

In dieser Zeit – Spass muss sein, sprach Wittgenstein – befasste ich mich mit Zeichentheorie und Sprachphilosophie und las die Bücher dieses Kryptokomikers und Alpenbeckens – mir fällt grad sein Name nicht ein – die mich beinahe meine Sprache gekostet hätten. Da traf mich das Centrum für Kunst mitten ins Herz.



Das Centrum für Kunst ist das spannendste und traurigste Kapitel in der Liechtensteinischen Kunstgeschichte. Jedenfalls was unseren Berichtsraum angeht. Man sollte ihm ein Denkmal errichten.

Die Architektur stammt von Ricardo Porro, einem französischen Architekten kubanischer Herkunft. Die Lamellen aus eloxiertem Aluminium sollten angeblich bei Wind und Wetter, die in Liechtenstein «Föhn» heissen, aneinander stossen und eine Melodie spielen. Porro betrachtet Liechtenstein als Schmelztiegel. Das Aluminium sollte an die barocken Meisterwerke in St. Gallen und Einsiedeln erinnern. Ich kann nicht beurteilen, ob es das tut, aber es stimmt, dass das Gebäude ein poetisches Erlebnis ist – leider heute nicht mehr nachprüfbar, weil es von einem Treuhandbüro okkupiert wird. Inzwischen verstehe ich aber, warum diese Bauweise ein Gegenpol zur Bauhausarchitektur ist – wie programmatisch behauptet wurde. Wenn Bauhaus für Rationalismus steht, dann steht das Centrum für Kunst für Irrationalismus. Ganz wohl ist mir bei dieser Gleichung zwar nicht, weil das Geistige als irrational gebrandmarkt wird – jedenfalls lässt sich das im Centrum Gezeigte in keiner Weise mit dem Bauhaus-Funktionalismus vereinbaren.

Das Centrum für Kunst wurde 1974 von Roberto Altmann eröffnet. Feierlich! Keine Frage! Von 600 bis 700 Gästen war die Rede. Wer war dieser Roberto Altmann? Bisher kannte man nur seinen Vater, der als Verleger der Edition Brundidor Bibliophiles von Max Ernst, Jean Hélion, Fernand Léger, Yves Tanguy, Joan Miró und anderen Klassikern der Moderne veröffentlicht hatte. Aber der Sohn?

**Roberto Altmann** kam 1942 in Kuba zur Welt. In den frühen 60er Jahren bewegte er sich in Paris im Umkreis der Lettristen. Der Lettrismus ist eine 1945 von Isidore Isou begründete *literarische*

Bewegung, die den Dadaismus weiterführt, indem sie Sprache auf sinnfreie Buchstaben- und Lautfolgen reduziert. Anfang der 60er Jahre war der Lettrismus längst auf die bildende Kunst übergegangen. Als neue Bezeichnung für die Verbindung von Dichtung und Malerei diente der Begriff «Hypergraphie». Zu den wichtigsten Vertretern des Lettrismus gehörten neben Isidore Isou die Maler Maurice Lemaître, Jacques Spacagna, Roland Sabatier und Roberto Altmann, der nicht nur als Herausgeber verschiedener Zeitschriften in Erscheinung trat, sondern auch zu den Gründern des «Centre de l'art et de la recherche lettriste» (seit 1965) zählt.

Hier bricht die Geschichte ab. Oder wird erst richtig spannend! Denn wenn heute die Geschichte des Lettrismus geschrieben wird, dann meist ohne Roberto Altmann. Das liegt an irgendwelchen Streitigkeiten zwischen ihm und Isidore Isou, von denen ich nichts weiss. Aber die Auseinandersetzung muss derart heftig gewesen sein, dass Isidore Isou alles daransetzt, Roberto Altmann aus der Kunstgeschichte zu stossen. Ich kann hier nicht zu einer Rehabilitation ausholen, sondern lediglich darauf hinweisen, dass da ein Hund im Pfeffer liegt, den man mal ausgraben sollte. Einen ersten Schritt in die Richtung will ich tun. Die Ausstellungen im Centrum für Kunst sind nämlich nur mit einem Grundwissen lettristischer oder hypergraphischer Kunst zu verstehen.

Am direktesten gelingt der Einstieg über die Zeitschrift «apeiros», die von Roberto Altmann herausgegeben wurde und es auf 7 Ausgaben gebracht hat.<sup>12</sup> Der Titel ist programmatisch und geht auf den vorsokratischen Philosophen Anaximander von Milet zurück (um 610-546 v. Chr.). Der Urgrund, aus dem sich alles entwickelt, heisst bei ihm *apeiros*. Das Apeiron ist der ungeteilte Anfang, das Wesen aller Dinge, das Unbegrenzte, welches sich dem sprachlichen Zugriff entzieht. Den Ursprung oder das Apeiron als Ziel zu nennen, muss demnach als irrational und antizivilisatorisch bezeichnet werden. Antizivilisatorisch, weil Welt nur mittelbar über die Kategorien der Sprache erfahren wird. Wenn Welt aber sprachlich erfahren wird, dann ist Sprache wiederum weltkonstituierend. Dann ist das sogenannte Ich, dem die Seelenpolizei der Psychologie auf den Fersen ist, das Ergebnis einer sprachlichen Abrichtung.



Das ist natürlich sehr traurig. — Und wie durchbricht man diesen Teufelskreis? Eine Möglichkeit besteht in der Transgression des Ich durch Entselbstung — vulgo Selbstmord. Das ist auch nicht lustig! Die zweite Möglichkeit ist mystischer Natur und besteht in der alchimistischen Hochzeit mit dem göttlichen Ugrund — eine Technik, die wenige beherrschen. Die dritte Möglichkeit besteht darin, auf dem Kunstweg zum Ugrund zu gelangen. Das geschieht durch Überwindung der sprachlichen Grenzen, indem der Künstler die Sprache selbst zum Gegenstand seiner Darstellung macht. Die das tun, haben eines gemeinsam: den Glauben — oder gar die Gewissheit — dass hinter den Buchstaben eine Welt wartet, in der Zeichen und Bezeichnetes eins sind. Wer dabei ans Paradies denkt, denkt keineswegs verkehrt.

«Geschriebene Malerei» oder «gemalte Schrift» lautete also das Programm des Centrums für Kunst. Das galt für die Eröffnungsausstellung mit Decollagen von Villeglé ebenso wie für Jean Dawasne, Cy Twombly, Brion Gysin, Ferdinand Kriwet, Tom Phillips oder Roberto Altmann, dessen Arbeiten man gelegentlich zu Gesicht bekam. Am deutlichsten wurde das Konzept jedoch in einer Ausstellung des japanischen Kalligraphen Akeji (1978). Das versteht sich, wenn man weiss, dass die japanischen Schriftzeichen auf einer Bildersprache beruhen. In den japanischen Kanji (Charakteren) ist die Beziehung von Form und Inhalt viel zwingender als in den uns vertrauten Zeichensystemen.

Die erste Ausstellung mit Graffiti — lange bevor New-Yorker Galeristen auf den Dreh kamen — fand im Centrum für Kunst statt. «Zeichen und Inschriften» hiess die Ausstellung und führte Graffiti aus Alphütten vor: mit dem Taschenmesser behandelte Tische und Bänke, Bretter und Balken, geschnitzte Holzherzen, Hüttenkreuze, Hüterstecken sowie Schmalz- und Butterstempel.<sup>13</sup>

Um Zeichen ging es auch in einer Ausstellung in der Kunsthalle Malmö (1978), für die Roberto Altmann alle Künstler aufgeboten hatte, die sich mit geschriebener Malerei hervorgetan haben: vom Dadaismus bis zur Konkreten Poesie.<sup>14</sup>

Ist es Zufall oder Notwendigkeit, dass in der Kunstszene Liechtenstein seit ein paar Jahren immer wieder von Zeichen die Rede ist? «Rheinzeichen» hiess eine Ausstellung in der alten, überdachten Rheinbrücke von Vaduz. Georg Malins jüngste Arbeiten beziehen sich auf das Alphabet. Und von Hugo Marxer ist zu hören, dass er in Carrara Buchstaben in den Marmor schlägt.

Und jetzt auch noch **Sunhild Wollwage**. Nicht dass ausdrücklich von Zeichen die Rede wäre, aber ihre «Briefe des Waldes» enthalten lineare Strukturen aus Kiefernadeln, die wie Schriftzeichen aussehen. Für mich sind diese «Briefe» die Überraschung der Ausstellung, weil ich Sunhild Wollwage immer mit Kunstgewerbe in Verbindung gebracht habe. Die Briefe sind jedoch völlig frei von gefälligem Kunsthandwerk und dekorativen Zügen, die sonst der Batik-Technik anhaften.

Mit seiner Neigung zum Zeichnen, zum Wort und zum Buch war das Centrum für Kunst natürlich auch Anlaufstelle für **Hansjörg Quaderer**, der seit seiner ersten Ausstellung (1979) auf der Suche nach dem idealen Buch ist. Auf die 33 Farbserigraphien mit dem Titel «Winter des Worts» folgten «Zeno», eine Holzschnittserie bestehend aus 28 Blättern, «Ins Weiss», drei Gedichte und neun Holzschnitte, sowie drei grafische Zyklen, die sich auf das Pentazelt beziehen: «Cinque Sigilli», «Pentapolis» und «Ins Offene».

Das Pentazelt, eine Konstruktion von Hansjörg Quaderer und Joachim Kranz, ist von einem Gemälde von Piero della Francesca inspiriert und wurde 1985 im Rahmen einer Ausstellung zum Jahr der Musik zum ersten Mal gezeigt. «Hansjörg Quaderer (hatte) die harmlose Eigengesetzlichkeit des Fünfecks in der Malerei entdeckt und gleichzeitig die Verwandtschaft zu musikalischen Strukturen . . .» Das behauptet Sigi Scherrer.<sup>15</sup>