.

Ricardo Porro, der Architekt der Ausstellung, sollte in den darauffolgenden Jahren in Vaduz dieses zauberhafte „Centrum für Kunst und Communication“ bauen, das manche immer noch „umstritten“ nennen. Die Liechtensteiner sind halt vorsichtige Leut und halten sich gerne zurück, wo andere vorausgehen. Man will ja nichts gesagt haben. Immerhin spricht Jens Dittmar vom „Centrum für Kunst und Communication“ als dem „spannendsten und traurigsten Kapitel der liechtensteinischen Kunstgeschichte“.

Das zweite Bild ist die Aquatintaradierung *Beim Antiquitätenhändler oder Inneres der Biblioteca Nacional*, wie sie in den *Memoiren* heisst<sup>5</sup>, Havanna 1945. Am Ende eines Weltkriegs, der Robert Altmann wie viele seiner Künstler- und Dichterfreunde um die halbe Erde getrieben hat, gibt Altmann das Innere eines Orts der Sammlung und der Sammlungen wieder, von dem man nicht sagen kann, ob er Paradies ist oder Kerker. Alter und Staub liegen über diesem Raum, und nur schwer ist zu erkennen, was in den Vitrinen und Regalen gestapelt ist. Das Gewicht liegt ja auch vielmehr auf dem Spiel von Licht und Schatten, den räumlichen Fluchten, den Architekturteilen von der geschwungenen Stiege bis ins wirre Gebälk der Decke.

Paradies oder Kerker. Muss das entschieden werden? Unsere Sinne können uns täuschen, in der einen oder anderen Richtung. Vielleicht lässt man es am besten bei einem tastenden Vorgehen. Im Innern der Bibliothek folge man der komplizierten Geometrie des Dachgebälks, man gehe mit dem Auge an die Stiegen und Balustraden heran, achte auf das Spiel von Licht und Dunkel und überlasse sich getrost dem Grafismus der Dinge.

\* Überarbeitete Fassung der „Einführenden Worte“ zur Ausstellung *Der andere Blick*, Robert Altmann Kunstverleger, Sammler, Künstlerfreund, die vom 17. März bis 18. Juni 2000 in Vaduz stattfand.

<sup>1</sup> ROBERT ALTMANN: *Memoiren*. Mailand: Skira 2000, S. 133.

<sup>2</sup> siehe TROELS ANDERSEN: *Asger Jorn*. Eine Biographie. Köln: Walther König 2001, S. 471.

<sup>3</sup> Der Artikel über Ornamentalismus und Amelia Peláez bildet eine Ausnahme, er ist in Übersetzung zugänglich in Ineke Phaf Rheinbergers *Ricardo Porros Architektur in Vaduz und Havanna*. Triesen: Coleba 2004, S. 82-89.

<sup>4</sup> *Memoiren*, S. 139.

<sup>5</sup> ebd., S. 109. Abb. S. 50 in diesem Heft!



## Des Lebens Arabesken

von Norbert Haas

### ORNAMENTIK ÜBERALL

Das Erlebnis Kuba. Ich stelle mir vor, wie der Spaziergänger in den älteren Stadtteilen Havannas die Zeugnisse neokolonialer Architektur sieht, die reich verzierten Fassaden und Giebel der Häuser, die Türen, Balkone und Balustraden, im Innern der Häuser die Treppenaufgänge, die Böden, die Glasfenster, die Zimmerdecken, die Möbel und Paravents. Bilder, die er erst verwundert, dann bezaubert in sich aufnimmt. Alles schwingt und verweist aufeinander, breitet sich flächig aus, wandelt sich in unendlicher Bewegung, ist Spiel mit Licht und Schatten, gekonnte „Täuschung“ des Auges. Alles ist ineinander verschlungen, „entrelazado“, bewegt sich in der Fläche und erzeugt Tiefe durch ein Übereinander der Linien und Figuren und durch die raffinierte Führung des Lichts. Ich stelle mir vor, wie sich dem Wanderer, zu Fuss und zu Pferd, die kubanische Landschaft öffnet, wie er im Boot, das Flussufer entlang, das gleicherweise in sich schwingende, sich flächig ausbreitende Muster des Tropenwalds vorbeigleiten sieht, es gleichsam lesend, denn es schieben sich für ihn, der nun dafür bereit ist, die Figuren der Vegetation über die Figuren der Architektur, es schiebt sich auch die Architektur über die Vegetation, er liest die barocken Gebäude in ihrem Gegenstück, dem Wald, und liest den Wald in den Gebäuden.

Ich stelle mir vor, wie er seine Wahrnehmung eines übergreifenden Grafismus in Natur und Kunst auch fotografisch festzuhalten versucht.

Bald lernt er den Dichter und Maler Samuel Feijóo kennen, der ihm die Landschaft und die Traditionen des Volks nahe bringt. Die beiden begeben sich auf gemeinsame Wanderungen – etwas später ist gelegentlich Altmanns Söhnchen Roberto dabei –, sie fotografieren, skizzieren, diskutieren. Daraus erwächst eine einmalige Freundschaft, die viele Jahre halten wird und zu enger Zusammenarbeit führt. Feijóo, wie Robert Altmanns spätere Frau Hortensia

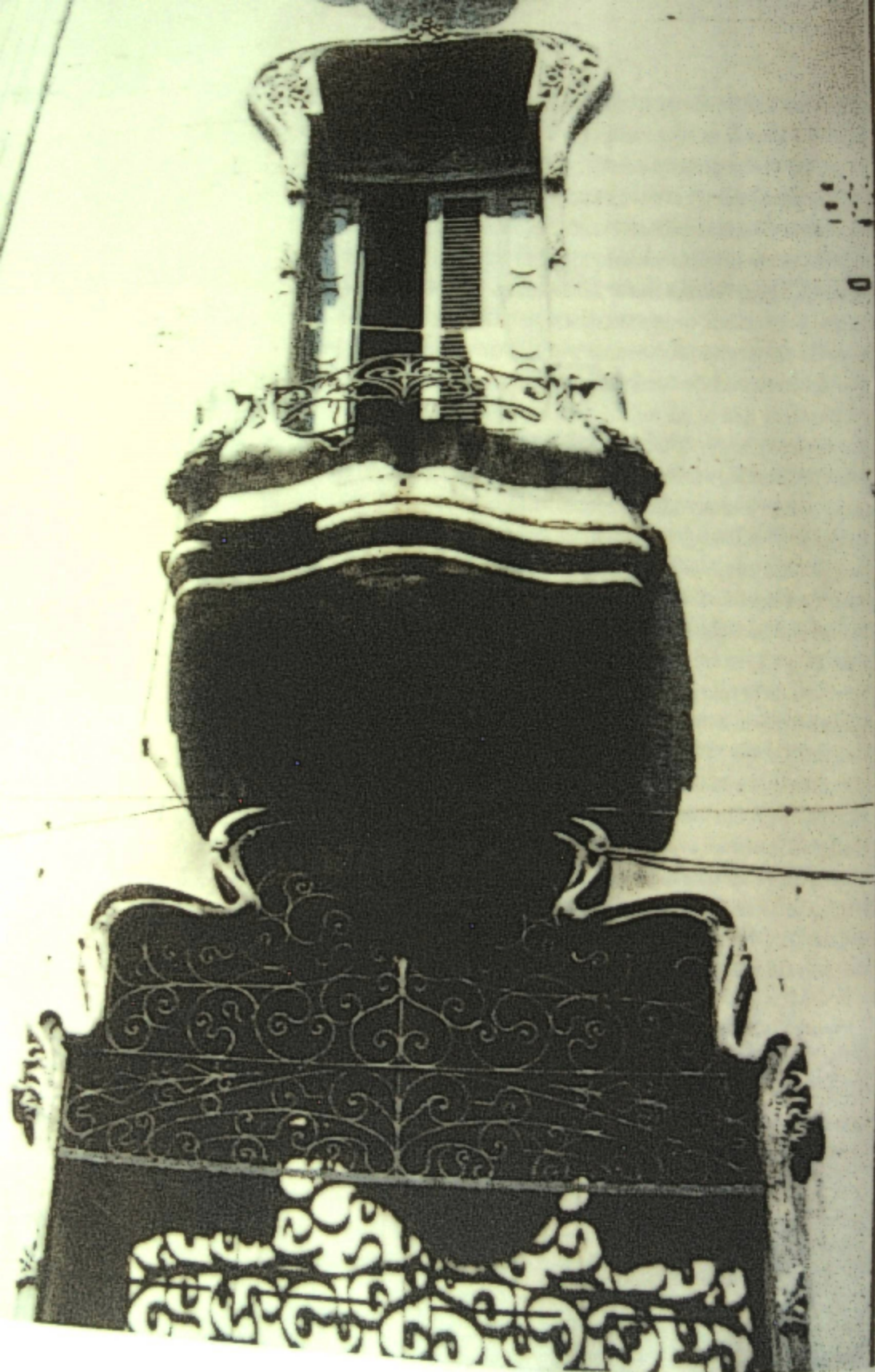


Naturaufnahme, ca. 1945  
Foto von Samuel Feijóo  
[Ausschnitt]



Havanna, Foto von Robert Altmann  
[Ausschnitt]

links:  
Calle Reina, [La] Habana 1995  
Foto von Robert Altmann



calle Reina Habana  
Foto von Robert Altmann



aus Cienfuegos stammend, das Altmann malen wird, führt ihn ein in die Volkskunst des Landes, die Lieder, die Tänze und die ornamentale Tradition, von der die Gegenstände des Alltags geprägt sind. Noch sieht er in den Bodegas, die er besucht, die bunten volkstümlichen Wandmalereien, die heute, wie er in seinen Notizen festhält, als verschwunden gelten müssen. Eine Schwester Hortensias verschafft ihm Zugang zu rituellen Treffen, wo getrommelt und getanzt wird und einzelne der Teilnehmer in Trance verfallen. Auch hier ist Altmann verzaubert von Bewegungen, Linien, Wellen, Kreisen.

Sicher nimmt er auch die Vermischung von alten Überlieferungen und deren christlicher Überformung wahr. In dem Durcheinander unterschiedlicher Mythologien durchdringen sich tierische, pflanzliche und menschliche Gestalten; es entsteht ein einzigartiger Dynamismus sich stets wandelnder Formen. Dabei wird ihn unter anderem die Selbstverständlichkeit beeindruckt haben, mit der hier, trotz Jahrhunderten katholischer Predigerei, mit erotischen Dingen umgegangen wird. Er ist in direkten Äußerungen darüber eher zurückhaltend, aber manche seiner künstlerischen Arbeiten, gerade in dieser frühen Zeit, weisen deutlich auf den erotischen Sinn des Ornaments hin. Zu allen Zeiten und überall war Volkskunst nicht zimperlich. Zwanzig Jahre später wird Robert Altmann einen kenntnisreichen Artikel über den Ornamentiker Portocarrero<sup>1</sup> schreiben, in dem er eine Zeichnung des Künstlers wiedergibt, auf der in heftigem Grafismus einem skurrilen Wesen unterschiedliche Zeichen, die zueinander in Beziehung zu stehen scheinen, eingeschrieben sind. Die Figur, die an den diablito des kubanischen (ursprünglich afrikanischen) Abakuá-Kults, aber auch an Tänzer erinnert, wie sie im japanischen Schauspiel auftreten, zeigt die Tendenz, sich in Arabesken aufzulösen.

Ornamentik überall, flächig, tief, illusionierend, magisch, verzaubernd. Erotik überall. Hier, im Ornament, fällt jede Gegensätzlichkeit von Schein und Sein in sich zusammen. Im Ornament sind die Dinge genau das, was sie zu sein scheinen. Ganze Philosophien kollabieren hier, und wenn das Genital zum Ornament wird, noch einiges mehr. Der bertichtigte machismo der Gesellschaften spanischer Tradition schmilzt in Wellen dahin und löst sich in nichts auf. Altmanns späterer Freund, der Architekt Ricardo Porro, wird die riesige Skulptur einer Papaya mitten auf den Platz vor der von ihm erbauten Schule für bildende Kunst in Cubanacán stellen.



Zeichnung René Portocarrero, 1943

#### VOLKSKUNST

In enger Zusammenarbeit mit Feijóo gibt Robert Altmann 1949 Gedichte von Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, genannt „El Cucalambé“<sup>2</sup>, heraus. Es sind neben anderen Gedichtformen vor allem die berühmten Zehnzeiler („decimas“) einer zum Mythos gewordenen Gestalt der kubanischen Volksdichtung, in denen, traditionell von einer Gitarre begleitet und in monotoner Gesangsweise vorgelesen, die Schönheit des Landes besungen, aber auch Klage laut wird über die Unterdrückung des Volkes durch die spanischen Kolonialherren. Altmann schmückt das Buch – es ist das erste in seiner neu gegründeten Edition Brunidor – mit zahlreichen, auch ganzseitigen, Holzschnitten und Lithografien aus. Es sind einfühlsame Illustrationen. Nicht allein ist der Illustrator in diesen Liedern mit dem Leid des kubanischen Volkes konfrontiert, es teilen sich ihm auch die Formen mit, in denen die Freiheitssehnsucht der Menschen zum Ausdruck kommt. Die Nennung bestimmter Pflanzen, die Beschwörung von Landschaften in den „Decimas“ tragen diese Sehnsucht, die Altmann in seinen Illustrationen aufgreift. Es ist eine Art Vokabular, mit dem sich die Hörer der Lieder untereinander verständigen, nicht allein Klage, auch Aufruf zur Gegenwehr, gestützt auf eine gemeinsame Überlieferung.

*El Cucalambé* kann als ein herausragendes Beispiel eines Text und Bild in Gleichschwingung bringenden, ornamental durchkomponierten Buches gelten. Es ist die künstlerische (auch im technischen Sinne) Summe von Altmanns kubanischer Zeit. Welche Bilder er auswählt, wie er sie anordnet, wie er mit dem Material, mit Holz, Stein und Farbe arbeitet, zeigt, welche Fertigkeit er sich in Kuba erworben und welche Wahrnehmung sich in ihm in diesen Jahren herausgebildet hat. Spannung entsteht daraus, dass die Illustrationen traditionell und modern zugleich anmuten. Und zum erstenmal fügt Altmann Schrift im buchstäblichen Sinne in seine Holzschnitte ein, was in späteren Jahren immer wieder geschehen wird.

Unmittelbar vor Erscheinen des Buches hatte Altmann in der französischen Zeitschrift *Nouvelle revue des traditions populaires* unter dem Titel *Un poète paysan de Cuba: El Cucalambé* einen Artikel<sup>3</sup> veröffentlicht, in dem einzelne Gedichte des „Bauerndichters“ (in der Übersetzung des Autors) enthalten sind. Der Text beginnt mit einer eindrücklichen Beschreibung der wirtschaftlichen und



*El Cucalambé*, Bucheinband, Vorderseite  
Farblithografie, 20,4 x 14 cm



Quando tú bailando estés  
Sobre ese suelo que miras,  
Envidiarán las guajiras  
La soltura de tus pies.  
Imitarán más de tres  
El juego de tu cintura,  
Bendecirán tu hermosura  
Con voces descompasadas,  
Y entre borros y palmas  
Lucirás tu frente para.



#### LAS VAQUERIAS

YA se aproximan los días  
Hermosos como ninguno,  
En que damos los montunos  
Principio a las vaquerías.  
Rebraman las vacas mías,  
Relincha la yegua baya,  
Y es preciso que yo vaya  
Del monte a lo más espeso,  
Para cortar esprofeso  
Un largo cuje de yaya.

Compuesta tengo la enjalma  
Con juncos de la laguna  
Y la he cubierto con una  
Empleita de hojas de palma.  
Ya mi corazón se ensalma  
Y de entusiasmo se loa  
Porque de Majibacoa  
Deben traerne mañana  
Una jáquima de guana  
Y un bozal de guacaca.

El Cucalambé, 1948, Holzschnitte

sozialen Lage der kubanischen Bevölkerung, die die Freiheitsbestrebungen vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart einschliesst, wobei Altmann sich nicht scheut, vom Andauern der Repression durch die von den USA gestützte Diktatur in der Gegenwart zu sprechen. Durch diesen Beitrag zu einer in Paris erscheinenden volkswissenschaftlichen Zeitschrift wird deutlich, dass es sich bei der ersten Veröffentlichung von Altmanns Verlag nicht allein um ein künstlerisch perfekt komponiertes Buch handelt, sondern dass mit der Wahl des Dichters El Cucalambé auch eine klare politische Stellungnahme gegeben war.<sup>4</sup>

Viele Jahre später wird Robert Altmann schreiben, dass ein Kunstwerk seinen Sinn je in einem Geflecht vielfältiger gesellschaftlicher Beziehungen habe: „Ich glaube, heutzutage sollte man Kunst und das Schaffen von Kunst nicht mehr innerhalb der eigentlichen Werke betrachten, sondern in der Vielheit der Relationen und Ver-

bindungen, die dieselben darstellen und andeuten mögen.“<sup>5</sup> Wobei der eigentliche Raum dieser Verbindungen, wie er präzisiert, „innerhalb des Kunstwerks oder des Schaffensprozesses selbst“ liege. Gerne spricht Altmann von „lebender Kunst“ und meint damit genau dies, dass das Leben in der Kunst höchste Wirklichkeit sei. In dem zitierten Schreiben ging es um Land-Art, eine Ausstellung, die in Liechtenstein in Zusammenarbeit mit Liechtensteiner Künstlern realisiert werden sollte. Sicher gehört auch Altmanns aussergewöhnliche Bereitschaft, mit anderen zusammenzuarbeiten, in diesen Zusammenhang.<sup>6</sup> Für Altmann ist das künstlerische Tun stets auch soziales Ereignis gewesen. Legendär sind seine Risikobereitschaft und seine Generosität, seine Aufmerksamkeit für andere und für das Ungewöhnliche („un art autre“). Was nicht immer im gleichen Masse erwidert worden ist.

Aus dieser späteren Zeit stammt auch eine Publikation, die Robert Altmann zusammen mit einigen Liechtensteinern zu den Graffiti der Hirten auf Liechtensteiner Alpen erarbeitet hat. In diesem Buch<sup>7</sup> gibt er mit seiner Begeisterung für diese Zeugnisse der Populärkultur auch zu erkennen, wie sehr er sich ein Leben lang mit dem Phänomen Schrift in den unterschiedlichsten Ausprägungen beschäftigt hat.

#### THEORIE DES ORNEMENTS

1945 veröffentlicht Altmann in Lezama Limas Zeitschrift *Origenes* einen Artikel über Ornamentik<sup>8</sup>, an den man sich Lezamas Zeugnis zufolge innerhalb der kubanischen Künstler- und Intellektuellenkreise noch Jahrzehnte später erinnerte.<sup>9</sup> Tatsächlich entwickelt Altmann in *Ornament und Stilleben in der Malerei von Amelia Peláez* anhand der Bilder der kubanischen Malerin und gestützt auf Beobachtungen, die er gleichermassen an Architektur, Landschaft und Volkskunst gemacht hat, phänomenologisch und historisch eine überzeugende Theorie des Ornaments. Unter ornamentaler Malerei, ornamentaler Architektur, ornamentaler Volkskunst etc. versteht er nicht das schmückende Detail in einem übergreifenden Ganzen. Das Ornament ist nicht dekoratives Beiwerk. Ornamentale sind vielmehr das Bild, die Architektur und die erlebte Natur als solche. Ornament und Arabeske sind nicht Elemente, die in ein Bild eingefügt werden, sie bestimmen die Auffassung des jeweils Wahrgenommenen insgesamt.





*Chez l'antiquaire*  
[Beim Antiquitätenhändler], 1945  
Radierung, 27,5 x 28,6 cm  
signiert 2/50



[Roberto vor Meerestieren], 1943  
Radierung, 28,3 x 37,3 cm  
signiert, Épreuve retouchée à l'encre

In den Ölbildern und in den grafischen Arbeiten Altmanns ist dies deutlich zu verfolgen.

In der Radierung *Beim Antiquitätenhändler* beispielsweise sind die einzelnen Elemente des Bildes eng aneinander- und ineinandergefügt; die Verschachtelung des Raums erzeugt die Illusion von Tiefe und weckt die Neugier auf das, was im Bild alles zu finden ist. Die Anhäufung von Dingen in der Fläche und in die Tiefe ist hier nicht nur Thema, sie bestimmt den grafischen Duktus, ja den künstlerischen Akt überhaupt. Der Gedanke liegt nahe, dass ebenso im Akt des Sammelns, für den der Raum des Antiquitätenhändlers Sinnbild ist, wie in der Anlage von Sammlungen ornamentale Gesten zum Ausdruck kommen.

Tatsächlich berichtet Altmann, wie erstaunt er über den Wirrwarr, die offenbar zufälligen Nachbarschaften von Gegenständen in den Museen und in der Bibliothek von Havanna gewesen sei, wo er oft der einzige Besucher war. Man darf annehmen, dass er, wenn er malte oder zeichnete, dies oder jenes aus der Phantasie dazugetan hat. Die gemalten und gezeichneten Räume sind immer auch Phantasieräume. So auch bei diesem Bild, das eine der großen Leidenschaften Altmanns andeutet. Auch ist in der Geste des Ornaments kein Unterschied, ob der Künstler Architektur oder Landschaften oder Personen zu erfassen versucht. Ein Beispiel einer Phantasie, einer Phantasmagorie, zusammengesetzt aus Naturdingen, ist das Bild des vor Fabeltieren stehenden kleinen Roberto.

Die Wahrnehmung des Künstlers ist an ornamentaler Bewegung orientiert, und diese Bewegung ist universal. Es gibt lediglich Unterschiede im Grad der Abstraktion, den er wählt. Als Beispiele für höhere Abstraktion können die Bilder *Sous bois* von 1975 und *Jardin fleuri* von 1981 gelten.

Wie Altmann innerhalb einer Serie von Bildern den Grad der Abstraktion steigert, ist gleichfalls an Arbeiten aus späteren Jahren zu erkennen, den aquarellierten Holzschnitten *Grands magasins 2* und *Grands magasins 4* (Warenhäuser der Grands Boulevards in Paris). Beide Bilder sind Studien über ornamentale Wahrnehmung. In ihnen wendet sich Altmann erneut dem Innenraum als (architektonischem) Dschungel zu, der jetzt geradezu orientisch instrumentiert wird.<sup>10</sup> Das grosse Warenhaus mit seiner Unzahl von Verkaufsdingen kann als Paradigma von Anhäufung gelten. Doch mit den malerischen<sup>11</sup> Dingen, der Wahrnehmung des Künstlers



*Jardin fleuri*, 1981  
Holzschnitt, 24,2 x 35,3 cm  
signiert 6/10





*Sous bois*, 1975  
Holzschnitt, 29,7 x 25,3 cm  
signiert 1/10

verhält es sich auf besondere Weise. Sind auf *Grands magasins 2* die diagonale Treppe, die Personen auf dieser, weitere Personen in Andeutung rechts und links unten wie auch Arkaden und Lichterbögen auszumachen, zeigt *Grands magasins 4* nur noch farbige Lichttupfer- und Lichtkaskaden. Die Aufteilung des Bildes ist im Wesentlichen gewahrt, die den ersten Holzschnitt bestimmende Diagonale (dort noch erkennbar als Treppenaufgang im Warenhaus) ist weiter vorhanden. Doch jetzt läuft diese Diagonale in eine Spiralbewegung aus. Räumliche Elemente treten zurück zugunsten einer dynamisierten Fläche. So ist das Bild des zentralen Innenraums eines grossen Pariser Warenhauses aus dem *Fin de siècle* zur reinen Bewegung und Lichtwirkung gesteigert.

Als Robert Altmann *Ornament und Stilleben in der Malerei von Amelia Peláez* schreibt, war Henri Focillons *Vie des formes* (1934) längst zu einer seiner Lieblingslektüren geworden. Doch konnte ihm Erik Lundbergs vielbändiges Werk über die Formensprache



*Grands magasins 2*, 1985  
Kolorierter Holzschnitt, 15 x 21,5 cm  
signiert 4/5



*Grands magasins 4*, 1985  
Kolorierter Holzschnitt, 21,7 x 22,2 cm  
signiert 4/7



der Architektur<sup>12</sup>, das in eben dem Jahr 1945 zu erscheinen begann, nicht bekannt sein. Auch schreibt er drei Jahre vor Erscheinen von Asger Jorns genialer Schrift *Was ist ein Ornament?*<sup>13</sup> Gleichwohl zeigt sich Altmann in vollem Sinne als Zeitgenosse dieser Autoren. Mit ihnen teilt er zentrale Annahmen wie die, dass historisch ein stetiger Widerstreit von monumentaler Klassik und ornamentaler Kunst zu beobachten sei, wobei die klassischen Epochen (antike Klassik, diverse Klassizismen und Neoklassizismen) in oft kämpferischem Gegensatz zu den ornamental orientierten wie Barock, Rokoko, Romantik, Jugendstil und Expressionismus stehen. Es ist klar, auf welcher Seite sich Altmann sieht. „In Kuba“, schreibt er, „nimmt der epische Kampf des Ornaments gegen den neo-klassischen Stil sehr interessante Formen an. Die vorherrschende Funktion des Ornaments behauptet sich: Sie breitet sich vor dem Betrachter im Innern des Wohnraums aus, fesselt den Blick durch ihre Verteilung auf den Balkonen und Balustraden der Giebel und führt im Umfeld einer geschlossenen Architektur die tropische Flora als ihren Partner ein. Die Palmen und Kletterpflanzen des Innenhofs, die in Harmonie mit den gusseisernen Türen und Fenstern ihre Schatten werfen, lassen die geometrischen Linien der Architektur völlig unter einem vielfarbigem gestickten Muster und einer Bewegung von Formen, in denen die Phantasie freies Spiel hat, verschwinden.“<sup>14</sup>

„Täler und Berge, die sanften Wellen einer immergrünen Landschaft, Ebenen mit schlanken Palmen, fein gezeichnete Reihen dunkler Gewächse, die in leicht geschwungenen Linien den Horizont begrenzen [...]“, so beginnt Altmann 1960 seinen Artikel *Die Landschaft und die ländlichen Kirchen des 18. Jahrhunderts*, in dem er die Kirche Santa Maria del Rosario im Süden von Havanna als eingebettet in die sie umgebende Landschaft und von dieser durchdrungen beschreibt und sie mit barocken Kirchen in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz vergleicht. In eben der Zeit, in der Santa Maria del Rosario gebaut wird, sehe man „im Süden Deutschlands eine Reihe kleiner ländlicher Kirchen entstehen [...] Die Landschaft beherrscht bei diesen Werken die Inspiration: sie gibt ihnen Leben und läßt sie an ihrem Geheimnis teilhaben. In grünen Senken erheben sich Türme mit spitzen Zwiebdächern, in dem sich wölbenden und wellenden Gemäuer setzt sich die sachte Bewegung der Alpen und Berge Schwabens und Bayerns fort,

Tannenwälder geben ihren Duft an den Zauber dieser verlorenen Schätze ab.“ Wie könnte man besser als in solcher Schilderung, die man auf Spanisch lesen sollte,<sup>15</sup> in die Poesie des Ornaments einführen!

#### DES LEBENS ARABESKEN

Politische Umstände haben Robert Altmanns Itinerarium ebenso bestimmt wie die eher freie Ortswahl des Künstlers. Immer wieder hat er sich im Bild des Gehenden oder des Wanderers gesehen, sich nach diesem Bild entworfen. Eine denkwürdige Formulierung ist ihm in dem Text gelungen, der dieses Heft eröffnet. Dort spricht er von einer Wirklichkeit, „worin der wandernde Mensch und der in ständigem Flug sich befindliche Kunstausdruck sich in einer Symbiose zusammenschließen“. Sich selbst nennt er einen „parallel Wandern“. Damit ist nicht weniger gesagt, als dass Kunst unlösbar ins Leben geflochten ist und Leben Kunst sein kann – unter der Voraussetzung, dass beide, die Formen des Lebens und die Formen der Kunst, einem stetigen Wandel unterliegen.

Asger Jorn schreibt: „Über das Leben weiss man letzten Endes nur das eine: dass es Bewegung ist. Die Arabeske ist Bewegung und organischer Zusammenhang, und darum ist es natürlich, die Arabeske als Ausdruck für eine Tendenz zum Leben und zum Zusammenhang, zur Synthese aufzufassen. Man fragt sich hier unwillkürlich: Sind solche Strömungen [wie der historische Stilwandel, Formenwandel N.H.] rein künstlerischer Art, geistige Modeströmungen, oder sind die Wandlungen Ausdruck für verschiedene Tendenzen in der Lebensführung der Menschen zu verschiedenen Zeiten?“<sup>16</sup> Für Jorn wie für Altmann scheint die Antwort klar zu sein: Es ist der Wandel der Lebensführung, der in den Künsten zum Ausdruck kommt – wobei allerdings Altmann eher naturphilosophisch, Jorn materialistisch argumentiert.

Tatsächlich hätte man auf der Seite des Ornaments und der ornamentalen Kunst eine Reihe von Bestimmungen anzuführen, die sowohl für Robert Altmanns Arbeit als Künstler und Schriftsteller gelten wie auch für die Peripetien seines Lebens. Leben ist Bewegung und das Ornament ist Zeichen für Bewegung schlechthin. Ornamentik findet sich bei allen Naturvölkern, sie ist in vorzeitlichen Steinritzungen, im Gekritzeln von Kinderhand, in Schriften unterschiedlichster Art. Das Ornament ist spontan und abstrakt figurativ.



Es ahmt und bildet nicht nach, sondern ist zeichenhafte Gegenwart, seismografisch die Wandlungen in der Lebensführung der Menschen aufzeichnend. Die reichste Tradition des Ornaments findet sich im Orient und in den nördlichen Ländern Europas (für den aus dem Norden Deutschlands kommenden Künstler ist es allerdings eher im Süden zu finden, in den Landkirchen Bayerns und Österreichs etwa, aber da ist er bereits durch seine provençalischen und kubanischen Lehrjahre gegangen!). Das Ornament gehört zum Alltagsleben der Menschen. Es begleitet ihre Arbeit. Aber es ist das Überflüssige, das Überschüssende, das Unnütze. Es ist die Freude, das Unbeherrschte, die Lust, der Tanz, das Fest.

Man könnte eine Reihe von Künstlern und Künstlerinnen anführen, die Robert Altmann besonders nahe standen. Man würde sie alle auf der Seite des Ornaments sehen. Samuel Feijóo, René Porto-



Ohne Titel, Mai 2009  
Aquarell, 28 x 38 cm  
signiert



[Wanderer, Schamane, Bajazzo], 1989  
Aquarell, 15 x 10 cm  
Aquarellierte Korrespondenz mit  
Vreni Haas und Norbert Haas

carrero, Amelia Peláez. Den künstlerisch wie menschlich so wunderbaren Jean Dubuffet in seiner Abwendung von der „art culturelle“ hin zur „art brut“. <sup>17</sup> Den Erfinder einer erotischen Architektur, den Phantasmagoriker Porro, der das schwingende klingende Centrum für Kunst in Vaduz erbaute und eigentlich ein kindhafter Riese ist, der im öffentlichen Raum mit Klötzchen spielt und mit Papierschlängen schmeisst. Den in der Magie alltäglicher Dinge (Hut, Schirm, Brot, Tisch) und ihren Koboldstreichen erfahrenen Jean Hélion <sup>18</sup>.

Und Robert Altmann selbst, der „parallel Wandernde“, der in seiner und seiner Freunde Kunst gelebt hat und lebt und zu leben gegeben hat? Ich finde es wunderbar, wie der nun Vierundneunzigjährige fast täglich zum Pinsel greift und Aquarelle malt wie das hier auf der gegenüberliegenden Seite wiedergegebene: Urgeier mit exotischem Gefieder ... Wanderer ... Ahasver ... Klapprige Tiere ... Agaven ... Vulkan aus bunten Zyklopensteinen mit Kratersee ... Bergflanken wie am Alvier im Rheintal ...

Und bemalte Kärtchen und Briefe an seine Freunde schickt, aquarellierte Korrespondenz ...





Ohne Titel, 1986  
Aquarell, 30,4 x 43,3 cm  
[Ausschnitt]

<sup>1</sup> ROBERT ALTMANN: *Ideas sobre una nueva posibilidad plastica*. In: *Islas*. Revista de la Universidad Central de Las Villas Santa Clara, Cuba. Hrsg. von Samuel Feijóo. Vol. 2, Nr. 1. (September-Dezember 1959), S. 83-88.

<sup>2</sup> Wegen politischer Anfeindungen hatte Nápoles Fajardo zunächst das Pseudonym „Cookcalambé“ angenommen, das später in „Cucalambé“, ein Anagramm von „Cuba clamé“ („nach Cuba habe ich geschrien“, „Cuba habe ich verlangt“), umgewandelt wurde. (Quelle: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

<sup>3</sup> *Nouvelle revue des traditions populaires*. Nr. 2. Paris: Librairie Celtique 1949. S. 177-181.

<sup>4</sup> Altmann schreibt (l.c., S. 178f.): „Als gegen Ende des letzten Jahrhunderts eine relative Unabhängigkeit Kubas errungen war, gingen die Schlüsselpositionen der Wirtschaft in die Hände der Vereinigten Staaten über. Eine dünne Schicht von korumpierten Politikern hielt die Illusion von Unabhängigkeit aufrecht. In Wirklichkeit ist Kuba eine Halbkolonie geblieben, und in dem Ausmass, wie dieser Sachverhalt den bäuerlichen Massen bewusst wurde, schöpften diese die Kraft zum Widerstand aus ihrer Folklore und aus ihrer Geschichte. Heute ist ein Poet wie der Cucalambé erneut von Bedeutung, da er an die dunklen Energien und enttäuschten Anstrengungen eines unterdrückten Volks erinnert.“

<sup>5</sup> Brief vom 4.4.1989 an Hansjörg Quaderer.

<sup>6</sup> Ein lebhaftes Zeugnis dafür sind die Ausführungen Altmanns am Beginn dieses Hefts.

<sup>7</sup> *Zeichen und Inschriften. Epigraphisches aus Alphütten*. Vaduz: Selbstverlag des Liechtensteinischen Landesmuseums 1976. S. 27-30.

<sup>8</sup> *Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*. In: *Origenes*. Hrsg. von Lezama Lima. 2.7.1945. S. 65-72. Der Artikel ist in der Übersetzung von Ineke Phaf-Rheinberger erschienen in: INEKE PHAF-RHEINBERGER: *Ricardo Porros Architektur in Vaduz und Havanna*. Triesen: Coleba Verlag 2004. S. 82-89.

<sup>9</sup> siehe ROBERT ALTMANN: *Memoiren*. Genf: Skira 2000, S. 211.

<sup>10</sup> siehe Vreni Haas in diesem Heft, S. 25.

<sup>11</sup> *Grands magasins 4* kann als Beispiel eines malerischen Holzschnitts gelten, durchaus im Sinne von Altmanns grossem Lehrer Henri Focillon und dessen *Vie des formes*.

<sup>12</sup> *Arkitekturens Formspråk*, Stockholm 1945ff.

<sup>13</sup> *Hvad er et ornament*. In: *Grafisk Teknik*, 13. Jahrgang, Nr. 6 (Kopenhagen Dezember 1948), S. 199-206.

<sup>14</sup> *Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*, l.c., S. 85.

<sup>15</sup> siehe die Veröffentlichung des Artikels in der originalen Sprache am Ende dieses Hefts!

<sup>16</sup> siehe *Hvad er et ornament*, l.c., S. 202.

<sup>17</sup> Robert Altmann besitzt eine kleine Zeichnung, die Dubuffet 1968 Feijóo geschenkt und gewidmet hat. Die Widmung lautet übersetzt: „Samuel Feijóo. Lass uns gemeinsam die Kultur ersticken. Paris, 14. Nov. 68.“

<sup>18</sup> ROBERT ALTMANN: *Jean Hélion, el Fundador del Objeto sobre el Mar*. In: *Islas*. Revista de la Universidad Central de Las Villas Santa Clara, Cuba. Hrsg. von Samuel Feijóo. Vol. III, Nr. 2 (Januar-April 1961), S. 119-126.



## Schnitt, Schrift, Fluß und Naturspiel - in Korrespondenz mit Robert Altmann

von Hansjörg Quaderer

Es bot sich mir 1979 die Chance, meine erste Ausstellung *Winter des Worts* (Serigrafien und Gedichte) im Centrum für Kunst (CCC)<sup>1</sup>, Vaduz, in der exotischen Architektur von Ricardo Porro zu präsentieren. Bei dieser Gelegenheit lernte ich Robert Altmann persönlich kennen. - Seit 1983 schreiben wir uns regelmässig, Robert Altmann damals im Alter von 68, die Reihe der Editions Brunidor im Wesentlichen bereits beendet, ich im Alter von 25 Jahren, als Lehrling der Kunst, der sich anschickte nach Urbino aufzubrechen, um nach fünf autodidaktischen Lehrjahren ein Malerestudium an der Kunstakademie von Urbino zu beginnen.

Als herausragenden Zug über all die Jahre möchte ich den Grad von Robert Altmanns Aufmerksamkeit bezeichnen, eine Aufmerksamkeit, die jemand das „natürliche Gebet der Seele“ nannte. Sein reges Interesse, die Teilnahme und sein Begleiten meiner künstlerischen Arbeit empfand ich als Anerkennung. Er zeigte sich da als ein exzellenter Zuhörer, der mit feinen Andeutungen das Gespräch erweiterte und bereicherte. Die Korrespondenz kreiste um Landschaftliches, Lektüren und immer wieder um das Künstlerbuch.

In meiner Abschlussarbeit an der Accademia di Belle Arti in Bologna schrieb ich 1987 eine Hommage auf die Editions Brunidor, die für mich ein „Erweckungserlebnis“ waren, für mich bis heute Masstab blieben für meine eigenen Versuche auf diesem Gebiet. Robert Altmann schickte mir reichhaltige Dokumentationen seiner Verlagstätigkeiten. Es berührte ihn, dass ich ein Kapitel meiner Arbeit den Editions Brunidor widmete. Die Inkubationszeit für seine Editions Brunidor erfuhr er in seinen prägenden Jahren im kubanischen Exil 1941-1948. Es wurde mir klar, dass die Bücher und grafischen Mappen, die Robert Altmann realisierte, nur mit Herzblut und inniger Hingabe möglich wurden. Er erwies sich als lebhafter Impresario, der keine Mühen und Kosten scheute, wenn sie ein spezifisches Buchprojekt erforderte. Ich ging in meiner Studie auf *Sieben Naturereignisse* näher ein. Mich faszinierten *Schwarzmaut* und



Postkarte Centrum für Kunst, 1976  
CCC, Vaduz  
Architekt: Ricardo Porro



Brief vom 20. Nov. 1995  
an Hansjörg Quaderer [hajju]  
Aquarell, 11,5 x 9,2 cm



*Atemkristall* von Paul Celan, heute gesuchte und rare bibliophile Editionen, die durch die Radierungen von Gisèle Lestrangé-Celan kongenial von grafischen Spurenelementen begleitet wurden. - Ich versuchte eine genealogische Linie des französischen Künstlerbuchs zu zeichnen, ausgehend von Verlegern wie Volland, Kahnweiler, Tériade, Skira und Iliasz, welche die Affinitäten zwischen Dichtern und Malern nutzten, um kühne Künstlerbücher als korrespondierende Gefäße zu realisieren. Ich konzentrierte mich in meiner theoretischen bzw. kunsthistorischen Arbeit insbesondere auf die Künstlerbücher von Henri Matisse.

Ich gab ihm Zwischenfassungen zu lesen von meinem *Versuch über eine Landschaft*, eine Auseinandersetzung, die mich über Jahre beschäftigte. Wie sollte Landschaft für die Kunst erschlossen werden? - als Raum? - als parallele Architektur? - als verinnerlichter Corpus? - als Struktur und Sprache von Winkeln?

Robert Altmann war davon angesprochen und ging minutiös darauf ein: «*Versuch über eine Landschaft* ist nach meiner Ansicht eine ganz neue Annäherungsform an die sich darbietenden Natur-Bilder. Dir ist etwas gelungen, was schon in Deinen Arbeiten früher fühlbar war, aber nun als etwas Vollkommenes sich aufgetan hat. Die Benutzung des Wortes, und dazu Körper, Gedicht, Evokationen der Malerei, Musik, mit den dazugehörigen Namen und mathematisch-geologischen Begriffen geben hier eine den Puls der Landschaft erhebende, man möchte glauben, das "Leben" der Landschaft sozusagen einflöszende, Dynamik, vielleicht besser gesagt der künstlerischen Kreativität Innerstes als Neu-Schöpfung landschaftlicher Gegebenheiten. Nach dem Lesen fällt das Seherische, fällt das Fühlbare, und bleibt nur das, was bei der Kunst schon über die Form hinwegreicht. Aber so gesehen ist Dein Aufsatz absolut keine Abtrennung von Berg - Tal - Fluss, Klima und Rauschen in der Schlucht u.s.w. sondern alle Elemente Deiner Erzählung, - ich lese den Versuch fast wie eine solche - sind in dem inneren Rhythmus gehalten, der wohl aus Deinem eigenen in den der Natur überzugehen befähigt. Ich halte diese schriftstellerische Haltung von Dir als einen wichtigen Beitrag zur Umwälzung aller Naturbeziehungen. Damit kommt auch die vollkommene Abänderung des Gegenüberstellens in der Kunst zum Zuge und allmählich wird dieser Durchbruch sichtbar, mit dem sich die Kunst mit der Natur auf einer ganz anderen Ebene zusammenschliesst.»<sup>2</sup>



Vitofly den 29 Jan 89

Lieber Freund -

Was dankst Du zu dem mit Deinem schönen "Landschaft  
Buku? Hast Du eine Möglichkeit, dasselben drucken zu  
lassen? Ich habe, dass es in der Gegend keine kulturelle  
Zeitschrift gibt, wo man solche eine Arbeit veröffentlichen  
könnte. Der Almanach ist leider zu schwach, zu dick  
und zu teuer, und kaum gut zu überleben. Man bräuhete  
etwas anderes. Aber es fällt immer ein Mittel, was ich das dazu.  
Die geplante Ausstellung für Ressort Konzept und Art wird wohl  
nicht zu klein kommen, und ich sehe vor, dass für meinen  
Ressort nur Landschaftsinteraktivität gemacht werden, was  
ja auch dein ursprüngliches Projekt war. Die Ressort  
Franka Formelt stellen allem noch im Bereich in Sachen das  
Gendreau ist leider noch nicht zu erfahren. Ich vertiefe  
auch wieder ins Werk von K.D. Thoreau! Jetzt bin ich bei einem  
Tagebuch!! Herzlich dein Robert

Brief vom 29. Jan. 1989 an hajku  
Gouache, 10,5 x 18 cm



Zu Dürer!... als ob  
man die poröse Haut der  
Zeit berühren könnte...  
dieser Klein, Haut-nackte  
Nackte-Maldruck  
auf dem Nepalpapier,  
auf welchem ich wütend  
Vernichte machte. Die  
Sonnen-artige Fleck  
was hier bezaubert



günstig im Pami-land-  
schafft, bald!! was es  
diese Szene (des  
Oriente) in der Heide  
seiner Kunst sah??  
Herzliche Grüsse  
und meine beste Wünsche  
zu Deinen Arbeiten  
vmt schöpferischer Tätig-  
keit  
Robert

23-4-91

Früh, dort stumm helfen zu können. Ich habe verschiedene  
Freunde, Schriftsteller, Dichter, Maler, nach langer Zeit  
wieder gelehrt, u. habe versprochen, dort die Zeitschrift  
de Vie de Escuteurs, Artistes einen Artikel über meine  
9-jährige Aufenthalt in Kuba in den vierzig Jahren  
zu schreiben. Bedeutend, wie man sich wünscht, nicht wie  
sie das in der Entwicklung der Kunst zugehörig ist, z.B.  
wie der Surrealismus sich bis zum 2. Jah. in Amerika  
verbreitet hat und deren Einfluss sich in der Welt, alles so von  
die Zeit meine Aufenthalte in Kuba, Haiti, v. New York. Alles  
denn wurde durch ganz andere Tendenzen, sind Operation  
sorgen, und doch wieder ein Zusammenwirken (z.B. Marcel  
Duchamp und die Kadavermalerei, Entwürfe v. Thälmann-Wittling  
in der ästhetischen Landeskunst in der USA - u. auch in Kuba).  
Danke für die - so schön gedruckte - Karte, Eupalinos  
die ist mir sehr wertvoll als Erinnerung. Liebe Grüße  
aus der Schweiz  
Robert

Viterbo, 13-2-93  
Lieber Freund -  
Ich komme, verspätet dazu, Dir zu danken für die beiden  
schönen Cola-portraits. Du gehst also jetzt  
den Weg: Lenz -> Göttingen  
und la-est im Heidepark  
Riss u. in Heimat,  
und im -Grund- von Eicheberg -  
eine fantastische Wanderung, mit der Du die Historizität  
relativiert und alle Schlüsselstellungen des Geistes  
zusammenwirkt bist. Ein liebeswirdiges Verhältnis,  
im Freie der Natur aufgeführt!!  
Ordnung zu Deiner Einzug ins Komplexion der Hand-  
pressen!  
Wir waren einige Wochen in Kuba: es waren viele  
Probleme bei der Familie Heredia's, und wir waren

Brief vom 23. 6. 1991 an hajju  
Aquarell auf Nepalpapier, 8 x 14,5 cm

Brief vom 13. 2. 1993 an hajju



Holzschnittkarte, ca. 1975  
12 x 17,2 cm

Ich fühlte mich verstanden. Im Mikroklima unserer Korrespondenz kultivierten wir eine Freundschaft, die für mich balsamisch wirkte. Wir tauschten uns aus. Robert Altmann liebt es bis heute, seine Briefe mit Zeichnungen oder Aquarellen zu illustrieren, sodass viele seiner Sendungen miniaturhafte Kunstwerke sind. Seine Unmittelbarkeit zeigt sich so am lebendigsten.

Er zeigte mir seine Sammlung im Beckagässle. Er bot mir an, meine Mappenwerke gegen einzelne Stücke der Editions Brunidor einzutauschen, was mich manchmal fast beschämte. Erstaunlich, wie es ihm gelang, ein Leben lang in inniger Symbiose mit zeitgenössischer Kunst, Schriften, eigenen Editionen und Künstlerfreundschaften zu leben, sich in seinem kunstsinnigen Interieur einzurichten, sich offenen Sinns den Dingen und Erfordernissen der Künste hinzugeben.

Sein Talent zur Freundschaft möchte ich als einzigartig bezeichnen.

DIE KUNST DER GRAFIK

Die Kunst der Grafik wurde Robert Altmann vermutlich bereits durch Henri Focillon (1881-1943) nähergebracht, dessen Vorlesungen am Pariser Collège de France ihn begeisterten. Focillon hatte u.a. grundlegende Studien zu Hokusai (1914), Piranesi (1918) sowie Maitres de l'estampe (1930) verfasst, die anfangs der 80er Jahre, herausgegeben von Andrea Emiliani<sup>3</sup>, im Bologneser Verlag Edizioni Alfa auf italienisch erschienen und mich zu fesseln begannen.

Altmann bewunderte u.a. dessen Schrift *Leben der Formen*, eine souveräne Synthese der Kunstlehre des bedeutenden Gelehrten. Mir hatte es Focillons monographischer Essay zu *Piero della Francesca* angetan...

Wir kamen näher ins Gespräch. Robert Altmann schwärmte vom phantastischen Parco dei Mostri von Bomarzo und der Villa Lante in der Nähe von Viterbo. Ich erzählte ihm von Urbino und meinen Erkundungen in Umbrien, im oberen Tibertal, von Gubbio, Città di Castello und Arezzo, vom Trasimener See bis nach Orvieto. Mantua und der Palazzo Te mit den Fresken von Giulio Romano faszinierten ihn. Ich fühlte mich eher bei Mantegna und der Camera degli Sposi zuhause.

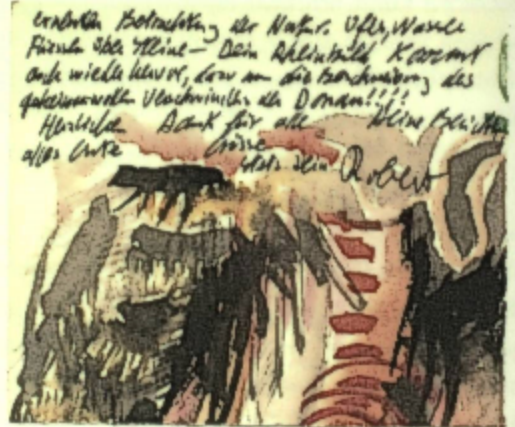
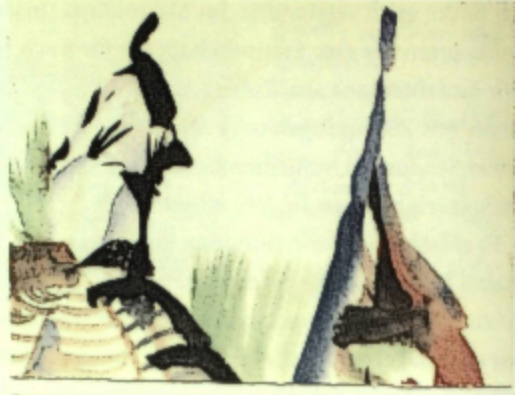
Mit grossem Interesse kommentierte er meine Reiseberichte aus Indien, dem Himalaya, aus dem Spiti-Tal, später aus Bhutan. Er war neugierig auf das besondere Papier aus diesen Gegenden.



11/191, den 28. Juli 91  
 Lieber Freund - Ich bin mitten drin in die Lek-  
 ture von Rainer Nagels: Post Geschichte u. Subjektivismus  
 in Haldens Dichtung - ein sehr eindrucksvolles Werk -  
 da kann Deine Sendung mit die Konkrete Karte aus  
 Tübingen die ich gleich ins Buch einheften werde.  
 Dazu vom Deine Beschreibung einer Reise mit Höhe-  
 punkt Hühlerlein-Turm (mit schön wäre, dort Deine  
 Arbeit über die Klein dargestellt zu sehen...) Distanz-  
 schwingen und die Sendung hat Keine ich, Ortswort hat  
 aber nicht an diese Kitzungen, (spätestens nachher)  
 in der Komposition (die Karthago-Kolonisation ist  
 auch sehr viel wichtiger als die in Colonus, die Erdbebe  
 bezieht, wie immer auf Deine Karte, die Füsse in, aufspannen,  
 aber eine Seite - oder Hinlegenheit habe ich noch nie  
 gesehen, ist ein Konzept von der wegnah, aber sehr in

die Linie der Kooperation u. Sympathie des Künstlers.  
 Vielen Dank auch für die Art. Kol: ja, eine elegante  
 die Landschaftsmalerei gibt es allerdings wieder in  
 Spanien, da hat der Autor Recht. Es gibt in Wirk-  
 lichkeit nur eine Landschaftsbild: Toledo von  
 Greco. Das ist allerdings so ungeheuer und schön,  
 und in seine Kulturzeit anklagt das Bild vielleicht  
 warum sagt Klein Landschaft - möglich - war?  
 Ein Problem, für mich diesmal nicht so sehr die Land-  
 schaft. Es liegt wohl nicht so sehr an der Land-  
 schaft, sondern an pro. Mich behält der spanische  
 Mauer u. die Gedächtnis. - Ich bin immer noch  
 bei Rainer (v. von Nagel - Buch zu Hühlerlein's  
 -Kunst- (bedeutet gebracht) sein Aufenthalt auf der  
 Tü & Pöppe, das insulare in Definitiv sind.

Brief vom 28. Juli 1991 an hajqu  
 Aquarelle, 10,5 x 15 cm



erlebte Betrachtung der Natur. Uff, Wunde  
 Freund der Klein - Dein Rühmlich Kommt  
 auch wieder hervor, dass an die Beschreibung des  
 fabelhaften Vlachwimels der Doman!!!  
 Herzlich Dank für alle Klein  
 alle Liebe  
 Haldens  
 Robert

Grusskarte vom 11. Nov. 1999  
 an hajqu, Aquarell, 10 x 11 cm



Ich schickte ihm welches, das er sofort bemalte und bedruckte. In den Jahren 1988-89 entspann sich ein Diskurs im Zusammenhang mit der Herausgabe des Landschaftsalmanachs, wo er massgeblich beteiligt war. Seine Komponente, die das philosophische Scharnier jener Manifestation hätte sein können, ist leider übertönt worden von Lauterem und Handgreiflicherem, das sich zum allergrössten Teil in hausbackener Konvention erschöpfte. Der Landschaftsalmanach ist in dieser Hinsicht ein beredtes Zeugnis.

Die diskursive Frische, die von Robert Altmanns Papieren, Skizzen und Manuskripten ausgeht, zeigt eindrücklich, wie Robert Altmann als ein Relais zeitgenössischen Landschaftsdenkens agierte: Bewandert in Kunsttheorie, Literatur, Ästhetik, Philosophie, vernetzt in einem umfassenden Geflecht von Künstlerfreundschaften, verstand er es, Fäden in alle Richtungen weiterzuspinnen, eine Geopoetik im Sinne von Kenneth White zu praktizieren. Sein weitgreifendes Denken fiel auf kahlen Boden, oder besser: man hat es aufs landläufig Praktikable zurechtgestutzt.

Robert Altmann formulierte elegant und inspirierend. Er stellte seine kunsttheoretischen Prämissen zum Thema Landschaft in einen weiteren Rahmen, nicht als Inventur, sondern als vitalen, wirbelnden Prozess.<sup>4</sup>

Ein generöser Zug und Sympathie sprechen auch aus seinen Briefen. Eine Auswahl seiner Korrespondenz mit Künstlern und Dichtern, mit denen er regen Austausch pflegte, würde das lebhaft dokumentieren, soviel darf ich getrost aus meiner Korrespondenz mit ihm extrapolieren.

AFFINITÄT ZU BERNARD REDER (1897 - 1963)

Robert Altmann erinnert sich in seinen Memoiren: «Ich hatte verschiedenen Personen in akuter Gefahr ein kubanisches Visum besorgen können. Unter den Neuangekommenen befand sich auch der Bildhauer Bernard Reder mit seiner Frau. Ich hatte beide in Paris gut gekannt. Sie waren aus der Bukowina vertrieben worden, lebten dann in Prag und kamen kurz vor Kriegsbeginn nach Frankreich. Reder war von chassidischer Folklore beeinflusst, kam dann in Frankreich in Berührung mit der Kunst von Lipchitz und Laurens und war oft in Banyuls mit Maillol zusammen, der ihn sehr schätzte. Mit Reder mietete ich eine geräumigere Wohnung am äussersten Ende Vedados, am Ufer des Rio Almendares. In der Garage



Bernard Reder, Kuban, ca. 40er Jahre,



konnte Reder Steinblöcke bearbeiten. Untersetzt und etwas dicklich, arbeitete er ununterbrochen, halbnackt in der grossen Hitze und der Anblick dieses kraftstrotzenden Steinhauers, der aus riesigen Blöcken verschlungene nackte Frauenkörper entstehen ließ, war etwas sehr Beeindruckendes. Viele kubanische Künstler kamen regelmäßig, um der Entstehung dieser merkwürdigen Plastiken bei-zuwohnen.»<sup>5</sup>

Reder widmete sich in Havanna intensiv dem Holzschnitt und der Zeichenkunst. Die Vitalität und Energie dieses Mannes hat sich in jenen besonderen Jahren auf viele aufstrebende Talente übertragen. Robert Altmann wurde durch ihn in die Kunst und die Techniken des Holzschnitts eingeweiht.

Bernard Reder wird hier als eine der vielen beispielhaften und instruktiven Begegnungen für Robert Altmann akzentuiert: Der Künstler, Bildhauer, Radierer, Holzschneider und Architekt, stammte also aus Czernowitz, der Bukowina – «dem Land der Bücher und der Dichter», wie es Rose Ausländer nannte–, einem Zentrum jüdischer und chassidischer Kultur, solange es zum austro-ungarischen 'Kakanien' gehörte. Über sein Leben in der Bukowina sagte Reder, «wir wurden bereits trunken von Phantasie geboren». Seine Motive sind der jüdischen Folklore entliehen, der griechischen Mythologie, der Bibel, und Rabelais. Reder studierte drei Jahre an der Kunstakademie von Prag. Die darauffolgenden sieben Jahre lebte er von der Anfertigung von Grabskulpturen in seinem Heimatort Czernowitz, arbeitete nebenher und beiläufig an seinen eigenen Skulpturen. 1930 zog er wegen antisemitischer Ausschreitungen nach Prag. 1935 hatte er seine erste Einzelausstellung in der Manes Gesellschaft, einer bekannten Künstlervereinigung in Prag. 1938 flüchtete das Ehepaar Reder nach Paris, die beiden kamen zu den Altmanns, die ihnen halfen. Bernard und Gusti Reder wurden in Le Vesinet ansässig, lernten John Rewald kennen, den nachmals als Cézanne-Kenner berühmt gewordenen Kunsthistoriker, aus Hamburg stammend wie die Altmanns. Der Bildhauer stellte 1940 in Paris in der Wildenstein Galerie aus. Später in jenem Jahr, als Reder sich gezwungen sah vor den Nazis aus Paris zu fliehen, sicherte Maillol für ihn und seine Frau die Fahrt nach Spanien. Robert Altmann und John Rewald verhalfen den beiden zum Visum und zur Flucht nach Kuba, wo Reder mit der ihm eigenen Vitalität seine künstlerische Arbeit fortsetzte. 1943 erhielt Reder ein



Bernard Reder  
Kartenhaus, 1952  
Holzschnitt, Monotypie, farbig, 28 x 28''  
Privatsammlung New York

Guggenheim Stipendium, das ihm erlaubte nach New York zu ziehen, wo er 1948 die amerikanische Staatsbürgerschaft erhielt. Seine Arbeiten wurden im Whitney Museum sowie im Philadelphia Museum gezeigt. 1954 übersiedelte Reder nach Rom, mietete sich im Palazzo Torrigiani ein, wo er eine besonders produktive Zeit erlebte. 1956 fand eine bedeutende Einzelausstellung in der Galleria d'Arte Moderna l'indiano in Florenz statt, die grosse Beachtung fand bei John Rewald, der in der Folge eine Monografie<sup>6</sup> über sein bisheriges künstlerisches Werk verfasste. John Rewald bemerkt zu Reders drucktechnischen Innovationen: «Next to his sculptures Reder has devoted more and more time to woodcuts, a medium in which he has achieved both new technical feats and startlingly compelling compositions. Few modern artists have approached the graphic medium with so much imagination and inventiveness as Reder has, and these two elements are always inseparable in his prints, for they concern both his subjects and his execution. Incessant experimenting with color printing has led him to create a very personal process of what he calls "color woodcut monotypes" in which the incisions on the wood block are supplemented by careful and subtle inking. This intricate procedure allows the pulling of but a single print, a monotype, for not only is it impossible to repeat the special effects of the inking, but the incisions on the block are often so faint that they are lost after the pressure of the first printing.»<sup>7</sup> Zu Reders Holzschnitt-Serien zählen: *Büste und Torso*, 1934; *Apokalypse*, 1940; *Legenden von Noah*, 1948; *Die Sieben Todsünden*; *Lied der Lieder*, 1954; *Susanna und die Älteren*, 1954.

Seinen Durchbruch erzielte Reder in der ihm gewidmeten umfassenden Retrospektive im Whitney Museum, New York, 1961<sup>8</sup>. - Reder starb im Jahre 1963.



Bernard Reder  
Mädchenkopf, 1953  
Holzschnitt, Monotypie, S/W, 15 x 12''  
Privatsammlung New York



Sept événements naturels



Sieben Naturereignisse

## SIEBEN NATUREREIGNISSE (1975)

Von Robert Altmanns eigenen Büchern, streng genommen ist es ein einziges, nämlich *Sieben Naturereignisse*, fasziniert mich das Ineinander-schlingen, der dialogische Gestus von Schrift und Naturbild. Ein Satz hebt an, siebenfach, und verwebt sich ins Naturgeschehen. Der Satzanfang in Druckschrift findet in einer emblematischen Rahmenhandlung seine handschriftliche Fortsetzung. Die Selbstverständlichkeit, mit der Robert Altmann verfährt, das Ineinanderwirken von Schrift und Stimme in ein Sinnbild, überrascht mich immer wieder. Es gelingt Robert Altmann in seinen Holzschnitten über das Illustrative und das Illuminieren hinauszugelangen und sein Naturempfinden dichterisch zu erschliessen.

## DIE DURCHHÖRBARKEIT

Das Massive, Krude, Blockhafte in der Schwärze des Holzchnitts ist Robert Altmann von Beginn an fremd oder suspekt. Er löst die Schwärze dynamisch auf, animiert und durchformt das unartikulierte Schwarze in oszillierenden, zuckenden, schlängelnden Linien. Er entdeckt dabei die Bedeutung des Ornamentalen, die Dimension der Arabesken, den Schwung und 'élan vital' innerer Bewegtheit.

Die Materie des Holzchnittes ist herber Natur. Im Schnitt offenbart sich die Freiheit und Feinheit, in welcher dieses Mittel gehandhabt wird, die Maserung und das Schlingern des Seins. Wer die Materie des SW-Holzchnitts kennt, weiss, dass es den 'Klumpen' des schwarzen Grundes zu überwinden gilt, mit Mitteln der Zeichnung, durch ein Lichten und spezifisches 'Durchlüften'. Heinz Holiger, der grosse Oboist und Komponist fand für den Klang, den er anstrebt, den feinen Begriff der «Durchhörbarkeit». Er meint die Durchsichtigkeit und Lesbarkeit der Klangschichten, die nicht 'verklumpen' sollen, sondern als subtiles Gewebe 'durchgehört' werden möchten.

Im Holzchnitt sind die Zwischentöne oder lichten Grauwerte paradoxerweise nur in einer Schriftlichkeit und im ziselierten Schnitt des Schwarzen zu haben. Dazu gehören das bewusste Sichtbarlassen der Maserung des Holzes, das Erzielen von Grauwerten durch Aufrauen des Holzes, schliesslich eine sachte Technik des Einfärbens. In dieser Sichtweise beeinflusst und bestätigt wurde Altmann früh durch die Freundschaft mit dem Bildhauer und Holzschneider Bernard Reder. Sein chassidisches Erzähl-talent hat







R. Allen



R. Allen



wohl Robert Altmann im kubanischen Exil inspiriert. Er liess sich damals durch Reder in die Feinheiten des Holzschnitts einführen. Parallel zu seinen Lektüren hatte Robert Altmann stets gezeichnet. In Havanna begann er seine Skizzen zu *Don Quijote* in Holzschnitt zu übersetzen, er arbeitete gleichzeitig an Radierungen, Blätter, die er selber druckte, er wollte unabhängig sein vom mechanischen Druckprozess. Bernard Reder hatte ihm eine Kolophonapparatur gebastelt für die Aquatintabestäubung. Die Radierungen und Holzschnitte verraten die Empathie des Lesers, der nun das Atmosphärische der Episoden darstellt. Es entstehen Reihen und Variationen zur Bibliothek, zum Nationalmuseum, aber auch zu verschiedenen Texten klassischer Literatur.

In den *Sieben Naturereignissen* ereignet sich eine Initiation in eine durchflutete Welt von Schwarz und Weiss, wo sich Naturereignisse eingeschrieben haben. Die Handschriftlichkeit besticht. Altmann misstraut brachialen, primitiven oder allzu kräftigen Ansätzen, denen in den Holzschnitten von E.L. Kirchner bis in die Gegenwart immer wieder gefrönt wird. Massgeblich für ihn bleibt der Ton und die Textur einer dichterischen Erzählung. Er war nie ein lauter Künstler, was nicht heisst, dass er sich weniger deutlich ausgesprochen hätte.

In der Zeitschrift *Nouvelles de l'Estampe* wird *Sept événements naturels* wie folgt angezeigt: «Robert Altmann, né en 1915, est à la fois peintre, graveur et directeur depuis trente ans des fameuses éditions Brunidor. Il partage son temps entre Viroflay et Vaduz (Li[e]chtenstein). Dans ces 'prises de vue emblématiques', l'eau, la tempête, la forêt, et la 'fourmi errante' posent une interrogation à la manière mystérieuse des emblèmes du XVIIe siècle. Images, encadrements aux motifs symbolistes et textes gravés rappellent les gravures sur bois symbolistes du début du siècle mais avec un talent propre à l'artiste»<sup>9</sup>

In seinen *Sieben Naturereignissen* tauchen Leit motive auf, die Robert Altmann lebenslang begleiten:

**I L'EAU DESSINE:** *L'eau dessine son histoire sur les murs.*  
Das flimmernde Wasser, das seine Geschichte auf die Mauern schreibt.



**II LES RACCOURCIS:** *Les raccourcis dans l'eau sont les coupures du jour*  
Die Abkürzungen, die vermeintlich voreiligen Versöhnungen als Tagediebe.

**III ELLE TE RÉPOND:** *Elle te répond quand tu cries à la forêt*  
Das Echo der Stimme im Dickicht des Unterholzes, im verschlungenen Labyrinth des Naturspiels. Das Echo manifestiert sich als ein tumultuöses Schweigen.

**IV LE BILAN ...**

Der Steg, der gleichzeitig eine Waage darstellt, wo Bilanz gezogen, ein Gleichgewicht hergestellt wird zwischen dunklen und hellen Kräften.

**V LA FOURMI ERRANTE**

Das Inbild der krabbelnden Kreatur, einer bewegten Natur. Ein leises Unbehagen zieht sich über das Blatt, ausgelöst durch die Bewegung von etwas Unbekanntem.

**VI LA TEMPÊTE:** *La tempête s'y impose*

Ein Wirbel erfasst die Nacht, der Schriftzug flackert gewitterhaft aus dem Hintergrund des Schwarzen.

**VII LE PARC**

Man erreicht den Parc, eine geometrische Gegend von Bosketten, Bäumen und Wasser, umspült von einem Schriftwirbel, ein domestizierter Ort.

Seine Zeichnung ist durchpulst von lebendiger Anschauung. Das Zeichnen hat er über die Jahrzehnte zu einer permanenten Übung werden lassen. Seine Briefe sind in einem spezifischen Sinne gezeichnete Briefe, er wechselt mit grosser Leichtigkeit vom Schreiben ins Zeichnen, und lässt seiner Intuition freien Lauf.





<sup>1</sup> Ein beklagenswerter Zustand bis heute, dass das CCC, als rein merkantiles Büro zweckentfremdet, seit anfangs der 80er Jahre vermietet werden musste. Den damaligen Ideologen eines Liechtensteinischen Kunstmuseums war der Porro-Bau ein Dorn im Auge. Ein Thema, das an anderer Stelle diskutiert wird.

<sup>2</sup> in einem Brief vom 16. Januar 1989.

<sup>3</sup> Andrea Emiliani, damaliger Soprintendente per i Beni Culturali von Bologna und Schwager von Renato Brusaglia (1921-1999), Radierer von Rang im Umkreis von Leonardo Castellani und Giorgio Morandi, der die Radierungsklasse an der Kunstakademie von Florenz, später von Urbino leitete, mein Lehrer in Radierung.

<sup>4</sup> siehe Robert Altmann, Bibliographisches in diesem Heft, Deponate in der Dokumentationsstelle Kunst in Liechtenstein (DKL), Triesen, bzw. in der Liechtensteinischen Landesbibliothek (LLB), p. 92-95.

<sup>5</sup> ROBERT ALTMANN: *Memoiren*, Mailand, Skira, 2000.

<sup>6</sup> JOHN REWALD: *Sculptures and Woodcuts of Reder*, Florence, Sansoni Editore, 1957.

<sup>7</sup> JOHN REWALD: a.a.O., p. 12.

<sup>8</sup> JOHN I. H. BAUIE: *Bernard Reder*, New York, Frederick A. Praeger, 1961.

<sup>9</sup> *Nouvelles de l'Estampe*, No 28, Juillet-Août 1976, Paris, p. 38.



10/10

Ombre

Reder '73



von Robert Altmann

\* Facsimile aus: *Islas, Santa Clara, Cuba, 1960, Vol II, Nos. 2 y 3, p. 441-448*  
Ibero-Amerikanisches Institut,  
Preußischer Kulturbesitz, Berlin

[*Santa Maria del Rosario im Vergleich zu Kirchen in Salzburg, Wien, München, Tuschzeichnungen von Robert Altmann.*]

## El Paisaje y las Iglesias Aldeanas del Siglo XVIII

VON ROBERT ALTMANN

Valles y montes, tiernas sinuosidades de un paisaje siempre verde, llanuras ornadas con esbeltas palmas, hileras finas de oscuras vegetaciones delimitando un horizonte de apacibles líneas curvas, he aquí el dulce nido en el cual la gracia de un arte acabado posó una obra humilde, pero tan expresiva, en medio del campo tropical. La Iglesia de Santa María del Rosario nos acoge como una pieza central de una armonía gigantesca de árboles, flores, montes y verdes céspedes, la nota dominante de una música total en la cual las nubes bailan, la arboleda canta, y todo se reúne en acordes triunfantes, que, por las puertas, las ventanas, a través de los muros mismos, sigue enlazándose en las decoraciones de columnas y altares...

Al mismo tiempo que en Cuba se hacía esta joya de arquitectura íntimamente ligada por medio de un lenguaje barroco, la Alemania del Sur vió nacer una serie de pequeñas iglesias campesinas, extrañamente parecidas en su intento pero diferentes en su manera. El paisaje domina la inspiración de estas obras: les dá vida e introduce a su misterio. En nidos de verdura surgen torres con cebollas puntiagudas, los muros ondulantes traducen el lento movimiento de los Alpes o montañas de Suavia o Bavaria, y los bosques de pinos perfuman el encanto de estos tesoros escondidos. Un eterno verano parece que domina en la concepción de este arte "primitivo" donde con el candor campesino se pintó el paraíso celeste y la gloria de sus habitantes. Mientras que las nubes juegan encima de la cruz de la torre, y que el hombre se arrodilla en una fe ancestral, la cúpula

[441]

Seite 78:  
*Le Musée, Haus der Style, 1945*  
Radierung, 31,7 x 22,7 cm  
signiert 6/50, 2<sup>e</sup> version





se abre a una visión extraordinaria de luz dorada, sostenida por guirnaldas de bronce sobre columnas de mármol, para dejar ver en un lejano irisado los seres de leyenda, divinidades, y las diviidades aureoladas. Más utópicas, más fantásticas que la pequeña iglesia cubana, estas arquitecturas alemanas traducen el alma de los que las hicieron, hombres del campo, amantes de plantas y flores, tal como la iglesia cubana nos trae hasta hoy el sentir de sus constructores, su amor a la tierra cubana, traducida a través de las formas del barroco español.

En la mitad del siglo 18, las grandes creaciones del arte barroco ya habían transformado el aspecto de las ciudades de Alemania, Austria y Suiza. Los castillos reales, los monasterios y las catedrales habían surgido bajo el impulso de las nuevas leyes del siglo, y desde Italia el rasgo más y más pictórico de la nueva manera había impuesto una visión transformada. Tal como el churrigüeresco en la España, el nuevo estilo se hizo más y más fluido, imponderable, para finalizar en el rococó: por ejemplo la ornamentación de los interiores de ciertas iglesias de Munich, de ciertos castillos del Wurtemberg. Al mismo tiempo toda la Europa reaccionó, con un intento de clasicismo y de rigor contra esta fluidez con más o menos éxito artístico según las regiones. Lo más esencial y lo más precioso del verdadero barroco se quedó conservado en ciertas iglesias de campo que, algo ingenuamente, se hicieron en medio de una naturaleza amable. Por primera vez vemos a la naturaleza penetrar en la arquitectura misma, que se había adaptado tan perfectamente a sus curvas y redondeces. La iglesia de Steinhausen, sonriente monumento enlazado de praderas verdes, la iglesia de Wies en medio de colinas, bosques y leves montes, otras más, son estas perlas ensartadas, cadena musical que desde Salzburgo parecen continuar los ecos mozartianos.

No solamente el sitio, no solamente la figuración de la torre con bulbos en sus inclinados techos nos hacen soñar en la idílica unión del hombre con la naturaleza a través de un sentir religioso, pero también el decoro interior de estos edificios perfecciona esta síntesis hasta en sus mínimos detalles: decoro vegetal, floral, nubes sobre columnas torcidas, ángeles que observan el cielo, este cielo que se abre hacia la infinitud con sus nubes, sus azules, su esplendor de perspectiva y color. Mucho más libre, más love y más alegre que el decoroso barroco español, estos monumentos, ligeros, áirosos y

sin embargo complicadísimos en su ejecución (cada forma ovalada de las cúpulas necesitaba ingeniosas construcciones de andamio bajo los techos de madera) del barroco tardío sur-alemán son para nosotros como una revelación del reino natural, afirmación de que la naturaleza que nos rodea hace parte del paraíso que no es preciso buscar muy lejos.

He ahí el secreto del apogeo del paisaje, que a través del "Jardín inglés" recorrió triunfalmente la mentalidad europea, entró en la conciencia de cada uno, y nos trajo al romanticismo y a la pintura paisajista del siglo 19. Fueron los artistas "primitivos" como los que construyeron con ardor e inspiración estas iglesias los que más felizmente fundieron al hombre en su mundo. Fué después, el privilegio de todas las escuelas de arte posteriores encontrar la relación exacta entre el hombre y la naturaleza.

Si hemos traído a la comparación con Santa María del Rosario a las iglesias de Steinhausen, Wies, Ottobeuren, no es por su similitud exterior. Pues la construcción cubana debe más al estilo herteriano que al rococó, este último habiendo influenciado a los arquitectos alemanes Zimmermann y otros. Pero en los dos casos, el fundamental movimiento de las líneas arquitecturales es la transposición del paisaje, y es innegable que los constructores han tenido el sentido muy agudo para adaptar su obra al paisaje. Han logrado esto maravillosamente, imponiendo un significado poético a las masas de piedra y su abstracta confirmación. Una vez fundida a la naturaleza, el muro exterior ya no existe como límite, y los espacios interiores se superponen con gracia a la visión del mundo exterior. Esta ida y vuelta de lo abstracto a lo concreto, de lo formal al realismo más exuberante, es una idea musical, y el gran aporte del fin del siglo 18. Pero es también una idea pictórica, y demuestra que el problema actual de lo figurativo, de lo abstracto, fué brillantemente manejado por los arquitectos y decoradores bávaros del barroco. Es la sinceridad de sus intentos y el fervor artístico que hacen de estos "primitivos", lejos de los grandes centros de arte de entonces, unos innovadores importantes e iniciadores en el desarrollo de la conciencia artística humana.

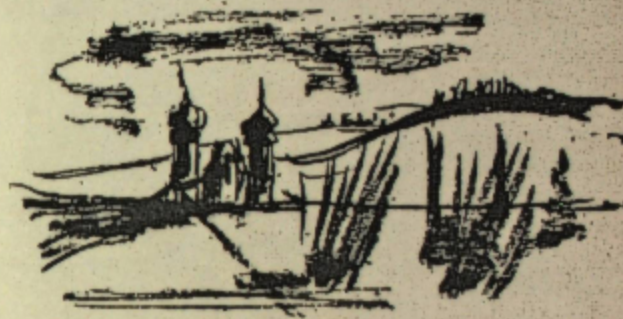




La iglesia de Santa María del Rosario ostenta en su fachada un ritmo de formas evocando el crecimiento vegetal. Las ligeras curvas del edificio central imitan líneas del paisaje, y el decorado interior de frutas y flores, aunque modesto en sus dimensiones, es de delicioso sabor popular, al igual de sus contemporáneas, las iglesias creadas por los hermanos Zimmermann en el sur de la Bavaria del siglo XVIII.

El barroco había llenado las ciudades de Viena, Salzburgo, Munich de orgullosas catedrales que imponían su estilo. Sin embargo en las pequeñas aldeas de campo se crearon obras de una intimidad y de una originalidad dignas de la admiración que hasta hoy se les da.

[444]



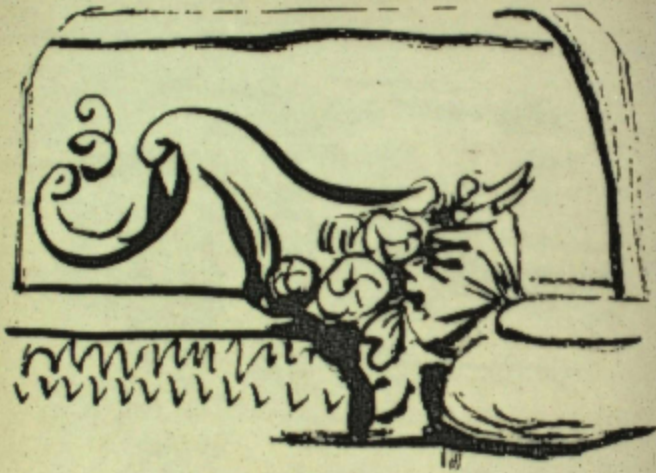
Nidos verdes donde están colocadas estas pequeñas iglesias de aldea, lugares predilectos de las peregrinaciones.



Las torres terminadas por un bulbo repiten los perfiles de los sombríos pinos, que crecen en hileras sobre las colinas de Suabia.

[445]





...un detalle de decorado en estuco de Ellwangen: frutas y flores nacen desde una ornamentación lineal, símbolo de la abundancia y de la relación entre la naturaleza y las formas abstractas.

Detalle en estuco: una cabeza de niño o ángel surge en medio de líneas entremezcladas.



[440]



Detalle de columna de la iglesia de Steinhäuser: como un árbol tropical se levanta esta ornamentación multicolor, soportando la cúpula ricamente pintada, representando en su parte inferior indios bajo palmas, playas y marea.

[447]





*La relación de estas iglesias con el paisaje es más evidente aun, si por un esfuerzo de imaginación abrimos el interior y lo colocamos en las afueras: las columnas son la repetición de los árboles frutales, las galerías y balcones imitan las cercas de los campos, las perforaciones del techo son las cumbres de las montañas tocando las nubes del cielo, este cielo que con tanto ardor e imaginación pintaron Zimmersmann y otros, que se va confundiendo con las infinidades azules del espacio sideral...*

(Iglesias de Ottobrunen y de Wies)

DIBUJOS DE ROBERT ALTMANN



## Robert Altmann – Bibliografisches \*

### VERÖFFENTLICHUNGEN (BÜCHER, ARTIKEL, EDITIONEN, KATALOGE)

- (1944) *Alrededor de un dibujo*. [Randbemerkungen zu einer Zeichnung]. In: Origenes. La Habana: o. V. 1944, Año I, No. 4, p. 45f. [Die Zeichnung selbst, eine Tuschzeichnung Robert Altmanns, ist zwischen p. 16 und 17 eingefügt.]
- (1945) *Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*. In: Origenes. La Habana: o. V. 1945, Año II, No. 8, p. 7-14, (zwischen p. 24 und 25 ist unpaginiert ein dazugehöriger Bildteil eingefügt).
- (1948) *Selección de Rumores del Hórmigo por El Cucalambé*. Selección e introducción: Samuel Feijóo. Grabados en madera y litografía: Robert Altmann. La Habana: Ediciones Bruñidor 1948. [90 Vorzugsex. auf grossem, 910 Ex. auf gewöhnlichem Papier]
- (1949a) *Un poète paysan de Cuba: El Cucalambé*. In: Nouvelle Revue des Traditions populaires No 2, Paris: Librairie Celtique 1949, p.177–181.
- (1949b) *Dos Grandes Revistas Alemanas*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 13. Dir. de Luis Dulzaides Noda, La Habana: o. V. 1949. [unpaginiert]
- (1949b) *De la "Libertad de acción a la "Apoteosis de lo vago*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 13. Dir. de Luis Dulzaides Noda, La Habana: o. V. 1949. [unpaginiert]
- (1949c) *El "Don Quijote" bajo la Bandera roja*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 14. Dir. de Luis Dulzaides Noda, La Habana: o. V. 1949. [unpaginiert]
- (1950a) *La Batalla de Las Letras*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 14. Dir. de Luis Dulzaides Noda. La Habana: o. V. 1950. [unpaginiert]

- (1950b) *Noticias de Alemania*. In: Estudios, Mensuario de cultura, No. 1. Dirigida por Marcelo Salinas. La Habana: o. V. 1950, p. 25.
- (1950c) *Notas desde Paris*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 16. Dir. de Luis Dulzaides Noda. La Habana: o. V. 1950. [unpaginiert]
- (1950d) *La pintura en Paris*. In: Inventario, Mensuario polémico de arte y literatura. No. 17. Dir. de Luis Dulzaides Noda. La Habana: o. V. 1950. [unpaginiert]
- (1955) *Desde Paris*. In: Signo, Revista de Arte. Cienfuegos: (Imprints CASAS, dirigen: Alcides Iznaga, Aldo Menéndez) 1955. [unpaginiert]
- (1956a) *La figura humana, ayer, hoy y mañana*. In: Signo, Revista de Arte. Cienfuegos: (Imprints CASAS, dirigen: Alcides Iznaga, Aldo Menéndez) 1956. [unpaginiert]
- (1956b) *El ser humano centro de radiación en las artes*. In: Signo, Revista de Arte. Cienfuegos: (Imprints CASAS, dirigen: Alcides Iznaga, Aldo Menéndez) 1956. [unpaginiert]
- (1959a) *Un Holandés del siglo XVII en el Trópico*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1959. Vol. I, No. 3, p. 463–467.
- (1959b) *Ideas sobre una nueva posibilidad plástica*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1959. Vol. II, No. 1, p. 83–88.
- (1960a) *El Paisaje y las Iglesias Aldeanas del Siglo XVIII*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1960. Vol. II, Nos. 2 y 3, p. 441–448. [mit Zeichnungen des Autors]
- (1960b) *Francis Picabia*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1960. Vol. III, No. 1, p. 191–207.



- (1961a) *Jean Hélion, el Fundador del Objeto sobre el Mar*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1961. Vol. II, No. 2, p. 119-126.
- (1961b) *Introduction et notes de Robert Altmann*. In: Art cubain contemporain, Exposition du 21 février au 10 mars, Galerie du Dragon, 19, rue du Dragon, Paris 6e / Galerie Weiller, 5, rue Git-le Cœur, Paris 6e.
- (1962a) *Victor Brauner, Pintor del « Yo »*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1962. Vol. III, No. 3, p. 139-146.
- (1962b) *La Pintura de Carl Buchheister*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1962. Vol. V, No. 1, p. 111-114.
- (1963) *Sobre el movimiento letrista*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1963. Vol. VI, No. 1, p. 141-148.
- (1964a) *El mundo mecánico de Konrad Klapheck*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1964. Vol. VI, No. 2, p. 189-195.
- (1964b) *Las figuraciones inciertas en la pintura de Charles Marks*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1964. Vol. 6, No. 2, p. 309-317.
- (1967) *Elementos de estética letrista. Corrientes modernas: Letrismo*. In: Islas, Revista de la Universidad Central de Las Villas, ed. Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): o. V. 1967, Vol. 9, No. 3, p. 247-251.
- (1968a) *Das Buch als Kunst. Ausstellung bibliophiler Ausgaben, Editions Brunidor und Collection de l'avant garde, Aula der Volksschule, Vaduz, vom 3.-15. August 1968*. [darin Vorwort]

- (1968b) *Arc-en-ciel*. Text Georges Peskoff, Holzschnitte von Robert Altmann, Vaduz: Edition Brunidor 1968.
- (1969) *Le livre comme œuvre d'art. Exposition des Éditions Brunidor Vaduz Liechtenstein. Musée d'art moderne de la ville de Paris 23 avril - 18 mai 1969*.
- (1972) *Poemas de Paul Celan*. In: Signos (en la expresión de los pueblos), director: Samuel Feijóo. Santa Clara (Cuba): Biblioteca Martí 1972, No. 1, p. 144-148.
- (1975) *Sept événements naturels / Sieben Naturereignisse*. Paris: Edition Brunidor 1975.
- (1976) *Hirtenschnitzereien in Liechtensteiner Berghütten*. In: Zeichen und Inschriften. Epigraphisches aus Alphütten. Vaduz: Selbstverlag des Liechtensteinischen Landesmuseums 1976. S. 27-30.
- (1977) *Heidegger und Celan*. In: Liechtensteiner Volksblatt vom 11. Mai 1977.
- (1987) Postkarte No. 23. Vaduz: Brunidor 1987.
- (1988) *Zeitgenössisches Kunstschaffen aus Liechtenstein*. In: Boden-seehfte, No. 4, p. 12-17.
- (1989) *Einleitung [Bereich Konzept Land-Art] und Die Landschaft in Ricardo Porros Bauweise*. In: Liechtensteiner Almanach 1989 Thema: Landschaft in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Robert Altmann sen. / Martin Frommelt / Evi Kliemand / Hubert Ospelt. Vaduz: Verlag HP Gassner 1989. p. 188 u. 221f.
- (1991) *Verschiedene Örter*. Gedichte von Hans-Jörg Rheinberger, Holzschnitte von Robert Altmann. Vaduz: Brunidor 1991.
- (1993) *Notas de un tránsito europeo en la Habana de los años cuarenta*. In: La Gaceta de Cuba. La Habana, marzo-abril de 1993. p. 30-33.



- (1995) *Die Zeit in Kuba. Kuba vor Castro aus der Sicht eines deutsch-lichtensteinischen Emigranten.* In: Allmende. Eggingen: Edition Klaus Isele 1959. 15. Jahr, Nr. 46/47 [Lebensläufe], S. 173–200. [Übersetzung von (1993)]
- (2000a) *Gesamtverzeichnis der Brunidor Editionen kommentiert von Robert Altmann.* Hrsg. von Evi Kliemand. Schaan: ohne Verlagsangabe 2000.
- (2000b) *Memoiren.* Mailand: Skira 2000.
- (2003) *Evocation de Virgilio.* In: Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail 2003. No. 80, p. 233–236.
- (2004) *Centrum für Kunst.* In: Hommage à Ricardo Porro. Hrsg. Liechtensteiner Exkurse und Fachhochschule Liechtenstein. Vaduz 2004, p. 32–36.
- (2005) [gemeinsam mit Bauduin] *Dé poser le verre.* Vaduz: Editions Brunidor 2005.
- (2008) *Samuel Feijóo: El transeúnte visionario.* In: Un sol desconocido: Samuel Feijóo. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes 2008, p. 3–6.

DOKUMENTATIONSSTELLE FÜR KUNST IN LIECHTENSTEIN (DKL), TRIESEN.  
EINE AKTENSCHACHTEL, EIN ORDNER (DEPONAT VON ROBERT ALTMANN)

- {1973} *Notizen zu Paul Armand Gette, zu Apeiros No. 7.* [1 Seite Manuskript]
- {1974} *Paul Armand Gette. Zur Ausstellung im Centrum für Kunst und Kommunikation.* Vaduz 1974.
- {1977} *Heidegger und Celan. 17. April 1977.* [Typoskript]
- {1986a} *Grundgedanken zu einem Bau Ricardo Porro's in Vaduz 1986.*

- [6 Seiten Typoskript mit handschr. Korrekturen, Schluss handschr., Vorlage für die Veröffentlichung im Liechtensteiner Almanach 1989, dort verkürzt und verändert]
- {1986b} *Grundgedanken zu einem Bau Ricardo Porro's in Vaduz 1986.* [24 Seiten Manuskript, p. 1–10 veröffentlicht In: Hommage à Ricardo Porro, hrsg. Liechtensteiner Exkurse und Fachhochschule Liechtenstein, Vaduz 2004. p. 32–36]
- {1987a} *Der Berg in der Liechtensteinischen Kunstauffassung. Zur Land-Art-Ausstellung 1987.* [7 Seiten Manuskript]
- {1987b} *Landschaft als Vor-Wand zum Erkennen der Natur 1987.* [7 Seiten]
- {1987c} *Spezifität Liechtensteins Landschaft und Liechtenstein. Landschaftsmalerei. 1987.* [2 Seiten]
- {1987d} *Die Absetzung, ein Begriff des Künstlers Bauduin. 1987.* [15 Seiten Manuskript. Zur Land-Art-Ausstellung. Vaduz ]
- {1987e} *Die Architektur des Baumes. Zur Malerei von Martin Frommelt. 1987.* [5 Seiten Manuskript, 3 Seiten Typoskript]
- {1987f} *Zeichen und Deutung. Landschaftserleben im Werk Evi Kliemand's. 1987.* [9 Seiten Manuskript]
- {1987g} *Landschaft und Vergessen in der Malerei von Roberto Altmann.* [Typoskript, hands. korrigiert]
- {1988} *Die Landschaftsidee in Ricardo Porro's Bauweise. Vaduz 1988.* [7 Seiten Manuskript]
- {1989a} *Landschaft in Stillstand und Bewegung.* [4 Seiten hs. Notizen]
- {1989b} *Aufbau einer Landschaftsbetrachtung.* [5 hs. Karteikarten. Notizen nach der Philosophie von Axelos. Land-Art-Ausstellung Vaduz 1989. Notizen zu: Landschaft als Raum, Objekt der Natur als Mass, Aristoteles, Hölderlin]



- [1989c] *Der Garten, eingefangene Landschaft*. [hs. Notizen und 3 Skizzenblätter zur Land-Art-Landschaftsausstellung Vaduz 1989]
- [1989d] *Jiri Kolar. 1989*. [5 Seiten Manuskript]
- [1994 - 96a] *Manuskripte, deutsch, zu den Memoiren. 1994-96*. [Faszikel] 1-3, 5-13.
- {~1994} *Manuskript, deutsch, Kuba 1940*. [Faszikel] 4. [34 Seiten]
- [2000] [Notizen zum Aufbau der Ausstellung im Engländerbau Vaduz 2000. Hs. Notizen]
- [2005] *Arc-en-Ciel. 2005*. [1 Seite Manuskript]

LIECHTENSTEINISCHE LANDESBIBLIOTHEK, VADUZ, DREI ARCHIVSCHACHTELN  
(DEPONAT VON ROBERT ALTMANN)

- [1943] [1943] *Henri Focillon et la critique d'Art Moderne*. (Franz. Übersetzung von: *Henri Focillon y la Crítica del Arte Moderna*. Vortrag am 15. April 1943 nach dem Tod von Focillon anlässlich einer Gedenkfeier im Circulo de Amigos de la Cultura Francesa in Havanna auf spanisch gehalten. 11 Seiten Text plus 9 Seiten Zitate und Texte von Focillon)

DOKUMENTATION DER AUSSTELLUNG «DAS BUCH ALS KUNST» IN VADUZ [1968]

- [1968a] *Einleitende Worte von Robert Altmann*. [Von Paul Celan hs. korrigierter Text Altmanns zum Katalog der Ausstellung, Vaduz, Aula der Volksschule, 3. - 15. Aug. 1968]
- [1968b] *Wozu eine Einführung in die Ausstellung?* [Vernissagerede, 5 Seiten Typoskript mit hs. Korrekturen]

DOKUMENTATION LANDSCHAFTSAUSSTELLUNG - ALMANACH [1989]

- [1987a] *Die Landschaft. Gedanke und Darstellung. Projektierung einer Ausstellung für 1989*. [Heft mit 7 Zeichnungen]
- [1987b] *Aufstellung 6 Projekte Land-Art Vaduz*. [4 hs. Seiten]

- [1987c] *Die Ansichtskarte und das Landschaftsspiel*. [16 hs. Seiten]
- [1987d] *Topografisches Experiment Liechtenstein*. [11 Seiten, 3 Skizzen]
- [1987e] *Die Erkenntnis einer Landschaft. Projekt eines topologischen Kunstexperimentes in Liechtenstein*. [15 hs. Seiten]
- [1987f] *Landschaft, das politische Land in der eine Landschaft liegt*. [2 hs. Seiten]
- [1987g] *Das Wortspiel in "Land"*. [4 hs. Seiten]
- [1987h] *Notizen und Skizzen zur geplanten Landschaftsausstellung*. [12 hs. Seiten, 4 Zeichnungen, 4 Collagen]
- [1988] *13. Januar 1988, Brief an Hansjörg Quaderer*. [2 hs. Seiten]
- [1989a] *Zu den Rheinaktionen von Hansjörg Quaderer*. [2 hs. Seiten]
- [1989b] *Manuskript eines Artikels über Land-Art und Umweltschutz Juni, 1989*. [4 hs. Seiten]
- [1989c] *Bauduin. Der Ort und seine Besitznahme durch das Kunstwerk*. Datiert 15. 8. 1989. [eine hs. Seite]
- [1989d] *Die sieben Tore von Bauduin*. [3 Seiten Typoskript mit hs. Korrekturen, plus 3 1/2 Seiten hs. Ergänzungen]
- [1989e] *Vier Collagen*. [mit Liechtensteinischen Postkarten für die Landschaftsausstellung und Almanach 1989, in einer Schachtelkonfektion\*]
- [1989f] *Fünf Plakatentwürfe Land-Art / Konzeptkunst. Ausstellung im Kleinen Gemeindesaal, Balzers. 18. - 24. Sept. 1989*

[Stand: August 2009]

\* Die bibliografischen Recherchen werden in den kommenden quaderno-Heften fortgeführt.



\* Postkarten in Schachtelkonfektion, 1989



## Katalog

der Ausstellung *Robert Altmann, Künstler im Kabinett* der Liechtensteinischen Landesbibliothek, Vaduz, vom 18. September bis 18. Oktober 2009

Alle Bilder und Grafiken sind Leihgaben Robert Altmanns aus seiner Sammlung und werden erstmals ausgestellt. Die Bücher der Editions Brunidor stammen aus der Liechtensteinischen Landesbibliothek, Depot Robert Altmann. Die aquarellierte Korrespondenz haben die Empfänger Norbert Haas, Vreni Haas, Hansjörg Quaderer und Hans-Jörg Rheinberger zur Verfügung gestellt.

### Bilder, Aquarelle, Grafik

*Aix-en-Provence*, 1937, Öl auf Leinwand, 54 x 65 cm, Sign.

*Porträt Georges Deicha*, vor 1939 oder 1946/47, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, Sign.

*[Stilleben mit Wasserglas]*, 1942, Gouache, 86,5 x 91,5 cm, Sign.

*Cienfuegos*, Cuba, 1942, Gouache, 27,5 x 37,5 cm, Sign.

*Cienfuegos*, Cuba, 1943, Gouache, 27,5 x 37,5 cm, Sign.

*[Roberto und die Meerestiere]* 1943, Radierung und Kaltnadel, 28,4 x 37,3 cm, Sign., Épreuve d'artiste, retouchée à l'encre

*Ohne Titel*, 1944, Tuschzeichnung, 24 x 32 cm, Sign.

*Don Quijote I*, 1944, Holzschnitt, 22,5 x 36,3 cm, Sign.

*Don Quijote II*, 1944, Holzschnitt, 25 x 36,3 cm, Sign., Épreuve d'essai

*Chez l'Antiquaire*, *[Beim Antiquitätenhändler]*, 1944, Radierung, 27,5 x 28,6 cm, Sign. 2/50

*[Reiterstandbild]*, 1944, Radierung und Kaltnadel, 26,5 x 29,9 cm, Sign.

*[Onkel von Hortensia Altmann-Acosta]*, La Habana, 1945, Gouache, 54 x 86 cm, Sign.

*Cuentos fríos*, 1945, Aquatintaradierung, 18,5 x 25,5 cm, Illustration zu Virgilio Piñeras Novelle *El Album*, Épreuve d'essai

*Quatre personnages dansant*, 1945, Kolorierter Holzschnitt, 18,5 x 25,5 cm, Épreuve d'artiste

*Le Musée, Haus der Style*, 1945, Radierung, 31,7 x 22,7 cm, Sign. 6/50, 2<sup>e</sup> Version

*[Haitianischer Trommler]*, 1947, Aquatintaradierung, 28 x 44 cm, Sign.

*[Zu Berg getürmte Köpfe]*, Kolorierte Radierung, undatiert, 37,2 x 26,8 cm, Sign., I état

*Jardin et personnage couché*, 1973, Holzschnitt, 20 x 24 cm, Sign. 7/10

*Ombre*, 1975, Holzschnitt, 37 x 27,5 cm, Sign. 10/10

*Barque et Grand Trianon*, *[Versailles]* 1975, Holzschnitt, 24 x 29,3 cm, Sign. 1/10

*Sous Bois*, 1975, Holzschnitt, 29,7 x 25,3 cm, Sign. 1/10

*Jardin fleuri*, 1981, Holzschnitt, 24,2 x 35,3 cm, Sign. 6/10

*Grands magasins 4*, 1985, Kolorierter Holzschnitt, 21,5 x 22,5 cm, Sign. 4/7

*[Am See]*, 2009, Aquarell, 32,4 x 49,8 cm, Sign.

*[Drachen]*, 2009, Aquarell, 32,3 x 50 cm, Sign.



**Editions Brunidor**

*El Cucalambé*, Havanna 1948. Auswahl und Einleitung: SAMUEL FEIJÓO, Holzschnitte und 1 Farblithographie von ROBERT ALTMANN, 20,5 x 14 cm, 90 Ex. auf Tweedweave, grau, num. u. sign. von Samuel Feijóo und Robert Altmann. 910 Ex. o. Nummer und Signatur auf gewöhnlichem Papier.

GEORGES PESKOFF [d.i. Hélène Deicha-Repmann]: *Arc-en-ciel* [Regenbogen]. Paris 1968. Holzschnitte von Robert Altmann. 34 x 36 cm, 120 Ex. , 1-120, 30 Autorenex. I-XXX, alle von Georges Peskoff und Robert Altmann sign.

ROBERT ALTMANN: *Sept événements naturels / Sieben Naturereignisse*. Paris 1975. 7 ganzseitige Holzschnitte sowie 2 Holzschnitte auf dem Deckblatt von Robert Altmann. 38 x 28 cm, 35 Ex. num. u. sign.

HANS-JÖRG RHEINBERGER: *Verschiedene Örter*. Paris 1991. 2 Holzschnitte von Robert Altmann. 28 x 19,5 cm, 50 Ex. 1-50, 25 Autorenex. I-XXV, alle von Hans-Jörg Rheinberger sign. Alle Holzschnitte von Robert Altmann sign.