

Glauben, Glanz, Gunst

Absätze zur Kunst in Liechtenstein

Das Kunstschaffen in Liechtenstein ist in Generationenprojekten organisiert; Berührungen sind gegeben, Verständnis kaum. Zwischen einzelnen Ballungen ziehen freie Radikale ihre Bahnen.

Was hier folgt, ist kein Überblick oder gar Panorama, sondern eine Spurensuche in die ästhetische Prägung meiner Generation (die Fünfzigjährigen), idiosynkratisch, pointilistisch, erzählend - sprich: hemmungslos persönlich, mit der gelegentlichen Hoffnung, den Blick auf Umstände zu öffnen. Weil das analytische Schreiben austrocknet, folgt der Analyse jeweils ein Erzählen.

## 1. Glauben

Es gab Legenden.

Vor dem Isenheimer Altar im Museum Unterlinden zu Colmar habe sich Kanonikus Frommelt in einen solchen Sehrausch gesteigert, dass er sich erbrochen habe, erzählte man.

Kanonikus Anton Frommelt (1895 - 1975) - Pfarrer, Politiker, Archäologe, Landeskundler, Schulkommissär, Photograph von Gnaden, Maler - hatte sich tief im Erzählfutteral der grossen Familie, der Dörfer, des Landes abgedrückt. Sein Neffe und Schüler Martin Frommelt, der nach Jahren an der Beaux-Arts in Paris zurück nach Schaan gekommen war und 1976 mit dem Holzschnitt-Zyklus „Apokalypse des Johannes“ ein sowohl in Umfang als auch in der Synthese von Figuration und Abstraktion sperriges Werk vorgelegt hatte, würdigte das Schaffen seines Onkels 1978 mit einer Ausstellung und einer Publikation, in der auch Alt-Regierungschef Alexander Frick ausführlich zu Wort kam, der Kanonikus war nicht nur ein tiefer, sondern auch ein grosser, staatstragender Mann gewesen, Grünewald sehen ... und kotzen. Diese Legende eines ergriffenen Schauens war

natürlich nicht „fit to print“, aber sie war im Umfeld zu hören, sie wurde erzählt, auch als das Durchschlagen christlicher Transzendenz in die Normalität des Leibes.

Weshalb diese katholische Kunstlegende in den wilden Jahren des liechtensteinischen Wirtschaftswunders? Die Grossfamilie, zu der ich mich zähle, hatte das Unternehmertum verinnerlicht, garnierte sich dennoch gerne mit dem Ausserordentlichen solcher Legenden, weil es die Disziplin, die absolute Pflicht zum Wohlstand mit Spurenelementen der Passion durchsäuerte. Die Normalität des liechtensteinischen Leibes in den sechziger und siebziger Jahren: Emsiges Tagwerk, hoher Geräuschpegel der Dörfer im Wirtschaftsbrummen, Staubfahnen und Asphaltgeruch der Grossbaustellen, Gottesdienst, politische Show-Schlägereien in Landtag und Presse, Schnuppern an der Welt, allgemeines Monarchiewohl.

Risse in diese so fertige, so richtige Welt machten nur Akte von Grösse und Tiefe oder Akte des Schmerzes oder Leids: Für einen Moment fiel man aus dem kollektiven „sött“, dem getriebenen Vorwärtsmachen-müssen in günstiger Zeit, und empfand eine Leerstelle in sich von fast erschreckender Grösse, spürte vielleicht Seelennot, derentwillen man sich auf Pilgerfahrt begab, auf Berggipfel, nach Lourdes, ins Verkehrshaus Luzern - oder nach Colmar. Das tat man unzimperlich, es hatte einem aber etwas zu widerfahren, die Tiefe. Und wenn es, wie beim Kanonikus vor Grünewald, aus dem eigenen Leib heraufgurgelte.

In diesen Legenden der Passion schien sich etwas zu retten, das sich im Liechtensteiner Wirtschaftswunder nicht nivellieren oder meliorieren liess, Spuren von Grösse, Spuren von Tiefe, zum Teil gebunden in Heilsgeschichte und Bildmacht des Katholischen, zum Teil flottierend in den Phantasmen leidenschaftlichen Lebens, mit denen Kino und Pop die Sinne des Westens mit neuen Erlösungsgeschichten zu prägen suchten;

beides amalgamiert in der Figur des Künstlers und, neu und von Störströmen begleitet, der Künstlerin.

Das Katholische. Eine Bildwelt so körperlich, gewaltvoll und extrem wie die Aushänge der B-Movies in den Schaukästen der Kinos. Was dem Körper an Scheusslichkeiten in Bibel, Heilsgeschichte und Heiligenlegenden widerfahren konnte, veranschaulichte das Bildprogramm einer Kirche ins grausige Detail und jugendfrei. Der Schaaner Kirchenpatron Laurentius war auf einem Metallgitter vom Leben in den Tod geröstet worden; mit leicht entrückter Miene stand der ordentlich Geschnitzte auf einem Podest an einem Seitenpfeiler, Rost bei Fuss, auch nach der Renovation 1967/68, die die dunkle Kirchenhöhle in etwas undefinierbar Kommunales und dennoch Verrätseltes verwandelt hatte. Das Katholische so auch als existentieller Gesamtentwurf einer Figuration und ihrer Auflösung in Schmerz und Transzendenz, eine Bildmatrix, die mächtig im Raum stand und an der sich meine Generation (die nunmehr Fünfzigjährigen) noch heftig rieb, aber die in der pragmatisch-ironischen Bildwelt der folgenden Generation keine Rolle mehr spielt.

Die Erschütterung des Körperlichen im katholischen Bildprogramm war das eine; die Sättigung der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte ab dem Mittelalter mit christlichen Themen das andere. Kunst in Liechtenstein hatte so, im dörflichen Patrozinium und dem kunstgeschichtlichen Kanon fussend, per se einen spirituellen oder religiösen Kern zu haben. Wie eine Quarzader durch Gestein lief hier ein Linie christlicher Bildspiritualität, die als das Eigene und Tiefe des liechtensteinischen Menschen (den es natürlich nicht gibt; als kuriose Nischenphänomen ab 1950 dennoch eine reizvolle Annahme ist) verstanden wurde, nicht aus-, nur anzudeuten, ein Prüfstein für das Echte, auch für die Frage, ob „das“ -

Informel, Pollock, Op Art, Fluxus, Tachismus ... - Kunst sei oder nur das Schwingen von Pinseln, gefertigt aus den Barthaaren falscher Propheten.

Man darf diesen nicht wirklich ausformulierten oder zur Diskussion gebrachten Kunstbegriff aus religiöser Ergriffenheit, handwerklichem Ernst, künstlerischem Können, politisch-sozialer Verantwortung und dem Willen zur Transzendenz nicht unterschätzen, nur weil sich die Kirche in Liechtenstein unter Erzbischof Haas auf fundamentalistische Positionen versteift hat. Er wirkt nach, in der Form etwa, in der, wiederum ohne dass es ausgesprochen wäre, auch heute noch geschieden wird in Qualität und deren Anmassung. Es sitzt im Fachwerk Liechtensteiner Kultur ein Kunstbegriff als strenger, stummer Richter, der unmerklich nickt oder den Kopf schüttelt, ob jemand eingelassen wird ins Sanctum der Kulturträger Liechtensteins - oder gezählt, gewogen und als zu leicht befunden aussen vor bleibt und vor den Toren dieses Kunstkastells spektakeln kann, wie und was sie will, sie wird die Wahrnehmungsschwelle nicht mehr überschreiten. Die Gewalt dieses internalisierten, „einheimischen“ Kunstbegriffs hat eine verwirrte Heerschar von Abgewiesenen erzeugt und andere dazu gebracht, in Privatheit oder Ferne ihrer Kunst nachzugehen; die Liste ihrer Namen wäre sowohl lang als auch illuster. Weil dieser Kunstbegriff auch eine Heilsverantwortung trägt, klemmt er sich das ästhetische Aufbegehren, den künstlerischen Protest und die artistische Provokation ab. Tief, aber streng und eng - so wäre der geheime und wohl auch auch männerbündlerische Kunstbegriff in Liechtenstein vor der Jahrtausendwende auf einen Nenner zu bringen.

Kanonikus Frommelt sei im übrigen damals mit Grippe nach Colmar gereist, hiess es anlässlich eines sehr viel späteren

Nachfragens - der Leib hatte sich aller Legende zum Trotz durchgesetzt.

Erneut ansetzen, erzählend.

Die Schaaner Pfarrkirche St. Laurentius hatte vor ihrer Renovation den Schränken geglichen, die in den Bettkammern des grosselterlichen Hauses gross, tief und dunkel Textilien, Kostbarkeiten, Bildchen, Versekreuz und des Hausvaters Pistole bargen. Man war in der Kirche wie in einem kollektiven Dorfschrank, hatte Holz unter dem Hintern, auf dem schon die Urgrossmütter gesessen hatten, der Lettner hielt das Volk aus dem Heiligen raus, rechts und links Seitenaltäre mit Steinstufen und violetten Kissen, auf denen der Wendile die Messe durchknien musste, nachdem ihn einer der handgreiflichen Oberlehrer am Ohr aus der Bank gezogen hatte. Der Wendile bekam nämlich die Andacht nicht aufs Gesicht, die einem beim Eintritt in die Kirchenhöhle zu befallen hatte, er blieb sein hellwaches, durchtriebenes Selbst, während wir den „Kirchalätsch“ - den abgelöschten heiligen Ernst - konnten und ihn uns auch gegenseitig in den Zügen hielten - wo, wenn nicht in der Kirchenhöhle konnte man so ungestraft die Erwachsenen mimen, indem man eines ihrer Gesichter ausprobierte. Nur der Wendile mochte das nicht; also kniete er meistens vorne am rechten Seitenaltar und versuchte von dort aus, die Ministranten mit Grimassieren zum Lachen zu bringen, was ihm wiederum zwei heftige Kopfnüsse von einem erneut genüsslich handgreiflich gewordenen Volksschullehrer einbrachte. Das war der enormen Grobheit wegen ungerecht, und diese Ungerechtigkeit, nicht der durchaus erhebliche Schmerz, brachte ihn den Tränen nahe. Man bekam so in der Kirchenhöhle eine grosse und eine kleine Passion simultan serviert, die eine ab Blatt und kostümiert, die andere live und mit zündrotem Nacken. Die zweite war bedeutend akuter, denn der geschundene Wendile würde sich in der grossen Pause an einer

armen Sau, die mit seinem Kirchenunglück nicht das Geringste zu tun hatte, rächen wollen; seinem Körpergewitter war für diesen Tag auszuweichen, die grosse Passion hingegen stand einem das ganze Kirchenjahr als Lebensentwurf vor der Nase.

## 2. Glanz

Eine in ihrer machtvollen Ausprägung ungewöhnliche Bildpraxis - die hier kurz und zweifellos unsauber als Betriebsmittel für gesellschaftliche Verhältnisse definiert sei - ist die fast vollständige Absorption des Staatsbilds durch die Monarchie. Das darf in einem Staat, der in seiner Form nicht nur niemals die Moderne nur auch berührt hätte, sondern mit der Verfassungsnovelle 2003 und der sich danach einschleichenden Verfassungspraxis erneut in die tiefe Monarchie abgerutscht ist, nicht verwundern; schon Gramsci wusste, dass die kulturelle Hegemonie dem politischen Deutungsprimat das Fundament legt.

Die fürstlichen Kunstkammern sind in der Tat mit spektakulären Schätzen der Kunstgeschichte bis und mit Biedermeier gefüllt, denn das seit einem halben Jahrtausend laufende Machtprojekt der Familie Liechtenstein setzte früh und erfolgreich auf Strategien der Repräsentation in Bild, Sammlung und Bauwerk. Diesen eingefleischten Grossmeistern der Machtsymbolik steht im Liechtensteiner Dualismus die verlorene Schar gewählter Mandatare gegenüber, die Generation um Generation mit stupender Regelmässigkeit in die Inszenierungsfallen der fürstlichen Macht tappen und darin zu Bedeutungslosigkeit verdunsten.

Für die bildende Kunst hat diese Unbedarftheit der liechtensteinischen Demokratie für Symbole Folgen: Einerseits wird sie nicht zu einem Dialog mit diesem Staat geladen, wie es in den beiden Nachbarstaaten regelmässig und durchaus kontrovers üblich ist, andererseits aber nimmt auch sie von sich aus den Staat mit den ihr eigenen Mitteln nicht in den

Blick - als wäre die Beschäftigung mit gesellschaftlichen Verhältnissen hierzulande bestenfalls ein Odium und keine Notwendigkeit, wenn Kunstwerke oder Kunstsammlungen Instrumente im Ringen um die symbolische und damit letztlich politische Deutungsmacht geworden sind. Als Haltung gilt das tendenziell auch für die anderen Künste; das generelle Tabuthema ist der jeder Beschreibung spottende Macht- und Mittelüberhang einer einzelnen Familie im Staat, die selbst diese simpelste aller Wahrnehmungen mit der Selbstdefinition als „Haus Liechtenstein“ zu verschleiern weiss. Hier stünden die Künste als Schule der Wahrnehmung vehement in der Pflicht, verkrümeln sich aber bevorzugt um die nächste Förderecke, auch in der durchaus berechtigten Furcht, bei Kritik an den Machtverhältnissen in finanzielle Ungnade zu fallen.

Erneut ansetzen, erzählend.

Als im März 2004 anlässlich der Wiedereröffnung des Palais Liechtenstein in Wien mit Werken der Fürstlichen Sammlungen der neu gewonnene politische Glanz der Familie Liechtenstein mitgefeiert wurde, lud das Staatsoberhaupt die Liechtensteiner Bevölkerung einen Tag vor der eigentlichen Eröffnung zur Besichtigung ein. Den achthundert Angereisten triefen vor Rührung und Ergriffenheit die Augen. Dass sie als Statisten für einen undeklarierten Staatsakt - eine Fürstenhuldigung - erhielten, ging ihnen ebenso wenig auf, als dass sie eigentlich Grund zu Dissens oder Ärger gehabt hätten - schliesslich waren die Fürstlichen Sammlungen, die in Vaduz ein Publikumsmagnet gewesen waren, als Standortvorteil verloren gegangen. So somnambul wie das „Volk“ verhielten sich auch seine Politiker, im besonderen Regierungschef Hasler und Landtagspräsident Wanger, die zusammen mit dem Kern der fürstlichen Familie vor der ebenfalls frisch restaurierten Prunkkarosse „Goldener Wagen“ für ein Foto in den Landeszeitungen posierten - nicht in der Mitte, wie es der

Ehrenplatz für sie als Staatsgäste und höchste Vertreter des Volkes angemessen gewesen wäre, sondern links und rechts von Fürstens, am sprichwörtlichen Bildrand, im besten Fall als Rahmenfiguren, im schlechtesten als Domestiken. Dass das kein nettes Ausflugsfoti, sondern Teil der monarchischen Symbolpolitik war, die unmittelbar auf die Verfassungswirklichkeit durchschlagen würde, war den beiden bürgerlichen Staatsspitzen und ihrem Heurigen-seligen Volk heiter unbewusst, sie badeten im Wiener Abglanz der Monarchie, während am Rhein demokratische - und künstlerische - Ratlosigkeit herrschte.

### 3. Gunst

Der Staat hatte auch anderweitig repräsentativen Notstand: Der nur monströs zu nennende Wildwuchs der gesetzlich ultraliberal gehaltenen Finanzdienstleistungen ab den sechziger Jahren sorgte früh für Irritationen im europäischen Umfeld; bereits in den frühen Siebzigern hatte das „Ländle“ zu Recht sein Fett als Steuerparadies ab. Man setzte auf die Darstellung als sympathische alpine Sportnation, solange die Familien Wenzel und Frommelt Olympia- und Weltmeisterschaftsmedaillen beschaffen konnten; danach hatte es sich ausgekurvt. An den Entwurf oder die Anwendung eines ethischen Rahmens für die offensichtlich aus dem Ruder gelaufenen Vorgänge im Finanzbereich war nicht gedacht worden. Das Finanzgeschäft hatte sich inzwischen nicht verfeinert, sondern war lediglich raffinierter und trickreicher geworden, Liechtenstein auch nicht mehr unbedingt der Ort, wo Vermögen hingebracht, sondern Kapital im Rahmen ausgetüftelter Anonymisierungsvorgänge durchgereicht wurde. Man suchte nach einem neuen Feigenblatt für die Aussendarstellung des Staates Liechtenstein und entdeckte gegen Ende der achtziger Jahre - mira! - die Kunst. Der Kunst war das recht: Sie finanzierte sich seit langem auch aus Stiftungsgeldern und hatte für diese Gunst ihr Gebiss am

Kanzleitresen abgegeben. Sie zahlte auch einen zweiten Preis für die Alimentierung mit Stiftungsgeldern: Was geschaffen war, hatte kaum Wirkung. Solange das Künstlervolk sich beschäftigen konnte, kam es einem nicht in die Quere. Bis dann Bildnot am Staat war.

Es sind zwei Ansätze auszumachen, ein regionaler und ein internationaler. Das Konzept der Kulturlandschaft Liechtensteins als Teil einer grösseren Region trug in Form von Sammelbänden (1. Liechtensteiner Kunstalmanach 1987) und Wanderausstellungen Früchte, weil es nicht national engagierte und das hiesige Kunstschaffen zur grenzüberschreitenden Tätigkeit einlud. Hier wurde etwas gestiftet, das in Form eines regen Austausches bis heute anhält. Dass das regionale Schaffen mit dem Kunstraum Engländerbau in Vaduz eine beeindruckende Plattform bekommen hat, dürfte letztendlich die Kulmination der Idee sein, das liechtensteinische Kunstschaffen in die Region auszuklappen. Mit dem Bau des Kunstmuseums Liechtenstein in Vaduz (Eröffnung 2000) schuf sich das Land einen internationalen Knotenpunkt der Museumsszene; das profilierte Haus öffnet sich gelegentlich für einheimische Werkgruppen, hat seinen guten Namen aber vor allem dank aufwendiger Grundlagenarbeit zur Konzeptkunst der sechziger Jahre. Im Rückblick ist festzustellen, dass sich das Feigenblatt dank der Strategie, die Kunst in einer Haltung von Ernsthaftigkeit und Professionalität ins Zentrum zu stellen, zu einer brauchbaren Werkschürze entwickelt hat - auch wenn es schliesslich nur ein einzelnes Schlitzohr wie Heinrich Kieber brauchte, um den Liechtensteiner Finanzplatz zu Fall zu bringen.

Was aber macht mir das Thema Stiftungsgeld und Kunst so gallig? Vielleicht weil das Kunstschaffen in Liechtenstein sich durch und durch kontaminieren liess von diesen Geldern,

es in der Verstrickung mit ihnen achselzuckend das Verstumpfen und Paralisieren seiner feineren Regungen in Kauf genommen hatte, danach weder seine Teilanästhesie konfrontierte, noch sich nach Lauterkeit und Luzidität sehnte, sondern sein Geschäftlein landen wollte oder das eine Buch oder die andere Installation, koste es, was es wolle.

Natürlich braucht Kunst Geld; es ist auch vertretbar, dass in der künstlerischen Transformation ‚schlechte‘ Gelder energetisch gereinigt werden. Das Problem beginnt dort, wo die Kunst nicht mehr an der Hand schnuppert, die sie füttert. Weil sie sich schlichtweg irrelevant macht, wenn sie den Faktor, der in den letzten 70 Jahren Land, Leute und Lebensart am stärksten mutiert hat, nicht analysiert, kritisiert, kommentiert, gestaltet oder anders träumt. Nicht nur, aber auch.

Erneut ansetzen, erzählend.

Es war Anfang der neunziger Jahre Geld aufzutreiben für eine aus heutiger Sicht Low Budget-Installation im Anbau der Weberei Triesen: Man hatte nicht unerhebliche Materialkosten und brauchte für Verbindungsteile einen Fachhandwerker. Der zuerst adressierte Kulturbeirat zeigte sich spröde, andere Stiftungen auch, es kamen nur kleine Summen zusammen, die nicht einmal die Kosten für die MDF-Platten deckten. Man machte einen zweiten Aussand, diesmal auch an die Stiftung Propter Homines, wobei man wusste, dass ihr nur ein Teil der Installation präsentabel sein würde, nämlich die zu Dutzenden in schneeweissen Gips gegossen und mit feinkörnigem Schleifpapier geglätteten Schafe, die, stehend und liegend, tatsächlich ein apartes Bild boten.

Der erste Brief eröffnete mit „Lieber Dr. Dr. Batliner“; unerwartet kam Antwort, man wurde darin mit „Liebe Kunstfreunde“ angesprochen und eine Förderung in Aussicht gestellt. Erfreut, und den vielen Geschichten, die sich um den

landläufig als DDR bekannten Grosstrehänder rankten, plötzlich gänzlich uneingedenk, adressierten wir den zweiten Brief mit „Sehr geehrter Dr. Dr. Batliner“ und sandten, nach erhaltenen zehntausend Franken (die uns den Installationsarsch retteten) einen Dankesbrief an den „Sehr geehrten Prof. Dr. Dr. Batliner“, die Formel aufgreifend, die die Stiftung Propter Homines in ihrem Aussand benutzt hatte.

Es machte zu schaffen: Weil wir nur mit dem Krippen-Anteil zu Geld gekommen waren und das Eigentliche, das Ineinandergreifen von Raum, plastischer Intervention und Feldcharakter der Arbeit, unterschlagen hatten, organisierten wir ein Kunstgespräch in der Installation zur Frage, was Kunst sei. Steinhauer Azzola sandte als Antwort auf die Einladung einen Fax: Als Kinder seien sie zu zweit Fahrrad gefahren, der Hintere aufrecht auf dem Gepäckträger stehend, die Arme in der gleichen triumphalen Geste ausgebreitet wie der freihändig Vordere auf dem Sattel, so durch das Spalier verblüffter Nachbarsgoofen gerollt und gerufen: „Das ist Kunst!“

Stefan Sprenger

Mai 2018