



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Hermann J. Painitz. Bildsprache – Sprachbilder im
österreichischen und internationalen Kontext“

Verfasserin

Mag. phil. Alexandra Schantl

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Dr. Dieter Bogner

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-------|---|-----|
| | Einleitung | 3 |
| I. | Hermann Painitz' künstlerisches Schaffen in den 1960er-Jahren: Serien, Rhythmen, Reihen | 6 |
| II. | Formalistische Tendenzen in der österreichischen Kunst nach 1945 | 30 |
| III. | Der theoretische Hintergrund konkret-systematischer Kunst: Informationsästhetik und Kybernetik | 55 |
| IV. | Zum Stellenwert und Kontext von Hermann Painitz' Manifesten, Entwürfen und Konzepten | 69 |
| V. | Visualisierung von Fakten: Veränderbare Bilder, Zeitbilder, Bildstatistik | 84 |
| VI. | Schriftbilder und Objektsprache | 99 |
| VII. | Logik und Sprache unter dem Vorzeichen des „linguistic turn“ | 122 |
| VIII. | Bild-Text-Relationen, Schriftbildlichkeit, Diagrammatik | 138 |
| | Literaturverzeichnis | 153 |
| | Bildnachweis | 161 |
| | Abstract (D) | 164 |
| | Abstract (E) | 166 |
| | Kurzbiografie der Verfasserin | 168 |
| | Bildteil | |
| | Textanhang | |

Einleitung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als monografische Studie zum Werk des österreichischen Künstlers Hermann J. Painitz (*1938) und konzentriert sich auf die ersten beiden Jahrzehnte seines Schaffens, die 1960er- und 1970er-Jahre. Die Motivation dazu ging zunächst von meinem unmittelbaren beruflichen Umfeld aus, nämlich von jenen Arbeiten des Künstlers, die sich im Besitz der Sammlung des Landes Niederösterreich befinden, für die ich seit mehreren Jahren in verschiedenen Funktionen tätig bin.¹ Diese Bilder übten, sooft ich sah, eine eigenartige Faszination auf mich aus und ließen in mir den Wunsch reifen, mich intensiver damit auseinanderzusetzen. In meinem Entschluss bestärkt wurde ich durch Dr. Dieter Bogner, den ich als Betreuer für mein Dissertationsvorhaben gewinnen konnte und dem ich an dieser Stelle für seine überaus wertvollen Hinweise aufrichtig danken möchte. Ausschlaggebend war aber nicht zuletzt mein erstes persönliches Zusammentreffen mit dem Künstler, der sich von Anfang an als äußerst kooperativer und auskunftsfreudiger Gesprächspartner erwiesen hat, so dass ich ihm zu besonders großem Dank verpflichtet bin.

Gleich zu Beginn meiner Recherchen stellte ich fest, dass Hermann Painitz, dessen Name heute vor allem mit seiner Funktion als ehemaliger Präsident der Wiener Secession (1977-1983) assoziiert wird, gewissermaßen zu den bekannten Unbekannten unter den österreichischen Künstlern zählt, was mehrere Gründe hat. Da er keine akademische Ausbildung absolviert und sich auch sonst keiner bestimmten Szene oder Gruppe zugehörig gefühlt hat, war ihm von Anfang an das Schicksal eines Außenseiters beschieden. Hinzu kommt, dass er dazu neigt, seine Meinung und Überzeugung stets ungeschönt preiszugeben, was ihm den Ruf eines eher unbequemen Zeitgenossen eingebracht hat. Wengleich Hermann Painitz, dessen Werke in namhaften öffentlichen und privaten Sammlungen anzutreffen sind, insbesondere in den 1960er- und 1970er-Jahren im Ausstellungsgeschehen sehr präsent war, fehlt bis dato eine umfangreichere Publikation zu seinem Schaffen.

¹ Aus der niederösterreichischen Landessammlung stammende Werke von Hermann Painitz waren unter anderem in den von mir kuratierten Ausstellungen „Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur“ (17.11. 2007 – 26. 10. 2008) und „ICH IST EIN ANDERER. Die Kunst der Selbstdarstellung“ (25. 9. 2010 – 26. 4. 2011) im Landesmuseum Niederösterreich zu sehen. Vgl.: Alexandra Schantl (Hrsg.): „Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur“, Wien New York 2008, S. 172-175 und Alexandra Schantl (Hrsg.): „ICH IST EIN ANDERER. Die Kunst der Selbstdarstellung“, Weitra [2010], S. 162 f.

Abgesehen von einigen Broschüren, die sich einzelnen Werkgruppen jüngerer Datums widmen, gibt lediglich ein von der Neuen Galerie Linz, dem Museum moderner Kunst Wien und dem NÖ Dokumentationszentrum für moderne Kunst St. Pölten 1987 herausgegebener Katalog einen kursorischen Überblick. Als nachteilig für seinen Bekanntheitsgrad hat sich auch die Tatsache erwiesen, dass Painitz einem analytischen Denken und formalistischen Gestalten verpflichtet ist, das in Österreich zwar an sich eine lange geistesgeschichtliche Tradition hat, aber in künstlerischer Hinsicht nie eine breitere Basis finden konnte. Zumal sich die Anliegen, die diese Art von Kunst transportieren will, dem Betrachter nur schwer erschließen.

Mein vorrangiges Ziel ist es daher, Hermann Painitz' Werke unter Einbeziehung seiner eigenen Schriften und des zu ihrer Entstehungszeit relevanten intellektuellen Diskurses zu untersuchen und sie sowohl im nationalen als auch im internationalen Kunstkontext zu verorten, um dadurch einen Zugang zu den Intentionen dieses zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Künstlers zu schaffen. Die Arbeit ist im Wesentlichen so gegliedert, dass zuerst jeweils anhand von repräsentativen Werkbeispielen die spezifischen Anliegen Painitz' dargelegt und in den darauf folgenden Abschnitten die entsprechenden theoretischen Bezüge aufgezeigt werden. Der erste Abschnitt behandelt das auf der Anwendung arithmetischer Methoden basierende Oeuvre der 1960er-Jahre, das vor allem serielle Bilder, einige plastische Werke, aber auch experimentelle literarische Arbeiten umfasst. In dieser Dekade seines Schaffens ging es Painitz vor allem um die Objektivierung von Kunst und die Veranschaulichung von abstrakten Abläufen. Die Grundlage hierfür bildete einerseits ein Montageverfahren und andererseits eine ausgeklügelte, auf Zahlenreihen beruhende, rational nachvollziehbare Farbsystematik, die vor der eigentlichen Ausführung der Werke jeweils in einer Notation festgehalten wurde. In den nächsten beiden Kapiteln werden nicht nur die Verbindungslinien zur seriellen Musik und dem so genannten „Methodischen Inventionismus“ thematisiert, sondern auch der Einfluss von Informationsästhetik und Kybernetik, welcher insofern besonders wichtig erscheint, als Painitz in seiner künstlerischen Praxis stets darum bemüht war, auf Seiten des Betrachters einen Erkenntnisprozess in Gang zu setzen, so dass ihm die Rolle eines dem Künstler ebenbürtigen Partners zugedacht ist. Das vierte Kapitel widmet sich seinen Manifesten und deren gesellschaftspolitischen Hintergrund sowie der Bedeutung des konzeptuellen Aspekts in seinem Werk.

Das Bestreben, Kunst mit Wissenschaftlichkeit in Einklang zu bringen, manifestiert sich einmal mehr in den zu Beginn der 1970er-Jahre entstandenen Zeitbildern und statistischen Arbeiten, die die Visualisierung von Fakten und realen Sachverhalten zum Inhalt haben, was unter Berücksichtigung der von Otto Neurath in den 1920er-Jahren entwickelten „Wiener Methode der Bildstatistik“ im fünften Kapitel erörtert wird. Painitz' Interesse an der Erfindung von Zeichensystemen, das sich bereits in diesen Werkgruppen offenbart, erfährt im weiteren Verlauf der 1970er-Jahre eine Vertiefung in den codierten Textarbeiten, gegenständlichen Alphabeten und seriellen Fotoarbeiten, die im sechsten Kapitel analysiert werden. Im Anschluss daran gilt es, ausgehend von der Ausstellung „Logische Kunst?“, die Painitz 1977 im Rahmen des Wittgenstein-Symposiums initiiert hatte, den Zusammenhang mit der Sprachphilosophie, der Semiotik und dem Strukturalismus näher zu beleuchten, wobei hier auch die um 1900 virulent gewordene Sprachkrise und deren Folgen für die Kunst ein zentrales Thema sind.

Im letzten Kapitel schließlich werden Painitz' Werke, rekurrierend auf sein in den 1960er-Jahren angewendetes künstlerisches Verfahren, unter Bezugnahme auf die konkrete Poesie einerseits und die aktuelle bildwissenschaftliche Forschung andererseits hinsichtlich ihres dialektischen Verhältnisses von Text und Bild untersucht. Im Zuge dessen wird der Beweis erbracht, dass die gegenwärtig von der Bildwissenschaft bzw. den so genannten Kulturtechniken aufgeworfenen Problemstellungen sowie die daraus gewonnenen Einsichten in wesentlichen Aspekten bereits in der informationsästhetischen Texttheorie Max Benses und der konkreten Literatur angelegt waren. Aus diesem Grund habe ich mich für eine chronologisch-diskursive Methode entschieden, deren vordringliches Bemühen der ausführlichen Darstellung jenes philosophischen und theoretischen Hintergrundes gilt, der für den Künstler zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Werke von essentieller Bedeutung war und durch die bildwissenschaftliche Argumentation lediglich eine Aktualisierung erfährt. Dadurch wird nicht zuletzt das avantgardistische Potential von Painitz' künstlerischem Selbstverständnis evident, das gleichsam darauf ausgerichtet ist, die Differenz zwischen epistemischer und ästhetischer Erkenntnis zu überwinden, zwischen Perzeption und Kognition zu vermitteln und im Sinne der Diagrammatik auf bildnerischem Wege neues, einer werkimmanenten Logik unterliegendes Wissen zu erzeugen.

I. Hermann Painitz' künstlerisches Schaffen in den 1960er-Jahren: Serien, Rhythmen, Reihen

Hermann Josef Painitz, geboren am 21.11.1938 in Wien, absolvierte zunächst auf Wunsch der Familie eine Ausbildung zum Gold- und Silberschmied. Nach seiner Lehrzeit (1952/53 – 1956) und kurzer Berufstätigkeit in Wien arbeitete er von April 1958 bis Dezember 1959 bei einem Juwelier in Bern.

In der Schweiz fühlte er sich als „Fremder“ ziemlich isoliert und verbrachte seine freie Zeit mit der Lektüre philosophischer Werke (insbesondere von Arthur Schopenhauer und Friedrich Schleiermacher) sowie dem Besuch von diversen Vorträgen. Zu der damals sehr aktiven Berner Kunstszenen mit ihrer lebendigen, „leicht anarchischen“ Keller- und Kleinbühnenkultur hatte er, eigenen Aussagen zufolge, erstaunlicherweise keinen Kontakt.² Dies verwundert umso mehr als diese Stadt auch hinsichtlich des „offiziellen“ kulturellen Lebens vieles zu bieten hatte, etwa die renommierte Kunsthalle oder die Gewerbeschule Bern, an der Künstler wie Marcel Wyss, Dieter Roth, Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri u. a. ihre Ausbildung erhielten und Painitz selbst im Wintersemester 1958/59 nachweislich den Kurs „Gravieren – Ziselieren“ belegte. 1953 gründeten Marcel Wyss und Dieter Roth die Galerie „33“ (im ersten Stock eines Bücherantiquariats in der Gerechtigkeitsgasse 33), in der nicht nur die „Berner Szene“ ausstellte, sondern auch damals unbekannte Künstler wie Almir Mavignier oder Arnulf Rainer; Filmvorführungen und experimentelle Musikveranstaltungen fanden ebenfalls hier statt.³ In diesem offenen, gegenüber neuen künstlerischen Impulsen aufgeschlossenen Klima riefen Marcel Wyss, Dieter Roth und Eugen Gomringer schließlich die Künstlerzeitschrift „spirale“ ins Leben, die sich bald zu einem wichtigen Medium konkreter Kunst entwickelte. In den acht bzw. neun (inklusive der signierten Spezialnummer), im Zeitraum 1953 bis 1964 erschienen Heften publizierten unter anderem auch die „Zürcher Konkreten“ wie Max Bill und Richard Paul Lohse sowie zahlreiche andere konstruktiv, konkret oder kinetisch arbeitende Künstler. Von all dem nahm Hermann Painitz während seines Aufenthaltes in Bern, wie er behauptet, keine Notiz. Der aus Bern stammende Plastiker Bernhard

² Vgl. Annemarie Bucher: „spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964“, Baden 1990, S. 37-45

³ Vgl. ebd., S. 42

Luginbühl, den er Jahre später in Wien kennen lernte, zeigte sich darüber sehr verwundert, dass sie damals nicht in Kontakt gekommen waren.⁴ Was die Kunst von Max Bill betrifft, so Painitz, sei sie ihm zwar von Ausstellungen her vertraut gewesen, aber erschien ihm „zu eng gedacht“, und die Werke von Richard Paul Lohse seien ihm erst lange nach seinem Aufenthalt in der Schweiz bekannt geworden.

Nach seiner Rückkehr ging Painitz in Wien weiterhin seinem erlernten Beruf nach und unternahm parallel dazu erste, vom Dadaismus inspirierte Versuche auf literarischem Gebiet ehe er 1962/63 einige Monate erwerbstätig in London verbrachte, wo seine ersten bildnerischen Arbeiten entstanden: In der „Times“ war ihm der serielle Charakter der Mietangebote aufgefallen, der ihn dazu veranlasste hatte, hunderte davon auszuschneiden, nach ästhetischen Gesichtspunkten zu ordnen und für serielle Collagen zu verwenden.

Wieder in Wien entwickelte Painitz diese Art der Collage bzw. Montage mit verschiedenfarbigen, annähernd quadratischen, aus bedruckten oder bemalten Papieren ausgeschnittenen Elementen konsequent weiter. Bei den ersten, aus der Frühzeit seines künstlerischen Schaffens erhaltenen Arbeiten handelt es sich um Tafelbilder, in denen derartige Elemente oder Farbträger jeweils zeilenförmig auf einer mit Zeitungspapier überzogenen Hartfaserplatte angebracht wurden (Abb. 1). Die Mächtigkeit dieser Bilder ist ein wichtiges Indiz dafür, wie sehr der Künstler darum bemüht war, jegliche Willkür einer individuellen Handschrift im Sinne von gestischen Spuren zu vermeiden. Painitz erhob dies zu einem Grundprinzip seiner Arbeit. Ein weiterer Vorzug der Collagetechnik bestand darin, dass die einzelnen Farbelemente in beliebiger Anzahl und Position, d.h. nicht nur nebeneinander, sondern auch übereinander, auf dem Bildträger platziert werden konnten (vgl. Abb. 2). Für die Gewinnung der Farbelemente zog der Künstler verschiedenste Sorten von Papier heran wie z. B. Glanzpapier, siebbedrucktes oder eigenhändig bemaltes Papier. Es ging ihm dabei weniger um den Materialcharakter des Papiers als vielmehr um seine Eigenschaft als Farbträger. Die Verwendung verschiedener Papiere stünde dabei, wie er 1964 schrieb, exemplarisch für die Verwendung aller Materialien: „Da es unmöglich ist, alle Materialien zu verwenden, zeige ich die

⁴ Luginbühl hatte 1978, unter der Präsidentschaft Painitz', eine Ausstellung in der Wiener Secession.

Befreiung aus dem Materialzwang an einigen wenigen, bisher ungebräuchlichen Stoffen und Kombinationen von Stoffen.“

Die tektonische Arbeitsweise, die ihm die Collage ermöglichte, entsprach kongenial Painitz' streng methodischem Ansatz, den er in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre sukzessive auszuformulieren begann. Sein Bestreben war es, objektive Kunst zu schaffen, Kunst, die auf überprüfbaren Gesetzmäßigkeiten beruhen und abstrakte Zusammenhänge veranschaulichen sollte. Deshalb ging er nunmehr daran, seinen Werken ein Kalkül zugrunde zu legen, nämlich Zahlenreihen, mittels derer sowohl die Quantität als auch die Positionierung der Farbelemente exakt definiert sowie bestimmte rhythmische und serielle Abfolgen veranschaulicht werden konnten. Diese Arbeitsweise bedarf natürlich einer der eigentlichen Ausführung vorausgehenden Planung, die sich in Notationen – Painitz selbst spricht von „seriellen Bildkonzepten“ – manifestiert, in welchen das jeweilige Zahlen- und Farbenschema festgehalten und oft auch die kompositorische Umsetzung skizziert wurde. Damit erweisen sich die Notationen, wie anhand der konkreten Werkanalysen zu sehen sein wird, als unverzichtbar für die Rezeption und das Verständnis der Werke.

Präsentiert wurden solche Arbeiten unter dem Titel „Serien. Farbfunktionen. Lineare Bewegungen. Dynamische Abfolgen“ in Painitz' erster Einzelausstellung, die im September 1964 in der von Christa Hauer und Johann Fruhmann geleiteten Galerie im Griechenbeisl in Wien stattfand. In der Presseaussendung wird der Künstler dazu folgendermaßen zitiert:

„Mit der Einführung der Qualitätsfunktion, also der erkennbaren Zugehörigkeit verschiedener Elementegruppen zu einem Tonwert (Farbe), endet die Malerei der freien Setzung von Farbe und Form nach Gutdünken des Malers. An die Stelle der Zufälligkeit tritt die Notwendigkeit. Die Einführung der Zahl dient der Überwindung der Zufälligkeit durch die Notwendigkeit. Die Zahl führt zur seriellen Aussagemöglichkeit. Erst von dieser kann zur Funktion des Tonwertes übergegangen werden.“

Peter Baum, der von Anfang an zu den wichtigsten Mentoren des Künstlers zählt, schreibt anlässlich dieses Debüts in der Zeitschrift „Alte und moderne Kunst“:

„Painitz beschäftigt sich [...] mit einer Art von Bildnerie, die in Wien von sonst niemandem praktiziert werden dürfte. Seine Serien, Farbfunktionen, linearen Bewegungen und dynamischen Abfolgen, wie er selbst seine Arbeiten bezeichnet, sind ein gangbarer und zum Teil unbedingt geglückter Versuch, Bilder zu schaffen, in denen jede Art von Zufall und zufallsbedingter Subjektivität generell ausgeschaltet werden soll. [...] Es ist serielle Kunst, die primär auf der Zahl, deren Kombinatorik und inneren Gesetzmäßigkeit als Ordnungskomponente aufbaut. Die Reihenfolge, in der bestimmte Elemente wiederkehren, verleiht den Bildern Rhythmus und Gerichtetheit, die Wahl der Farben und der Oberflächenbeschaffenheit dieser Bildbestandteile bestimmt deren Harmonie. Painitz [...] glaubt an eine ‚objektive Kunst‘, die – von A bis Z völlig durchgeplant – ein Gegengewicht zu allen übrigen Kunstrichtungen der Gegenwart sein soll.“⁵

Bereits im Jahr darauf wurde Painitz gemeinsam mit Roland Goeschl und Paul Rotterdam von Werner Hofmann, dem damaligen Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien, für die österreichische Sektion auf der 4. Biennale in Paris ausgewählt. Weiters war er bei der „Trigon 65“ in Graz vertreten und bestritt darüber hinaus eine Einzelausstellung in der Galerie Schütze im deutschen Bad Godesberg.

Vom Februar 1965 an bis September 1966 war Painitz auch als Lehrbeauftragter an der Hochschule (damals: Akademie) für angewandte Kunst tätig, davon das erste Jahr als Assistent von Prof. Herbert Tasquil, der die Klasse Bildnerische Erziehung leitete. In dieser Funktion unterrichtete er den Grundkurs zur Vorbereitung und „Theorie der Form“.⁶

1966 widmete ihm die Galerie im Griechenbeisl abermals eine Personale, und zwar unter dem Titel „Einzahl Mehrzahl Vielzahl Unzahl“, die von einem gleichnamigen, vom Künstler verfassten und in Form eines Faltblattes herausgegebenen Manifest begleitet wurde. Darin stellt Painitz nicht nur sein Talent zum scharfzüngigen Polemiker unter Beweis, sondern gibt erstmals – jedenfalls in gedruckter Form – auch Einblick in die seinen Arbeiten zugrunde liegenden theoretischen

⁵ Peter Baum: „RHYTHMISCHE ABFOLGEN. Erfolgversprechendes Debüt von Hermann Painitz in der Galerie im Griechenbeisl“, in: „alte und moderne kunst“, 9. Jahrgang 1964, Heft 77, Wien 1964, S. 50

⁶ Als Painitz die Assistentenstelle mit Beginn des Wintersemesters 1965 zurücklegte, schlug er für die Nachbesetzung die mit ihm freundschaftlich verbundenen Künstlerkollegen Marc Adrian und Helga Philipp vor. Da Adrian kein Interesse zeigte, fiel die Entscheidung zugunsten von Helga Philipp, die dann bis zu ihrem Tod 2002 als Assistenzprofessorin an der Hochschule für angewandte Kunst lehrte.

Überlegungen. Dort finden sich neben der Reproduktion einer Notation einige, für Painitz' künstlerisches Selbstverständnis richtungweisende Bemerkungen:

- „12. Die Zahl als Abstraktum par excellence dient der Verdeutlichung von Abläufen, die in ihrer Vielzahl die Wirklichkeit bilden und in uneingeschränkter Gleichzeitigkeit vorhanden sind. Ein eindimensionaler Zahlenablauf zeigt eine Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten. Ein mehrdimensionaler Zahlenablauf zeigt Verschiedenheit und Gleichheit, doch wird diese durch die Unmöglichkeit der Elemente-Durchdringung – oder besser dadurch, daß zwei Elemente nicht am selben Ort sein können – erneut zu Verschiedenheit. [...]
- 14. Die Bildfläche dient der Demonstration von Gesetzmäßigkeiten. [...]
- 16. Das Bild ist eine Schautafel für unabänderliche Ordnungen. [...]
- 18. Das Bild ist eine Schautafel, auf der das Weltbild des Malers demonstriert wird.“⁷

Die Jahre 1962 bis 1969 waren eine ungemein produktive Phase, in der der Künstler seine Methodik gemäß der in dem Manifest „Einzahl Mehrzahl Vielzahl Unzahl“ dargelegten Prinzipien nicht nur an zahlreichen Tafelbildern, Arbeiten auf Papier, Plastiken und Werken im öffentlichen Raum, sondern auch an theoretischen Texten und seriellen Gedichten erarbeitete.

Eine Lesung solcher „Gedichte“ fand beispielsweise am 18. November 1965 in der Galerie im Griechenbeisl statt. Unter Painitz' „seriellen Gedichten“ sind literarische Texte zu verstehen, die sich zwar meist eines „poetischen“ Vokabulars bedienen, aber auf einer offenen Form beruhen und nach den Prinzipien der Serie, Reihe, Progression oder Permutation, die auch in Kombination miteinander auftreten können, gestaltet sind. Im Vordergrund stehen die nunmehr auf die Elemente der Sprache bezogene Einhaltung einer gesetzmäßigen Abfolge und das Bemühen um eine zahlenmäßig erfassbare „Wahrheit“, die für Painitz gleichbedeutend mit Ordnung und Ästhetik ist.⁸

Als Beispiel sei an dieser Stelle ein mit der Schreibmaschine verfasstes Gedicht wiedergegeben, das die Anwendung eines permutativen Verfahrens zeigt:

⁷ Hermann Painitz, Wien am 3.4.1966, Eigenverlag Wien

Der Text dieses Manifestes wurde später in unveränderter Form – jedoch mit anderen Abbildungen – auch in der deutschen Zeitschrift „Magazin KUNST“ publiziert. Vgl. „Magazin KUNST“, Mainz 1967, Nr. 27, S. 534-536.

Eine Reproduktion des ursprünglichen, vom Künstler als Faltblatt veröffentlichten Manifests findet sich im Bildteil der vorliegenden Arbeit (Abb. 3).

⁸ e. g.: „Die Suche nach dem Gesetz“, in: „Kleine Zeitung“, Graz, 4. Jänner 1966

VERSCHIEBEN WORTGRUPPE EINE WORTEN ACHT VON WORTFOLGE EINER IN ODER
COMPUTOGRAMMATIK ODER DIE SELBSTÄNDIG GEWORDENE (BEFREITE) SPRACHE

IN EINER WORTFOLGE von acht Worten eine Wortgruppe verschieben
Von IN EINER WORTFOLGE acht Worten eine Wortgruppe verschieben
Von acht IN EINER WORTFOLGE Worten eine Wortgruppe verschieben
Von acht Worten IN EINER WORTFOLGE eine Wortgruppe verschieben
Von acht Worten eine IN EINER WORTFOLGE Wortgruppe verschieben
Von acht Worten eine Wortgruppe IN EINER WORTFOLGE verschieben
Von acht Worten eine Wortgruppe verschieben IN EINER WORTFOLGE
IN EINER WORTFOLGE von acht Worten eine Wortgruppe verschieben

VON ACHT WORTEN in einer Wortfolge eine Wortgruppe verschieben
In VON ACHT WORTEN einer Wortfolge eine Wortgruppe verschieben
In einer VON ACHT WORTEN Wortfolge eine Wortgruppe verschieben
In einer Wortfolge VON ACHT WORTEN eine Wortgruppe verschieben
In einer Wortfolge eine VON ACHT WORTEN Wortgruppe verschieben
In einer Wortfolge eine Wortgruppe VON ACHT WORTEN verschieben
In einer Wortfolge eine Wortgruppe verschieben VON ACHT WORTEN
VON ACHT WORTEN in einer Wortfolge eine Wortgruppe verschieben

EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN in einer Wortfolge von acht Worten
In EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN einer Wortfolge von acht Worten
In einer EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN Wortfolge von acht Worten
In einer Wortfolge EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN von acht Worten
In einer Wortfolge von EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN acht Worten
In einer Wortfolge von acht EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN Worten
In einer Wortfolge von acht Worten EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN
EINE WORTGRUPPE VERSCHIEBEN in einer Wortfolge von acht Worten

Painitz stützt sich gerade bei diesem Text auf die typographischen Eigenheiten der Schreibmaschine, die selbst bei Verwendung von Großbuchstaben einen gleichmäßigen Typenabstand bewirken und ein exaktes Untereinandersetzen der Zeilen in Form eines Blocks ermöglichen. So gelingt es, das Verschieben einer bestimmten Gruppe von Worten innerhalb des Satzes sozusagen demonstrativ vor Augen zu führen. Der Text entspricht somit den Kriterien der „visuellen Poesie“, in welcher eben der visuellen Komponente der Schrift große Bedeutung beigemessen wird. Nach Gerhard Rühm, der sowohl den Begriff als auch das gesamte Genre entscheidend geprägt hat, stellt das Schreibmaschinengedicht, das er als „Ideogramm“ bezeichnet, eine spezifische Variante dar:

„das ‚ideogramm‘ unterscheidet sich vom ‚kalligramm‘ (apollinaire) oder dem ‚figurengedicht‘ des barock grundsätzlich dadurch, dass die visualisierung des verbal schon gesagten weder illustration (ein ‚apfel‘-text in form eines apfels) noch allegorie (ein gedicht über die gerechtigkeit in form einer waage), also nicht tautologisch ist, vielmehr dem text eine zusätzliche information verleiht, die nur visuell erfahrbar ist.“⁹

⁹ Gerhard Rühm, in: Monika Lichtenfeld (Hg.): „gerhard rühm. gesammelte werke. 2.1 visuelle poesie“, Berlin 2006, S. 739

Was seine nunmehr im Detail zu betrachtenden Arbeiten im bildnerischen Bereich betrifft, fällt auf, dass der optische Eindruck, den sie – ungeachtet ihrer exakten Ausführung – vermitteln, keineswegs der vom Künstler geforderten Überwindung des Subjektiven und Willkürlichen entspricht. Dieser vermeintliche Widerspruch soll im folgenden Abschnitt anhand einiger exemplarischer Analysen von Werken in Gegenüberstellung mit den entsprechenden Notationen ausführlicher erläutert werden.

Die Arbeit „Zwei verschränkte Reihen auf sechs Bildern“ aus dem Jahr 1963 (Abb. 4 a-f) umfasst sechs querformatige Blätter, bei denen jeweils in vier horizontalen Reihen je sechs annähernd gleich große und annähernd quadratische, aus drei oder vier konzentrischen Farbschichten bestehende Elemente auf einen weißen Papiergrund aufgebracht sind. Unter den ersten drei Reihen finden sich jeweils kleine, mit Tusche gezeichnete, aus drei konzentrischen Linien zusammengesetzte Quadrate, die je in der Mitte von vier farbigen Quadraten positioniert sind und von ihnen partiell verdeckt werden. Die Blätter sind nummeriert und geben damit eine Reihenfolge vor, deren Logik aber augenscheinlich nicht nachzuvollziehen ist, da der durch die Gleichförmigkeit der Elemente implizierte serielle Zusammenhang im Widerspruch steht zur ungleichgewichtigen, zufällig erscheinenden Anordnung der Farbelemente. Das wird insbesondere anhand der Dominanz von Rot und Weiß im dritten und vierten Blatt deutlich. Dass dieser sechsteiligen Arbeit dennoch eine strenge und folgerichtige, auf Zahlenreihen basierende Systematik zugrunde liegt, wird durch eine 1963 datierte Notation (Abb. 5), einen undatierten so genannten Kommentar (Abb. 6) und ein weiteres Skizzenblatt zur Abfolge (Abb. 7) belegt.

Die Notation (Abb. 5) stellt gewissermaßen die Anleitung zur Ausführung des Bildes dar, d.h. hier werden die Reihen definiert und die Anordnung der Bildelemente festgelegt. Bei diesem Beispiel sind zwei *verschränkte* Zahlenreihen (I und II) dargestellt, was bedeutet, dass jeweils eine arithmetische und eine geometrische Reihe¹⁰ miteinander verschränkt wurden, wobei die mit römisch II bezeichnete Zahlenreihe eigentlich aus drei verschiedenen, miteinander verschränkten Reihen besteht. (Es handelt sich hier um eine arithmetische Folge, die

¹⁰ Der Begriff *Reihe* entspricht der Diktion des Künstlers, die im weiteren Textverlauf beibehalten wird, da *Reihe* hier im Sinne des alltäglichen Sprachgebrauchs allgemein für eine *Zahlenreihe* steht. Der mathematischen Definition nach handelt es sich dabei nämlich durchwegs um *Folgen*: Bei *arithmetischen Folgen* ist die Differenz zweier benachbarter Folgeglieder konstant. Bei *geometrischen Folgen* ist der Quotient zweier benachbarter Folgeglieder konstant.

mit zwei geometrischen verschränkt wurde.) Die Zahlen pro Reihe (I: 1, 2 bzw. II: 1, 2, 3), denen – gemäß einer Legende – die Kompositionselemente (Farben, bedrucktes Papier und leere Fläche) zugeordnet sind, werden zunächst einzeln in linearer Form aufgeschlüsselt, wobei sie je nach ihrer Zugehörigkeit zur arithmetischen oder geometrischen Reihe entsprechend oft wiederholt werden. Aus dem unteren Teil der Notation wird schließlich – getrennt nach I und II – die *Anordnung* der Kompositionselemente für alle sechs Bilder ersichtlich; die zuvor linear aufgeschlüsselten Zahlen sind hier jeweils in einem Zahlenblock, der dem ausgeführten Blatt entspricht, dargestellt, und zwar pro Block – von links oben nach rechts unten – in fortlaufenden und auf den nächsten Block überspringenden Zeilen. Die tatsächliche Verschränkung der Reihen, die in jedem einzelnen der annähernd quadratischen Bildelemente wirksam wird, lässt sich allein anhand der Notation nicht nachvollziehen, sondern erst in der Gegenüberstellung mit den ausgeführten sechs Bildern. Die vom Künstler intendierte Betrachtungsweise der Bilder ergibt sich demnach aus den in der Notation als „Anordnung“ betitelten Zahlenblöcken I und II:

Bezogen auf die quadratischen Farbelemente definiert der Block I – Reihe für Reihe und von links nach rechts – die Zuordnung der Farbtöne (1 – Schwarz/Rot, 2 – Blau/Rotblau) zur jeweils ersten (äußersten) und dritten konzentrischen Schicht, d.h. bei 1) kommt Schwarz in der äußersten und Rot in der dritten Schicht vor, bei 2) Blau in der äußersten und Rotblau in der dritten Schicht. Dem gleichen Prinzip folgend, weist der Block II der zweiten sowie der innersten konzentrischen Schicht die Farbqualitäten zu (1 – schwarzes Papier, 2 – bedrucktes, schwarzes Papier/türkises Papier, 3 – weißes Papier/leere Fläche), wobei hier zwei Besonderheiten gegeben sind, die die Lesbarkeit erschweren: bei 1) nämlich kommt das schwarze Glanzpapier sowohl in der zweiten als auch in der innersten Schicht vor und bei 3) ist die als „leere Fläche“ bezeichnete Eigenschaft für die innerste Schicht mit einer transparenten bzw. „imaginären“ Schicht gleichzusetzen, so dass im Bild nur drei statt vier konzentrische Farbschichten dargestellt sind. Dieser Umstand kommt beispielsweise im dritten Blatt deutlich zum Tragen, bei welchem gerade im Hinblick auf die Monotonie auch die augenfällige Korrespondenz zwischen Notation und Ausführung hervorzuheben ist. Die vermeintlich willkürliche Anordnung der Bild- und Farbelemente löst sich demnach bei analytischer

Betrachtung sukzessive auf, wenngleich natürlich die Diskrepanz gegenüber der sinnlichen Wahrnehmung nach wie vor bestehen bleibt.

Der Vergleich von Notation und Ausführung liefert also zumindest eine Erklärung für die dem ersten Anschein nach vorhandene Widersprüchlichkeit und zeigt, dass der Künstler die mittels Zahlenreihen selbst gewählte Systematik konsequent eingehalten hat, wobei grundsätzlich nicht ganz auszuschließen ist, dass die Notation, rein mathematisch betrachtet, Fehler beinhaltet, die sich aber in der Ausführung nicht zwangsläufig auswirken: Sei es, dass sich der Künstler an bildwirksamen Stellen der Notation entweder selbst korrigiert oder dass sich der Fehler an einem in der Unendlichkeit, d.h. jenseits der Grenze des Dargestellten liegendem Punkt auswirken würde. Für den Betrachter sind derartige Problemstellungen insofern irrelevant als er im Normalfall nicht die Möglichkeit hat, die „Richtigkeit“ der Ausführung zu überprüfen. Zumal der Künstler bis dato die Notationen noch nie in unmittelbarem Zusammenhang mit den betreffenden Werken präsentiert hat.

Das als Kommentar bezeichnete Skizzenblatt (Abb. 6) zeigt auf dem linken Blatt eine auf dieselbe 6-teilige Arbeit („Zwei verschränkte Reihen auf sechs Bildern“, 1963) bezogene Anordnung der Bildelemente, die hier allerdings mit Hilfe von farblich unterschiedlich gekennzeichneten, fortlaufenden Zahlen erfolgt. Das rechte Blatt beinhaltet folgende handschriftliche Bemerkung:

„Das wesentliche Ereignis dieser Reihen ist in der zweiten Schicht enthalten. Es ist die Verwendung eines abstrakten Trennelements. (Abstrakt – abstrahere – abziehen – abgezogen)

Dieses tritt selbst nicht in Erscheinung, beeinflusst aber das Bildgeschehen und somit das Bild.

Dieses nicht sichtbare Element konstituiert die Erscheinungsform des Bildes, so wie im Organischen nicht sichtbare Faktoren die Erscheinungswelt beeinflussen.

Dieses nicht sichtbare Element konstituiert die Erscheinungsform des Bildes so wie im Anorganischen nicht sichtbare Faktoren die Erscheinungswelt beeinflussen.

Das nicht Sichtbare wird in seiner Wirkung sichtbar.

SOMIT IST DAS NICHT SICHTBARE SICHTBAR GEMACHT.“

Mit diesem Kommentar, der mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem späteren Zeitpunkt, d.h. *nach* Ausführung der sechs Bilder, entstanden ist, liefert Painitz eine alternative und ebenso schlüssig nachvollziehbare Leseanleitung, die zugleich einerseits als *Kommentierung* seiner Arbeit und andererseits vielleicht auch als

Korrektur zu verstehen ist (Die „ursprüngliche“ Notation beinhaltet tatsächlich einen Schreibfehler in der Zahlenfolge II, der jedoch im Zahlenblock berichtigt wurde.) . Mit der gewissermaßen im Nachhinein festgehaltenen Notation reagiert der Künstler möglicherweise auf die durch den Titel gegebene Unzulänglichkeit (Zwei verschränkte Reihen...), indem er die Anordnung der Bildelemente bzw. das Zustandekommen der Zahlenreihe II anders zu erklären versucht. Diese „nachträgliche“ Notation ist auch insofern leichter lesbar, als hier für jedes der sechs Bilder der Aufbau in konzentrischen (Farb-)Schichten anhand der zahlenmäßigen Anordnung der Bildelemente ersichtlich wird. (Interessant ist, dass keine Notation – bei aller „Genauigkeit“ – einen Hinweis auf das mit Tusche gezeichnete quadratische Element, welches auf allen sechs Blättern unverändert in Erscheinung tritt, enthält.)

Die dreiteilige Arbeit „Beginn eines Ablaufes, über drei Blätter fortgeführt“ aus dem Jahr 1964 (Abb. 8 a-c) wurde 1966 im Rahmen einer Einzelausstellung im Grazer Forum Stadtpark gezeigt und vom Künstler in einem Artikel in der „Kleinen Zeitung“ folgendermaßen beschrieben:

„[...] In der [...] Arbeit sind die Bildelemente: schwarze Farbe, schwarzes Papier, weißes Papier, Bleistiftfläche, Bleistiftlinie und unbenützte Bildfläche erstens nach Quantität und Qualität eingesetzt. Das Schwarz wird dadurch, daß es in großer Menge verwendet wird, entwertet, während die Qualitäten: Bleistift, Linie und unbenützte Bildfläche durch Zurücknehmen erzielt werden. Zweitens ist durch Verwendung von Ordnungsschemata, wie Rhythmus, Serie und Reihe, ein definitives Setzen der Bildelemente möglich, wobei die unter erstens angeführten Errungenschaften durch das Verwenden des Ablaufvehikels nicht gestört werden dürfen. Drittens sind der Ort und die Abfolgerichtung, in der Elemente auf die Bildfläche gesetzt werden, durch die Fortführung über mehrere Arbeitsflächen und die angestrebte größtmögliche Einfachheit und Klarheit bestimmt, wobei aber dieses Setzen der Elemente die unter erstens und zweitens angeführten Errungenschaften nicht stören darf.

Das Streben nach Einfachheit und Klarheit ist keineswegs eine Vereinfachung, um eine allgemeine Verständlichkeit zu erreichen. Eine reiche Bearbeitung dieser Arbeiten kann der Künstler gar nicht vermeiden, da jeder Künstler, sofern er diesen Namen zu Recht trägt, ein reicher Mensch par excellence ist.“¹¹

Aus der zugehörigen Notation (Abb. 9) wird ersichtlich, dass auch diese Arbeit auf zwei mit römisch I und II bezeichneten Zahlenreihen basiert, wobei den arabischen

¹¹ Hermann Painitz, in: „Kleine Zeitung“, Graz, 25. September 1966

Zahlen wiederum verschiedene Bildelemente zugeordnet sind. Die auf der unteren Blatthälfte dargestellte Anordnung macht deutlich, dass sich zwei Bildelemente mitunter aufheben oder „verstärken“ können. Wenn nämlich aufgrund des vorgegebenen Zahlenschemas, das die Position der Bildelemente definiert, die Bildelemente *leere Fläche* und *weißes Papier* bzw. *Schwarz* und *schwarzes Papier* aufeinander treffen, ergeben sich in den ausgeführten Bildern entweder Leerstellen (das erste Blatt weist beispielsweise gegenüber der Notation nur drei statt vier Positionen auf) oder zur Gänze schwarz erscheinende Vierecksformen. In letzterem Fall setzt sich das schwarze Glanzpapier gegen das mit Plakatfarbe gemalte Schwarz ab.

Ähnlich verhält es sich bei der Arbeit mit dem Titel „Reihen auf Rhythmen“ aus dem Jahr 1964 (Abb. 10). Die zugehörige Notation (Abb. 11) zeigt, dass auch hier die zuerst in einer Linie festgehaltene Zahlenfolge im nächsten Schritt, d.h. bei der für die Bildkomposition entscheidenden *Anordnung*, in fortlaufenden Blöcken (jeweils von links oben nach rechts unten) wiedergegeben wird. Das der Zahl 3 zugewiesene Element „leere Fläche“ entspricht einer gewissermaßen nicht-existenten bzw. „transparenten Schicht“, die die jeweils darunter liegende „durchscheinen“ lässt.

Ab 1965 verwendet der Künstler neben den abgerundeten „Quadraten“ zunehmend auch runde Elemente, zunächst vor allem in einigen Tuschzeichnungen (Abb. 12-13). An dieser Stelle ist eine Erklärung vonnöten, warum in seinen Werken niemals im geometrischen Sinne exakte, sondern nur Quadrate mit abgerundeten Ecken aufscheinen, die allmählich überhaupt durch runde Elemente ersetzt werden. Für Painitz stellt nämlich das Quadrat ein intelligibles Objekt dar: Es ist ein Produkt des Denkens und nicht der Erfahrung sowie zugleich das einfachste Element, aus dem flächenbildende Raster entstehen können. In einem unveröffentlichten Text aus dem Jahr 1964 merkt der Künstler außerdem an, dass es unmöglich sei, auf einem Bild ein präzises Quadrat zu zeigen, ein optisch genaues Maß anzuwenden. Dies treffe auch auf eine gesetzmäßige Vergrößerung oder Verkleinerung zu. Die Bemühungen, nur unanzweifelbare Mittel am Bild zu verwenden, würden daher die Vermeidung einer übertriebenen Genauigkeit erzwingen. Das Quadrat sei – wie überhaupt jede Form – nur Farbträger und Ablaufelement, Mittel zur Darstellung:

„Es kann präzise ausgesagt werden, daß in einer Serie von Quadraten etwa das siebente, oder jedes siebente das Größte ist, nicht aber, daß eines 3 cm, ein anderes 4 cm, ein drittes 5 cm u.s.w. Seitenlänge mißt.

Das unmögliche optisch genaue Maß wird durch ein genaues Maß des Ablaufes ersetzt.“

Das Runde hingegen bezeichnet er als biologisches Produkt, das als Lebensprinzip dem intelligiblen Prinzip des Eckigen gegenübersteht. Aus der vergleichenden Verhaltensforschung, von deren Erkenntnissen Painitz in seinem Denken nachhaltig beeinflusst ist, weiß man, dass der Mensch bereits im frühen Kindesalter auf Kreisflächen und Kugeln aufgrund ihrer mit dem Auge vergleichbaren Gestalt positiv reagiert oder dass augenähnliche Formen andererseits auch Signalwirkung haben, was beispielsweise im Straßenverkehr häufig Anwendung findet. Im Tierreich wiederum – etwa bei Schmetterlingen – dient das Prinzip der Augenattrappen in erster Linie der Feindabwehr.¹²

Eine weitere wichtige Inspirationsquelle für die von Painitz ab Mitte der 1960er-Jahre bevorzugten signal- bzw. zielscheibenartigen Motive war zweifellos das Werk des US-amerikanischen Künstlers Kenneth Noland (1924-2010), welches er 1964 bei einem neuerlichen, einjährigen Aufenthalt in London kennen gelernt haben dürfte. In diesem Jahr fand in der Tate Gallery eine unter dem Titel „Painting and Sculpture of a Decade, 1954-1964“ groß angelegte Ausstellung statt, an der auch Noland mit seinen in der besagten Dekade entstandenen „Circle Paintings“ beteiligt war. Kenneth Noland gilt als Vertreter des „Colorfield Painting“ bzw. der „Post-Painterly Abstraction“, die ab Ende der 1950er-Jahre eine Gegenbewegung zum gestisch orientierten, die amerikanische Kunst der Nachkriegszeit bis dahin dominierenden Abstrakten Expressionismus darstellten. Als die wesentlichen Merkmale der „Post-Painterly Abstraction“ – der Begriff wurde von dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg eingeführt – sind die Klarheit und Einfachheit des Bildaufbaus anzusehen, d.h. die Betonung der Flachheit, die Verwendung von reinen bzw. intensiven, meist scharf voneinander abgegrenzten Farben und die Vermeidung jeglicher Gestik bei der malerischen Ausführung, wobei

¹² Vgl. Otto König, „Das Auge als biologische Wurzel kultureller Phänomene“, in: Forschungsgemeinschaft Wilhelminenberg (Hrsg.): „33 Jahre Wilhelminenberg. Von den Reierkolonien des Neusiedlersees zur Kulturrethologie“ (Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession, 27. März – 1. Mai 1979), Wien 1979, S. 189 f.

die augenscheinliche geometrische Regelmäßigkeit, wie Greenberg betont, nichts mit einer Doktrin oder mit der geometrischen Form als Selbstzweck zu tun habe.¹³ Noland, der seine künstlerische Ausbildung am Black Mountain College in North Carolina erhielt, stand unter dem Einfluss der dort lehrenden Künstler wie Josef Albers und Ilya Bolotowsky und der von ihnen vertretenen geometrischen Abstraktion. Zu den ersten eigenständigen Werken Nolands zählen die „Circle Paintings“, in denen der Künstler auf einer jeweils quadratischen Leinwand, vom Bildmittelpunkt aus beginnend, konzentrische Farbringe malte, die das Format zentral ausfüllen, so dass der Abstand zum oberen und unteren sowie zum linken und rechten Bildrand annähernd gleich ist. Dabei beinhalten die ersten, um 1958 entstandenen Bilder durchaus noch gestische Spuren – insofern als die einzelnen Farbbänder nicht exakt abgegrenzt sind und die äußersten Ränder ausfransen (Abb.14). Diese Kreisbilder sollen die Farben in leuchtender Intensität und größtmöglicher Einfachheit ohne ablenkende geometrische oder gegenständliche Details zeigen,¹⁴ wobei die Farbwahl an sich intuitiv erfolgte. In den späteren „Circle Paintings“ bezog Noland zur Trennung der konzentrischen Farbringe verstärkt die weiße, ungrundierte Leinwand ein (Abb.15).¹⁵

Für Painitz hatte die Begegnung mit Kenneth Nolands „Circle Paintings“ in erster Linie eine Anregung in formaler Hinsicht zur Folge, welche er auf eigenständige Weise zu verwerten wusste. Ein Indiz dafür ist der 1968 in den „Protokollen“ publizierte Text „Raum, Farbe, Wort, Zahl und Bewegung oder vier mal drei ist zwölf“, in dem er erläutert, warum in zweidimensionalen Werken der Verwendung von runden Elementen der Vorzug zu geben sei:

„Würfel und Kugel sind die Grundelemente des Räumlichen, Quadrat und Scheibe Grundelemente des Flächigen. Es gibt keinen Würfel und keine Kugel auf der Fläche, und es gibt kein Quadrat und keine Scheibe im Raum. Daher müssen die Flächenkünste – ohne die Illusion des Räumlichen vorzuspiegeln – demonstrieren, was Fläche ist [...]. [...] Auf der Fläche gelingt es ohne weiteres, zwei oder mehr Scheiben übereinander darzustellen, da die tektonischen Voraussetzungen des Räumlichen fehlen und Stehendes in Liegendes verwandelt werden kann und umgekehrt. Die Möglichkeit, Quadrate darzustellen, gibt der Fläche gleichzeitig eine tektonische Komponente, mit

¹³ Clement Greenberg: „Nachmalerische Abstraktion (1964)“, in: Derselbe: „Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“ (hrsg. von Karlheinz Lüdeking), Dresden 1997, S. 351

¹⁴ Vgl. Hajo Düchting: „Elementare Realität“, in: Lothar Romain/Detlef Bluemler (Hg.): „Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 26 (Kenneth Noland), München und Bonn 1994, S. 6

¹⁵ Vgl. ebd.

der Einschränkung, daß das Tektonische der vorher genannten Illusion des Räumlichen nahe kommt. [...] Die Flächenkünste haben das Zirkuläre für sich allein, da die Raumkünste mit ihrer unbedingten Abhängigkeit von der Schwerkraft das Zirkuläre nicht leisten können.“¹⁶

Zur Illustration dessen sei das Blatt „Demonstration von Kreisläufen auf einer Papierfläche“ aus dem Jahr 1967 angeführt (Abb.16). Es zeigt zwei mit Bleistift ausgeführte große konzentrische Kreisscheiben, die sich in der Blattmitte überschneiden. In den äußeren beiden konzentrischen Ringen sind verschiedenfarbige kleine, ebenfalls konzentrisch gestaltete Kreiselemente malerisch aufgebracht, die sich an der Stelle, wo die großen Kreise einander überschneiden, in vielfacher Weise überlagern, sodass eine unentwirrbare Verschränkung der einzelnen Farbenen entsteht und das Bild hinsichtlich seiner Farbgebung ganz und gar ungeordnet wirkt. Aus der Notation (Abb.17) geht hervor, nach welchem Schema die Zuordnung bzw. Positionierung der acht verwendeten Farben erfolgt. Im Uhrzeigersinn kommt jede Farbe, beginnend mit der Zahl eins (eins = schwarz; dann: zwei = grau usw.), zunächst sechs, dann zwölf und schließlich achtzehn Mal vor, wobei in konzentrischen Kreisen von außen nach innen vorgegangen wird. Das heißt: Die Farben werden durch fortlaufendes Auszählen zuerst den beiden schmalen Ringschichten der äußeren, größeren Kreise, hernach den schmalen Ringschichten der beiden inneren, kleinen Kreise zugeteilt – dann der innersten (dritten) Schicht der äußeren Kreise und schließlich der inneren (zweiten) Schicht der kleinen Kreise, wo sich die achtzehnmalige Wiederholung der Zahl eins (= schwarz) manifestiert. Zur Darstellung kommt allerdings nur eine vierzehnmalige Wiederholung, da die Bildkomposition an diesem Punkt „abgeschlossen“ ist. An jenen Stellen im Bild, an denen es zu Überschneidungen von mehreren Kreisschichten kommt, gibt es konsequenterweise keine Farbvermischungen, sondern vielmehr ein Übereinander genau der Farben und exakt in jener Position, wie es der Künstler in der Notation festgelegt hat. Rein maltechnisch gesehen, gelingt ihm dies, indem er sich nicht herkömmlicher, industriell hergestellter Acrylfarben bedient, sondern reine, mit einem speziellen Binder (Caparol) versetzte Pigmente verwendet, wodurch die Deckkraft der Farben erhöht wird.

¹⁶ Hermann Painitz, „Raum, Farbe, Wort, Zahl und Bewegung oder vier mal drei ist zwölf“, in: „protokolle '68“, Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. von Otto Breicha und Gerhard Fritsch, Wien-München 1968, S. 106

Ungeachtet der in der Notation festgeschriebenen Systematik, manifestiert sich in dem Blatt, wie schon allein der Titel nahe legt, ein Bewegungsablauf oder zumindest wird ein solcher durch die verschiedenen Kombinationen der acht Farben und die vielschichtige Überlagerung von Farbelementen in der Bildmitte suggeriert. Dadurch wird zugleich auch dem Faktor Zeit Rechnung getragen, da der Betrachter angesichts des Formengewirrs im Zentrum des Bildes keine Aussage darüber machen kann, welcher der beiden „Kreisläufe“ gewissermaßen zuerst da war. Ebenso wenig lässt sich, bezogen auf die flächenräumliche Dimension, eindeutig entscheiden, ob nun der linke „Kreislauf“ den rechten überlagert oder umgekehrt. Auf vergleichbare Problemstellungen trifft man im Werk des aus Ostböhmen stammenden Künstlers František Kupka (1871-1957), von dessen Schaffen Hermann Painitz, wie er selbst eingesteht, in vielerlei Hinsicht inspiriert wurde. Kupka war zu einem historisch frühen Zeitpunkt darauf bedacht, die Gesetzmäßigkeiten der Musik in seinen Arbeiten anzuwenden. Er verbrachte die Jahre von 1892 bis 1896 in Wien, wo er lebhaftes Interesse an den hier geführten intellektuellen Debatten zeigte und unter anderem von den Lehren des an der Wiener Universität tätigen Musikprofessors Eduard Hanslick beeinflusst wurde. Dieser lehnte literarische Themenvorgaben in der Musik ab und sah ihren Inhalt vielmehr in „tönend bewegten Formen“, die aus dem „Urgesetz der harmonischen Progression“ zu entwickeln und transformieren wären.¹⁷ Anfänglich dem Jugendstil verpflichtet, löste sich Kupka zunehmend von der Gegenständlichkeit und schuf zur gleichen Zeit (um 1911) wie Wassily Kandinsky seine ersten vollkommen abstrakten Kunstwerke. Von großer Bedeutung ist auch Kupkas 1923 auf Tschechisch, in deutscher Übersetzung jedoch erst 2001 erschienene Schrift „Die Schöpfung in der bildenden Kunst“, die als Synthese seines Denkens zu betrachten ist und die Grundsätze seines Schaffens erhellt:

„Rhythmus, Kadenz, Bewegung, das sind in der bildenden Kunst virtuelle Größen, die sich gegenseitig bedingen und die Verkörperung des Prinzips sind, daß das eine aus dem anderen resultiert. ‘Eudia’ – die Zusammenhänge. Die sinnliche Wirkung der einen Ausdrucksform wechselt mit dem Eindruck einer anderen Form ab – und mit weiteren Formen, die, obwohl sie alle zugleich wahrgenommen, erst nach und nach ausgewertet werden.

¹⁷ Vgl. „Zwei Wegbereiter der Moderne I. František Kupka“, Ausstellungskatalog (Hrsg. : Tschechisches Museum der bildenden Künste, Prag/Graphische Sammlung Albertina, Wien/Haus der Kunst München), o. O. 1996, S. 27

Dabei geht es um die Ausweitung in die Dimension der Zeit oder zumindest um das Bemühen, eine Übereinstimmung von Zeit und Raum zu erzielen, und darum, die fortlaufende Dauer von Eindrücken (von Zeitelementen) an die dem Auge präsente Raum- und Flächenaufteilung anzupassen.¹⁸

Ein anschauliches Beispiel für das Bemühen Kupkas, Bewegung und damit auch die zeitliche Dimension, wie sie in der Musik gegeben ist, in Malerei umzusetzen, sind seine 1911-1930 entstandenen Gouache-Studien zu „Rund um einen Punkt“ (Abb.18). Sie zeigen kreis- bzw. ellipsenförmige, in sich verschiedenfarbig akzentuierte Kurven, die von einem oder mehreren Punkten ihren Ausgang nehmen und sich in konzentrischen Bewegungen – gleichsam wie Schallwellen – über das Bild „verbreiten“, sich über seine Ränder hinweg fortsetzen. Die dadurch hervorgerufenen Flächenverschneidungen offenbaren eine überraschende Ähnlichkeit mit jenen, die wir soeben an dem Blatt „Demonstration von Kreisläufen auf einer Papierfläche“ beobachtet haben. Das künstlerische Anliegen in beiden Fällen besteht darin, rein abstrakte Bewegungsabläufe sinnlich wahrnehmbar zu machen, was durch folgende signifikante Bemerkung Kupkas unterstrichen wird:

„Wenn wir das Prinzip des Ausdrucks in der bildenden Kunst als eine Art Schrift verstehen, die über Formen und deren gegenseitige Beziehungen entziffert werden soll, dann kommen wir zu objektiven Werten: Das gemalte oder geformte Werk ist eine Wirklichkeit an sich, seine Aufgabe ist es, jene Vision, die vor den Augen des Künstlers abläuft, auch für andere sichtbar zu machen.

Die Technik und die Mittel der Umsetzung bestimmen die Lesbarkeit oder – wenn wir so wollen – die Sprache, den Ausdruck. Sie besteht aus Strichen, Linien, aus räumlichen Ausdehnungen und deren gegenseitigen Beziehungen, aus Lichtverhältnissen und aus Volumen und Proportionen. Dies sind die Mittel des Ausdrucks, die als Einzelteile des artikulierten Begriffs über ein eigenes Wesen verfügen – Details, die vom Ganzen nicht zu trennen sind, ähnlich den Lauten, Silben, Wörtern und Sätzen der Sprache und den Tönen, Terzen und Quinten in der Musik.¹⁹

Das vorhin an der Papierarbeit erörterte Prinzip der Farbverteilung und Bildkomposition hat Painitz 1968 in einem monumentalen Werk auf die Spitze getrieben und, wie aus dem Titel „Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder“ hervorgeht, auf eine Abfolge von sechs Bildern angewendet (Abb.19). Diese im Oeuvre des Künstlers an Komplexität unübertroffene Arbeit wurde im Herbst 1968

¹⁸ František Kupka: „Die Schöpfung in der bildenden Kunst“ (hrsg. von Noemi Smolik), Ostfildern-Ruit 2001, S. 112 f.

¹⁹ František Kupka: a. a. O., S. 76 f.

im Rahmen seiner bis dahin wichtigsten Einzelausstellung in der Wiener Galerie nächst St. Stephan²⁰ gezeigt und befindet sich nunmehr in der Sammlung Liaunig.

Rein formal betrachtet, findet sich auf den sechs hochrechteckigen weiß grundierten Leinwänden auf der ersten Bildebene die Darstellung von jeweils großformatigen konzentrischen Kreisscheiben, die einem auf die Bildmitte bezogenen symmetrischen Ablauf folgt. Die Anzahl der Scheiben nimmt, vom ersten Bild links beginnend, zur Mitte hin kontinuierlich zu und fällt analog dazu nach rechts wieder ab. Während also auf dem ersten Bild eine Scheibe zentriert dargestellt ist, sind auf dem zweiten zwei und auf dem dritten sowie vierten Bild drei horizontal übereinander oder vielmehr ineinander verschränkte Scheiben angeordnet. Über diesen großen Scheiben sind auf einer zweiten Ebene in drei Zeilen, die horizontal in der Mitte über alle sechs Leinwände hinweg verlaufen, kleine konzentrische Kreisscheiben zu sehen. Was die Farbigkeit betrifft, überwiegen bei den einzelnen Ringschichten der großen Kreisscheiben kalte Töne (Blau, Grau und Schwarz) und bei den kleinen warme Töne (Umbrä, Ocker und Rot). Auffällig aber ist vor allem die ungleichmäßige, willkürlich anmutende Verteilung der Farben (Rot beispielsweise kommt im Verhältnis zu den anderen Farben weniger oft vor; insgesamt dominieren die Grau- und Blauwerte und Schwarz.), die im Gegensatz zum symmetrischen Aufbau des gesamten Bildes steht.

Auf diese Diskrepanz, die sich zwischen der Intention des Künstlers und der Wirkung seines Werkes auf den Betrachter ergibt, zielt auch Kristian Sottriffer in seiner Kritik anlässlich der Ausstellung 'Painitz' in der Galerie nächst St. Stephan ab:

„Was Painitz will, ist eine Sache, was er erreicht, eine andere. Er sieht in seinen Reihungen, Anordnungen, Häufungen und Gruppierungen von Kreiselementen, die er ineinanderverschachtelt und nach ganz bestimmten Regeln (die dem Außenstehenden wohl ein Rätsel bleiben müssen) variiert, eine notwendige Gestaltung, die alles Zufällige, 'launenhafte Manipulationen' ausschließt. Ihm geht es um das 'innere Gerüst' einer 'Gegennatur', die für ihn 'ein völlig organisches und fehlerloses Anderssein' beinhaltet.

Sein Kampf gegen die Natur (und damit wohl auch gegen sich selbst) soll die Kunst von 'zufälligen Ergebnissen' befreien, um 'die eindimensionale Bewegung der Natur zu übertreffen'. Ähnlich wie diese These leuchten die Ausgangspunkte dieses Künstlers nicht immer ein; er stellt Behauptungen

²⁰ Die Ausstellung fand vom 31. Oktober bis 12. November 1968 statt. Dazu erschien eine so genannte „fortgesetzte Graphik“, eine wie ein Buch gebundene, querformatige, mehrfarbige Originalgraphik, in der laut Einladungstext „die Entwicklung und Reduzierung eines Themas über vierzig Seiten gezeigt wird“.

auf, deren Richtigkeit er mit seinem Werk nicht beweisen kann. Nehmen wir sie als Vorschlag für eine Möglichkeit, methodisch zu arbeiten.

Aber diese Methode sichtbar zu machen, dem Betrachter einen Anlaß zu geben, sie nachzuvollziehen, gelingt Painitz nicht immer. Seine Werke selbst stehen gegen ihn und sein Konzept auf, in ihnen ist mehr Unberechenbares eingeschlossen, als er selbst wahrhaben will. So verliert er mitunter den Kampf gegen seine eigene Natur.“²¹

Anhand der vom Künstler im Jahr 2008 rekonstruierten Notationen (Abb. 20-21) zu dem Bild „Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder“ jedoch wird deutlich, dass die Anordnung der Farben hier keineswegs willkürlich „passiert“ ist, sondern dass ihr vielmehr ein mittels Zahlenreihen genau definierter Ablauf zugrunde liegt. Die Farben werden nämlich durch fortlaufendes Auszählen in vertikaler Richtung (von oben nach unten) zuerst den Ringschichten der großen Kreisscheiben (vertikal), hernach – ebenfalls in vertikaler Richtung – den Ringschichten der kleinen, horizontal über das Bild angeordneten Kreise zugeteilt: Es beginnt beim ersten Bild links mit der großen Kreisscheibe von der äußersten zur innersten Ringschicht, setzt sich bei der äußersten Ringschicht der obersten kleinen Kreisscheibe fort und geht weiter bei der äußersten Ringschicht der mittleren kleinen Kreisscheibe usw. Dann folgen die jeweils zweiten Ringschichten der kleinen Kreisscheiben (immer von oben nach unten) und schließlich die dritte und somit innerste Ringschicht. Beim oberen kleinen Kreis trifft hier das Preußischblau der zweiten Schicht mit dem Preußischblau der dritten Schicht zusammen.

Die Farbverteilung wird nach diesem Schema insgesamt 10 Mal (bezogen auf die kleinen Kreisscheiben des ersten Bildes) – immer von oben nach unten und von außen nach innen – fortgesetzt. Dann geht es beim zweiten Bild weiter, und zwar zuerst wieder bei der äußersten Schicht der oberen großen Kreisscheibe, dann weiter bei der äußersten Schicht der unteren großen Scheibe usw. – immer abwechselnd oben/unten und von außen nach innen. Danach wird mit den kleinen Kreisscheiben, wie vorhin beschrieben, fortgesetzt.

Die Farbverteilung folgt also sehr wohl einem strengen Schema bzw. einer vermittelt der Notation eindeutig nachvollziehbaren Ordnung. Diese geht sogar so weit, dass an jenen Stellen im Bild, an denen es zu Überschneidungen von mehreren Kreisschichten bzw. Farben kommt, es konsequenterweise keine

²¹ Kristian Sotriffer, in: „Die Presse“, 7. November 1968

Farbvermischungen gibt, sondern vielmehr ein Übereinander genau der Farben und exakt in jener Position, wie es der Künstler in der Notation festgelegt hat.

Wie insbesondere aus dem zweiten Blatt der Notation hervorgeht, basiert das gesamte Bild auf einer Zahlenreihe von 1 bis 9, die progressiv ansteigt, d.h. jede Ziffer kommt im nächsten Schritt 2 Mal vor, dann wird jede Ziffer 4 Mal wiederholt, dann 8 Mal usw.

Die Zahlenreihen werden dabei immer linear, d.h. von 1 bis 9 und in horizontaler Richtung fortgeschrieben. Zusätzlich werden bei diesem Vorgang die für die großen Kreisscheiben geltenden Zahlenreihen mit jenen der kleinen verschränkt, d.h.: wenn eine Zeile fertig ist, erfolgt ein Wechsel in die nächste Reihe – auch hier von oben nach unten, was zugleich auch eine Verschränkung der horizontalen mit der vertikalen Bildstruktur mit sich bringt.

Das bedeutet nicht zuletzt auch, dass sich dieses Prinzip theoretisch unendlich fortsetzen ließe und hinsichtlich der Bild- und Farbkomposition zu den unterschiedlichsten Ergebnissen führen würde.

Das in Painitz' Arbeiten immer wieder auftretende Zusammenspiel von mathematischem Kalkül und programmiertem Chaos, von Determination und Indetermination, ist einerseits ein Wesensmerkmal konkreter Kunst und andererseits ein wichtiges Thema der Informationstheorie, worauf an anderer Stelle näher einzugehen sein wird.

Was die Wahl der Farben betrifft, verzichtet Painitz weitgehend auf reine, brillante Töne. Er orientiert sich vielmehr an der Wertigkeit der Farben im Kontext der Gesamtheit ihrer Erscheinungen und an ihrem „dialogischen Verhalten“, wobei er sich insbesondere auf die Farbkugel von Philipp Otto Runge (1777-1810) beruft:

„Runge vergleicht seine Farbkugel [...] mit einem Globus, auf dessen Äquator die aus **R** [Rot] **G** [Gelb] **B** [Blau] entstandenen reinen bunten Farben liegen. Der Nordpol wird von Weiß **W**, der Südpol von Schwarz **S** eingenommen. Das Innere des Globus wird ausschließlich von Mischfarben ausgefüllt. Die Nordhalbkugel enthält alle mit Weiß vermischten Farben, die Runge als *Erhellungen* oder *Schwächungen* bezeichnet. Die Südhalbkugel enthält alle *Verdunklungen* oder *Trübungen* als Mischungen mit Schwarz. Im Zentrum der Kugel liegt das Grau **g** als *allgemeiner Mittelpunkt* aller Farben. [...] Gegenüber den sogenannten *tabellarischen* zweidimensionalen Farbordnungen sieht Runge die dreidimensionale Figur seiner Farbkugel als eine *Generaltabelle* an, welche sämtliche Beziehungen in der Gesamtheit der *undurchsichtigen Farben*, ihrer Elemente und Mischungen

zueinander, veranschaulicht. Darüberhinaus offenbaren sich in der Geometrie der Farbkugel die Verhältnisse bezüglich der Harmonie und Disharmonie der Farben, die entscheidend durch die Position des Grau mitbestimmt werden.“²²

Aus der Darstellung der Farbkugel (Abb. 22) wird außerdem ersichtlich, dass die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau in reiner Form nur an drei Punkten der Kugel auftreten, wodurch Painitz den Seltenheitswert und damit auch den Signalcharakter dieser Farben bestätigt sieht. Er selbst bevorzugt daher getrübe, gedeckte Farben und lehnt die Verwendung von stark bzw. signalartig wirkenden Farben auch insofern ab als sie die Aufmerksamkeit des Betrachters herabsetzen anstatt sie zu steigern. Zudem werde das Wesen einer Farbe nur im Vergleich mit einer anderen Farbe deutlich, und zwar vorzugsweise anhand einer auf Zahlen basierenden genauen Gegenüberstellung der Farben, die auf der Fläche jedoch erst gelingt, „wenn eine Vielzahl von Farbelementen verwendet wird. Dann ist es möglich, sechzig Blau gegen vierzig Rot zu setzen.“²³

Das bisher an Hermann Painitz' Schaffen der 1960er-Jahre Beobachtete zusammenfassend, kann man sagen, dass ihm die Zahl als Schema und Hilfsmittel für künstlerische Denkopoperationen dient, um die Konstituierung „unabänderlicher Ordnungen“ und die Demonstration von ideellen Bewegungsabläufen zu visualisieren. Die Zahl als „Abstraktum par excellence“ ermöglicht „absolute Unabhängigkeit von den Vorurteilen der Erfahrung [...] und größte Allgemeingültigkeit der im Schema definierten ORDNUNG, da jeder Zahl unendlich viele Zeichen und Zeichenqualitäten zugeordnet werden können“, schreibt Adam Jankowski und zieht daraus im Sinne des Künstlers folgende Schlussfolgerung: „BILD = KUNSTWERK = Menge der Relationen zwischen den Elementen, welche sich durch die topologische Streuung dieser Elemente auf der Fläche ergibt = VISUELL WAHRNEHMBARE ORDNUNG, KONKRET und *nicht* weiter INTERPRETIERBAR!“²⁴

²² Andreas Schwarz, „Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbharmonielehren“, Göttingen/Zürich 1998, S. 170

²³ Hermann Painitz: „Raum, Farbe, Wort, Zahl und Bewegung oder vier Mal drei ist zwölf“, in: „protokolle '68“, S. 113

²⁴ Adam Jankowski, „Über Hermann Painitz und seine Arbeiten“, in: „das pult“, August-September 1969, St. Pölten 1969, S. 5 f.

Painitz selbst legte seine Überzeugungen in einem weiteren, 1968 im Eigenverlag erschienenen Manifest noch einmal mit Nachdruck dar:

„Die Natur ist eindimensional in ihrer Bewegung und absolut in ihrem Ablauf. Der Kunst bleibt es überlassen mehrdimensionale Bewegungen zu zeigen, welche die diktatorische Natur aus ihrer Enge nicht hervorbringen kann. Es ist aber falsch als Künstler mit einem individuellen Freiheitsbegriff zu operieren, da das immer zu zufälligen Ergebnissen führen muß. Vielmehr ist es notwendig, mit Hilfe von Bewegungsmodellen – z.B. Reihen, Serien – die eindimensionale Bewegung der Natur zu übertreffen. Es muß die Anstrengung unternommen werden, der Selbstverständlichkeit der Natur mehrdimensionale Ordnungen entgegenzustellen.

Obwohl einige Künstler immer noch mit ihren Form-Fähigkeiten auftreten, kann ich trotzdem nichts Anderes fordern als eine objektive und allgemeine Kunst. Formale Absichten der Gestaltung sind zu einer anachronistischen Besonderheit geworden. An die Stelle der Formfindung sind heute Häufung, Reihung, Anordnung, Gruppierung usw. getreten. Die Elemente, die für diese Verwendung präformiert sind, hat die inzwischen historisch gewordene abstrakte Kunst erarbeitet bzw. aufgefunden: Scheibe und Kugel, Quadrat und Würfel. Um zu diesem Ergebnis zu gelangen waren die Anstrengungen von mehreren Generationen formsuchender Künstler nötig. Dieses Ergebnis ist bereits vorhanden, die Probleme der Form existieren nicht mehr.“²⁵

Ein Geistesverwandter Painitz', der hier vor allen anderen Künstlern, die es noch zu erwähnen gilt, hervorgehoben werden muss, ist der Schweizer Künstler Karl Gerstner (*1930), dessen Schaffen seit den frühen 1950er-Jahren durch ein seriell angelegtes Entwerfen von Systemen, Gesetzmäßigkeiten und nachprüfbar methodischen bildnerischen Vorgängen gekennzeichnet ist. Seine Intention dabei war und ist es, alle Spuren von Spontaneität, Zufall und Handschrift zu tilgen. Im Vordergrund steht für ihn einzig und allein die Idee eines Bildes²⁶:

„Jedes meiner Bilder ist ein in sich schlüssiges Konzept, nach welchem alles so ist wie es sein muss. Gut oder schlecht. [...] Eigentlich habe ich keine Bilder, sondern stets Algorithmen entworfen, das heisst Operatoren, aus welchen sich – sozusagen selbsttätig – stets weitere Möglichkeiten entwickeln.“²⁷

²⁵ Hermann Painitz, „ERKLÄRUNGEN – ERLÄUTERUNGEN – FORDERUNGEN – HINWEISE“, Eigenverlag, o. J. [1968], o. S.

²⁶ Vgl. Katerina Vatsella: „Über die ‘Genauigkeit der Empfindung’“, in: Detlef Bluemler /Lothar Romain † (Hg.): „Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 74 (Karl Gerstner), Heft 9, 2. Quartal 2006, München 2006, S. 6

²⁷ Karl Gerstner: „Rückblick auf sieben Kapitel konstruktive Bilder Etc.“ (hrsg. und mit einem Vorwort von Eugen Gomringer), Ostfildern-Ruit 2003, S. 19

1957, zu einer Zeit also, in der das Informel allgegenwärtig war, erschien Gerstners Buch „Kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei“ mit dem Ziel, dem Ansehen der Zürcher Konkreten um Max Bill, Camille Graeser, Richard Paul Lohse etc. mehr Geltung zu verschaffen. Aufgrund der hierfür angestellten Analysen von Werken jener Künstler wurde Gerstner bewusst, dass es sich im Hinblick auf deren Umgang mit Farbe um einen „Akt subjektiver Willkür“ handelte.²⁸ Er selbst war daher von da an bestrebt, die Farben in einem geschlossenen System zu ordnen, d.h. Farb- und Formstrukturen als integriertes Ganzes zu behandeln, und zwar nach einem *typologischen* Prinzip. Zu diesem Zweck legte er seinen Arbeiten – ähnlich wie Painitz – Zahlenreihen zugrunde, die als Parameter sowohl Form als auch Farbe einschlossen, wobei sich die Form nicht auf die Qualität der Gestalt bezog, sondern vielmehr auf eine proportionale Quantität. Die so entstandenen Werke bezeichnete er anfangs als Reihen-, dann als serielle Bilder. Gerstners Werk ist nicht zuletzt geprägt von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Farbordnungen eines Wilhelm Ostwald, Philipp Otto Runge und Günther Wyszecki und der Gruppentheorie, die ihm sein Mentor, der Mathematiker und Philosoph Andreas Speiser (1885-1970) näher gebracht hat:

„Zu meinem besseren Verständnis übersetzte ich die Zahlen in Farben. Dann stellte ich die Farben in verschiedenen Mengen dar, wieder in der elementaren Verdoppelung 1:2:4:8. Dann zerteilte ich diese Mengen in den entsprechenden Proportionen und verschob sie gegeneinander, permutierte sie zyklisch.

Die Strukturen der Form, die ich auf diese Weise erhielt, suchte ich mit Strukturen der Farbe zur Deckung zu bringen. Die Idee ist an sich einfach, aber es steckte überraschend viel darin. Es war eine lustvolle Beschäftigung über Jahre.“²⁹

Rein formal betrachtet, gibt es zwischen Gerstners und Painitz' Arbeiten keine augenscheinlichen Parallelen, auf der Ebene der Methodik jedoch sind sie nicht zu übersehen.

²⁸ „Die Farbe war etwa bei Bill nach Gusto eingesetzt – mit hoher Sensibilität, versteht sich –, bei Lohse nach dem Mondrianschen Primärfarbenprinzip; mit einem Unterschied: bei Mondrian sind die Rots, Blaus und Gelbs ein selbständiger ästhetischer Wert, bei Lohse markieren sie die formale Struktur. Wie auf der politischen Landkarte voneinander abgegrenzt. Ich nenne es das topologische Prinzip. Das machte mich skeptisch. Ich sah darin einen Akt subjektiver Willkür, der mir nicht passte. Nach meinem Verständnis sollten Bilder intelligible Objekte sein, in sich schlüssige, das heisst alle Parameter einbeziehende Artefakte.“ Ebd., S. 30

²⁹ Ebd., S. 51

Dass Hermann Painitz mit Gerstners Werk in der Tat vertraut war, belegt seine kleine Proportionsstudie aus dem Jahr 1963 mit dem Titel „Schrittweise Formgewinnung aus dem Quadrat, $\frac{1}{4}$ der Möglichkeiten“ (Abb. 23), die, aus der Sammlung von Dieter und Gertraud Bogner stammend, sich nunmehr dank einer großzügigen Schenkung im Museum Moderner Kunst in Wien befindet. Dieses aus Kupfer gefertigte Objekt entwickelt sich aus einem Quadrat, dessen Fläche in je dreimal halbiertes Form, d.h. in immer schmaler werdenden Rechtecken, in der Horizontalen und Vertikalen angeordnet wird. Painitz' eigenen Aussagen zufolge wurde er dabei von Gerstners Werk „Die golden geschnittene Säule“ aus dem Jahr 1956 inspiriert, einer aus sechs veränderbaren Eisenrohrsegmenten zusammengesetzten Skulptur, die ein proportionales Farbschema veranschaulicht (Abb. 24).

Abgesehen von dieser Proportionsstudie und den allerersten, heute nicht mehr existenten Objekten, die aus miteinander verklebten und auf einer Sockelplatte montierten quadratischen Glasplättchen bestanden (Abb. 25-26), baut das plastische Schaffen Hermann Painitz' in den 1960er-Jahren vor allem auf dem Grundelement des Würfels auf. Die Arbeiten setzen sich zumeist aus mehreren losen Würfeln verschiedener Größe zusammen, wobei auch hier wieder die Ecken und Kanten jeweils abgerundet sind. Diese so genannten „Variationsplastiken“ hat der Künstler anfänglich in Buchenholz und später auch in Vollaluminium oder Stein (Kalksandstein, Osttiroler Serpentin, Krastaler Marmor) ausgeführt. Bei den ersten Variationsplastiken (um 1964) aus Holz handelte es sich zunächst um Würfel gleicher Dimension, die – zum Teil fix mit Leim verbunden – zu „Elementgruppen“ angeordnet wurden (Abb. 27-28). Ab 1966 entstanden schließlich tatsächlich variable, d.h. aus einzelnen Würfeln bestehende Skulpturen aus Stein oder Aluminium, welche nach Belieben des Betrachters positioniert werden können. Dennoch liegt auch diesen Werken eine innere Logik bzw. ein mathematisches Prinzip zugrunde. So basiert etwa die mit „Einundzwanzig“ (Abb. 29) betitelte Skulptur, von der es verschiedene Ausführungen gibt, auf einer geometrischen Reihe mit dem Quotient Vier: 1 großer Würfel, 4 mittelgroße und 16 kleine Würfel. Aufgeschichtet zu einem Turm, der auf dem größten Würfel aufbaut, wird zugleich ersichtlich, dass das Volumen jeweils halbiert wird. Mit einer solchen, aus Vollaluminium gegossenen Skulptur war Painitz gemeinsam mit zahlreichen renommierten internationalen Künstlern bei der Ausstellung „Kinetika“ vertreten,

die 1967 unter der Ägide von Werner Hofmann im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien stattfand. Eine große Fassung in Kalksandstein (Abb. 30) schuf Painitz im Zuge seiner Teilnahme am internationalen Bildhauersymposium in St. Margarethen (1966)³⁰, wobei er stets betont hat, dass er im Unterschied zu „echten“ Bildhauern dem Material keine Bedeutung beimisst und zwar in dem Sinne, dass es jederzeit durch ein anderes ersetzt werden könnte. Es geht vielmehr um die Möglichkeit, die einzelnen Elemente in verschiedener Weise zueinander in Beziehung zu setzen und Konstellationen auszuprobieren:

„Die so erzeugten Gebilde können durch Zugabe und Wegnahme vermehrt oder reduziert werden. Das gebaute Gebilde weist in jeder seiner Variationen neue Eigenschaften auf, ähnlich einer Mischung von Chemikalien oder der Legierung von Metallen – die Summe der Bestandteile erhält Eigenheiten und Erscheinungsformen, über die keiner der Teile verfügte.

Die ordnende Hand des Menschen wird allerdings immer eine logische Struktur erzeugen wollen, so wie es im unabweisbaren Streben nach Sinnhaftigkeit vorgezeichnet ist.“³¹

1968 nahm Painitz an einem weiteren internationalen Bildhauersymposium teil, das im Europapark in Klagenfurt stattfand. Dort schuf er aus Krastaler Marmor ein neunteiliges Ensemble von „Geometrischen Formen“, von denen je drei die gleiche Form und Größe hatten: drei Würfel zu je 120 x 120 x 120 cm, drei Platten zu je 30 x 120 x 120 cm und drei Platten zu je 15 x 120 x 120 cm, angeordnet in einem Kreis von 15 m Durchmesser. Der Künstler ließ dafür im Steinbruch mit einer Steinschneidemaschine – wiederum ohne Rücksicht auf die Besonderheiten des Materials – exakte Formen zuschneiden, die er dann selbst in klassischer Bildhauermanier weiterbearbeitete, indem er die Kanten und Ecken abrundete. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit kam Painitz der Gedanke, dass man ähnlich wie Steine auch die Berge abschneiden könnte, was in weiterer Folge unter dem Stichwort „Planierung der Alpen“ in verschiedenen Manifesten Niederschlag finden sollte.

³⁰ Die Arbeit wurde später vermutlich bei einem Bildhauerseminar für Laien zerstört.

³¹ Hermann Painitz, „Verhältnismäßigkeit der Dinge – Variationen“, in: Alexandra Schantl (Hrsg.): „Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur“, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums Neue Folge Nr. 469, Wien 2008, S. 172

II. Formalistische Tendenzen in der österreichischen Kunst nach 1945

Mit seiner Art des analytischen Denkens war Hermann Painitz im Kontext der österreichischen Kunstszene der frühen 1960er-Jahre keineswegs der Einzelgänger, als der er immer wieder gerne apostrophiert wird. Vielmehr stand er damit in einer Tradition, welche, wie insbesondere Dieter Bogner und Peter Weibel in Bezug auf die Wiener Avantgarde nach 1945 in mehreren Aufsätzen nachgewiesen haben, auf künstlerischerem Terrain mitunter bis zu Josef Hoffmanns radikaler Formvereinfachung um 1900 und zu Josef Matthias Hauers bereits um 1919/20 entwickelten methodisch-seriellen Kompositionsverfahren zurückverfolgt werden kann:

„Hauers Theorien und Kompositionsmethoden waren im Wien der 1950er Jahre nicht unbekannt. Vor allem Gerhard Rühm beschäftigte sich intensiv mit Hauers und Weberns seriellen Methoden [...]. Am Caféhaustisch trafen die aus der Wiener Revolution der musikalischen Moderne der 1920er Jahre stammenden Kompositionsmethoden mit den auf Basis von de Stijl, Konstruktivismus und Bauhaus entwickelten systematisch-konstruktiven Verfahren Richard Paul Lohses zusammen und befruchteten nachhaltig die Literatur-, Kunst- und Filmszene der Stadt.“³²

Josef Matthias Hauers (1883-1959) Zwölftontheorie basiert im Sinne einer absoluten Objektivierung der Musik auf einer streng determinierten Ordnung des Tonmaterials, in der die Prinzipien des Seriellen, der Permutation und der aleatorischen Auswahl eine entscheidende Rolle spielen. Ein nicht weniger wichtiges Anliegen war es ihm, Farben mit Tönen in Beziehung zu setzen, woraus unter anderem die Idee der „Zwölftonteppiche“ entstand, die er 1937 in einem Brief beschrieb:

„Ich dachte mir folgenden Vorgang aus. Es wird ein Teppich gewebt mit zwölf Farben, wenn man von weißen und schwarzen Schnüren absieht. Nun wählt man für jeden Ton des Quintenzirkels eine Farbe aus dem Farbkreis. Die verschiedenen Oktaven der Musik sind einfach Wiederholungen der Farbenskala des Teppichs. Die Anzahl der Knöpfe richtet sich nach der Länge der Noten, sagen wir z.B.: für Sechzehntel drei Knöpfe, für Achtel sechs usw. [...] Auf diese Weise kämen Figuren zum

³² Dieter Bogner: „Kunst ohne Bewegung ist überflüssig“, in: Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): „marc adrian“, Klagenfurt 2007, S. 41 f.

Vorschein, mit einer Farbenharmonie, mit einer Mannigfaltigkeit bei denkbar größter Eindringlichkeit, ein Bild, daß [sic!] kein Maler auszudenken imstande wäre. Solche Teppiche trage ich schon jahrelang in meiner Phantasie herum [...] und bin überzeugt, daß eines Tages sich 'ZWÖLFTONTEPPICHE' praktisch verwirklichen lassen.“³³

Wie also im folgenden Abschnitt und auch späterhin zu sehen sein wird, knüpfte die österreichische Avantgarde, die sich in den 1950er-Jahre allmählich im Verborgenen zu formieren begann, an die geistigen und künstlerischen Innovationen des frühen 20. Jahrhunderts an, die vom offiziellen Kulturleben infolge der reaktionären politischen Gesinnung hierzulande sowohl in den Jahren unmittelbar vor als auch nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend ignoriert worden waren. Somit galt es zum einen Versäumnisse nachzuholen und zum anderen das konservative intellektuelle Klima zu bekämpfen.

Wie Künstler die damalige Situation empfunden haben, vermag ein Zitat von Marc Adrian zu illustrieren:

„man macht sich heute keinen begriff darüber, wie abgeschnitten und uniformiert man in wien nach dem krieg war. [...] man wußte rein gar nichts, auch unsere lehrer wußten kaum etwas, selbst picasso oder braque waren vorerst nur namen die kolportiert wurden. [...]

den informationsvorsprung des auslandes versuchte ich einzuholen, indem ich dahin fuhr – meist mit illegalem grenzübertritt, denn offiziell ging das erst ab etwa 1950. unter dem eindruck der abstrakten malerei und plastik in rom und paris stürzte ich jeden monat kopfüber in einen anderen stil. ich schleppte kofferweise jede auftreibbare reproduktion abstrakter bilder nach wien, wo sie mir in den cafes (in wien geschieht ja alles daselbst) aus den händen gerissen wurden.“³⁴

Eines der wohl wichtigsten und im Hinblick auf die Kunstentwicklung der 1960er-Jahre einflussreichsten Phänomene der Wiener Nachkriegsavantgarde war die Wiener Gruppe, die sich ab 1952 rund um den Dichter H.C. Artmann und den Komponisten Gerhard Rühm konstituierte. Nach und nach stießen der Schriftsteller Konrad Bayer, der ursprünglich von der Jazzmusik kommende Oswald Wiener und der Architekt Friedrich Achleitner dazu. Die für ihre Sprachexperimente und performativen „literarischen Cabarets“ bekannte Gruppe stand auch in engem Kontakt mit dem vielseitig interessierten, von der bildenden Kunst herkommenden

³³ „Aus einem Brief an Frau Suwald, 4. Mai 1937“, in: Niederösterreichisches Kulturforum (Hrsg.): „Josef Matthias Hauer 1883-1959“, o. O., o. J., o. S. [Gedenkbroschüre zum 20. Todestag anlässlich einer Ausstellung im Bundesgymnasium Wiener Neustadt]

³⁴ Marc Adrian, in: Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): „marc adrian“, Klagenfurt 2007, S. 89

Marc Adrian, der federführend an der gemeinsam entwickelten Theorie des „Methodischen Inventionismus“ beteiligt war. Der entscheidende Impuls dazu ging, wie Dieter Bogner schreibt, von einer Begegnung mit dem chilenischen Künstler Iván Contreras-Brunet aus, der 1953 von H.C. Artmann in die Wiener Szene eingeführt wurde. Mit ihm diskutierte man über die konsequente Anwendung serieller und permutativer Verfahren in der Literatur, wie sie Contreras-Brunet selbst durch seine Kontakte zum Zürcher Künstlerkreis um Max Bill und Richard Paul Lohse kennen gelernt hatte. Künftige Literatur sollte demnach ausschließlich auf der Erfindung („invention“) methodischer Verfahren beruhen und jegliche subjektiv individualistische Eingebung vermeiden.³⁵

Marc Adrian goss die „theorie des methodischen inventionismus“ in ein Manifest, das er im Mai 1957 vervielfältigte und in der Kunstszene verteilte.³⁶ Die einzelnen Mitglieder der Wiener Gruppe griffen die hierin formulierten Grundsätze in ihren Werken auf je eigene Weise auf:

„artmann ging in seinen ‚lyrischen verbarien‘ und ‚inventionen‘ eher intuitiv vor, wobei er die methode gewissermaßen simulierte, bayer rechnete mit silben, ich übertrug gewisse prinzipien der seriellen musik auf die sprache. eifrig wurden wörterbücher aufgeschlagen. durch permutative ordnung möglichst dissoziierter begriffe zu internen strukturen sollte absolute künstlichkeit erzielt werden. dichtung als gebrauchsanweisung. das sprachliche material, aus einem kausalen begriffszusammenhang gelöst, sollte gleichsam in einen semantischen schwebezustand geraten, auf ‚mechanischem‘ wege überraschende wortfolgen und bilder erzeugen.“³⁷

Gerhard Rühm entwickelte diese Prinzipien weiter in Richtung einer „punktuellen“ Dichtung, bei der er sich auf die Verwendung von isolierten Einzelbegriffen beschränkte, wodurch die hierarchische Struktur des Satzes aufgehoben und die Wörter als gleichwertige Elemente verfügbar gemacht wurden, so dass sie, von der semantischen Bedeutung im Satzzusammenhang entbunden, größtmögliche Eigenständigkeit gewannen.³⁸ Rühm, der seine Arbeiten anfangs in Anlehnung Piet Mondrian als „wort- und lautgestaltungen“ bezeichnete, wurde erst später auf den

³⁵ Vgl. Dieter Bogner: „Kunst ohne Bewegung ist überflüssig“, in: Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): a. a. O., S. 40 f.

³⁶ Vgl. ebd., S. 40

³⁷ Gerhard Rühm: „das phänomen ‚wiener gruppe‘ im wien der fünfziger und sechziger jahre“, in: Peter Weibel (Hrsg.): „die wiener gruppe/the vienna group. a moment of modernity 1954-1960/the visual works and the actions“, Wien/New York 1997, S. 21

³⁸ Vgl. ebd.

von Eugen Gomringer lancierten Begriff der „konkreten Poesie“ aufmerksam, nachdem ihn nämlich ein Freund auf die Schweizer Kunstzeitschrift „spirale“ hingewiesen hatte, in der er „ähnliche gebilde“ publiziert sah. Als er schließlich feststellte, dass es mit der „Noigandres“-Gruppe auch in Brasilien Künstler gab, die sich mit konkreter Poesie beschäftigten, fühlte er sich in Absichten gewissermaßen bestärkt:

„[...] dass solche kreationen unabhängig voneinander an verschiedenen orten entstanden bestätigte nur ihre zwingende aktualität. die übernationalität, in der literatur ein neues phänomen, ist ein bedeutsamer aspekt ‘konkreter poesie’, der dem bedürfnis nach einer vereinfachten weltsprache, wenn auch nur im ästhetischen bereich, entgegenkommt. ihre modellhafte anschaulichkeit entspricht der zeitgemässen forderung nach konzentrierter information. das schriftbild – augenfällig – ist von essentieller bedeutung. die ökonomie der mittel, verbunden mit ihrer differenzierung, wird ein zentraler ästhetischer programmpunkt.“³⁹

Die oben angesprochene Ökonomie und Differenzierung der Mittel bedeutet nichts anderes als die sprachlichen Ausdrucksmittel, ihre akustischen Zeichen (Laute) und ihre optischen Zeichen (Schrift), als eigene, von ihrer Mitteilungsfunktion unabhängige Realität anzuerkennen und sie demgemäß als künstlerisches Material einzusetzen. In weiterer Konsequenz hat dies bei Rühm zu einer Analyse der Elemente des Theaters geführt, wobei er im Wesentlichen zwischen Stimme, Bühnenlicht, dem Menschen selbst, Gegenständen, räumlichen Gegebenheiten und den Zuschauern differenziert.⁴⁰ Was die Stimme betrifft, wird abgesehen von Tonhöhe, Lautstärke, Tonlänge, Tempo, Klangfarbe und Ausdruck auch zwischen unmittelbarem, natürlichem Sender und durch Tonbandmanipulationen veränderter Stimme, künstlichem Sender, unterschieden. Von einer Form des Theaters könne

³⁹ Ebd.

1955 treffen die „Noigandres“-Gruppe und Eugen Gomringer in Ulm an der Hochschule für Gestaltung zusammen und „gelangen zum Schluss, ‘ihre experimente aufgrund ästhetischer verwandtschaft und geistiger verpflichtung gegenüber den theoretikern, malern und bildhauern der konkreten kunst ebenfalls als konkret zu bezeichnen.’“, Annemarie Bucher: a. a. O., S. 150 f.

⁴⁰ Vgl. Gerhard Rühm: „grundlagen des neuen theaters“, in: Peter Weibel (Hrsg.): „die wiener gruppe/the vienna group. a moment of modernity 1954-1960/the visual works and the actions“, Wien/New York 1997, S. 621-625

„das ‘neue theater’ ist nicht eine als stil festgelegte form des theaters, es besinnt sich auf die elemente und das wesen des theaters und zerfällt daher auf grund der auswahl und anwendung dieser elemente, sowie bedingt durch die gegebenheiten des ortes (grösse, form und art des raumes) in mehrere grundtypen, die ihrerseits noch weiter differenziert sind. aber es ist gekennzeichnet durch eine grundtendenz: der realistischen (‘konkreten’) einstellung zum material. es handelt sich um die sinnlichen erscheinungsformen (vom menschen ausgehend), ihre beziehungen und deren wirkung.“, ebd., S. 625

daher bereits dann gesprochen werden, wenn ein Sprecher zu einem oder mehreren an verschiedenen Raumpunkten fixierten Lautsprechern in Beziehung tritt.

Diese Ideen des „neuen Theaters“ haben in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren, im Zusammenspiel mit der Entwicklung moderner, leicht zu handhabender Stereotonbandgeräte und einer ausgeprägten Radiokultur, nicht zuletzt zu einer großen Vielfalt an experimentellen Hörspiel- und Hörtextproduktionen geführt – von Gerhard Rühm selbst über Friedrich Achleitner, Marc Adrian, Hermann J. Hendrich, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker bis zu Peter Weibel.⁴¹ Dabei wurden – oftmals in Kombination mit einem Stereotonband – vorwiegend verschiedene Techniken des seriellen Gestaltens, die Mittel der konkreten Poesie und verschiedene Methoden der Textverfremdung angewendet.

Unter diesem Aspekt ist auch das Stück „Ein Mensch ist ein Mensch“ von Hermann Painitz zu betrachten, das wie ein Großteil seiner seriellen Gedichte wohl in die zweite Hälfte der 1960er-Jahre zu datieren ist. Es handelt sich dabei um ein Stück, das wahlweise als Sprechstück für vier Darsteller oder als Textgedicht für vier Stimmen unter Zuhilfenahme eines Tonbandgerätes mit Duo- und Multiplay-Funktion aufgeführt werden kann.

Als Sprechstück für vier Darsteller sind folgende Rollen vorgesehen:

1. Mann
2. Frau
3. Idiot – Stimme eines Debilen
4. Laie – Stimme eines Darstellers ohne Sprechschulung (starker Akzent oder Dialekt)

Das Stück ist eine Reihen- und Serienkombination der folgenden Grundelemente:

1. Stimme 1
2. Stimme 2
3. Stimme 3
4. Stimme 4
5. Essen
6. Trinken
7. Denken
8. Sein
9. Brot
10. Wasser
11. Mensch [Die Punkte 5 bis 11 definieren die Sprachelemente]
12. Besonderheiten
13. Pausen

⁴¹ Vgl. dazu: „Kunst aus Sprache“, Katalog zur Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts Wien (5.11.-31.12.1975), zusammengestellt von Peter Weibel (Hrsg.: Peter Weiermair), o. O., o. J.

14. Lautstärke
15. Duo
16. Quartett
17. Vortragsweise
18. Bewegungselemente [Die Bewegungselemente werden separat aufgelistet.]⁴²

Die vier Darsteller tragen Masken, die ihre Rolle als Mann, Frau, Idiot und Laie verdeutlichen.

Die Masken müssen Grimassen sein und dadurch ein unangenehmes Grimassieren der Darsteller überflüssig machen.

Der Text ist gemäß den aufgelisteten Parametern streng montiert und in sieben gleich lange Teile gegliedert, wobei zwischen „dynamisch zunehmender Sprechgeschwindigkeit“, „monotonem Sprechen“, „schnellem Sprechen“ und „normalem Sprechen“ sowie vereinzelt „Schreien“ differenziert wird. Er erweist sich allerdings insofern als inkonsequent als zum einen deutlich mehr als sieben Sprachelemente zum Einsatz kommen (nämlich Substantive wie Fleisch, Fisch, Butter etc. und Adjektive wie scharf, langsam etc.) und dass zum anderen die Bewegungselemente keinerlei Berücksichtigung finden. Das Stück wurde auch nie von Darstellern aufgeführt, sondern in der zweiten Variante, nämlich als „Textgedicht für vier Stimmen“, vom Künstler selbst mit Hilfe eines Tonbandgerätes, das es ihm durch technische Effekte ermöglichte, die eigene Stimme etwa zu einem Quartett zu vervielfachen und die live vor Publikum gesprochenen Passagen mit Zuspielungen vom Band zu kombinieren. Dazu sind handschriftliche Notizen⁴³ vorhanden, aus denen hervorgeht, dass die vier Darsteller durch Veränderungen der eigenen Stimme ersetzt werden:

- A - Normalstimme
- B - Nase zu
- C - Finger im Mund
- D - S-Fehler

Abgesehen von einer neuerlichen Auflistung der sieben Sprachelemente finden sich in diesen Notizen auch wertvolle Hinweise, auf welchen „Reihen- und Serienkombinationen“ das Stück nun tatsächlich basiert: Die mit I bis VII bezifferten Reihen beziehen sich nämlich auf die sieben Textteile und beinhalten jeweils genaue Angaben, wie oft und in welchen Kombinationen die einzelnen Sprachelemente wiederholt werden. So strukturiert sich der erste Teil aus vierzig

⁴² Siehe dazu den gesamten maschinschriftlichen Text im Anhang.

⁴³ Siehe dazu die beiden reproduzierten handschriftlichen Seiten im Anhang.

Wiederholungen des Satzes „ich esse Brot“ (unabhängig davon, welche oder viele Personen/Stimmen diese Worte sprechen), dreißig Wiederholungen von „ich trinke Wasser“, zwanzig Wiederholungen von „ich denke nach“ und zehn Wiederholungen von „ich bin ein Mensch“. Die Reihe II erklärt durch den Begriff „Variables“ die oben erwähnte vermeintliche Inkonsequenz hinsichtlich der verwendeten Sprachelemente, d.h. die zusätzlich verwendeten, auf Nahrungsmittel, Getränke oder Eigenschaften bezogenen Wörter entsprechen in der Liste der 18 Grundelemente dem Punkt 12 „Besonderheiten“. (Allein zum Einsatz der „Bewegungselemente“ gibt es auch in den handschriftlichen Erläuterungen keinen Anhaltspunkt.) Aufschlussreich für Painitz' Vorgangsweise, die, obgleich systematischen Kriterien folgend, dennoch immer wieder den Eindruck von Unordnung evoziert, ist der fünfte Teil des Sprechstückes, bei dem – wie aus Reihe V hervorgeht – je 25 Mal die Sprachelemente „ich esse/trinke/denke/bin“ wiederholt werden, jedoch je 33 Mal die Elemente „Brot“ und „Wasser“ sowie 34 Mal „Mensch“ bzw. „menschlich“, so dass es zu Wortkombinationen wie „ich trinke Brot“ oder „ich esse Wasser“ kommt. An dieser Stelle sei auf die Bildanalysen im vorigen Kapitel verwiesen, wo im Hinblick auf die scheinbar „chaotische“ Verteilung der Farbelemente ganz ähnliche Beobachtungen angestellt werden konnten wie hier im sprachlichen Bereich.

Sehr früh bereits hat Marc Adrian in seinem ersten „inventonistischen“ Bühnenstück, „der regen. ein stück in rhythmischen proportionen“ (1955-1960), versucht, die Elemente des Theaters – in diesem Fall fünf „Aktionsebenen“: Sprecher, Chor, Akustik, Bühnenbild und Choreografie – nach einem rationalen Verfahren zu organisieren. Beginn und Dauer der jeweiligen Aktionen sind hier durch die Schläge eines Metronoms präzise geregelt und folgen den Proportionen des Goldenen Schnitts in der Absicht, diese rhythmisch, d.h. in der Zeit erfahrbar zu machen.⁴⁴ Im Textbuch sind die einzelnen Metronomschläge als Ziffern ausgewiesen. Das für den eigentlichen Sprechtext verwendete Vokabular ist ähnlich reduziert wie bei Painitz' „Ein Mensch ist ein Mensch“.

Adrians Stück „der regen. ein stück in rhythmischen proportionen“, das bis heute nie aufgeführt wurde, war zugleich Ausgangspunkt für den Film „DER REGEN“, an

⁴⁴ Vgl. Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): „marc adrian“, Klagenfurt 2007, S. 147

dem er 1957 zusammen mit Kurt Kren zu arbeiten begann und bis zu dessen Fertigstellung im Jahr 1983 Material sammelte.⁴⁵

Damit kommen wir zum Wiener Formalfilm, zu dessen wichtigsten Protagonisten neben Marc Adrian und Kurt Kren auch Peter Kubelka und Ferry Radax zählen. Der Begriff selbst geht auf Peter Weibel zurück und bezieht sich auf jene, in den späten 1950er-, frühen 1960er-Jahre entstandene Filme, die einerseits in der Tradition der Zwölftonmusik bzw. der Kompositionsmethode Anton von Weberns stehen und andererseits an die abstrakten, formalistischen Filmexperimente der 1920er-Jahre anknüpfen. Ihr wesentliches Charakteristikum besteht darin, dass die filmische Zeit ähnlich wie die musikalische als „zählbar“ und die Filmkader wie Töne als „Zeitpunkte“ konzipiert sind, was Weibel insbesondere in den Filmen Peter Kubelkas wie zum Beispiel „Adebar“ (1957) oder „Arnulf Rainer“ (1960) verwirklicht sieht:

„Wie Webern die Musik auf den Einzelton und das Intervall reduziert hat, so Kubelka den Film auf den Einzelkader und das Intervall zwischen zwei Kadern. Wie Webern die Gleichwertigkeit von Ton und Pause aufgestellt hat, so Kubelka die Gleichwertigkeit von belichtetem Film (bzw. weißem Kader) und Schwarzfilm (siehe „Arnulf Rainer“). Der Pause Weberns entsprach der Schwarzkader Kubelkas (darüber hinaus beeinflusst von Rainers schwarzen Übermalungen). Der punktuelle musikalische Stil Weberns korrespondierte mit dem punktuellen filmischen Stil Kubelkas (wie den punktuellen Dichtungen Rühms).“⁴⁶

Was inzwischen einleuchtet, ist die Tatsache, dass die einzelnen Künste in ihrem Bestreben nach einer Erneuerung des jeweils gültigen Gattungsbegriffs nicht nur von ähnlichen Zielsetzungen getragen waren und oftmals denselben Grundlagen ausgingen, sondern dass damit auch die Suche nach Möglichkeiten medialer Grenzüberschreitungen verbunden war, wie es die erste Avantgarde mit ihren zahlreichen Spielarten ja erfolgreich vorexerziert hatte. Von daher lassen sich in den hier zur Diskussion stehenden Werken der verschiedenen Künstler immer wieder vielfältige Querbezüge und formale Analogien beobachten, die, ob nun bewusst oder

⁴⁵ Vgl. ebd. und S. 335

⁴⁶ Peter Weibel: „Der Traum von der Freiheit“, in: Kristian Sottriffer (Hrsg.): „Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart“, Wien 1984, S. 264

unbewusst, letztlich von einem am Kaffeetisch gepflogenen Gedankenaustausch einer kleinen Szene Gleichgesinnter herrühren.

So zeigt sich etwa an Hermann Painitz' als „Zeit im Bild“ betitelter Gouache aus dem Jahr 1962 (Abb. 31) eine augenscheinliche Affinität mit der Kaderabfolge von Peter Kubelkas oben erwähntem Film „Arnulf Rainer“ (Abb. 32). Dass dies nicht einem bloßen Zufall zuzuschreiben ist, belegt nicht zuletzt die Tatsache, dass Painitz zwar nicht dezidiert mit Peter Kubelka, jedoch nachweislich mit Kurt Kren und Marc Adrian in engem freundschaftlichem Kontakt stand, weshalb hier auf deren Intentionen im Film eingegangen sei.

Marc Adrians erster Film, „BLACK MOVIE I“, entstand 1957 in Zusammenarbeit mit Kurt Kren. Es handelt sich dabei um einen Film, der ohne Kamera erzeugt wurde, indem verschiedenfarbige Filmvorspannsequenzen nach einem metrischen, als Partitur auf Millimeterpapier notierten System hintereinander montiert wurden. Dahinter stand die Idee, durch eine rhythmische Abfolge von monochromen Farbflächen Zeit und Bewegung zu visualisieren.⁴⁷ Von diesem Film gibt es eine zweite Fassung aus dem Jahr 1959, „BLACK MOVIE II“, die sich von der ersten formal kaum unterscheidet, aber diesmal direkt in der Kamera gemacht wurde, indem abwechselnd verschiedenfarbiges Glas vor das Kameraobjektiv gehalten und dadurch das Filmmaterial jeweils in dieser Farbe belichtet wurde. Durch das genaue Einhalten des vorher bestimmten Farbrhythmus musste der Film nicht mehr geschnitten werden.⁴⁸

Kurt Kren (1929-1998) hat seine erste Filme jeweils in einer strengen Reihentechnik aufgenommen. Es sind dies insbesondere „2/60 48 Köpfe aus dem Szondi-Test“, „3/60 Bäume im Herbst“ oder „5/62 Fenstergucker, Abfall etc.“. Im Unterschied zu Adrians „BLACK MOVIE I und II“ und Kubelkas „Arnulf Rainer“ sind Krens strukturelle Filme jedoch nicht „abstrakt“, da sie durchwegs auf gegenstandsbezogenem Fotomaterial basieren. Das heißt, die Gegenständlichkeit wird zwar grundsätzlich nicht zur Gänze aufgehoben, aber durch die Organisation der Einzelbilder, die einem genau definierten Rhythmus und mathematischem Kalkül folgt, in Frage gestellt. So zeigt der s/w-Film „3/60 Bäume im Herbst“ Nahaufnahmen von mehr oder weniger belaubten Baumkronen im Gegenlicht des

⁴⁷ Peter Weibel: „Marc Adrian, Vater der österreichischen Medienkunst“, in: a. a. O., S. 23

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 140

Himmels, die aufgrund der Schnitttechnik und der dadurch erzeugten abrupten Überlappungen und Verschiebungen zu einem abstrakten Gerüst mutieren. Das Naturschauspiel dient hier gewissermaßen als optische Versuchsanordnung, bei der die Irritation der Sehgewohnheiten im Vordergrund steht.⁴⁹ Die Filme Krens gehorchen dabei jeweils einer genauen metrischen Struktur, die er, von Film zu Film zunehmend komplexer werdend, zuvor in Partituren auf Millimeterpapier und strengen Kaderplänen festhielt:

„Am Anfang von *3/60 Bäume im Herbst* findet ein einfaches Crescendo-Decrescendo der Einstellungslängen statt: 1-2-3-4-3-2-1-2-3-4-3-2-1 ...; der Rest des Films wird diese elementare Struktur lediglich auf zweifache Art abwandeln: durch Erhöhung der Kaderanzahl bis auf acht und durch Aneinanderreihung von Crescendi ohne Decrescendi: 1-2-3-4-1-2-3-4 ...*4/61 Mauern pos.-neg. und Weg* nimmt dieses Prinzip auf, kompliziert es aber durch den Einschub fixer Werte in diese Progressionsreihen, am Anfang also 1-1-2-1-3-1-4-1-5-1-6-1-7-1-8-1-7-1 usw. Die Regelmäßigkeit des Filmes lässt sich darüber hinaus auch auf einer höheren Ebene beobachten, da zum Beispiel die Summe des eingeschobenen fixen Werts und des Maximalwerts der Variablen immer neun sein muss [...]; die Verwendung von Bildwert- (schwarz/weiß, positiv/negativ) und semantischen Oppositionen (in manchen Reihen werden die Elemente wieder aufgenommen und zugleich auf den Kopf gestellt) macht diese Regelmäßigkeit noch zwingender und komplizierter. Ein anderes Kalkül liegt *5/62 Fenstergucker, Abfall etc.* zugrunde, dessen Einstellungen aus jeweils so vielen Kadern bestehen, wie es die Fibonacci-Folge (die ja die ‚goldene Zahl‘ ergibt) vorschreibt: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34.“⁵⁰

Hermann Painitz, der sich in seinem bildnerischen Werk, wie wir gesehen haben, einer ähnlich komplexen Reihentechnik bedient, hat sich über die frühen Filme Kurt Krens, die er im Rahmen der von ihm kuratierten Ausstellung „Logische Kunst“ 1978 in der Wiener Secession gezeigt hat, folgendermaßen geäußert:

⁴⁹ Vgl. Thomas Trummer (Hrsg.): „Kurt Kren. Das Unbehagen am Film“, Wien 2006, S. 68

⁵⁰ Jacques Aumont: „Kurt Kren. Die Denkfähigkeit der Bilder“, in: ebd., S. 13 f.

Aumont verweist im Zusammenhang mit „diesen immer komplizierter werdenden Kalkülen, die für die Gestaltung der Filme die Anfertigung regelrechter Partituren und streng eingehaltener Kaderpläne erforderlich machten“ zwar ebenfalls auf die Ähnlichkeit mit der Zwölftonmusik der Wiener Schule, bezeichnet aber diese Verwandtschaft als „im Grunde genommen entfernt und oberflächlich; sowohl im einen wie im anderen Fall handelt es sich jedoch darum, von vornherein Distanz zu dem herzustellen, was als das Fleischlichste, Körperlichste, Sinnlichste dieser beiden Künste der Zeit gilt: zur Figur im einen, zum Ton im anderen Fall – um im Gegenteil die verborgene Dimension ihrer Zeitlichkeit/Messbarkeit zu hypostasieren und mit Substanz zu erfüllen. Wenn die Musik nach der treffenden Formulierung Schönbergs die Kunst der Herstellung von Zeit ist, dann geht es bei der Zwölfton- und der Reihentechnik darum, dieser Herstellung ein Kalkül zugrunde zu legen; dasselbe gilt für strukturelle Filme wie die des frühen Kren, in denen dem aus Fotografien bestehendem Wahrnehmungsmaterial [...] die Zeit entzogen und daraufhin wieder auf eine ganz andere, streng durchkalkulierte Weise zurückerstattet wird.“, ebd., S. 14

„Die Filme Kurt Krens sind der Ausdruck einer bis zum Äußersten getriebenen Spannung, die aus der Existenz dieses Künstlers selbst stammt: der Spannung zwischen dem Geordneten und dem Chaotischen. Die Struktur, die Idee, die Konstruktion seiner Filme sind apollinisch und geordnet, das Thema – das sogenannte Motiv – ist chaotisch, dionysisch und regellos.“⁵¹

Zieht man nun aber explizit den Entwicklungsstand der bildenden Kunst nach 1945 in Betracht, wird die in Österreich tendenziell ablehnende Haltung gegenüber den internationalen Strömungen der Moderne mehr als deutlich, insbesondere was die Auflösung des mimetischen Gegenstandsbezuges in der abstrakten Kunst anbelangt. Im Land selbst fehlte, wie es Tobias Natter formuliert hat, „für eine Kunst, die tatsächlich abstrakt und nicht nur abstrahierend sein wollte, jede Voraussetzung. [...] So verwundert es auch nicht, daß die wenigen Ausnahmen wie die Itten-Schule oder der Wiener Kinetismus, auf keinen fruchtbaren Boden fielen.“⁵² Dieter Bogner sieht einen weiteren Grund „in der bereits in den zwanziger Jahren entstandenen und bis heute aufrecht erhaltenen Überzeugung vom grundsätzlich expressiven Wesen des österreichischen Künstlers“ und in der daraus resultierenden „tief verankerten Distanz allem formalistischem Gestalten gegenüber“.⁵³ Dies, so Bogner weiter, sei umso erstaunlicher als auf Grundlage eines positivistisch orientierten Denkens die österreichischen Geisteswissenschaften seit dem frühen 19. Jahrhundert eine Fülle wichtiger Beiträge zu einer extrem formalistischen Kunsttheorie geleistet hätten und führt allen voran die kunstwissenschaftliche Methode Alois Riegls an, der zufolge ein Kunstwerk primär als Beziehungsgefüge von Form, Farbe, Fläche und Raum zu analysieren sei.⁵⁴

Zu Beginn der 1950er-Jahre kann in Österreich lediglich von einer „geometrisierenden“ Abstraktion gesprochen werden, wie sie etwa von Gustav K. Beck (1902-1983), Greta Freist (1914-1993) und Carl Unger (1915-1995) betrieben wurde. Von einer konkreten Kunst im Sinne der Definition von Max Bill aus dem Jahre 1949 fehlte jede Spur:

⁵¹ Hermann Painitz, in: Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur/Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hrsg.): „Logische Kunst. Ist Kunst logisch? Jede Kunst ist logisch. Kunst kann nicht logisch sein“, Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession, o. O., o. J. [1978], o. S.

⁵² G. Tobias Natter: „Ornament versus Geometrie“, in: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.): „aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre“, Wien 1995, S. 101

⁵³ Dieter Bogner: „Konstruktion der neuen Welt“, in: Kristian Sotriffer (Hg.): „Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart“, Wien 1984, S. 161 f.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 162

„konkrete kunst nennen wir jene kunstwerke, die auf grund ihrer ureigenen mittel und gesetzmässigkeiten – ohne äusserliche anlehnung an naturerscheinungen oder deren transformierung, also nicht durch abstraktion – entstanden sind. [...]

konkrete malerei und plastik ist die gestaltung von optisch wahrnehmbarem. ihre gestaltungsmittel sind die farben, der raum, das licht und die bewegung. durch die formung dieser elemente entstehen neue realitäten. vorher nur in der vorstellung bestehende abstrakte ideen werden in konkreter form sichtbar gemacht.

konkrete kunst ist in ihrer letzten konsequenz der reine ausdruck von harmonischem mass und gesetz. sie ordnet systeme und gibt mit künstlerischen mitteln diesen ordnungen das leben. [...] sie erstrebt das universelle und pflegt dennoch das einmalige, sie drängt das individualistische zurück, zu gunsten des individuum.“⁵⁵

Eher noch trifft dies auf jene Experimente mit elementaren Form- und Farbgestaltungen zu, die die Generation der um 1930 geborenen Maler in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre unternommen hat. Exemplarisch seien hier Johann Fruhmann (1928-1985), Josef Mikl (1929-2008), Markus Prachensky (1932-2011) und Arnulf Rainer (*1929) genannt. Während Fruhmann unter dem Eindruck der russischen Konstruktivisten und der Theorie Wassily Kandinskys Kompositionen schuf, die aus malerisch strukturierten, durch zarte Linien begrenzten Farbflächen aufgebaut waren, zeigen Prachenskys und Rainers Werke aus dieser Zeit in ihrer streng vertikal-horizontalen Gliederung den Einfluss Piet Mondrians. Rainer ging bei seinen um 1953/54 entstandenen Proportionsstudien rein gefühlsmäßig vor, indem er die aus rechtwinkelig zugeschnittenen Buntpapieren oder bemalten Papierstreifen erzeugten Farbflächen solange hin und her schob, bis sich ein als ideal empfundener Gleichgewichtszustand einstellte. Erst dann wurden die einzelnen Streifen fixiert. Für Rainer stand also nicht mathematisches Kalkül im Vordergrund, um das Maß der Flächen und die Ordnung der Farben zu bestimmen, sondern er wollte vielmehr aus den intuitiv ins Gleichgewicht gebrachten Gestaltungen verallgemeinerbare Proportionsverhältnisse gewinnen, die in Musik, Architektur und im industriellen Produktdesign Anwendung finden sollten. Er selbst sah in seinen Proportionsstudien die Grundlage für die zukünftige Gestaltung einer „visuellen Lebensarchitektur“.⁵⁶

⁵⁵ Max Bill: „konkrete kunst“, in: Margit Weinberg Staber (Hrsg.): „Konkrete Kunst, Künstlertexte und Manifeste“, Zürich 2001, S. 32

⁵⁶ Vgl. Dieter Bogner: „Proportionsordnungen“ (1988), in: Otmar Rychlik (Hg.): „RAINERIANA. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer“, Wien 1989, S. 95

Bei all den eben erwähnten Künstlern blieb diese formalisierte Auseinandersetzung mit den Grundelementen der Malerei auf eine kurze Zeitspanne am Beginn ihrer Karrieren beschränkt. Rückblickend war es für die meisten eine Phase des Orientierens, die es zu überwinden galt, um schließlich in der gestischen, informellen Malerei die wahre künstlerische Individualität entfalten zu können:

„Für die meisten fiel die Wende in die Jahre 1955/56. Wenn man sich die Frage stellt, wie es möglich war, den Weg von Aneignung zu Umkehr der geometrischen Abstraktion so schnell zu gehen, muß die Antwort wohl darin zu suchen sein, daß es allem Anschein ein reiner Nachholprozeß war, der unsystematisch, kursorisch und rasch durchlaufen wurde. Oft kann man sogar feststellen, daß sich die Präzision und emotionale Beherrschung, die in der geometrischen Formensprache zum Ausdruck kam, sich anschließend in ihr Gegenteil verkehrte.“⁵⁷

Als Gegenpol zu dem zur gleichen Zeit nicht minder erfolgreichen Phantastischen Realismus entwickelte sich das Informel alsbald zur dominierenden Kunstrichtung der Wiener Avantgarde nach 1945, die in der seit 1954 bestehenden Galerie nächst St. Stephan ihr Zentrum und in deren Gründer, Monsignore Otto Mauer, ihren größten Förderer fand. Davon profitierten insbesondere Künstler wie Wolfgang Hollegga, Josef Mikl, Markus Prachensky und Arnulf Rainer, die hier regelmäßig ausstellten und schließlich als „Gruppe St. Stephan“ bezeichnet wurden.

Dass Hermann Painitz ebendort 1968 eine Einzelausstellung ermöglicht wurde, verdankte er Oswald Oberhuber, der Otto Mauer damals beratend zur Seite stand und der, wie es Painitz formuliert hat, die Absicht verfolgte, der Gruppe St. Stephan „das Feld streitig zu machen“:

„Um diese Gruppe in die Schranken zu weisen, hat er Künstler gesucht, die er als Gegenpol zu den Informellen, Tachisten und Action-Paintern ausstellen konnte. [...] Später hat man sogar die Wiener Aktionisten in die Galerie geholt. Schon Oberhuber hat gesagt, dass man den Anschluss nicht verlieren darf, weil ja immer wieder neue Tendenzen, neue Künstler kommen, und die sollten in dieser Galerie präsent sein. So wollte man den Anspruch unterstreichen, die einzige oder zumindest die wichtigste Avantgardegalerie Österreichs zu sein.“⁵⁸

⁵⁷ G. Tobias Natter, a. a. O., S. 103

⁵⁸ Hermann Painitz in einem am 11.08.2008 aufgezeichneten Gespräch mit der Autorin, publiziert in: Gerald Matt/österreichisches Parlament (Hrsg.): „Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche“, Nürnberg 2011, S. 306

Letztlich erfolgte diese Öffnung der Galerie nächst St. Stephan, wie sich Painitz erinnert, auch aus Sorge, dass ihr die 1960 von dem Künstlerpaar Christa Hauer und Johann Fruhmann gegründete Galerie im Griechenbeisl, den Rang ablaufen könnte. Dort widmete man sich nämlich insbesondere jenen Positionen geometrisch-abstrakter bzw. methodisch-serieller, auf einem Kalkül aufbauender Kunst, die sich in Österreich erst in den 1960er- und 1970er-Jahren herausgebildet hat. Es handelt sich dabei in der Tat um eine Kunst von Einzelgängern, deren Zahl einerseits zu gering und deren ästhetische Herangehensweise andererseits zu verschieden waren, als dass damals so etwas wie ein Gruppenphänomen entstehen konnte. Da diese Art von Kunst meist als „zu konstruiert“ empfunden wird und somit nicht der gängigen Vorstellung des intuitiv Schöpferischem entspricht, stieß sie seit jeher viel eher auf Ablehnung als sämtliche Spielarten der informellen Kunst. Um einer solchen, dem konstruktivem Denken und Gestalten verpflichteten Kunst in Österreich mehr Resonanz zu verschaffen, wurde 1976 auf Initiative des Kunsthistorikers Dieter Bogner die Gruppe „Exakte Tendenzen“ gegründet, zu deren engerem Kreis die Künstler Kurt Ingerl, Hildegard und Harald Joos, Brigitta Malche, Oskar Putz und Susanne Weiger zählten, wobei in die zahlreichen, von dieser Interessensgemeinschaft organisierten Ausstellungen und Symposien viele andere Künstler aus dem In- und Ausland eingebunden waren, unter anderem auch jene, von denen im Anschluss die Rede sein wird – zumal sie sich als Geistesverwandte Painitz’ erweisen.

Ein Künstler, der sich bereits in den 1950er-Jahren, unabhängig vom Dunstkreis des „Methodischen Inventionismus“, mit der Tropenlehre Josef Matthias Hauers intensiv auseinandergesetzt und daraus eine komplexe Systematik harmonikaler Farbordnungen abgeleitet hat, ist Hans Florey (*1931), der in Wien ein Studium der Malerei bei Sergius Pauser und der Musik bei Hans Reznicek absolvierte. Ausgehend davon, dass die Geometrie des Kreises „die einzige objektive Vergleichsbasis für Farbe und Klang“ darstellt, entwickelte er eine „rationale Farbmatrik“ anhand eines Farb- und Klangkreises, in welchem er das Konstruktionsprinzip der Rungeschen Farbkugel mit Schopenhauers harmonischer Proportion für die Eigenhelligkeiten der sechs einfachsten Farbtonbestimmungen in Verbindung brachte und setzte darin alle zu malenden Farbwerte und Intervalle in

Relation zueinander.⁵⁹ Später ging Florey dazu über, Hauers Tropen magischen Zahlenquadraten zuzuordnen und ins Dreidimensionale zu übertragen, auf die fünf Platonischen Körper Tetraeder, Hexaeder, Oktaeder, Dodekaeder und Ikosaeder. Die auf Grundlage dieser Gesetzmäßigkeiten geschaffenen Bilder und dreidimensionalen Objekte fungieren dabei zugleich als Partituren bzw. visuelle Notenschrift:

„MUSIK ENTSTEHT IN DIESEM FALLE AUS EINER GESETZMÄSSIGEN LESEFOLGE DER ELEMENTE EINES BILDES, DEM DIE BEDEUTUNG EINES ZEICHENS DES VERÄNDERLICHEN ZUKOMMT; DENN DIE BILDGESTALT BRINGT NICHTS ANDERES ZUM AUSDRUCK ALS EIN DURCH DIE TONKONSTELLATION BEDINGTES ÜBERSCHAUBARES BEWEGUNGSMOMENT DER FARB- BZW. KLANGTOTALITÄT IN FORM DES GLEICHGEWICHTS.“⁶⁰

Von ganz ähnlichen Vorstellungen geht Hermann Painitz bei seinem „elementistischen Kunstwerk“ aus, das „durch seine Zusammensetzung aus Einheiten die Möglichkeit [hat], in eine andere Disziplin der Kunst übertragen zu werden“, und zwar mit Hilfe einer Notation, in der die zugrunde gelegte Idee durch allgemeine Zeichen definiert wird, so dass sie „in Musik, in Architektur, in Malerei, in Bildhauerei, in Dichtkunst, in Tanz, in Sprechen, in Möbelbau, in Goldschmiedekunst usw. umzusetzen“ ist. Darüber hinaus müsse die Notation, wie er nicht müde wird zu betonen, „Abläufe, Permutationen, Durchdringungen, Reihungen, Serien, Rhythmen, also Bewegungen, wie sie durch das Zusammentreffen einer großen Zahl von Elementen und Elementegruppen entstehen“, aufzeichnen.⁶¹

1978 nahm Hans Florey gemeinsam mit Marc Adrian, Walter Angerer, Joannis Avramidis, Waltraud Cooper, Roland Goeschl, Walter Kaitna, Kurt Kren, Josef Pillhofer, Thomas Reinhold, Hermann Stiegler und Peter Weibel an der von

⁵⁹ Vgl. Hans Florey, in: Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur/Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hrsg.): „Logische Kunst. Ist Kunst logisch? Jede Kunst ist logisch. Kunst kann nicht logisch sein“, Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession, o. O., o. J. [1978], o. S.

Vgl. Hans Florey, in: Verein Exakte Tendenzen (Hg.): „Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst heute“, Wien-Buchberg 1979, S. 64

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Hermann Painitz, „Die Gegensätze Kunst und Natur oder konstruktive Vorschläge zur Abschaffung der Natur“, in: „Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik“ (hrsg. von Alfred Kolleritsch/Günter Waldorf im Forum Stadtpark, Graz), Heft 23/24, 1968, S. 45 f.

Hermann Painitz in seiner damaligen Funktion als Präsident der Wiener Secession ebendort organisierten Ausstellung „Logische Kunst“ teil.

Von den Genannten gilt es Walter Kaitna (1914-1983) hervorzuheben, der seit den frühen 1960er-Jahren mit großer Beharrlichkeit an seinem Konzept der „Kräftesysteme“ arbeitete. Sein Anliegen dabei war es, die Gesetzmäßigkeiten von Kräftesystemen, die in allen Materialien wirksam sind, zu visualisieren, wobei er als promovierter Baustofftechniker auf praktische Erfahrungen zurückgreifen konnte. Für seine jeweils als „Kräftesystem“ mit fortlaufenden Nummern bezeichneten Plastiken verwendete er dünne Rundstäbe aus hochwertigem Stahl, deren untere Enden in einen Sockel eingesetzt und deren obere Enden spitzförmig zusammenlaufend verbunden wurden, so dass sich die dort angreifenden Kräfte im Gleichgewicht befanden. Die dadurch erzeugte Spannung wird anhand der Biegelinien der Stäbe sichtbar, welche mathematisch exakt definiert werden können. Kaitna sah seine Arbeiten demnach als Ausdruck struktureller, mathematisch beschreibbarer Gleichgewichtsordnungen, die auf subjektiven Formvorstellungen beruhen. Teilweise setzte er seine „Kräftesysteme“ auch zweidimensional um, indem er sie vertikal auf Quadratflächen projizierte, wo sie sich als rhythmische Reihen in sich geordneter Geraden manifestierten. Überzeugt davon, dass eine durch Zahlenverhältnisse definierbare Gleichgewichtsbeziehung in verschiedene Wahrnehmungsformen zu übertragen wäre, experimentierte er in den 1970er-Jahren mit elektronischen Tonreihen, die mittels eines computergesteuerten Frequenzgenerators, der die Spannung der einzelnen Stäbe in Töne umwandelte, erzeugt wurden. Da diese Tonfolgen harmonisch ausgeglichen wirkten, erwies sich der den Stabobjekten innewohnende Gleichgewichtszustand auch unter völlig andersgearteten Wahrnehmungsbedingungen tatsächlich als der bestimmende Faktor.⁶²

Marc Adrian war bei der Ausstellung „Logische Kunst“ mit einigen „Hinterglasmontagen“ vertreten, deren Erscheinungsbild sich je nach Standpunkt des Betrachters – oft bei jeder minimalen Bewegung – veränderte. Erklärtes Ziel dieser Arbeiten, die der Künstler bereits ab Mitte der 1950er-Jahre entwickelte, war es, „ein element vorausgeplanter unbestimmtheit in die betrachtung der malerei zu bringen, ohne die absicht einer bestimmten, überlegten komposition aufgeben zu

⁶² Vgl. Dieter Bogner: „Intuition und Kalkül“, in: Walter Kaitna (Hrsg.): „Walter Kaitna. Kräftesysteme“, Katalog zur Ausstellung im Künstlerhaus, Wien 1982, o. S.

müssen.“⁶³ Der Betrachter sollte dabei in die Entstehung des Kunstwerks integriert und in einen latenten Spannungszustand versetzt werden. Waren es zunächst vor allem geometrische Formen und monochrome Farbflächen, die den Bildaufbau und damit den von der Bewegung des Betrachters abhängigen Phasenablauf bestimmten, wurde in den „Hinterglasmontagen“ der 1960er-Jahre häufig auch Schrift, d.h. einzelne Worte, eingesetzt, was zu einer semantischen Bedeutungsverschiebung führte – je nachdem ob das Bild von rechts oder von links gesehen wurde (z. B.: TEIL – TIEF oder EILT – HELL, Abb. 33). Dem Künstler ging es dabei, wie Peter Gorsen festgestellt hat, darum, Denk- und Anschauungsprozesse als streng gleichwertige Momente in die ästhetische Gestaltung einzuführen:

„Adrian [hält] die traditionelle Vorstellung von der Ungleichwertigkeit und Ungleichzeitigkeit von künstlerischen Produzenten auf der einen und unkünstlerischen Rezipienten auf der anderen Seite für überholt. Sein Kunstmodell fordert daher die Relativierung, die kognitive Einengung des Artefakts durch dessen intelligenten Rezipienten, der zum gleichwertigen, substantiellen Partner des Kunstwerks erhoben wird. Er soll nicht mehr Betrachter und Nachvollzieher des Kunstwerks, sondern an dessen niemals abgeschlossenem Verwirklichungsprozeß selbst beteiligt sein.“⁶⁴

Mit der Werkgruppe der „Hinterglasmontagen“ erwies sich Adrian in Österreich als ein Vorreiter der Op-Art, die sich in den 1960er-Jahren als breite internationale Strömung und bewusste Gegenbewegung zum allgegenwärtigen Informel etablierte. Eine zentrale Rolle für den Erfolg der Op-Art spielte die vom Museum of Modern Art in New York ausgehende und durch mehrere amerikanische Städte tourende Ausstellung „The Responsive Eye“ im Jahr 1965, an der auch Marc Adrian beteiligt war. Nicht weniger bedeutend war die 1961 in Zagreb initiierte Ausstellungsreihe „Nove Tendencije – Neue Tendenzen“, an der im Zeitraum ihres Bestehens (bis 1973) immer wieder auch österreichische Künstler teilnahmen. Neben Marc Adrian, der von Anfang an regelmäßig eingeladen wurde, waren dies Helga Philipp, Erwin Thorn, Richard Kriesche, Josef Hermann Stiegler und Jorrit Tornquist.⁶⁵ Schon die erste, von dem Künstler Almir Maviginier 1961 kuratierte Ausstellung „Von der

⁶³ John Hardley: „= marc adrian: explosion of visions =. betrachtungen zum kinetischen werk des künstler“, in: Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur (Hg.): „Marc Adrian. Hinterglasmontagen 1955-1979“, Katalog zur Ausstellung im Frauenbad in Baden, Wien 1979, S. 42

⁶⁴ Peter Gorsen: „Zur Dialektik des Kinetischen Bildes. Versuch über Marc Adrian“, in: Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur (Hg.): „Marc Adrian. Hinterglasmontagen 1955-1979“, Katalog zur Ausstellung im Frauenbad in Baden, Wien 1979, S. 8

⁶⁵ Ab 1968 entwickelten sich die „Nove Tendencije“ zu einer Plattform für Computerkunst, unter anderem auch für Otto Beckmann, der in Österreich als Pionier auf diesem Gebiet gilt.

Malerei zum Objekt“ zeigte die große Bandbreite jener unabhängig voneinander im Bereich der „visuellen Forschung“ und Kinetik arbeitenden Künstler (darunter Marc Adrian als damals einziger Österreicher). Das wichtigste Wesensmerkmal der Op-Art (Optical Art), die auch als perzeptive Kunst bezeichnet wird, liegt darin, dass ihre Wirkung auf bestimmten physiologischen Prozessen in Auge und Gehirn beruht, die wir normalerweise nicht bewusst erfahren.⁶⁶ Im Vordergrund stehen also der Akt des Sehens und dessen konsequent provozierte Verunsicherung, die den Betrachter daran hindern soll, von der rein perzeptiven Wahrnehmung zu einem deutenden Verständnis des Kunstwerks zu gelangen. Das nach Stabilisierung und optischem Gleichgewicht strebende Auge wird dabei durch das geometrisch-rasterartige Prinzip der Gestaltung vordergründig in seiner Tendenz zur strukturalen Ganzheit bestärkt, um im selben Moment der Unmöglichkeit eines kontinuierlichen Erfassens gewahr zu werden.⁶⁷

Damit geht eine Wechselwirkung zwischen Betrachter und Bild einher, wie sie auch von Helga Philipp (1939-2002), der bedeutendsten österreichischen Weggefährtin Marc Adrians im Bereich der Op-Art, in einer Art von hier auszugsweise zitiertem Manifest formuliert wurde:

„bild
beschauer
existenz des bildes
existenz des beschauers
gegenseitige beziehung
beschauer – bild
bild – beschauer
existenz des bildes durch den beschauer
existenz des beschauers durch das bild“⁶⁸

Philipp schuf 1962 eine Serie von schachbrettartig gestalteten SW-Siebdrucken, in denen sie in mehreren Variationen die einzelnen Rechtecksfelder so proportional verzerrte, dass sich daraus verschiedene optische Täuschungseffekte ergaben, die

⁶⁶ Vgl. Martina Weinhart: „Im Auge des Betrachters. Eine kurze Geschichte der Op Art“, in: Martina Weinhart, Max Hollein (Hg.): „Op Art“, Köln 2007, S. 28

⁶⁷ Vgl. Günter Pfeiffer: „Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik“, Schauberg, Köln 1972, S. 210

⁶⁸ Zit. nach Anna Margareta Spohn: „Helga Philipp – eine Monografie“, Wien 2007, S. 90

beispielsweise einen Sog in die Tiefe oder eine Auswölbung in den Raum suggerierten. Dieses Prinzip entwickelte sie 1962/63 weiter zu einer Reihe von so genannten „Kinetischen Objekten“, indem sie die Motive der Siebdrucke nunmehr auf Glasplatten übertrug und diese mit einem breiten Holzrahmen versah, wodurch sich die räumliche Wirkung verstärkte und, wie bei Adrians „Hinterglasmontagen“, mit dem Betrachterstandpunkt veränderte (Abb. 34).⁶⁹ Auf einen dieser Siebdrucke griff Kurt Kren 1965 für seinen Film „11/65 Bild Helga Philipp“ zurück, den Thomas Trummer sehr treffend folgendermaßen kommentiert hat:

„Schwarz-weiße Rechtecke und Rauten sind zu sehen. In schrägen Blicken ertastet die Kamera die geometrischen Felder. [...] Die Art der Bewegung, das Zittern des Motivs lässt erkennen, dass das Blatt nicht fixiert, sondern wie die handgeführte Kamera selbst in Bewegung ist. Die Vibration des Bildes, von dem nur kleinste Ausschnitte zu sehen sind, spielt auf die immanenten Bedingungen des Films an. [...] Für Kren ermöglicht das 'kinetische' Sujet von Helga Philipp sowohl einen Kommentar zur zeitgenössischen Malerei [...] als auch einen selbstbezüglichen Beitrag zur Auffassung des Films. Wie umgekehrt das Werk der Künstlerin, welches durch sein Ornament den formalen Gedanken Krens nahe kommt, optische Effekte als im Grunde beweglich ausweist.“⁷⁰

Für die zweite Generation „Kinetischer Objekte“ (1966-68) verwendete Philipp zwei Plexiglasscheiben, die in jeweils einer Farbe (z. B. Blau oder Rot) mit Quadraten und daraus abgeleiteten Rauten bedruckt und hintereinander mit etwas Abstand in einem gemeinsamen Rahmen montiert wurden (Abb.35). Die auf den ersten Blick willkürlich anmutende Verteilung der geometrischen Grundelemente folgte in Wahrheit einem von der Künstlerin wohl überlegtem Programm, das die Anordnung der Elemente nach Regeln der Permutation und Progression bzw. Degression definiert. Nicht zuletzt ist die jeweilige Anordnung auf der einen mit jener auf der anderen Plexiglasplatte abgestimmt und somit für die optische Wirkung auf den Betrachter von nicht unerheblicher Bedeutung.

Nun, da hinreichend belegt werden konnte, dass die österreichische Avantgarde der Nachkriegszeit auch eine antiindividualistische, der mathematischen Logik verpflichtete Kunst hervorgebracht hat, die, wenngleich sie in verschiedenen Disziplinen Ausdruck fand, eine spezifische Art des Denkens gemeinsam hat, gilt es

⁶⁹ Zum aktuellen Forschungsstand bezüglich des Gesamtwerks von Helga Philipp siehe: Carl Aigner, Gerald Bast (Hrsg.): „Helga Philipp. Poesie der Logik“, Wien 2010

⁷⁰ Thomas Trummer: a. a. O., S. 104

nunmehr, sich mit der in den 1960er-Jahren hochaktuellen und für unseren Kontext besonders relevanten Informationstheorie auseinanderzusetzen.

Dass sich Künstler wie Adrian, Painitz oder Philipp nachweislich sehr intensiv damit beschäftigt haben, bestätigen einerseits ihre Werke und Schriften, was im nächsten Kapitel noch dezidierter herausgearbeitet werden soll, und andererseits – etwa konkret in Painitz' Fall – ihre mit einschlägiger Literatur bestückten Bibliotheken.⁷¹

Ein sehr frühes und deshalb außerordentlich bemerkenswertes Beispiel ist die eingangs erwähnte „kurzgefasste theorie des methodischen inventionismus“, ein sechsseitiges, im Mai 1957 maschinschriftlich verfasstes Manuskript von Marc Adrian, in dem er mittels einer mathematischen Formelsprache die verschiedenen, für ein Kunstwerk wesentlichen Faktoren zu definieren versucht. Hier wird sowohl in inhaltlicher als auch in sprachlicher Hinsicht der Einfluss informationstheoretischen Gedankenguts mehr als deutlich, ein Umstand, der die vermeintlich „rückständige“, von internationalen Trends „abgeschnittene“ österreichische Kunstszene der 1950er-Jahre zumindest partiell in einem neuen Licht erscheinen lässt. Insofern als sich in dem besagten Manuskript Überlegungen manifestieren, die, inspiriert durch die Begegnung mit Contreras-Brunet, von Adrian und den Mitgliedern der Wiener Gruppe, wie gesagt, zu einem Zeitpunkt diskutiert wurden, als die Informationsästhetik eigentlich noch in ihren Anfängen steckte, nämlich in den Jahren 1953 bis 1957.

Ein kurzer Auszug aus der Terminologie des „methodischen inventionismus“ vermag dies als Vorausgriff auf das nächste Kapitel ganz gut illustrieren:

„1/1) jedes kunstwerk wird wahrgenommen als eine summe von reizen, welche durch die von ihr vermittelten signale (sinnliche reize) oder sinnzusammenhänge (assoziationen) eine anfangs unvollständige, mit dauernder betrachtung sich erweiternde aussage über das kunstwerk erteilt.

diese aussage heißt information i.

⁷¹ Vgl. dazu auch Brigitte Borchhardt-Birbaumer: „Mathematik der Seele. Helga Philipps Ambivalenzen im Konkreten und ihr Bezug zur 'Neuen Geometrie'“, in: Carl Aigner, Gerald Bast (Hrsg.): a. a. O., S. 55:

„Helga Philipp hat sich als Assistentin Tasquils [...] mit den damals hochaktuellen Debatten von Kybernetik, der Informationstheorie eines Abraham A. Moles, Max Bense (oder der „Ars mathematica“ eines Alfréd Rényi) und Computerkunst weit über die Tasquils Thesen hinaus bewegt, wie ihre Bibliothek verrät.“

- 1/1/1) die aussage i des kunstwerks wird gebildet aus dem faktor k [...], in der an jedem kunstwerk eines bestimmten künstlers speziellen form k_n (invariable beziehung) und der variablen beziehung der sinnlich wahrnehmbaren träger der reize und signale $v(k_n)$.
- 1/1/2) über die beschaffenheit der aussage i (wirkung der signalträger) besteht folgende beziehung:
 $i = v(k_n)$
 v wird dargestellt durch $m_1 + m_2 + \dots + m_n + t$ [...] ⁷²
wobei m = materiale darstellung von $v(k)$ und
 t = zeitdauer der betrachtung oder sonstigen einwirkung des kunstwerkes auf ein publikum
da die materiale darstellung im allgemeinen keinen zeitlichen veränderungen unterliegt ist i [...] wesentlich abhängig von t .
- 1/1/3) [...] bei anwachsen von t verringert sich i .
wenn $t = 1$ (dh. 100 %) ist i am kleinsten
um die abnahme von [sic!] information gering zu halten ist es ratsam t [...] möglichst klein zu halten.
dazu bieten sich folgende methoden an:
große komplexität in v und k , kurzzeitige darbietungsdauer, möglichste mannigfaltigkeit in m . [...] ⁷³

Das zentrale Anliegen des „methodischen inventionismus“ bestand darin, vorausplanbare, d.h. programmierbare Methoden für die künstlerische Produktion zu erarbeiten, „welche die individuellen kohärenzfaktoren (k) jedes künstlers in der verschiedensten weise (v) im jeweiligen prozess sichtbar werden lassen“, wobei die Erstellung dieser Programme, für die subjektive und objektive Methoden herangezogen werden können, ebenfalls als künstlerische Aktivität zu werten sei. Subjektive Methoden lägen dann vor, wenn die Elemente der „materialen Darstellung“ durch Intuition oder durch einen vom Künstler determinierten Prozess geordnet werden, objektive Methoden beständen z. B. in der Darstellung der Elemente durch Zahlen, die durch Maschinen oder Zufallsergebnisse geordnet werden. ⁷⁴

⁷² Die „materiale darstellung“ (m) wird unter Punkt 3) des Manuskripts folgendermaßen präzisiert: „wenn die elemente $m_1, m_2 \dots m_n$ [...] des kunstwerkes verhältnisse eingehen, welche bei vielen oder allen künstlern einer epoche permanent wiederkehren und wenig variabel sind, so spricht man von stilbildung. kunstwerke unterscheiden sich dann nurmehr [sic!] durch das vorhandensein des individuellen faktors k_n .
da die aussage i durch die aufgabe der variabilität von v auf k_n reduziert wird und k_n als derivat von k weniger variabel ist als v , wird die originalität der information durch stilbildung eingeschränkt. daher ist stil dem kunstwerk abträglich.“ Zit. nach: Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): a. a. O., S. 111

⁷³ Ebd., S. 108

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 110 f.

Wie aus Notizen auf einer 1959 datierten Konstruktionsskizze für ein Mobile hervorgeht, empfand Marc Adrian die „theorie des methodischen inventionismus“ als unvollkommen, so dass er die im Umlauf befindlichen Abschriften zurückverlangen und alles neu schreiben wollte. Dazu sollte es aber nicht kommen, da – so Dieter Bogner, in dessen Sammlung sich die oben genannte Skizze befindet – für Adrian letztlich die künstlerische Praxis und nicht die Entwicklung einer umfassenden Theorie entscheidend war. Die eigentliche Bedeutung dieses Textes sieht Bogner demnach in dem Diskussionsprozess begründet, aus dem er hervorgegangen ist und der die künstlerische Produktion der 1950er-Jahre, wie wir gesehen haben, nachhaltig beeinflusst hat.⁷⁵

In den späten 1960er-Jahren schließlich findet die Informationstheorie ganz unmittelbaren Niederschlag im Werk eines weiteren österreichischen Künstlers, dem Bildhauer, Maler und Grafiker Kurt Ingerl (1935-1999), der, von der figürlichen Plastik kommend, ab 1968 den Schwerpunkt seines Schaffens auf das Erzeugen von „Programmierten Strukturen“ legte, die er als serielle Grafiken, Lack- und Spiegelbilder ausführte. Er selbst spricht diesbezüglich von einer „Exakten Ästhetik“ und äußerte sich dazu in einem 1969 veröffentlichten, sehr prägnant formulierten Text, der ein ausführlicheres Zitat lohnenswert erscheinen lässt:

„Die bisherigen Kunsttheorien beschäftigten sich vornehmlich mit den bildnerischen Mitteln und deren Gestaltung. Nun ist eine Doktrin erschienen, die auf den Wahrnehmungsvorgängen im Menschen beruht. [...]

Seit einem Jahrzehnt kreist mein Denken um den Begriff der Synthese: Die Informationstheorie ist eine Synthese, sie vereinigt Strukturalismus und Dialektismus. Der Strukturalismus spaltet die Welt der Phänomene in Elemente und baut sie mit einer Menge von Regeln, die wir Struktur nennen, wieder auf. Der Dialektismus geht von der Annahme aus, daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile. Die Informationstheorie ist eine moderne philosophische Synthese beider Doktrinen. [...] Sie ist so jung, daß sie in unseren historisch orientierten Akademien noch keinen Eingang gefunden hat; in Deutschland lehrt man diese Erkenntnisse bereits die Zeichenlehrer. [...]

Das Prinzipschema der Informationstheorie ist die Beziehung Sender zu Empfänger. Die Kunstwerke sind dabei die materiellen Zeichenträger. Der Sender wählt aus einem Repertoire nach bestimmten Regeln Elemente aus, der Sender codiert. Direkt oder durch Zwischenschaltung eines physikalischen Kanals, welcher den Vorteil der Speicherung, aber auch den Nachteil der Störmöglichkeit in sich

⁷⁵ Vgl. Dieter Bogner: „Kunst ohne Bewegung ist überflüssig“, in: Anna Artaker, Peter Weibel (Hrsg.): a. a. O., S. 44

birgt, wird die Nachricht dem Empfänger zugeleitet, der sie entcodiert und zu einer Gestalt organisiert, wahrnimmt. Wenn Repertoire und Code beiden Korrespondenten gemeinsam sind, wird eine Kommunikation zustande kommen.

Für die moderne Kunst gilt leider, daß das Zeichenrepertoire des Empfängers meist viel kleiner ist und aus anderen Zeichen besteht als das des Senders.⁷⁶

Kurt Ingerl hatte um 1966 in Zeichnungen damit begonnen, sich mit „Konstellationen“ auseinanderzusetzen, in denen er formale Themenkomplexe wie Mengen- und Gruppenprobleme, Strukturbildung, Quantitäts- und Qualitätsrelationen etc. erforschte.⁷⁷

Im Sinne des vorhin angesprochenen Sender-Empfänger-Modells sei hier nun, mit Adam Jankowski, der auf die Methode Rul Gunzenhäusers gestützte Versuch unternommen, Ingerls Lithografie „Konstellation Nr. L IV E II/6“ (Abb. 36) informationstheoretisch aufzuschlüsseln. Es geht darum, das der Grafik zugrunde liegende Schema der Superzeichenbildung zu erkennen, also zunächst das Formenrepertoire zu analysieren, welches aus vier verschieden großen, vollflächig schwarzen Kreisen besteht, die nach einer bestimmten Systematik und Häufigkeit auf dem weißen Untergrund regelmäßig verteilt sind. Das Prinzip ihrer Anordnung und Größenrelation wird nachvollziehbar, indem man ein Quadratraster darüber legt, wonach die vier Kreiselemente zwei verschieden großen Quadratelementen (einem großen Quadrat und acht Quadraten, die je einem Viertel des großen entsprechen) zugeordnet werden. Daraus ergibt sich ein Prozess der Superzeichenbildung, d.h.: das größte Kreiselement entspricht dem großen Quadrat, während die drei mittelgroßen Kreise und je vier der zwölf kleinen Kreise sowie je sechzehn der zweiunddreißig kleinsten Kreise in je ein kleines Quadrat eingeschrieben werden können (Abb. 37). Da überdies die acht kleinen Quadraten zu zwei vertikal und einer horizontal ausgerichteten Rechtecksform zusammen zu fassen sind (Abb. 38), wird

⁷⁶ Kurt Ingerl: „Objektive Kunst“, in: Sonderdruck der Wiener Neustädter Nachrichten vom 28. Februar 1969, wieder abgedruckt in: Johannes Köck: „Kurt Ingerl – Ein Leben für die Kunst. Teil I: Biografie und Computerkunst“ (hrsg. vom Niederösterreichischen Kulturforum), Eigenverlag 2009, S. 116

Ingerls Bemerkung, dass in Deutschland damals bereits die Zeichenlehrer mit den Erkenntnissen der Informationstheorie konfrontiert worden seien, ist ein unmissverständlicher Hinweis auf das 1968 im DuMont-Verlag erschienene, von Hans Ronge herausgegebene Buch „Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehertagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, das sowohl in Painitz' als auch in Helga Philipps Bibliothek zu finden ist. Vgl. Anm. 71 (Borchhardt-Birbaumer, S. 55, Anm. 9)

⁷⁷ Vgl. Adam Jankowski: „Exakte Ästhetik. Bemerkungen zu Kurt Ingerls Strukturbildern“, in: Sonderdruck der Wiener Neustädter Nachrichten vom 28. Februar 1969, wieder abgedruckt in: Johannes Köck: a. a. O., S. 118

die Superzeichenbildung weiter vorangetrieben, was mit einer neuerlichen Erhöhung der Redundanz bzw. einer Reduktion des Informationswertes einhergeht, was Jankowski auch rechnerisch nachgewiesen hat:

„Die Reduktion des ursprünglich sehr hohen Informationswertes der Graphik von 173,9 bit ist eine deutliche Annäherung an die anstrebbare [sic!] günstige Zahl von 160 bit. Bedenkt man aber, daß neben den quadratischen Superzeichen auch die Rechteckgruppen als solche fungieren und eine noch größere subjektive Redundanz bewirken, so gelangt man zu dem Schluß, daß der endgültige Informationswert knapp unter der 160-bit-Marke liegt. Dem Künstler ist es, teils auf Grund seiner formalen, empirisch angeeigneten Überlegungen, teils intuitiv, gelungen, ein Überangebot an Informationsmaterial so zu komprimieren, daß das Ziel, ein durch die Mechanik der Wahrnehmung und des Denkens determiniertes formales Gleichgewicht [...] zu approximieren, erreicht worden ist.“⁷⁸

Dadurch, dass also der Betrachter das in der Lithografie verwendete Zeichenrepertoire zu Superzeichen zusammenfassen und darin ein Strukturgesetz erkennen kann, reduziert sich der Informationsgehalt der Grafik auf annähernd 160 bit. Dieser Wert wurde von Informationstheoretikern aufgrund zahlreicher psychologischer Experimente als optimal für alle nicht-zeitlichen ästhetischen Objekte angenommen, da der Kurzspeicher des menschlichen Gedächtnisses ein Aufnahmevermögen von $10 \times 16 \text{ bit} = 160 \text{ bit}$ habe. Ein Werk der bildenden Kunst dürfe daher, wie es bei Gunzenhäuser heißt, „nicht wesentlich mehr und nicht wesentlich weniger als etwa 160 bit haben, [...] um einerseits überschaubar zu bleiben und um andererseits noch reizvoll zu sein, d.h. nicht infolge Informationsmangels ‘banal’ zu werden.“ Wird dieser Wert deutlich überschritten, müsse der Betrachter *lernen*, „wie er das Zeichengeflecht der ästhetischen Objekte aufzugliedern hat, um dessen Informationswert (durch diese Strukturbildung) zu reduzieren“, wobei die Reduktion *subjektiv* sei, da der „objektive, nachrichtentechnische Informationswert [...] konstant“ bleibe. Somit könne mathematisch gezeigt werden, „daß sich der Informationswert eines ästhetischen Objekts durch Zusammenfassung einzelner Zeichenelemente zu *Superzeichen* oder durch vereinfachende Klassenbildung der Zeichenelemente stark reduzieren läßt.“⁷⁹

⁷⁸ Ebd., S. 120

⁷⁹ Rul Gunzenhäuser: „Zur informationstheoretischen Betrachtung von Lernvorgängen: Konsequenzen für die Erzeugung und Betrachtung ästhetischer Objekte“, in: Hans Ronge (Hrsg.):

Sieht man von ihrer Neigung zum Formelhaften ab, erweist sich die Informationstheorie als eine rationale Denkmethode, die die ästhetische Realität eines Kunstwerkes durch objektiv feststellbare Merkmale definiert. Das erklärt das große Interesse von Seiten der mit Kalkülen operierenden Künstler, die in ihren Arbeiten die theoretischen Grundlagen fruchtbringend auszuwerten wussten.

„Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehungstagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, Schauberg, Köln 1968, S. 92 f.

III. Der theoretische Hintergrund konkret-systematischer Kunst: Informationsästhetik und Kybernetik

Nach Auffassung der Informationstheorie sind Kunstwerke materielle Objekte, die mittels eines Systems von Zeichen die Kommunikation zwischen einem „Sender“ und einem „Empfänger“ ermöglichen. Die vom Kunstwerk zu übermittelnde Information kann beim Empfänger aber nur dann erfolgreich ankommen, wenn dieser imstande ist, das vom Sender vorgegebene Zeichenrepertoire und dessen Strukturgesetz entsprechend nachzuvollziehen. Dass das keineswegs leicht fällt, demonstrieren die Werke von Hermann Painitz nur allzu gut. Vom bloßen Augenschein können die sich in manifestierenden Formen und Farben zwar perzeptiv, aber nicht kognitiv erfasst werden. Sie scheinen auf den ersten Blick eine Ordnung lediglich zu simulieren, sodass auch immer wieder ihre dekorative Wirkung hervorgehoben wurde. Ohne Kenntnis des vom Künstler (Sender) zugrunde gelegten Kalküls, wie es etwa aus den Notationen ersichtlich wird, ist es dem Betrachter (Empfänger) eigentlich nicht möglich, ihr Erscheinungsbild mit Worten zu erklären, die Bilder wirklich zu *verstehen*. Für das Gelingen des Rezeptionsprozesses bedarf es also einer zusätzlichen Erläuterung, einer Metasprache. Painitz' Werke sind, mit anderen Worten, zutiefst der Hermeneutik verpflichtet, was mitunter von seiner Auseinandersetzung mit Friedrich Schleiermacher herrührt, der mit diesem Begriff eine „Kunstlehre des Verstehens“ meint, die sich auf das Auslegen und Verstehen von Äußerungen im allgemeinen bezieht. Wichtig sei dabei vor allem das „divinatorische Verfahren“, der Akt des „Sich-hinein-Versetzens in den Autor“⁸⁰, der zugleich einen zentralen Aspekt der Informationsästhetik und Kybernetik darstellt.

Als Begründer der Informationsästhetik gilt neben Abraham Moles vor allem der Philosoph und Mathematiker Max Bense (1910-1990), der unter anderem an der von Max Bill mitbegründeten Hochschule für Gestaltung in Ulm lehrte und sich durch eine besondere Affinität zur Kunst auszeichnete. Im Zuge seiner langjährigen Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule Stuttgart beispielsweise rief er mit der Studiengalerie ein bedeutendes Ausstellungsforum für konkrete Kunst ins Leben

⁸⁰ Alexander Ulfig: „Lexikon der philosophischen Begriffe“, Wiesbaden 1997, S. 174

und versammelte auch zahlreiche Autoren visueller und konkreter Poesie um sich, deren Werke er in der Publikationsreihe „rot“ veröffentlichte.

Maßgeblich angeregt durch Claude E. Shannons Buch „The mathematical Theory of Communication“ (1949)⁸¹ und Norbert Wieners „Cybernetics or control and communication in the animal and the machine“ (1948)⁸², entwickelte Bense in seiner vierbändigen, in den Jahren 1954 bis 1960 erschienenen und 1965 neu editierten Schrift „Aesthetica“ auf der Basis zeichentheoretischer Überlegungen und der allgemeinen, ursprünglich mit der Nachrichtentechnik in Zusammenhang stehenden Informationstheorie, eine neue Maßstäbe setzende Ästhetik. Diese so genannte Informationsästhetik geht im Wesentlichen davon aus, „daß im Rahmen einer Technischen Zivilisation wenigstens im Prinzip *kein essentieller Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Produktivität* besteht und daß die klassische Idee der Schöpfung und die moderne des Programmierens weitgehend einander näherrücken.“⁸³ Benses Überzeugung nach, sollte moderne Kunst demnach nicht an Stimmungen und Emotionen, sondern vielmehr an den Intellekt appellieren und das analytische Interesse provozieren.

Die Grundlagen der Informationsästhetik fasst Bense in der Einleitung zu „Aesthetica II“ zusammen:

„Es ist bekannt, daß Zeichen und Information, Semiotik und Informationstheorie zusammenhängen. Insofern ist es natürlich, auch in der Ästhetik von den Problemen der Zeichen zu den Problemen der Information überzugehen. Es ist auch bekannt, daß Semiotik und Informationstheorie, so wie sie heute vorliegen, zunächst einmal die Gestalt mathematischer Kalküle anstreben. Die Semiotik ist mit der Logistik verknüpft, und die Informationstheorie benützt die Statistik. [...]

Zeichen und Information führen auf Kommunikation. Es handelt sich um einen Zusammenhang, der in der ästhetischen Welt mindestens ebenso sicher und genau funktioniert wie in der Nachrichtentechnik. [...]

‘Aesthetica II’ [entwickelt] Grundlagen und Methoden zur Behandlung aller derjenigen Fragen und Lösungen, die nun den ästhetischen Gegenstand als eine Information auffassen [...].“⁸⁴

⁸¹ Shannon hat auf Basis des elementaren, von Hartley 1928 eingeführten Informationsmaßes („bit“ von engl. „binary digit“), die so genannten „Shannonsche Formel“ entwickelt, die unter Berücksichtigung von der Gesamtzahl und Häufigkeit der auftretenden Zeichen das präzise Maß für Informationen angibt.

⁸² Norbert Wiener schuf mit diesem Buch ein Grundlagenwerk der Kybernetik, bei der es um die Untersuchung dynamischer Systemen geht, die das gesamte Gebiet der Regelungs- und Nachrichtenübertragungstheorie umfasst.

⁸³ Max Bense: „Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik“, Baden-Baden 1982 (Zweite erweiterte Ausgabe), S. 261

⁸⁴ Ebd., S. 124

Nach Bense gäbe es nur zwei maßgebliche, in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehende Weltprozesse, nämlich den physikalischen und den ästhetischen, wobei sich die Strukturen des Ästhetischen – anders als die physikalischen – nicht von selbst oder nur ungewiss zeigen könnten und daher herausgearbeitet werden müssten: „Daher ist Ästhetik wesentlich Reflexion.“⁸⁵

Außerdem hätte die fachliche und methodische Spaltung der Natur- und Geisteswissenschaften dazu geführt, dass im Hinblick auf „den faktischen Gewinn an Information“ die Geisteswissenschaften deutlich zurückgeblieben sind, da ihre „realitätssetzende Kraft“ im Unterschied zu jener der Naturwissenschaften sich nicht verifizieren lässt. Ein gewisser Umschwung habe schließlich in der Linguistik und Ästhetik durch „das Eindringen der ‘transklassischen Maschine’, also der statistischen Informationstheorie und Kommunikationsforschung“ stattgefunden, deren numerische Methoden es ermöglichen würden, einen Text hinsichtlich des statistischen Verhaltens seiner Elemente etwa mit den gleichen Mitteln zu beschreiben wie die Thermodynamiker ein Gas. Der Begriff des Elements sei nämlich so allgemein, dass er ebenso auf die Teilchenmenge eines Gases wie auf die gegliederte Menge von Elementen eines Textes bezogen werden könne.⁸⁶ Das würde „das Kunstwerk als Träger einer *ästhetischen Information* [...] zu einem essentiellen, nicht bloß zu einem luxuriösen und zufälligen Bestandteil des Zivilisationsprozesses“ machen:

„Der Begriff ‘Schönheit’ verliert an Substanz, aber gewinnt an Funktion, und die Ästhetik selbst hört auf, die zweifelhafte Existenz einer philosophisch *spekulativen Wissenschaft* zu führen und entwickelt sich unter den neuen Aspekten immer mehr zu einer *technischen Wissenschaft* wie die Mechanik seit Galilei. Wie die Mechanik so scheint auch die Ästhetik letztlich nur die konstruktiven Bedingungen einer technischen Funktion zu präparieren, und den energetischen Verhältnissen unter dem Gesichtspunkt der Entropie dort, entsprechen hier die kommunikativen unter dem Gesichtspunkt der Information.

Damit sind wir also auf die großen gegensätzlichen Glieder des unsere Zivilisation beherrschenden Rationalismus gestoßen, auf *Intellekt* und *Originalität*, denen die Kommunikationstheorie *Redundanz* und *Information* als Ideen ihrer möglichen Maßbestimmung zuordnet.“⁸⁷

⁸⁵ Ebd., S. 125

⁸⁶ Ebd., S. 259

⁸⁷ Ebd., S. 260

Mit seinem Informations- und Redundanzbegriff knüpft Bense an die von dem amerikanischen Mathematiker George D. Birkhoff entwickelte Theorie des ästhetischen Maßes an, welche unter dem Titel „*Quelques éléments mathématiques de l'art*“ im Bericht des Internationalen Mathematikkongresses 1928 in Bologna publiziert worden war. Birkhoff brachte darin das von ihm eingeführte „ästhetische Maß“ auf die Formel: $M = O : C$.

C steht für die quantitativ bestimmbare „Komplexität“ des betrachteten künstlerischen Gegenstandes und O für das „Ordnungsmaß“, das sich aus der Ordnung der Darstellungselemente (z.B. Symmetrien bei bildnerischen Werken) ableiten lässt. Da C und O Zahlenwerte darstellen, die empirisch, d.h. mit Hilfe von Messvorschriften, zu bestimmen sind, ist auch M („ästhetisches Maß“) eine numerische Vergleichsgröße:

„Nach dem Birkhoffschen Kriterium ist ein Kunstwerk dann das ‘schönste’ seiner Klasse, wenn es ein möglichst großes Ordnungsmaß bei möglichst kleiner Komplexität aufweist. In der genannten Formelsprache heißt dies: *M* nimmt bei einem relativen Maximum von *O* und einem relativen Minimum von *C* ein (relatives) Maximum an.“⁸⁸

In der Informationsästhetik entspricht Birkhoffs „Komplexität“ dem statistischen Informationsbetrag und das, was er „Ordnung“ nannte, dem Begriff der Redundanz, die notwendig ist, damit eine „Information“ überhaupt als solche erkannt und verstanden wird.⁸⁹

Wichtig aber sei vor allem, so Bense, dass sowohl die „Information“ wie auch die „Redundanz“ durch „Entropie“ gemessen werden kann, wobei Entropie einen *Zustand der Ungeordnetheit* bzw. *Geordnetheit* misst, welcher sowohl für die „ästhetische Realität“ als auch für die „physikalische Realität“ relevant sei. Dieser Zustand der „Ungeordnetheit“ oder „Geordnetheit“ bezieht sich auf die Verteilung der Elemente innerhalb eines Gesamtgefüges, wonach etwa in einem Text von „Silben-“, „Wort-“ und von „Satzentropie“ gesprochen werden könne:

„Silben können dabei durch die Zahl der Buchstaben, Wörter durch Silbenzahlen und Sätze durch Wortzahlen numerisch gekennzeichnet werden. Bei der Analyse eines Bildes hat man durch einen

⁸⁸ Rul Gunzenhäuser: „Das ästhetische Maß Birkhoffs in informationsästhetischer Sicht“, in: Hans Ronge (Hrsg.): „Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterzieher tagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, Schauberg, Köln 1968, S. 194

⁸⁹ Vgl. Max Bense: a. a. O., S. 328 f.

Raster das Bild in Elemente zu zerlegen; jedes Rasterelement als ein Verteilungselement (von Farben, Kontrasten, Bedeckungen u. dergl.) aufzufassen, numerisch zu kennzeichnen und die entsprechende (Bedeckungs-, Kontrast- und dergl.) -Entropie des Bildes zu bestimmen.“⁹⁰

Abraham Moles hat Redundanz als das „relative Übermaß an Zeichen“ definiert, welches eine gewisse statistische Vorhersehbarkeit der Zeichenfolge ermöglicht und daher einen maßgeblichen Faktor der Verständlichkeit darstellt:

„Redundanz ist eine statistische Konsequenz der Speicherorganisation im Gedächtnis des Empfängers, sie ist der Code, der das Zusammensetzen der Elemente regelt.“⁹¹

Wirklich fortschrittliche Kunst habe jedoch, so Bense, immer die Tendenz, die Redundanz gering zu halten, also den statistischen Charakter der Zeichenfolge in Richtung höherer Unwahrscheinlichkeit zu verschieben, woraus die Schwierigkeit bei der Rezeption jener neuen Art von Poesie und Malerei resultiere. Aus informationsästhetischer Sicht sei daher für die „Originalität“ eines Kunstwerks die Maßzahl seiner innovativen, neuen, unvorgesehenen und unwahrscheinlichen Selektionen der Zeichen oder ihrer Verteilung ausschlaggebend.⁹²

Die Frage, auf welche Art und Weise sich das oben Gesagte konkret in Werken der bildenden Kunst äußern kann, soll nun exemplarisch an Hermann Painitz' „Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder“ (Abb.19) versucht werden, zu beantworten. Es könnte im Grunde auch jede beliebige andere zweidimensionale Arbeit aus seinem Oeuvre der 1960er-Jahre ausgewählt werden, doch bietet sich im Speziellen diese als ein besonders markantes und komplexes Beispiel an. Zumal hier, wie gezeigt wurde, das Zusammenspiel von mathematischem Kalkül und programmiertem Chaos, von Determination und Indetermination, virtuos vor Augen geführt wird. Im Sinne von Max Bense könnte man sagen, dass sich dieses Werk, auf den Betrachter bezogen, aufgrund der unvorgesehenen Häufung und Anordnung der Zeichen durch ein sehr niederes Maß an Redundanz und infolgedessen einen sehr hohen Wert an ästhetischer Information auszeichnet.

⁹⁰ Ebd., S. 329 f.

⁹¹ Abraham A. Moles: „Information und Redundanz“, in: Hans Ronge (Hrsg.): a. a. O., S. 23

⁹² Vgl. Max Bense: a. a. O., S. 330

Auf ein ähnliches, wenngleich mit etwas anderen Absichten verbundenes Phänomen, stößt man bei dem schon einige Male erwähnten Schweizer Richard Paul Lohse (1902-1988), einem der bedeutendsten Vertreter systematisch-konstruktiver Kunst. Für einen Vergleich sei das 1946-47 entstandene Werk „Zehn formgleiche Themen in fünf Farben“ (Abb. 39) herangezogen. Es handelt sich dabei um ein querformatiges, in Gelb, Rot, Blau, Schwarz und Weiß gemaltes Ölbild, dessen gesamte Fläche parallel zueinander verlaufende vertikale Streifen verschiedener Breite einnehmen, wovon die Mehrheit durch mindestens zwei Farben in Segmente von unterschiedlicher Länge gegliedert wird. Daraus ergibt sich ein unregelmäßiger, sowohl vertikal als auch horizontal wirksamer Rhythmus, der an manchen Stellen von durchgehend monochrom gehaltenen Streifen unterbrochen wird, wodurch der Eindruck von Ungeordnetheit verstärkt wird. Bei genauerem Hinsehen kann man erahnen, dass dieser scheinbar regellose Rhythmus offenbar auf die horizontale Mittelachse des Bildes ausgerichtet ist, aber eine Systematik bezüglich der Farbabfolge, der Breite und Segmentierung der Streifen lässt sich dennoch nicht ausmachen. Die zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit ist daher auch in diesem Fall nur unter Einbeziehung von entsprechenden Erläuterungen des Künstlers zu erkennen. Aus einer Vorstudie (Abb. 40) etwa geht hervor, dass die Bildkomposition auf zwei horizontalen Reihen zu je fünf rechteckigen Elementen aufgebaut ist, welche ein formales Thema, wie es im ersten Element angelegt ist, insgesamt zehn Mal zur Darstellung bringen. Das Thema an sich, das im Wesentlichen auf einer Zahlenreihe und deren Umkehrung sowie auf dazwischen geschobenen Intervallen basiert, variiert insofern als sich innerhalb der einzelnen Rechtecksfelder die Anordnung und Abfolge der Farben verändert. Lohse selbst hat sich zu seiner Bildidee folgendermaßen geäußert:

„10 gleiche Themen sind durch 5 Farben so in einen gesetzmässigen Ablauf zu bringen, dass jede Themenreihe oben und unten im horizontalen Ablauf eine völlig neue farbliche Variante ergibt, gleichzeitig aber jedes Element innerhalb der Ordnung der Themenfolge farblich verschieden von allen übrigen gestaltet ist. Oder anders gesagt: jedes Element innerhalb jeden Themas trägt horizontal gesehen eine andere Farbe als das gleiche Element in den vorhergehenden oder nachfolgenden Themen. Die entscheidende Aufgabe besteht nun darin den systematisch-logischen Ablauf derart zu

artikulieren, dass eine dynamische künstlerische Formulierung entsteht und die Ordnungsprinzipien sich als Mittel dieser Absicht einordnen.“⁹³

Aus der Tatsache, dass sich innerhalb der beiden Reihen keine Farbe im gleichen Segment wiederholt, resultiert, dass „[j]ede der fünf Farben [...] mit einem Fünftel an der Gesamtfarbmenge und gleichzeitig an der Gesamtfläche beteiligt [ist].“⁹⁴

Ein direkter Vergleich von Lohses Bild mit Hermann Painitz' „Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder“ zeigt, dass Painitz offensichtlich gegenteilige Intentionen verfolgt hat. Statt der von Lohse angestrebten „Mengengleichheit“ der Farben herrscht in seinem Bild diesbezüglich ein vollkommenes Ungleichgewicht und statt einer Vermeidung unmittelbar aufeinander folgender Wiederholungen gleicher Farben kommt es bei ihm sogar stellenweise zu Überlagerungen von ein und derselben Farbe. Dennoch haben die beiden Werke wesentliche Merkmale gemeinsam, nämlich die Erzeugung eines Bewegungsablaufes in Form einer rhythmischen, auf arithmetischen Gesetzmäßigkeiten und standardisierten Grundelementen beruhenden Verteilung der Farben, das Prinzip der unendlichen Fortsetzbarkeit sowie eine kalkulierte Disharmonie.

In Lohses Bild entsteht dieser Eindruck von Disharmonie insbesondere aufgrund der eingeschobenen Intervalle, also jenen monochromen Farbstreifen, die in vertikaler Richtung die Zweiteilung der Bildfläche durchbrechen und die obere mit der unteren Reihe verbinden. Painitz erzielt einen ähnlichen Effekt, indem er mittels einer progressiven Zahlenreihe durch ein ausgeklügeltes Auszählverfahren, das die Position jedes einzelnen Farbelements genau bestimmt, ebenfalls die horizontale und vertikale Bildstruktur miteinander verschränkt.

Betrachten wir die beiden Werke aus der Sicht der Informationstheorie, so bestätigt sich, dass eine Situation der Disharmonie und Asymmetrie, wie Gillo Dorfles schreibt, meist durch eine „geregelt Wahl“ verursacht werde, also durch die geplante Einführung eines Elementes der Diskordanz, Dissonanz oder Dissymmetrie, was zugleich eine Grundbedingung für das Zustandekommen des ästhetischen Genusses sei (genauso wie bei einem Kunstwerk eine

⁹³ Richard Paul Lohse, zit. nach: Mark Buchmann (Hrsg.): „In Serie“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich (7. Juni bis 3. August 1969), S. 30

⁹⁴ Ebd.

Rhythmusschwankung zu größerer Lebendigkeit führen könne als eine absolute Konstanz des Rhythmus):⁹⁵

„Die maximale Symmetrie existiert in der Tat im Status des Gleichgewicht (und somit der maximalen ‘entropischen Unordnung’) eines Systems. Das gilt ohne weiteres auch für die Kunst (und nicht nur für den bekannten Lehrsatz der Thermodynamik), in der ein Phänomen der Ordnung und der Neg-Entropie existiert, die dem Vorhandensein einer Dissymmetrie und einer Disharmonie entsprechen. [...]

Es ist naheliegender und wahrscheinlicher, daß der Mann von der Straße, der Nicht-Künstler, zum Gleichgewicht, zur Harmonie und zur Konsonanz tendiert – d.h. zu einem Zustand [...] der ‘geringen Information’ –, während der Künstler [...] wahrscheinlich ‘Befriedigung’ – d.h. Informationszuwachs – eher in der disharmonischen Suche findet.“⁹⁶

Abraham Moles, in den 1960er-Jahren – neben Max Bense – einer der wichtigsten Vertreter der Informationsästhetik, hat dies so formuliert, dass die Qualität einer Botschaft bzw. Information von ihrer Komplexität abhängig ist, d.h. von der Quantität an Neuem oder dem Logarithmus des Unvorhersehbaren. Eine Botschaft sei umso komplexer je mehr Neues sie transportiere, wobei es aber auch auf ihre Unvorhersehbarkeit ankomme, die nach Moles dann *maximal* ist, „wenn für die verschiedenen Zeichen, die einem bestimmten Repertoire entstammen und die die Botschaft zusammensetzen, die gleiche Wahrscheinlichkeit besteht, wenn mit anderen Worten nicht vorherzusehen ist, welches Zeichen als nächstes erscheinen wird. Und das ist ein Hauptprinzip der Informationstheorie: Das maximal mögliche Neue ist dann gegeben, wenn die verschiedenen Elemente gleich wahrscheinlich sind.“⁹⁷

Die von Max Bense, Abraham Moles und Rul Gunzenhäuser erarbeiteten Grundlagen der Informationsästhetik wurden Anfang der 1970er-Jahre unter dem Aspekt der Kybernetik weiterentwickelt, wobei das Augenmerk besonders der Rolle des Betrachters gelten sollte, sprich den Rückkoppelungsvorgängen, die bei der Übermittlung von Nachrichten durch einen Sender (Künstler) an einen Empfänger

⁹⁵ Gillo Dorfles: „Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst“, München 1988, S. 88 und S. 94

⁹⁶ Ebd., S. 94

⁹⁷ Abraham A. Moles: „Information und Redundanz“, in: Hans Ronge (Hrsg.): „Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehungstagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, Köln 1968, S. 20 f.

(Betrachter) vorausgesetzt werden. In diesem Zusammenhang nennenswert sind etwa die 1972 erschienene Publikation „Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik“ von Günter Pfeiffer und „Phänomen Kunst. Die kybernetischen Grundlagen der Ästhetik“ (1974) von Herbert W. Franke.

Franke, der sich selbst auf dem Gebiet der Computerkunst betätigt hat, behandelt ausführlich das oben angesprochene Redundanzproblem, das ästhetische Strategien mit sich bringen. Er stellt, ähnlich wie Bense, fest, dass ein Kunstwerk ein lang anhaltendes und immer neu entstehendes Interesse herausfordern muss, um für den Konsumenten von dauerndem Wert zu sein, schränkt aber ein, dass dies nicht einfach durch Erhöhung der Komplexität zu erreichen sei. Das nämlich hätte zur Folge, dass der Betrachter den Wahrnehmungsprozess nicht erfolgreich abschließen könne und der Künstler sich unverstanden fühle, ein Phänomen, das leicht zu erklären sei:

„Durch die andauernde Beschäftigung mit bestimmten Problemen wird man zum ‘Spezialisten’; das bedeutet, daß man sich eines Begriffs- und Denksystems bedient, das, auf das spezifische Fachgebiet angewandt, effektvoller ist als jenes des Laien. Durch die Erfahrung gelingt es also, die Information herabzusetzen, und wenn der Künstler die Effektivität seines Werkes an sich selbst prüft, so kommt er zu einem befriedigendem Ergebnis – wobei er übersieht, daß das Publikum, das diesen Lernprozeß noch nicht vollzogen hat, vor der übersteigerten Komplexität kapitulieren muß.“⁹⁸

Den Gedanken fortsetzend, dass kreative Prozesse kybernetischen Vorgängen entsprechen, widmet sich Franke schließlich der Thematik des Zufalls, der zwar für die Komplexität eines Kunstwerks wesentlich sei, dessen Anwendung aber einer Überprüfung und Kontrolle seitens des Künstlers bedürfe, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Zur kreativen Intelligenz gehöre daher ein deterministisches Denken, mit dessen Hilfe die Selektion aus dem Ideenangebot erfolge:

„Erst die Kombination von Zufall und Gesetzmäßigkeit erbringt die brauchbare kreative Leistung. Dabei ist es müßig, über die höhere oder mindere Bewertung der schöpferischen Phantasie und der selbstkritischen Kontrolle zu diskutieren. Beide Fähigkeiten sind nötig, wenn es um die Lösung komplexer Aufgaben, insbesondere solche der Kunst, geht.“⁹⁹

⁹⁸ Herbert W. Franke: „Phänomen Kunst. Die kybernetischen Grundlagen der Ästhetik“, Schauberg, Köln 1974, S. 142 f.

⁹⁹ Ebd., S. 156

Gemeint ist damit der „kalkulierte Zufall“, der im Hinblick auf einen bestimmten Effekt gezielt eingesetzt wird, was sich unter anderem an Werken des französischen Künstlers François Morellet (*1926) veranschaulichen lässt, wie zum Beispiel an einem Bild aus der 1961 begonnenen Werkgruppe „Zufällige Verteilung von 40.000 Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen eines Telefonbuches folgend“ (Abb. 41). Es handelt sich dabei um eine Reihe von Gemälden und Siebdrucken, die jeweils anhand eines über die Bildfläche gelegten Quadratrasters eine zufallsbedingte Verteilung von je zwei Farben visualisieren, nach einem Prinzip, das der Künstler folgendermaßen erläutert hat:

„1. Ich vermeide es, auch nur das geringste Interesse an der Form oder der Struktur zu wecken, 2. verwende nur zwei Farben, 3. und zwar in einem Verhältnis von 50 % zu 50 % gleichmäßig verteilt über die gesamte Bildfläche und 4. setze auf eine zufällige Verteilung aller Details. [...] Auf eine Bildfläche von 1 x 1 m habe ich 200 horizontale und 200 vertikale Linien gezeichnet und damit 40 000 Quadrate von je 5 mm Seitenlänge gebildet.

Ich hatte mich für eine Zahlenreihe aus dem Telefonbuch entschlossen und bat meine Frau und meine Kinder, sie mir vorzulesen. Jedes Quadrat bekam eine Zahl. Bei einer geraden Zahl machte ich ein Kreuz, bei einer ungeraden ließ ich das Feld frei. Nach Beendigung dieser Arbeit hatte ich ca. 20.000 Quadrate ohne Kreuz. Jetzt brauchte ich nur noch die Quadrate mit Kreuz mit einer Farbe (blau) und die ohne Kreuz mit einer anderen Farbe (rot) anzumalen. Die Arbeit erstreckte sich beinahe auf ein ganzes Jahr.“¹⁰⁰

Da die einzelnen Werke aus der Serie der „40.000 Quadrate“ jeweils auf einen anderen Abschnitt in der Zahlenfolge zurückgehen, weisen sie verschiedene Strukturen auf, wobei die Serie aller Bilder, die er theoretisch nach diesem Telefonbuch hätte malen können, endlich ist.

Anders verhält es sich hingegen bei Morellets Arbeiten, die auf den Dezimalwerten der Kreiszahl π basieren. π ist eine irrationale Zahl, d.h. die Ziffernfolge hinter dem Komma bricht niemals ab und ist außerdem nicht periodisch. Sie beginnt mit 3,14159. Bis heute wurden ca. eine Milliarde Nachkommastellen errechnet, so dass es hypothetisch möglich wäre, auf der Grundlage dieser Ziffernfolge eine unendliche Bildserie zu schaffen. Der Künstler hat 1958 einen ersten Versuch in dieser Richtung unternommen, und zwar mit der 6-teiligen Serie „6 zufällige Verteilungen von 4 schwarzen und weißen Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen des

¹⁰⁰ François Morellet, zit. nach Britta Schröder: „Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos“, Berlin 2008, S. 220

Buchstabens π folgend“ (Abb. 42). Hierfür wurden sechs gleichgroße quadratische Tafeln in je vier Segmente unterteilt, die je nach dem geraden oder ungeraden Dezimalwert von π schwarz oder weiß eingefärbt wurden. Das Ergebnis aber war für den Künstler in diesem Fall unbefriedigend, da durch das binäre Prinzip der Verlauf auf eine geradlinige Strecke ohne Überraschungen reduziert wurde, die schon lange vor dem Unendlichen langweilig geworden wäre, so Morellet.¹⁰¹ Der Abbruch der Serie erfolgte daher an jenem Punkt, von dem aus formale Wiederholungen nicht zu vermeiden gewesen wären. Diese ganz bewusste Entscheidung des Künstlers hat zur Folge, dass ein an sich offenes, d.h. unendlich fortsetzbares System sich in kompositorischer Hinsicht als ein geschlossenes erweist.¹⁰² Das trifft auch auf die Werke Hermann Painitz' zu, deren aleatorische Methode im Unterschied zu jener Morellets allerdings auf selbst festgelegte Zahlenreihen zurückgeht, die proportional zum Faktor der Progression jedoch ebenfalls zu zusehends eintönigen ästhetischen Resultaten führen würden, was er durch die Anwendung von seiner Kontrolle unterworfenen Regeln der Kombinatorik zu unterbinden versteht.

An diesem Punkt setzen schließlich die Kritiker der Informationsästhetik an wie etwa Günter Pfeiffer, der ihr zum Vorwurf macht, Kunst als ausschließlich rationalen Prozess aufzufassen, in dem selbst der Zufall als erkennbare und in das System des vollkommenen Verstehens einzuordnende Größe gilt. So weit ginge nicht einmal die Mathematik, die, wiewohl sie mittels der Statistik die formelhafte Erfassung von Zufallsverteilungen ermöglicht, das Irrationale dennoch anerkenne.¹⁰³ Nach einem solchen Verständnis werde die Rezeption von Kunst gleichgesetzt mit der Aneignung von Wissen, die aber zwangsläufig irgendwann abgeschlossen sei, da man es nur mit endlichen Größen zu tun habe, sodass von diesem Standpunkt aus Kunst letztlich verbraucht und konsumiert werde wie Butter und Käse.¹⁰⁴ Ein Kunstwerk könne daher „auf dem Wege der üblichen Information nicht das preisgeben, was es im innersten ist, das Lebendige.“¹⁰⁵

In dem Zusammenhang kritisiert Pfeiffer auch, dass sich die Informationsästhetik nur für die „strukturelle Komplexität“ interessiere und „für den wesentlichsten Teil

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 223

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Günter Pfeiffer: „Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik“, Schauberg, Köln 1972, S. 185

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 187

¹⁰⁵ Ebd., S. 199

einer Information, nämlich die innere Funktion blind“ sei, wodurch „die Semantik, die es mit solchen Funktionen etwa in Form der Logik, Grammatik oder bildnerischen Ordnung zu tun hat, [...] ausgespart“ werde.¹⁰⁶ Er beruft sich dabei vor allem auf Abraham Moles, der Kunst als „eine Sprache ohne Bedeutung“¹⁰⁷ bezeichnet und demzufolge zwischen „ästhetischer“ und „semantischer Information“ unterscheidet. Da Moles Bedeutung nur mit Logik und Grammatik im linguistischen Sinn in Verbindung bringe, sei ästhetische Information, da sie nicht wie die Sprache mit einem allgemein verfügbaren, sondern mit einem individuellen Zeichenrepertoire operiere, unübersetzbar und ohne Ziel im eigentlichen Sinn, wohingegen semantische Information eindeutig zweckgebunden, von universaler Logik, strukturiert und übersetzbar sei:

„Am Beispiel der abstrakten Kunst hätte er [Abraham Moles] einsehen können, daß die Sprache der gegenstandsfreien Formen [...] ihren inneren Bedeutungszusammenhang, nämlich ihre Logik der bildnerischen Mittel besitzt. Diese Logik ist statistisch nicht zu erfassen. Die statistische Verteilung, mit der die ästhetische Information arbeitet, kann bestenfalls Stilkriterien herausfinden und objektivieren. Das innere Gefüge des Kunstwerks hingegen ist Sache semantischer Beziehungen, nämlich des formalen Zusammenspiels. Hier erst kann sich das Kunstwerk als unverwechselbare Individualität zu erkennen geben.

Wir können also sagen, daß gerade die abstrakte Kunst dafür zeugt, daß Semantik mehr ist als ein Schematismus von Bekanntheiten. In ihr spüren wir eher als in begrifflichen Systemen, was mit dem Grund von Bedeutung, mit dem ‘Bedeutungsein’ oder der ‘Bedeutung der Bedeutung’ [...] gemeint ist. Die abstrakte Kunst vermittelt uns darüber hinaus die entscheidende Einsicht, daß die Bildung von Superzeichen, die das Gerüst der Bedeutung sind, notwendig in einen Beziehungsraum führt, der von Natur aus unscharf und voller Lebendigkeit ist.“¹⁰⁸

Während die Informationsästhetik das Kunstwerk als „normale“ Information betrachtet, hat Günter Pfeiffer mit seiner kybernetischen Ästhetik die „lebendige Information“ im Blick. Er erklärt den Unterschied damit, dass der Empfänger auf eine normale Information mit Entscheidungen im Modus des Ja-Nein reagiert, sodass mit jedem Ja und jedem Nein die Information verbraucht und dadurch der informationelle Prozess abgeschlossen werde. Dieser Vorgang sei in bit, das seinerseits eine diskrete Größe darstellt, messbar. Dem binären Verhalten der reinen

¹⁰⁶ Ebd., S. 204

¹⁰⁷ Abraham A. Moles: „Information und Redundanz“, in: Hans Ronge (Hrsg.): a. a. O., S. 15

¹⁰⁸ Günter Pfeiffer: a. a. O., S. 207

Ratio setzt Pfeiffer das Lebendige gegenüber, das sich durch Multivalenz auszeichne und in einem Informationsprozess dann gegeben sei, wenn dem Empfänger die Möglichkeit, Ja oder Nein zu sagen, genommen werde.¹⁰⁹ Pfeiffers Argumentation läuft darauf hinaus, dass „Kunst im Zeichen der Kybernetik“ den Betrachter als Reproduzenten und demokratischen Partner des Künstlers anerkennt.¹¹⁰ Besondere Aufmerksamkeit verdiene daher auch die Rolle des Zufalls, welche in der ästhetischen Information einer passiven „Erwartung“ entspreche, d. h. der Betrachter werde mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit überfallen, während in der semantischen Information der Zufall erst durch Abstraktion, also durch geistige Leistung gezeugt und im offenen Spiel der Beziehungen aktiv erfahren werde:

„Erst dadurch ist echte Kommunikation im Sinne geistiger Wechselwirkung möglich. Am Ende steht nicht wie bei der ästhetischen Information die totale Herrschaft des Zwecks, sondern die Bestätigung einer Partnerschaft, in der jeder den anderen braucht. Die Unschärfe innerhalb dieser Beziehung garantiert die gegenseitige Freiheit und Achtung. [...] Als offenes System will die semantische Information die überpersönliche Kommunikation, den Kontakt zum ‘anderen’. Von der gemeinsamen Ordnung ausgehend eröffnet sie schließlich ein Spielfeld der unendlichen individuellen Möglichkeiten, jenes Kontinuum, das wir bereits mathematisch als ‘Möglichkeit’ und ‘Bedeutung’ kennengelernt haben.“¹¹¹

Bei der kybernetischen Ästhetik geht es daher, wie Pfeiffer unter Bezugnahme auf die Quantentheorie festgestellt hat, um „ein Kontinuum von möglichen Antworten“.¹¹² Maßgeblich hierfür sei das dialektische Ineinandergreifen von ästhetischer und semantischer Information, wobei es, so Pfeiffer, im Laufe des Rezeptionsprozesses einen Punkt gäbe, an dem die ästhetische und die semantische Redundanz in ihrer gegenseitigen Annäherung ein Optimum erreichen, das im Sinne von Wissen den Sachverhalt von Struktur und Form gleichermaßen deutlich erscheinen lässt:

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 200 f.

¹¹⁰ Ebd., S. 202

¹¹¹ Ebd., S. 209

¹¹² Ebd.

Er zitiert an dieser Stelle Werner Heisenberg: „Wir wissen aus der Quantentheorie, daß es bei einer Alternative nicht nur die Antworten Ja oder Nein gibt, sondern auch andere dazu komplementäre Antworten, in denen eine Wahrscheinlichkeit für Ja oder Nein festgelegt und außerdem eine gewisse Interferenz zwischen Ja und Nein fixiert wird, die einen Aussagewert besitzt. Es gibt also ein Kontinuum von möglichen Antworten...“

„Aber der Prozeß läuft weiter, über das Wissen hinaus. Während die ästhetische Information bald ihren Endpunkt, nämlich die absolute Bestimmtheit des Ja-Nein erreicht, steigert sich die semantische Information nun erst zu jenem Gipfel hin, wo die Sicht auf die Sachverhalte und Begriffe zusehends unscharf wird und somit auch die semantische Redundanz abnimmt. Wir haben es im Hinblick auf die beiden Redundanzen mit einer Interferenz im mittleren Bereich zu tun, wo das Optimum von Regelmäßigkeit erreicht wird. Vor und hinter dieser Phase bewegen wir uns auf das Unwahrscheinliche, Unscharfe zu, und am Ende des semantischen Prozesses, nachdem die ästhetische Information längst abgebaut ist, sind wir erneut mit dem Kontinuum des Möglichen, hier der ‘Bedeutung’ konfrontiert. Der Informationsprozeß verläuft demnach von der reinen Möglichkeit zur reinen Bedeutung.“¹¹³

Die oben angesprochene Unabschließbarkeit des Erkenntnisvorgangs ist nicht nur ein Charakteristikum der Op-Art, wie es exemplarisch an den Werken von Marc Adrian und Helga Philipp aufgezeigt wurde, sondern manifestiert sich in differenzierterer Form auch in den bislang erörterten Arbeiten von Hermann Painitz, die dermaßen komplex organisiert sind, dass der Betrachter, selbst wenn er ihre innere Logik einmal zur Gänze erfasst hat, bei einem neuerlichen, in einem gewissen zeitlichen Abstand erfolgenden Rezeptionsversuch nicht mit Selbstverständlichkeit auf sein bereits erworbenes Wissen zurückgreifen kann. Das heißt mit den Worten Günter Pfeiffers: Der Betrachter kann in diesem Fall nicht „mit dem verkürzten Erkennen, mit der rationalen Diskretion, also dem Übergang von ästhetischer Information in semantische Redundanz auskommen“, sondern er wird vielmehr mit „dem Kontinuum des Möglichen verbunden [...]“¹¹⁴

Gegen Ende der 1960er-Jahren wandelt Painitz, wie noch zu sehen sein wird, das Sender-Empfänger-Modell dahingehend ab, dass er dem Empfänger nicht mehr bloß die Rolle eines Reproduzenten, sondern vielmehr die eines Mitproduzenten zuweist.

¹¹³ Ebd., S. 215

¹¹⁴ Ebd.

IV. Zum Stellenwert und Kontext von Herman Painitz' Manifesten, Entwürfen und Konzepten

Erstmals ausformuliert wurde die Idee von der Planierung der Alpen, die im Zusammenhang mit der für den Europapark Klagenfurt entstandenen plastischen Arbeit bereits kurz erwähnt wurde, in dem mit April 1968 datierten, ungedruckten Gründungsmanifest des „KLUB 10“, welches eine Auflistung all dessen darstellt, was Hermann Painitz zum damaligen Zeitpunkt aus innerster künstlerischer Überzeugung heraus ablehnte, befürwortete und forderte (Abb. 43). Bezeichnenderweise geht aus den letzten beiden, unmittelbar auf seine Person bezogenen Punkten der einleitenden Erklärung hervor, dass er sich selbst als das einzige Mitglied des „KLUB 10“ verstand, was eine gewisse Selbstironie bezeugt, da sich Painitz jeder Art von Gruppenzugehörigkeit verweigerte:

„11. Alle Insassen des Klubs sind 178 cm groß.

12. Alle Insassen des Klubs wurden am 21.11.1938 geboren.“¹¹⁵

Eine der zentralen Forderungen des Manifests bezieht sich auf die Befreiung des Menschen vom Diktat der Natur und in letzter Konsequenz deren Abschaffung. Als Maßnahmen auf dem Weg zu diesem Ziel schlägt Painitz vor, die „Wälder, Wiesen und alle anderen grünen Dinge von Flugzeugen mit Orange und Violett zu besprühen“ sowie über den Großstädten gelbe Plastikfolien anzubringen, um dem Blau des Himmels entgegenzuwirken. Darüber hinaus müsse zuerst eine Einebnung der Alpen und später aller Gebirgszüge erfolgen:

„Die Erdoberfläche muß unbegrenzt Straße und Flugfeld sein. Der jeweils erforderliche Verlauf der Pisten wird durch Aufspritzen von Farbbahnen markiert. Das Ernährungsproblem wird in unterirdischen Anlagen gelöst. Beispielsweise werden Hühner in reinem Sauerstoff gezüchtet und Champignons in tausenden Lagen übereinander. Kühe werden in senkrechten Schächten in Stadtzentren gehalten. Synthetisches Futter, Reinigungs- und Wartungsmaterial wird in der Art von Bergwerksförderanlagen zirkulieren. Vitamine werden synthetisch hergestellt. Pflanzenkonserven wird es keine geben, da es keine Pflanzen gibt. Personen, die der plötzliche Entzug der grünen Natur

¹¹⁵ „MANIFEST und Gründungsproklamation des KLUB 10, sowie Erklärung, Ablehnung, Befürwortung und Forderung, verfaßt und herausgegeben von Hermann PAINITZ“, Wien, April 1968 (unveröffentlichte Druckvorlage, Archiv des Künstlers)

belastet, werden in karitativen Instituten im Drogenrausch der Halluzination von Natureindrücken ausgesetzt.“¹¹⁶

Zu dem eben beschriebenen Szenario existiert ein Skizzenblatt, das eine Konstruktionszeichnung des unter dem Wiener Stephansplatz gelegenen Kuhschachts (die Tiere sind hier durch Signalscheiben dargestellt) und weiterführende handschriftliche Erläuterungen beinhaltet, aus denen beispielsweise hervorgeht, dass das Tageslicht mittels einer „24 Stunden-Aufzugsfahrt“ von „Sonnenscheinwerfern“ simuliert wird, um den Rhythmus des Melkens und Fütterns sicherzustellen (Abb. 44).

Die oben zitierte Passage kommt in unverändertem Wortlaut auch in dem 1968 in den „Manuskripten“ publizierten Text „Die Gegensätze Kunst und Natur oder konstruktive Vorschläge zur Abschaffung der Natur“ vor, in dem Painitz seine im „KLUB 10“-Manifest dargelegten Grundsätze näher ausführt. Gleich zu Beginn stellt er fest, dass Kunst und Natur einander diametral gegenüberstünden, so dass man entweder für die Kunst oder für die Natur Partei ergreifen müsse:

„Vorläufig muß alles unterstützt werden, was der Natur entgegenwirkt. Vorläufig muß provozierend ausgesprochen werden, daß alles, was nicht Natur ist, Kunst sein muß. Geologische, geographische, pflanzliche und tierische Gegebenheiten und deren Imitationen und Ähnlichkeiten in der Kunst sind abzulehnen. Zu befürworten sind Metalle, Kunststoffe, Fernsehgeräte, Autos, Flugzeuge, Autostraßen, Betonpisten und unbegrenzte Großstädte. Diese Dinge, die eine Position einnehmen, die sich zwischen Natur und Kunst befindet, sind vorläufig und nur so lange zu befürworten, bis sie von der Entwicklung zur Kunst nicht mehr gebraucht, zurückgelassen und in den Bereich der Natur eingegliedert werden. Das wird dann eintreten, wenn deutlich demonstriert worden ist, daß die Gegenwelt des Künstlers nicht in der Realität oder im Material gebunden ist.“¹¹⁷

An anderer Stelle in dem Text heißt es, dass Kunst die Aufgabe habe, „die Wucherungen der Natur mit ihren einschränkenden Folgen für den Menschen durch Setzen von Zäsuren zu elementarisieren“¹¹⁸, um dadurch Klarheit zu schaffen. Bei der elementistischen Kunst stünde demnach die demonstrative Deutlichkeit der

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Hermann Painitz, „Die Gegensätze Kunst und Natur oder konstruktive Vorschläge zur Abschaffung der Natur“, in: „Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik“ (hrsg. von Alfred Kolleritsch/Günter Waldorf im Forum Stadtpark, Graz), Heft 23/24, 1968, S. 44

¹¹⁸ Ebd., S. 45

Elemente im Vordergrund. Painitz geht in diesem Zusammenhang sogar soweit, dass er den Begriff Ästhetik mit Deutlichkeit gleichsetzt.¹¹⁹ Da ein elementistisches Kunstwerk auf einem logischen Gerüst basiere, könne die ihm zugrunde liegende Idee mittels allgemeiner Zeichen in einer Notation festgehalten und somit auch in anderen künstlerischen Disziplinen (z.B. Musik, Architektur, Tanz etc.) ausgeführt werden:

„Da eine gegen die Natur gerichtete Vorstellung nicht materiell ist, ist es möglich, sie in vielen Materialien zu verwirklichen. Der Kunstschaffende, der durch ein bestimmtes, vorliegendes Material zu seinen Vorstellungen gelangt, ist von dem Vorgang der Hervorbringung in der Natur nicht weit genug entfernt.“¹²⁰

Den ein Jahr später, im Mai 1969, verfassten und 1971 in der Zeitschrift „protokolle“ veröffentlichten Text „Zu den Entwürfen für die Planierung der Alpen“ leitet Painitz mit der Feststellung ein, dass die Tätigkeit des Menschen hauptsächlich gegen die Natur gerichtet ist:

„Es ist unnatürlich, Werkzeuge zu gebrauchen. Es ist unnatürlich, Feuer anzuwenden. Es ist unnatürlich, Kleider zu tragen. Es ist unnatürlich, sprechen zu lernen. [...]

Die Planierung der Alpen ist eine der vielen Künstlichkeiten, die von Menschen erdacht wurden, um sich in der Auseinandersetzung mit der Natur zu behaupten. [...]

Der geographische Ursprungsort der Zivilisation sind die Ebenen und Küsten der ganzen Welt. In dieser Umgebung, die nicht so bedrückend ist wie die der Gebirge, begann die gewaltsame Veränderung der Natur durch den Menschen. Dieselben Voraussetzungen, die an den Ebenen und Küsten bestehen, müssen auch dort geschaffen werden, wo sich jetzt noch Gebirge befinden. [...] Dorthin sind nur die äußeren Attribute der Zivilisation gebracht worden. Im Gegensatz zur Antike hängt heute Zivilisation von Beweglichkeit und Geschwindigkeit ab. Dafür sind Berge ein zu großes Hindernis.“¹²¹

Painitz' zentraler Gedanke dabei ist, dass dem natürlich Gewordenen etwas bewusst Gemachtes und Gestaltetes entgegengesetzt werden müsse. Die „Planierung der

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Ebd., S. 46

¹²¹ Hermann Painitz: „Zu den Entwürfen für die Planierung der Alpen“ (Mai 1969), in: „protokolle 2/71“, Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. von Otto Breicha in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts Wien, Wien/München 1971, S. 64

Alpen“ würde somit das Erzeugen einer Fläche „inmitten des oberflächlichen Wirrwarrs der Natur“ ermöglichen:

„Für den Menschen ist die Fläche gleichbedeutend mit einer Aktion gegen die Natur. Die frühesten Aktionen dieser Art waren das Planieren und Stampfen einer Grundfläche, um darauf ein Haus zu errichten. [...]

Ich empfehle der österreichischen Bundesregierung die Verkleinerung des Großglockners als Experiment und Vorstufe für die Planierung der Alpen. Später kann die Planierung und Betonierung Europas erfolgen. Statt des Venediger- und Glocknergebirges wird das Venediger- und Glocknerplateau mit einer Meereshöhe von 2500 Metern geschaffen. Die gewonnenen Erfahrungen können später für die Planierung der Alpen verwendet werden. Technisch wird das Projekt so verwirklicht, daß zuerst alle massiven Bodenerhebungen mit geeigneten Kernexplosionen grob vorgesprengt werden. Nachsprengeungen werden mit konventionellem Sprengstoff durchgeführt. Die weiteren Planierungs- und Aufräumungsarbeiten und die Betonierung erfolgen mit Straßenbaumethoden und mit dem Einsatz gesamten Militärs.“¹²²

Die in dem zitierten Text dargelegten Ideen finden sich in den aus den Jahren 1968/69 stammenden bildnerischen Entwürfen veranschaulicht, von denen drei Blätter in den „protokollen“ publiziert wurden. Neben einigen Tuschezeichnungen (Abb. 45-46) gehören auch drei mit Acryl überarbeitete Landkarten dazu, in die jeweils das bereits bekannte Motiv des Signalkreises eingeflossen ist. In zwei der drei Blätter hat Painitz – wie aus den entsprechenden, von ihm eingefügten Legendensymbolen hervorgeht – neben seinem „Augenerholungszentrum“, einer im Auftrag der Stadt Wien für den öffentlichen Raum realisierten Arbeit, auch den anfallenden „Abraumschutt“ in den jeweiligen Karten grafisch gekennzeichnet (Abb. 47). Darüber hinaus gibt es zu dem Blatt „Entwurf für die Planierung der Alpen. Glockner und Venediger. Plateauhöhe vorerst 2.500 m“ (Abb. 48) folgende Erklärung des Künstlers:

„Dadurch wäre eine große ebene Fläche entstanden, auf die man einen großen Signalkreis hätte malen können, den die Menschen, die auf dem Mond wohnen, sehen könnten. Eine Plateauhöhe von 2500 Metern genügt, um Signalkreise mit zehn Kilometer Durchmesser aufzubringen. Die Farben für die Signalscheiben waren diffizil und wohlüberlegt. Ich hatte ja meine eigene Farbentheorie

¹²² Ebd., S. 73

entwickelt, die ich bis heute verfolge. Wichtig war mir, daß ich mit meinen Farbscheiben ein formales System gefunden hatte, das absolut künstlich ist und in der Natur nicht vorkommt.“¹²³

Die „Planierung der Alpen“ war aber auch Gegenstand von so genannten Vorführungsabenden, bei denen Hermann Painitz seine Ideen vor Publikum in der Art eines wissenschaftlichen Vortrages erläutert und am Schluss jeweils durch Böllerschießen „untermauert“ hat. Solcherart „aktionistische“ Vorführungen fanden unter anderem in der Galerie nächst St. Stephan, im Forum Stadtpark Graz¹²⁴ und in Oberwart statt:

„In Oberwart habe ich, zusammen mit Wolfgang Bauer, gleich mehrere Böller geworfen, was einen Großeinsatz der Gendarmerie zur Folge hatte. Das Böllerschießen war immer der Schluß des Vortrags. Während des Vortrags habe ich Erläuterungen gezeichnet, in Wien auf einer schwarzen Tafel, in Graz mit Farbstiften auf Packpapier. Das Ganze war nicht als Entertainment gedacht, sondern als Provokation und Protest gegen die Dummheit, aber ich muß zugeben, daß sich die Leute durchaus unterhalten haben. [...]

In Wien blieb meine Vorführung eine eher marginale Sache. Aufsehererregende Dinge waren ja damals üblich. Andere Künstler kündigten an, Hunde aufzublasen, oder gingen nackt über die Kärntnerstraße. Das hing alles mit der Ohnmacht zusammen, die wir als Künstler erlebten.“¹²⁵

Das von Painitz angesprochene Unbehagen, das viele avantgardistisch denkende Künstler empfanden, die in den 1960er-Jahren in Österreich tätig waren, kam insbesondere in den utopischen Entwürfen der jungen Architekturszene zum Ausdruck. Weitgehend ohne Chance, an Bauaufträge zu kommen, versuchte die Generation der heutigen österreichischen Stararchitekten (Hans Hollein, Haus-Rucker-Co, Coop-Himmelblau u. a.), „aus dem Ghetto von Technik, Funktionalismus und Rationalismus aus[zu]brechen“¹²⁶ und ihre experimentellen Architekturvisionen auf Papier oder in aktionistischer Form zu realisieren.

Die wichtigsten Faktoren, die seit Beginn der 1960er-Jahre zum Entstehen des „Austrian Phenomenon“, wie die junge österreichische Architekturszene in Peter

¹²³ Hermann Painitz im Gespräch mit Wolfgang Kos (1997), in: Wolfgang Kos und Kunsthalle Wien (Hrsg.): „Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien 1997, S. 165

¹²⁴ Der Vortrag in der Galerie nächst St. Stephan fand am 6. Mai 1970, jener im Forum Stadtpark Graz am 17. November 1970 statt.

¹²⁵ Hermann Painitz im Gespräch mit Wolfgang Kos (1997), a. a. O., S. 165

¹²⁶ Gerhard Mayer: „Aufforderung zum Träumen. Eine Bestandsaufnahme der österreichischen Kunstszene in den sechziger Jahren“, in: „alte und moderne kunst“, 19. Jahrgang, Heft 132, 1974, S. 32

Cooks Buch „Experimental Architecture“ (1970) bezeichnet wurde¹²⁷, beitragen, waren die kühnen Projekte und provokanten Manifeste Hans Holleins und Walter Pichlers, die von ihnen 1963 in der Galerie nächst St. Stephan organisierte Ausstellung „Architektur“ sowie die gemeinsam mit Oswald Oberhuber ab 1964 herausgegebene Zeitschrift „Bau“. An der Technischen Universität Wien wurde diese Entwicklung durch die um Internationalität bemühte Lehrtätigkeit von Architekt Karl Schwanzer und seines Assistenten Günther Feuerstein gefördert.¹²⁸ Unter dem Eindruck der weltweit geführten Debatte über Megastädte, dem Aufbrechen der traditionellen Kunstgattungen und der damit einhergehenden Entauratisierung der Kunst wurde gerade auf dem Gebiet der Architektur eine Vielzahl revolutionärer Ideen geboren, die vor allem von einer verstärkten Auseinandersetzung mit psychologischen und bewusstseinsverändernden Aspekten der Umweltgestaltung geprägt waren. Die Stadt wurde als Brennpunkt des Lebens erkannt, wie etwa aus einem 1963 anlässlich der Ausstellung „Architektur“ erschienen Aufsatz Hans Holleins hervorgeht:

„Heute sind wir nicht mehr abhängig von äußeren Bedingungen einer elementaren Natur, einer unzureichenden Technik. Eine ungeheuer fortgeschrittene Wissenschaft und hochentwickelte Technologie bietet uns die Mittel zu bauen, was und wie wir wollen.

Wir wollen den grenzenlosen, menschengemachten Raum.

Wir wollen die totale Stadt, das Land beherrschend.“¹²⁹

Als Vorkämpfer eines erweiterten Architekturbegriffs, dessen grundlegende Thesen er 1967 in dem Manifest „Alles ist Architektur“¹³⁰ zusammenfasste, schuf Hollein um die Mitte der 1960er-Jahre mit seinen „Transformationen“ eine Reihe von Collagen, in denen er technische Gebilde wie zum Beispiel einen Flugzeugträger oder einen Kühlergrill als monumentale Gebäude in Landschafts- bzw. Stadträume integrierte oder sogar eine ganze Stadt auf einem Flugzeugträger ansiedelte. Unter

¹²⁷ Vgl. dazu: Architekturzentrum Wien (Hg.): „The Austrian Phenomenon. Konzeptionen Experimente Wien Graz 1958-1973“ (HINTERGRUND 23), Wien 2004

¹²⁸ Vgl. Dieter Bogner: „Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume“, in: Derselbe (Hg.): „Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992“, Klagenfurt 1992, S. 277

Bedeutenden Einfluss hatte auch das von Günther Feuerstein einmal wöchentlich in der Galerie nächst St. Stephan veranstaltete „Club-Seminar“. Vgl. ebd., S. 231

¹²⁹ Hans Hollein: „Städte – Brennpunkte des Lebens“, in: „der aufbau“ 3/4 (März/April), Wien 1963, wieder abgedruckt in: François Burkhardt, Paulus Manker (Hg.): „Hans Hollein. Schriften & Manifeste“, Wien (Universität für angewandte Kunst) 2002, S. 38

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 53-56

dem Einfluss technischer Innovationen wie etwa der Weltraumtechnik beschäftigte er sich in weiterer Folge mit der Konzeption von Minimal Environments und entwarf mit umweltverändernd wirksamen Sprays, Pillen oder Brillen „Non-physical environments“.

Die nächste Generation österreichischer Künstlerarchitekten, die sich oft zu Arbeitsgemeinschaften zusammenschloss wie etwa die 1967 gegründete Haus-Rucker-Co oder die seit 1968 bestehende Coop-Himmelb(l)au, verfolgte ähnliche Projekte, die jedoch vermehrt aktionistischen Charakter hatten. So wurde Haus-Rucker-Co zunächst vor allem für ihre in der Art von Helmen konstruierten Apparate bekannt, die durch ihr Benutzen oder temporäres Bewohnen auf optisch-akustischem Weg die Sinneseindrücke verändern sollten und dementsprechend als „Environment Transformer“ oder „Mind-Expander“ titulierte wurden:

„Ziel des MEP [Mind-Expanding-Program] ist es, den Inner-Space, den Raum im Menschen selbst, zu erforschen und zu formen [...].

Das MEP schafft ein ABC der aggressiven Formung. Formen entwickeln aggressive Energien, die den Menschen physisch und psychisch beeinflussen. Die Größe der Energie steigt mit der Masse der Form. Gerichtete Massen-Form schafft totale Veränderung menschlichen Lebens. Städte sind unsere größten Energiestrahler. Heute noch ungerichtet, morgen in ihrer Wirkung auf menschliches Leben genau dosiert und bestimmt.“¹³¹

Waren die 1960er-Jahre, wie die künstlerisch-architektonischen Konzepte und Manifeste jener Zeit demonstrieren, von einer euphorischen Technik- und Fortschrittsgläubigkeit bestimmt, kündigte sich Anfang der 1970er-Jahre mit dem aufkeimenden Bewusstsein für die globalen Umweltprobleme eine Trendwende an, die auch in der Kunst spürbar wurde. Haus-Rucker-Co beispielsweise reagierte darauf mit dem Projekt „Cover“ (1970/71), das verschiedene Entwürfe für pneumatische Schutzhüllen umfasst, die, über einzelnen Gebäuden angebracht, synthetische Reservate schaffen und das Überleben in einer verschmutzten Umwelt ermöglichen sollten:

„Eine Klima-Insel entsteht, die, ausgestattet mit den notwendigen technischen Geräten, zur autarken Lebenszelle wird. Quarzlampen sind Sonnen. Optisch-akustische Kulissen simulieren wechselndes

¹³¹ Haus-Rucker-Co: „Mind-Expanding-Program“, in: Dieter Bogner (Hg.): „Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992“, Klagenfurt 1992, S. 39

Wetter und verändern Landschaften. Die Illusion wird zum Ersatz für fehlende Erlebnismöglichkeit.“¹³²

Erinnern wir uns an die Ideen und Formulierungen, die Hermann Painitz in seinen eingangs zitierten Manifesten zur Abschaffung der Natur und Planierung der Alpen vorgebracht hat, so ist die Affinität zu den utopischen Visionen, die zur gleichen Zeit die avantgardistische Wiener Architekturszene bewegten, unübersehbar. Während jedoch bei vielen architektonischen Experimenten trotz der ihnen immanenten Ironie und spielerischen Unbeschwertheit immer ein gewisses gesellschaftspolitisch oder ökologisch motiviertes Problembewusstsein mitschwingt, ging es Painitz in erster Linie um eine provokante Hervorhebung der klassischen Antithese Kunst und Natur, die ihm als Bestätigung seines künstlerischen Selbstverständnisses diene.

Dies trifft im besonderen Maß auch auf sein im März 1971 verfasstes und als Faltblatt vervielfältigtes Manifest „Knallkunst“ zu.¹³³ Ganz im Sinne der von ihm propagierten „elementistischen Kunst“ definiert Painitz hier den Knall als das Grundelement des Hörbaren, das mit den drei Grundfarben Blau-Rot-Gelb vergleichbar sei und „meistens nur durch Künstlichkeit hörbar gemacht“ werden könne. Da sich der Knall von einem Zentrum her ausbreitet, sei er darüber hinaus „mit einer Kugel aus konzentrischen Schalen im schwerelosen Raum oder mit einer Scheibe aus konzentrischen Ringen auf der Fläche vergleichbar“.

Auf die gegen Ende des Textes gestellte Frage, was Knallkunst konkret bedeute, heißt es einmal mehr:

„Knallkunst will den Vorrang der Kunst vor der Natur.

Knallkunst ist der Auffassung, daß Künstlichkeiten dazu da sind, den Menschen zu nützen und nicht zu schaden.

Knallkunst ist der Ansicht, daß die Natur eine Art Eisenkugel am Bein des Menschen ist, ein Klumpfuß, der die freie Entwicklung zum Besseren hemmt. [...]

Knallkunst beziehungsweise Knallismus ist international und pfeift auf alle österreichischen Kleinkariertheiten.

¹³² Haus-Rucker-Co: „Cover – Überleben in verschmutzter Umwelt“, in: ebd., S. 61
Im Jahre 1971 vom Museum Haus Lange in Krefeld zu einer Ausstellung eingeladen, konnte Haus-Rucker-Co eine derartige Überbauung am Beispiel dieses Museums konkret ausführen.

¹³³ 1972 wurde das Manifest in der Zeitschrift „das pult“ (1/72) publiziert.

Knallkunst hat das politische Lavieren satt.
Knallkunst ist für den durchschlagenden Erfolg.
Knallkunst ist das Beste, das es bisher gab.
Knallkunst ist echte Kunst.
Knallkunst ist aber auch echte Natur.
Knallkunst ist Kunstnatur und Naturkunst in einem.
Knallkunst ist weder Naturalismus noch Gekünstel. Naturalismus und Gekünstel sind Ausformungen des Traditionalismus.
Wirklichkeit mag mit Naturalismus und Gekünstel identisch sein, Wahrheit ist einzig und allein Knallkunst.“

Für die effektvolle Veranschaulichung seiner Thesen bediente sich Painitz im Rahmen einer als „Informationsexplosion“ bezeichneten Vorführung eines aus Styropor gefertigten „Knallkopfs“, der auf der Stirn und am Hinterkopf jeweils mit Signalscheiben gekennzeichnet war und mittels eines kleinen Feuerwerkskörpers gesprengt wurde (Abb. 49), wobei einer dieser Demonstrationsversuche missglückte und zur Folge hatte, dass er ein Fingerglied verlor.

Die solchermaßen vorangetriebene Elementisierung von Kunst wurde Ende der 1960er-Jahre von Peter Weibel auf ähnlich radikale Art im Bereich des Films angewandt. Getrieben von der „Sehnsucht nach Wirklichkeitsveränderung“ definierte er die Leinwand, Tonspur, Zelluloid, Aufnahmegeschwindigkeit etc. als variable Elemente des Films, „die vertauscht, verschieden miteinander verknüpft, verändert, substituiert und ausgelassen werden können.“¹³⁴ Das führte einerseits zu einer strengen Formalisierung der filmischen Mittel, wie sie bereits im Zusammenhang mit Kurt Kren und Marc Adrian thematisiert wurde, und andererseits zu einer Erweiterung des Filmbegriffs im Sinne des „Expanded Cinema“. Exemplarisch hierfür sei Weibels Filmaktion „exit“ genannt, die 1968 anlässlich des 1. Europäischen Treffens der unabhängigen Filmemacher in den Münchener „Augusta Lichtspielen“ stattfand. Der Ablauf sah so aus, dass, während auf eine Leinwand aus Aluminiumfolie Filme projiziert wurden und Peter Weibel eine programmatische Rede hielt, von weiteren Akteuren¹³⁵ diverse

¹³⁴ Peter Weibel: „Expanded Cinema: Materialfilme, Filmaktionen (ohne Film), Projekt- und Konzept-Filme“, in: Derselbe (Hrsg.): „Jenseits von Kunst“, Wien 1997, S. 171

¹³⁵ Bei den Akteuren handelte es sich um Valie Export, Kurt Kren, Hans Scheugl, Gottfried Schlemmer und Ernst Schmidt.

Feuerwerkskörper und Flugobjekte durch die Leinwand in den Kinosaal geschossen wurden bis das Publikum auf die Straße flüchtete. Wie der folgende Auszug aus Weibels per Megaphon vorgetragenen Rede verdeutlicht, war jene ähnlich agitatorisch ausgeprägt wie Painitz' drei Jahre später entstandenes „Knallkunst“-Manifest:

„feuer ist licht, kinematographie ist licht, schreien die reaktionäre.

sie sollen es haben – das bewegte lichtbild!

film wird missverstanden als bildersprache. im bild der welt, das die sprache liefert, spiegelt sich der staat und sein bild der welt. die filmindustrie ist die staatliche organisation, die jene bilder der welt liefert, die dem bild des staates entsprechen. indem film sich der bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches bild der welt, sondern verändert die welt.“¹³⁶

Diese und andere Aktionen Weibels waren von dem utopischen Wunsch beseelt, die Gesellschaft zu verändern, was aufgrund der institutionellen Verflechtung der Kunst mit der herrschenden Klasse des Bürgertums nur durch die Aufhebung oder zumindest Erweiterung des klassischen Kunstbegriffs zu erreichen war. Im Kampf gegen die kapitalistische Vereinnahmung und Fetischisierung der Kunst war es daher nahe liegend, ihre Atomisierung bzw. „Überwindung“ so weit wie möglich voranzutreiben, damit neue, „immaterielle“ Ausdrucksformen wie die Aktions-, Medien- und Konzeptkunst entstehen konnten.¹³⁷

Im Gegensatz zu Peter Weibel war Hermann Painitz weniger von dem gesellschaftsverändernden Potential der Kunst überzeugt als vielmehr von der „Bestimmung des Menschen, das Künstliche auf der Welt zu fördern [...]“,¹³⁸ was seine oben zitierten Manifeste und Aufsätze mit Nachdruck belegen. Nicht zuletzt aber sind diese programmatischen Texte als autonome konzeptuelle Arbeiten aufzufassen, die, bezogen auf das gesamte Schaffen des Künstlers, den gleichen Rang einnehmen wie seine Notationen, Entwürfe und andere Konzeptpapiere, die von ihm sorgsam signiert, datiert und archiviert wurden. Dass es sich hierbei keineswegs um Nebenprodukte, sondern vielmehr um Werke von essentiellen Aussagewert handelt, geht unter anderem aus einem Katalogvorwort Painitz' hervor, in dem er sich darüber beklagte, dass er gleich zu Beginn seiner

¹³⁶ Peter Weibel (Hrsg.): „peter weibel. das offene werk. 1964-1979“, Ostfildern 2006, S. 575

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 511

¹³⁸ Hermann Painitz: „Zu den Entwürfen für die Planierung der Alpen“, a. a. O., S. 74

Ausstellungstätigkeit davon abgehalten wurde, seine Konzepte gemeinsam mit den daraus hervorgegangenen Bildern zu präsentieren, da man sie für „qualitativ nicht sehr hochstehenden ‘Werkstattabfall’“ hielt.¹³⁹ Er selbst jedoch verstand das Konzept als „eine Geste der Versöhnung“, anhand dessen jeder sehen könne, wie der Künstler „überlegt, gebaut und gearbeitet hat.“¹⁴⁰

Painitz fühlte sich der Konzeptkunst/Concept(ual) Art, die sich in den 1960er-Jahren als stil- und genreübergreifende Richtung international etabliert hatte, auch insofern verbunden als sich der Künstler nunmehr mit einer auf Papier ausformulierten Idee zufrieden geben konnte, „ohne eine langwierigen darauffolgenden Realisierungsprozeß stattfinden zu lassen [...]“.¹⁴¹ Aufgrund der zahlreichen Facetten und verschiedenen Protagonisten kaum allgemeingültig zu definieren, umfasst die Concept Art „jene Positionen, die bildende Kunst nicht allein als ein Synonym für physische Objekte verstehen, sondern als ein Feld der Verhandlung der gewandelten kulturellen Bedeutungen von Bild, Sprache und Repräsentation.“¹⁴² Das bedeutet zugleich, dass der Akt der Planung und die Vermittlung der künstlerischen Methodik zum Gegenstand theoretischer Reflexion und damit zu einem wichtigen Bestandteil des Werkes werden, was sich in Painitz’ Fall geradezu paradigmatisch bewahrheitet.

Sein Oeuvre beinhaltet demnach sowohl Entwürfe für tatsächlich ausgeführte Werke als auch solche, die über das Konzept nie hinausgekommen sind. Die Bedeutung, die der Künstler selbst seinen Konzepten beimisst, wird anhand der Ausstellung „Entwürfe und Modelle“ ablesbar, die im Frühjahr 1974 in der Galerie Moser in Graz stattfand. Dort wurden neben seriellen Bildkonzepten und diversen unausgeführten Entwürfen auch Skizzen und Modelle von Werken gezeigt, die für den öffentlichen Raum gedacht waren wie zum Beispiel eine freistehende Bildwand, die im Auftrag der Stadt Wien 1969 zwischen den Baukomplexen Pragerstraße und Autokaderstraße realisiert wurde. Auf der heute nicht mehr existenten, aus Betonelementen bestehenden Wand waren beidseitig mit Lack bemalte Aluminiumplatten angebracht, die die typischen „Farbsignale“ zeigten, wobei die eine Seite in kühlen Blau-Tönen und die andere in warmen Rot-Tönen gehalten

¹³⁹ Hermann Painitz, in: „KONZEPTE ‘79“, Ausstellungskatalog (hrsg. von der Wiener Secession), Eigenverlag 1979, o. S.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Sabeth Buchmann: „Conceptual Art“, in: Hubertus Butin (Hrsg.): „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“, Köln 2006, S. 49

war. Parallel dazu hatte Painitz bereits an der Konzeption des „Augenzentrums“ bzw. „Augenerholungszentrums“ gearbeitet, das 1970 in der Wohnhausanlage in der Marktgemeindegasse in Wien-Mauer errichtet wurde. Es handelt sich dabei um eine ringförmige Trägerkonstruktion aus Stahl von 7 m Durchmesser und einer Höhe von 2,50 m, in die insgesamt 32 Tafeln eingesetzt sind, die jeweils vor weißem Hintergrund die für Painitz charakteristischen Signalkreise zeigen, wobei die im Ring innen angebrachten sechzehn Tafeln in rot-grau dem vertrauten Innenraum und die außen angeordneten sechzehn Tafeln in blau-grau dem ungewohnten Außenraum entsprechen sollen (Abb. 50). Das „Augenzentrum“ diene, den Aussagen des Künstlers zufolge, im Sinne einer neuen Schrift zur Vorbereitung einer zukünftigen Kommunikation mittels international verständlichen Zeichen, wobei die 32 Signale, von denen je 16 in der Form und je 8 in der Farbe gleich sind, das Kollektiv betonen und die Überschätzung des Einmaligen, Individuellen vermindern würden.¹⁴³ In einem manifestartigen, dem „Augenzentrum“ gewidmeten Aufsatz, der 1971 unter dem Titel „ding – auge – mensch“ in der Zeitschrift „pfirsich“ erschien, erläutert Painitz seine Beweggründe:

„Das Auge hat immer die gleiche Gestalt, das heißt die gleiche Formlosigkeit, es wurde nicht geformt, es zeigt keine Abweichung von seiner ‘genormten Gestalt’, es zeigt keine individuellen Merkmale, es zeigt keine Besonderheiten und es zeigt keinerlei ästhetischen Charakter. (Ästhetischer Charakter in derselben Absicht gebraucht: als von der Überlieferung Verschontes, nicht automatisch Definiertes, nicht Bedeutungsvolles, nicht Semantisches. Ästhetisch soll das jeweils Unbekannte an einer Sache bezeichnet werden. Unbekannt ist alles Gesehene, wenn auch meist nur für die kurze Zeitspanne, die der Sehende braucht, um mit Hilfe der Erinnerung das Semantische ins Spiel zu bringen.) Das Auge funktioniert, ohne selbst in Erscheinung zu treten. Das Auge funktioniert so lange, ohne selbst in Erscheinung zu treten, als es dem Zustand aller Augen entspricht. Und es wird dann aktiv, wenn durch Krankheit oder Verletzung ein besonderer Zustand eintritt. Daher ist der allgemeine und häufigste Zustand des Auges passiv. Dieser Zustand ist ein Dividualzustand, weil er in einer großen Zahl von Augen gleichzeitig ist. Der besondere und weniger häufige Zustand des Auges ist aktiv. Dieser Zustand ist ein Individualzustand. Die mit einem

¹⁴³ Vgl. Kristian Sotriffer: „Konstruktion der Neuen Welt. Zum Werk von Hermann Painitz“, in: „morgen“ 69/1990, S. 43

Auf die ursprünglich geplante Ausführung der Tafeln in Email wurde auf Wunsch des Auftraggebers zugunsten einer Umsetzung in Lackiertechnik auf Aluminium verzichtet. Im Oktober 2008 jedoch wurden die völlig verwitterten Tafeln im Zuge einer umfassenden Restaurierung der Arbeit durch Emailtafeln ersetzt. Der gegenwärtige Standort des „Augenzentrums“ entspricht – allerdings schon seit dem Rücktransfer von einer temporären Aufstellung der Arbeit im Wiener Stadtpark im Jahr 1973 – nicht mehr dem originalen.

Individualzustand verbundenen Merkwürdigkeiten dienen nicht zur Erklärung einer Sache, sondern verdunkeln sie.“¹⁴⁴

Ausgehend von dem Umstand, dass beim Sehen die Erinnerung an bereits vorhandene optische Erfahrungen wach gerufen wird und kontrastreiche Eindrücke eher gespeichert werden als undifferenzierte, war Painitz bei der Konzeption seines „Augenzentrums“ in erster Linie auf die Schaffung von Polaritäten bedacht. – Zum einen durch die Zusammenfassung von Einzeleindrücken zu Gruppen, indem in der Ringkonstruktion innen und außen die jeweils sechzehn Tafeln, von denen acht formal und farblich identisch sind, in abwechselnder Reihenfolge montiert wurden. Und zum anderen durch den Einsatz von Komplementärfarben (im Ring innen dominieren die Rot-Töne, außen die Blau-Töne), deren Kombination mit Nichtfarben und das Spiel mit Hell-Dunkel-Kontrasten, was in dem Aufsatz ausführlich beschrieben wird:

„Die erste und einfachste Polarität ist die der Farben mit den deutlichsten Unterscheidungen bei den Komplementärfarben. [...] Die zweite Polarität ist der Gegensatz zwischen Farben und Nichtfarben. Die Komplementärfarben bilden hier nur eine Seite des Gegensatzes, auf der anderen Seite stehen die Nichtfarben Weiß-Schwarz-Grau. Die dritte Polarität ist die Polarität Hell-Dunkel. [...] Die vierte Polarität ist der grundlegende Gegensatz zwischen Gesehenem und Sehendem. [...]

Farbe ist demnach die Wahrnehmung von Kontrasten innerhalb des Hellen mit Hilfe des Auges. Grundlage für die Wahrnehmung von Farben oder Kontrasten innerhalb des Hellen ist die Polarität Hell-Dunkel. [...]

Wenn auf einer Bildfläche nur Farben verwendet werden, so ist das Ergebnis nicht so umfassend wie bei einer zusätzlichen Verwendung von Schwarz. Bilder ohne Schwarz beschäftigen nur die Hälfte der Aufnahmefähigkeiten des Auges [...].

Schwarz ist der Gegensatz zu jeder Farbe und steigert die Farben in ihrer Qualität mehr als die jeweils erforderliche Komplementärfarbe. Gleichzeitig verdrängt Schwarz Farben und vermindert ihre Qualität.

Da Farbe ein Vorgang ist, muß sie auch als Vorgang gesehen werden können. Farbe muß auf der Bildfläche aktiv zur Wirkung kommen. Farbe zur Illustration zu verwenden ist ein Vergehen. Den Aktionen des Gesichtssinnes, die durch physiokratischen Zwang entstehen, müssen künstliche Aktionen der Farbe auf der Bildfläche gegenüberstehen. Der Betrachter muß in einem Bild eine ebenso aktive Sache, wie es der eigene Gesichtssinn ist, erkennen können.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ Hermann Painitz: „ding – auge – mensch. aufsatz zum augenzentrum 1968 (realisiert 1969/70)“, in: „pfirsich 5“, hrsg. von pool (Horst Gerhard Haberl, Richard Kriesche, Karl Neudacher), Graz, November 1971, o. S.

¹⁴⁵ Ebd.

Mit dem „Augenzentrum“ und dem darauf Bezug nehmenden Aufsatz bestätigt Painitz ein weiteres Mal die in der ersten Dekade seiner künstlerischen Tätigkeit ausgearbeiteten Leitgedanken, wobei er nicht zuletzt wiederholt, wie wichtig es sei, die Herrschaft der Natur zu brechen. Er selbst spricht konkret davon, dass das Physiokratische, die evolutionäre Basis der Natur, von Zeit zu Zeit überwunden werden müsse, damit Revolutionäres entstehen könne.¹⁴⁶

In diesem Sinne sind auch die 1971 entstandenen und ebenfalls in der Galerie Moser präsentierten Entwürfe und Modelle zum „Denkmal der Internationalität“ (auch: „Denkmal für 34 Staaten“) aufzufassen, in denen sich eine völlig neue Bildsprache ankündigt. Anlass für dieses nicht ausgeführte Denkmal, von dem es sowohl in gezeichneter als auch modellhafter Form mehrere Varianten gibt, dürfte der 1970 ausgeschriebene Architekturwettbewerb zur Errichtung der UNO-City in Wien gewesen sein.¹⁴⁷ Allen Entwürfen gemeinsam ist ein würfelförmiger, aus verleimten Fichtenholzlamellen zusammengesetzter Rahmen von 5 m Seitenlänge, der – mit den Worten Painitz’ – durch die Abrundung der Ecken und Kanten gegen die Vorstellung der Fortsetzbarkeit abgesichert ist und mit „Welt“ assoziiert werden kann. Im Inneren des Würfels und diesen nach oben oder nach den Seiten hin überragend, befindet sich ein prismatischer Körper, dessen farbige Umkleidung aus einzelnen emaillierten Stahlplatten besteht, welche die „in Signalform gebrachten“ Nationalflaggen von 34 Staaten zeigen, deren Auswahl nicht nach politischen, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgte, da nicht alle Staatsflaggen für die Umsetzung in konzentrische Scheiben geeignet waren (Abb. 51-54).¹⁴⁸ Das Wort „ästhetisch“ will Painitz im Zusammenhang mit den zu Signalen mutierten Flaggen, die ohne Hintergrundinformation als solche nicht mehr erkenntlich sind, als „Vorstadium des Semantischen, als Unfähigkeit des Begreifens wie beim Kind“ verstanden wissen. Das geht aus seinem Text „Ästhetik und Semantik“ hervor, der 1974 auf dem Einladungsfaltblatt zur Ausstellung „Entwürfe und Modelle“ abgedruckt wurde. Dort heißt es weiter:

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Der Bau wurde in den Jahren 1973-1979 nach einem Entwurf des österreichischen Architekten Johann Staber errichtet.

¹⁴⁸ Vgl. Hermann Painitz: „Beilageblatt zum Denkmal der Internationalität“ (unpubliziert), Archiv des Künstlers.

„Das Ästhetische berührt vor allem tiefe Schichten des Bewußtseins, ist daher mehr archaisch und äußert sich in Empfindungen und Stimmungen. Es ist nur schwer kontrollierbar und ist daher 'kräftiger' als das Semantische. Das Semantische ist ein kulturelles Ergebnis. Das in einem Lernprozeß erworbene Wissen ist mit einem Sicherheitsgefühl verbunden. Die Fähigkeit, Dinge und Situationen der Umwelt bezeichnen zu können, [...] ruft diese Sicherheit hervor, die im Kontrast zu den chaotischen ästhetischen Empfindungen steht.

Die einfachste Form, die für die Vermittlung des Semantischen geeignet ist, ist das Zeichen, das aber stets der Gefahr ausgesetzt ist, wieder ins Ästhetische umzuschlagen, und zwar dann, wenn es um einer besseren Verwendbarkeit willen so weit vereinfacht worden ist, daß es ohne eine nachträgliche Unterstützung durch das Wissen seiner Bedeutung nicht existieren kann.“¹⁴⁹

Mit seiner dualistischen Auffassung des Begriffspaares „Ästhetik und Semantik“ beruft sich Painitz ausdrücklich auf die Erkenntnisse der Informationstheorie, wonach, wie er schreibt, mit dem Zunehmen des Semantischen bei der Perzeption das Ästhetische sinkt, und umgekehrt mit Zunahme des Ästhetischen das Semantische entweder verloren geht oder als sekundärer Zustand folgt.¹⁵⁰ Bei seiner Arbeit am „Denkmal der Internationalität“ sei er im Konkreten von der Superzeichentheorie Abraham Moles' angeregt worden,¹⁵¹ die besagt, dass ein Superzeichen eine normierte Zusammensetzung von mehreren elementaren, im Geist als Einheit gespeicherten Zeichen ist.¹⁵² Entscheidend sei nach Moles die „Prägnanz der Superzeichen“ im Sinne einer reinen Gestaltqualität, die „durch den Widerstand gegen verschiedene Störungen“ messbar werde.¹⁵³

Anhand der Flaggenmotive, deren eigentliche Bedeutung aufgrund ihrer Transformation zu Signalen nur noch diffus vorhanden ist, soll sozusagen die Umwandlung von einer semantischen in eine ästhetische Information demonstriert werden. Was hier bereits anklingt, ist eine intensive Auseinandersetzung mit Zeichensystemen, die, wie wir gleich sehen werden, im Fokus von Painitz' Schaffen der 1970er-Jahre stehen wird.

¹⁴⁹ Hermann Painitz: „Ästhetik und Semantik“ (1974), wiederabgedruckt in: „Hermann J. Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog (hrsg. von Neue Galerie der Stadt Linz, Museum moderner Kunst Wien, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten), Linz 1987, S. 93-95, hier: S. 93

(Der Text wurde in dieser Publikation fälschlicherweise in das Jahr 1978 datiert.)

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ Vgl. „Beilageblatt zum Denkmal der Internationalität“

¹⁵² Vgl. Abraham A. Moles: „Zeichen und Superzeichen als Elemente der Wahrnehmung“, in: Hans Ronge (Hrsg.): „Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehtagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, Schauberg, Köln 1968, S. 208

¹⁵³ Ebd., S. 212

V. Visualisierung von Fakten: Veränderbare Bilder, Zeitbilder, Bildstatistik

Gegen Ende der 1960er-Jahre gewinnt das Moment des Aktiven, die Partizipation des Betrachters, in Painitz' Werk zunehmend an Bedeutung, was bereits an einigen 1968/69 entstandenen „Bildobjekten“ abzulesen ist. Eines der ersten Beispiele hierfür aus dem Jahr 1968 ist ein „Tafelbild, mit Hilfe des Kalenders innerhalb eines Jahres herzustellen“ (Abb. 55), das als Multiple mit einer Auflage von drei Stück angedacht war, da die Erlaubnis, das Bild – wie im Titel gefordert – fertig zu stellen, nur in Verbindung mit dem Erwerb der Arbeit gewährt wurde.¹⁵⁴ Dieses „Kalenderbild“ bestand aus einer weiß grundierten Hartfasertafel, auf die in der Bildmitte mittels Klebebuchstaben horizontal übereinander die zwölf Monatsnamen und darunter in einer jeweils von links nach rechts durchlaufenden Zeile, stellvertretend für die einzelnen Tage, 31 Punkte angebracht waren. Die Punkte wiederum dienten als Platzhalter für runde Bildelemente aus Papier, die farblich und größenmäßig sortiert am unteren Bildrand in neun transparenten Kunststofftaschen zur Entnahme bereitgehalten wurden. Die verschiedenen Farben und Größen dieser mobilen Bildelemente entsprachen den neun Kategorien, die den einzelnen Taschen zugewiesen waren wie z.B. „Sonn- und Feiertage“, „Abends zu Hause“, „Abends nicht zu Hause“, „Regentage“, „Geburtstage“ usw. Der Besitzer dieses Bildes war also angehalten, es im Laufe eines Jahres nach den Vorgaben des Künstlers zu gestalten.

1969 schuf Painitz kleinere Varianten in Form von zweiteiligen und wie Koffer tragbare Bildobjekten, die beidseitig mit insgesamt 365 leeren, d.h. zum Ausmalen im Laufe eines Kalenderjahres bestimmten Kreisen versehen waren. Dementsprechend lautet der Titel der einen Arbeit „365 Tage“, während die andere den Titel „Einstellungen/Entlassungen“ (Abb. 56) trägt und somit als Kalender für den Schreibtisch eines Firmenchefs fungieren sollte.

¹⁵⁴ Der „Prototyp“ dieser Arbeit ging an die Galerie Springer in Berlin; zur Auflage kam es nicht. Es sei hier noch einmal an Karl Gerstner erinnert, der bereits in den 1950er-Jahren seine ersten Partizipationsobjekte kreierte. Folglich sollte ein Bild möglichst für viele Menschen leistbar sein: „Der Begriff des Multiples war in nuce in der Idee enthalten, ohne dass es den Begriff schon gab. Mehr Demokratie wagen, auch in der Kunst, war die Devise.“, Karl Gerstner: a. a. O., S. 19

Chronologisch betrachtet¹⁵⁵, schließen jedoch an das oben erwähnte Tafelbild von 1968 einige Papierarbeiten an, in denen Painitz das eben beschriebene Gestaltungsprinzip selber anwendet.

Es sind dies konkret fünf, in dem Zeitraum zwischen 12. und 23. Dezember 1968 entstandene Zeichnungen: „Die Stunden des 12. Dezembers des Jahres 1968“ (dat.12.12.1968, Abb. 57), „Die Tage des Jahres 1968“ (dat.15.12.1968), „Die Tage des Monats Dezember 1968“ (dat.21.12.1968), „Die Minuten des 21. Dezembers 1968“ (dat.21.12.1968) sowie „Das Jahr 1968“ (dat.23.12.1968). Jedes dieser Blätter weist, analog zur vorgegebenen Zeiteinheit, entsprechend viele, mit schwarzer Tusche gezeichnete Kreise auf, die gemäß eines bestimmten Schlüssels, welcher aus der jeweiligen Legende ersichtlich wird, entweder mit Plakatfarbe ausgefüllt oder „leer“ geblieben sind. Bei dem Blatt „Die Tage des Jahres 1968“ (Abb. 58) sind beispielsweise nur jene Tage farblich akzentuiert, auf die eine der definierten Kategorien „Monatsanfang“, „Sonntage“, „Feiertage“ oder „mein Geburtstag“ zutrifft.

Parallel zu diesen „Zeitbildern“ entwirft Painitz seine ersten „Statistischen Portraits“, und zwar von dem mit ihm befreundeten Wiener Experimentalfilmer Kurt Kren. Die fünf, mit 2. bzw. 3. Jänner 1969 datierten Blätter basieren auf einem, von Kren in der Woche vom 23. bis 29.12.1968 geführten Protokoll, in dem er nach Painitz' Vorgaben sieben Tage lang seine menschlichen Grundbedürfnisse („Essen“, „Trinken“) und Körperfunktionen („Herz in Tätigkeit“, „Gehirn durchblutet“, „Ausscheidung“) stündlich festgehalten hat. Diese Daten zog Painitz nach dem bereits bekannten Schema bei der Umsetzung seiner „Portraits“ bzw. „Transports“ heran, wobei jeder Tag mit 24 Stunden, d.h. ebenso vielen Kreisen dargestellt wurde (Abb. 59-60). Rein formal erinnern diese Blätter – insbesondere jene, bei denen die Kreise, d.h. die Stunden und Körperfunktionen, überlappend dargestellt sind – an die zu Beginn der 1960er-Jahre, auf der Grundlage von Zahlenreihen entstandenen Arbeiten. Die „Statistischen Portraits“, die Painitz später in Form großer Tafelbilder erneut aufgreifen wird, stellen die wichtigste

¹⁵⁵ Hermann Painitz hat weitgehend alle, in den 1960er-Jahren geschaffenen Werke in der Chronologie ihres Entstehens verzeichnet und ist außerdem gegen Ende des Jahres 1968 dazu übergegangen, einzelne Arbeiten auf Papier mit einem genauen Datum (Tag, Monat, Jahr) zu versehen, so dass hier letztendlich auch die Entwicklung neuer Themen bzw. künstlerischer Methoden sehr gut nachvollzogen werden kann. Dieser handschriftlich geführte Oeuvre-Katalog beginnt im Jahr 1962 mit der Nummer 99 (!) und endet 1969 mit der Nummer 288. Ab diesem Zeitpunkt liegen keine weiteren Aufzeichnungen vor.

Werkgruppe zu Beginn der 1970er-Jahre dar, so dass davon noch ausführlicher die Rede sein wird.

Zunächst jedoch gilt es, einige im Laufe des Jahres 1969 entstandene Papierarbeiten hervorzuheben. Es sind dies vom Künstler als „Veränderbare Grafiken“ bezeichnete Werke, die jeweils eine Handlungsanweisung beinhalten, welche zugleich als Bildtitel fungiert, wie die folgenden Beispiele zeigen:

„**DIESES BILD** IST VERÄNDERBAR. SPRACHE IST VERÄNDERBAR. VERÄNDERN SIE DIESES BILD, BEFESTIGEN SIE DIE SCHEIBEN UN EINEM UNDEREN ORT. VERÄNDERN SIE IHRE MUTTERSPRACHE. SPRECHEN SIE STATT A U UND STATT U A.“ (Abb. 61-62)

„**VIRÄNDIRRBARI GRAPHEK**

VIRÄNDIRN SEI EHRI DIUTSCHI MUTTIRSPRACHI DURCH IENI PIRSÖNLECHI LAUTVIRSCHEIBUNG.

SPRICHIN SEI STATT I E

UND STATT E I.

VIRÄNDIRN SEI DEISI GRAPHEK

WIE SEI WOLLIN ENDIM SEI

DEI SCHIEBIN SO AUFLIGIN,

WEI IS EHNIN GIFÄLLT.“ (Abb. 63)

Die Veränderbarkeit dieser Blätter ist aufgrund von Siebdruckelementen (Signalscheiben) gegeben, die an Zwirnfäden befestigt sind und nach Belieben des Betrachters angeordnet werden können. Durch die Freigabe der Bildelemente möchte Painitz einer demokratischen Kunstauffassung Ausdruck verleihen, die bewusst gegen den klassischen Geniebegriff (i. e. die Definition des Künstler als äußerst begabter, schöpferischer Mensch) gerichtet ist und stattdessen den Gestaltungswillen des Betrachters herausfordert. Andererseits manifestiert sich in dieser Werkgruppe erstmals Painitz' Vorliebe für „visuelle Sprachspiele“, die sich ab den 1970er-Jahren zu einem bestimmenden Merkmal seines Oeuvres entwickeln werden.

Den Zeitraum zwischen Oktober 1969 und Juli 1970 verbringt der Künstler als Stipendiat des British Council in London, um am Hornsey College of Art zu

studieren. Hier entsteht, anknüpfend an die „Portraits Kurt Kren“, zunächst eine statistische Arbeit mit dem Titel „Traffic through Alexandra Park in the direction of Wood Green“ (dat. 30th Oct 69). Das Blatt gibt die Verkehrssituation vom 29. Oktober 1969 um 15:15 Uhr wieder, und zwar die ersten vierzig dort passierenden Fußgänger und Fahrzeuge, aufgeschlüsselt nach Fahrrädern, Motorrädern, Autos, Lieferwagen und Bussen, denen jeweils ein eigenes, in einen Kreis eingeschriebenes Symbol zugeordnet ist (Abb. 64). Hier werden nach seiner Rückkehr nach Wien die wesentlich komplexer formulierten „Statistischen Porträts“ anschließen.

Während seines Aufenthaltes in London arbeitet Painitz vorrangig an so genannten „Organogrammen“. Der von ihm kreierte Begriff „Organogramm“ bezieht sich, in Anlehnung an die Lebenszyklen in der Natur, auf die Visualisierung von Kreisläufen und dient per definitionem auch zur Unterscheidung von Diagrammen und Piktogrammen.

Es handelt sich dabei um eine Vielzahl querformatiger Blätter, die unter Verwendung von Bleistift, farbigen Aquarellstiften und mittels Collagetechnik aufgebrachten „Farbelementen“ im Dezember 1969 bzw. Jänner 1970 entstanden sind. Die intendierte dynamische Bildwirkung kommt vor allem durch den Einsatz von Sinuskurven und Pfeilen zustande und wird insofern verstärkt, als jedes Blatt zusätzlich zur herkömmlichen Signatur am unteren Bildrand oben ein zweites Mal, also um 180 Grad gedreht, signiert und datiert ist, so dass der Betrachter zwischen zwei Leserichtungen wählen kann (Abb. 65-66). Gleichzeitig wird damit zum Ausdruck gebracht, dass den bildlich dargestellten Kreisläufen ähnlich wie den organischen Zyklen sowohl Aufwärts- als auch Abwärtsbewegungen innewohnen. Painitz beruft sich somit in seiner ästhetischen Formulierung auf die Grundsätze und Gestaltungsprinzipien der Natur:

„Die Organogramme zeigen auf der Basis der indirekten Kräfte der Natur die Probleme der Schwerkraft, Elektrizität, den Atomzusammenhang und Zeitverlauf der entstehenden direkten Kräfte auf, sie nehmen Bezug auf Schwerkraft-Gerichtetheit (Anziehung), auf Symmetrie-Dimorphismus (Abstoßung), Leben-Zeitgeschehen (Unbeständigkeit). [...] Painitz [...] betont, daß das Gestaltungsprinzip der Kristalle, der Pflanzen, der Tiere und des Menschen auf eben diesen Grundsätzen beruht.“¹⁵⁶

¹⁵⁶ Dieter Ronte: „Kunst und Natur oder von der Möglichkeit einer Ästhetik der Ökologie“, in: „Hermann J. Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog (hrsg. von Neue Galerie der

Manche dieser „Organogramme“ sind darüber hinaus mit mobilen Gestaltungselementen versehen, die sich in kleinen, an den seitlichen Bildrändern montierten transparenten Taschen befinden und dem Betrachter die Möglichkeit geben, das Bildgeschehen aktiv zu beeinflussen (Abb. 67-68). Datiert mit Jänner 1970 leiten diese Arbeiten unmittelbar zu veränderbaren Zeitbildern über, die der Künstler im selben Jahr und noch während seines Aufenthaltes in London schuf. Es gibt hiervon verschiedene, in englischer Sprache betitelte Blätter, deren gemeinsames Merkmal bewegliche Siebdruckelemente sind, die je nach Aktualität in die dafür vorgesehenen Schlitze im Papier gesteckt werden können. In der Art eines immer währenden Kalenders kann so etwa der aktuelle Wochentag, Monat oder die entsprechende Jahreszeit markiert werden (Abb. 69-70). Zu dieser Werkgruppe gehören weitere, mit Siebdruckelementen gestaltete Collagen aus dem Jahr 1970, in denen jeweils, ausgehend von einer geometrischen Grundform (Kreis oder Rechteck), die verschiedenen Möglichkeiten der Einteilung von Zeit in Jahr, Monat, Woche, Tag und Stunde eine bildliche Umsetzung findet (Abb. 71-72).

Diese neuen, die Visualisierung der Zeit thematisierenden Siebdruck-Collagen wurden zusammen mit nunmehr auch auf Leinwand ausgeführten „Statistischen Porträts“, den „Bildwerdungen der Nationalratswahl 1971“ und einigen Werken aus den späten 1960er-Jahren erstmals im Februar/März 1972 in der Wiener Galerie Schottenring gezeigt. Was die auf Zahlenreihen, Rhythmus, Progression und Permutation basierenden „Auszahlbilder“ mit den später entstandenen statistischen Arbeiten verbindet, ist nicht nur eine gewisse formale Ähnlichkeit, sondern auch die da wie dort streng systematische Anordnung der einzelnen Bildelemente. Wie schon von Peter Baum konstatiert wurde, gilt jedoch für beide Werkgruppen, dass sowohl der Bildanlass als auch die Art der Bildstatistik und der Zeitabschnitt willkürlich festgelegt sind. Die Vergegenständlichung von Fakten, von zeitlichen Abfolgen und ähnlichen statistisch messbaren Beobachtungen bestimme zwar die Reihenfolge der Verwendung der bildkonstituierenden Elemente, nicht jedoch deren Aussehen und das der jeweiligen Darstellung zugrunde liegende System, da beides vom Künstler willkürlich entworfen wird:

Stadt Linz, Museum moderner Kunst Wien, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten), Linz 1987, S. 10

„Bei Painitz treffen somit subjektive schöpferische Willkür (wenn auch in sehr rationeller, bildökonomischer Form) und statistisch ermittelte Fakten als gleichwertige und gleichwichtige Faktoren des Bildes zusammen.“¹⁵⁷

Anhand des in der Ausstellung gezeigten Porträts des Wiener Komponisten und Musikkritikers Meinhard Rüdener „Portrait Rüdener 1“ (Abb. 73), einer Tusche- und Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1971, lässt sich diese Beobachtung gut nachvollziehen: Auf dem querformatigen Blatt, in dessen rechter oberen Bildecke sich ein Profildfoto des Porträtierten befindet, sind in einem großen, durch eine Linie definierten Kreis, der die Woche vom 27.8. bis 3.9.1971 darstellt, die sieben Tage in Form von kleineren Kreisen visualisiert. Diese sind jeweils mit einem Datum versehen und vorwiegend wiederum mit kleinen Kreisen sowie anderen Zeichen befüllt, deren Bedeutung aus der rechts unten ausgewiesenen Legende hervorgeht. Sie stehen für Orte (zu Hause, Anderswo) und Tätigkeiten (komponieren, kritisieren, privatpsychiatrische Beschäftigung, genießen und nichts tun). Die nach Art der Mengenlehre erfolgte Anordnung dieser Zeichen macht eine Zuordnung zu den einzelnen Stunden des Tages unmöglich (daher die vom Künstler links unten hinzugefügte Bemerkung „Angaben ungefähr in Stunden“), so dass sich der konkrete Tagesablauf der porträtierten Person dem Betrachter nur bedingt, d.h. lediglich über die relative Häufigkeit der vorkommenden Zeichen erschließt. Da auch dieses „Statistische Portrait“ auf einem Wochenprotokoll beruht (Abb. 74), in dem der zu Porträtierende nach den Instruktionen des Künstlers seine Tätigkeiten Tag für Tag und Stunde für Stunde genau zu verzeichnen hatte, heißt das in diesem Fall zugleich, dass das ausgeführte Bild von der „Notation“ hinsichtlich der Genauigkeit der Angaben doch deutlich abweicht. Darüber hinaus ist an dem Vergleich interessant, dass Painitz für das Protokoll einen eigenen und wesentlich einfacheren Zeichencode vorgegeben hat, den er zwar teilweise in der Ausführung übernimmt (nämlich die Symbole für „zu Hause“ und „Anderswo“), ansonsten aber durch neue Zeichen ersetzt. Das zeigt sich auch bei anderen „Statistischen Portraits“, zu denen die Protokolle erhalten sind.

¹⁵⁷ Katalog zur Ausstellung „Auszahlbilder – Visualisierung der Zeit – Statistische Portraits – Bildwerdungen der Nationalratswahl 1971“ (8.2. – 18.3.1972), Galerie Schottenring, Wien, o. S.

Im Jahr 1973 vertrat Hermann Painitz zusammen mit Jürgen Messensee und dem Bildhauer Erwin Reiter Österreich bei der XII. Biennale in São Paulo. Mit der Auswahl der Künstler wurde Peter Baum beauftragt, der sich bewusst für Außenseiterpositionen entschied, da seiner Überzeugung nach gerade jene für die österreichische Kunstszene der damaligen Zeit prägend waren:

„Bei den interessantesten Begabungen, wie sie in großer Verschiedenartigkeit vor allem innerhalb der Generation der Fünfundzwanzig- bis Vierzigjährigen anzutreffen sind, dominiert die eigene Konzeption und eine zumeist sehr eigenwillige originäre bildnerische Umsetzung. Auf dieser Basis des Nichtepigonalen werden [...] Positionen bezogen, deren Summe zwar durchaus dem vielzitierten pluralistischen Bild heutiger Kunst entspricht, der internationalen Szene allerdings [...] eine Reihe bemerkenswerter, kaum oder gar nicht vergleichbarer künstlerischer Akzente beisteuert.“¹⁵⁸

Painitz' Beitrag zur Biennale konzentrierte sich auf seine „Statistischen Portraits“, von denen er einige zuvor schon in der Galerie Schottenring ausgestellt hatte. Darunter auch das 1971 entstandene Leinwandbild „Selbstportrait – Struktur des Februar 1970“ (Abb. 75), bei dem die achtundzwanzig Tage dieses Monats durch je vierundzwanzig, formgleiche konzentrische Kreise repräsentiert werden, deren Zentren mit Caput mortuum (lat. Totenkopf), einem synthetisch hergestellten Eisenoxidpigment, ausgemalt sind. In den Zwischenräumen finden sich die vollen Stunden durch kleine konzentrische Kreise markiert, die abwechselnd blau und rot wiedergegeben sind. Die größeren Kreise als stellvertretende Zeichen für die Person des Künstlers sind somit jeweils zwischen zwei Stunden positioniert, wodurch Painitz den statistischen Nachweis der eigenen Existenz erbringt. Das spiegelt sich in der homogenen Bildstruktur wider, der insofern eine gewisse, an die „Organogramme“ erinnernde Dynamik innewohnt, als die einzelnen Kreiselemente nicht nach einem strengen Raster ausgerichtet, sondern vielmehr in horizontaler und vertikaler Richtung leicht versetzt angeordnet sind. Painitz' eigener Definition nach handelt es sich nämlich bei einem Organogramm in seiner einfachsten Form um eine „folgerichtige Zeitlinie wie sie durch eine Aufzählung von Biofakten entsteht

¹⁵⁸ Peter Baum: „Jürgen Messensee, Hermann J. Painitz, Erwin Reiter. Österreicher auf der 12. Biennale von Sao Paolo“, in: „ALTE UND MODERNE KUNST“, 18. Jahrgang 1973, Heft 128, S. 37

[...].¹⁵⁹ Noch deutlicheren Niederschlag findet diese, die Organfunktionen veranschaulichende wellenartige Dynamik in dem ebenfalls bei der Biennale gezeigten „Anonymen Portrait 2“ (Abb. 76), das sich auf die statistische Darstellung überindividueller Faktoren wie „Gehirn arbeitet“, „Herz klopft“ und „Haar wächst“ beschränkt. Wohingegen bei dem „Portrait hannelore 1“ (Abb. 77), der damaligen Frau des Künstlers, der persönliche Biorhythmus visualisiert wird. Eine ähnlich dynamische Struktur kommt aber andererseits auch in dem Siebdruck „Straßenteilnehmer“ (1972) zur Anwendung, um die Verkehrsbewegung an der Kreuzung von Nussdorferstraße und Fuchsthalergasse statistisch darzustellen (Abb. 78).

Was den gedanklichen Ansatz der „Statistischen Portraits“ und der zu Beginn des Kapitels besprochenen „Zeitbilder“ betrifft, gibt es im internationalen Kunstkontext durchaus vergleichbare Bildkonzeptionen. So ist etwa das Werk der deutschen Künstlerin Hanne Darboven (1941-2009) auf das visuelle Erfassen des abstrakten Zeitbegriffs fokussiert. Ende der 1960er-Jahre entwickelte sie eine komplexe Systematik zur Verbildlichung von Zeiträumen in Form von tabellarischen Zeichnungen, in die sie die gezählte Zeit auf der Grundlage mathematischer Berechnungen mittels verschiedener, in einem Index festgelegter Zeichen übertrug. Durch die Fortschreibung eines nach eigenen Regeln funktionierenden Systems wird ein normalerweise nur geistig vorstellbarer Zeitraum anschaulich gemacht und das Fiktive der Zeit in der Erfahrung der Schreibzeit physisch und psychisch vergegenwärtigt.¹⁶⁰ Auf diese Weise schuf Darboven Arbeiten, die oft aus Hunderten von Einzelblättern bestehen und in ihrer Gesamtheit die Periode eines Jahres, eines Jahrhunderts oder die Lebenszeit einer historischen Person repräsentieren.¹⁶¹

Ein ähnliches Konzept verfolgte der gebürtige Japaner On Kawara (*1932) mit seinem zwischen 1969 und 1970 entstandenem zehnbändigen Werk „One Million Years – Past“, das in einzelnen Büchern die vergangene Million Jahre von 1969 bis in das Jahr 998.031 v. Chr. aufzählte. On Kawaras eigene Lebenszeit ist Thema der

¹⁵⁹ Hermann Painitz: „Form, Farbe und Information“ (1978), in: „Hermann J.Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog (hrsg. von Neue Galerie der Stadt Linz, Museum moderner Kunst Wien, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten), Linz 1987, S. 104

¹⁶⁰ Vgl. Antje Birtzhälmer: „Mehr als schöne Worte. Betrachtungen zum Verhältnis zwischen Kunst, Sprache und Schrift“, in: „Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute“, Ausstellungskatalog (hrsg. vom Von der Heydt-Museum und Kunst- und Museumsverein Wuppertal), Düsseldorf 1991, S. 17

¹⁶¹ Vgl. Daniel Marzona, Uta Grosenick (Hg.): „Conceptual Art“, Köln 2005, S. 52

tagebuchartigen Serie „Date Paintings“ (Datumsbilder), die er am 4. Jänner 1966 begann und seither konsequent fortgesetzt hat. Auf monochrom dunkel grundierten Leinwänden von variabler Größe bringt er mit weißer Acrylfarbe und in klarer Typographie das aktuelle Datum in der jeweiligen Landessprache auf. Die Bilder verraten weder Spuren malerischer Gesten noch autobiografische Details und unterliegen einem strengen Reglement, wonach eine Arbeit, die nicht genau an dem Tag, dessen Datum sie trägt, vor 24 Uhr fertig gestellt ist, vom Künstler vernichtet wird. Das führt zu einer schwankenden Anzahl der pro Jahr produzierten Bilder. Als Hinweis auf den Aufenthaltsort des Künstlers und das überindividuelle Zeitgeschehen werden in die Aufbewahrungsschachteln der Bilder meist Ausschnitte aus einer lokalen Tageszeitung eingeklebt. On Kawara geht auch in anderen seriellen Arbeiten immer wieder von seinen individuellen Lebenserfahrungen aus, die jedoch im Zuge der künstlerischen Auswertung stets versachlicht und damit in ein überpersönliches, abstraktes System eingebunden werden.¹⁶²

Abgesehen von den „Statistischen Portraits“ und einigen Arbeiten aus dem Projekt „Jonathan Swift“, auf das an anderer Stelle näher einzugehen sein wird, umfasste Painitz' Biennale-Beitrag in São Paulo auch zwei bildliche Darstellungen der Nationalratswahl vom 10. Oktober 1971.¹⁶³ Das im begleitenden Katalog abgebildete „2. Bild der Nationalratswahl vom 10.10.1971“ (Abb. 79) zeigt in der unteren Bildhälfte die Stimmenverteilung in Form von kleinen, in den Farben rot, schwarz, blau und ockergelb akzentuierten, linear angeordneten konzentrischen Kreisen, die für die einzelnen österreichischen Parteien stehen und je nach Anzahl der Stimmen mehr oder weniger häufig vorkommen. Aus der Zeichenerklärung am unteren Bildrand geht hervor, dass der SPÖ (Sozialistische Partei Österreichs), die bei dieser Wahl erstmals die absolute Mehrheit errungen hatte, nicht wie den

¹⁶² Vgl. Antje BIRTHÄLMER: a. a. O., S. 18

¹⁶³ Eines der beiden Bilder, eine querformatige, 1971 datierte Leinwand mit den Maßen 100 x 200 cm, befindet sich in der Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien. Die andere, gleichfalls 1971 datierte Arbeit (Acryl, Tusche/Leinen, 200 x 190 cm), auf die hier im folgenden Bezug genommen wird, wurde anlässlich der Biennale vom Museu de Arte Contemporanea in São Paulo erworben; sie diente auch als Vorlage für eine Siebdruck-Edition. 1972 schuf Painitz darüber hinaus für die „Galerie im Grünen“, einer von ihm organisierten, dem Thema „Objektkunst“ gewidmeten Ausstellung im Wiener Stadtpark, eine plastische Version der Nationalratswahl, die aus 183 Asbestzementkugeln (je 30 cm im Durchmesser) bestand, welche entsprechend der Mandatsverteilung rot, schwarz und blau eingefärbt und auf einer Wiesenböschung in der Sitzordnung der Parlamentarier angeordnet waren (Abb. 80). An der Ausstellung nahmen weiters unter anderen Roland Goeschl, Adam Jankowski, František Lesák, Peter Perz, Helga Philipp, Ingeborg Pluhar und Erwin Reiter teil.

anderen politischen Gruppierungen (ÖVP, FPÖ, KPÖ¹⁶⁴ und „Offensiv links“) nur ein, sondern zwei verschiedenartige kreisförmige Zeichen zugeordnet wurden. Diese kompositorische „Ungereimtheit“ dient allein der Auflockerung der Bildstruktur, die ansonsten recht monoton ausgefallen wäre, und findet ihren Widerhall in der eigenwilligen Visualisierung der Mandatsverteilung. Diese nämlich erfolgt nicht mittels eines hierfür üblichen Tortendiagramms, sondern anhand von drei signalartigen konzentrischen Kreisscheiben von unterschiedlicher Größe, welche nebeneinander in der oberen Bildhälfte positioniert und durch einen vertikalen Schriftzug mit dem Parteienkürzel gekennzeichnet sind. Die Größe der Kreisscheiben ist demnach ein Indiz für die Anzahl der Mandate. Irritierend daran ist vor allem die Farbgestaltung: Zwar dominiert entweder in der äußersten Ringschicht oder im Kreiszentrum erwartungsgemäß bei der SPÖ die Farbe rot, bei der ÖVP schwarz und bei der FPÖ blau, aber in den übrigen Ringschichten finden sich durchaus auch andere Farben „darunter gemischt“, so dass die Darstellung dieses doch recht eindeutigen und die österreichische Politik der 1970er-Jahre nachhaltig prägenden Wahlergebnisses letztlich für den Betrachter keineswegs leicht zu erfassen ist. Ein wenig Licht in die Sache bringt ein zu dem Bild gehöriges Skizzenblatt, das einerseits die prozentuelle Stimmenverteilung und die zahlenmäßige Mandatsverteilung ausweist und das andererseits einen polemischen Kommentar des Künstlers beinhaltet, der ein Hinweis auf die oben angesprochene Farbverteilung sein könnte und folgendermaßen lautet:

„DIE ROSAROTEN PSEUDOLINKEN. DIE BLUTROTEN KOMMUNISTEN. DIE SCHWARZEN KLERIKALEN. DIE ORANGEROTEN ANARCHISTEN UND LINKSFASCHISTEN. DIE HELLBLAUEN NEURECHTEN. DIE GRAUEN EMINENZEN. DIE FARBLOSEN BÜRGERLICHEN JA-SAGER.“ (Abb. 81)

Die Aufgaben und Ziele der Bildstatistik, nämlich einen Sachverhalt möglichst einfach zu veranschaulichen, führt Painitz hier insofern ad absurdum, als er weniger dem „Inhalt“, der Semantik, sondern vielmehr den Zeichen selbst und ihrer Ästhetik besondere Bedeutung beimisst:

„Es geht ihm um die Visualisierung von ‘Lebenszeichen’ – in des Wortes schimmernder Bedeutung – mittels Umcodierung in selbstgewählte Zeichensysteme. [...] Es entstehen so Graphiken, Aggregate

¹⁶⁴ ÖVP = Österreichische Volkspartei, FPÖ = Freiheitliche Partei Österreichs, KPÖ = Kommunistische Partei Österreichs

bunter, meist kreisförmiger Signale, die in ihrer Häufung und Reihung Abbild der informationstheoretischen Prinzipien selbst sind, sehr zum Unterschied jener Computer-Graphik oder durch Informationsästhetik gewonnener Kunst, die sich der Wissenschaft nur bedient, um wiederum formalästhetische Werte im traditionellen bürgerlichen Sinn zu erzeugen. Bei Painitz wird hingegen Kunst zum Denken, Denken zur Kunst. Von dieser Seite her berührt er sich mit den Ideen der Conceptual-Art, in der die Idee weit über die Ausführung gestellt wird. Painitz' Tätigkeit – er selbst nennt sich nicht Maler, sondern Bildner – steht in einem Grenzbezirk von Kunst und Wissenschaft [...].“¹⁶⁵

Bei seinen Codierungen geht es ihm vorrangig um eine Versinnlichung des Abstrakten, worin er sich – wenn auch unter anders gearteten Vorzeichen – dem Wiener Soziologen und Ökonomen Otto Neurath (1882-1945) verwandt fühlt. Neurath nämlich, der davon überzeugt war, dass in bestimmten Situationen Bilder klarer sprechen können und ihre Botschaften mit größerer Wahrscheinlichkeit im Gedächtnis bleiben als Zahlen oder Worte, hatte ab Mitte der 1920er-Jahre an der Entwicklung der „Wiener Methode der Bildstatistik“ gearbeitet, die sich später unter dem Namen „Isotype“ (International System of Typographic Picture Education) auch außerhalb Österreichs durchzusetzen vermochte. Aufgrund seiner Bestrebungen, mittels einer auf Piktogrammen basierenden Bildsprache komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge einfach, plakativ und für jedermann verständlich darzustellen, gilt er heute allgemein als Pionier der visuellen Kommunikation.

Painitz selbst hat sich über seine Affinität zu Neurath folgendermaßen geäußert:

„Ich habe lange Zeit an meiner Bildsprache gearbeitet ohne von den Bemühungen Neuraths zu wissen und war dann überrascht, als ich zum erstenmal die Symbole, die Symbolsprache Neuraths gesehen habe. In einer gewissen Weise war ich erleichtert, da ich gesehen habe, daß meine Gedanken schon dagewesen sind – wenn auch nicht direkt in der Kunst. Bis dahin hatte ich das Handikap zu tragen, etwas aus der Luft erfunden zu haben, das keine Basis hat. Wenn man die Entwicklung der bildenden Kunst betrachtet, sieht man, daß es sehr schwierig ist, einen Weg zu finden, wie das Abstrakte zu versinnlichen sei. [...] Aus diesem Grund bin ich von der Symbolsprache Otto Neuraths, von seiner optischen Arbeit – er hat ja viel mehr gemacht – fasziniert, da das eine Basis ist, auf der man aufbauen kann.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Alexander Wied: „Im Grenzbereich von Wissenschaft und Kunst“, in: „Salzburger Nachrichten“, 25. Jänner 1973. Die Rezension erschien anlässlich einer Ausstellung Painitz' in der Galerie MAERZ in Linz.

¹⁶⁶ Hermann Painitz in einem Gespräch mit Friedrich Geyrhofer, in: „An Stelle von“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Secession (5.-28. Mai 1975), Eigenverlag, S. 31

Inwiefern nun tatsächlich Gemeinsamkeiten zwischen der von Otto Neurath erarbeiteten Bildsprache und Painitz' künstlerischen Intentionen auf diesem Gebiet bestehen, soll im Folgenden unter Berücksichtigung einer kurz gefassten Geschichte der „Wiener Methode der Bildstatistik“ ausgeführt werden. Ihr eigentlicher Ursprung ist mit dem auf Initiative von Otto Neurath 1924 gegründeten Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien verknüpft, das seinen eigenen Worten zufolge als „Zentralstelle für gesellschafts- und wirtschaftswissenschaftliche Unterweisung durch vorwiegend optische Mittel, Graphica und Modelle“¹⁶⁷ fungieren sollte. Das Museum organisierte an wechselnden Orten Ausstellungen mit grafisch gestalteten Schautafeln zu Themen wie Gesundheitswesen, soziale Fürsorge, Wohnverhältnisse usw. mit dem Ziel, durch die Demokratisierung des Wissens in Bezug auf politische Meinungsbildungs- und Entscheidungsprozesse Aufklärungsarbeit zu leisten. Neurath war mit seinen pädagogischen Aktivitäten, die auch in den Schulunterricht einfließen, direkt in die Bildungs- und Kulturarbeit des „Roten Wien“ eingebunden und betrachtete „die Bildstatistik „als ein wirksames Instrument im Klassenkampf“.¹⁶⁸ Aus heutiger Sicht besteht das revolutionäre Potential von Neuraths Bildpädagogik unter anderem darin, dass er schon damals erkannte, wie sehr sich die Kommunikationsmittel unter dem Einfluss von Werbung, Kino und der visuellen Kultur der Printmedien gewandelt hatten. Demzufolge stufte er die Bildsprache als ein der Schriftsprache überlegenes Medium ein und entwickelte zusammen mit dem Grafiker Gerd Arntz im Laufe der Zeit eine Vielfalt an standardisierten Symbolen (z.B. für Berufsgruppen, Gebrauchsgüter, Rohstoffe, Verkehrsmittel usw.), die aus sich selbst heraus und ohne erläuternde Beschreibung verständlich waren (Abb. 82). Ein weiteres spezifisches Merkmal der „Wiener Methode“ ist die Darstellung von Mengenverhältnissen, die nicht mittels verschieden großen Symbolen veranschaulicht wurden, sondern durch die mehrmalige Wiederholung ein und desselben Zeichens, das für sich eine bestimmte Menge repräsentiert (Abb. 83). Das ist zugleich eines jener Prinzipien, die Hermann Painitz in abgewandelter Form in seinen „Statistischen Portraits“ oder etwa im „2. Bild der Nationalratswahl vom 10.10.1971“ hinsichtlich der Stimmenverteilung anwendet (Abb. 79).

¹⁶⁷ Zit. nach: <http://www.medienphilosophie.net/neurath/GWM.html> (18.03.2011)

¹⁶⁸ Günther Sandner: „Demokratisierung durch Bildpädagogik. Otto Neurath und Isotype“, in: SWS-Rundschau (48. Jg.) Heft 4/2008, S. 468

So entstanden im Sinne Neuraths ein visuelles „Wörterbuch“, eine visuelle Grammatik und ein visueller Stil:

„Das Wörterbuch beinhaltete die verschiedenen Symbole, die Grammatik etablierte die Regeln für die Anordnung und Kombination der Symbole, und der Stil fasste die Prinzipien zusammen, welche die Transformation der verbalen oder numerischen Information in Bilder anleiten sollten. [...] Als später Farben verwendet wurden [...], hatten auch diese bestimmte symbolische Bedeutungen (z.B. Grün für Landbevölkerung und Rot für Stadtbevölkerung).“¹⁶⁹

Mitte der 1930er-Jahre zwangen die politischen Ereignisse in Österreich Otto Neurath zur Emigration, zunächst nach Holland und 1940 nach England, was die von ihm immer schon angestrebte Internationalisierung seiner Bildsprache auf ungeplante Weise forcierte.¹⁷⁰ Denn letztlich hatte er die Idee eines „bildhaften Esperanto“¹⁷¹ im Sinn, das „zwischen Generationen, sozialen Klassen, zwischen Völkern und Nationen“ vermitteln sollte und „mit Gleichheit, Freiheit und Frieden untrennbar verbunden war“.¹⁷²

Was bis in die Gegenwart nachwirkt, ist zweifellos seine Pionierleistung hinsichtlich der teilweise heute noch sehr „modern“ wirkenden Gestaltung von Piktogrammen, die sich als Orientierungshilfen im öffentlichen Raum weltweit durchgesetzt haben, wohingegen seine bildstatistische Methode nur mehr sehr vereinzelt Anwendung findet.¹⁷³ Denn tatsächlich erfordern, wie Günther Sandner festgestellt hat, „die Neurathschen Bilder – ob als statistische Mengenbilder oder als frühe ‚Infografiken‘ – genaue Aufmerksamkeit, ein Sich-Hinein-Denken und die Bereitschaft, auch eine bestimmte Zeit bei einem Bild zu verharren.“¹⁷⁴ In diesem Zusammenhang aufschlussreich ist folgende Bemerkung von Hermann Painitz:

¹⁶⁹ Ebd., S. 474

¹⁷⁰ Bereits in den 1920er-Jahren hatte Neurath Ausstellungen in Deutschland organisiert und Vorträge am Bauhaus in Dessau gehalten. 1931 gründete er auf Einladung der UdSSR-Regierung das „Isostat“-Institut in Moskau, 1932 das „Mundaneum“-Institut in Den Haag und 1941 schließlich das „Isotype“-Institut in Oxford.

¹⁷¹ Günther Sandner: a. a. O., S. 475

¹⁷² Ebd., S. 476

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 464

Unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Neuraths Isotype werden Piktogramme heute durch eine ISO-Norm festgelegt und seit 1989 auch Testverfahren unterzogen, „in denen die Piktogramme ProbandInnen vorgelegt werden, um festzustellen, wie sie diese interpretieren und wie viele Befragte die Symbole jeweils richtig deuten.“ Ebd., S. 475

¹⁷⁴ Ebd., S. 481

„Neurath war kein Künstler und wollte vermutlich auch keiner sein. [...] Das Ergebnis seiner Arbeit waren aber Bilder, er hat Farben und Bildelemente verwendet und insofern ist eine künstlerische Betrachtung seiner Tafeln möglich. Jetzt da wir Concept-Art gesehen haben, könnten wir diese Bildtafeln zur Concept-Art zählen, zumindest besteht eine Verwandtschaft dazu. [...] es handelt sich [...] um eine Visualisierung von Konzepten.“¹⁷⁵

Es ist also in erster Linie das Sichtbarmachen von Sachverhalten, das Materialisieren von Ideen, was den künstlerischen Ansatz Painitz' mit Otto Neurath verbindet und die Typisierung von Bildzeichen inkludiert, worauf er in dem eben zitierten Text gleichfalls zu sprechen kommt:

„Für eine piktographische Darstellungsweise genügt ein Verkürzen oder Vereinfachen der an einem Sachverhalt beteiligten Dinge zum Zeichen oder Signal, um sie einsichtig auf einer Darstellungsfläche zueinander in Beziehung setzen zu können. [...] Mit Hilfe eines Piktogramms kann dargestellt werden, wie die im Jahre 1977 aufgewendeten 1000 Milliarden Dollar Rüstungsgelder auf alle Staaten der Erde verteilt sind. Das kann sowohl auf einer Weltkarte wie auch vor einem weißen Hintergrund erfolgen, es sind keine Regeln vorgeschrieben. Das Piktogramm ist eine Darstellung ohne Vorschreibung einer besonderen Richtung [Anm.: im Unterschied zum Diagramm und Organogramm].

[...] Das Diagramm, das Piktogramm und das Organogramm sind drei Möglichkeiten, etwas zum Bild werden zu lassen, das vorher nicht bildlich in Erscheinung treten konnte.“¹⁷⁶

Abgesehen von den ohne Auftrag entstandenen künstlerischen Projekten suchte Painitz immer wieder auch Gelegenheiten, um seine zeichentheoretischen Überlegungen auch zweckorientiert anzuwenden. So erhielt er im Jahr 1975 den Auftrag, für das in Graz neu errichtete Zentralgebäude der steiermärkischen Kammer der gewerblichen Wirtschaft, in dem auch das Wirtschaftsförderungsinstitut untergebracht war, ein Orientierungssystem zu entwickeln. Ziel war es, durch eine aus zwölf Symbolen bestehende Bildsprache die Effizienz der schriftlich vermittelten Informationen zu erhöhen. Da von den Symbolen für die sechs Sektionen der Handelskammer nur zwei bereits vorhanden waren, bestand Painitz' Aufgabe zunächst darin, neue Symbole bzw. Piktogramme zu entwerfen, und zwar nicht nur für die einzelnen Sektionen, sondern auch für

¹⁷⁵ Hermann Painitz: „Form, Farbe und Information“ (Vortrag, 1978), abgedruckt in: „Hermann J. Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog (hrsg. von Neue Galerie der Stadt Linz, Museum moderner Kunst Wien, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten), Linz 1987, S. 96

¹⁷⁶ Ebd., S. 104

allgemeine Raumbereiche wie Sitzungs- und Prüfungszimmer, Lehrsäle etc. Begleitend dazu erarbeitete er für die Wände der einzelnen Gebäudeteile ein Farbleitsystem von „semantische[m] Charakter, das heißt, die jeweiligen Farbkombinationen haben bestimmte Bedeutungen, die sich auf die im betreffenden Stockwerk anzutreffenden Funktionen beziehen.“¹⁷⁷ Die mittels lackierten Stahlblechsegmenten farblich gestalteten Wände wurden so zu einem integrativen Bestandteil der visuellen Sprache. Die Zeichenerklärung erfolgte auf großen, in den Eingangsfoyers angebrachten Übersichtstafeln (Abb. 84). Zusätzlich gab es knapp unter der Decke montierte, farblich gekennzeichnete und als Wegweiser fungierende Aluminiumschienen, in die Leuchtfelder für die jeweiligen Symbole eingeschnitten waren. Die im Spätherbst 1976 erfolgte Fertigstellung des Orientierungssystems sorgte für ein beachtliches Medieninteresse und rief sogar den Kunstkritiker Kristian Sotriffer auf den Plan:

„Das Bauwerk [...] umfaßt sehr viele Teilbereiche und Sektoren und stellte die Planer somit vor die Notwendigkeit der Entwicklung eines geeigneten Leitsystems. Erstmals in Österreich hat man dafür einen darauf von der bisherigen Arbeit her prädisponierten Künstler gewinnen können, nämlich den Wiener Hermann J. Painitz.

Dieser von vornherein nach neuen Bildzeichen und semantischen Vermittlungssystemen forschende ‚Bildner‘ (als der er sich begreift) fand hier eine Aufgabe vor, die es ihm ermöglichte, einen wichtigen Beweis zu liefern: Daß Künstler durchaus dazu imstande sein können, pragmatisch zu arbeiten, ohne ihre künstlerische Grundhaltung aufzugeben, wenn man ihnen nur die jeweils passenden Aufgaben zuweist. Painitz hat eine Aufgabe von [...] ungewöhnlichen Ausmaßen und Anforderungen vorgefunden und er hat sie auf seine Art gelöst, die es ermöglicht, eine neues Publikum mit einer Methode künstlerisch-praktischen Denkens von heute bekannt zu machen.“¹⁷⁸

Das Reizvolle an dieser Auftragsarbeit bestand für Painitz vor allem darin, dass er seine vom Geiste Otto Neuraths geprägte Vorstellung einer Symbiose von Kunst und Wissenschaft nunmehr im Bereich der angewandten Kunst vollends realisieren und beweisen konnte, dass sich Kunst in Verbindung mit Architektur nicht notwendigerweise in kosmetischem Zierrat erschöpfen muss.

¹⁷⁷ Hermann Painitz: „Beschreibung des Orientierungssystems im Neubau der Handelskammer und des Wirtschaftsförderungsinstitutes in Graz“ (unpubliziert), Archiv des Künstlers

¹⁷⁸ K. S. [Kristian Sotriffer]: „Ein Künstler als Signalgeber“, in: „Die Presse“, 13. Dezember 1976

VI. Schriftbilder und Objektsprache

Ein frühes Beispiel für Hermann Painitz' sprachreflexive Arbeiten ist die bereits erwähnte Werkgruppe „Jonathan Swift“ (1972/73), die Arbeiten auf Papier und Leinwand umfasst. Es handelt sich dabei um verschiedene Varianten von Textverschlüsselungen, die sich allesamt auf den „Brief Kapitän Gullivers an seinen Vetter Sympson“ beziehen, der die Satireschrift „Gullivers Reisen“ von Jonathan Swift einleitet. Konkret geht es um die ersten beiden Zeilen des englischen Originaltextes: „A Letter from Capt. Gulliver to his Cousin Sympson: I hope you will be ready to own publicly, whenever you shall be called to it, that by your great and frequent urgency you prevailed on me to publish a very loose and uncorrect account of my travels.“¹⁷⁹

Für jedes einzelne Blatt bzw. Bild entwarf Painitz einen eigenen Code, indem er die Buchstaben des Alphabets durch kreis- oder ellipsenförmige Zeichen ersetzte und dieses System mittels Farbgebung weiter ausdifferenzierte. Verbindende Merkmale sind zum einen das Porträt Jonathan Swifts, das als SW-Fotografie Bestandteil jeder Arbeit ist, und zum anderen der Umstand, dass jeweils die Vokale gegenüber den Konsonanten größenmäßig deutlich hervorgehoben sind. Darüber hinaus ist jeweils auch der zugrunde liegende Code im Bild aufgeführt, um es im buchstäblichen Sinn *lesen* zu können. In einem Fall ist dies jedoch ohne Kenntnis der Textvorlage dennoch kaum möglich, nämlich bei jener auf der Biennale in São Paulo gezeigten Arbeit, deren Code so gestaltet ist, dass das gesamte Alphabet lediglich durch vier kreisförmige Zeichen repräsentiert wird (Abb. 85). Privilegiert in der Zuordnung der

¹⁷⁹ In der kommentierten, von Hermann J. Real und Heinz J. Vienken stammenden Übersetzung von 1986 beginnt der Brief folgendermaßen: „Ich hoffe, Du bist bereit, öffentlich einzugestehen, wann immer man Dich dazu auffordert, dass Du mich durch Dein großes und häufiges Drängen dazu gebracht hast, einen höchst zusammenhanglosen und ungenauen Bericht meiner Reisen zu veröffentlichen [...]“. Dort heißt es weiter: „Aber ich erinnere mich nicht daran, Dir Vollmacht gegeben zu haben zuzustimmen, daß etwas ausgelassen werden könne, und noch weniger daran, daß etwas eingefügt werden könne. [...] Als ich vor einiger Zeit in einem Brief an Dich hierauf anspielte, gefiel es Dir zu antworten, daß Du Angst hättest, Anstoß zu erregen; daß die Mächtigen ein wachsames Auge auf die Presse hätten und daß sie leicht alles, was wie eine Anspielung aussehe [...], nicht nur interpretierten, sondern auch bestrafen.“, in: Jonathan Swift: „Gullivers Reisen“, Stuttgart 2003 [1987], S. 13 f. Der Brief, datiert mit 2. April 1727, hat einen durchaus realen Hintergrund, da Swifts Verleger in anbetracht der politischen Sprengkraft dieser Satire tatsächlich in den Text eingegriffen hatte, um kein Risiko einzugehen. Swift alias Sympson, der unter diesem Pseudonym mit seinem Verleger kommunizierte, wollte damit also seinen Unmut zum Ausdruck bringen. Vgl. ebd., S. 379

Dass Painitz für seine Umcodierungen ausgerechnet diesen Text heranzieht, ist wohl dadurch zu erklären, dass „Kapitän Gullivers Brief“ an sich schon mehrfach verschlüsselt ist.

Zeichen sind wiederum die Vokale – insofern als dem U ein eigenes Zeichen zugeordnet ist und den Vokalen A und E sowie I und O je ein gemeinsames. Das vierte Zeichen gilt für sämtliche Konsonanten, die folglich nicht zu unterscheiden sind. Erschwerend kommt hinzu, dass diese Zeichen als einander formal und farblich sehr ähnelnde Siebdruckelemente ausgeführt sind, die auf der Leinwand mittels Splinten angebracht sind und somit hin und her gedreht werden können. Wird von dieser Option Gebrauch gemacht, besteht eigentlich keine Chance mehr, den Code zu entschlüsseln.

Etwas einfacher verhält es sich bei der dreiteiligen, ebenfalls in São Paulo ausgestellten Leinwandarbeit, die sich nunmehr in der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums befindet (Abb. 86). Die Zeichenerklärung zu den vierundzwanzig Buchstaben des Alphabets, die entweder durch konzentrische Signalscheiben oder monochrome Kreise wiedergegeben sind, ist hier auf die einzelnen hochformatigen Tafeln aufgeteilt, und zwar jeweils als zweizeilige Anordnung im unteren Bildbereich: Beim linken der drei Bilder beginnend, sind in der ersten Zeile der Reihe nach die Buchstaben A, E und B sowie in der Zeile darunter I, O und U dargestellt und somit alle Vokale zusammengefasst. Beim mittleren Bild geht es mit C, D, F, G, H und darunter mit V, W, X, Y, Z weiter. Analog dazu finden sich im rechten Bild die Buchstaben J, K, L, M, N und P, OU (für Q), R, S, T. Die Reihenfolge der Buchstaben folgt also – selbst wenn man die drei Bilder als zusammenhängende Einheit betrachtet – nicht jener des allgemein gebräuchlichen „ABC“. Eine Hilfestellung bieten die in jedes Bild integrierten Textpassagen, die Zeile für Zeile jeweils der Darstellung in der oberen Bildhälfte entsprechen, so dass es, hat man sich einmal mit dem Code vertraut gemacht, nicht mehr allzu schwierig ist, die Bilder richtig zu deuten.

Painitz selbst hat seine Intentionen folgendermaßen kommentiert:

„[...] Mein Projekt ‘Jonathan Swift’ ist ein Ergebnis des Unbehagens, das aus dem Zwang kommt, Sprache und Schrift für jedermann gleich und somit einfach und sicher zu machen. Kreativität auf dem Gebiet der Sprache und Schrift wird nicht geduldet und jedermann hat maschinenmäßig und korrekt wiederzugeben, was der Herr Lehrer sagt. [...]

Die Wiedererweckung der Sprach- und Schriftkreativität im Sinne eines bildenden Vorganges ist erforderlich, um dem ‘gebildet werden’ zu entgehen und statt dessen selbst zu bilden. [...]

Was die Schrift angeht, so beschränkt sich die Kreativität auf das Entwerfen neuer – wirksamer oder schöner – Schrifttypen. Das ist zu wenig. Da Schriftzeichen Bilder sind, können sie wie Bilder

kritisiert werden. Gute und schlechte Schriftzeichen können getrennt werden. Sie können ausgetauscht und ersetzt werden.

In meinem 'Jonathan Swift' werden die ausgetauschten Schriftzeichen in einer genauen Zeichenerklärung dokumentiert. Jeder, der sich nur drei Minuten Zeit nimmt, kann ein solches Bild verstehen und anschließend selbst eine Methode finden, Produkte hervorzubringen, die mit der Wirklichkeit übereinstimmen, und trotzdem völlig neu sind.¹⁸⁰

Die Substitution von Buchstaben durch andere Zeichen, die Painitz in den 1970er-Jahren intensiv beschäftigt hat, steht einerseits in der Tradition jener Chiffrierungsmethoden, die zur Übermittlung streng vertraulicher Mitteilungen entwickelt wurden, und reicht andererseits im Bereich der Kunst bis zu den phantasievoll illustrierten Initialen mittelalterlicher Handschriften zurück. Einen eindrucksvollen Beleg liefert das 1970 erschienene Buch „La lettre et l'image“ des französischen Grafikdesigners Massin. Anhand dieser umfangreichen Materialsammlung von Initialen, verschiedenster figurativer Alphabete vom 8. bis zum 20. Jahrhundert, Bildgedichten und Kalligrammen wird ersichtlich, dass der Buchstabe nicht nur ein Mittel der Kommunikation, sondern seit jeher auch „Gegenstand eines Kultes“ ist:

„Mit ihm beginnt das Wissen, dank seiner Gegenwart konstituiert sich Macht, in ihm erkennt sich der Mensch, und durch ihn gibt er sich zu erkennen. [...] Als man in Deutschland, in Italien und Frankreich darangeht, die Form des Buchstabens festzulegen, ist er bereits Erinnerung. Exzentriker halten ihn in einem Netz feiner Linien gefangen. Sie reichen ihm die Kreislinie und die kunstreichen Maßverhältnisse des Goldenen Schnitts. Sie bauen um ihn ein Gerüst, das ihre Phantasie befriedigt, und geben ihm die majestätische Größe von Bauwerken oder die kalte Schönheit von Statuen.“¹⁸¹

Besonders große Verbreitung fanden die rein anthropomorph gestalteten Alphabete, bei denen, wie das Beispiel von Peter Flötner (um 1534) zeigt, die Buchstaben aus menschlichen Körpern geformt sind (Abb. 87). Massin erwähnt auch so genannte mnemotechnische Alphabete wie sie etwa von dem deutschen Universalgelehrten Johannes Trithemius (1462-1516) und dem von der hermetisch-kabbalistischen Lehre beeinflussten englischen Philosophen Robert Fludd (1574-1637) überliefert sind. Letzterer schuf mit „Utriusque cosmi historia“ ein enzyklopädisches Werk, in

¹⁸⁰ Hermann J. Painitz: „Jonathan Swift“, in: „Neues Forum“ 237/238, Wien 1973, S. 67

¹⁸¹ Massin: „Buchstabenbilder und Bildalphabete“ (franz. Originaltitel: „La lettres et l'image. Du signe à la lettre et de la lettre au signe“), Ravensburg 1970, S. 19 f.

dem er zum einen seine kosmologischen Anschauungen darlegte und zum anderen die künstlerisch-technischen Errungenschaften seiner Zeit detailliert beschrieb. Seine Ausführungen galten unter anderem auch der Gedächtniskunst (Mnemotechnik). Die dazugehörigen Illustrationen, „Ordo Alphabeticus rerum inanimatarum“ und „Figurae rerum inanimatarum pro hac arte“ (Abb. 88), zeigen das Alphabet in Gegenüberstellung mit verschiedenen Dingen der ästhetischen Erfahrungswelt, die mit den optischen Charakteristika der betreffenden Buchstaben korrespondieren. Durch die Analogie der Form stellt der Gegenstand, z. B. ein Zirkel, eine Merkhilfe für den Buchstaben A dar. Das gleiche Prinzip findet im unteren Teil der Illustration bei den Ziffern Anwendung.

Eine andere mnemotechnische Methode basiert auf der bildlichen Assoziation eines Buchstabens mit einem Begriff, der mit diesem Buchstaben beginnt. Diese Strategie greift Painitz 1973 in einem seiner Entwürfe zu „Habe nun ach!“ auf, in dem er den Beginn von Goethes „Faust“ verschlüsselt dargestellt hat. Dem Künstler war damals vom Museu de Arte Contemporanea in São Paulo eine Einzelausstellung in Aussicht gestellt worden, die zwar letztlich nie zustande kam, für die er aber eine Reihe von Ideen ausgearbeitet hatte.¹⁸² Der eben genannte Entwurf (Abb. 89) etwa sollte als 3,50 x 5 m großes, aus 70 quadratischen Einzelementen (je 50 x 50 cm) zusammengesetztes Wandbild ausgeführt werden, ergänzt vermutlich durch einen Pulttisch zur Präsentation des alphabetischen Codes (in Form von je 25 x 25 cm großen Bildelementen). Das Blatt trägt den Titel „Habe nun ach!... Visualisierung von J. W. Goethes Faust“ und zeigt im unteren Bildbereich das in quadratische Felder eingeschriebene, durch Signalscheiben und Piktogramme substituierte Alphabet. Charakteristisch ist wiederum die Hervorhebung der durch farbige konzentrische Kreisscheiben dargestellten Vokale gegenüber den Konsonanten, deren Zeichen durchwegs mit schwarzer Tusche gestaltet sind. Das Alphabet ist hier, wie erwähnt, überwiegend durch Dinge ersetzt, deren Wortbezeichnung eine Analogie zu dem jeweiligen Buchstaben herstellt. Demnach steht ein Baum für B, ein Chinese für C, ein Dolch für D etc.; das K wird nahe liegend durch einen Kreis repräsentiert, wobei dieser ohne weitere Differenzierung auch für W, X und Y gilt. Allerdings sind diese vier Buchstaben für das Textfragment, das im oberen Bildbereich visualisiert wird, ohnehin nicht relevant. In dem siebenzeiligen, aus je

¹⁸² Diese Entwürfe und Skizzen wurden 1974 in der bereits erwähnten Ausstellung in der Galerie Moser in Graz präsentiert.

zehn quadratischen Elementen bestehenden Block erfolgt – ohne jegliche Rücksichtnahme auf Syntax, Satzzeichen und Silbentrennung – die bildliche, strikt lineare Umsetzung der Worte: „Habe nun ach [...] Philosophie[...] Juristerei und Medizin und leider auch Theologie [...]“, wobei zur Trennung der einzelnen Wörter im Sinne von Leerezeichen neutrale weiße Bildelemente eingeschoben sind.

Ähnlich geht Painitz bei einem anderen Entwurf zu „Habe nun ach!“ vor, welcher ebenfalls als mehrteiliges Wandbild gedacht, ausschließlich mit geometrischen Zeichen, farblich akzentuierten oder gestanzten Kreisen für die Vokale und verschiedenartig modifizierten, in schwarzweiß gehaltenen Dreiecken, Sechsecken und Quadraten für die Konsonanten, codiert ist (Abb. 90). Der „Faust“-Text ist hier etwas ausführlicher dargestellt und bricht abrupt, mitten im Wort „und“, ab: „Habe nun ach [...] Philosophie [...] Juristerei und Medizin und leider auch Theologie durchaus studiert [...] mit heissem Bemuehn [...] Da steh ich nun [...] ich armer Tor un[...]“.

Hinsichtlich der formalen Erscheinung schließt hier unmittelbar Painitz’ „Grafische Sprache“ aus dem Jahr 1974 an, die in der Wiener Secession in Rahmen seiner Einzelausstellung „An Stelle von“ im Mai 1975 präsentiert wurde (Abb. 91). Die Arbeit setzt sich aus 156, nur mit Glas gerahmten Einzelbildern zusammen, die an der Wand eine Länge von 8,50 m einnehmen, und einem davor platzierten Pulttisch, auf dem die 26 codierten Elemente des Alphabets aufliegen. Inhaltlicher Bezugspunkt ist eine Textstelle aus Goethes „Farbenlehre, didaktischer Teil“. In einer Ausstellungskritik heißt es dazu:

„[...] großzügigerweise erspart Painitz dem Betrachter die Entschlüsselung des Monster-Rebus, er liefert sie auf dem letzten Einzelbild gleich mit: ‘DIESE BEIDEN ERSCH EINUNGEN, DIE BLAUE UND GELBE, ZEIGEN SICH AN UND ÜBER DEM WEISSEN. SIE NEHMEN, INSO FERN SIE ÜBER DAS SCHWARZE REICHEN, EINEN RÖTLICHEN SCHEIN AN’. Weniger leicht zu enträtseln ist das zweite, aus farbigen Symbolen, die Buchstaben ersetzen, gebildete Zeichengefüge. Der Betrachter kann folgende Begriffe ‘lesen’, nachdem er die Zeichen decodiert hat: ‘TISCH / HAUS / BRO T / SALZ / WASSER / ERDE / FEUER / LICHT / HAMMER / PINSEL / FARBE / TIER / EMPFINDUNG / BEDEUTUNG / STIMMUNG.’ [...]

Der fiktive Betrachter wird – wenn er nicht verwirrt oder abgestoßen das Areal ohne eingehendere Beschäftigung frühzeitig verläßt – erkennen, daß die Schrift eine Konvention ist, ein System von Zeichen, die im Grund austauschbar sind. Bleibt die Frage, was der Hinweis auf die Relativität der Schrift bezwecken soll. [...] Der wohlwollende Betrachter wird resümieren: An Stelle von

Information Reflexionen über die Bedingungen von Information; der weniger Wohlwollende: An Stelle von Aufschlüssen und deren visuelle Vermittlung eine Spielwiese für einen Künstler.“¹⁸³

Mit dem laut Zitat weniger leicht zu enträtselnden Zeichengefüge ist die aus 126 quadratischen Leinwandtafeln bestehende „Bild-Sprache“ von 1974 gemeint, die nicht nur aufgrund der Dimensionen (2,65 x 10,60 m) den Rang eines Hauptwerkes einnimmt, sondern auch hinsichtlich Painitz' Zeichenlehre einen Kulminationspunkt markiert (Abb. 92).¹⁸⁴ Zumal hier in der Verschlüsselung des Alphabets sämtliche, zuvor beobachtete Chiffrierungsmodi zusammenfließen: Die Vokale sind konsequenterweise die einzigen kreisförmigen Zeichen, die sich aufgrund ihrer farblichen Signalwirkung von den übrigen absetzen. Die Konsonanten J, K, Q, V, X und Y werden durch eine leere, weiße Fläche ersetzt; B, F, H und Z durch Piktogramme von Begriffen mit entsprechendem Anfangsbuchstaben (Baum, Fuß, Hand, Zange); N durch ein großes A; G durch den Schriftzug „Grun“; R durch einen grauen Fleck, der – sooft das R zum Einsatz kommt – eine andere Gestalt aufweist und schließlich C, D, L, M, P, S, T und W durch Bildelemente mit abstrakten Mustern, die ebenfalls leicht variieren. Wie viele Überlegungen und formale Studien den endgültigen Realisationen vorausgegangen sind, belegen die diversen Skizzenblätter aus dem Archiv des Künstlers, von denen einige auch in den Ausstellungskatalog Eingang gefunden haben (Abb. 93-94). Dass das Rezipieren mitunter ebensoviel Zeit einfordert, ist ein werkimmanenter Faktor:

„Schrift mit ihrer Aufeinanderfolge von Elementen symbolisiert Zeit, zum Lesen ist Zeit erforderlich. Somit ist Schrift, neben anderen bildlichen Aussagen, wie Diagrammen, ein geeignetes Demonstrationsobjekt für Zeit.

Die Aufnahme von Information geschieht in einer zeitlichen Aufeinanderfolge und wird, sofern es sich um Nachrichten handelt, die im Gedächtnis behalten werden, in codierter Form gespeichert. Durch die Fähigkeit zur Erinnerung, des Reaktivierens der Inhalte in der nach ihrem Eintreffen gestaffelten Form, wird Zeit erlebt.

Zeit ist eine Summe von Informationen.“¹⁸⁵

¹⁸³ Siegi Stadlhuber: „Zur Ausstellung AN STELLE VON von HERMANN PAINITZ in der Sezession (vom 6. bis 28. Mai)“, in: „galeriespiegel“, Nr. 14, Juni 1975, o. S.

¹⁸⁴ Die Arbeit wurde 1979 für eine dauerhafte Wandgestaltung im Hauptgebäude der UNO-City Wien erworben und für diesen Zweck adaptiert. Vgl. Katalog „Kunst im internationalen Zentrum Wien“, hrsg. von IAKW (Internationales Amtssitz- und Konferenzzentrum Wien, AG), Wien o. J., o. S.

¹⁸⁵ Hermann Painitz, in: „An Stelle von“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Sezession (5. – 28. Mai 1975), Eigenverlag, S. 6

Bevor wir uns den „objektsprachlichen“ Alphabeten zuwenden, lohnt es sich, noch ein wenig bei Painitz' Schriftbildern zu verharren.¹⁸⁶

In den vorausgegangenen Werkanalysen war wiederholt die Rede von der Sonderstellung der Vokale, die als kräftige Farbsignale die Bildkomposition beherrschen. Dies sei einer Erklärung des Künstlers zufolge darauf zurückzuführen, „daß die Vokale der menschlichen Rede 80 Prozent des gesamten Klangvolumens ausmachen, sie jedoch, das wurde im Tonstudio nachgewiesen, bis zu einem Anteil von 20 Prozent reduzierbar wären ohne daß dadurch die Informationstätigkeit der Sprache beeinflußt wäre. Dieser Überhang des vokalen Volumens ist grundsätzlich unnötig und zeigt, daß sich selbst die Informationssprache mit einem künstlerischen Duktus umgibt.“¹⁸⁷

Ein anderer Grund für die farbliche und formale Hervorhebung der Vokale A, E, I, O, U mag wohl auch darin liegen, dass es sich, wie ihr deutscher Name schon sagt, um Selbstlaute, also tönende Buchstaben handelt, die abhängig von dem zu ihrer Aussprache notwendigen Grad der Öffnung des Mundraumes in (halb)offene und (halb)geschlossene Vokale unterteilt werden. Im Lauf der Sprachgeschichte gab es daher immer wieder Spekulationen darüber, ob die Gestalt der Buchstaben rein zufällig oder doch in Wechselwirkung zu ihrer Artikulation entstanden sind, wie es etwa der französische Schriftsteller Paul Claudel (1868-1955) formuliert hat:

„Ist nicht zum Beispiel jeder Vokal ein Bild des Mundes, der ihn ausspricht? Das gilt offensichtlich für das o und für das u, die mit den vorgeschobenen Lippen gebildet werden. Gilt es aber nicht auch für das a, das ein erweitertes, vergrößertes o ist, hervorgehoben durch einen seitlichen Strich wie durch einen erhobenen Zeigefinger, für das e, das eine um die Hälfte verkleinerte Öffnung darstellt, wobei die Unterlippe zurückgezogen wird, und schließlich für das i, das Abbild des nur einen Spalt breit geöffneten Mundes, mit der Zungenspitze als Punkt zwischen den Zähnen?“¹⁸⁸

Da sich ein derartiges Erklärungsmodell zwar auf Vokale, aber nicht auf alle Buchstaben gleichermaßen gut anwenden lässt, forderte der Dadaist und Erfinder der MERZ-Kunst Kurt Schwitters (1887-1948), der neben seinem bildnerischen auch ein umfangreiches literarisches Werk hinterlassen und sich intensiv mit Typographie

¹⁸⁶ Der für diesen Abschnitt außerordentlich wichtige sprachphilosophische und zeichentheoretische Hintergrund bleibt hier zunächst ausgespart, da er für Painitz' Werk von größerer Tragweite ist und daher in einem eigenen Kapitel beleuchtet wird.

¹⁸⁷ Karl Hans Haysen: „Painitz und sein optisches Alphabet“, in: „Kleine Zeitung“, Graz, 23. Oktober 1976

¹⁸⁸ Zit. nach Massin: a. a. O., S. 124/127

auseinandergesetzt hat, die Einführung einer Systemschrift, die „verlangt, dass das ganze Bild der Schrift dem ganzen Klang der Sprache entspricht, und nicht, dass hier und da einmal ein Buchstabe mehr oder weniger dem durch ihn dargestellten Laut entspräche [...]“. ¹⁸⁹ Um dies zu erreichen, sei es notwendig, die Buchstaben auf ihre Ähnlichkeiten oder Verschiedenheiten hin zu vergleichen. So könne man etwa zwischen E und F eine große Ähnlichkeit, zwischen E und O jedoch eine große Verschiedenheit feststellen, was unlogisch sei, da im Klang eine Verwandtschaft zwischen E und O und nicht zwischen E und F bestünde.

Schwitters' Ziel war es daher, eine neue, rein systematisch und „optophonetisch“ ¹⁹⁰ aufgebaute Schrift zu entwickeln, in welcher der Ort, an dem die Laute erzeugt werden, Berücksichtigung finden sollte. Zunächst brachte er mittels eines quadratischen Rasters von 6 mal 6 Reihen sämtliche Knack-, Zisch-, Nasen- und Schwinglaute der Konsonanten – je nach ihrer Entstehung im Hals, im hinteren Gaumen, an den Zähnen etc. – in eine *phonetische* Ordnung. Dann erstellte er auf der Grundlage einer formalen Gesetzmäßigkeit für die Konsonantenbuchstaben eine *optische* Ordnung, die letztlich in 36 (!) verschiedene, nur aus der Mutation von T und F gewonnene Zeichen mündete. Im nächsten Schritt wurde die phonetische durch die optische Ordnung ersetzt, so dass nun eine optisch-phonetische Ordnung gegeben war. ¹⁹¹ Auf ähnliche Weise wurden die Vokale – unter Einbeziehung der Umlaute, die nach Schwitters „den anderen Vokalen gleichberechtigt“ sind – gereiht, und zwar von der breitesten über die größte bis zur kleinsten Mundstellung:

„Nun gibt es ein geschlossenes und ein offenes o und ö. Nur bei o und ö ist der Unterschied von geschlossen und offen so gross [sic!], dass ich diese 2 Laute trennen möchte. Ich nehme in meiner Reihe erst jedesmal den geschlossenen Laut, weil das der präcieseste [sic!] ist. Dann ist meine phonetische Vokalreihe: ä a e i o o ö u ü. Betrachten Sie nun die Majuskeln A, O, U..., dann ergibt sich eine Reihe, die in der Mitte das ganz geschlossene Zeichen O hat, vorn beim A oben geschlossen, unten offen ist, hinten beim U umgekehrt. Ich übernehme A O U. Dann ergibt sich durch systematische Ausarbeitung vor dem A ein umgekehrtes U, vor dem U ein umgekehrtes A. Durch Vermittlung entsteht die Reihe der langen Vokale. Durch Fortnehmen einer halben Länge vorn entstehen die kurzen Vokale, durch Fortnehmen einer halben Länge hinten die nasalen.

¹⁸⁹ Kurt Schwitters: „Anregungen zur Erlangung einer Systemschrift“ (1927), in: Derselbe: „Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa“ (hrsg. von Friedhelm Lach), Band 5, München 2005, S. 275

¹⁹⁰ Der Begriff „Optophonetik“ wurde von dem mit Schwitters in regem Kontakt stehenden Dadaisten Raoul Hausmann (1886-1971) in Zusammenhang mit seinen auf Geräuschen und semantisch funktionslosen Phonemen basierenden Lautgedichten geprägt.

¹⁹¹ Vgl. Kurt Schwitters: a. a. O., S. 276 f.

Es ist selbstverständlich, dass sich nicht aus einem Buchstaben ein System frei und lückenlos ohne weitere willkürliche oder mindestens freie Wahl entwickeln und zur letzten Konsequenz führen lässt, auch wenn die Wahl nach System erfolgt. [...]

Meine Systemschrift ist, soviel ich es beurteilen kann, konsequenter und systematischer als alle mir bekannten Schriften. Ich weiss [sic!] sehr gut aber, dass man noch daran arbeiten kann und werde das sogar selbst in aller Ruhe tun.“¹⁹²

Das typographische Erscheinungsbild von Schwitters' Systemschrift sieht letztlich so aus, dass alle Konsonanten schmal sind und durchwegs von Längs- und Querbalken bestimmt werden, wohingegen sämtliche Vokale breit und entweder nach oben oder nach unten hin abgerundet sind (Abb. 95). Obwohl diese „optophonetische“ Schrift ohne Anleitung kaum oder jedenfalls nicht eindeutig zu entziffern ist, verband Schwitters damit die Erwartung, dass sie sich im Laufe der Zeit allgemein und international durchsetzen würde. Dass dies jedoch eine utopische Hoffnung war, belegt ein Beispiel aus Schwitters' künstlerischer Praxis, nämlich die „Sonate in Urlauten“, an der er zur gleichen Zeit gearbeitet hatte. Besser bekannt als „Ursonate“, baut sie auf verschiedenen, in wechselndem Tempo und Takt gesprochenen Lautverbindungen des Alphabets (ohne c q v x y) auf, wobei das Hauptthema teilweise einem Lautgedicht von Raoul Hausmann entlehnt ist. Die „Ursonate“ hätte, wie Werner Schmalenbach anmerkt, am ehesten eine Notation in phonetischer Schreibweise verlangt, wurde aber stattdessen in „normaler“ Futura gesetzt.¹⁹³ Dazu heißt es in einem erläuternden Text von Schwitters:

„Natürlich ist in der üblichen Schrift mit den Buchstaben des alten römischen Alphabets nur eine sehr lückenhafte Angabe der gesprochenen Sonate zu geben. Wie bei jeder Notenschrift sind viele Auslegungen möglich. Man muß wie bei jedem Lesen Phantasie haben, wenn man richtig lesen will. Der Lesende muß selber ernst arbeiten, wenn er wirklich lesen lernen will. Arbeiten fördert die Aufnahmefähigkeit des Lesenden mehr als fragen oder gar gedankenloses Kritisieren.“¹⁹⁴

Während also Schwitters' im Zusammenhang mit der Systemschrift angestellte Analysen auf die Typographie, das *Schriftbild*, abzielten, ging es Painitz aus ähnlichen Überlegungen heraus um eine Visualisierung der Kritik in *Schriftbildern*.

¹⁹² Ebd., S. 277 f.

¹⁹³ Vgl. Werner Schmalenbach: „Kurt Schwitters“, München 1984 [Reprint der Ausgabe Köln, DuMont-Schauberg, 1967], S. 193

¹⁹⁴ Kurt Schwitters: „Meine Sonate in Urlauten“ (1927), in: Derselbe: a. a. O., S. 289

Vom optischen, den linearen Bildaufbau betreffenden Gesamteindruck her – damit ist nicht die Bildsprache grundsätzlich gemeint – besteht eine gewisse Affinität zwischen den Schriftbildern Painitz' und jenen von Paul Klee (1879-1940), in dessen Werk Schrift eine zentrale Rolle spielt. Als anschauliches Beispiel für einen Vergleich eignet sich insbesondere das Aquarell „Einst dem Grau der Nacht enttaucht...“ von 1918, in dem Klee anhand eines eigenen Gedichts Schrift und Bild zu einem gemeinsamen Ganzen verschmilzt (Abb. 96). Die beiden Strophen des Gedichts sind, getrennt durch einen monochrom grauen Balken, auf zwei Blöcke zu je zehn und je neun Zeilen (davon sieben Textzeilen) aufgeteilt, in welche die Buchstaben in einzelne, meist zwei- manchmal sogar dreifarbige quadratische Felder eingeschrieben sind. Damit erzielt Klee den Effekt, dass die Buchstaben zu geometrischen Formen (vornehmlich Drei- und Rechtecke) abstrahiert werden, was das Lesen nahezu unmöglich macht, da der Blick orientierungslos zwischen den verschiedenen Farbflächen hin und her springt. So entsteht ein dekoratives, von warmen und kalten Farben kontrastiertes Muster, das mit der Dramaturgie und dem Rhythmus des Textes korrespondiert: Zu Beginn überwiegen Grautöne („Einst dem Grau der Nacht enttaucht...“), gefolgt von Gelb-Rot („und stark vom Feuer“) und schließlich Blau-Grün („Nun ätherlings vom Blau umschauert“), worauf im Sinne einer Pause eine Reihe von reinen Farbfeldern anschließt ebenso wie auch als Nachhall auf die letzten Worten „entschwebt über Firnen zu klugen Gestirnen“ eine solche Zeile eingefügt ist.¹⁹⁵ Während dieses Bildgedicht eine für den Betrachter inhaltlich nachvollziehbare geschlossen-lineare Textstruktur aufweist, kam Klee in seinen späteren Arbeiten „zur Konkretisierung eines offenen, puristischen Materialangebots von Zeichen, die zu einem sinnvollen (erdachten) Text erst durch die Aktivität des Rezipienten zusammengeführt werden können [...]“.¹⁹⁶

Die unentzifferbare hieroglyphische Bildhaftigkeit der Zeichen hat auch Wassily Kandinsky (1866-1944), der zur gleichen Zeit wie Klee am Bauhaus unterrichtete, in seinem Spätwerk der 1930er-Jahre thematisiert. Besonders evident wird dies etwa an dem 1931 entstandenen Temperablatt mit dem Titel „Zeichenreihen“, in dem zwischen horizontalen Linien verschiedene abstrakte, formal an altägyptische Hieroglyphen angelehnte Formen angeordnet sind (Abb. 97). Wenngleich es sich

¹⁹⁵ Vgl. Daniel Kupper: „Paul Klee“, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 70

¹⁹⁶ Klaus Peter Dencker: „Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart“, Berlin/New York 2011, S. 731

also um neu erfundene nichtalphabetische Zeichen handelt, wird allein durch die Linearität der Komposition eine Leserichtung vorgegeben, die den Betrachter an eine verborgene, visuell verschlüsselte Botschaft glauben lässt. Das bezeugt zugleich eine dem Bild immanente Logik, worunter nach Gottfried Boehm „die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln“ zu verstehen ist, eine Logik, die „nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet“, sondern „wahrnehmend realisiert“ wird.¹⁹⁷ Eine andere Erklärung findet sich bei Klaus Peter Dencker, der im Rahmen seiner Untersuchungen zur „Optischen Poesie“ vielfältige historische Bezüge aufzeigt:

„Während also die Renaissance-Hieroglyphik noch ein ‘Vokabular’ von Zeichen schuf, das erlernbar war und damit zum Bestand eines bestimmten Sprachsystems wurde, das jeder, der dieses Vokabular kannte, zu lesen verstand, wandelten sich Vorstellung und Begriff durch individuelle Kunstauffassungen in der Romantik. [...] Von einer *Bilder-Sprache*, in der die Bildzeichen klar definiert und auch außerhalb eines inhaltlichen Zusammenhangs einzeln erkennbar waren, gab es eine Entwicklung zu einer *Sprache der Bilder*, in der sich die Einzelelemente eines Bildes nur innerhalb der formalen und inhaltlichen Struktur bestimmten, außerhalb des Bildes aber offen waren in ihrer Bedeutung.“¹⁹⁸

Unter diesen Aspekten ist auch die mit „Trente“ (Dreißig) betitelte Leinwandarbeit Kandinskys aus dem Jahr 1937 zu verstehen, die insbesondere in Gegenüberstellung zu Painitz’ „Bild-Sprache“ von 1974 interessant ist. In einem die gesamte Bildfläche einnehmenden Raster sind hier dreißig rechteckige, abwechselnd schwarz-weiß kontrastierte Felder und in diesen wiederum verschiedenste, teils biomorph anmutende Strukturen dargestellt, die wie rätselhafte Ideogramme wirken (Abb. 98). „Trente“ könnte gewissermaßen als eine visualisierte Zusammenfassung jener Thesen betrachtet werden, die Kandinsky in seiner 1926 erstveröffentlichten Schrift „Punkt und Linie zu Fläche“ theoretisch formuliert hatte, was durch einen Vergleich der Textillustrationen mit den im Bild repräsentierten Formen plausibel erscheint (Abb. 99). In dem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Kandinsky die wichtigsten Aufgaben einer Theorie der Malerei erstens in der „Aufstellung

¹⁹⁷ Gottfried Boehm: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Lizenzausgabe 2010 [Berlin University Press 2007], S. 34

¹⁹⁸ Klaus Peter Dencker: a. a. O., S. 511

Ebd. findet sich ein Zitat von Philipp Otto Runge, der 1799 in einem Brief an seinen Bruder schrieb: „Ich hatte dieser Tage den Gedanken, einen Roman oder sonst eine Geschichte in lauter Bildern zu schreiben.“

eines methodischen Vokabulars aller gegenwärtig zerstreuten und ihres Sinnes verlustig gegangenen Worte“ sah und zweitens in der „Gründung einer Grammatik, welche Regeln der Konstruktion enthält.“:¹⁹⁹

„So wie die Worte der Sprache, werden die plastischen Elemente wieder erkannt und bestimmt werden.

Wie in der Grammatik werden Gesetze der Konstruktion aufgestellt werden, wobei in der Malerei die Kompositionslehre dieser Grammatik entspricht. [...]

Die abstrakte Malerei versucht also diese Elemente zu gruppieren, und zwar vielleicht auf folgende Weise:

1. durch genaue Bestimmung der primären Elemente und Benennung derjenigen, die sich von ihnen ableiten und bereits differenzierter und komplizierter sind (der analytische Teil).
2. durch Feststellung der möglichen Gesetze der Anordnung dieser Elemente in einem Werk (der synthetische Teil).²⁰⁰

In Painitz' Ausstellung „An Stelle von“ in der Wiener Secession waren mit dem „Hammeralphabet“ und „Brotalphabet“, beide 1975 datiert, auch zwei Objektbilder vertreten. Anders als etwa bei der „Bild-Sprache“ ist der Künstler in beiden Fällen so vorgegangen, dass er das Alphabet diesmal an der Wand anbrachte, und zwar tatsächlich mit den uns vertrauten, auf Holzscheiben aufgemalten Buchstaben, neben oder über denen dann jeweils entweder ein Hammer oder ein Brotgebäck spezifischer Form montiert wurde. Das mit den verschiedenen Hämmern oder Brotlaiben „geschriebene“ Wort („Hammer“ bzw. „Brot“) wurde unmittelbar darunter auf einem Pulttisch präsentiert (Abb. 100-101). Dazu der Katalogkommentar von Painitz: „An die Stelle des erlernten Schriftschlüssels tritt der Hammercode. Es ist möglich, kulturelle Speicher, wie: Die Bibel, die Schriften Platons, Telefonbücher u.s.w. in die Hammerschrift zu transformieren.“²⁰¹

Nach demselben Schema schuf er 1975 ein „Zangenalphabet“. Wie schon in den weiter oben beschriebenen Werken („Grafische Sprache“, „Bild-Sprache“ etc.) geht es dem Künstler auch hier wieder darum, „schöpferisch in den Komplex der Sprache

¹⁹⁹ Kandinsky: „Analyse der primären Elemente der Malerei“, in: Derselbe: „Essays über Kunst und Künstler“ (hrsg. und kommentiert von Max Bill), Bern o. J. [Copyright 1955 by Max Bill, Zürich und Nina Kandinsky, Neuilly s. Seine], S. 111. Der Text wurde unter Verwendung von Zeichnungen aus „Punkt und Linie zu Fläche“ erstmals 1928 in den „Cahiers de Belgique“ publiziert. Vgl. ebd., S. 109

²⁰⁰ Ebd., S. 111 f.

²⁰¹ Katalog „An Stelle von“, S. 34

einzugreifen, umgestaltend und neu bildend zu wirken“, da Sprache und Schrift „veränderbare und bewegliche Elemente im Dienste des Menschen“ seien.²⁰²

Darüber hinaus aber sind das „Hammer-, Brot- und Zangenalphabet“ im Kontext des 1974 begonnenen Projektes „Sammeln als Kunst“ zu sehen, das Painitz stets in seiner künstlerischen Vita anführt. Was er damit zunächst meint, ist eine Sammlung regelmäßiger Astgabeln, die erstmals 1976 in der seriellen Fotoarbeit „Anzeichen – Zeichen 1“ (Abb. 102) dokumentiert wurde und aus der in weiterer Folge das 1977 ausgeführte „Große Alphabet“ resultiert. Die zugrunde liegende Idee lässt sich am besten an den drei, aus dem Jahr 1976 stammenden Entwürfen veranschaulichen (Abb. 103-105). Die Blätter geben jeweils einen perspektivisch gezeichneten Raum wieder, in dem an einer langen Wand je 25 schmale hochformatige Bildelemente ohne Abstand aneinandergereiht sind.²⁰³ Bei jedem Entwurf weisen jene fünf, mit den Vokalbuchstaben A, E, I, O, U bezeichneten Tafeln die hinlänglich bekannten, konzentrischen Signalkreise auf, die in unterschiedlichen Höhen platziert sind. Alle anderen Tafeln werden in den mit „Großes Alphabet/Repertoire/Terz“ und „Großes Alphabet/Quint“ betitelten Blättern entweder durch drei- oder fünffach gegabelte Äste bestimmt; im dritten Blatt „Großes Alphabet/Rinde“ erscheinen anstelle von Astgabeln verschieden geformte Baumrinden über monochrom grauen Kreisscheiben. Umgesetzt wurde schließlich die Variante mit den dreifach gegabelten Ästen, die auf 21 cremefarben grundierten, von einem braunen gemalten Rahmen eingefassten Leinwänden im Format von je 200 x 70 cm montiert wurden (Abb. 106), wobei auf den einzelnen Bildelementen die spezifische Form der Astgabeln als schwarze, den Schatten simulierende Kontur dargestellt ist. Die übrigen fünf Tafeln zeigen auf einfarbig dunklem Grund und in unterschiedlichen Positionen jeweils einen farbigen Signalkreis. Der essentielle Unterschied zwischen den Entwürfen und der Ausführung ist jener, dass eine Benennung der Buchstaben nun gänzlich fehlt. Den einzigen Hinweis auf ein Alphabet geben allein der Titel und die Anzahl der Tafeln.²⁰⁴ Die einzelnen Bildelemente mit ihren Astgabeln und Signalkreisen fungieren somit als Zeichen, die etwas Abwesendes ersetzen und

²⁰² Hermann Painitz, zit. aus einem undatierten und unveröffentlichten Text aus dem Archiv des Künstlers.

²⁰³ Da die ausgeführte Arbeit, den Buchstaben des Alphabets entsprechend, 26 Bildtafeln umfasst, dürfte bei den Entwürfen das Papierformat ausschlaggebend gewesen sein, warum dort nur 25 Elemente dargestellt sind.

²⁰⁴ Das gilt analog auch für das 1983 geschaffene, aus nur 23 Elementen bestehende „Freie Alphabet“, in dem auf quadratischen, pyramidenförmig angeordneten Leinwänden ebenfalls regelmäßig verzweigte Astgabeln montiert sind.

gleichzeitig ein selbstreferentielles Kommunikationssystem etablieren. – Selbstreferentiell insofern als Painitz mit seinem „Großen Alphabet“ weder eine sprachliche Botschaft mitteilen will noch einen praktischen Zweck verfolgt im Unterschied etwa zu der von Louis Braille 1825 erfundenen Blindenschrift oder dem Morsealphabet (1838).

Die Entwicklung alternativer kommunikativer Zeichensysteme hat, wie bereits angesprochen, auch in der Kunst eine lange Tradition, was mit der Geschichte der Schrift an sich, d.h. ihrer Evolution aus dem Bild,²⁰⁵ zu tun hat und durch die um 1900 virulent gewordene Sprachkrise neue, bis in die Gegenwart wirksame Impulse erhielt. Zu den zahllosen Inspirationsquellen zählen nicht nur die ägyptischen Hieroglyphen, sondern auch frühzeitliche Gegenstandsschriften.

Den tschechischen Schriftsteller und bildenden Künstler Jiří Kolář (1914-2002) etwa „reizten [...] mehr die Reibflächen der Übergänge einzelner Entwicklungsepochen als die Schrift selbst, hauptsächlich die Petroglife und die Knotenschrift.“²⁰⁶ Künstlerischen Niederschlag fand dies zu Beginn der 1960er-Jahre in seinen Knoten-, Rasierklingen- oder Schlüsselgedichten und schließlich in der „Gegenstandspoesie“. Ein Beispiel, bei dem man sich unweigerlich an Painitz' „Hammer“- oder „Brotalphabet“ erinnert fühlt, ist Kolářs „Vogelkongreß“ aus dem Jahr 1963, bestehend aus einer Tafel von 80 x 60 cm, auf der in zeilenförmiger Anordnung verschiedene kleine Alltagsfundstücke montiert sind (Abb. 107):

„Ein Ding ist wie ein Wort. Jedes der von mir hier aufgeklebten Dinge hat selbstverständlich seine Geschichte, so wie jedes Wort auch. Damit das Publikum dieses besser versteht, teilte ich sie in Verse auf. Sollte ich Ihnen jedes Ding erklären, so wäre das falsch, denn die Zuschauer, das Publikum, sollen die Geschichte der Verse und des Gedichts selbst bestimmen. Diese Dinge sind alle direkt aus

²⁰⁵ Die in der Wissenschaft heute allgemein gültige Annahme, dass bildhafte Zeichen die Vorläufer abstrakter Schriftsymbole seien, hat die französischstämmige, in den USA lebende Archäologin Denise Schmandt-Besserat zu widerlegen versucht. Ihre Forschungen zu den im gesamten Nahen Osten zwischen 8000 und 3000 v. Chr. verbreiteten Zählsteinen aus Ton führten sie zu der Erkenntnis, dass sich die frühen Formen der Schrift, wie sie von den Sumerern überliefert sind, „allmählich aus einem Buchhaltungsverfahren entwickelten, das vor etwa 11000 Jahren im westlichen Asien entstand. Bis ins vierte vorchristliche Jahrtausend blieb das System der Zählsteine im wesentlichen unverändert, denn seine Leistungen entsprachen den geringen Ansprüchen der frühen Agrargesellschaften. Erst die Gründung von Städten und die damit einhergehende Entwicklung weitverzweigter Handelsbeziehungen machten Verbesserungen notwendig. Das Bild des Zählsteins ersetzte dessen physische Gegenwart, und damit war der entscheidende Schritt zur Erfindung der Schrift getan.“, http://de.finaly.org/index.php/Vom_ursprung_der_schrift (20.03.2011) Vgl. hierzu auch Klaus Peter Dencker: a. a. O., S. 462-466

²⁰⁶ Miroslav Lamač / Dietrich Mahlow: „Jiří Kolář. Eine Monografie“ (hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg), Schauberg, Köln 1968, S. 54

dem Leben genommen. Ich will zeigen, daß Poesie nicht nur Worte bedeutet, denn sie kann mit einer konkreten Konstellation der Dinge überall auf der Welt gefunden werden. Wir können Poesie aus allem, was um uns ist, machen.“²⁰⁷

Diese Arbeit könne nach Klaus Peter Dencker „als eine Art Rebuschrift“ aufgefasst werden, „in der die einzelnen Elemente nicht gemalt oder gezeichnet, sondern als reale Dinge [...] auf einer Tafel angebracht werden.“²⁰⁸

Analogien zu Painitz bzw. Kolář sind auch im Werk des im Fluxus-Umfeld tätigen französischen Konzeptkünstlers Robert Filliou (1926–1987) auszumachen, der die Verbindung von Poesie und Kunst als die wichtigste Errungenschaft der Moderne bezeichnete und in den 1960er-Jahren ebenfalls Objektgedichte schuf. Bei „I comme dans poisson“ aus dem Jahr 1961 (Abb. 108), bestehend aus einer grün bemalten Sperrholzplatte, an deren oberem Ende ein Zahnrad als i-Punkt befestigt ist, und drei aus jeweils zwei Kleiderbügel geformten „Fischen“, geht es dem Titel gemäß um den Buchstaben I in dem Wort „poisson“ (Fisch). Da es sich um ein nicht-stimmhaftes I handelt, wirkt es „abgesackt, als hätten sich die Fische mit ihrem Gewicht an das i angehängt, so daß es nur noch als a gesprochen wird“.²⁰⁹ Das Prinzip von flexibel, mittels kleinen Haken verbundenen Einzelementen hat Filliou in den so genannten „Suspense Poems“ weitergeführt und auch in der 1962 entstandenen Arbeit „Sémantique générale“ (Allgemeine Wortbedeutungslehre) angewendet. Sie zeigt auf einer schmalen Holzleiste die linear angeordneten Buchstaben des Alphabets, die nochmals auf den in fünf Reihen darunter hängenden 26 Holztäfelchen erscheinen, wobei den Buchstaben hier jeweils fünf Begriffe und fünf Gegenstände zugeordnet sind (Abb. 109). Beim I zum Beispiel sind es die Wörter „Idée“ (Idee, Vorstellung), „Icône“ (Ikone, Bild), „Ici“ (hier), „Ivoire“ (Elfenbein) und „Ivrogne“ (Säufer) sowie ein Bindfaden, eine Spielzeuggiraffe, ein Fähnchen, ein Spielzeugflugzeug und ein Porträtfoto des Künstlers. „Sémantique générale“ regt den Betrachter an, die Gegenstände mit den Begriffen in Beziehung zu setzen, was aber aufgrund der offenbar willkürlich entworfenen Systematik nicht gelingt. Er stößt an die Grenzen des erlernten Sprachgebrauchs und kann nur

²⁰⁷ Ebd., S. 10

²⁰⁸ Klaus Peter Dencker: a. a. O., Anm. 1606, S. 470

²⁰⁹ Annelie Lütgens: „Abenteuer Alltag. Kunst um 1960 in der Sammlung Cremer“, in: „Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle“ (hrsg. von der Hamburger Kunsthalle), Ostfildern 1995, S. 34

versuchen, assoziative Verbindungen herzustellen.²¹⁰ Filliou betreibt also gewissermaßen ein Sprachspiel im Wittgensteinschen Sinne, um zu verdeutlichen, dass die Bedeutung von Worten eben nicht in der Bezeichnungsverknüpfung mit Gegenständen besteht. Andernfalls müsste nach Wittgenstein „diese Verknüpfung durch eine ostensive Definition, d.h. durch eine hinweisende Erklärung belegt werden, [...] indem man mit dem Finger auf einen Gegenstand zeigt und dabei dessen Namen ausspricht.“²¹¹ In seinen „Philosophischen Untersuchungen“ hält Ludwig Wittgenstein daher explizit fest: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“ (§ 43). So wie Werkzeuge durch ihre Funktion seien Wörter durch ihre Verwendung gekennzeichnet:

„Aber Wörter sind keine Präzisionswerkzeuge, sondern multifunktionale Werkzeuge. Die Funktion – das Sprachspiel – bestimmt die Benutzung. (Man kann eine Zange auch als Hammer benutzen.) Es gibt keine eindeutige Definition der Bedeutung eines Wortes. Der Gebrauch der Zeichen wird nicht durch hinweisende Definitionen gelehrt, sondern wie im Spiel durch Hinweisen auf Paradigmen. Das Wort ‘Sprachspiel’ soll hervorheben, *daß das Sprechen der Sprache ein Teil einer Tätigkeit ist oder einer Lebensform*‘.“²¹²

Wittgensteins Sprachphilosophie und ihr Einfluss auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, die später noch genauer beleuchtet werden sollen, manifestiert sich auch im Werk des von Painitz sehr geschätzten belgischen Künstlers Marcel Broodthaers (1924-1976). Wie seinem großen Vorbild René Magritte ging es ihm um die dualistische Beziehung von Zeichen und Bezeichnetem, von Abbild und Abgebildeten, von Sprache und Bild. Unter Einbeziehung verschiedenster Medien entspann sich daraus ein dichtes Netz aus Referenzen und Verweisen, in dem Kommentar, Produktion und Reflexion zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen. Das Sehen und Ordnen erweisen sich im Sinne eines von Broodthaers angestrebten Erkenntnisprozesses als Schlüsselthemen seines Werkes. Einen diesbezüglichen Kulminationspunkt stellt das Projekt „Musée d’Art Moderne, Département des Aigles“ (Museum moderner Kunst, Abteilung Adler) dar, das er in den Jahren 1968 bis 1972 konzipierte und an mehreren Orten in jeweils modifizierter Form der Öffentlichkeit präsentierte. Auslöser war die im Mai 1968

²¹⁰ Vgl. Bettina Riedrich: „Betrachtungen zum philosophischen Hintergrund im Oeuvre von Robert Filliou“, Magisterarbeit, Bonn 2005, S. 32-35

²¹¹ A. C. Grayling: „Wittgenstein“, Freiburg im Breisgau o. J. (Lizenzausgabe), S. 95

²¹² Freimut Hauk: „Lust an der Erkenntnis. Grundlagen der Philosophie“, München 2003, S. 289

von Paris ausgehende studentische Protestbewegung, die sich allgemein gegen die Macht der Institutionen richtete und von Seiten der Künstler mit einer Kritik an den hierarchischen Strukturen des Museums verbunden war. Aus der Überlegung heraus, eine subversive Gegenstrategie zu entwickeln, gründete Broodthaers daraufhin ein imaginäres Museum und erklärte sich zu dessen Direktor. Da es hier zu weit führen würde, sich in die einzelnen Aspekte und Phasen dieser außerordentlich komplexen Arbeit zu vertiefen, konzentrieren wir uns auf die bekannteste Episode des „Adler-Museums“ in der Kunsthalle Düsseldorf, wo Broodthaers 1972 die „Section des Figures, Der Adler vom Oligozän bis heute“ eröffnete. Er hatte hierfür an die 300 Objekte, Gemälde, Skulpturen und Gebrauchsgegenstände zusammengetragen, die das Bild des Adlers zeigten und größtenteils als Leihgaben von Museen unterschiedlichster Sparten zur Verfügung gestellt wurden, ergänzt durch Diaprojektionen von Adlerbildern aus der Werbung und aus Comics. In Anspielung auf Magrittes berühmtes Bild „Ceci n’est pas une pipe“ und in Umkehrung von Duchamps Idee des Ready-mades war jedes Exponat, ungeachtet seines Status, mit einer Tafel versehen: „Dies ist kein Kunstwerk“. Die katalogmäßige Erfassung und Beschreibung der Ausstellungsstücke erfolgte zwar in musealer Manier, aber weder unter historischen noch ikonographischen Gesichtspunkten, sondern in alphabetischer Reihung der Leihgeber. Der Adler war also weniger das Ausstellungsthema, als vielmehr das Objekt einer Methode, um das Ordnen und Systematisieren an sich zu thematisieren.²¹³

Unter dem Stichwort „Methode“ schrieb Broodthaers im Katalog:

„[...] Seit Duchamp ist der Künstler Autor einer Definition. [...] Um zu zeigen, daß diese Initiative nicht aufgehört hat, sei ergänzend darauf hingewiesen, daß in jüngster Zeit Künstler die Definition dessen, was Kunst sei, auf die Definition selbst anwenden – auf die Sprache der Definition [...].“²¹⁴

Was Broodthaers mit seiner „Section des Figures“ also unter anderem deutlich machen wollte, ist die Tatsache, dass jede Ordnung von einer Autorität abhängig und daher im Grunde nichts Feststehendes ist.

²¹³ Vgl. Dorothea Zwirner: „Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge“, Köln 1997, S. 125 f.

²¹⁴ Zit. nach der Reproduktion der Katalogseite, in: Nationalgalerie Berlin (Hrsg.): „Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers“, Köln 2001, S. 63

Anlässlich der Ausstellung wurde von ihm und der Kunsthalle Düsseldorf der Offset-Print „Correspondance - Briefwechsel“ herausgegeben (Abb. 110), der eine Gegenüberstellung verschiedener Comic-Szenen zeigt, in denen jeweils eine Comic-Figur von einem Adler entführt wird – mit Ausnahme des Bildes rechts unten, in dem Mickey Mouse vor dem Schild „Vers le rocher du nid d’aigle“ (Zum Adlernestfelsen) zu sehen ist. In dem weißen Feld links unten sind die jeweiligen Bezeichnungen der Bildtafeln „fig.“, die außer Nummern keine weiteren Angaben beinhalten, zusammengefasst dargestellt.²¹⁵ Kern der Aussage ist, dass das kognitive Erfassen von Ähnlichkeitsbeziehungen das Grundwerkzeug unseres erkennenden Denkens bildet, auf dem alle komplexen Zeichen- und Kommunikationssysteme aufbauen.²¹⁶

Hinsichtlich seines konzeptuellen Projektes „Sammeln als Kunst“, das ab 1976 mit den „Serienfotoblättern“ Fortsetzung findet, scheint Painitz tatsächlich ein Geistesverwandter Broodthaers’ zu sein. Dem Grundgedanken folgend, wonach alles in die Zeit eingebettet und daher alles Serie ist, versteht Painitz seine Fotoarbeiten als Spiegelbilder einer seriellen Welt und zugleich als eine weitere Spielart der Visualisierung von Fakten.

Sie stellen in seinem Oeuvre eine Konstante bis in jüngste Zeit dar und beruhen, ungeachtet der thematischen Vielfalt, auf der gleichen, über die Jahre hinweg unverändert gebliebenen formalen Vorgangsweise, die so aussieht, dass auf weißem Karton nach unterschiedlichen Kriterien eine schwankende Anzahl von Farbfotografien eines bestimmten Motivs in der Standardausarbeitung von 8 x 13 in serieller Abfolge montiert wird. Wobei es zu betonen gilt, dass sich in Painitz’ Schaffen ein derart extensiver Einsatz der Fotografie auf diese Werkgruppe beschränkt, wobei ihm, seiner eigenen Aussage nach, die Fotografie hier in erster Linie als Mittel zum Zweck dient und nicht als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel.

²¹⁵ Siehe dazu auch Barbara Reise: „The Imagery of Marcel Broodthaers“, in: „Marcel Broodthaers“, Ausstellungskatalog der Tate Gallery, London 1980, S. 32: „[...] in French, Broodthaers’ mother-tongue, the words ‘figure’ and ‘image’ are used as names for particular types of constructions in both verbal and visual languages. In Broodthaers’ work the concentrated epitome of the discovery may be seen in the frequent use of Fig. 1 (or Fig. 2, Fig. 3) as a verbal name for itself as a visual image, often in association with (exchanged, or as title for) a visualised concept [...]. And of course ‘Figure’ – of speech, of drawing – means ‘figure’ in all the diverse European tongues which share (with the word) an etymological basis in the classic humanism of ancient Graeco-Roman culture. It’s a matter of rhetoric: that ancient art of using language elegantly and eloquently to persuade and influence others by affecting their emotions as well as their reason.“

²¹⁶ Vgl. Dorothea Zwirner: a. a. O., S. 129

Insbesondere die ersten, um 1976/77 entstandenen Blätter, erweisen sich mehr oder weniger explizit als Entwürfe neuer Kommunikationssysteme beziehungsweise Alphabete. Darunter befindet sich beispielsweise ein 1975/77 datiertes, wohl im Zusammenhang mit dem objektsprachlichen „Hammeralphabet“ entstandenes Blatt, auf dem ausschließlich Fotografien von 26 verschiedenen Hämmern zeilenförmig angeordnet sind (Abb. 111). Wohingegen auf einem Blatt, das durch den Bildtitel als „Großes Alphabet des rötenden Schirmlings“ (1976) ausgewiesen wird, lediglich 15 Fotografien zu finden sind, die den Pilz mal einzeln, mal als Gruppe und aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen (Abb. 112). In den aus dem Jahr 1977 stammenden Arbeiten „N.Y. Sprinkler“ und „Mailboxes“, die auf in New York gemachten Aufnahmen basieren, werden jeweils anhand eines bestimmten Motivs dessen vielfältige Erscheinungsformen thematisiert (Abb. 113-114). Die mit „Orientierung“ betitelten Blätter aus dem Jahr 1978, von denen mehrere Varianten existieren, geben schließlich Wegmarkierungen an Bäumen wieder, wobei die einzelnen Fotografien so gereiht sind, dass im oberen Bildbereich Fern- und im unteren Abschnitt Nahaufnahmen von einzelnen Wegmarken platziert sind (Abb. 115-116). Was sofort ins Auge springt, ist die Variabilität der Zeichen innerhalb eines farblich eindeutig festgelegten Markierungssystems, d.h. auch wenn zum Beispiel alle Zeichen in weiß-rot-weiß gehalten sind, hat jedes für sich eine individuelle Form.

Im Sinne des Künstlers könnte man die hier beispielhaft vorgestellten, nach bestimmten Kategorien geordneten Fotosequenzen jeweils als eine „Summe von Anzeichen“ definieren, mittels deren Regelartigkeit wir uns jenseits der eigenen und vertrauten Welt in der Umwelt zurechtfinden.²¹⁷ Sie veranschaulichen gewissermaßen das komplexe, unsere Zivilisation bestimmende semiotische System, das aus einer Vielzahl von optischen, sprachlichen, akustischen etc. Zeichen besteht, die sich quantifizieren und ihrer materialen Qualität nach klassifizieren lassen: Werbezeichen, Verkehrszeichen, Kennzeichen (Autonummern, Straßennamen), Orientierungszeichen (Wegweiser), Verhaltenszeichen etc. All diese Zeichen vermitteln, wie Max Bense schreibt, eine Information, „auf Grund derer die Lage, die Struktur oder die Konfiguration der ‘Beziehungen’ [...] verändert werden

²¹⁷ Vgl. Hermann Painitz: „Das Zeichen ist ein Bild der Sprache“, in: Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur/Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hrsg.): „Logische Kunst. Ist Kunst logisch? Jede Kunst ist logisch. Kunst kann nicht logisch sein“, Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession, o. O., o. J. [1978], o. S.

können [...]. Urbanistische Systeme sind nur dadurch bewohnbar, daß sie zugleich durch semiotische Systeme ergänzt bzw. überlagert werden. [...] Sie konstituieren ein urbanistisches Kommunikationsschema, das sich vom ruralen, provinziellen unterscheidet.“²¹⁸

Painitz setzt also die Fotografie als Hilfsmittel für einen Erkenntnisprozess ein, um einerseits subjektive Wahrnehmungskategorien zu veranschaulichen und andererseits den Rezipienten zu einem analytischen Schauen zu veranlassen:

„Es ist gewissermaßen eine ‘Schule des Sehens’, die dem Betrachter hier vor Augen geführt wird, dessen visuelle Informationsaufnahme auf Grund der Sehgewohnheiten darauf abgestimmt ist, ein Ganzheitsbild ohne bewußtes Registrieren von Details zu erfassen.

Abgesehen von diesen Funktionen ist die Art bestechend, in der Painitz die Fülle des Fotomaterials aufbereitet hat. In der seriellen Anordnung auf dem Blatt geht Painitz nicht von fotografischen, sondern von graphischen und bildnerisch-kompositionellen Standpunkten aus. Er reiht nicht einfach Fotografie an Fotografie, sondern berücksichtigt innerhalb einer Serie auch die verschiedenen aufnahmebedingten Helligkeitswerte wie auch die Distanz oder Nähe suggerierenden Bildausschnitte und schafft durch gezielte [...] Gegenüberstellung dieser im Medium Fotografie vorgegebenen Faktoren graphische und malerische Effekte.“²¹⁹

Die Intentionen, die Painitz mit seinen „Serienfotoblättern“ verfolgt, decken sich im Wesentlichen mit Max Benses informationstheoretischer Definition von Fotografie als einer Kunst des „Kanals“, die „eine bestimmte, visuell mögliche, optisch erhaltene ästhetische Information in einem Code“ vermittelt.²²⁰

Eine enge Verwandtschaft ist unter diesem Gesichtspunkt mit den fotografischen Arbeiten der ungarischen Künstlerin Dóra Maurer (*1937) gegeben, die sich in den 1970er-Jahren vor allem mit Phänomenen der Bewegung und Formveränderung auseinandersetzte. Sie selbst sprach von Verschiebungsvorgängen, die auf alltägliche Handlungen ebenso bezogen sein konnten wie auf die Zerlegung geometrischer Figuren, zu deren Darstellung sie verschiedene Medien einsetzte. 1972 entstanden so die „Bewegungsetüden“ (Abb. 117-118), serielle, auf einem gemeinsamen Träger montierte Fotosequenzen, in denen sie ihre Methodik am

²¹⁸ Max Bense: „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie“, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 133 f.

²¹⁹ Peter Möseneder: „Sehen in Ausschnitten“, in: „Oberösterreichische Nachrichten“, 19. Mai 1978. Die Rezension erschien anlässlich einer Ausstellung Painitz' in der Linzer Galerie im Hofstöckl.

²²⁰ Max Bense: „Fotoästhetik“ (1958), in: Wolfgang Kemp: „Theorie der Fotografie III. 1945-1980“, München 1999, S. 137

Beispiel von Händen, die – teilweise in Verbindung mit Gegenständen – verschiedene Gesten ausführen, veranschaulichte und auch selbst erläuterte:

„Für die Bewegungsetüden suchte ich elementare, geschlossene, in ihrer Referenz einfache Ereignistypen. Die einzelnen Phasen der Geschehnisse hielt ich auf Photos fest, die ich aber nicht als Bilder, sondern als leicht verständliche Signale ansehe. Statt Photos Buchstabenzeichen zu verwenden, würde die Inhalte zu sehr verallgemeinern, andere graphische Zeichen wiederum wären weniger verständlich.

Die aus drei bzw. fünf Phasen bestehenden Folgen könnte man als Bild-Romane auffassen. Man sollte sie von links nach rechts lesen und nach dem Ablesen einer Zeile das Geschehene in Begriffe fassen.“²²¹

Ähnlich verhält es sich bei einer Arbeit Peter Weibels aus dem Jahr 1971 mit dem Titel „metaphysisches gedicht für einen amphioxus“ (Abb. 119). Bei dieser 27-teiligen Fotosequenz, die in knappem Bildformat die Bewegungsabfolge von auf einer Schreibmaschinentastatur tippenden Fingern wiedergibt, handelt es sich allerdings um eine konkrete visuelle Umsetzung der Textzeile „mensch – maschine – interaktion“. Jedes einzelne Foto steht dabei genau für jenes (Buchstaben-)Zeichen, das durch einen Finger der linken oder rechten Hand gerade verdeckt wird.

Eine weitere Parallele zum Werk von Hermann Painitz zeigt sich in Dóra Maurers als „Mengentafeln“ bezeichneten Assemblagen, in denen sie jeweils an einer Kategorie von Objekten morphologische Verschiedenheiten und arithmetische Verhältnisse untersucht. Hervorzuheben ist das Objektbild „Mengentafel 4“ aus dem Jahr 1972 (Abb. 120), das, obwohl es hier um eine mathematische Erkenntnis geht, formal und ideell an Painitz’ „Großes Alphabet“ erinnert. Auf einer weiß grundierten und rasterartig unterteilten Spanplatte sind kleine, zum Teil farblich gekennzeichnete Aststückchen so angeordnet, dass jedes Feld eine unterschiedliche Anzahl dieser Stücke enthält. Die unterste Zeile beinhaltet den für die Entschlüsselung des Bildes notwendigen Code, aus dem ersichtlich wird, dass jedes Aststückchen für eine Zahl steht, d.h. Stücke ohne Farbmarkierung stehen für 1, Stücke mit einem schmalen roten Streifen für 5 und jene mit breitem roten Streifen für 10. Die Zahl 20 schließlich wird durch zweifach gegabelte, blau bemalte Stücke repräsentiert. In der rechten unteren Bildecke erscheint zudem ein gezeichnetes

²²¹ Dóra Maurer, in: Peter Weibel (Hrsg.): „Jenseits von Kunst“, Wien 1997, S. 280

magisches Quadrat, das den für die richtige Interpretation entscheidenden Hinweis gibt. Demnach ergeben die unterschiedlichen Formationen von Aststückchen, in alle Richtungen gelesen, jeweils die Zahl 100, die somit in jeder horizontalen, vertikalen und diagonalen Reihe anders visualisiert wird.²²²

Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, auf weitere thematische Aspekte der „Serienfotoblätter“ einzugehen, sei stellvertretend hierfür das Blatt „Anordnung“ aus dem Jahr 1977 herausgegriffen. Die serielle Abfolge der Fotografien dient Painitz nunmehr dazu, am Beispiel einer seiner „variablen Plastiken“, wie sie im ersten Kapitel vorgestellt wurden, deren vielfältige Anordnungsmöglichkeiten zu demonstrieren (Abb. 121). Das lässt einen Vergleich mit Mel Bochners 1966 entstandener Collage „36 Photographs and 12 Diagramms“ geradezu zwingend erscheinen (Abb. 122). Die Arbeit ist in zwei Blöcke zu je vier Zeilen unterteilt, wobei jeweils die ersten Zeilen mit Tusche gezeichnete Zahlendiagramme beinhalten, während die SW-Fotografien in den drei Zeilen darunter verschiedene, aus Würfeln konfigurierte Gruppierungen zeigen. Jeweils vier Einzelbilder bilden demnach eine zusammengehörige vertikale Reihe, welche die durch die Zahlen definierte Anordnung der Würfel aus verschiedenen Perspektiven (von oben, von vorne und aus der Zweipunktperspektive) zeigt. Bochner (*1940) selbst meinte, dass ihn, nachdem er eine zeitlang dreidimensional gearbeitet hatte, weniger die physische Erscheinung der Objekte interessierte als vielmehr die Typologie der Ordnung, vor allem die auf Zahlen basierenden Möglichkeiten des Seriellen. Dabei bot sich ihm mit der Fotografie ein leicht zu handhabendes Mittel an, um komplexe visuelle Strukturen zu erzeugen, „different from the look of handmade“ und „uncommon to minimal, or single-image art“.²²³

Mel Bochner, der wie Painitz und Broodthaers eine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit Kunst anstrebt, verfasste auch den viel rezipierten, 1967 im „Artforum“ erschienen Artikel „The Serial Attitude“, dessen Thema gleich zu Beginn auf den Punkt gebracht wird: „Serial order is a method, not a style“. Bezeichnend und insbesondere für unseren Kontext relevant ist aber auch das Zitat aus den „Principles of Logic“ des amerikanischen Philosophen Josiah Royce (1855-1916), das Bochner seinem Text vorangestellt hat:

²²² Vgl. ebd., S. 329

²²³ Mel Bochner: „Seriality and Photography“ (1967), in: „Mel Bochner. Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007“ (hrsg. vom Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, London 2008, S. 49

„What order-type is universally present wherever there is any order in the world? The answer is, serial order. What is a series? Any row, array, rank, order of precedence, numerical or quantitative set of values, any straight line, any geometrical figure employing straight lines, and yes, all space and all time.“²²⁴

Analog dazu lautet Painitz' Credo: „Alles ist Serie.“²²⁵ Das spiegelt sich nicht nur in seinen seriellen, am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit verwirklichten Bildkonzepten wider, in denen er versucht hat, dem Faktor Zeit durch die Darstellung von rein abstrakten Farb- und Bewegungsabläufen gerecht zu werden, sondern auch in den hierauf folgenden Werkgruppen wie den „Zeitbildern“, den „Statistischen Portraits“, den gegenständlichen Alphabeten oder eben den zuletzt besprochenen „Serienfotoblättern“. Über alledem stehen jedoch die Grundsätze der Logik, deren enge Beziehung zur Sprache im nächsten Kapitel genauer beleuchtet werden soll.

²²⁴ Zit. nach: Mel Bochner: „The Serial Attitude“, in: „Artforum 6“ (December 1967), S. 28, wiederabgedruckt in: ebd., S. 42-47

²²⁵ Hermann Painitz: „Zur Verwendung von Serien“, unveröffentlichter maschinschriftlicher Text, undat.

VII. Logik und Sprache unter dem Vorzeichen des „linguistic turn“

Im Spätsommer 1977 fand im Rahmen des II. Internationalen Wittgenstein-Symposiums in Kirchberg am Wechsel die erste von Hermann Painitz im Auftrag der „Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur“ konzipierte Ausstellung „Logische Kunst?“ statt, die anhand von acht künstlerischen Positionen (Marc Adrian, Walter Angerer, Hans Florey, Frantisek Lesak, Thomas Reinhold, Meina Schellander, Hermann Stiegler sowie Painitz selbst) die kontradiktorische Frage stellte, ob Kunst logisch sei. Dem Katalog waren, dem Anlass entsprechend, die sieben Hauptsätze aus dem 1921 erstveröffentlichten „Tractatus logico-philosophicus“ Ludwig Wittgensteins vorangestellt nebst einem Vorwort von Hermann Painitz, in dem er die im Untertitel²²⁶ zum Ausdruck kommende Widersprüchlichkeit der Thematik folgendermaßen aufzulösen sucht:

„Es sind Verständigungsschwierigkeiten und Kommunikationsbarrieren, die zur Behauptung beitragen: Kunst kann nicht logisch sein. [...] Die landläufige Ansicht, Kunst sei das Gegenteil von Logik ruht allerdings auf einem anderen Fundament: Dem Fundament des Diktates der Kunst als Unterhaltung. Kunst solle unterhalten, das heißt, vom Zwang des täglichen Lebens befreien, der als logisch bezeichnet wird. In dieser Betrachtung ist Logik etwas Bedrückendes, etwas das die Freiheit des Individuums einschränkt, etwas unabwendbar Schicksalhaftes. [...]

Kunst kann nicht logisch sein, bezieht sich aber auch auf [...] den Gegensatz zwischen einer logischen Wissenschaft und einer daher eo ipso unlogischen Kunst. [...]

Logik hat noch eine andere Bedeutung als die des folgerichtigen Denkens. Es ist dies die mit der Wortwurzel des Logos, des Wortes selbst verbundene. Die sprachliche Bedeutung der Logik macht eine Kunst mit sprachlicher Bedeutung zur logischen Kunst, und was soll das für eine Kunst sein, die keine sprachliche Bedeutung hat! Bildsprache ist nicht nur Bestandteil[,] sondern Wesen jeder Kunst. [...] Kunst ist immer logisch, denn Kunst ist dem Denken verpflichtet [...].“²²⁷

Im Jänner 1978 wurde die Ausstellung, wie schon an anderer Stelle ausgeführt, in erweiterter bzw. abgeänderter Form und ohne Fragezeichen im Titel in der Wiener Secession gezeigt.²²⁸ Während Frantisek Lesak und Meina Schellander nicht mehr daran teilnahmen, waren nun zusätzlich Joannis Avramidis, Waltraud Cooper,

²²⁶ „Ist Kunst logisch? Jede Kunst ist logisch. Kunst kann nicht logisch sein.“

²²⁷ Katalog zur Ausstellung „LOGISCHE KUNST?“ im Rahmen des II. Internationalen Wittgenstein-Symposiums in Kirchberg am Wechsel (27. August bis 4. September 1977), S. 3

²²⁸ Hermann Painitz war in der Zeit vom 24. Mai 1977 bis 3. Mai 1983 Präsident der Wiener Secession.

Roland Goeschl, Walter Kaitna, Kurt Kren, Josef Pillhofer und Peter Weibel vertreten. Darüber hinaus erfuhr der Katalog eine Ergänzung durch philosophisch-theoretische Texte, die sich mit der Frage nach der Logik von Kunst näher befassten. Hervorzuheben ist insbesondere der unmittelbar im Anschluss an die erste Präsentation der Ausstellung in Kirchberg entstandene Aufsatz von Adolf Hübner, dem Vorsitzenden der Wittgenstein-Gesellschaft, der das Problem aus sprachphilosophischer Sicht zu klären beabsichtigte.²²⁹ Von daher müsse grundsätzlich zwischen einer logischen Kunst und der Kunst im Allgemeinen differenziert werden, da die Logik der Kunst an sich wie auch jene der Sprache auf der apriorischen Logik der Welt beruhe. Die Aussage „Jede Kunst ist logisch“ sei insofern unrichtig als jene Logik zu den unbezweifelbaren Voraussetzungen gehört, „unter denen wir sprechen, handeln und also auch Kunst betreiben – selbst wenn wir ganz unserem Gefühl überlassen bleiben.“²³⁰ Im Unterschied dazu könne von einer logischen Kunst im eigentlichen Sinn nur dann gesprochen werden, wenn die ihr innewohnende Logik eine beabsichtigte und betonte sei, so Hübner. – Etwa wenn es sich um die Darstellung der Logik eines Kalküls handle:

„In gewisser Weise könnte man unter den logischen Künstlern jenen als den ‘logischsten’ bezeichnen, der sich Kalküle selbst entwirft und diese dann in Kunstwerke verwandelt. Dabei muß aber berücksichtigt werden, daß die Umwandlung gesetzmäßig, also mit Hilfe von Übersetzungsschlüsseln, erfolgen muß, da die kalkülimmanente Logik ja erhalten bleiben muß. Der Kreativität sind hier also Grenzen gesetzt und es mag ein schwieriges Unterfangen sein, sich der künstlerischen Ergiebigkeit eines Kalküls von vornherein sicher zu sein. Der Widerstreit zwischen dem Logiker und dem Künstler in ein und derselben Person kann wohl auch dazu führen, das künstlerische Element zugunsten des logischen ganz in den Hintergrund treten zu lassen. Das Kunstwerk ist dann für den Beschauer, der dessen Logik nicht zu erkennen vermag, als solches nicht mehr durchschaubar. Um es ‘gerecht’ beurteilen zu können, bedarf es einer Regelkenntnis. Anders ausgedrückt, das Kunstwerk benötigt zwingend einen erläuternden Text.“²³¹

²²⁹ In der Vorbemerkung seines Beitrages weist Hübner darauf hin, dass das Fragezeichen im Titel der Kirchberger Ausstellung auf Wunsch der Veranstalter des Symposiums hinzugefügt worden war, und zwar aus Sorge, „daß hier das Wort Logik, das für Sprachphilosophen und Logiker gleichermaßen eine doch sehr bestimmte Verwendungsweise hat, hier recht unbedenklich, eben quasi künstlerisch, verwendet worden war.“ Vgl. Adolf Hübner: „Logische Kunst?“, in: Katalog zur Ausstellung „LOGISCHE KUNST“ in der Wiener Secession (11. bis 29. Jänner 1978), o. S.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

Die bereits in ihrer ursprünglichen Form sehr umstrittene Ausstellung, die allein ob ihres Titels die am Symposium teilnehmenden Philosophen verärgert hatte, erntete bei ihrer Präsentation in der Wiener Secession nicht weniger heftige Kritik. Die zahlreichen Rezensionen bemängelten unisono das Fehlen eines durchdachten Konzeptes und die willkürliche Auswahl der Künstler, die, wie es hieß, scheinbar nur der „Verzicht auf expressives Gestalten“ und die „Anwendung irgendeiner Art eines Kalküls“ verband. Auf Unverständnis stieß aufgrund ihrer klassischen bildhauerischen Haltung insbesondere die Beteiligung von Joannis Avramidis und Josef Pillhofer. Zu Painitz' eigenem Beitrag, dem mit Astgabeln bestückten „Großen Alphabet“, schrieb die „Wiener Zeitung“:

„Wie verwässert der in der Philosophie fest verankerte Begriff ‘Logik’ hier wird, demonstriert H. J. Painitz mit einem hochgezüchteten Auslagenarrangement. Für ihn galt das Zeichen bisher als ein Bild der Sprache. In dieser Ausstellung werden hölzerne Steinschleudern ästhetisch aufgemacht und zwischen die wie Zielscheiben wirkenden konzentrischen Kreise, Trademark seiner künstlerischen Tätigkeit, gestellt. Dabei ist keinerlei abstrahierende Umsetzung zum Zeichen feststellbar, sondern lediglich eine dekorative Aufmachung. Was ist daran logisch?“²³²

Hermann Painitz gründete in weiterer Folge im Jänner 1979 gemeinsam mit Marc Adrian, Tassilo Blittersdorf, Karl-Heinz Koller, Franz Krahberger, Helga Phillip, Thomas Reinhold und Eva Weisz den Verein „Gesellschaft Logische Kunst“ mit Sitz in der Wiener Secession. Seine Funktion als Obmann legte er allerdings bereits in der außerordentlichen Generalversammlung vom 1. August 1979 wieder zurück, da, wie aus dem betreffenden Protokoll hervorgeht, die bisherige Tätigkeit des Vereines nicht zufrieden stellend verlaufen wäre und außerdem seine familiären wie beruflichen Verpflichtungen zugenommen hätten.²³³ Painitz' Nachfolger als Obmann wurde Marc Adrian, unter dessen Ägide noch im selben Jahr die einzige Publikation der „Gesellschaft Logische Kunst“ realisiert wurde. Zu diesem xerographierten Kompendium von Mitgliederbeiträgen mit dem Titel „Mensch und Kunstmaschine. Kunst und Menschmaschine“ steuerte Painitz den Text

²³² Buchsbaum: „Abstrakte Bildsprache und Didaktisches“, in: „Wiener Zeitung“, 13. Jänner 1978

²³³ Vgl. das maschinschriftliche, unterzeichnete Protokoll im Archiv des Künstlers.

Darin wird weiters festgehalten, dass Helga Phillip ihren Rücktritt als Schriftführerstellvertreterin und zugleich ihr Ausscheiden aus dem Verein bereits im Vorfeld bekannt gegeben hatte.

„LOGISCHE KUNST. Aberglaube ist Mangel an Wissen“ bei.²³⁴ Darin unterschied er unter anderem zwischen drei Arten logischer Kunst: Nämlich erstens einer Kunst, die „als Weiterführung der Einfachheit, Klarheit und Basisbezogenheit griechischer Welt[...]auffassung“ das „Ergebnis einer Einheit von Logik und Ästhetik“ darstelle, zweitens der allgemeinen Entwicklung von Kunst, die einer logischen Eigengesetzlichkeit folge und drittens dem individuellen künstlerischen Schaffen, das einer umfangreichen Analyse der Beweggründe bedürfe, „um die Logik hinter scheinbar sprunghaften Entscheidungen des Künstlers zu sehen“.²³⁵ Die erste und einfachste Form logischer Kunst betreffend, schränkte Painitz zwar ein, dass diese – da ohne Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Leben – eine „tote“ Kunst sei, „aber immer noch richtiger als eine ebenfalls tote, und auch noch von der kunstgeschichtlichen Basis entfernte“. Des Weiteren betonte er, dass „die ehemals vorhandene Verbindung von Wort und Bild, von Semantik und Ästhetik“, verloren gegangen sei:

„Die Einheit von Logos und Aisthetos wird immer mehr ein Wunschtraum in einer Welt von Manierismen, Byzantinismen und Hellenismen. Das Gesehene zu bezeichnen und somit provisorisch in mühsamer Tätigkeit festzuhalten[,] ist die Tätigkeit des Künstlers der Gegenwart. Dinge, Worte, Eindrücke sollten nicht differenziert [...], sondern als Einheit empfunden [werden]. Dann wäre das Paradies als Ort der logischen Kunst erreicht.“²³⁶

Entscheidend für das Verständnis von Painitz' theoretischen und praktisch-bildnerischen Reflexionen zur Logik der Sprache ist zunächst einmal der so genannte „linguistic turn“, der sich beginnend mit der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins (1889-1951) gewissermaßen zu einer das 20. Jahrhundert beherrschenden geisteswissenschaftlichen Doktrin entwickelt hat.²³⁷

Wittgenstein schuf mit seinem „Tractatus logico-philosophicus“ und seinen späten, erst posthum veröffentlichten „Philosophischen Untersuchungen“ zwei Werke, die

²³⁴ Der Text erschien auch in der Zeitschrift „DIE KLINGE“ (hrsg. von Roland Perhab & Franz Krahberger), Nr. 7, Eigendruck Wien, Oktober 1979, S. 7-14.

²³⁵ Vgl. Hermann Painitz: „LOGISCHE KUNST. Aberglaube ist Mangel an Wissen“, in: Gesellschaft Logische Kunst e. V. (Hrsg.): „Publikation 1. Themen. Mensch und Kunstmaschine. Kunst und Menschmaschine“, Wien 1979 (Eigendruck ohne durchgehende Paginierung), Archiv des Künstlers

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Der Ausdruck „linguistic turn“ bezeichnet die seit Anfang des 20. Jahrhunderts zunächst von der Philosophie und Literaturwissenschaft initiierten Anstrengungen, das System der Sprache genauer zu analysieren. Der Begriff an sich wurde von dem österreichischen Wissenschaftstheoretiker und Philosophen Gustav Bergmann geprägt und durch den gleichnamigen, von Richard Rorty 1967 herausgegebenen Reader allgemein bekannt.

von entscheidendem Einfluss auf die moderne Sprachkritik waren, wobei er maßgeblich angeregt wurde durch die Schriften von Gottlob Frege (1848-1925), dem es gelungen war, mittels der logischen Analyse sprachlicher Ausdrucksformen die Grundlagen der Arithmetik zu klären, und durch Bertrand Russell (1872-1970), der Freges Ansatz für die Sprachphilosophie im Allgemeinen fruchtbar gemacht hatte.

Der „Tractatus“ wurde insbesondere zu einem wichtigen Impulsgeber für den Logischen Empirismus des Wiener Kreises, der sich ab Mitte der 1920er-Jahre aus dem unter der Leitung des Philosophen Moritz Schlick (1882-1936) am mathematischen Institut der Universität Wien stattfindenden Donnerstagabend-Kolloquium entwickelte. Dem engeren und ursprünglichen Kern dieses losen Zirkels ähnlich gesinnter Denker gehörten neben Schlick der Philosoph Rudolf Carnap (1891-1970), der Mathematiker Hans Hahn (1880-1934) und der Soziologe Otto Neurath an, von dem bereits die Rede war. Was die einzelnen Mitglieder miteinander verband, war ihre antimetaphysische Geisteshaltung bzw. wissenschaftliche Weltauffassung, die durch eine intensive Hinwendung zu Logik und Sprachtheorie im Sinne von Wittgensteins Diktum „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen“ geprägt war.²³⁸

Dass Wien für diese Entwicklung ein besonders geeigneter Boden war, erkläre sich, wie Hubert Schleichert bemerkt hat, durch den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschenden politischen Liberalismus, der Gelehrte von Weltruf hervorgebracht habe. – Wie zum Beispiel die Physiker Ernst Mach und Ludwig Boltzmann, deren Wirken auf philosophischer Lehrkanzel es begreiflich erscheinen lässt, „daß für die erkenntnistheoretischen und logischen Probleme, die mit den Grundlagen der Physik zusammenhängen, lebhaftes Interesse herrschte.“²³⁹ In dieselbe Kerbe schlägt Arnold Keyserling, der von einem an den Werken von Ernst Mach, Rudolf Carnap und Ludwig Wittgenstein exemplifizierten „Wiener Denken“ spricht, das um die Begriffe Element, Struktur und Spiel kreise und in folgender These kulminierte:

„[A]lles philosophische Denken vollzieht sich zwischen den drei Polen des klar bestimmten Elements, einer fest gefügten Struktur von Gesetzen und deren möglicher freier Kombination; so wie

²³⁸ Vgl. Hubert Schleichert (Hrsg.): „Logischer Empirismus – der Wiener Kreis“, München 1975, S. 205

²³⁹ Ebd., S. 202 f.

sich zum Beispiel alle materiellen Körper als Teil oder Verbindung der gleichen chemischen Elemente fassen lassen, und ihre Verknüpfung ganz bestimmten Gesetzen folgt; oder wie sich die Sprache aus den immer gleichen Buchstaben und Satz-Bausteinen (Elementen), nach gewissen Gesetzen (Struktur) zusammenfügt, zu freier Aussage (Spiel) aufbaut; [...].“²⁴⁰

Wittgenstein versuchte in seinem „Tractatus“ mittels der so genannten Elementarsätze die Struktur der Welt offen zu legen und erkenntnistheoretische in sprachphilosophische Probleme zu überführen. Ausgehend davon, dass der Satz ein Bild bzw. Modell der Wirklichkeit ist, entwickelte er die Bildtheorie des Satzes. Sie besagt, dass die abbildende Beziehung, die zwischen Sprache und Welt besteht, vergleichbar ist mit jener zwischen der Partitur einer Symphonie und einer Grammophonplatte, deren Rillen dieselbe Symphonie beinhalten.²⁴¹ Das Verhältnis zwischen Grammophonplatte und Partitur ist demnach „ein Modell dafür, wie die syntaktischen Beziehungen der Namen in den Sätzen die Sachverhalte des logischen Raumes abbilden.“²⁴² Wenngleich Wittgenstein bei seinen philosophischen Betrachtungen von der Alltagssprache ausging, deren syntaktischer Mehrdeutigkeiten er sich bewusst war, hatte er insbesondere beim „Tractatus“ das Ideal einer eindeutigen, logisch gebauten Sprache im Sinn, was die intensive Rezeption seiner Schrift innerhalb des um eine „Philosophie der idealen Sprache“ bemühten Wiener Kreises erklärt.²⁴³

Einen der wohl wichtigsten Beiträge in dieser Hinsicht lieferte schließlich Rudolf Carnap mit der Einführung einer formalisierten Meta-Sprache, die, seiner Überzeugung nach, zu wesentlich exakteren erkenntnistheoretischen Aussagen befähigt sei als die gewöhnliche Sprache und demnach in den unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen Anwendung finden könne. Die Basis hierfür bildet die logische Syntax, worunter in diesem Fall eine nach dem Vorbild mathematisch-logischer Regeln geschaffene streng formale Lehre vom Satzbau zu verstehen ist, die sich von der üblichen Grammatik insofern unterscheidet, als sie auf die Bedeutung der Wörter keinen Bezug nimmt:

²⁴⁰ Arnold Keyserling: „Der Wiener Denkstil“, Graz 1965, S. 5 f.

²⁴¹ Vgl. Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico philosophicus“, in: Werkausgabe, Band 1, Frankfurt am Main 2006, S. 27

²⁴² Holm Tetens: „Wittgensteins ‘Tractatus’. Ein Kommentar“, Stuttgart 2009, S. 76

²⁴³ Vgl. ebd., S. 134

„Die Syntax handelt von den Formen der Sprachgebilde, also von gewissen Kombinationen gewisser Elemente, nämlich der Sprachzeichen: das kann mit Hilfe derjenigen mathematischen Begriffe durchgeführt werden, die in der Kombinatorik oder in der Arithmetik entwickelt werden. *Syntax* ist nichts anderes als *Mathematik der Sprachformen*.“²⁴⁴

Während Carnap also für eine methodisch bis zur äußersten Strenge ausgeformte Begriffssprache plädierte, vertrat Wittgenstein die Ansicht, dass sich durchaus auch die normale Sprache als Mittel der Erkenntnis eigne. Worauf es ankomme, sei nicht die Struktur, sondern der freie Sprachgebrauch oder, wie er es nannte, das Sprachspiel, ein geordneter raumzeitlicher Vorgang, dessen Regeln sich alle Gesprächspartner freiwillig unterordnen. Das Spiel galt Wittgenstein nicht nur als die Urform des Denkens, sondern als die einzig freie menschliche Tätigkeit überhaupt, die darin bestünde, sich das Spiel auszuwählen, das man zu spielen beabsichtige. Politik, Wissenschaft, Kunst, aber auch Logik, Mathematik und Recht waren demnach für Wittgenstein nichts anderes als verschiedene Arten von Spielen, in denen man sich jeweils auf bestimmte Regeln geeinigt hätte. Insofern maß er der Mathematik keinen größeren Wirklichkeitsanspruch zu als etwa dem Schach- oder Damespiel.²⁴⁵ Dementsprechend heißt es in seinen „Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik“:

„Es ist natürlich klar, daß der Mathematiker, insofern er wirklich ‘ein Spiel spielt’, *keine Schlüsse zieht*. Denn ‘Spielen’ muß hier heißen: in Übereinstimmung mit gewissen Regeln *handeln*. Und schon das wäre ein Heraustreten aus dem bloßen Spiel: wenn er den Schluß zöge, daß er hier der allgemeinen Regel gemäß so handeln dürfe. [...]

Ich will sagen: Es ist der Mathematik wesentlich, daß ihre Zeichen auch im *Zivil* gebraucht werden. Es ist der Gebrauch der Mathematik, also die *Bedeutung* der Zeichen, was das Zeichenspiel zur Mathematik macht.“²⁴⁶

Wittgenstein wollte damit zum Ausdruck bringen, dass die Anerkennung von Logik und Mathematik nicht auf einer unabhängig existierenden „Notwendigkeit“ beruhe,

²⁴⁴ Rudolf Carnap: „Die Aufgabe der Wissenschaftslogik“, in: Arnold Keyserling: a. a. O., S. 55 f.

²⁴⁵ Vgl. Arnold Keyserling: a. a. O., S. 11 f.

²⁴⁶ Ludwig Wittgenstein: „Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik“, in: Arnold Keyserling: a. a. O., S. 115

sondern vielmehr durch ihre sprachliche Gebundenheit bedingt sei. Die Anerkennung basiere demnach auf einer zufälligen Übereinkunft.²⁴⁷

Die von Wittgenstein aufgezeigte Uneindeutigkeit und Willkürlichkeit sprachlicher Zeichen hat seit dem frühen 20. Jahrhundert auch die moderne Linguistik beschäftigt, als deren Begründer der Schweizer Ferdinand de Saussure (1857-1913) gilt, der in den Jahren von 1906 bis 1911 an der Universität Genf Vorlesungen über allgemeine Sprachwissenschaft hielt. Berühmtheit erlangte er vor allem durch den 1916 postum unter seinem Namen von zwei Schülern Saussures auf Basis von Vorlesungsmitschriften veröffentlichten „Cours de linguistique générale“ (dt.: „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“), der – abgesehen von seinem nachhaltigen Einfluss auf verschiedene linguistische Disziplinen – aufgrund der hierin entwickelten Auffassung von Sprache als System von Zeichen zu einem Schlüsselwerk des Strukturalismus wurde. Wenngleich textkritische Untersuchungen gezeigt haben, dass zentrale Thesen nicht von Saussure selbst, sondern von den Herausgebern stammen, steht die Bedeutung dieses auch im deutschsprachigen Raum viel rezipierten Werkes außer Frage.

Wie bereits in der Einleitung des „Cours de linguistique générale“ festgehalten wird, müsse man sich sprachwissenschaftlichen Problemen vorrangig aus der Sicht der Semeologie (griech. σημειον, „Zeichen“) nähern, worunter nach Saussure jene damals erst im Entstehen begriffene Wissenschaft zu verstehen ist, die „das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht.“²⁴⁸ Da Sprache ein Produkt sozialer Kräfte und jeweils das Erbe einer vorausgehenden Epoche darstelle, sei Beständigkeit eine ihrer wesentlichen Eigenschaften. Andererseits aber sei die Sprache im Unterschied zu anderen menschlichen Einrichtungen (z.B. Sitten, Gesetze usw.) nicht auf natürliche Beziehungsverhältnisse der Dinge begründet und somit auch nicht an die notwendige Übereinstimmung zwischen den angewandten Mitteln und den beabsichtigten Zwecken gebunden. Die Folge daraus sei die Veränderlichkeit bzw. Beliebigkeit ihrer Zeichen, was immer „auf eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen dem Bezeichneten und der Bezeichnung“

²⁴⁷ Vgl. Freimut Hauk: „Lust an der Erkenntnis. Grundlagen der Philosophie“, München 2003, S. 297 f.

²⁴⁸ Ferdinand de Saussure: „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin/New York 2001 (3. Auflage), S. 19
Der Ausdruck „Semeologie“ bzw. Semiologie wurde in den 1970er-Jahren von dem synonymen Begriff „Semiotik“ weitgehend verdrängt.

hinauslaufe.²⁴⁹ Das brächte die theoretische Möglichkeit mit sich, beliebige Beziehungen zwischen Lautfolgen und Vorstellungen herzustellen:

„Daraus ergibt sich, daß diese zwei Elemente, die im Zeichen vereint sind, beide ihr eigenes Leben führen [...] und daß die Sprache sich umgestaltet oder vielmehr entwickelt unter dem Einfluß alles dessen, was entweder auf die Laute oder auf den Sinn einwirken kann.“²⁵⁰

Diese Entwicklung sei unvermeidlich und zugleich eine Grundtatsache der allgemeinen Semeologie.²⁵¹ Mit seinem Verständnis von Sprache als System, „dessen Glieder sich alle gegenseitig bedingen und in dem Geltung und Wert des einen nur aus dem gleichzeitigen Vorhandensein des andern sich ergeben“,²⁵² wurde Saussure zum maßgeblichen Wegbereiter des Strukturalismus, der ausgehend von der Linguistik auf zahlreiche andere Fachgebiete eingewirkt und verschiedene Ausprägungen erfahren hat. Die Sprache dient dabei insbesondere den Vertretern des französischen Strukturalismus wie etwa Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault und Roland Barthes „als Modell für die Analyse der Erscheinungen anderer Bedeutungen, die nicht eigentlich sprachlicher Natur sind.“²⁵³

Der Strukturalismus, der seine Hochphase in den 1960er und 1970er-Jahren hatte, blieb nicht ohne Wirkung auf die Kunst dieser Zeit, was exemplarisch aus den zuvor beschriebenen Alphabet- und Fotoarbeiten Hermann Painitz', aber auch aus seinen schriftlichen Äußerungen hervorgeht. Aufschlussreich für den theoretischen Kontext, in dem Painitz' künstlerische Intentionen zu bewerten sind, ist das in seiner Bibliothek aufgefundene Buch „Structure of Art“ (dt. „Kunst und Strukturalismus“) von Jack Burnham, der unter Bezugnahme auf Claude Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Noam Chomsky und Jean Piaget versuchte, den strukturalistischen Ansatz für die Kunstbetrachtung fruchtbar zu machen.

Die Strukturanthropologie Lévi-Strauss' mit der semiologischen Analyse verbindend, geht Burnham davon aus, dass der historische Kunstbegriff auf einer mythischen, inhärent logischen Struktur beruhe und dass Kunst als ein sich

²⁴⁹ Ebd., S. 88

²⁵⁰ Ebd., S. 89 f.

²⁵¹ Ebd., S. 90

²⁵² Ebd., S. 136 f.

²⁵³ Michel Foucault: „Von der Subversion des Wissens“, Frankfurt am Main 1978, S. 9, zit. nach <http://de.wikipedia.org> (30.07.2011)

entwickelndes Zeichensystem mit der gleichen Flexibilität in der Zeichenverwendung vorgehe wie jede Sprache:²⁵⁴

„Die mythische Struktur von Kunst wird durch ein binäres System *natürlicher* und *kultureller* Attribute rekonstituiert, die das reale System beschreiben. [...] Keine Kunst ist mehr oder weniger ‘fortschrittlich’; vielmehr hat Kunst, die zu einem bestimmten Zeitpunkt am progressivsten erscheint, einfach die größte Anzahl signifizierender Konventionen ausgeschaltet. [...]

Wie beim Totemismus besteht die Absicht von Kunst darin, den Menschen von der undifferenzierten Konsistenz der Natur dadurch zu unterscheiden, daß sie in die Umwelt, so wie sie vorgestellt wird, eine gewisse Ordnung hineinträgt. Durch das vereinigte Potential der Analogie bildet Kunst ein Medium, vermittels dessen der Mensch die gleiche Art von Unterteilungen definiert, wie sie im Aufbau von Sprache, Verwandtschaft, Handelsbeziehungen, Mythen und anderen wesentlich kulturellen Systemen zutage treten. Kunst ist ein symbolisches Spiel der höchsten Bedeutungsordnung.“²⁵⁵

Im praktischen Teil seines Buches entwickelt Burnham anhand einer Reihe höchst unterschiedlicher Werke eine Methode der Kunstanalyse, die sich in Form von Tabellen zum einen auf Lévi-Strauss’ Natur-Kultur-Dichotomie stützt, wonach Signifikant und Rede *natürliche*, Signifikat und Sprache dagegen *kulturelle* Elemente darstellen, und zum anderen auf den Gegensatz zwischen der *reinen Wahrnehmung* (empirisch) und der *durch intelligentes Denken modifizierten Wahrnehmung* (ästhetisch):²⁵⁶

„Es muß zwei entscheidende Arten von Beziehungen zwischen den Signifikanten und den Signifikaten des realen Systems geben. Erstens muß eine direkte kausale Beziehung zwischen den Signifikanten und ihren Signifikaten vorhanden sein. Zweitens muß eine feste Beziehung vermittels *Analogie* zwischen den Signifikaten und den Signifikanten der beiden Ebenen existieren. Im Endeffekt stellt dies die Umwandlungsprobe für eine nichtsprachliche Semiotik dar.“²⁵⁷

Was Burnham mit seinen strukturalen Analysen letztlich aufzeigen will, ist der Umstand, dass jede ästhetische Botschaft im Sinne einer Dialektik von Code und Botschaft zweideutig ist. Dieses Phänomen wurde von Umberto Eco, einem der wohl bedeutendsten Semiotiker unserer Zeit, sehr ausführlich und luzid beschrieben.

²⁵⁴ Jack Burnham: „Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation“, Schauberg, Köln 1973, S. 9

²⁵⁵ Ebd., S. 63

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 67 f.

²⁵⁷ Ebd., S. 62

Er argumentiert, dass sich die in Bezug auf den Code zweideutige Struktur der ästhetischen Botschaft in einem Verstoß gegen die Norm verwirkliche, welcher auf allen Ebenen derselben Regel folge, die Eco als Idiolekt bezeichnet²⁵⁸:

„Es könnte jedoch scheinen, als stehe der Begriff Idiolekt im Gegensatz zum Begriff der Ambiguität der Botschaft. Die zweideutige Botschaft disponiert mich zu zahlreichen interpretativen Wahlen. Jedes Signifikans wird mit neuen, mehr oder minder genauen Bedeutungen befrachtet, nicht im Lichte des zugrundeliegenden Codes (der verletzt wird), sondern im Lichte des Idiolekts, welcher den Kontext organisiert, und im Lichte der anderen Signifikanten, die aufeinander einwirken, als wollten sie die Stütze finden, die der verletzte Code ihnen nicht mehr bietet. *So verwandelt das Werk ständig seine Denotationen in Konnotationen und seine Signifikate in Signifikanten anderer Signifikate.*“²⁵⁹

Die solcherart zweideutige und autoreflexive Botschaft könne schließlich auch als ein *Instrument der Erkenntnis* betrachtet werden. – Insofern als „man im kritisch neu bedachten Code Möglichkeiten der Anspielung erblickt, Dinge, [...] die bisher entweder unbeachtet oder vergessen worden waren.“²⁶⁰ Das Verständnis der ästhetischen Botschaft basiere daher auf einer Dialektik zwischen interpretatorischer Treue und interpretatorischer Freiheit:

„Einerseits versucht der Empfänger, die Aufforderungen der Ambiguität der Botschaft aufzunehmen und die unsichere Form mit den eigenen Codes zu füllen; andererseits wird er von den Kontextbeziehungen dazu gebracht, die Botschaft so zu sehen, wie sie gebaut ist, in einem Akt der Treue gegenüber dem Autor und der Zeit, in der die Botschaft hervorgebracht worden ist.“²⁶¹

In jenen Fällen jedoch, in denen ein Werk eine so weitgehende Autonomie von den bestehenden Konventionen anstrebt, dass es ein eigenes Kommunikationssystem begründet, sei der individuelle Code ohne Hilfe von außen, d.h. ohne Unterstützung durch „komplementäre Systeme sprachlicher Kommunikation [...], welche als Metasprachen in Bezug auf die vom Werk aufgestellte Code-Sprache gebraucht werden“, nicht identifizierbar.²⁶²

²⁵⁸ Unter Idiolekt ist der private und individuelle Code eines einzigen Sprechers zu verstehen. Vgl. Umberto Eco: „Einführung in die Semiotik“, München 2002 (9. Auflage), S. 151

²⁵⁹ Ebd. S. 154

²⁶⁰ Ebd., S. 163

²⁶¹ Ebd., S. 165

²⁶² Ebd., S. 265

Nach diesem semiotischen Exkurs erscheint es nunmehr notwendig, wieder zu den Anfängen des „linguistic turn“ zurückzukehren und sich der zu Beginn des 20. Jahrhunderts auftretenden „Sprachkrise“ zu widmen, die durch die brüchig gewordenen Beziehungen zwischen Sprache und Welt ausgelöst wurde und in Wien einen guten Nährboden hatte. Abgesehen von Ludwig Wittgenstein und den Philosophen des Wiener Kreises muss in diesem Zusammenhang unbedingt noch Fritz Mauthner (1849-1923) genannt werden, der, wie es bei William M. Johnston heißt, „vielleicht der erste Denker überhaupt“ war, „der die Metaphysik zufolge einer erbarmungslosen Sprachanalyse über Bord warf.“²⁶³ Von großer Wirkung war vor allem sein dreibändiges, in den Jahren 1901-1902 veröffentlichtes Werk „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“, in dem Mauthner die Ansicht vertrat, „daß Sprache gedankliche Inhalte nicht vermitteln könne, weil die Verbalisierung bereits die Einzigartigkeit des Gedankens zerstöre.“²⁶⁴

Literarischen Ausdruck fand diese Haltung in Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) berühmten Chandos-Brief (1902). In dem fiktiven, an Francis Bacon gerichteten Brief beschreibt der junge Lord Chandos den Prozess der Selbst- und Weltentfremdung, der ihm widerfuhr und im Zuge dessen es ihm nicht mehr gelang, die Dinge „mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen“:

„Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“²⁶⁵

Um die so tief empfundene Krise der Sprache zu überwinden, galt es – wie es bereits 1891 von Hermann Bahr (1863-1934), einem der wichtigsten Fürsprecher der Moderne, in seinem Essay „Die Überwindung des Naturalismus“ konstatiert wurde – mit der Vergangenheit aufzuräumen und für die neue Zeit eine neue Sprache zu

²⁶³ William M. Johnston: „Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938“, Wien, Köln, Weimar 1992 (3. deutschsprachige Auflage), S. 205

²⁶⁴ Ebd., S. 207

²⁶⁵ Hugo v. Hofmannsthal: „Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte“, hrsg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2000, S. 52

erfinden. Es müssten dann, „wenn niedergerissen ist und die Trümmer fort sind, [...] die neuen Baumeister kommen, um den neuen Geist unter Dach zu bringen [...].“²⁶⁶

Die hier angesprochenen Baumeister, die ein völlig neues Bewusstsein für die Sprache entwickelten, ließen nicht lange auf sich warten und waren international anzutreffen. Ein Meilenstein etwa war Stéphane Mallarmés 1897 veröffentlichtes, auf verschiedenartigen Typographien basierendes Gedicht „Un coup de dés“ („Ein Würfelwurf“), das, bedingt durch die ungleichmäßige Verteilung der in sich verschränkten Sätze über zehn Doppelseiten, eine Lektüre auf mehreren Ebenen, ähnlich einer Partitur, ermöglichen sollte.

Unüberhörbar laut wurde der Ruf nach einer Erneuerung der Sprache von Seiten der Kunst dann in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts. So bekundete beispielsweise Filippo Tommaso Marinetti im „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ (1912) ein „[s]türmisches Bedürfnis, die Worte zu befreien“.²⁶⁷ Dazu müsse unter anderem die Syntax zerstört, das Verb nur im Infinitiv gebraucht und das Adjektiv, das Adverb sowie die Zeichensetzung abgeschafft werden.²⁶⁸

In weiterer Folge trieben die Dadaisten die Plastizität des Wortes auf Kosten des logisch gebauten, verstandesmäßigen Satzes voran, wobei ihnen bei ihren Bemühungen die besonderen Umstände jener Zeit zugute gekommen wären, wie Hugo Ball es 1916 formulierte:

„Sodann aber war es der emphatische Schwung unseres Zirkels, von dessen Teilnehmern einer den anderen stets durch die Verschärfung der Forderungen und der Akzente zu überbieten suchte. Mag man immer lächeln: die Sprache wird uns unseren Eifer einmal danken, auch wenn ihm keine direkt sichtbare Folge beschieden sein sollte. Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die uns den evangelischen Begriff des ‘Wortes’ (logos) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken ließ.“

Mit der Preisgabe des Satzes dem Worte zuliebe begann resolut der Kreis um Marinetti mit den ‘Parole in libertà’. [...] Wir ändern gingen noch einen Schritt weiter. Wir suchten der isolierten Vokabel die Fülle einer Beschwörung, die Glut eines Gestirns zu verleihen. Und seltsam: die magisch

²⁶⁶ Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“, in: „Hermann Bahr. Essays“, hrsg. vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz, Wien 1962, S. 141

²⁶⁷ F.T. Marinetti: „Technisches Manifest der futuristischen Literatur“, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): „Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)“, Stuttgart, Weimar 1995/2005, S. 24

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 24 f.

erfüllte Vokabel beschwor und gebar einen *neuen* Satz, der von keinerlei konventionellem Sinn bedingt und gebunden war.“²⁶⁹

Derlei Bestrebungen, die Sprache von ihren semantischen Konventionen zu befreien und auf ihre grundlegenden Elemente zurückzuführen, fanden zeitgleich ihre Entsprechung in der bildenden Kunst, die sich ebenfalls anschickte, ihre ureigenen Mittel zu analysieren und deren autonomen Ausdruckswert zu erproben. Die von der Avantgarde auf unterschiedlichem Terrain unternommenen Versuche, neue künstlerische „Sprachen“ zu schaffen, führten letztlich auch zu einer verstärkten Annäherung und wechselseitigen Durchdringung der Kunstgattungen. Das signalisieren nicht nur Ausdrücke wie etwa Tristan Tzaras „poème visuel“, sondern auch neue Verfahren wie die Montage oder Collage, die sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst Anwendung fanden.²⁷⁰ Allen voran war es Kurt Schwitters, der das „Prinzip Collage“ im Sinne des „Merzgedankens“, seiner individuellen Vorstellung von einem Gesamtkunstwerk, in seinem überaus facettenreichen interdisziplinären Schaffen verinnerlicht hatte. In einem Text aus dem Jahr 1923, in dem Schwitters die grundlegenden Ideen von „Merz“ zusammenfasste, hielt er fest, dass „MERZ Vorstudien zur kollektiven Weltgestaltung, zum allgemeinen Stil“ schaffe. Mit diesen Vorstudien meinte er seine aus diversen Materialien (Fahrscheine, Garderobemarken, Holzstückchen, Draht, Bindfaden usw.) komponierten „Merzbilder“, bei denen es – unabhängig davon, was das verwendete Material vorher bedeutet habe – nur darum ginge, dass „durch die Wertung aller Farben untereinander das für das Kunstwerk charakteristische Gleichgewicht“ entstünde. Dementsprechend werden in der Dichtung „die Worte [...] entformelt und in einen neuen, künstlerischen Zusammenhang gebracht, sie werden Form-Teile der Dichtung, weiter nichts.“ Gegen Ende des Textes heißt es:

„Ich will hier nicht näher eingehen auf die Verwischung der Grenzen zwischen den Kunstarten, etwa Dichtung und Malerei. Ich muß darüber eine lange Abhandlung schreiben [...]. Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst. Merz aber ist das allgemeine Kunstwerk, nicht Spezialität.

²⁶⁹ Hugo Ball: „Die Flucht aus der Zeit“, in: Karl Riha/Waltraud Wende-Hohenberger (Hrsg.): „Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente“, Stuttgart 1995/2006, S. 19 f.

²⁷⁰ Vgl. Klaus Peter Dencker: „Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart“, Berlin/New York 2011, S. 545 ff.

Das umfassendste Kunstwerk ist die Architektur. Sie umfaßt alle Kunstarten. MERZ will nicht bauen, MERZ will umbauen.

DIE AUFGABE VON MERZ IN DER WELT IST: GEGENSÄTZE AUSGLEICHEN UND SCHWERPUNKTE VERTEILEN. [...]²⁷¹

An die Montageverfahren der Avantgarde und die dadurch forcierte Aufhebung der Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen knüpften nach 1945 jene experimentellen Strömungen in der Literatur an, die gemeinhin unter der Bezeichnung „konkrete Poesie“ subsumiert werden. Zu diesem in den 1950er- und 1960er international zu beobachtenden Phänomen leistete dank der Wiener Gruppe auch Österreich einen wichtigen Beitrag. Vorrangiges Anliegen der konkreten Poesie war es, mittels Reduktion und Neuorganisation des (sprach)künstlerischen Materials eine neue poetische Syntax zu erzeugen und den inneren Beziehungsreichtum von Texten analog zu den Möglichkeiten in der atonalen Musik auszuweiten.²⁷² Konsequenterweise erscheinen diese Prinzipien im Werk von Gerhard Rühm, des wohl prominentesten Protagonisten der Wiener Gruppe, bei dem, wie es Jörg Drews formuliert hat, eine Kunst in die andere hinüberlockt und die Materialien sich überschneiden „bis ‘leselieder’ und ‘visuelle musik’ herauskommen.“²⁷³

Während sich der visuelle Charakter der konkreten Poesie noch vornehmlich durch die grafische Qualität der Sprachzeichen definierte, gingen die Autoren, die sich der „visuellen Poesie“ zugehörig fühlten, einen Schritt weiter, indem sie beispielsweise andere, d.h. nicht-sprachliche Codes mit einbezogen oder die seit der Antike bekannten Schrift-Bild-Verbindungen mit zeitgemäßen Mitteln zu erneuern versuchten.²⁷⁴ Die visuelle Poesie, so Eugen Gomringer, erweiterte sozusagen das sich in der konkreten Poesie anbietende Bild der Schrift zu einem multivisuellen Gesamtbild.²⁷⁵ Siegfried J. Schmidt spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „konzeptionellen Dichtung“, deren Texte „komplexe relationssysteme

²⁷¹ Kurt Schwitters: „[Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt]“ (1923), in: Friedhelm Lach (Hrsg.): „Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa“ (Band 5), München 2005, S. 133-135, hier: S. 134

²⁷² Vgl. Nachwort von Jörg Drews, in: Gerhard Rühm: „um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa“, Stuttgart 2000, S. 225

²⁷³ Ebd., S. 237

²⁷⁴ Rühm selbst etwa, der für sein schöpferisches Tun den Begriff „konzeptionell“ bevorzugt, hält die konkrete Poesie für eine inzwischen abgeschlossene, historische Bewegung, dem nur ein vergleichsweise geringer Teil seines eigenen Werks zuzurechnen sei. Vgl. ebd., S. 227

²⁷⁵ Eugen Gomringer: „von der konkreten poesie zur visuellen poesie“, in: Derselbe (Hrsg.): „visuelle poesie“, Stuttgart 1996/2006, S. 9

zwischen verschiedenartigen bedeutungsmöglichkeiten der sprachlichen und optischen textkonstituenten im sprachlich-optischen mischkontext“ aufbauen.²⁷⁶

„die unabschließbarkeit der deutung solcher text-sehwerke beschäftigt den leser-betrachter intensiver als in konkreter dichtung und macht ihn zum kreativen mit-spieler eines komplexen ästhetischen kommunikationsprozesses.“²⁷⁷

Die dialektische Beziehung von Wort und Bild, die in der visuellen Poesie so explizit zu Tage tritt, soll im nächsten Kapitel unter Einbeziehung der von W. J. T. Mitchell und Gottfried Boehm vorgebrachten Bildtheorien näher beleuchtet und am Beispiel von Hermann Painitz' Bildsprache überprüft werden.

²⁷⁶ Siegfried J. Schmidt: „von der konkreten poesie zur konzeptionellen dichtung“, in: ebd., S. 147

²⁷⁷ Ebd., S. 148

VIII. Bild-Text-Relationen, Schriftbildlichkeit, Diagrammatik

Der US-amerikanische Kunsthistoriker W. J. T. Mitchell, der als Antwort auf den „linguistischen Imperialismus“ 1992 den „Pictorial Turn“ ausgerufen hat, beschreibt die Dialektik von Wort und Bild als eine Konstante in dem Gewebe von Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt. Das Veränderliche sei die Webart, die Relation von Kette und Schuss.²⁷⁸ Der „Pictorial Turn“ beschränke sich daher nicht auf unsere Zeit, sondern es handle sich vielmehr um eine Redefigur, die seit der Antike viele Male wiederholt worden sei:

„Wenn Plato in der Allegorie des Höhlengleichnisses vor der Beherrschung des Denkens durch Bilder, Abbilder und Meinungen warnt, verlangt er eine Abwendung von den Bildern [...] und eine Hinwendung zum reinen Licht der Vernunft. Wenn Lessing im *Laokoon* davor warnt, die Effekte der visuellen Künste in den literarischen Künsten nachzuahmen, versucht er einen Pictorial Turn zu bekämpfen, den er als einen Verfall von ästhetischen und kulturellen Eigentümlichkeiten ansieht. Wenn Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* klagt, ‘ein Bild hielt uns gefangen’, dann meint er, daß eine bestimmte Metapher für das Leben des Geistes die Philosophie umklammert hielt.“²⁷⁹

Mitchell hebt weiters hervor, dass das Bild/Text-Problem nicht bloß „zwischen“ den Künsten konstruiert worden sei, sondern dass es sich dabei vielmehr um ein Problem *innerhalb* der einzelnen Künste und Medien handle. Für ihn sind demnach alle Künste „komposit“, aus Text *und* Bild bestehend; alle Medien folglich „Mixed Media, die verschiedene Codes, diskursive Konventionen, Kanäle und sensorische und kognitive Modi kombinieren.“²⁸⁰ Den Einwand, dass es doch auch *rein* visuelle und verbale Medien gäbe, entkräftet er zum einen mit dem Hinweis auf die Schrift, die „eine untrennbare Vernäherung des Visuellen und des Verbalen, [...] der inkarnierte ‘Bildtext’ selbst“ sei, und zum anderen mit dem Argument, dass figürliche, d.h. metaphorische Bezeichnungen „so bestimmt und konsistent benutzt [werden] wie buchstäbliche [...]“.²⁸¹ Die häufig mit dem Modernismus oder der abstrakten Kunst assoziierte Forderung nach absoluter Reinheit, der „Purgierung des Bildes von der Kontamination durch Sprache“, sei demzufolge ebenso unmöglich

²⁷⁸ W. J. T. Mitchell: „Bildtheorie“, hrsg. von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, S. 72

²⁷⁹ Ebd., S. 330

²⁸⁰ Ebd., S. 152

²⁸¹ Ebd., S. 153 f.

wie utopisch.²⁸² Worauf Mitchell hinaus will, ist, dass „man sich der Sprache als Medium statt als System nähert, als einem heterogenen Feld diskursiver Modi also, die statt eines unzweideutig codierten Schemas, das sich wissenschaftlicher Erklärung anbietet, pragmatische, dialektische Beschreibungen verlangen.“²⁸³ An anderer Stelle präzisiert er diesen Gedanken:

„Die Vorstellung vom (visuellen oder verbalen) Medium als heterogenem Feld von repräsentierenden Praktiken, als ‘Bild/Text’, wird hier nicht wegen ihrer Neuheit empfohlen, sondern aufgrund ihrer Dauerhaftigkeit als theoretische Tradition, aufgrund ihres Fortlebens als bleibender Zug von Poetik, Rhetorik, Ästhetik und Semiotik. Diese Tradition ist es, die uns die Modelle für den Vergleich der Künste liefert; sie ist es, die die Möglichkeit anderer Relationen zwischen Texten und visuellen Bildern erschließt und die Aussicht eröffnet, die Teilungen zwischen visueller und verbaler Kultur zu ent-disziplinieren.“²⁸⁴

Da im Falle von Hermann Painitz’ Werken ihrer spezifischen Wirkung auf den Betrachter mit klassischen Bildbeschreibungen und -vergleichen, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln unternommen wurden, nur bedingt beizukommen ist, soll dies im Folgenden mit dem von Mitchell vorgeschlagenem Bild/Text-Modell versucht werden.

Was die einzelnen Werkgruppen, unabhängig von ihrer Entstehungszeit und Thematik, miteinander verbindet, ist die Art ihrer Gestaltung, die auf der systematischen Platzierung bzw. Zusammenfügung von Einzelelementen auf einem Bildträger beruht. Besonders gut nachzuvollziehen ist dieses Verfahren freilich an den Collagen, bei denen ein Element nach dem anderen in seiner Funktion als Farbträger oder Zeichen, einem bestimmten Ablauf folgend, auf der Fläche positioniert wird. Ganz ähnlich verfährt Painitz aber auch in der Malerei, wo Schritt für Schritt deckende Farben neben- oder übereinander aufgetragen werden, so dass man von einer Tektonik sprechen kann ohne dass dabei irgendeine räumliche Anmutung entsteht. Was schließlich die direkt an der Wand arrangierten Alphabetcodierungen betrifft, so geht der Künstler, indem er die einzelnen Bildelemente oder Gegenstände aneinanderreihet, überhaupt wie ein Schriftsetzer vor. Ein weiteres gemeinsames Merkmal von Painitz’ Arbeiten ist ihre tendenziell

²⁸² Ebd., S. 154 f.

²⁸³ Ebd., S. 156

²⁸⁴ Ebd., S. 160

lineare Ausrichtung, die aber keineswegs einer gewissen Dynamik entbehrt, und nicht zuletzt die Betonung des neutralen Bildgrundes. In Anbetracht dieser spezifischen formalen Eigenschaften und der Tatsache, dass die einzelnen Bildelemente jeweils als Zeichen eines Codes fungieren, kann man sagen, dass Painitz' Werke ihrem ganzen Wesen nach ähnlich strukturiert sind wie Texte, dass also die Bildbestandteile – auch wenn sie nicht unmittelbar auf Sprachliches referieren – wie Buchstaben auf einer leeren Fläche angeordnet werden. Dass eine derartige Behauptung keineswegs abwegig ist, bewahrheitet sich insbesondere im Vergleich mit Beispielen aus der konkreten Poesie, die in repräsentativer Zahl in Painitz' eigenem Oeuvre zu finden sind. Zu den charakteristischen Gestaltungen der konkreten Poesie zählen nach Eugen Gomringer vor allem die so genannten „Konstellationen“, deren Sinn sich nicht aus der syntaktischen Beziehung, sondern vielmehr aus der optischen Wirkung der verwendeten Worte ergibt. Das Wesentliche daran ist die offene Form, die Anwendung von Kombinations- und Permutationsverfahren sowie der Einbezug des Raumes als Zwischen- und Umgebungsraum, der einzelne Elemente nicht nur trennt, sondern auch verbindet, indem er Assoziationsmöglichkeiten schafft.²⁸⁵

Zur besseren Veranschaulichung sei hier ein Schreibmaschinengedicht von Hermann Painitz angeführt, welches die oben genannten Kriterien erfüllt und dessen Inhalt sich dem Leser bzw. Betrachter in erster Linie durch die visuelle Komponente vermittelt:

WILDE PILZE

Wilde Wiesen
 Pilze wachsen wild
 Auf Wiesen
 Pilze wachsen wild
 Auf Wiesen
 Pilze wachsen wild auf Wiesen
 Pilze wachsen wild auf Wiesen
 Pilze wachsen wild auf Wiesen
 Wiesenpilze wachsen wild
 Wiesenpilze wachsen wild
 Wiesenpilze wachsen wild auf Pilzwiesen
 Wiesen
 Wilde Pilze
 Wiesen
 Pilzwiesen

²⁸⁵ Eugen Gomringer: „definitionen zur visuellen poesie“, in: Derselbe (Hrsg.): „konkrete poesie“, Stuttgart 1972/2001, S. 165

Diese Art von Text stützt sich demnach primär auf die materiell konkrete Erscheinung des Wortes auf der Fläche, wobei der Leerraum, die Entfernungen und die Positionen der Buchstaben genauso wichtig sind wie diese selbst und die Auflösung des syntaktischen Zusammenhangs so weit gehen kann, dass bereits ein einzelner Buchstabe als Text aufgefasst werden kann. Dadurch würde, so Franz Mon, das Auge lernen, in jeder Richtung zu lesen und das positive Zeichen in Einheit mit dem negativen Leerraum zu sehen; es würde in der einfachsten Anordnung die Vielfalt der Bezüge erkennen. Worauf es ankomme, sei nicht die Menge der Inhalte, sondern das Verhältnis von Zeichenaufwand und realisierbaren Beziehungen.²⁸⁶

Sprachgebilde der konkreten Dichtung folgen also dem Grundprinzip der offenen Form, welches die Produktivität des Rezipienten insofern voraussetzt als „durch die Aufgabe des eindimensionalen linearen Textflusses [...] der Betrachter/Leser gezwungen ist, anstelle dieser bisher vorgegebenen Orientierung seine eigene innerhalb einer zweidimensionalen Textfläche zu entwickeln, was umso besser gelingt, je dichter das [...] Beziehungsnetz ist.“²⁸⁷ Max Bense hat in diesem Zusammenhang betont, dass Texte, deren Zeichen- und Informationsfluss sich als ein Ereignis auf der Fläche konstituiert, „unbedingt gesehen [...] werden müssen, um apperzipiert, verstanden werden zu können.“²⁸⁸ Interessant im Hinblick auf die Bild-Text-Relationen, die es hier zu untersuchen gilt, ist insbesondere die folgende Bemerkung Benses:

„Mit der Definition der visuellen Texte geht die allgemeine Texttheorie in eine allgemeine Bildtheorie über. Nicht mehr die kleinste unzerlegbare Texteinheit (Einheit eines diskreten, semantischen oder ästhetischen Zeichenflusses linearer Anordnung), sondern die kleinste unzerlegbare Bildeinheit (Einheit eines diskreten, semantischen oder ästhetischen Zeichenflusses nichtlinearer Anordnung) mit allen spezifischen Realisations-, also Valenz- und Komplexitätsfragen steht in ihr zur Debatte.“²⁸⁹

Folgerichtig schreibt Bense dann in seiner 1969 veröffentlichten Texttheorie, dass konkrete Texte „im idealen Fall die Sprache nicht nur als *Bedeutungsträger*, sondern

²⁸⁶ Franz Mon: „buchstabenkonstellationen“, in: ebd., S. 175 f.

²⁸⁷ Klaus Peter Dencker: „Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart“, Berlin/New York 2011, S. 438

²⁸⁸ Max Bense: „Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik“, Baden-Baden 1965/1982, S. 301

²⁸⁹ Ebd., S. 302

darüber hinaus und vielleicht noch betonter als lautlichen und visuellen Akt“ benutzen. Das Wort als poetisches Gestaltungsmittel würde demnach „gleichzeitig auf der *Morphem-Ebene* (der Bedeutung), der *Graphem-Ebene* (der figürlichen Wahrnehmbarkeit) und der *Phonem-Ebene* (des Klangverlaufs)“ erscheinen.²⁹⁰ Schließlich konstatiert er auch eine Verwandtschaft zwischen Werbetexten und konkreter Dichtung, weil da wie dort der signalisierende Charakter der Zeichen und ihre materiale Qualität im Vordergrund stünden. Zumal für die Syntax der konkreten Dichtung „weniger die Grammatik als vielmehr das visuelle Arrangement der Wörter“ entscheidend sei, „um die Textgestalt nicht nur als bildhaft-gedankliches, sondern auch als sinnlich-optisches Phänomen zu demonstrieren.“²⁹¹

Anhand eines so genannten „Flächengedichtes“ von Franz Mon (Abb. 123), bei dem die teilweise gespiegelten und einander kreuzenden Textzeilen sowohl horizontal als auch vertikal verlaufen, so dass in manchen Bereichen ein unleserlich dichtes Buchstabengewirr entsteht, lässt sich besonders gut zeigen, wie sehr dessen optische Erscheinung jener von Painitz’ Bildern ähnelt. Intention solcher Gedichte ist es, die Fläche als konstitutives Element des Textes, ihre syntaktische Dimension hervorzuheben. Dies, so Franz Mon, sei ansonsten nur dann der Fall, wenn die konventionelle Sprache an ihre Grenze gerät wie zum Beispiel bei der Darstellung chemischer Formeln, beim Benzolring etwa. Es ginge also darum, die Potenz einer räumlich statt zeitlich artikulierten Schrift-Sprache zu verdeutlichen.²⁹²

„die zeit, in der ein auf die fläche gesetztes wort existiert, ‘fließt’ nicht mehr; sie schrumpft hinweg, und zugleich liegt sie auseinandergesogen in der dauer des lesenden blickes und bewegt sich in seiner geschwindigkeit. für den lesenden blick sind alle daten isoliert nur sie selbst und simultan momente des insgesamt erscheinenden. das gilt für alles schriftliche; es gilt in besonderem maße für verschriftungen, die die fläche bewußt als ordnungsmoment miteinbeziehen: der ganze text zeigt auf einen blick seine struktur, gliedert sichtbar seine beziehungen aus [...], tritt unmittelbar ins bild, statt sich erst in der vorstellung des lesers allmählich aus dem gelesenen erinnerten aufzubauen.“²⁹³

Wissend, dass bei Painitz’ Werken aus den 1960er-Jahren zwar keine Worte, aber arithmetische Reihen ins Visuelle transferiert werden, zeigt sich eine weitere

²⁹⁰ Max Bense: „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie“, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 95

²⁹¹ Ebd., S. 129

²⁹² Vgl. Franz Mon: „zur poesie der fläche“, in: Eugen Gomringer (Hrsg.): „konkrete poesie“, Stuttgart 1972/2001, S. 169

²⁹³ Ebd., S. 170

Affinität zu dem, was Franz Mon zur Fläche in der experimentellen Lyrik angemerkt hat: dass nämlich die Leere der ursprünglichen Fläche in der „Dichte“ eines Rasters insofern aufgehoben sei, als seine „Anhaltspunkte“ austauschbar scheinen und das Feld keine notwendige Grenze mehr hat, sondern vielmehr beliebig fortsetzbar gedacht werden könne – vorausgesetzt, dass eine repräsentative Menge der für den Text charakteristischen Elemente vorhanden ist.²⁹⁴

Es wurde im vorigen Kapitel schon kurz angesprochen, dass die Wurzeln der visuellen Poesie bis in die Antike zurückreichen. Die frühesten Beispiele von Figurengedichten bzw. rhopalischen Versen (griech. rhopalon, die Keule) sind von dem um 300 v. Chr. lebenden Simmias von Rhodos überliefert. Von ihm sind drei Bildgedichte in Form eines Eies, einer Axt und von Flügeln bekannt. Auf die Gefahr hin, dass dies in unserem Kontext exotisch und weit hergeholt erscheint, wollen wir es dennoch wagen, das „Ei“ bzw. die „Axt“ des Simmias (Abb. 124) mit Hermann Painitz' „Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder“ aus dem Jahr 1968 zu vergleichen (Abb. 19). Der Beweggrund hierfür ist die Art und Weise, wie die beiden Gedichte des Simmias zu lesen sind, „nämlich, indem man vom ersten Vers zum letzten übergeht, dann vom zweiten zum vorletzten, vom dritten zum drittletzten und so fort, bis zum Vers in der Mitte.“²⁹⁵ Ganz ähnlich ist Painitz bei der Visualisierung der Zahlenreihen in dem oben genannten sechsteiligen Bild vorgegangen, indem er die den Ziffern entsprechenden Farben durch Auszählen in konzentrischen Kreisscheiben und vertikaler Richtung jeweils von außen nach innen positioniert hat. Im Unterschied zu den Figurengedichten geht es bei Painitz nicht um die Übereinstimmung von Form und Inhalt (das „Ei“ des Simmias z.B. hat nicht nur die Form eines Eies, sondern es handelt auch von einem Ei), aber doch um die Synthese von Textualität und Visualität. Es ist also weniger die optische Erscheinung als vielmehr das *Verfahren*, das seine Bilder mit Texten vergleichbar macht.

Die im Kontext der visuellen Poesie angestellten Beobachtungen über die Beziehungen zwischen Wort und Bild haben in den letzten Jahren durch den

²⁹⁴ Ebd., S. 171

²⁹⁵ Massin: „Buchstabenbilder und Bildalphabete“, Ravensburg 1970, S. 158

innovativen Blickwinkel der Bildwissenschaft und Kulturtechnik²⁹⁶, die sich infolge des „pictorial“ bzw. „iconic turn“²⁹⁷ als transdisziplinäre Forschungsrichtungen herausgebildet haben, eine Vertiefung und Ausweitung erfahren. Ausgangspunkt dieser Theorien, die sich als methodische Alternative zu dem in der Geisteswissenschaft weit verbreiteten dichotomischen Denken verstehen, ist die Einsicht, dass die „Vertextung“ von Kultur an ihre Grenzen gestoßen und somit der Alleinvertretungsanspruch des Sprachlichen nicht mehr unangefochten ist.²⁹⁸ So hat sich beispielsweise die Philosophin Sybille Krämer aus kulturtechnischer Perspektive mit dem Phänomen der Schriftbildlichkeit auseinandergesetzt, welches, wie sie schreibt, bei der Betrachtung der Alphabetschriften gewöhnlich ausgeblendet bleibt, da Schrift gemeinhin als die Übertragung der lautlichen Form der Sprache in eine Lineatur von Buchstabenfolgen gilt und dabei vergessen wird, „dass jeder geschriebene Text von der *Zweidimensionalität* der Fläche Gebrauch macht.“²⁹⁹ Mithin werde auch übersehen, dass so manche grammatische Strukturen und gedankliche Differenzierungen überhaupt erst im Schriftbild zutage treten können:

„Was also in der phonographischen Annahme, Schrift sei visuell realisierte mündliche Sprache, ausgeblendet bleibt, ist der Umstand, dass (a) Texte eine Modalität sind, Sprache zu ikonisieren und dass (b) diese ‘Sprache des Raumes’ kognitive Entitäten vorstellig machen kann [...]: Für diese Versinnlichung der ‘logoi’, die damit dem Register der ‘aisthesis’ zugänglich werden, gibt es in der mündlichen Sprache kein Analogon.“³⁰⁰

Krämer schlägt daher ein alternatives Schriftkonzept vor, das zwischen Schrift als Medium, Symbolsystem und Kulturtechnik sowie ihrem Struktur-, Referenz- und Performanzaspekt unterscheidet. Signifikantes Strukturmerkmal der Schrift sei demnach die „Zwischenräumlichkeit“, bei der es – anders als bei Bildern – auf die Leerstellen und Lücken ankomme. Indem sie sich auf Nelson Goodman und seine in

²⁹⁶ Als „Kulturtechniken“ gelten „Zivilisationstechniken“ wie Lesen, Schreiben und Rechnen. Es handelt sich dabei um „semiotische Praktiken, mit denen wir die Spielräume unserer Kommunikation und Kognition erweitern“. Vgl. Sybille Krämer: „‘Schriftbildlichkeit’ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hrsg.): „Bild – Schrift – Zahl“, München 2003/2009, S. 167

²⁹⁷ Der Begriff „iconic turn“ wurde 1994 von dem deutschen Kunsthistoriker Gottfried Boehm aufgebracht.

²⁹⁸ Sybille Krämer, Horst Bredekamp: „Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur“, in: Dieselben (Hrsg.): a. a. O., S. 15

²⁹⁹ Sybille Krämer: „‘Schriftbildlichkeit’ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: ebd., S. 159

³⁰⁰ Ebd., S. 160 f.

„Languages of Art“ (1968/1976) entwickelte Theorie der Notation beruft, beschreibt Sybille Krämer die *Disjunktivität* und *endliche Differenziertheit* als die zwei wesentlichen Eigenschaften des Mediums Schrift:

„Mit der *Disjunktivität* [...] ist sichergestellt, dass jede konkrete Marke genau einen Zeichentypus instantiiert: Schriftzeichen bilden Abstraktionsklassen, die sich in ihren Elementen nicht überschneiden. [...] Mit der *endlichen Differenziertheit* [...] ist gewährleistet, dass die Schriftzeichen diskret angeordnet sind, es also zwischen zwei benachbarten Zeichen immer eine Leerstelle gibt, die sicherstellt, dass sich an dieser Stelle nicht noch ein drittes Zeichen befinden kann. [...] Es ist diese Art von ‘Leerstellen-Sichtbarkeit’, die im Zusammenspiel von Disjunktivität und Differenziertheit entsteht, auf die sich unser Ausdruck ‘Zwischenräumlichkeit’ bezieht. Dadurch wird eine Modalität von Sichtbarkeit eröffnet, die wir als ‘Syntax-Visualität’, als ‘Strukturbildlichkeit’ beschreiben können. Diese sei nun, im Unterschied zur ‘piktoralen Ikonizität’ traditioneller Bilder, die ‘notationale Ikonizität’ der Schrift genannt.“³⁰¹

Durch die „notationale Ikonizität“ werde das Prinzip der Differenzialität anschaulich zur Geltung gebracht. Das heißt, dass die Identität eines Zeichens weniger auf seiner konkreten Gestalt als vielmehr auf seiner Position, seinem „Stellenwert“, innerhalb einer Gesamtkonfiguration beruhe.

Dadurch werde ein neues Darstellungspotential eröffnet, das das bloß Denkbare und damit Unsichtbare dem Register der Wahrnehmung zugänglich macht.³⁰²

„Das Sprechen wird durch das Schreiben nicht bloß fixiert, sondern – indem es im Ordnungsmuster der notationalen Visualität zur Darstellung kommt – zugleich isoliert, zerlegt und individuiert. [...] Was die notationale Visualität zur Anschauung bringt, ist also die *Form* der Sprache.“³⁰³

Krämer verdeutlicht diese Beobachtung anhand der formalen Sprachen (Mathematik, Logik, Programmiersprachen), die, wie sie schreibt, „graphische Systeme sui generis bilden“ und gebraucht hierfür den Ausdruck „operative Schrift“.³⁰⁴ Sie ermöglicht es, etwas sinnlich zu vergegenwärtigen, was sich den Sinnen per se nicht zu zeigen vermag, und es allgemeingültig zu notieren, so dass sich daraus ein lehr- und lernbares Wissen ableiten lässt. Diese Fähigkeit der Schrift gewinnt, so Krämer, durch die digitale Schrift oder vielmehr durch die numerische Simulation computererzeugter Bilder eine neue Dimension:

³⁰¹ Ebd., S. 162 f.

³⁰² Vgl. ebd., S. 164

³⁰³ Ebd., S. 165 f.

³⁰⁴ Ebd., S. 161

„Die Simulationsbilder sind Visualisierungen von numerischen Werten, Bestandteil eines Transformationsprozesses, der Schrift (Formel), Zahl (Simulation) und Bild (Visualisierung) einschließt und im Zuge dieser Transformation interpretierbare Bilder für [...] unüberschaubar und uninterpretierbar große Datenmengen erzeugt. Doch die Daten, um die es dabei geht, sind nicht durch Messvorgänge gewonnen, sondern wurden auf Basis formalisierter Theorien durch den Computer selbst erzeugt. Das aber heißt: Diese Simulationsbilder sind keine Abbilder von Realitätszusammenhängen, sondern können [...] als ‘Bilder von Theorien’ bzw. als ‘Exemplifikation mathematischer Modelle’ gedeutet werden: Sie repräsentieren ihre eigenen Erzeugungsmechanismus.“³⁰⁵

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal Hermann Painitz’ visuelle Codierungen von Zahlenreihen, wird evident, dass sich in ihnen eben jene „notationale Ikonizität“ manifestiert, die mittels der „Aisthesis des Kalküls“ die Versinnlichung von Abstrakta ermöglicht. Es trifft aber ebenso zu, was Gottfried Boehm über Diagramme angemerkt hat, dass nämlich durch die Übertragung abstrakter Zahlenverhältnisse in eine visuelle Konfiguration aus einem „statistischen Quantum“ ein „anschauliches Quale“ wird.³⁰⁶ Boehm bezeichnet das Diagramm als „die erfolgreichste und bis heute omnipräsente kognitive Bildform“, weil es imstande ist, zu *zeigen*, was aus bloßen Zahlenkolonnen niemals ersichtlich wäre.³⁰⁷ In diesem Zusammenhang weist er auch darauf hin, dass der ikonische Logos dem der Zahl eng verwandt ist.³⁰⁸ Gemeint ist damit ein nicht-prädikativer Sinn, dem kein sprachlicher Logos vorausgeht:

„Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträglichen Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache.“³⁰⁹

Das führt uns letztlich wieder zu W. J. T. Mitchell zurück, dem es ähnlich wie Gottfried Boehm um eine Freilegung der infolge des „linguistic turn“ verschütteten Eigenlogik der Bilder geht. Der „pictorial turn“ bedeutet demnach für Mitchell „eine postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes“, verbunden mit

³⁰⁵ Ebd., S. 173 f.

³⁰⁶ Vgl. Gottfried Boehm: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, in: Derselbe: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Lizenzausgabe 2010, S. 51

³⁰⁷ Vgl. ebd.

³⁰⁸ Ebd., S. 50

³⁰⁹ Ebd., S. 53

der „Erkenntnis, daß die Formen des Betrachtens [...] ein ebenso tiefgreifendes Problem wie die verschiedenen Formen des Lesens [...] darstellen und daß die visuelle Erfahrung oder ‘die visuelle Fähigkeit zu lesen’ nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürfte.“³¹⁰ Erste Anzeichen für diese Wende sieht er bereits in der Semiotik von Charles Sanders Peirce (1839-1914) und in Nelson Goodmans 1968 erstveröffentlichter Schrift „Languages of Art“. – Insofern als sich beide bei ihren Forschungen über die Grundlagen nicht-linguistischer Symbolsysteme von der Annahme distanziert haben, dass das Modell der Sprache paradigmatisch für die Analyse von Bedeutung sei.³¹¹ Diesen Gedanken weiterführend, glaubt Mitchell an die Theoriefähigkeit der Bilder selbst – in dem Sinn, dass sie „ihre eigene Metasprache mit sich führen.“³¹²

Die These, dass Bilder in der Lage sind, Theorie abzubilden und darzustellen, erfährt in jüngster Zeit zunehmend Bestätigung von Seiten der Wissenschaftsforschung, indem sie immer wieder den Nachweis erbringt, dass die aus einem Bild, einer Skizze oder einem Diagramm gewonnene Erkenntnis oftmals die im Text angestrebte Begründung vorwegnimmt oder sogar zu ersetzen vermag.³¹³

Zu vergleichbaren Einsichten gelangte auch Hermann Painitz, wie aus einem 1978 gehaltenen Vortrag zum Thema „Form, Farbe und Information“ hervorgeht, in welchem er Diagramme, Piktogramme und Organogramme als Möglichkeiten bezeichnet, „etwas zum Bild werden zu lassen, was vorher bildlich nicht in Erscheinung treten konnte.“³¹⁴ Kunst ist für Painitz daher „ein Ergebnis der Erkenntnistätigkeit des Künstlers und [...] kann ohne Anstrengung weder geschaffen noch konsumiert werden.“³¹⁵ Seiner Überzeugung nach, müsse ein Künstler nämlich danach streben, Kunst bzw. künstlerische Intuition und Wissen(schaft) miteinander zu verbinden. Was für ihn dabei im Vordergrund steht, ist das Visualisieren von Beziehungen, die sich der natürlichen Wahrnehmung gemeinhin entziehen. Das gilt nicht nur für die in den vorhergehenden Kapiteln erörterten Arbeiten, sondern mehrheitlich auch für Werke, die in den 1980er-Jahren entstanden sind. So etwa hat Painitz in einer umfangreichen Serie von

³¹⁰ W. J. T. Mitchell: a. a. O., S. 108

³¹¹ Vgl. ebd., S. 102

³¹² Ebd., S. 176

³¹³ Vgl. ebd., Nachwort von Gustav Frank, S. 469

³¹⁴ Hermann Painitz: „Form, Farbe und Information“, in: „Hermann J.Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog (hrsg. von Neue Galerie der Stadt Linz, Museum moderner Kunst Wien, NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten), Linz 1987, S. 104

³¹⁵ Ebd., S. 105

Papiercollagen zum Thema „Vögel“ (1986/1987) den Versuch unternommen, das Gefieder verschiedener Vögel jeweils mittels eines in abstrakt-geometrische Formen übersetzten Farbcodes diagrammartig darzustellen. Um dem Betrachter, der sich hier, wie Jan Tabor schreibt, mit „wohlgeordneten Haufen von Punkten, Kreisen, Vierecken“³¹⁶ konfrontiert sieht, auf die Sprünge zu helfen, weisen die einzelnen Blätter neben dem lateinischen Namen rechts oben auch eine fotografische Abbildung des betreffenden Vogels auf (Abb. 125-126). Der Künstler selbst, der – nebenbei bemerkt – auf dem Gebiet der Ornithologie äußerst bewandert ist, hat diesen Zyklus folgendermaßen kommentiert: „Dem Connaisseur bietet die Ornithologie die Gelegenheit, schlagartig zu erkennen, um welchen Vogel es sich handelt. Das Federkleid der Vögel als Farbsprache [...] assoziiert signalhaft. Erkenntnis ist ein Aha-Erlebnis, der Eindruck des optisch erfaßten Vogels wird in diesen Bildern nicht erzählerisch geschildert, sondern als Essenz wiedergegeben.“³¹⁷

Was nun der „Vogel“-Zyklus mit den Auszählbildern der 1960er- und den statistischen Arbeiten der 1970er-Jahre gemeinsam hat, wird mit Hilfe des erweiterten Begriffs der Diagrammatik nachvollziehbar. Der engeren Definition nach „ein Entwurfs- und Erkenntnisverfahren, das eine besondere Beziehung zu Diagrammen unterhält“³¹⁸, wurde die allgemeine Diagrammatik vor allem durch den amerikanischen Semiotiker Charles S. Peirce geprägt. Bei dem auf seinen Überlegungen gründenden Konzept der Diagrammatik geht es im Wesentlichen um „ein anschauliches Denken, in dem aus der ästhetischen Form einer Zeichenkonfiguration logische Schlussfolgerungen mit praktischer Relevanz abgeleitet werden“³¹⁹, wobei ein zentraler Aspekt die bildliche Darstellung von an sich unsichtbaren Zusammenhängen ist, die sprachlich nur mit erheblichem Mehraufwand zu vermitteln wären. Die spezifische Qualität diagrammatischer Veranschaulichung besteht mitunter darin, Sachverhalte oder Ereignisketten auf ein relationales Gefüge von Elementen zu reduzieren und „den *Zeigegestus* des Bildes mit dem *Rechenmodus* der Zahl sowie mit dem *Bezeichnungsprinzip* der Sprache

³¹⁶ Jan Tabor: „Gestaltete Künstlichkeit als Ersatz für die Natur“, in: „Kurier“, 3. November 1987
Die Rezension erschien anlässlich einer Ausstellung dieser Blätter im Museum moderner Kunst (Palais Liechtenstein) in Wien.

³¹⁷ Hermann J. Painitz: „Die Vögel“, in: „Bruder Vogel, Schwester Blume“, Ausstellungskatalog der Galerie Carinthia (hrsg. von Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler), Klagenfurt 1995, S. 22

³¹⁸ Matthias Bauer, Christoph Ernst: „Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld“, Bielefeld 2010, S. 17

³¹⁹ Ebd., S. 49

[zu] verbinden.“³²⁰ Diagramme verknüpfen, mit anderen Worten, den Logos des Bildes mit dem Logos der Zahl und dem Logos der Sprache. In Anbetracht dessen, dass also Diagramme an der Schnittstelle von Wahrnehmung und Einbildungskraft, Sinnlichkeit und Verstand operieren, sind sie, wie Matthias Bauer und Christoph Ernst betonen, zugleich ein epistemisches und ästhetisches Phänomen, dem letztlich auch ein kreatives Moment zueigen ist. Es äußert sich derart, „dass man anhand einer Konfiguration, die bestimmte Verhältnisse oder Zusammenhänge *anzeigt*, verschiedene Rekonfigurationen *durchspielen* kann.“³²¹ Nicht zuletzt handelt es sich um eine „Grammatik der Gedankenexperimente [...], bei der es, wie bei allen Experimenten, auf die systematische Variation der Versuchsanlage und das Überprüfen der praktischen Auswirkungen dieser Variation ankommt.“³²²

So gesehen, spielt das Diagrammatische insbesondere auch bei der Betrachtung ungegenständlicher Kunst eine wichtige Rolle:

*„Um so geringer die Referenzialisierbarkeit einer Komposition ist, desto intensiver wird in ihr nach Relationen und Mustern, Bezugsverhältnissen und Schemata gesucht – nicht, um doch noch eine gegenständliche Bedeutung zu finden, sondern um die Machart des Kunstwerks selbst konjunktural zu erfassen und sich dergestalt ein Erlebnis zu verschaffen, dessen Wert in der Vollzugsform der Bilderfahrung selbst liegt.“*³²³

Mit Gottfried Boehm kann man in diesem Zusammenhang auch von heuristischen Modellen sprechen, derer man sich seit alters bedient, um unsichtbare oder schwer vorstellbare Realitäten wie zum Beispiel die Planetenbahnen begreiflich zu machen, wobei die Zeigekraft solcher Modelle stets von der richtigen Vereinfachung, der Reduktion von Komplexität, abhängig sei.³²⁴ Es geht also im Unterschied etwa zu Architekturmodellen nicht darum, ein maßstäbliches wirklichkeitsgetreues Abbild zu erzeugen, sondern vielmehr um die Schaffung von *Analogien* zwischen Konstrukt und Realität mit der Besonderheit, dass es sich hierbei um *Entsprechungen ohne Ähnlichkeit* handelt.³²⁵ Es sei daher wenig überraschend, dass sich insbesondere in

³²⁰ Ebd., S. 46

³²¹ Ebd., S. 14

³²² Ebd., S. 49

³²³ Ebd., S. 232

Demnach wäre beispielsweise ein drip painting als *Bewegungsdiagramm* aufzufassen, das die Dynamik und Energie seines Herstellungsprozesses exemplifiziert. Vgl. ebd., S. 234

³²⁴ Vgl. Gottfried Boehm: „Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell“, in: Derselbe: a. a. O., S. 117 f.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 135

der Kunst des 20. Jahrhunderts zahlreiche Exempel unähnlicher Analogien finden lassen, so Boehm:

„Eine Fülle alternativer Weltmodelle ist im Kontext der Moderne entstanden, die jenseits der Mimesis den unfeststehend-komplexen, den energetischen Charakter von Realität ausloten, sich einer ästhetischen Heuristik bedienen. [...]

Es sollte auf diesem Wege möglich werden, die verbreitete Meinung, nach der sich die Praktiken der Kunst, der Wissenschaft bzw. der Mathematik wechselseitig und essentiell ausschliessen [sic!], zu überwinden.“³²⁶

Boehm zufolge ermöglichen heuristische Modelle „einen plausiblen Übergang von der Sphäre der Artefakte zu derjenigen der Erkenntnis“³²⁷, so dass er in dieser „gemischten“ Bildform den „Paradefall einer Durchkreuzung epistemischer und künstlerischer Verfahren“³²⁸ sieht, was oben bereits als ein Wesensmerkmal von Diagrammen hervorgehoben wurde.

Im Werk von Hermann Painitz manifestiert sich das Diagrammatische oder Heuristisch-Modellhafte als durchgängiger, jedoch unterschiedlich ausdifferenzierter Modus, mit Hilfe dessen es ihm gelingt, Kognitives in eine visuelle Perzeption zu übersetzen. So stellen seine dicht organisierten Bilder der 1960er-Jahre ausschließlich aus Zahlen abgeleitete Diagramme dar, die darauf abzielen, abstrakte (i. e. sinnlich und realiter nicht wahrnehmbare) Vorgänge in Form von statistischen bzw. rhythmischen Farbverteilungen sichtbar zu machen. Wohingegen seine eigentlich statistischen Arbeiten der 1970er-Jahre auf reale Ereignisse wie z.B. die alltäglichen Verrichtungen einer bestimmten Person oder ein Wahlergebnis zurückgehen. Diese werden, wie aus den diversen Vorstudien hervorgeht, tatsächlich zunächst in mehr oder weniger „klassischen“ Diagramme erfasst: das Wahlergebnis etwa anhand eines Tortendiagramms; die privaten, durch verschiedene Bildzeichen symbolisierten Tätigkeiten mittels eines Koordinatensystems, das horizontal die Tage und vertikal die Stunden angibt. Was hier zudem evident wird, ist die für Diagramme charakteristische Mischung aus Bild und Schrift, die sich schließlich auch in den endgültigen, deutlich abstrahierten bildlichen Umsetzungen wieder findet. Das bedeutet, dass die Kernaussage der Bilder im Prinzip sowohl aus den dargestellten relationalen Verhältnissen als auch aus den ebenfalls im Bild

³²⁶ Ebd., S. 138 f.

³²⁷ Ebd., S. 118

³²⁸ Ebd., S. 139

verwendeten Schriftzeichen und Zahlen abgelesen werden kann. Allerdings ist dies nicht immer ganz leicht, da Painitz bewusst Strategien einsetzt, die den Intentionen von Diagrammen, nämlich den Erkenntnisprozess zu forcieren, zuwiderlaufen. Das gilt beispielsweise für das „Bild der Nationalratswahl“, das einen an sich schnell zu erfassenden Sachverhalt verkompliziert wiedergibt, und im Besonderen für den „Vogel“-Zyklus, dessen Thema sich ohne die in den Blättern mitgelieferten ikonischen und schriftlichen Hinweise nicht annähernd erschließt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Painitz' Bilder den Betrachter jeweils mit einer visuellen Unruhe konfrontieren, die im Widerspruch zu der suggerierten Eindeutigkeit der Bildinformation steht und von der Anwendung einer Art Pseudodiagrammatik, einem ästhetischen Spiel mit wissenschaftlichen Repräsentations- und Abbildungsverfahren herrührt. Letztlich aber kann man, wenn wir uns an das zuvor Gesagte erinnern, Painitz' Bilder als heuristische Modelle und von daher als unähnliche Analogien identifizieren, deren Aussehen, wie Gottfried Boehm schreibt, von der zugrunde liegenden, die ikonische Differenz artikulierenden Schema-Regel bestimmt wird:

„Selbst unsichtbar trifft sie Entscheidungen, die sichtbar werden. Sie lässt unendlich vieles in den Abgrund des bloss [sic!] Möglichen verschwinden und macht gerade dadurch sichtbar.“³²⁹

Aus diesem qualitativen Transformationsprozess, der mittels eines Schemas das Faktische ins Imaginäre wandelt und das bloße Material als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt, resultiert eine innere Kohärenz, die Boehm als „Logik der Bilder“ bezeichnet. Er versteht darunter eine den Bildern „eigentümliche, nur ihnen selbst abzulesende Weise, Sinn zu erzeugen“³³⁰, wobei er betont, dass der Bildsinn nicht-prädikativ sei und folglich auch nicht auf die Ja/Nein-Logik von Aussagesätzen zurückgeführt werden könne.³³¹

Hermann Painitz' Ringen um eine „Logische Kunst“ erscheint daher, aus dem Blickwinkel der Bildwissenschaft betrachtet, aktueller denn je, was abschließend ein auf sein Schaffen der 1960er-Jahre bezogenes Zitat aus einem Gespräch mit der Autorin belegt:

³²⁹ Ebd., S. 125 f.

³³⁰ Gottfried Boehm: „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“, in: Derselbe: a. a. O., S. 208

³³¹ Ebd., S. 211

„Ich hatte nur ein Ziel, nämlich etwas zu machen, was ich vertreten kann und was nicht willkürlich ist. Daher kommen die Mittel, die ich eingesetzt habe: Serien, Rhythmen und Reihen. Mit dieser Zeilentechnik, einem literarischen Verfahren, konnte ich das Grundmaterial so aufbereiten, dass es lesbar wird wie eine Schrift. Auf der Bildfläche werden dadurch Positionen ausfindig gemacht, die auch Sinn ergeben. Um eine bestimmte Position ausfindig zu machen (zum Beispiel wo auf der Bildfläche eine Kreisscheibe platziert wird), braucht es eine Begründung.“³³²

³³² Hermann Painitz in einem am 11.08.2008 aufgezeichnetem Gespräch, publiziert in: Gerald Matt/österreichisches Parlament (Hrsg.): a. a. O., S. 302 f.

Literaturverzeichnis

- Aigner, Carl/Bast, Gerald (Hrsg.): „Helga Philipp. Poesie der Logik“, Wien 2010
- Amelunxen, Hubertus von/Appelt, Dieter/Weibel, Peter (Hrsg.): „Notation. Kalkül und Form in den Künsten“, Akademie der Künste, Berlin und ZKM Karlsruhe 2008
- Architekturzentrum Wien (Hrsg.): „The Austrian Phenomenon. Konzeptionen Experimente Wien Graz 1958-1973“ (HINTERGRUND 23), Wien 2004
- Artaker, Anna/Weibel, Peter (Hrsg.): „marc adrian“, Klagenfurt 2007
- Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hrsg.): „Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)“, Stuttgart, Weimar 1995/2005
- Baum, Peter: „RHYTHMISCHE ABFOLGEN. Erfolgversprechendes Debüt von Hermann Painitz in der Galerie im Griechenbeisl“, in: „alte und moderne kunst“, 9. Jahrgang 1964, Heft 77, Wien 1964, S. 50
- Baum, Peter: „Jürgen Messensee, Hermann J. Painitz, Erwin Reiter. Österreicher auf der 12. Biennale von Sao Paolo“, in: „alte und moderne kunst“, 18. Jahrgang 1973, Heft 128, S. 36-37
- Bahr, Hermann: „Die Überwindung des Naturalismus“, in: „Hermann Bahr. Essays“, hrsg. vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz, Wien 1962, S. 129-175
- Bauer, Matthias/Ernst, Christoph: „Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld“, Bielefeld 2010
- Bense, Max: „Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie“, Reinbek bei Hamburg 1969
- Bense, Max: „Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik“, Baden-Baden 1982
- Bense, Max: „Fotoästhetik“ (1958), in: Kemp, Wolfgang: „Theorie der Fotografie III. 1945-1980“, München 1999, S. 134-138
- Birhälmer, Antje: „Mehr als schöne Worte. Betrachtungen zum Verhältnis zwischen Kunst, Sprache und Schrift“, in: „Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute“, Ausstellungskatalog (hrsg. vom Von der Heydt-Museum und Kunst- und Museumsverein Wuppertal), Düsseldorf 1991, S. 15-22
- Boehm, Gottfried: „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Lizenzausgabe 2010 [Berlin University Press 2007]

Bogner, Dieter: „Proportionsordnungen“ (1988), in: Rychlik, Otmar (Hrsg.): „RAINERIANA. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer“, Wien 1989, S. 93-96

Bogner, Dieter (Hrsg.): „Haus-Rucker-Co. Denkräume – Stadträume 1967-1992“, Klagenfurt 1992

Breicha, Otto/Fritsch, Gerhard (Hrsg.): „Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945“, Salzburg 1967

Bucher, Annemarie: „spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953-1964“, Baden 1990

Buchmann, Mark (Hrsg.): „In Serie“, Ausstellungskatalog, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich 1969

Buchmann, Sabeth: „Conceptual Art“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“, Köln 2006, S. 49-53

Burkhardt, François/Manker, Paulus (Hrsg.): „Hans Hollein. Schriften & Manifeste“, Wien (Universität für angewandte Kunst) 2002

Burnham, Jack: „Kunst und Strukturalismus. Die neue Methode der Kunst-Interpretation“, Schauberg, Köln 1973

de Saussure Ferdinand: „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“, hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin/New York 2001 (3. Auflage)

Dencker, Klaus Peter: „Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart“, Berlin/New York 2011

Dorfles, Gillo: „Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst“, München 1988

Düchting Hajo: „Elementare Realität“, in: Lothar Romain/Detlef Bluemler (Hrsg.): „Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 26 (Kenneth Noland), München und Bonn 1994, S. 3-11

Eco, Umberto: „Einführung in die Semiotik“, München 2002

Fiedler, Jeannine (Hrsg.): „Bauhaus“, o. O. 2006

Fleck, Robert: „Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich“, Wien 1982

Franke, Herbert W.: „Phänomen Kunst. Die kybernetischen Grundlagen der Ästhetik“, Schauberg, Köln 1974

Friedel, Helmut (Hrsg.): „Kandinsky – Absolut. Abstrakt“, München 2008

Gerstner, Karl: „Rückblick auf sieben Kapitel konstruktive Bilder Etc.“ (hrsg. von Eugen Gomringer), Ostfildern-Ruit 2003

Godfrey, Tony: „Konzeptuelle Kunst“, Berlin 2005

Gomringer, Eugen (Hrsg.): „konkrete poesie“, Stuttgart 1972/2001

Gomringer, Eugen (Hrsg.): „visuelle poesie“, Stuttgart 1996/2006

Goodman, Nelson: „Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie“, Frankfurt am Main 1997

Grayling, A. C.: „Wittgenstein“, Freiburg im Breisgau o. J. (Lizenzausgabe)

Greenberg, Clement: „Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken“ (hrsg. von Karlheinz Lüdeking), Dresden 1997

Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): „Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle“, Ostfildern 1995

Hartmann, Frank/Bauer, Erwin K.: „Bildersprache. Otto Neurath. Visualisierungen“, Wien 2006

Hauk, Freimut: „Lust an der Erkenntnis. Grundlagen der Philosophie“, München 2003

Hofmannsthal, Hugo v.: „Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte“, hrsg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2000

Jankowski, Adam: „Über Hermann Painitz und seine Arbeiten“, in: „das pult“, August-September 1969, St. Pölten 1969, S. 4-6

Johnston, William M.: „Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938“, Wien, Köln, Weimar 1992

Kaitna, Walter (Hrsg.): „Walter Kaitna. Kräftesysteme“, Ausstellungskatalog, Wien 1982

Kandinsky, Wassily: „Essays über Kunst und Künstler“ (hrsg. und kommentiert von Max Bill), Bern o. J. [Copyright 1955 by Max Bill, Zürich und Nina Kandinsky, Neuilly s. Seine]

Katalog „Auszahlbilder – Visualisierung der Zeit – Statistische Portraits – Bildwerdungen der Nationalratswahl 1971“ (8.2. – 18.3.1972), Galerie Schottenring, Wien

Katalog „XII Bienal de São Paulo 1973. Austria. H. J. Painitz“, Wien [1973]

Katalog „Kunst im internationalen Zentrum Wien“, hrsg. von IAKW (Internationales Amtssitz- und Konferenzzentrum Wien, AG), Wien o. J.

Katalog „LOGISCHE KUNST?“ im Rahmen des II. Internationalen Wittgenstein-Symposiums in Kirchberg am Wechsel (27. August bis 4. September 1977)

Katalog „Regel und Abweichung“, Stiftung für konstruktive und konkrete Kunst, Zürich 1997

Katalog „Robert Filliou. Genie ohne Talent“, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2003

Keyserling, Arnold: „Der Wiener Denkstil“, Graz 1965

Köck, Johannes: „Kurt Ingerl – Ein Leben für die Kunst. Teil I: Biografie und Computerkunst“ (hrsg. vom Niederösterreichischen Kulturforum), Eigenverlag 2009

König, Otto: „Das Auge als biologische Wurzel kultureller Phänomene“ (1978), wieder abgedruckt in: Forschungsgemeinschaft Wilhelminenberg (Hrsg.): „33 Jahre Wilhelminenberg. Von den Reiherkolonien des Neusiedlersees zur Kulturethologie“, Ausstellungskatalog Wiener Secession, Wien 1979, S. 187-199

Kos, Wolfgang/Kunsthalle Wien (Hrsg.): „Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine“, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien 1997

Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hrsg.): „Bild – Schrift – Zahl“, München 2003/2009

Kupka, František: „Die Schöpfung in der bildenden Kunst“ (hrsg. von Noemi Smolik), Ostfildern-Ruit 2001

Kupper, Daniel: „Paul Klee“, Reinbek bei Hamburg 2011

Lach, Friedhelm (Hrsg.): „Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Manifeste und kritische Prosa“ (Band 5), München 2005

Lamač, Miroslav/ Mahlow, Dietrich: „Jiří Kolář. Eine Monografie“ (hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg), Schauberg, Köln 1968

Lichtenfeld, Monika (Hrsg.): „gerhard rühm. gesammelte werke. 2.1 visuelle poesie“, Berlin 2006

Lohse, Richard Paul: „Modulare und serielle Ordnungen 1943-84“, Zürich 1984

Marzona, Daniel/Grosenick, Uta (Hrsg.): „Conceptual Art“, Köln 2005

Massachusetts Institute of Technology (Hrsg.): „Mel Bochner. Solar System & Rest Rooms. Writings and Interviews, 1965-2007“, Cambridge, London 2008

Massin: „Buchstabenbilder und Bildalphabet“, Ravensburg 1970

Matt, Gerald A./österreichisches Parlament (Hrsg.): „Österreichs Kunst der 60er-Jahre. GESPRÄCHE“, Nürnberg 2011

Mayer, Gerhard: „Aufforderung zum Träumen. Eine Bestandsaufnahme der österreichischen Kunstszene in den sechziger Jahren“, in: „alte und moderne kunst“, 19. Jahrgang, Heft 132, 1974, S. 27-35

Mitchell, W. J. T.: „Bildtheorie“ (hrsg. von Gustav Frank), Frankfurt am Main 2008

Nationalgalerie Berlin (Hrsg.): „Vorträge zum filmischen Werk von Marcel Broodthaers“, Köln 2001

Natter, G. Tobias: „Ornament versus Geometrie“, in: Österreichische Galerie Belvedere (Hrsg.): „aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre“, Ausstellungskatalog, Wien 1995, S. 100-105

Neue Galerie der Stadt Linz/Museum moderner Kunst Wien/NÖ.

Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten (Hrsg.): „Hermann J. Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog, Linz 1987

Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur/Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession (Hrsg.): „Logische Kunst. Ist Kunst logisch? Jede Kunst ist logisch. Kunst kann nicht logisch sein“, Katalog zur Ausstellung in der Wiener Secession, o. O., o. J. [1978]

Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur (Hrsg.): „Marc Adrian. Hinterglasmontagen 1955-1979“, Katalog zur Ausstellung im Frauenbad in Baden, Wien 1979

Niederösterreichisches Kulturforum (Hrsg.): „Josef Matthias Hauer 1883-1959“, o. O., o. J. [Gedenkbroschüre zum 20. Todestag anlässlich einer Ausstellung im Bundesgymnasium Wiener Neustadt]

Painitz, Hermann J.: „Raum, Farbe, Wort, Zahl und Bewegung oder vier mal drei ist zwölf“, in: „protokolle '68“, Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. von Otto Breicha und Gerhard Fritsch, Wien-München 1968, S. 106-117

Painitz, Hermann J.: „Die Gegensätze Kunst und Natur oder konstruktive Vorschläge zur Abschaffung der Natur“, in: „Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik“ (hrsg. von Alfred Kolleritsch/Günter Waldorf im Forum Stadtpark, Graz), Heft 23/24, 1968, S. 44-46

Painitz, Hermann J.: „ERKLÄRUNGEN – ERLÄUTERUNGEN – FORDERUNGEN – HINWEISE“, Eigendruck, o. J. [1968]

Painitz, Hermann J.: „Zu den Entwürfen für die Planierung der Alpen“ (Mai 1969), in: „protokolle 2/'71“, Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, hrsg. von Otto Breicha in Verbindung mit dem Museum des XX. Jahrhunderts Wien, Wien/München 1971, S. 64-74

- Painitz, Hermann J.: „ding – auge – mensch. aufsatz zum augenzentrum 1968 (realisiert 1969/70)“, in: „pfirsich 5“, hrsg. von pool (Horst Gerhard Haberl, Richard Kriesche, Karl Neudacher), Graz, November 1971, o. S.
- Painitz, Hermann J.: „Jonathan Swift“, in: „Neues Forum“ 237/238, Wien 1973, S. 67
- Painitz, Hermann J. (Hrsg.): „An Stelle von“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Secession (5.-28. Mai 1975), Eigenverlag
- Painitz, Hermann J.: „LOGISCHE KUNST. Aberglaube ist Mangel an Wissen“, in: Gesellschaft Logische Kunst e. V. (Hrsg.): „Publikation 1. Themen. Mensch und Kunstmaschine. Kunst und Menschmaschine“, Wien 1979 (Eigendruck), o. S. sowie in: „DIE KLINGE“ (hrsg. von Roland Perhab & Franz Krahberger), Nr. 7, Eigendruck Wien, Oktober 1979, S. 7-14
- Painitz, Hermann J.: „Die Vögel“, in: „Bruder Vogel, Schwester Blume“, Ausstellungskatalog der Galerie Carinthia (hrsg. von Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler), Klagenfurt 1995, S. 22
- Painitz, Hermann J.: „Verhältnismäßigkeit der Dinge – Variationen“, in: Schantl, Alexandra (Hrsg.): „Die Liebe zu den Objekten. Aspekte zeitgenössischer Skulptur“, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums Neue Folge Nr. 469, Wien New York 2008, S. 172
- Pfeiffer, Günter: „Kunst und Kommunikation. Grundlegung einer kybernetischen Ästhetik“, Schauberg, Köln 1972
- Riedrich, Bettina: „Betrachtungen zum philosophischen Hintergrund im Oeuvre von Robert Filliou“, Magisterarbeit, Bonn 2005
- Riha, Karl/Wende-Hohenberger, Waltraud (Hrsg.): „Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente“, Stuttgart 1995/2006
- Ronge, Hans (Hrsg.): „Kunst und Kybernetik. Ein Bericht über drei Kunsterziehtagungen Recklinghausen 1965 1966 1967“, Schauberg, Köln 1968
- Rotzler, Willy: „Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute“, Zürich 1977/1995
- Rühm, Gerhard: „um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa“, Stuttgart 2000
- Sandner, Günther: „Demokratisierung durch Bildpädagogik. Otto Neurath und Isotype“, in: SWS-Rundschau (48. Jg.) Heft 4/2008, S. 463-484

- Schleichert, Hubert (Hrsg.): „Logischer Empirismus – der Wiener Kreis“, München 1975
- Schmalenbach, Werner: „Kurt Schwitters“, München 1984 [Reprint der Ausgabe Köln, DuMont-Schauberg, 1967]
- Schröder, Britta: „Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos“, Berlin 2008
- Schwarz, Andreas: „Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbharmonielehren“, Göttingen/Zürich 1998
- Sottriffer, Kristian (Hrsg.): „Der Kunst ihre Freiheit. Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart“, Wien 1984
- Sottriffer, Kristian: „Konstruktion der Neuen Welt. Zum Werk von Hermann Painitz“, in: „morgen“ 69/1990, S. 41-44
- Spohn, Anna Margareta: „Helga Philipp – eine Monografie“, Wien 2007
- Steinle, Christa/Peer, Peter (Hrsg.): „Akzent Ungarn. Ungarische Kunst aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz“, Graz 2009
- Swift, Jonathan: „Gullivers Reisen“, Stuttgart 2003
- Tate Gallery (Hrsg.): „Marcel Broodthaers“, Ausstellungskatalog, London 1980
- Tschechisches Museum der bildenden Künste, Prag/Graphische Sammlung Albertina, Wien/Haus der Kunst München (Hrsg.): „Zwei Wegbereiter der Moderne I. František Kupka“, Ausstellungskatalog o. O. 1996
- Tetens, Holm: „Wittgensteins ‘Tractatus’. Ein Kommentar“, Stuttgart 2009
- Trummer, Thomas (Hrsg.): „Kurt Kren. Das Unbehagen am Film“, Wien 2006
- Ulfig, Alexander: „Lexikon der philosophischen Begriffe“, Wiesbaden 1997
- Vatsella, Katerina: „Über die ‘Genauigkeit der Empfindung’“, in: Detlef Bluemler /Lothar Romain † (Hrsg.): „Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 74 (Karl Gerstner), Heft 9, 2. Quartal 2006, München 2006, S. 3-11
- Verein Exakte Tendenzen (Hrsg.): „Theorie und Praxis der konstruktiven Kunst heute“, Wien-Buchberg 1979
- Weibel, Peter (Hrsg.): „die wiener gruppe/the vienna group. a moment of modernity 1954-1960/the visual works and the actions“, Wien/New York 1997
- Weibel, Peter (Hrsg.): „Jenseits von Kunst“, Wien 1997
- Weibel, Peter (Hrsg.): „peter weibel. das offene werk.1964-1979“, Ostfildern 2006
- Weiermair, Peter (Hrsg.): „Kunst aus Sprache“, zusammengestellt von Peter Weibel, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien, o. O., o. J.

Weinberg Staber, Margit (Hrsg.): „Konkrete Kunst, Künstlertexte und Manifeste“, Zürich 2001

Weinhart, Martina/Hollein, Max (Hrsg.): „Op Art“, Köln 2007

Wiener Secession (Hrsg.): „KONZEPTE ‘79“, Ausstellungskatalog, Eigenverlag 1979

Wiener Secession (Hrsg.): „Richard Paul Lohse. Modulare und serielle Ordnungen“, Ausstellungskatalog, Wien 1986

Wittgenstein, Ludwig: „Tractatus logico philosophicus“, in: Werkausgabe, Band 1, Frankfurt am Main 2006

Zwirner, Dorothea: „Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge“, Köln 1997

Bildnachweis

Abb. 1, 3, 4 a – f , 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 20, 21, 43, 44, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 89, 90, 103, 104, 105, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121: © Hermann Painitz, Foto: Alexandra Schantl

Abb. 2, 34, 45, 46, 47, 48, 75, 86: © Land Niederösterreich, Foto: David Auner (Abb. 34), Peter Böttcher (Abb. 45-48, 75), Christoph Fuchs (Abb. 2, 86)

Abb. 8 a – c: © Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz; Foto: Archiv des Künstlers

Abb. 14, 15 aus: „Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst“, Ausgabe 16 (Kenneth Noland), S. 4

Abb. 16, 25, 26, 27, 28, 30, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 80, 84, 85, 100, 101, 102: © Hermann Painitz, Foto: Archiv des Künstlers

Abb. 18 aus: Ausstellungskatalog „Zwei Wegbereiter der Moderne I. František Kupka aus der Sammlung Jan und Meda Mladek“, o. O. 1996, S. 199

Abb. 19, 29: © Sammlung Liaunig, Foto: Alexandra Schantl (Abb. 19), Atelier Neumann (Abb. 29)

Abb. 22:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Runge_Farbenkugel.jpg
(12.02. 2012)

Abb. 23, 31: © Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Foto: zur Verfügung gestellt von der Sammlung Gertraud und Dieter Bogner

Abb. 24 aus: Gerstner, Karl: „Rückblick auf sieben Kapitel konstruktive Bilder Etc.“ (hrsg. von Eugen Gomringer), Ostfildern-Ruit 2003, S. 28

Abb. 32 aus: Weibel, Peter (Hrsg.): „Jenseits von Kunst“, Wien 1997, S. 165

Abb. 33 aus: Katalog „LOGISCHE KUNST?“ im Rahmen des II. Internationalen Wittgenstein-Symposiums in Kirchberg am Wechsel (27. August bis 4. September 1977), S. 10

Abb. 35 aus: Aigner, Carl/Bast, Gerald (Hrsg.): „Helga Philipp. Poesie der Logik“, Wien 2010, S. 27

Abb. 36 aus: Köck, Johannes: „Kurt Ingerl – Ein Leben für die Kunst. Teil I: Biografie und Computerkunst“ (hrsg. vom Niederösterreichischen Kulturforum), Eigenverlag 2009, S. 116, 118, 120

Abb. 39 aus: Lohse, Richard Paul: „Modulare und serielle Ordnungen 1943-84“, Zürich 1984, S. 172/173

Abb. 40 aus: Buchmann, Mark (Hrsg.): „In Serie“, Ausstellungskatalog, Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich 1969, S. 30

Abb. 41, 42 aus: Schröder, Britta: „Konkrete Kunst. Mathematisches Kalkül und programmiertes Chaos“, Berlin 2008, Farbtafel 11 und S. 223

Abb. 50, 71: © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien, Foto: Archiv des Künstlers

Abb. 72: © Albertina, Wien; Foto: Archiv des Künstlers

Abb. 79: © Museu de Arte Contemporanea, São Paulo; Foto: Archiv des Künstlers

Abb. 82: <http://www.iconglobe.net/blog/tag/isotype/> (12.02. 2012)

Abb. 83: <http://www.christophermoor.com/?p=1115> (12.02. 2012)

Abb. 87, 124 aus: Massin: „Buchstabenbilder und Bildalphabete“, Ravensburg 1970, S. 71, S. 158

Abb.88:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Fotothek_df_tg_0006517_Theosophie_%5E_Philosophie_%5E_Judentum_%5E_Kabbala_%5E_Mnemotechnik_%5E_Alphabet.jpg (12.02. 2012)

Abb. 91, 92, 106 aus: Neue Galerie der Stadt Linz/Museum moderner Kunst Wien/NÖ. Dokumentationszentrum für Moderne Kunst St. Pölten (Hrsg.): „Hermann J. Painitz. Bilder, Grafiken, Plastiken“, Ausstellungskatalog, Linz 1987, S. 35, S. 39

Abb. 93, 94 aus: Painitz, Hermann J. (Hrsg.): „An Stelle von“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Wiener Secession (5.-28. Mai 1975), Eigenverlag, S. 12/13

Abb. 95: <http://www.illywords.com/archive-magazine/27-the-culture-of-listening/> (12.02. 2012)

Abb. 96 aus: Kupper, Daniel: „Paul Klee“, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 47

Abb. 97 aus: Fiedler, Jeannine (Hrsg.): „Bauhaus“, o. O. 2006, S. 266

Abb. 98 aus: Friedel, Helmut (Hrsg.): „Kandinsky – Absolut. Abstrakt“, München 2008, S. 178

Abb. 99 aus: Kandinsky, Wassily: „Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“, 1926/11. Auflage, Bern o. J., S. 191

Abb. 107 aus: Lamač, Miroslav/ Mahlow, Dietrich: „Jiří Kolář. Eine Monografie“ (hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg), Schauberg, Köln 1968, S. 11

Abb. 108 aus: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.): „Fluxus und Nouveaux Réalistes. Sammlung Cremer für die Hamburger Kunsthalle“, Ostfildern 1995, S. 29

Abb. 109 aus: Katalog „Robert Filliou. Genie ohne Talent“, museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern-Ruit 2003, S. 44

Abb. 110 http://www.arcadja.com/auctions/en/broodthaers_marcel/artist/3984/ (12.02. 2012)

Abb. 117, 118 aus: Steinle, Christa/Peer, Peter (Hrsg.): „Akzent Ungarn. Ungarische Kunst aus der Sammlung der Neuen Galerie Graz“, Graz 2009, S. 154/155

Abb. 119 aus: Weibel, Peter (Hrsg.): „peter weibel. das offene werk.1964-1979“, Ostfildern 2006, S. 259

Abb. 120 aus: Weibel, Peter (Hrsg.): „Jenseits von Kunst“, Wien 1997, S. 329

Abb. 122 aus: Amelunxen, Hubertus von/Appelt, Dieter/Weibel, Peter (Hrsg.): „Notation. Kalkül und Form in den Künsten“, Akademie der Künste, Berlin und ZKM Karlsruhe 2008, S. 24

Abb. 123 aus: Gomringer, Eugen (Hrsg.): „konkrete poesie“, Stuttgart 1972/2001, S. 105

Abb. 125, 126: © Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien (Foto zur Verfügung gestellt)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abstract (D)

Die Arbeit versteht sich als monografische Studie zum Werk des österreichischen Künstlers Hermann J. Painitz (*1938) und konzentriert sich auf sein Schaffen der 1960er- und 1970er-Jahre mit dem Ziel, die Werke unter Einbeziehung seiner Schriften und des zu ihrer Entstehungszeit relevanten intellektuellen Diskurses zu untersuchen und sie sowohl im nationalen als auch im internationalen Kunstkontext zu verorten.

Der erste Abschnitt behandelt die auf der Anwendung arithmetischer Methoden basierenden seriellen Bilder, Plastiken und experimentellen literarischen Arbeiten der 1960er-Jahre, in denen die Objektivierung von Kunst und die Veranschaulichung von abstrakten Abläufen mittels einer auf Zahlenreihen beruhenden, rational nachvollziehbaren Farbsystematik im Vordergrund stand. In den nächsten beiden Kapiteln werden nicht nur die Verbindungslinien zur seriellen Musik und dem „Methodischen Inventionismus“ thematisiert, sondern auch der Einfluss von Informationsästhetik und Kybernetik, welcher insofern besonders wichtig erscheint, als Painitz stets darum bemüht war, auf Seiten des Betrachters einen Erkenntnisprozess in Gang zu setzen, so dass ihm die Rolle eines dem Künstler ebenbürtigen Partners zugeordnet ist. Das vierte Kapitel widmet sich seinen Manifesten und deren gesellschaftspolitischem Hintergrund sowie der Bedeutung des konzeptuellen Aspekts in seinem Werk. Das Bestreben, Kunst mit Wissenschaftlichkeit in Einklang zu bringen, manifestiert sich in den zu Beginn der 1970er-Jahre entstandenen statistischen Arbeiten, die die Visualisierung von Fakten und realen Sachverhalten zum Inhalt haben, was unter Berücksichtigung von Otto Neuraths „Wiener Methode der Bildstatistik“ im fünften Kapitel erörtert wird. Painitz' Interesse an der Erfindung von Zeichensystemen erfährt im weiteren Verlauf der 1970er-Jahre eine Vertiefung in codierten Textarbeiten, gegenständlichen Alphabeten und seriellen Fotoarbeiten, die im sechsten Kapitel analysiert werden. Im Anschluss daran wird der Zusammenhang mit Sprachphilosophie, Semiotik und Strukturalismus beleuchtet, wobei hier auch die Sprachkrise um 1900 und deren Folgen für die Kunst ein zentrales Thema sind. Im letzten Kapitel werden Painitz' Werke unter Bezugnahme auf die konkrete Poesie einerseits und die aktuelle bildwissenschaftliche Forschung andererseits hinsichtlich

ihres dialektischen Verhältnisses von Text und Bild untersucht. Im Zuge dessen wird der Beweis erbracht, dass die gegenwärtig von der Bildwissenschaft bzw. den so genannten Kulturtechniken aufgeworfenen Problemstellungen sowie die daraus gewonnenen Einsichten in wesentlichen Aspekten bereits in der informationsästhetischen Texttheorie Max Benses und der konkreten Literatur angelegt waren. Somit bestätigt die bildwissenschaftliche Argumentation die zugrunde gelegte chronologisch-diskursive Methode, deren vordringliches Bemühen der ausführlichen Darstellung jenes philosophischen und theoretischen Hintergrundes gilt, welcher für den Künstler zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Werke von essentieller Bedeutung war. Dadurch wird nicht zuletzt das avantgardistische Potential von Painitz' künstlerischem Selbstverständnis evident, das gleichsam darauf ausgerichtet ist, die Differenz zwischen epistemischer und ästhetischer Erkenntnis zu überwinden, zwischen Perzeption und Kognition zu vermitteln und im Sinne der Diagrammatik auf bildnerischem Weg neues Wissen zu erzeugen, das einer werkimmanenten Logik unterliegt.

Abstract (E)

The thesis unfolds as a monographic study on the work of the Austrian artist Hermann J. Painitz (b. 1938) and focuses on his production of the 1960s and 1970s. It is aimed at analyzing his works in conjunction with his writings and the intellectual discourse relevant at the time of their conception and locating them in the national as well as international art context.

The first chapter deals with Painitz's serial pictures based on the use of arithmetical methods, his sculptures, and his experimental literary works of the 1960s, in which special emphasis was given to the objectivization of art and the visualization of abstract processes by means of a color system based on numerical series, which could be rationally grasped. The following two chapters not only shed light on the works' relationship to serial music and Methodic Interventionism, but also on the influence exercised by information aesthetics and cybernetics. This influence appears to be of special significance as Painitz was always eager to trigger a cognitive process in the viewer whom he attributed a role on par with that of the artist. The fourth chapter is dedicated to Painitz's manifestos and their sociopolitical background as well as to the conceptual dimension of his work. The endeavor to reconcile art and scholarliness becomes manifest in the statistical works from the early 1970s that are concerned with the visualization of facts and real circumstances – which provides the subject for the fifth chapter which also considers Otto Neurath's "Vienna Method of Pictorial Statistics." Painitz's interest in the invention of pictorial systems intensified in the course of the seventies, which resulted in coded text works, object alphabets, and serial photographic works that are analyzed in the sixth chapter. Subsequently, the study, again centering on the crisis of language around 1900 and its consequences for art, explores the connections with language philosophy, semiotics, and structuralism. The last chapter investigates Painitz's works with reference to concrete poetry on the one hand and today's visual culture studies on the other in regard to their dialectic relationship between text and image. This approach furnishes evidence that the issues presently raised by studies in visual culture and culture techniques and their findings were already anticipated in Max Bense's theory of texts as vehicles of aesthetical information and in concrete literature. Thus, the visual culture argumentation confirms the chronological

discursive method taken as a basis, which is primarily concerned with fathoming the philosophic and theoretic background that was of essential importance to the artist at the moment of the works' production. This not least reveals the avant-garde potential of Painitz's self-understanding as an artist which is, as it were, oriented toward overcoming the difference between epistemic and aesthetic insight, forging a bridge between perception and cognition, and producing a new knowledge governed by a work-immanent logic by way of images in the sense of diagrammatics.

Kurzbiografie der Verfasserin

- 1971 geboren in Wiener Neustadt, Österreich; wohnhaft in Wien
- 1998 Abschluss des Diplomstudiums am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
- seit 2000 Anstellung beim Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kunst und Kultur als Referentin für zeitgenössische bildende Kunst und wissenschaftliche Leiterin des Sammlungsbereiches „Kunst nach 1945“
- seit 2002 kuratorische und publizistische Tätigkeit am Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten
- seit 2011 künstlerische Leiterin der Landesgalerie für zeitgenössische Kunst ZEIT KUNST NIEDERÖSTERREICH in Krems (ab Juni 2012) und St. Pölten (ab September 2012)

Bildteil

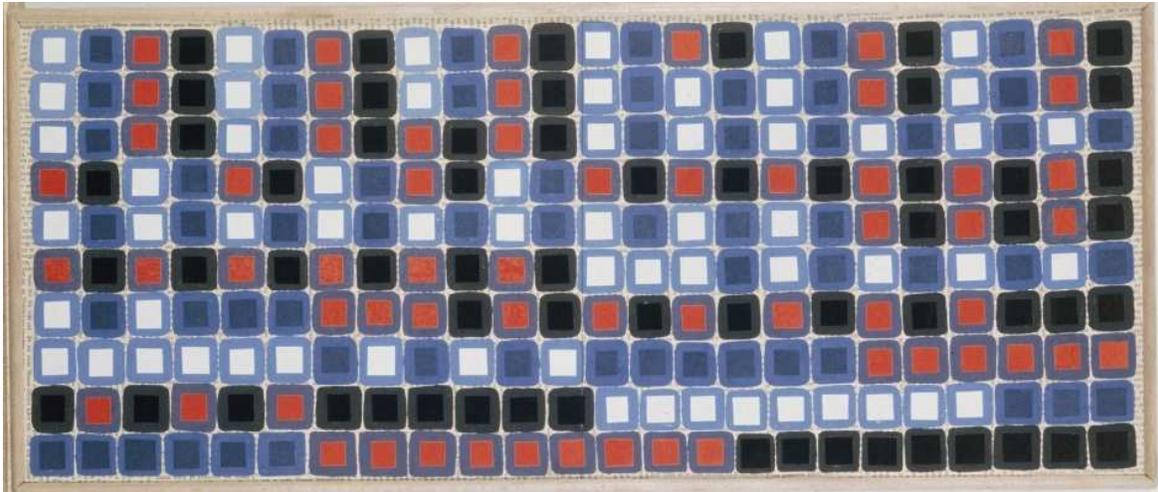


Abb. 1
Hermann Painitz
Ohne Titel, 1963
Gouache/Papier/Zeitungspapier/Hartfaserplatte, gerahmt, 35 x 82 cm
Besitz des Künstlers

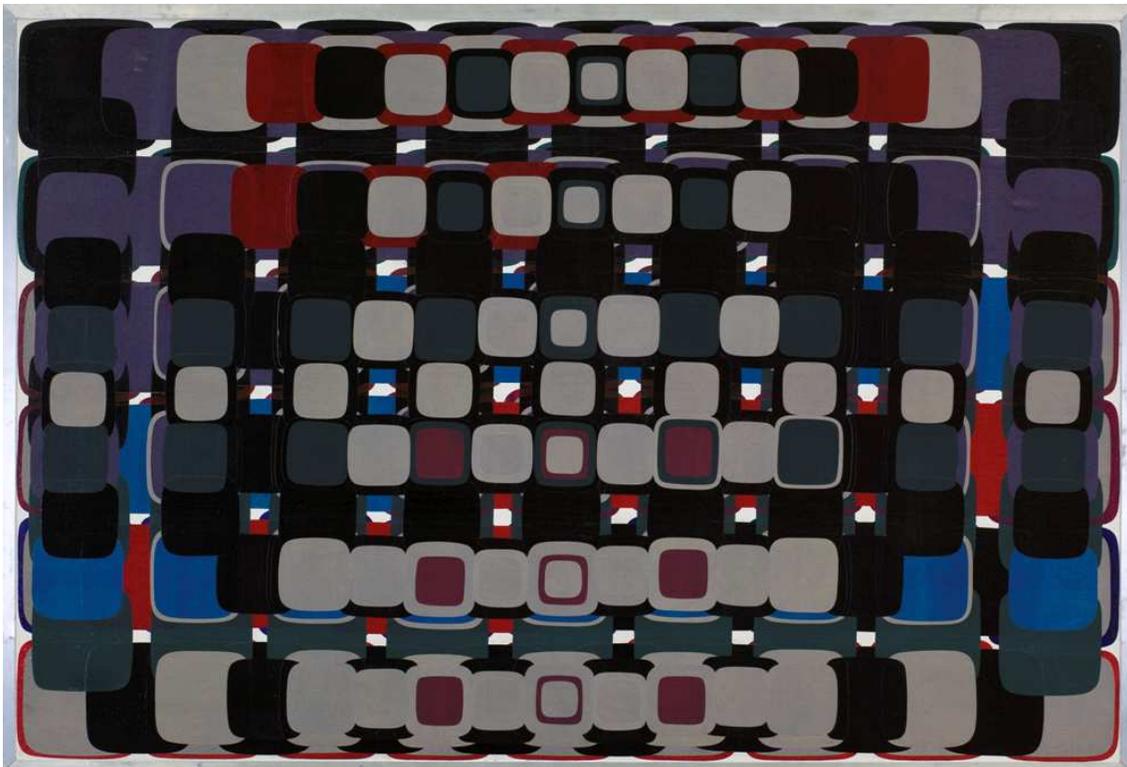
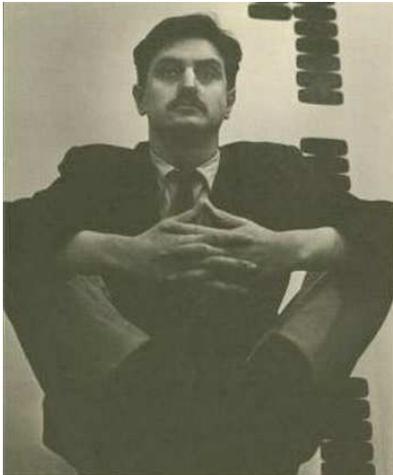


Abb. 2
Hermann Painitz
Zentripetal angeordnete Abfolge, gleichzeitiger Einsatz aller Komponenten, 1964
Plakatfarbe, Glanzpapier/Titanweißgrund, mit Dispersion gebunden, gefirnisst/Hartfaserplatte, gerahmt,
90 x 132 cm
Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten

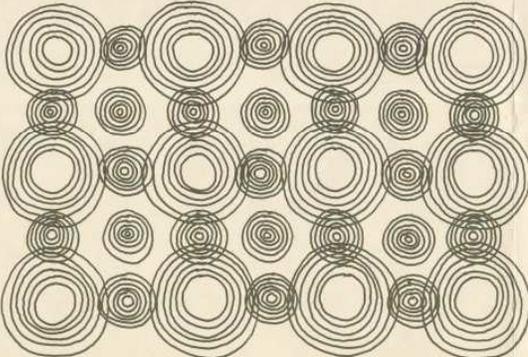


MANIFEST

und Anleitung zur Ausführung eines Bildes: „Acht Elemente bzw. Elementgruppen mit Hilfe von verschränkten Rähren rhythmisch angeordnet.“

Verfasst und herausgegeben von
Hermann Painitz anlässlich seiner Ausstellung:
EINZAHL MEHRZAHL VIELZAHL UNZAHL
 in der Galerie im Griechenbeisl in Wien.

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|----|----|----|----|----|---|----|----|----|----|----|---|----|----|----|----|
| 1 | 1 | 16 | 32 | 64 | 32 | 16 | 8 | 16 | 32 | 64 | 32 | 16 | 8 | 16 | 32 | 64 | 32 |
| 2 | 7 | 14 | 28 | 56 | 28 | 14 | 7 | 14 | 28 | 56 | 28 | 14 | 7 | 14 | 28 | 56 | 28 |
| 3 | 6 | 12 | 24 | 48 | 24 | 12 | 6 | 12 | 24 | 48 | 24 | 12 | 6 | 12 | 24 | 48 | 24 |
| 4 | 5 | 10 | 20 | 40 | 20 | 10 | 5 | 10 | 20 | 40 | 20 | 10 | 5 | 10 | 20 | 40 | 20 |
| 5 | 4 | 8 | 16 | 32 | 16 | 8 | 4 | 8 | 16 | 32 | 16 | 8 | 4 | 8 | 16 | 32 | 16 |
| 6 | 3 | 6 | 12 | 24 | 12 | 6 | 3 | 6 | 12 | 24 | 12 | 6 | 3 | 6 | 12 | 24 | 12 |
| 7 | 2 | 4 | 8 | 16 | 8 | 4 | 2 | 4 | 8 | 16 | 8 | 4 | 2 | 4 | 8 | 16 | 8 |
| 8 | 1 | 2 | 4 | 8 | 4 | 2 | 1 | 2 | 4 | 8 | 4 | 2 | 1 | 2 | 4 | 8 | 4 |



- 1 - Schwarz
- 2 - Hellgrau
- 3 - Wangenblau
- 4 - Umbra
- 5 - Hauptviolett
- 6 - Ultramarin
- 7 - Kobaltblau
- 8 - Kaminrot

| | | | | | | | | | | | |
|------|---|---|---|------|------|---|---|------|---|---|---|
| 1111 | 2 | 2 | 2 | 8111 | 1 | 1 | 1 | 3333 | 4 | 4 | 4 |
| 1111 | 3 | 3 | 3 | 3 | 1111 | 2 | 2 | 2 | 4 | 4 | 5 |
| 2222 | 4 | 4 | 4 | 1111 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 5 | 5 | 5 |
| | 4 | 5 | 5 | 5 | 1111 | 2 | 2 | 2 | 5 | 6 | 6 |
| | 6 | 7 | 7 | 1111 | 2 | 2 | 2 | 2 | 6 | 6 | 6 |
| | | | | 1111 | 3 | 3 | 3 | 4444 | 7 | 7 | 7 |
| 7881 | 1 | 1 | 1 | 2222 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 3 | 3 | 3 |
| 1111 | 1 | 1 | 1 | 2222 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 3 | 4 | 4 |
| 1111 | 1 | 1 | 1 | 2222 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 4 | 4 | 4 |
| 1111 | 1 | 1 | 1 | 2222 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 4 | 4 | 4 |
| | 1 | 1 | 1 | 2222 | 2 | 2 | 2 | 3333 | 4 | 4 | 4 |
| | | | | 2222 | 3 | 3 | 3 | 4444 | 4 | 4 | 4 |

10. Mit dem Impressionismus beginnt eine verstärkte Beschäftigung mit dem gegenstandslosen Lichtmedium, mit dem Futurismus eine verstärkte Beschäftigung mit der Bewegung, die zwar an Gegenständliches gebunden, nicht aber mit diesem identisch ist, und mit dem Jugendstil eine verstärkte Beschäftigung mit der ästhetischen Entscheidung: Dinge, die das Ursprünglich-Handwerkliche des Meisters nicht benötigen, die immer noch in Fluss sind und mehr denn je alle bildenden Künstler beschäftigen.
 11. Die Akademien sind zu öffentlichen Bastelwerkstätten abzubauen. Kunstwerke entstehen aus einer Gesetzmäßigkeit, die sich dem Gegebenheiten der Zeit jeweils anpaßt und nicht dem Individuum entstammt und aus einem dem Individuum gegebenen Talent – Dinge, die an Akademien nicht gelehrt und nicht erlernt werden können. Dieser Anarchismus hat zur Folge, daß an den neuaufgebauten Akademien Uninteressante, Berufsgeringer, Expressionisten sowie Damen und Herren der Gesellschaft ausgebildet werden, während talentierte Studenten sich dieser erstickenden Atmosphäre nur durch rasche Flucht entziehen können. Um das Niveau der Akademien zu heben und
 - der gebräuchlichen Spezialisierung entgegenzutreten, muß eine Reduzierung der Klassen auf ein Viertel ihrer Anzahl vorgenommen werden. Die verbleibenden Klassen hätten dann jeweils vier Lehraufgaben gleichzeitig durchzuführen. Außerdem muß die Zahl der Studenten, die zu diesen Klassen zugelassen werden, so weit reduziert werden, daß der Gesamtumfang der Akademien etwa ein Zehntel des jetzt bestehenden beträgt.
 12. Die Zahl als Abstraktum par excellence dient der Verdeutlichung von Abstraktionen, die in ihrer Vielzahl die Wirklichkeit bilden und in ungeschänkter Gleichzeitigkeit vorhanden sind. Ein eindimensionaler Zahlenablauf zeigt eine Aufeinanderfolge von Verschiedenheiten. Ein mehrdimensionaler Zahlenablauf zeigt Verschiedenheit und Gleichzeitigkeit, doch wird diese durch die Unmöglichkeit der Elementen-Durchdringung – oder besser dadurch, daß zwei Elemente nicht am selben Ort sein können – erneut zu Verschiedenheit.
 13. In der Uniformität liegen die einzigen Demonstrationsmöglichkeiten der Individualität, während die tatsächliche Herbeiführung der Individualität zwingend zur Uniformität führen muß.
 14. Die Bildfläche dient der Demonstration von Gesetzmäßigkeiten. Gesetzmäßigkeiten sind keineswegs Gesetze, die der Mensch zu seiner Bequemlichkeit aufgestellt hat.
 15. Die billige und unersättliche Ordnung ist die Bedingung des Lebens, war es immer und wird es immer sein.
 16. Das Bild ist eine Schautafel für unabänderliche Ordnungen.
 17. Das Bild ist eine Schautafel für kosmische Tatsachen, wie die Zahl der Menschen und Planeten.
 18. Das Bild ist eine Schautafel, auf der das Weltbild des Meisters demonstriert wird.
- Wien am 3. 4. 1966
- Eigenümer, Herausgeber und Verleger:
 H. Painitz, 1060 Wien, Gumpendorferstr. 104
 Fotos: H. Baur
 Druck: Uronia Druckerei, 1010 Wien

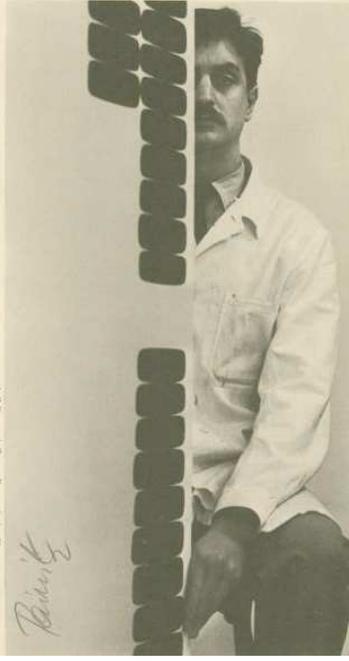


Abb. 3



Abb. 4 a - f
Hermann Painitz
Zwei verschränkte Reihen auf sechs Bildern, 1963
Acryl, Papiercollage, Tusche/Papier, je 47,3 x 72,4 cm
Besitz des Künstlers

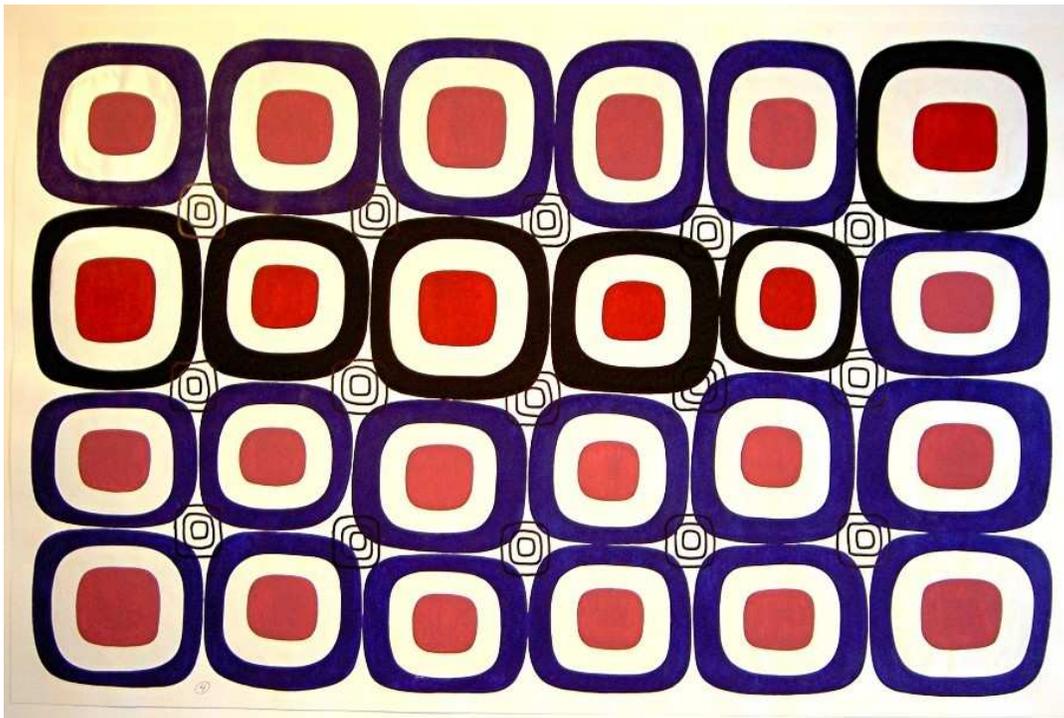
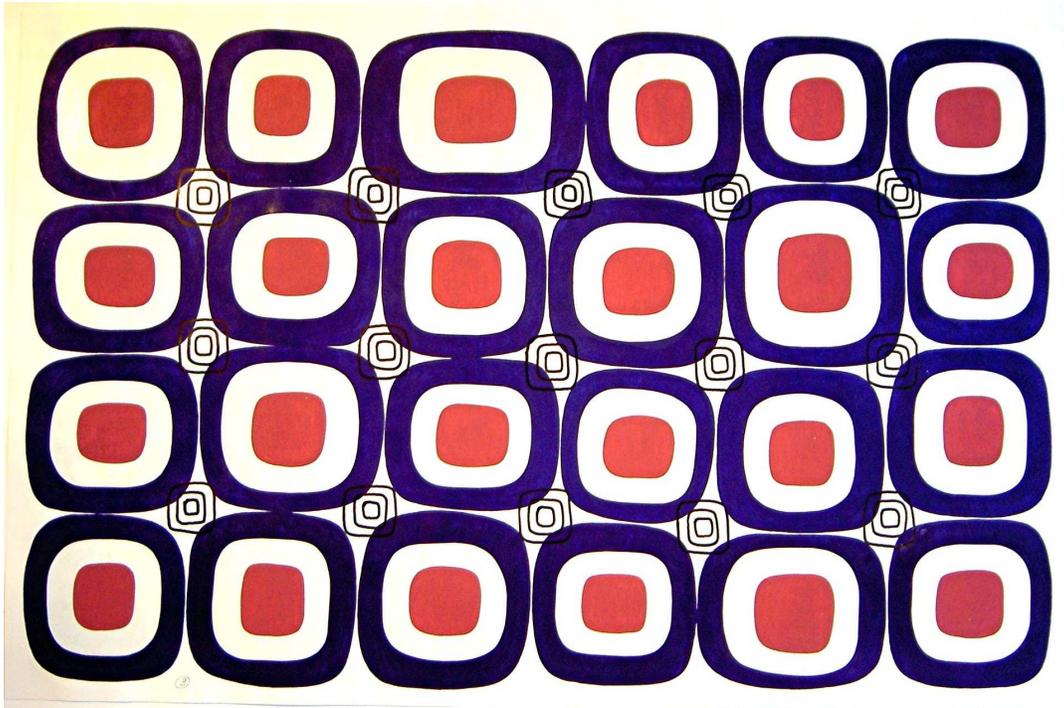


Abb. 4 c - d

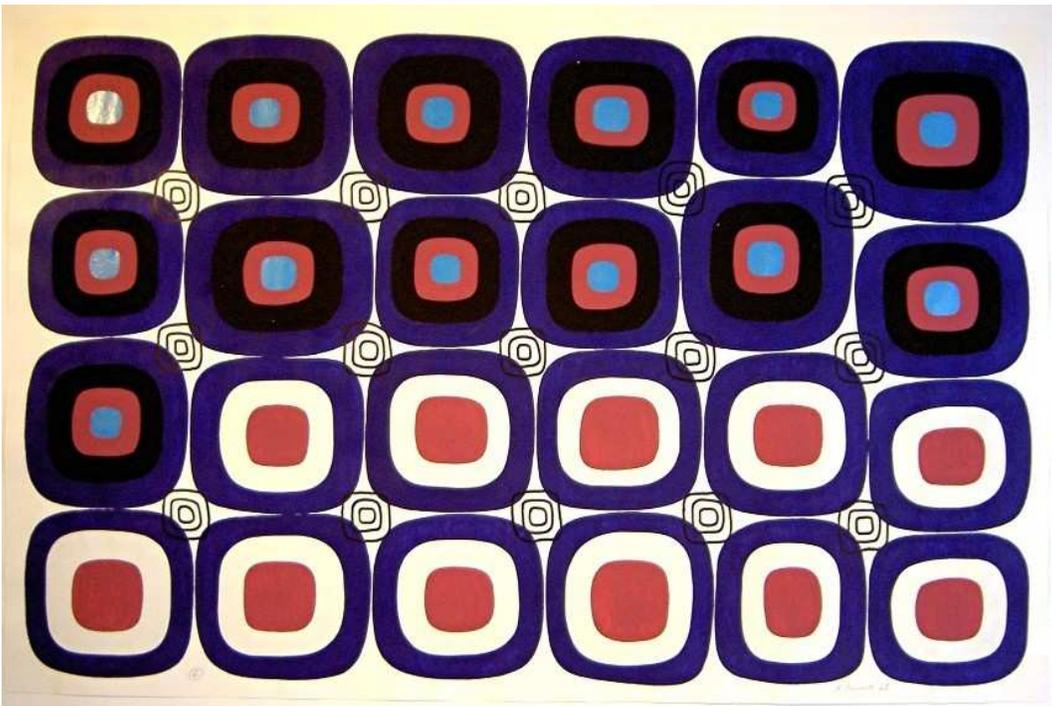
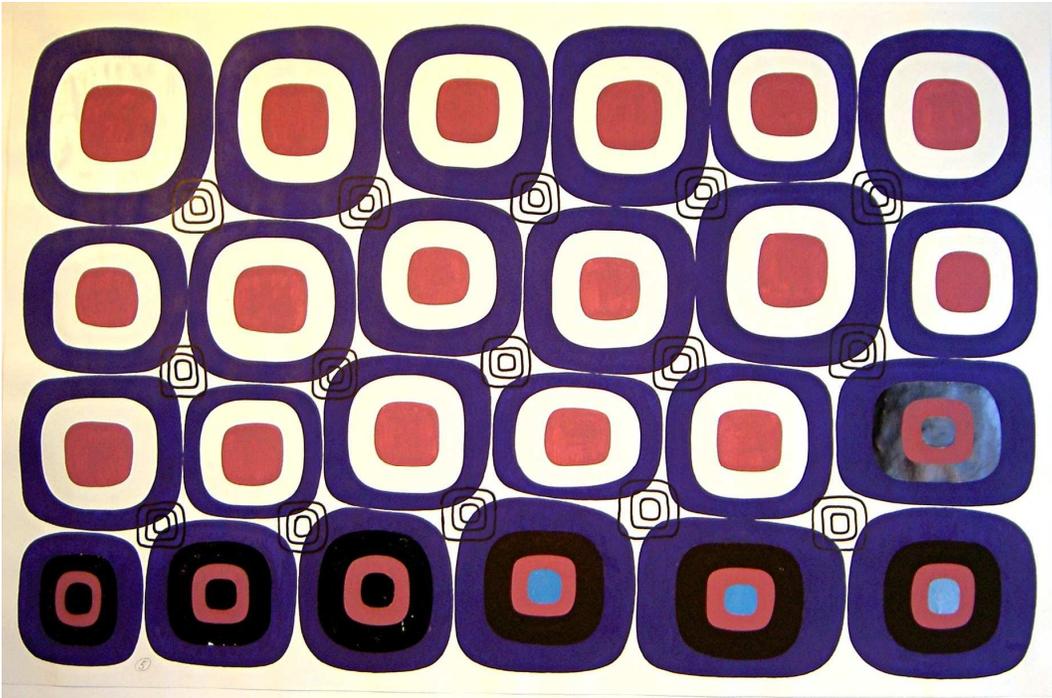


Abb. 4 e - f

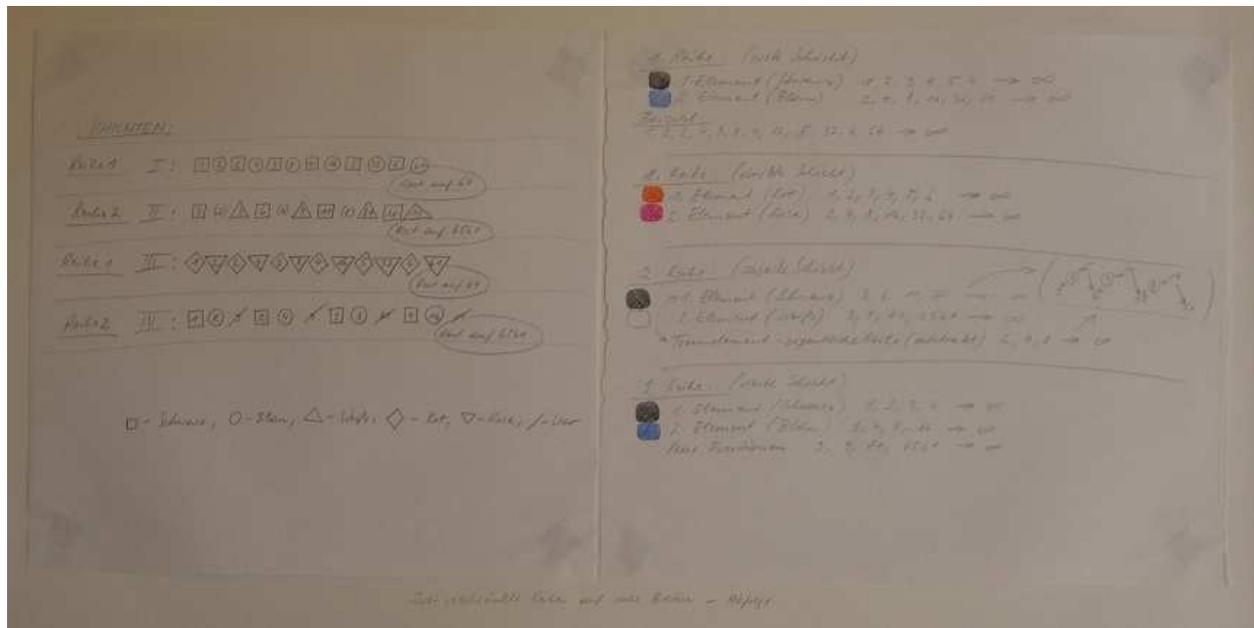


Abb. 7
 Hermann Painitz
 Skizzenblatt zur Abfolge, undatiert
 Bleistift, Farbstift/Papier
 Archiv des Künstlers

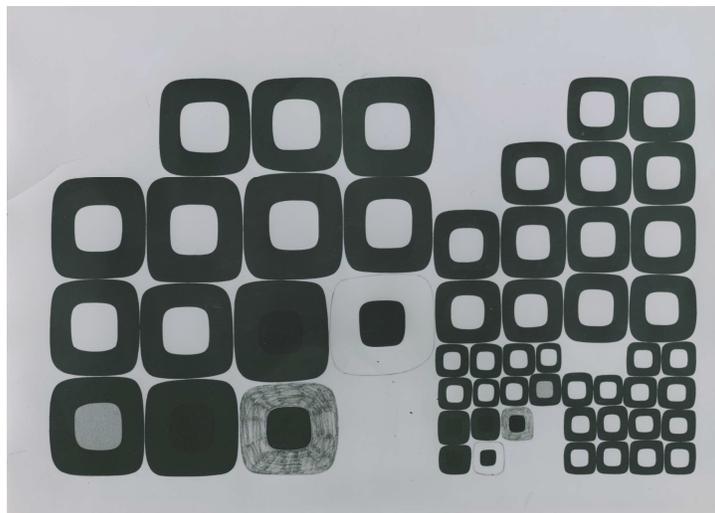
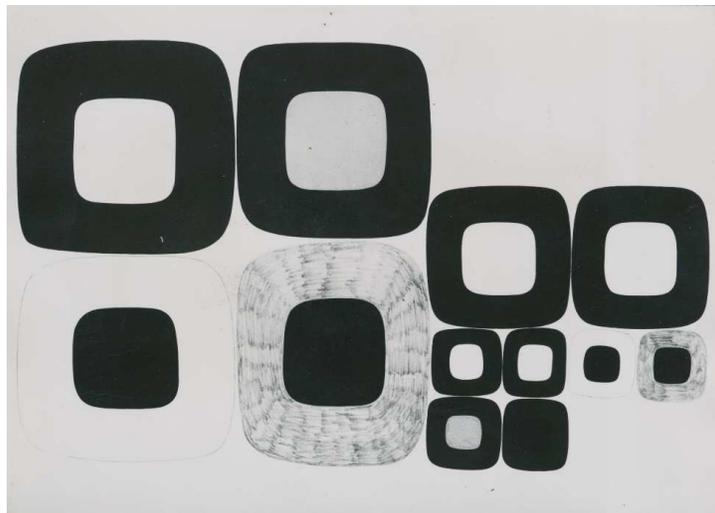
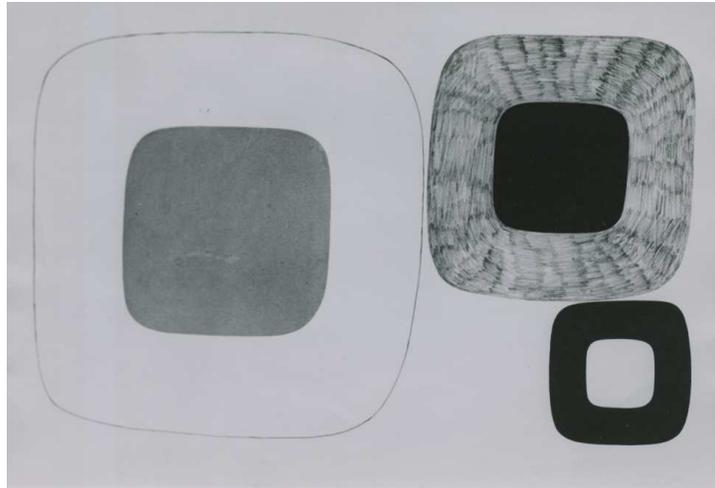


Abb. 8 a - c
Hermann Painitz
Beginn eines Ablaufes, über drei Blätter fortgeführt, 1963
Plakatfarbe, Glanzpapier, Bleistift/Papier, je 31 x 49 cm
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

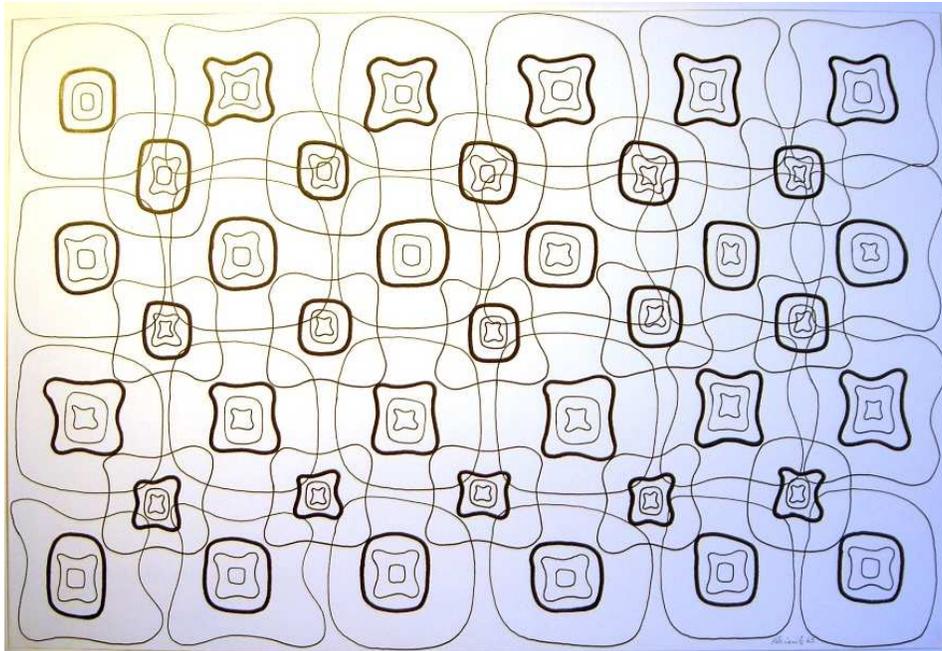


Abb. 12
Hermann Painitz
Reihen aus zwei Elementen, 1965
Tusche/Papier, 40,2 x 59,6 cm
Besitz des Künstlers

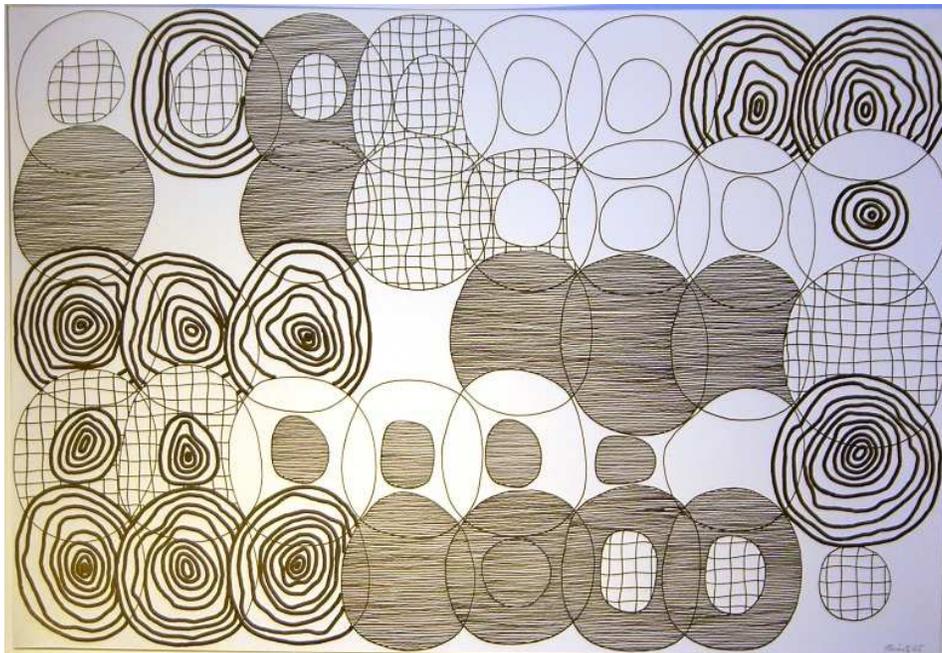


Abb. 13
Hermann Painitz
Reihen aus vier Elementen, jedes zehnte Element fällt aus, 1965
Tusche/Papier, 40,5 x 59 cm
Besitz des Künstlers



Abb. 14
Kenneth Noland
This, 1958/59
Acryl/Leinen, 213,3 x 213,3 cm
Courtesy Salander-O'Reilly Galleries, New York

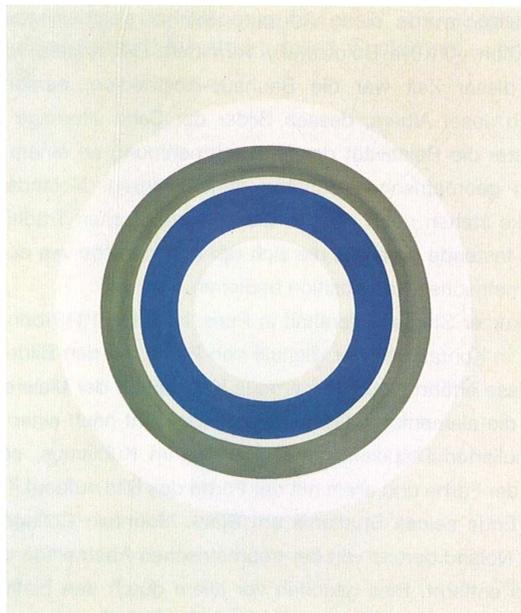


Abb. 15
Kenneth Noland
Winter Sun, 1962
Acryl/Leinen/Plexiglas, 177 x 176,5 cm
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel, Kunstmuseum



Abb. 16
 Hermann Painitz
 Demonstration von Kreisläufen auf einer Papierfläche, 1967
 Farbpulver mit Dispersion, Bleistift/Zeichenkarton, 50 x 80 cm
 Besitz des Künstlers

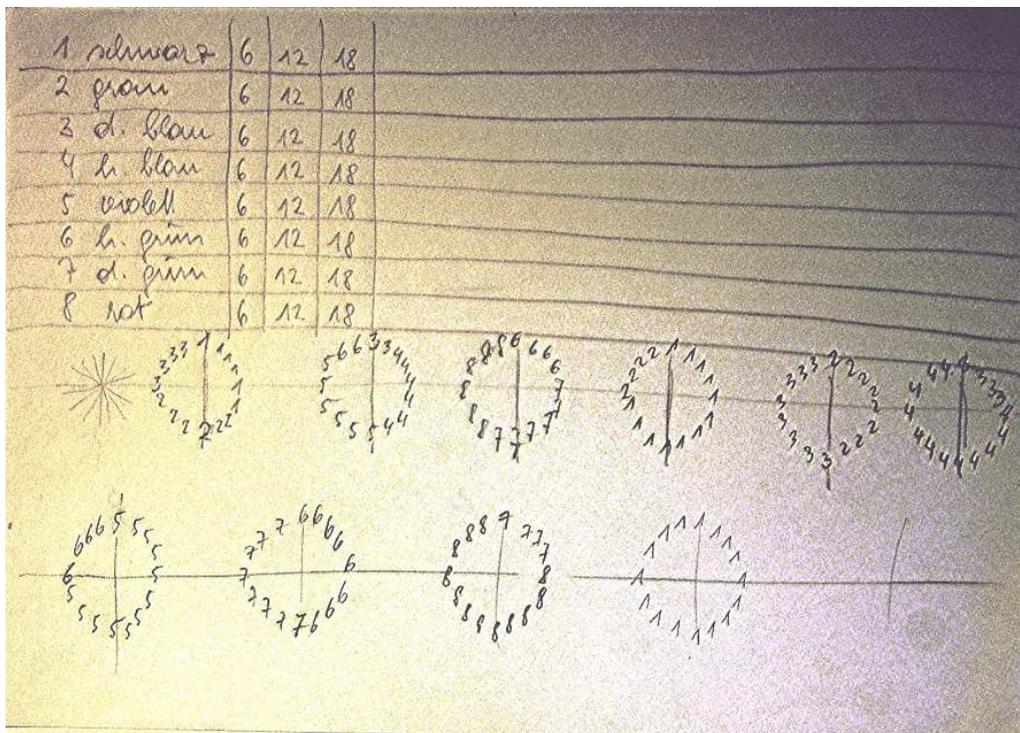


Abb. 17
 Hermann Painitz
 Notation, Archiv des Künstlers



Abb. 18
František Kupka
Studien zu „Rund um einen Punkt“, 1911-1930
Gouache/Papier
41,8 x 43,7 cm



Abb. 19
Hermann Painitz
Demonstration eines Ablaufes über sechs Bilder, 1968
Pigmente, mit Caparol gebunden/Gipsgrund, gesamt: 200 x 810 cm
Sammlung Liaunig

DEMONSTRATION EINES ABLAUFES OBER SECHS BILDER 1968

| | | | | | | |
|--|---|---|--|---|--|---|
| 1 - SCHWARZ | 2 - DUNNBLAU 3 - HELLBLAU | 4 - ULTRAVIOLETTBLAU 5 - COELINBLAU | 6 - PREUSSISCHBLAU | 7 - UMIRA 8 - LICHTBLAU | 9 - ROT | 10 - WEISS |
| Handwritten notes and musical notation for color 1 | Handwritten notes and musical notation for colors 2-3 | Handwritten notes and musical notation for colors 4-5 | Handwritten notes and musical notation for color 6 | Handwritten notes and musical notation for colors 7-8 | Handwritten notes and musical notation for color 9 | Handwritten notes and musical notation for color 10 |

REKONSTRUKTION DER NOTATION 2008

Abb. 20
 Hermann Poinitz
 Rekonstruktion der Notation, 2008
 Archiv des Künstlers

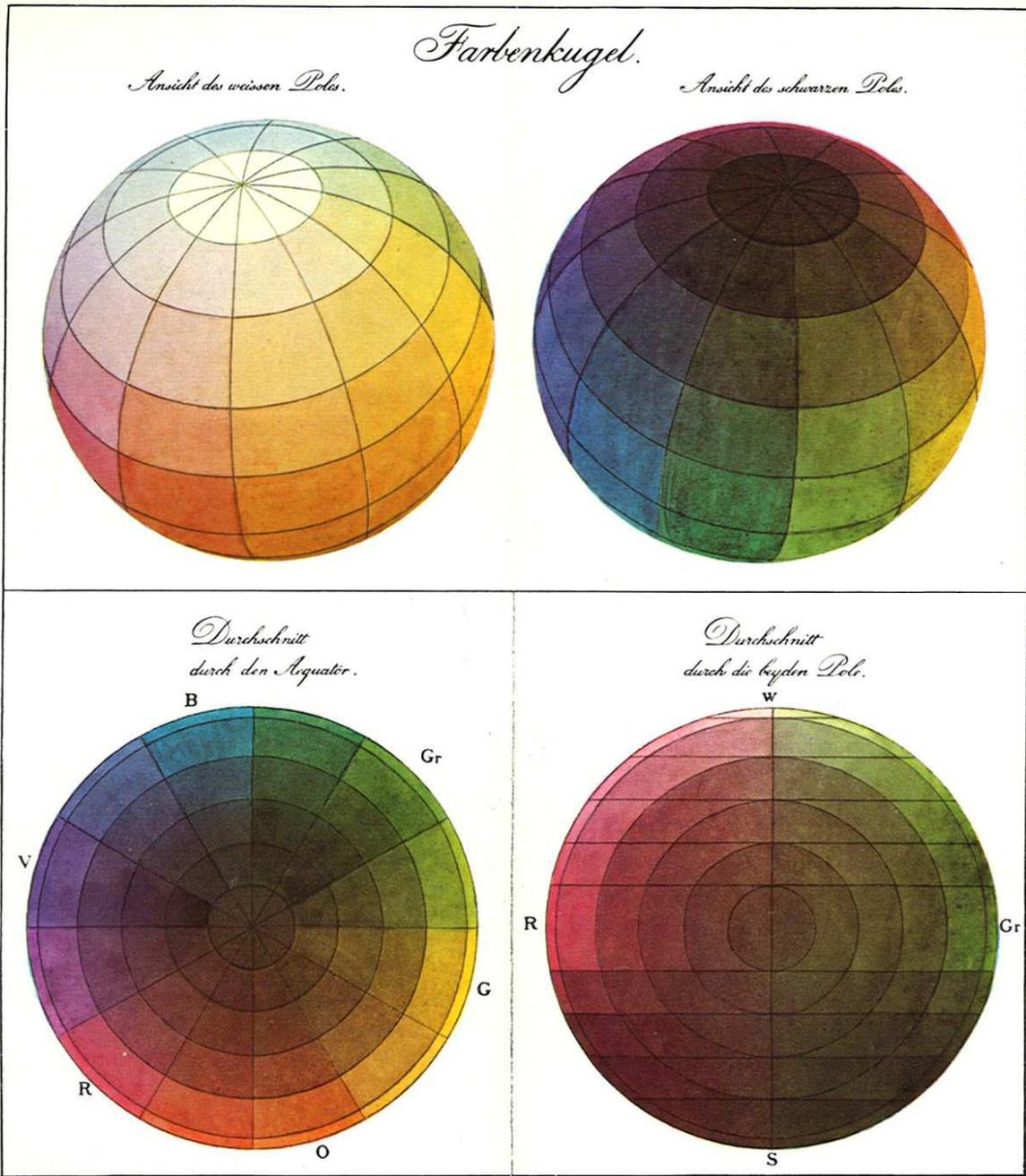


Abb. 22
 Philipp Otto Runge
 Farbenkugel

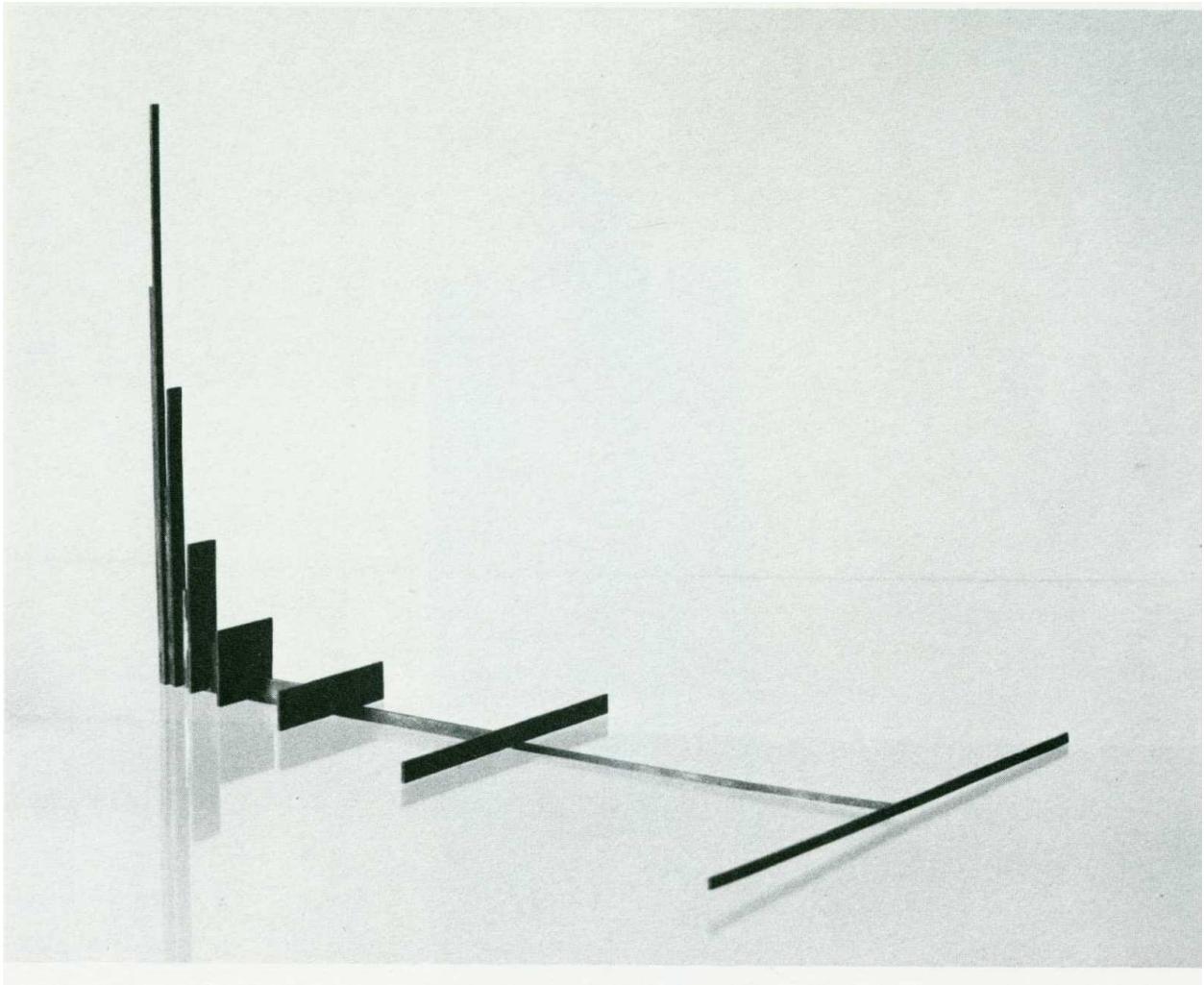


Abb. 23
Hermann Painitz
Schrittweise Formgewinnung aus dem Quadrat, 1/4 der Möglichkeiten, 1963
Kupfer, 18,6 x 28 x 18,6 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien



Abb. 24
Karl Gerstner
Die golden geschnittene Säule, 1956
Objekt zum Verändern (Emaillacke/
Eisen, Aluminiumsockel, H: 183 cm

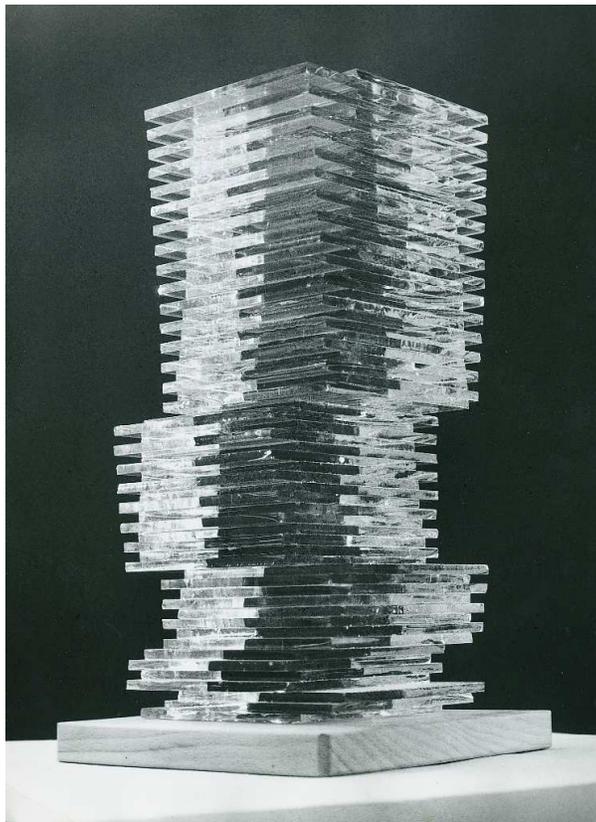
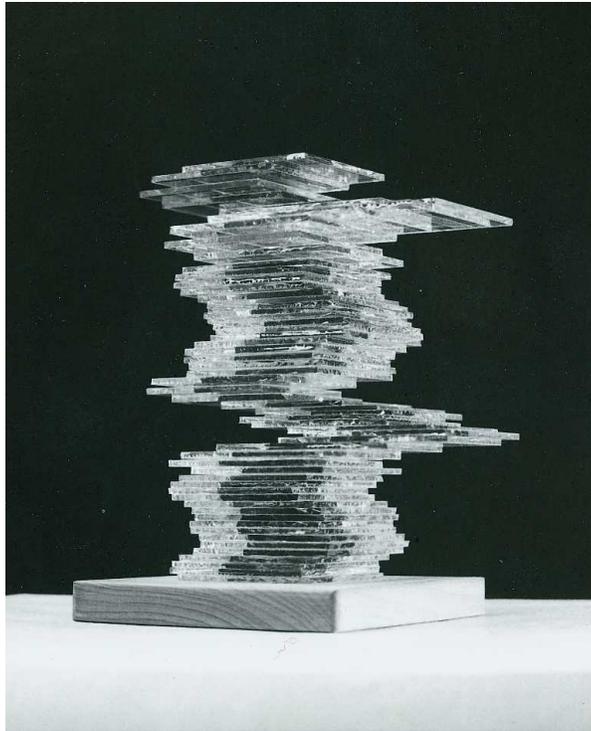


Abb. 25 - 26
Hermann Painitz
Beispiele für Glasplastiken (nicht mehr existent)

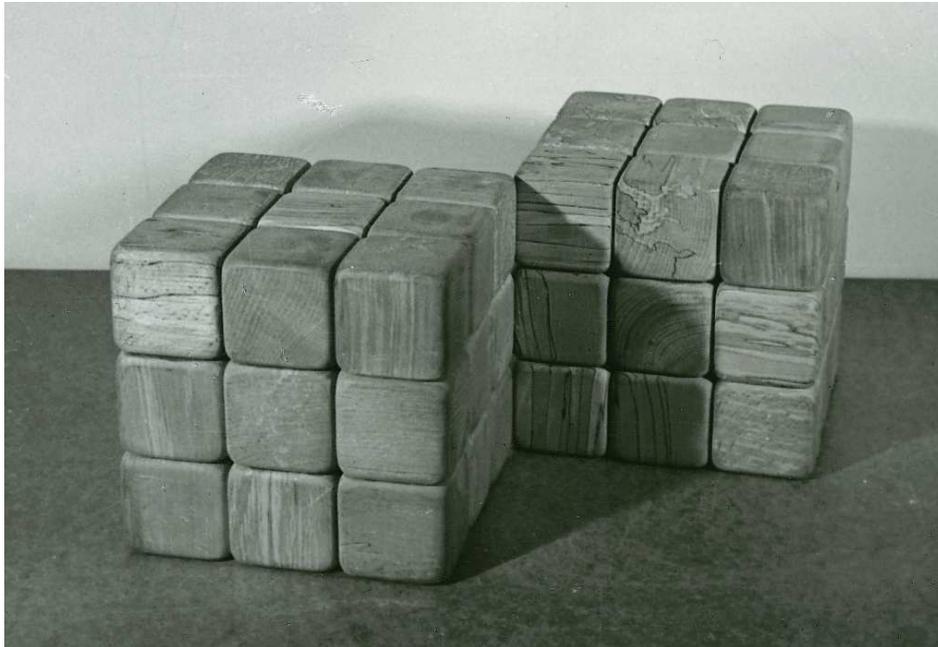


Abb. 27
Hermann Painitz
Variationsskulptur aus zwei Elementegruppen, 1964
Würfelemente aus Buchenholz, geleimt, je 18 x 18 x 18 cm



Abb. 28
Hermann Painitz
Eins, zwei, drei, ganz mathematisch, 1964
Würfelemente aus Buchenholz, geleimt, 15 x 45 x 30 cm
(nicht mehr existent)



Abb. 29
Hermann Painitz
Einundzwanzig, 1967
Variationsplastik, Aluminiumguss, 27 x 16 x 16 cm
Sammlung Liaunig



Abb. 30
Hermann Painitz
Variationsskulptur aus Sandstein, 1966
Steinbruch St. Margarethen (nicht mehr existent)

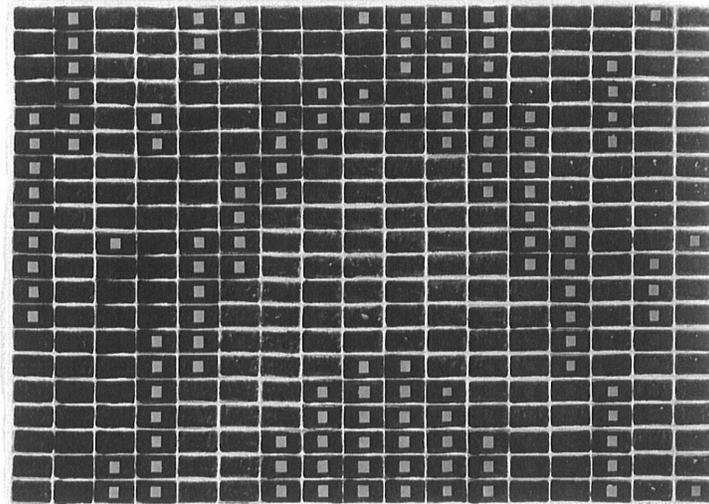
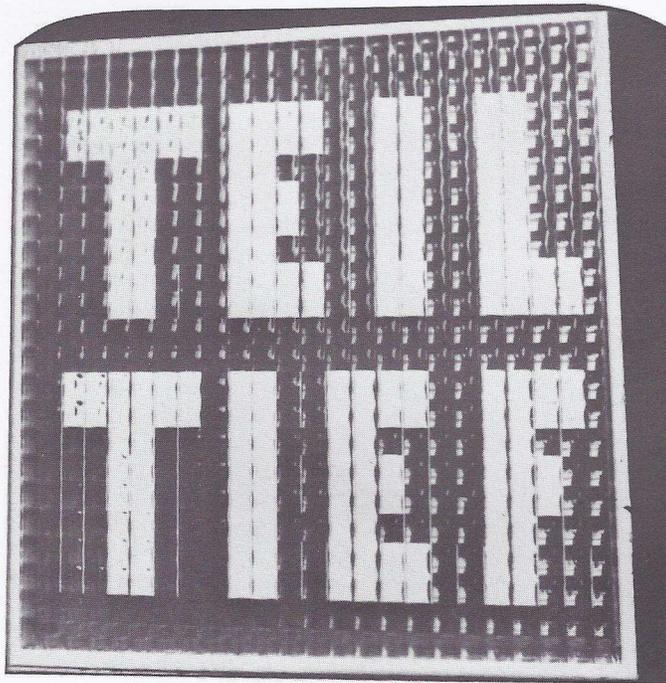


Abb. 31
Hermann Painitz
Zeit im Bild, 1962
Gouache/Papier, 64,7 x 80 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien



Abb. 32
Peter Kubelka
Arnulf Rainer, 1958-60
35 mm, s/w, bestehend aus vier Elementen:
Licht und Nicht-Licht, Ton und Stille
24 x 24 x 16 Kader

von rechts gesehen



von links gesehen

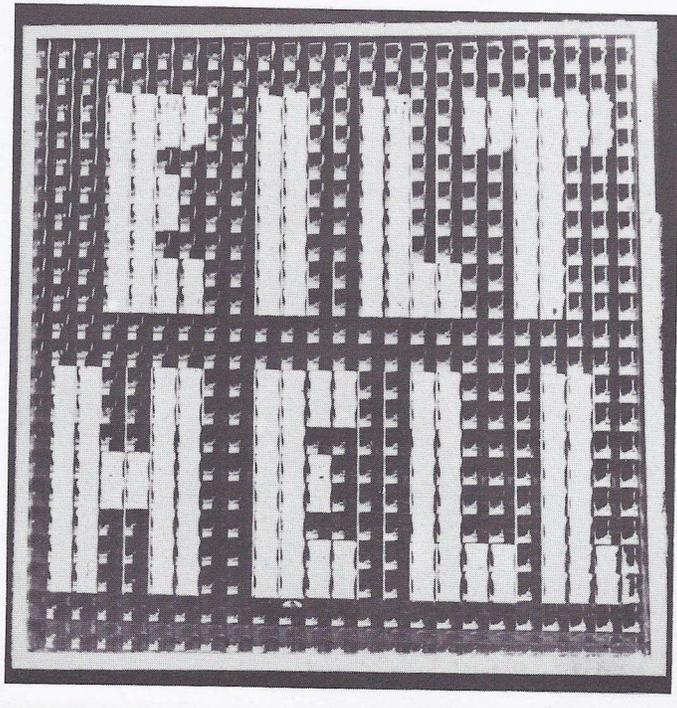


Abb. 33
Marc Adrian
TEIL - TIEF, 1965
Hinterglasmontage, 43 x 43 cm

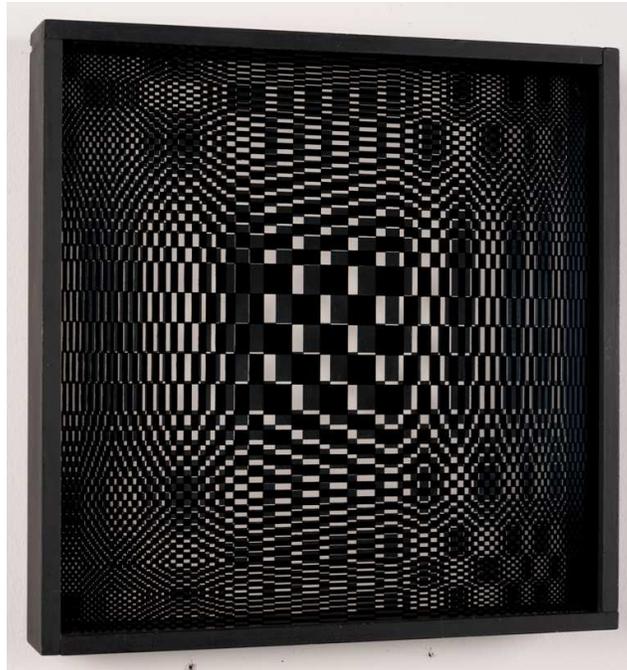
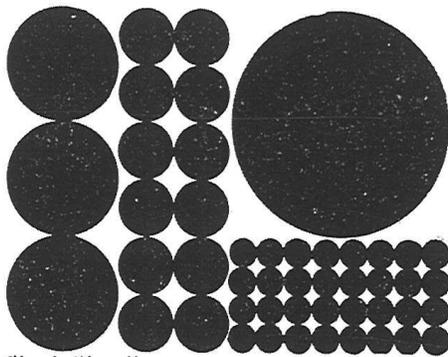


Abb. 34
Helga Philipp
Kinetisches Objekt, 1962-63
Siebdruck/Glas, Holz, 40 x 40 x 6 cm
Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten

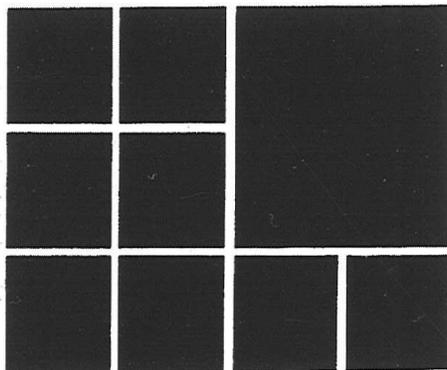


Abb. 35
Helga Philipp
Kinetisches Objekt, 1966-68
Siebdruck/Plexiglas, Holz
115 x 115 cm

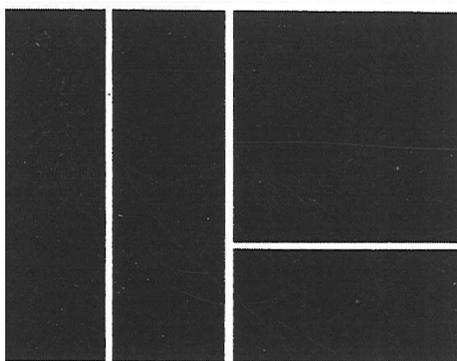


Skizze der Lithographie.

Abb. 36
Kurt Ingerl
Skizze zur Lithografie
Konstellation Nr. L IV E II/6, 1969



Schema der Superzeichenbildung: Quadrate.



Schema der Superzeichenbildung: Quadrate und Rechtecke.

Abb. 37-38
Schemata der Superzeichenbildung

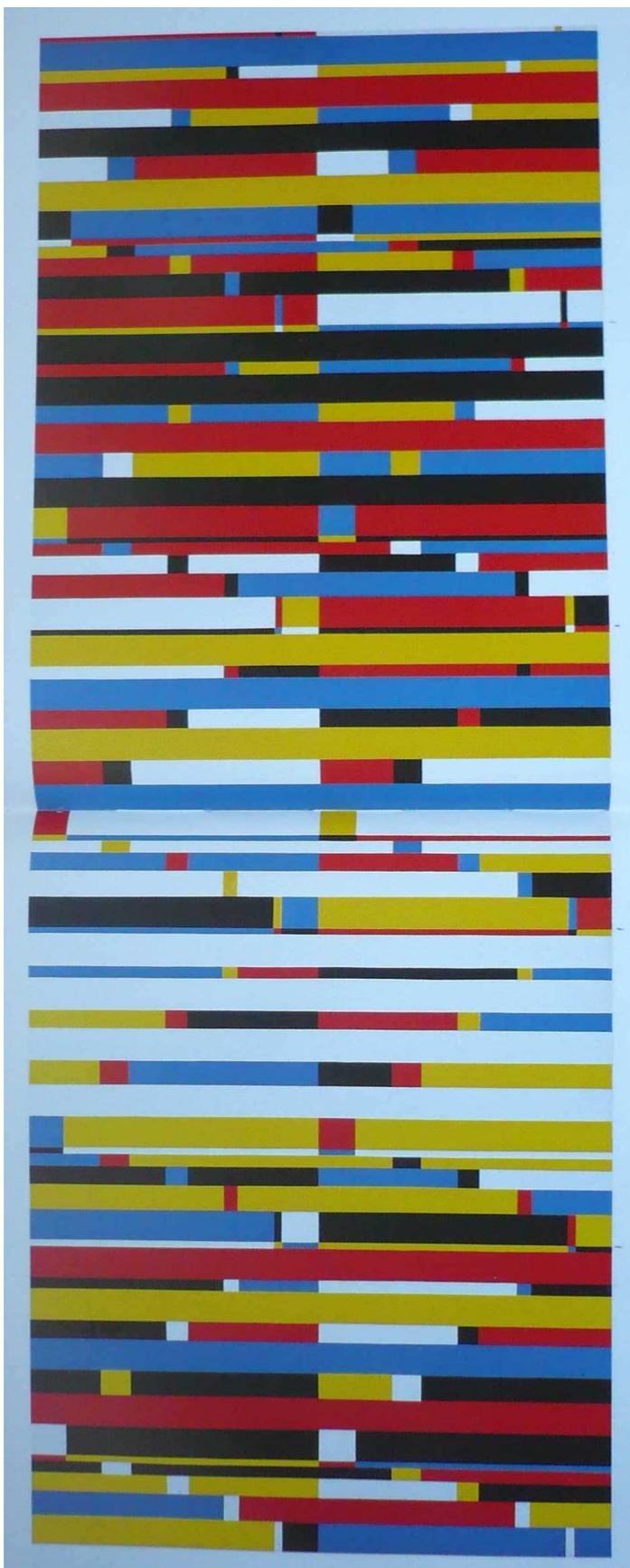
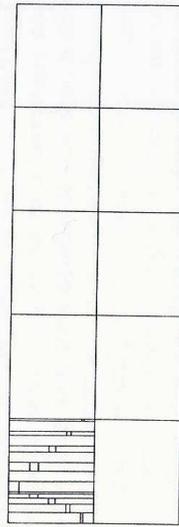
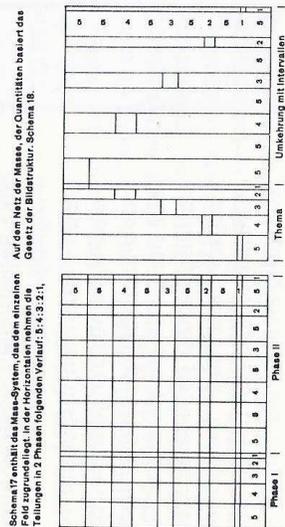


Abb. 39
Richard Paul Lohse
Zehn gleiche Themen in fünf Farben, 1946-47
Öl/Leinen
64 x 200 cm

Richard P. Lohse 1902*
1946/47, 10 gleiche Themen in 5 Farben



200 x 64 cm
 Darauf folgt die Wiederholung dieser Zahlenreihe mit
 dazwischen geschobenen Intervallen von 5, also
 5:4:3:2:1:5:4:3:2:1:5:4:3:2:1:5:4:3:2:1:5:4:3:2:1:
 ihrer formalen Struktur identischen Felder, die
 nebeneinander, und in 2 Reihen übereinander
 angeordnet sind, Schema 16.
 8 verschiedenen Distanzen.
 Schema 17 enthält das Mass-System, das dem einzelnen
 Feld zugrundeliegt. In der Horizontalen nehmen die
 Teilungen in 2 Phasen folgenden Verlauf: 5:4:3:2:1,
 Gesetz der Bildstruktur, Schema 18.



Lohse: 10 gleiche Themen in 5 Farben

Aus Phase I kristallisiert sich die Grundthema, und in
 Phase II vollzieht sich dessen Umkehrung.
 Die Intervalle bleiben ungeteilt, Schema 18.

Das Feld ist zu einem Spaltenfeld qualifizierter
 Volumen geworden. Das Resultat sind 32 Rechtecke,
 die unterschiedlich gross und verschieden propor-
 tioniert, jedoch gleichzeitig aufeinander bezogen sind.

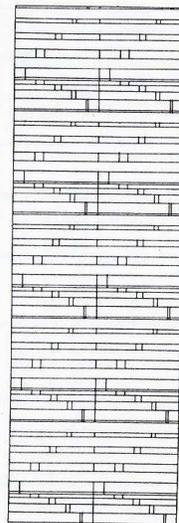
Durch die Addition der einzelnen Felder entstehen
 wieder weitere Beziehungen: horizontal verbinden die
 Einzelelemente auf gleicher Höhe die 5 Felder, vertikal
 verbinden sie auf gleicher Höhe die 5 Themen inter-
 vellen zusammengefügt, Schema 19.

Die Struktur kennt an sich keine Begrenzung und
 könnte in jeder Richtung endlos erweitert werden.

Wiederholt sich die 5 Farben, die die primären Grundfarben
 gelb, rot, blau und die Komplementäre grün, magenta,
 2 x 6 unveränderten Felder zu einem definitiven
 Ganzen zusammen.

Lohse: 10 gleiche Themen sind durch 5 Farben so in
 einen gesetzmässigen Ablauf zu bringen, dass jede
 Farbe die gleiche Funktion im horizontalen Ablauf
 eine völlig gleichmässige, aber im vertikalen abwechselnd
 aber jedes Element innerhalb der Ordnung der
 Themenfolge farblich verschieden von allen übrigen
 Elementen ist, sondern gesagt jedes Element
 innerhalb jedes Themas eine andere Farbe als das gleiche Element in den vor-
 hergehenden oder nachfolgenden Themen. Die
 dynamische Abfolge des Ablaufs steht nun durch den syste-
 matisch-logischen Ablauf der Themenfolge fest.
 eine dynamische künstlerische Formulierung entsteht
 und die Ordnungsprinzipien sind als Mittel dieser
 Abfolge einordnen.

Wenn sich keine Farbe im analogen Element auf der
 gleichen Reihe wiederholt, folgt daraus: jedes der
 10 Themen in jedem Ganzen enthalten
 sein. Jede muss, in ihren Elementen, ein-
 genommen, 1/5 der Gesamtfäche ergeben.



Die Schemata 20 und 21 helfen den Beweis. Sie stellen
 als Beispiele Auszüge von schwarz und weiss dar. Was
 hier erwiesen ist, gilt auch für die übrigen Farben:
 jede nimmt einen von der andern verschiedenen
 Verhältnissatz, die Elemente sind genau die gleichen.

Abb. 40
 Richard Paul Lohse
 Vorstudien

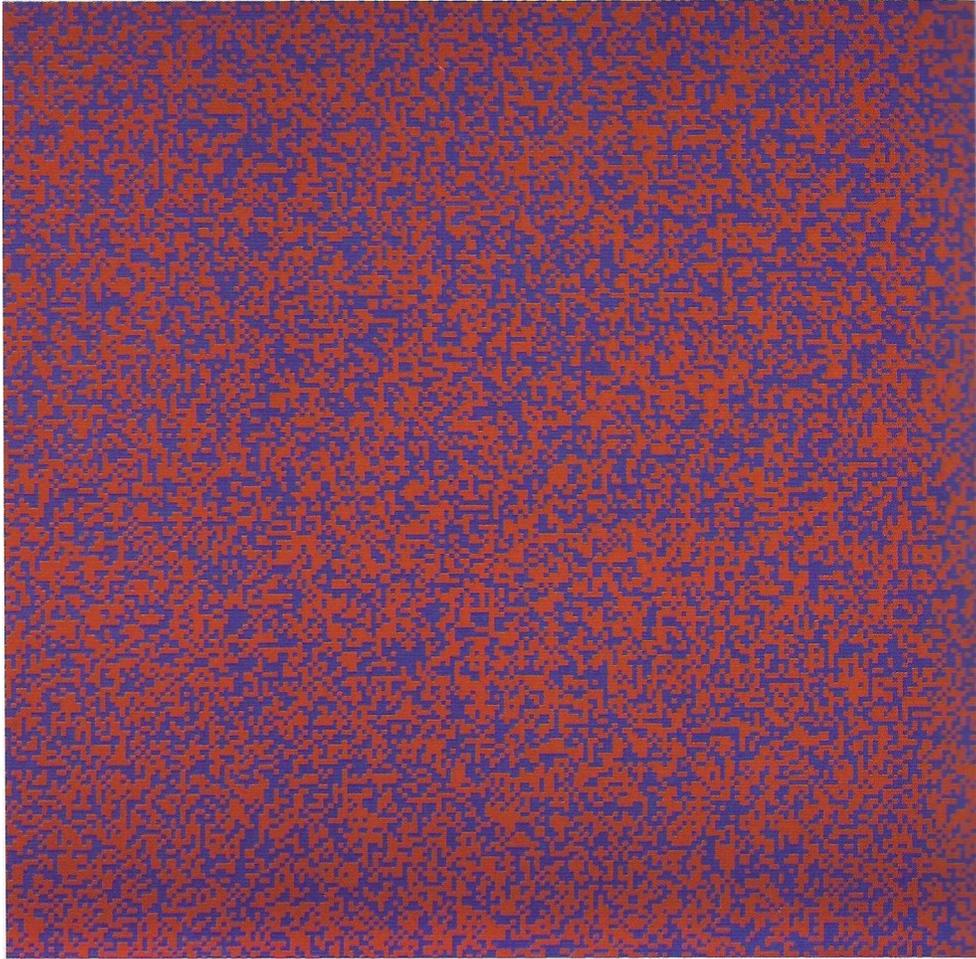


Abb. 41
François Morellet
Zufällige Verteilung von 40.000 Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen
des Telefonbuches folgend, 1961
Öl/Leinen
100 x 100 cm

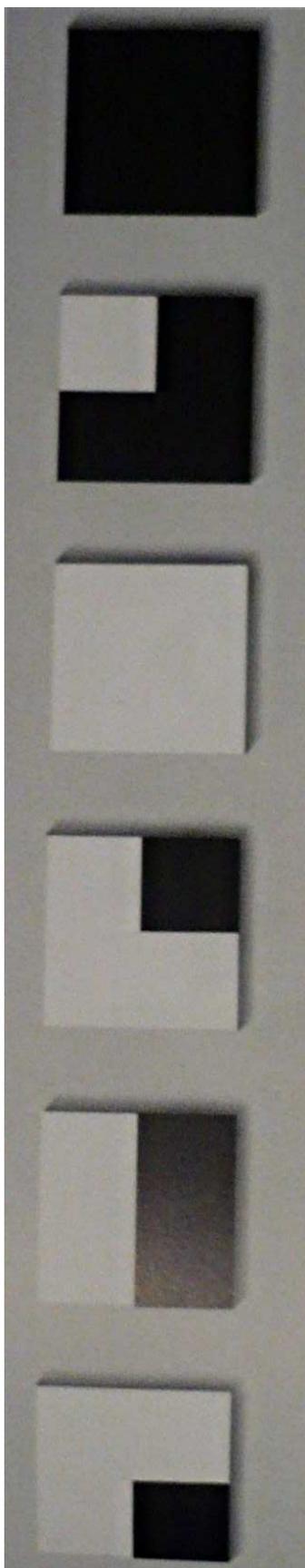


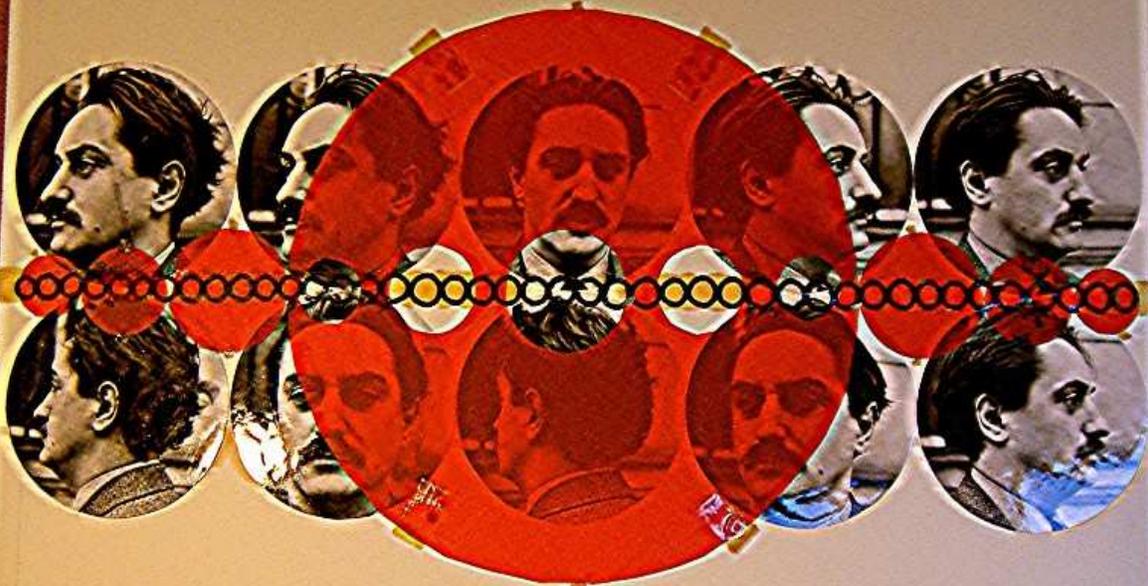
Abb. 42
François Morellet
6 zufällige Verteilungen von 4 schwarzen und weißen Quadraten,
den geraden und ungeraden Zahlen des Buchstabens π folgend, 1958

MANIFEST

und Gründungsproklamation des KLUB 10, sowie Erklärung, Ablehnung, Befürwortung und Forderung, verfasst und herausgegeben von Hermann

PAINITZ

Eines Abwärtstrends der Zeit folgend, konstituiert sich der KLUB 10 auf demokratischem Wege um der bildenden Kunst eine größere Durchschlagskraft, Anerkennung und Wichtigkeit im Leben der Menschen der Gegenwart zu verschaffen. Der Mensch der Gegenwart lebt ab heute mit dem KLUB 10 und hat die moralische Verpflichtung sich mit dem KLUB 10 auseinanderzusetzen, dem KLUB 10 zu entsprechen und über den KLUB 10 zu diskutieren.



Der KLUB 10 gibt folgende Erklärung ab:

1. Alle Inassen des Klubs haben die gleichen Rechte.
2. Alle Inassen des Klubs ziehen die Kunst der Natur vor.
3. Alle Inassen des Klubs sind in der bildenden Kunst schöpferisch tätig und bestreben sich der zerrücktesten Eigenart des Wortes.
4. Alle Inassen des Klubs lieben in der Flächenkunst die sensorische Eigenheit von Farbe, in den Raumkünsten die performative Präzision der Dinge und in der Sprache die unbedingte Bewegung des Wortes.
5. Alle Inassen des Klubs betreiben die Betreuung der Menschheit vom Diktator der Natur.
6. Alle Inassen des Klubs kennen den mythologischen Ursprung der Kunst und sind der Überzeugung, dass es keine endgültige Erhebung von diesem Ursprung gibt.
7. Alle Inassen des Klubs sind aber auch der Überzeugung, dass in Verlauf einer tiefen Kulturentwicklung die mythologischen Ursprünge der Kunst sublimiert wurden. Daher ist eine Verneinung des Ursprünglichen in der Gegenwart jenseits Fälschung.
8. Alle Inassen des Klubs treten gegen gefälschte Mythologien entschieden auf.
9. Alle Inassen des Klubs arbeiten eng zusammen, um ihre Vielzahl in der Einheit zu vereinen.
10. Alle Inassen des Klubs behaupten, dass die Dignität die Evidenz der Bewegung ihrer Elemente ist.
11. Alle Inassen des Klubs sind 178 cm groß.
12. Alle Inassen des Klubs wurden am 21. 11. 1968 geboren.

Der KLUB 10 lehnt ab:

- Die Natur
- Kunstorganismen
- Landschaftsmaler
- Rafaeler
- Fußgänger
- Meinungen
- Greißler
- Footballsport
- Gezeichnetem Existieren
- Funktionale Architektur
- Landweil
- Operetten
- Expressionismus
- Dürrer
- Maderklumpen
- Brauchskunst
- Szenenarrangements
- Ashrafsen
- Naturmalen
- Diebe
- Ehrliche Menschen

Der KLUB 10 befürwortet:

- Die Kunst
- Die Technik
- Die Neureizstoffe
- Die Flächenkunst
- Das Verkaufen von Kunst
- Das Glück
- Die Freiheit
- Flügellose
- Ionische Fußgänger der Luft
- Gew-Theater
- Revolutions
- Proklamationen
- Den Merkurlauf
- Einzelanstellungen
- Grenzwärtiges
- Anleandern
- Aufeinanderfolgend
- Komposition
- Destruktive Natur
- Bedienung
- Signalur
- Paintiz
- Craxien
- Neurotisches
- Das Produktive

- Die Großstadt
- Die Tängler
- Elementare Kompositionsmethoden
- Marcel Duchamp
- Roberto
- Malerei
- Delvaux
- Metall
- Verkehr
- Rechner
- Ungeographische Landschaften

Der KLUB 10 fordert:

- Aufhebung der Monotonie der grünen Natur und Betreuung der Menschheit vor der topografischen Belastung durch Gruppen.
- Um kein erste eine schnelle Rettungsaktion durchzuführen, sind als Übergangslösung vor der völligen Abschaffung Wälder Wasser und alle anderen grünen Dinge von Flugzeugen mit Orange und Violett zu übersprühen.
- Umfliegen des Himalaya
- Über allen Großstädten müssen gelbe Plastikfolien angebracht werden.
- Planierung der Alpen
- Um eine Ordnung der Alpenländer im besonderen und aller Talwälder im allgemeinen für eine Weltkultur und Weltkunst zu erreichen, muß zuerst eine Trennung der Alpen und später der Gebirge erfolgen. Das ist gleichzeitig verbunden mit einer Befreiung der Bewohner dieser Landschaften von Brauchrum und Naturkunst.
- Belebung Europas
- Die Erdbebenkatastrophe muß unbegrenzt Strafe und Flagellum sein. Der jeweils erforderliche Verlust der Paten wird durch Aufspitzen von Patenmarken markiert. Die Zirkulationsprobleme wird in unendlichen Anlagen gelöst. Bekleidungsstücke werden nur in kleinen Mengen gefertigt und Champions in tausenden Lager überlappend. Käse werden in vertikalen Schichten in

- Listerreichrum
- Das Trajische Pflanz
- Das E des Kolumbus
- Das E Brancusi
- Die Notwendigkeit
- Entwicklungen
- Sauerstoff
- Skandale
- Europa
- Erwinken
- Deliktives
- Kunstliches

Stützpunkten gehalten. Synthetisches Futter, Reinigungs- und Wartungsmaterial wird in der Art von Bergwerksabfällen anzuheben. Vorräte werden lyrisch hergestellt. Plastikkonserven wird es keine geben, da es keine Plastiker gibt. Personen, die der plötzliche Entzug der grünen Natur belasten, werden in Kabinen isoliert im Drogenrausch der Verhöhnung von Naturmenschen ausgeliefert.

Befreiung des Bauernstandes

Der Bauernstand ist an die Natur gekettet. Wir rufen alle human denkenden Menschen auf, sich zu bemühen, um die Bauern in einer weltweiten Aktion von der Natur zu befreien. Jedem Bauern soll jährlich wenigstens einmal die Bewässerungsbauern Landwirte ermöglichen, ihre Scholle zu verlassen und in Großstädte zu ziehen.

Belebung der Volkskunst

Meliorierung der Akademien

Belebung aller Getriebenen, die zu den „Ursprüngen“ zurück wollen

Mehr schöne Frauen in der Kunst

Eine schreckliche Kunst

Die Gleichzeitung aller Seelen mit dem Nichtwichtigen. Die Gleichzeitung aller Seelen mit dem Aesthetischen. Die Gleichzeitung aller Seelen mit den Funktionen.

Reformierung einer Kunstförderung, die die fast die Wirkung hat, den Künstlern den Mund zu stopfen.

Reihung, Anordnung, Rhythmus, Serie, Unendliches, Komposition, Konfiguration, Signal, Farbe, Wort, Bewegung, Determinante, Anzahl und Zahl.

Wien, im April 1968

Eigenhändige, Herausgeber, Verleger und für den Inhalt verantwortliche Hermann Painitz, 1060 Wien, Nußdorfer Straße 13

Fotos: Otto Bracha

Druck: Urania Druckerei, 1010 Wien

Abb. 43
Hermann Painitz
Manifest und Gründungsproklamation des KLUB 10, April 1968
Unveröffentlichte Druckvorlage, Archiv des Künstlers

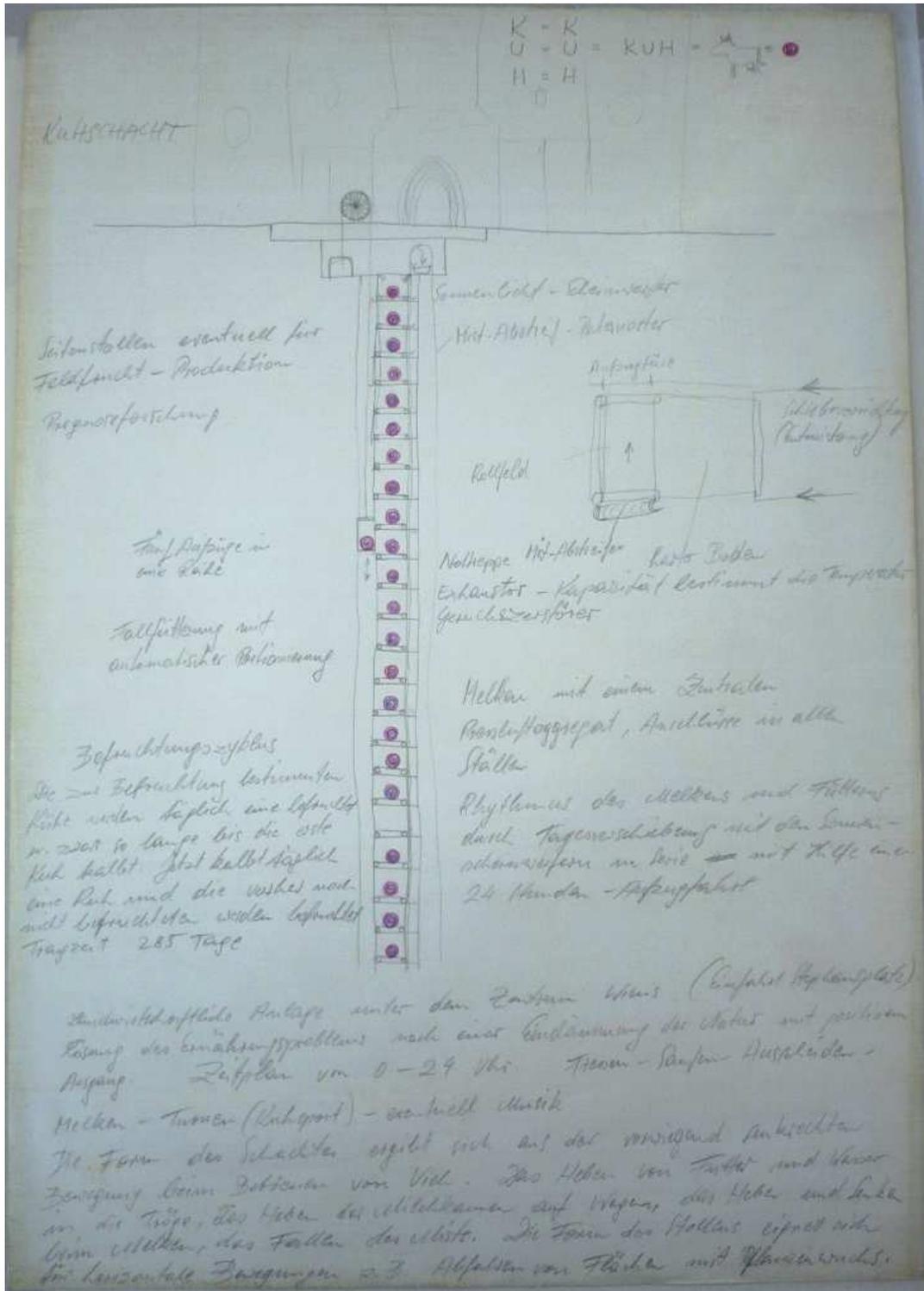


Abb. 44
 Hermann Painitz
 Kuschacht, undat.
 Bleistift, Buntstift/Papier, 48,8 x 34 cm
 Archiv des Künstlers

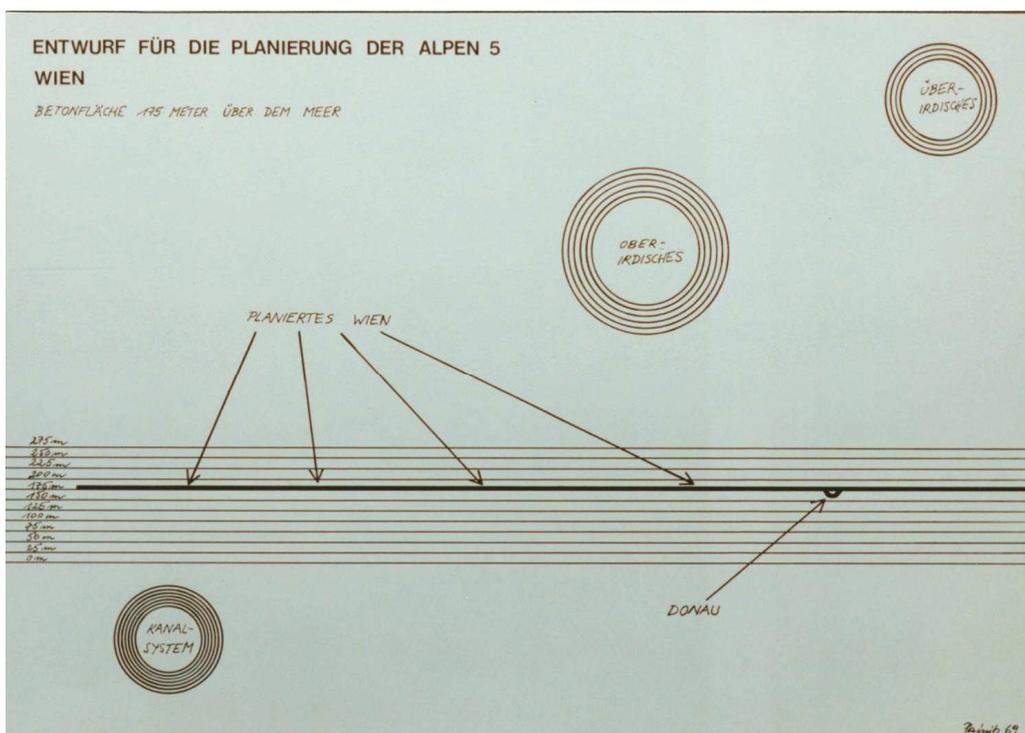
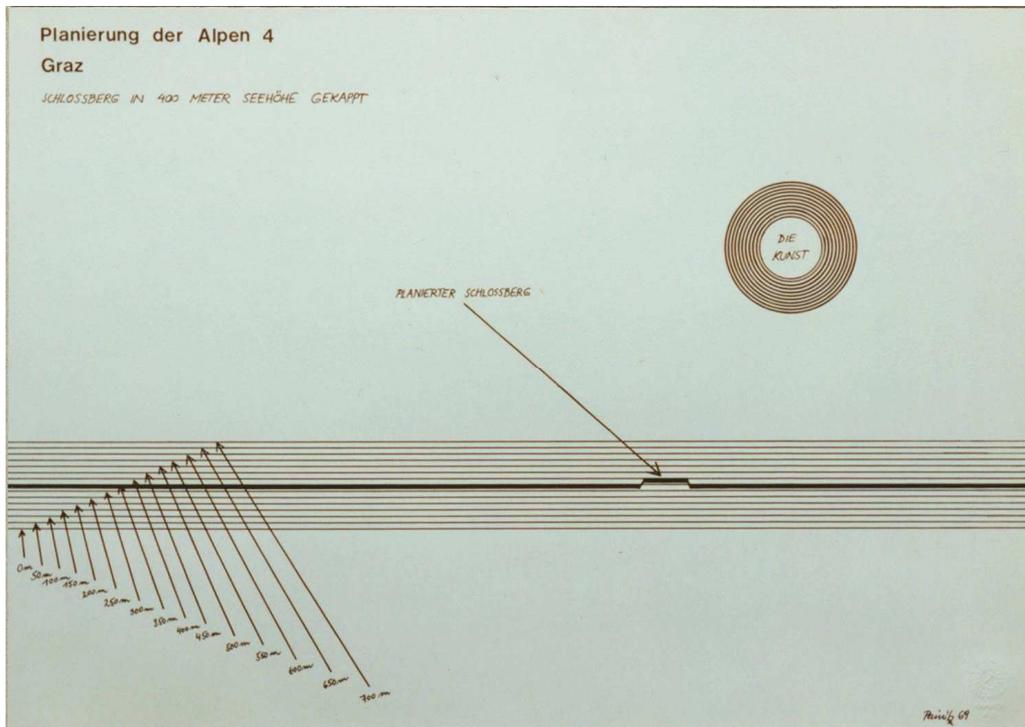


Abb. 45 - 46
Hermann Painitz
Entwürfe für die Planierung der Alpen, 1969
Tusche, Lettraset/Papier, je 35 x 50 cm
Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten

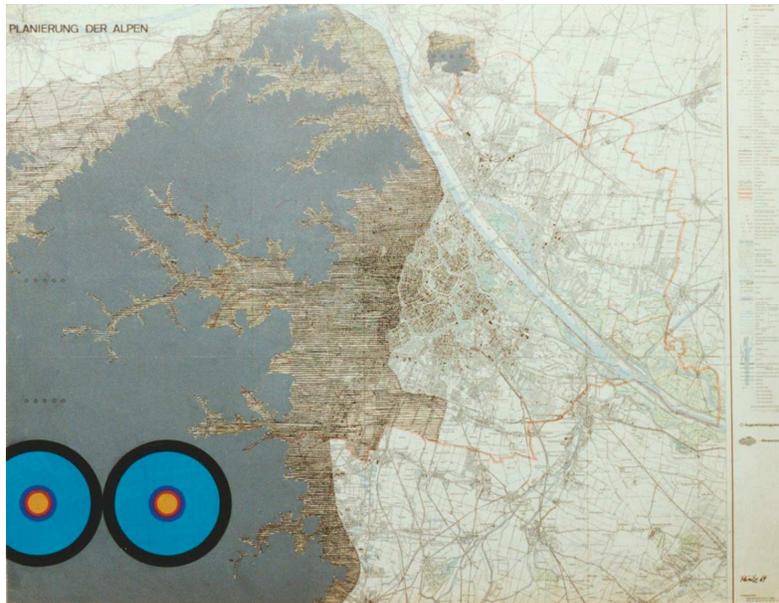


Abb. 47
 Hermann Painitz
 Planierung der Alpen, 1969
 Acryl, Collage, Lettraset/Landkarte, 67 x 87 cm
 Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten



Abb. 48
 Hermann Painitz
 Entwurf für die Planierung der Alpen
 Glockner und Venediger, Plateauhöhe vorerst 2.500 m, 1969
 Acryl, Collage, Lettraset/Landkarte, 59 x 62 cm
 Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten



Abb. 49
Hermann Painitz
Fotodokumentation einer Informationsexplosion



Abb. 50
Hermann Painitz
Augenzentrum, 1969/70
Stahl, Lack/Aluminium
Wohnhausanlage Marktgemeindegasse, Wien (ursprünglicher Standort)

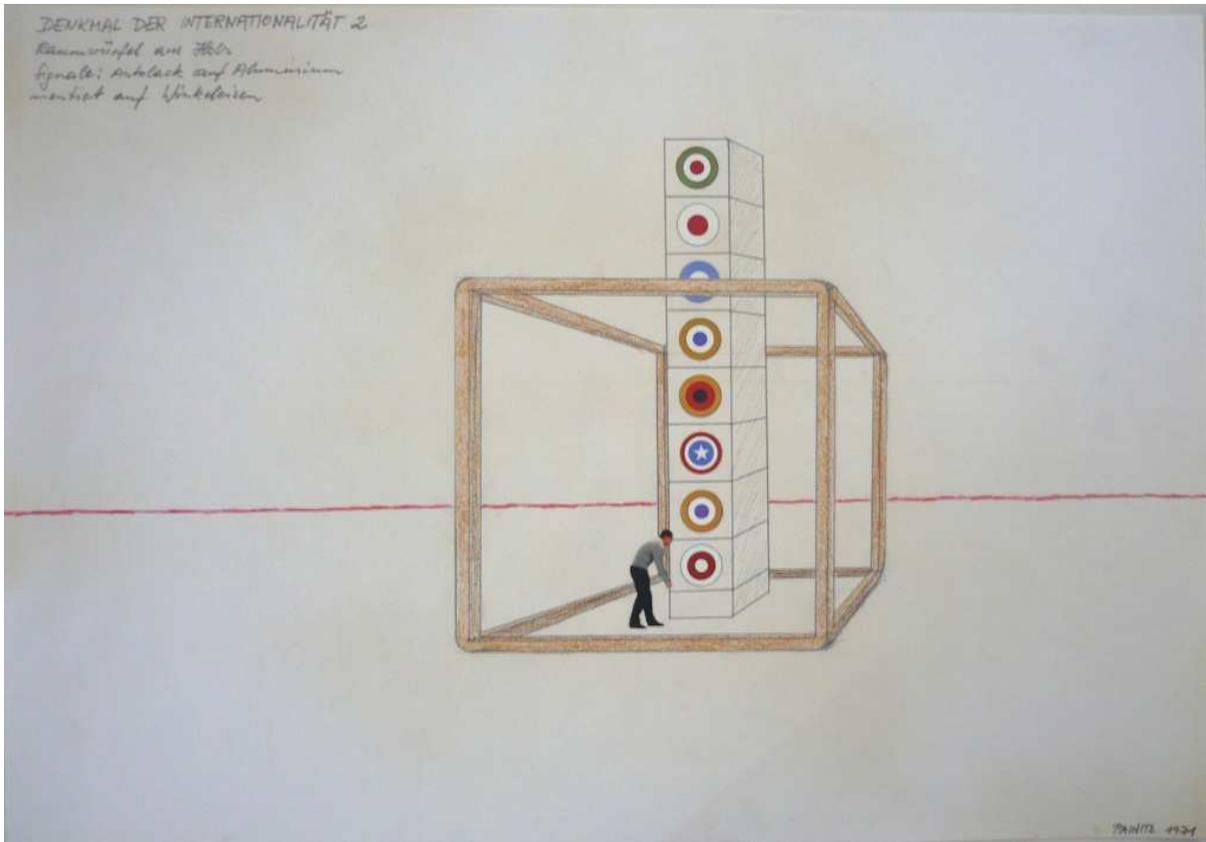


Abb. 51 - 52
Hermann Painitz
Entwurf und Modell zum
Denkmal der Internationalität 2, 1971
Besitz des Künstlers



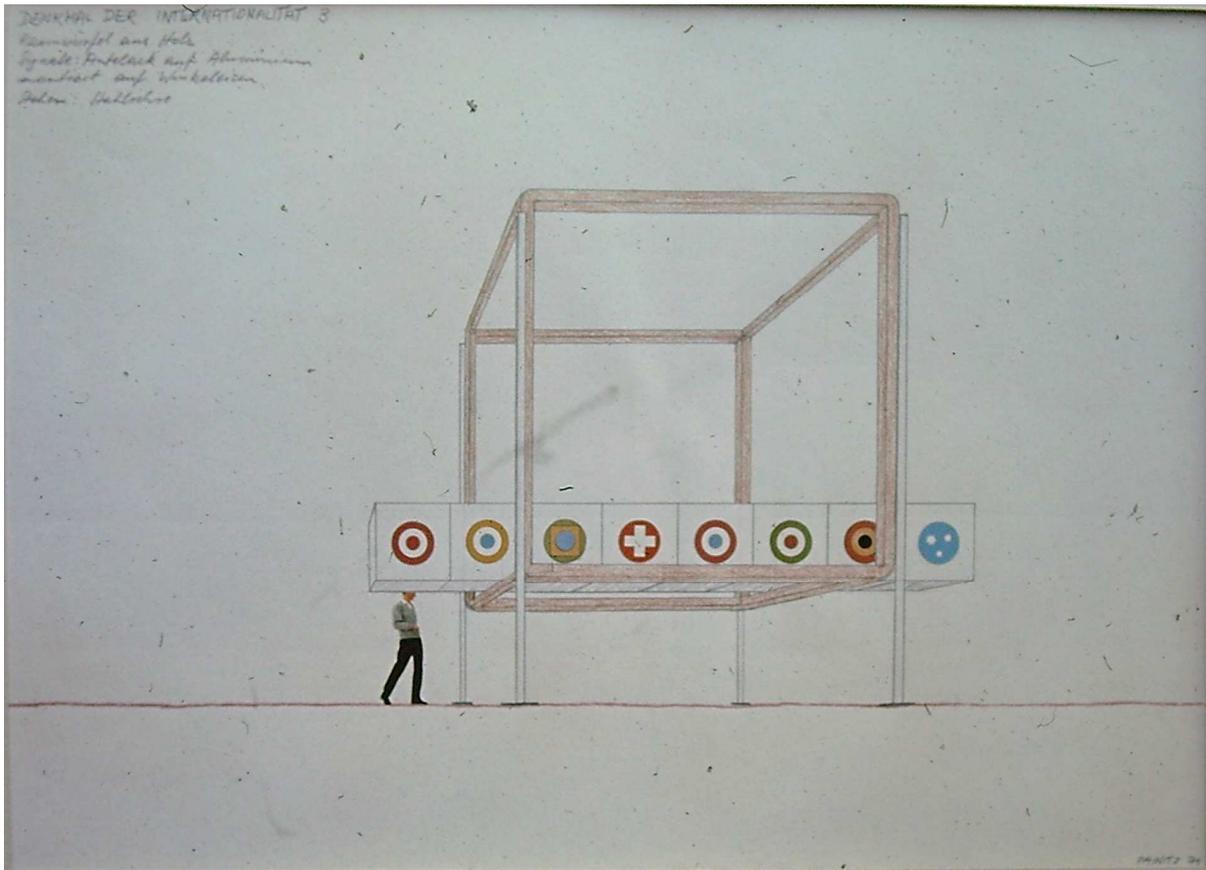
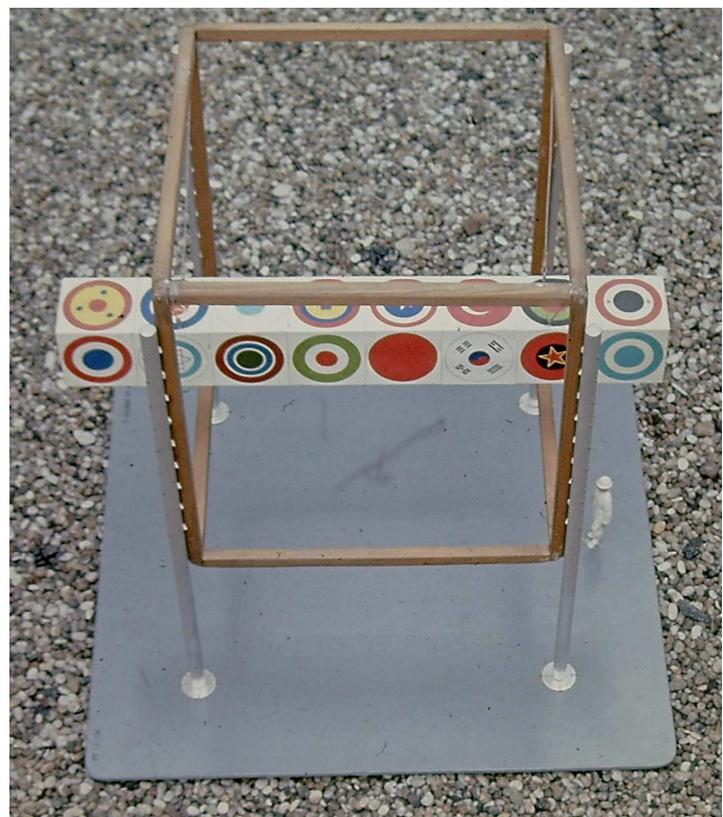


Abb. 53 - 54
Hermann Painitz
Entwurf und Modell zum
Denkmal der Internationalität 3, 1971
Besitz des Künstlers



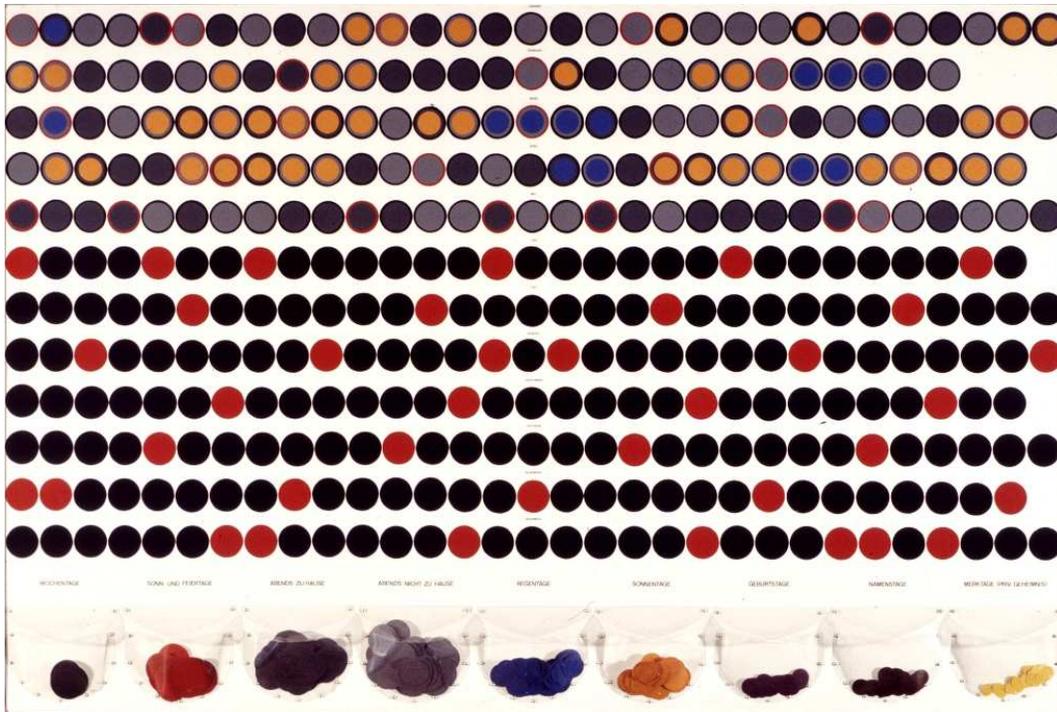


Abb. 55
 Hermann Poinitz
 Tafelbild, mit Hilfe des Kalenders innerhalb eines Jahres herzustellen, 1968
 Lettraset/Hartfasertafel, Kunststofftaschen mit Farbelementen, 100 x 150 cm

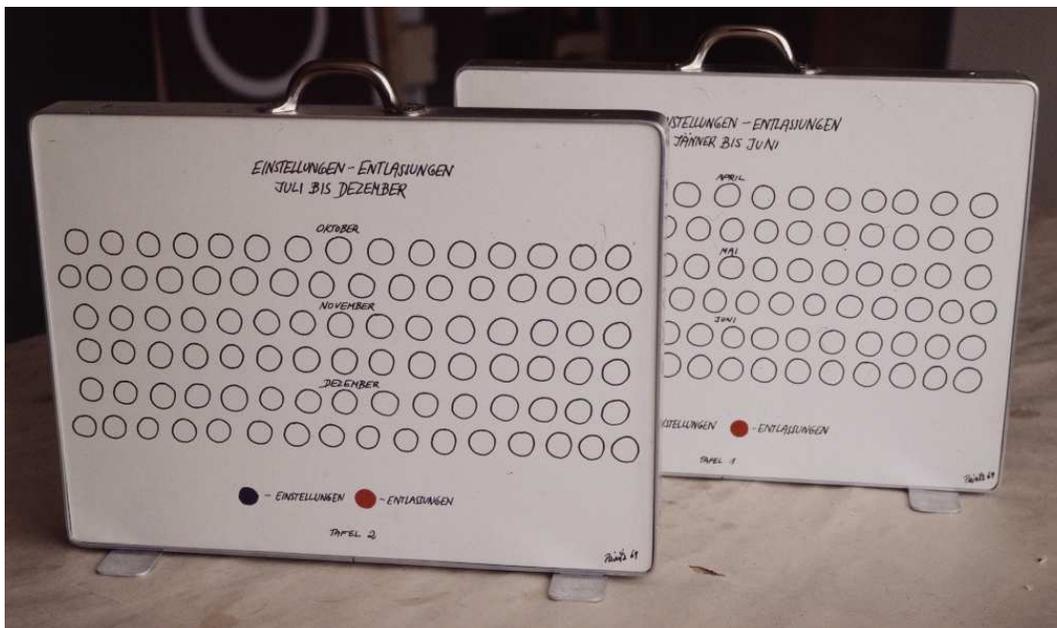


Abb. 56
 Hermann Poinitz
 Einstellungen - Entlassungen, 1969
 2-teiliges Bildobjekt
 Besitz des Künstlers

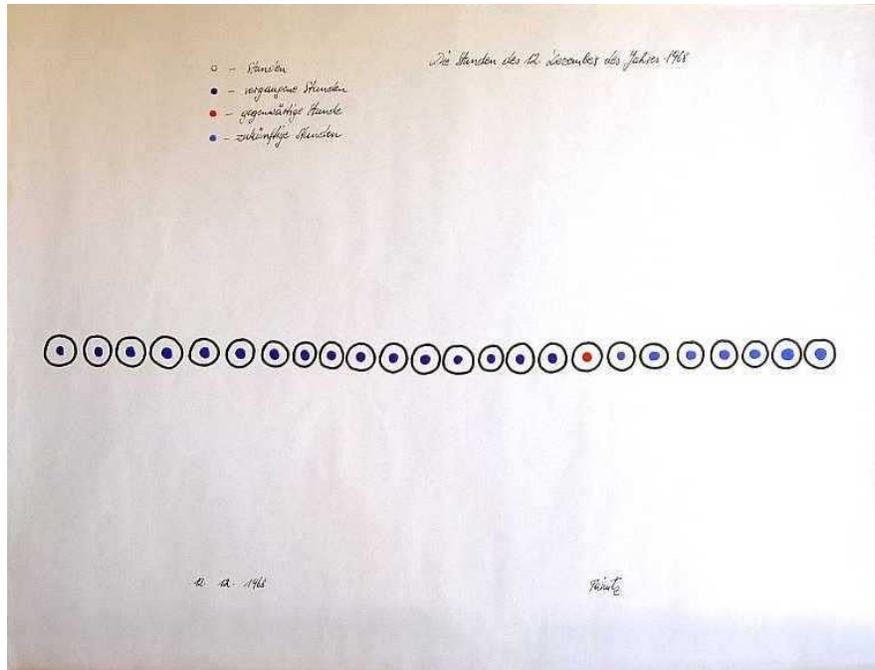


Abb. 57
 Hermann Painitz
 Die Stunden des 12. Dezembers des Jahres 1968, dat. 12.12.1968
 Tusche, Plakatfarbe/Papier; 60,4 x 80 cm
 Besitz des Künstlers

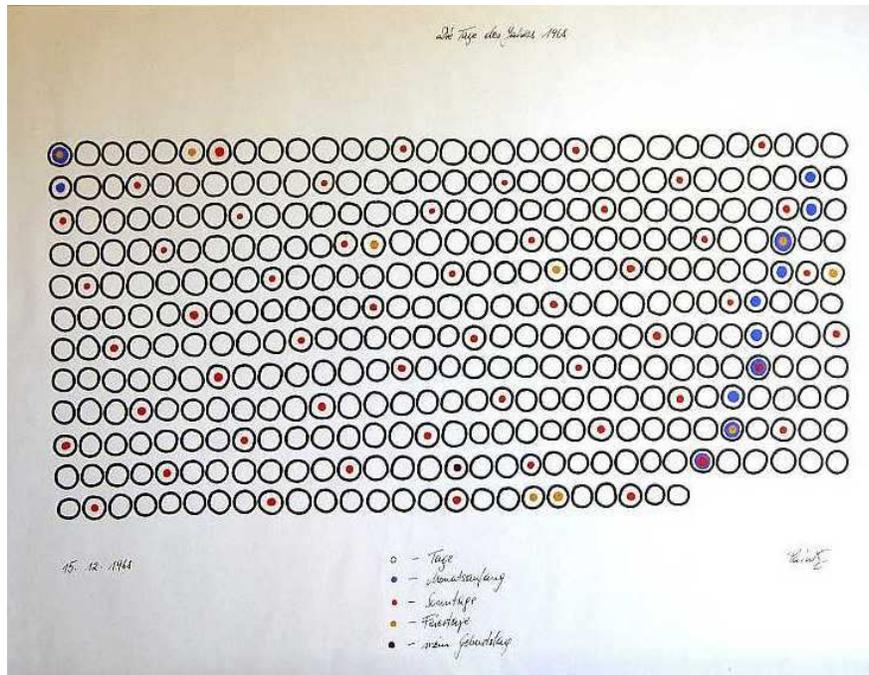


Abb. 58
 Hermann Painitz
 Die Tage des Jahres 1968, dat. 15.12.1968
 Tusche, Plakatfarbe/Papier; 60,2 x 80 cm
 Besitz des Künstlers

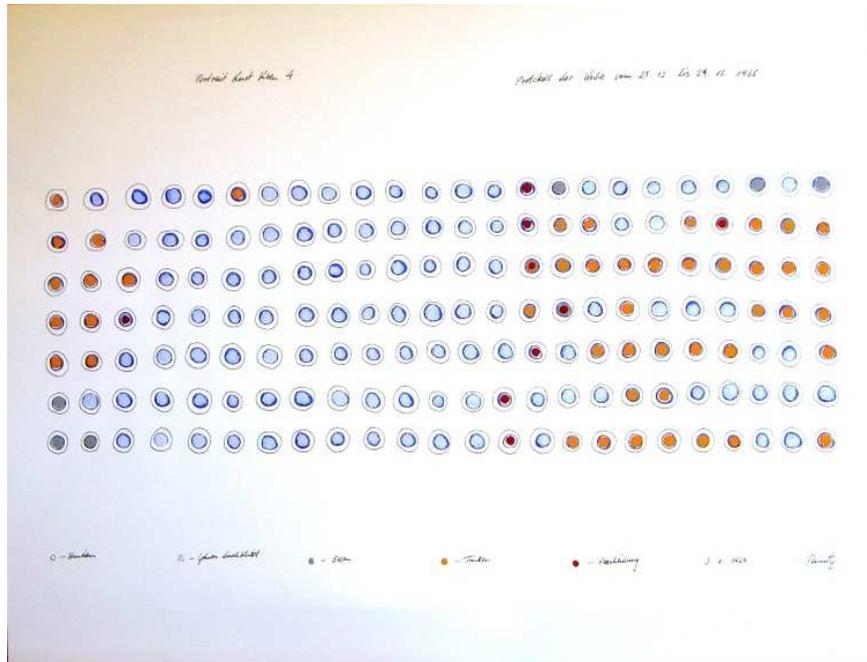


Abb. 59
 Hermann Painitz
 Portrait Kurt Kren 4, dat. 3.1.1969
 Tusche, Plakatfarbe/Papier; 62,5 x 80 cm
 Besitz des Künstlers



Abb. 60
 Hermann Painitz
 Transportrait Kurt Kren 5, dat. 3.1.1969
 Tusche, Plakatfarbe/Papier; 62,5 x 80 cm
 Besitz des Künstlers



Abb. 61 - 62
Hermann Painitz
Veränderbare Graphik, 1969 (zwei Varianten)



Abb. 63
 Hermann Painitz
 Veränderbare Graphik, 1969

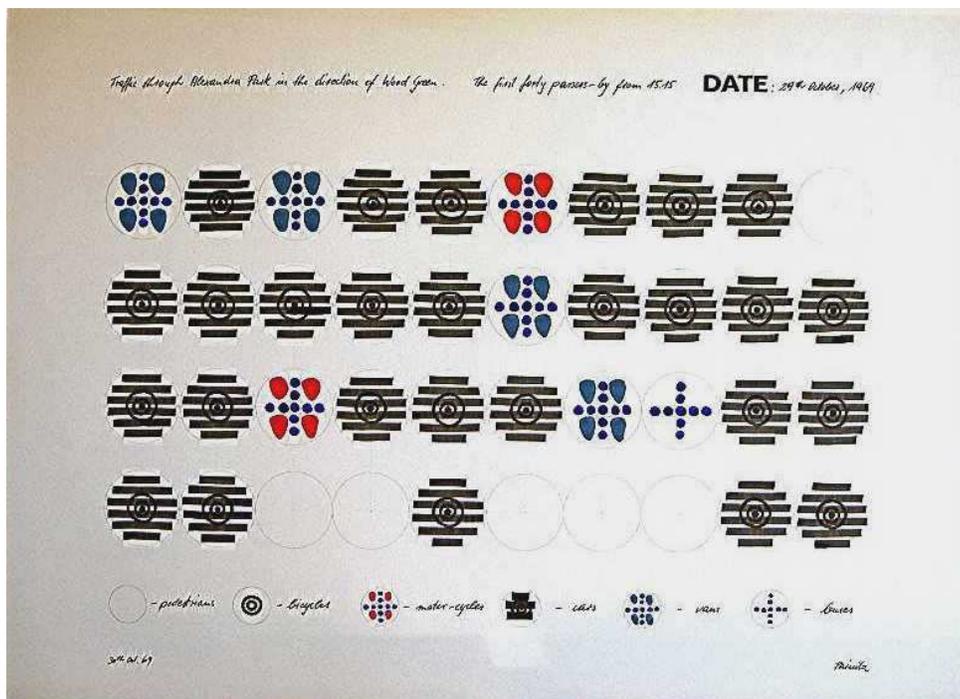


Abb. 64
 Hermann Painitz
 Traffic through Alexandra Park in the direction of Wood Green, 1969
 Tusche, Bleistift, Plakatfarbe/Papier, 56 x 76,4 cm
 Besitz des Künstlers

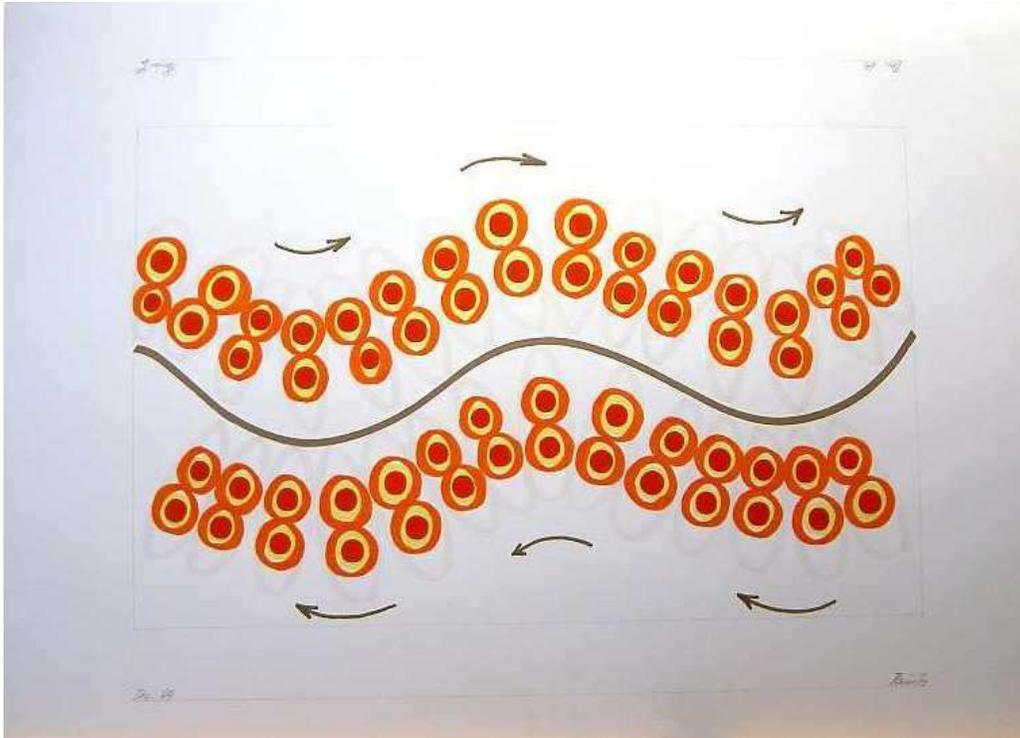


Abb. 65 - 66
Hermann Poinitz
Beispiele für Organogramme, 1969/70
Farbelemente (collagiert), Aquarellstifte, Bleistift/Papier, je 56 x 76,5 cm
Besitz des Künstlers

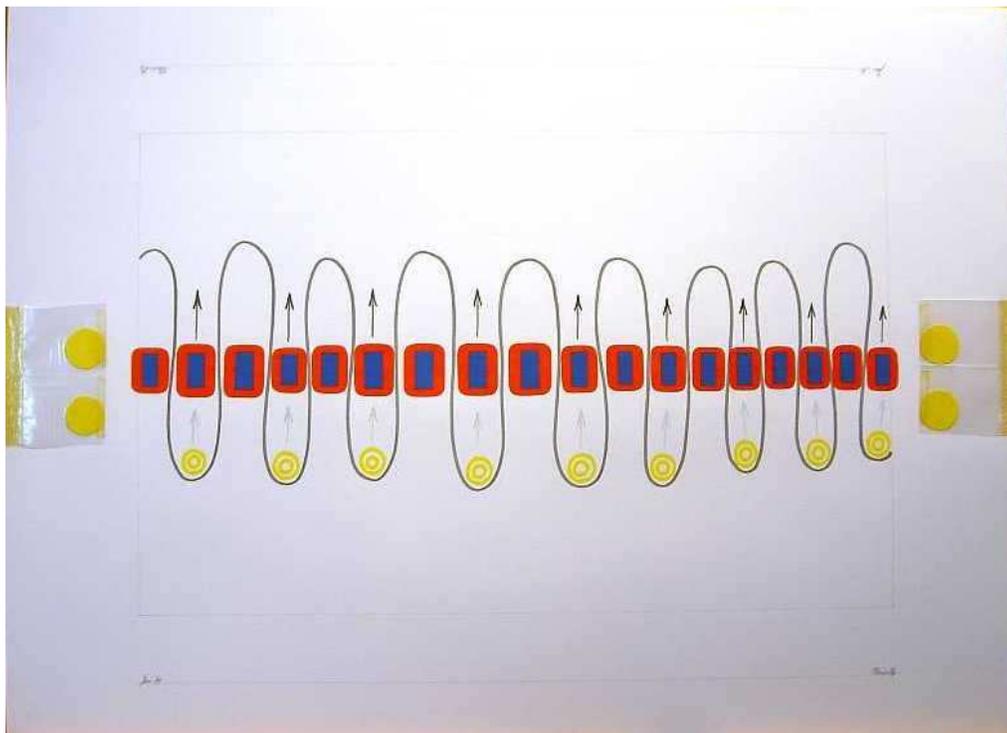
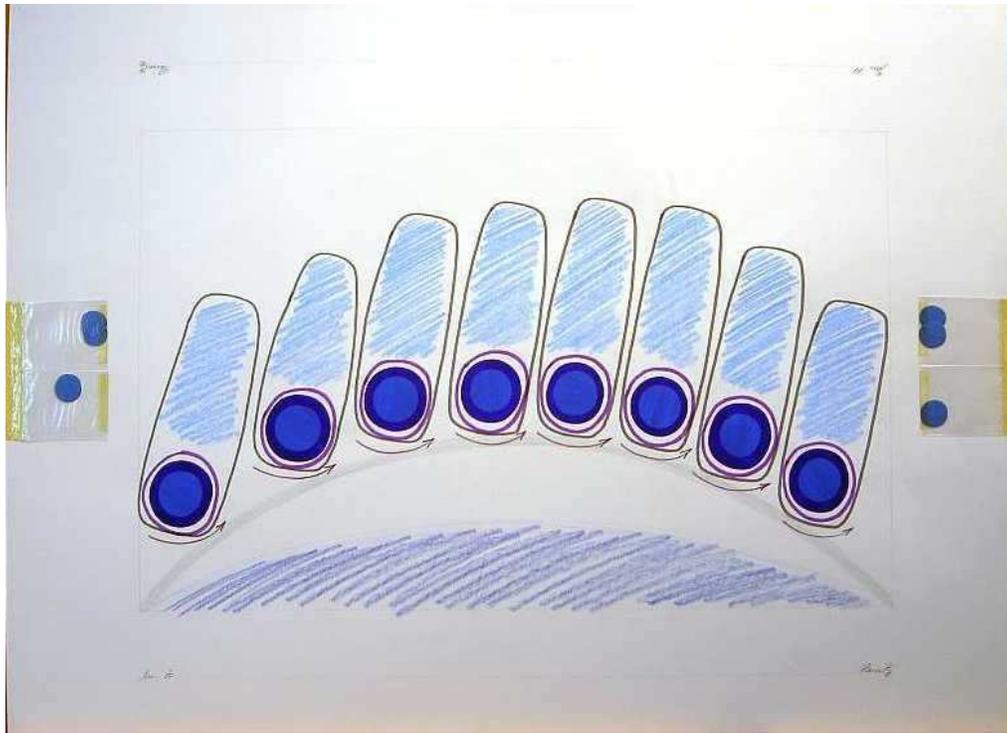


Abb. 67 - 68
Hermann Painitz
Beispiele für Organogramme mit Gestaltungselementen, 1970
Farbelemente (collagiert), Aquarellstifte, Farbstift, Bleistift/Papier,
Gestaltungselemente in Klarsichtfolientaschen, je 56 x 76,5 cm
Besitz des Künstlers

Abb. 69
 Hermann Painitz
 A week and seven days, 1970
 Siebdruckelemente (z. T. beweglich), Tusche, Bleistift/Papier
 76,5 x 56 cm
 Besitz des Künstlers

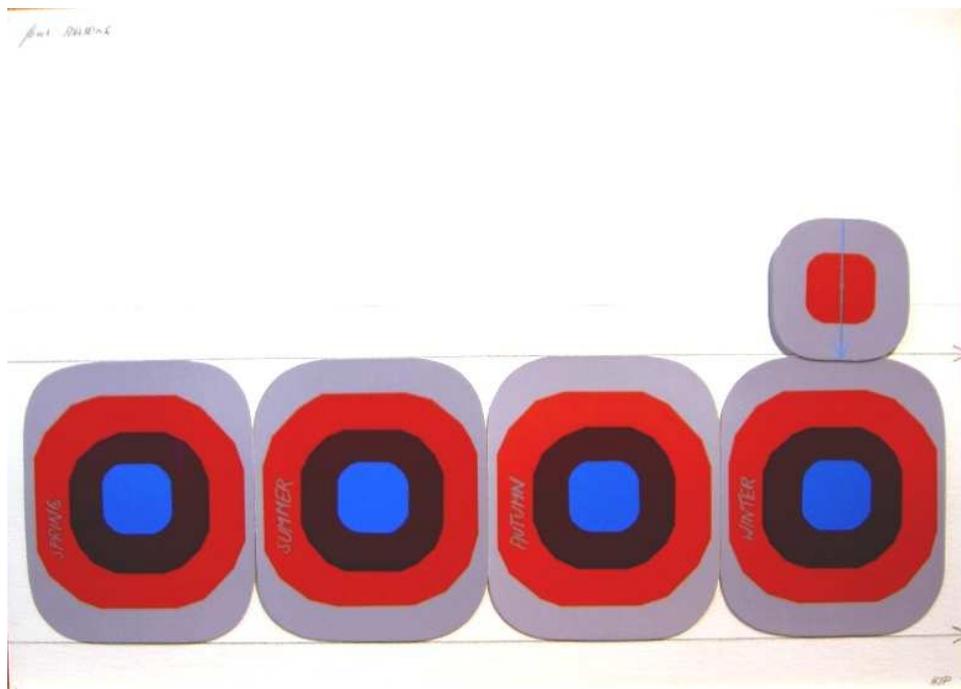


Abb. 70
 Hermann Painitz
 Four seasons, undat.
 Siebdruckelemente (z. T. beweglich), Bleistift, Farbstift/Papier, 25 x 35 cm
 Besitz des Künstlers

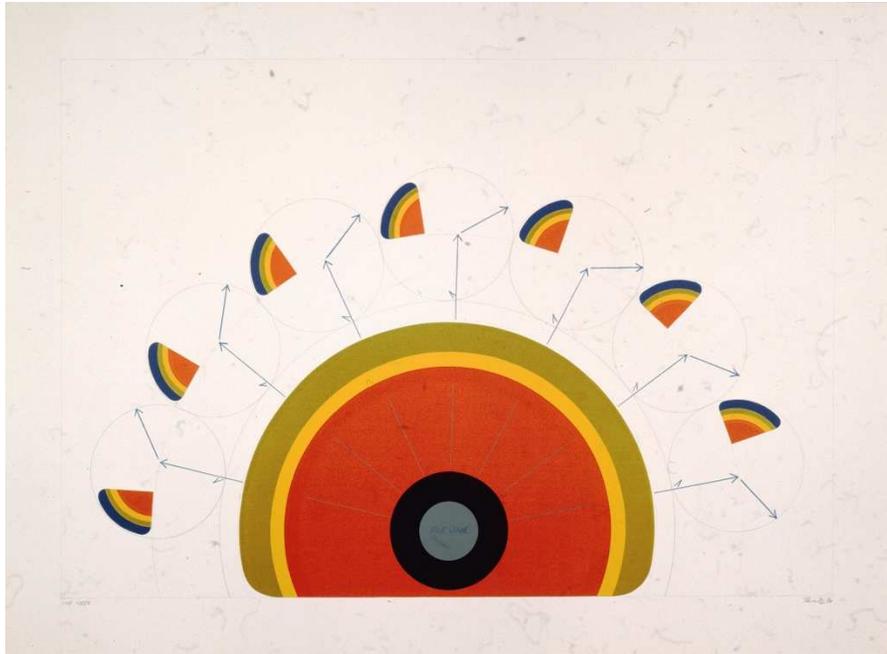


Abb. 71
 Hermann Painitz
 One Week, 1970
 Bleistift, Collage/Papier, 55 x 76 cm
 Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien

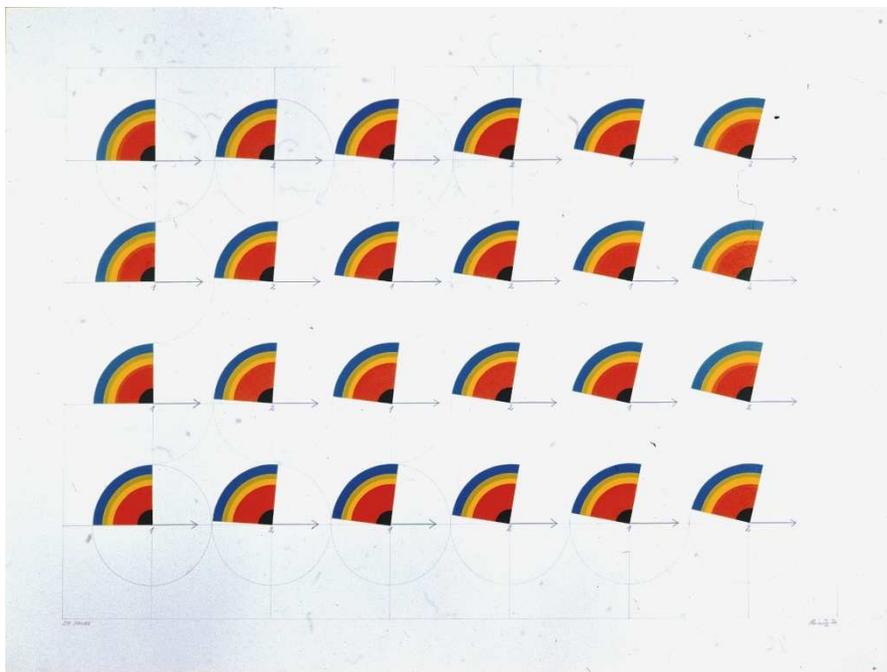


Abb. 72
 Hermann Painitz
 24 Hours, 1970
 Bleistift, Collage/Papier, 55 x 76 cm
 Albertina, Wien

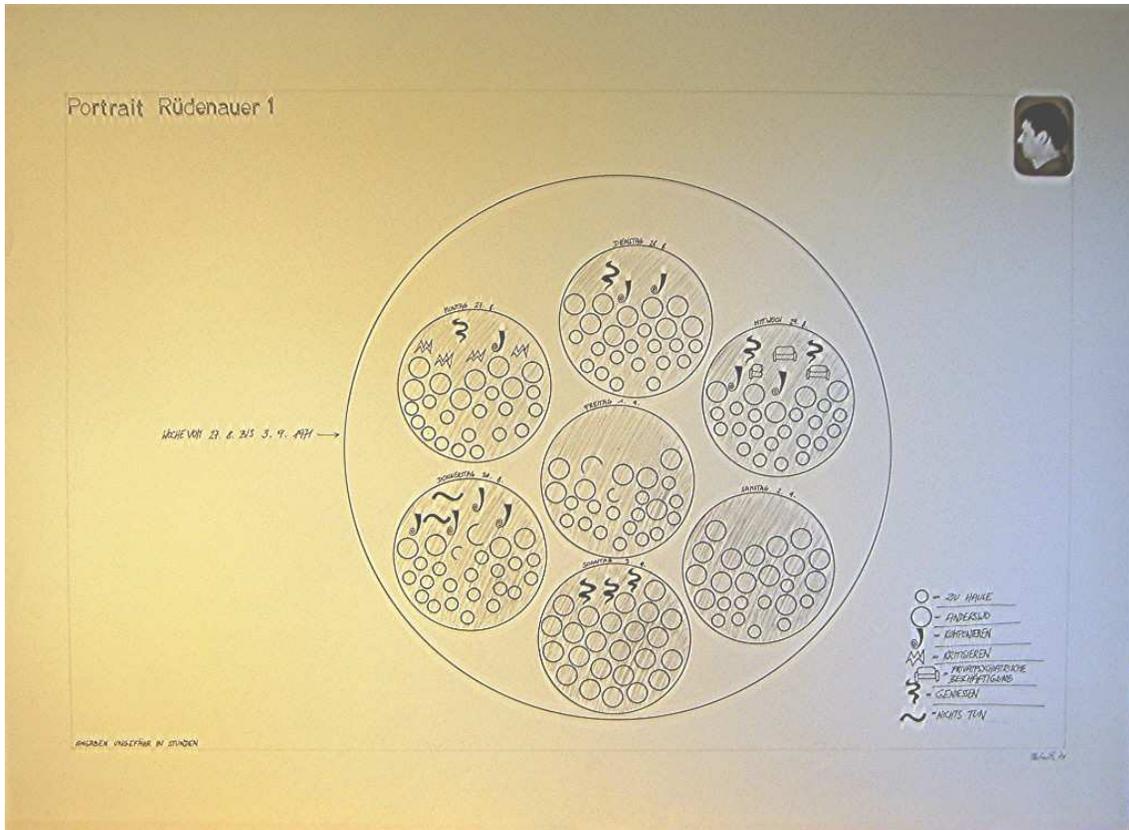


Abb. 73
 Hermann Painitz
 Portrait Rüdener 1, 1971
 SW-Foto, Tusche, Bleistift/Papier, 62,5 x 84,5 cm
 Besitz des Künstlers

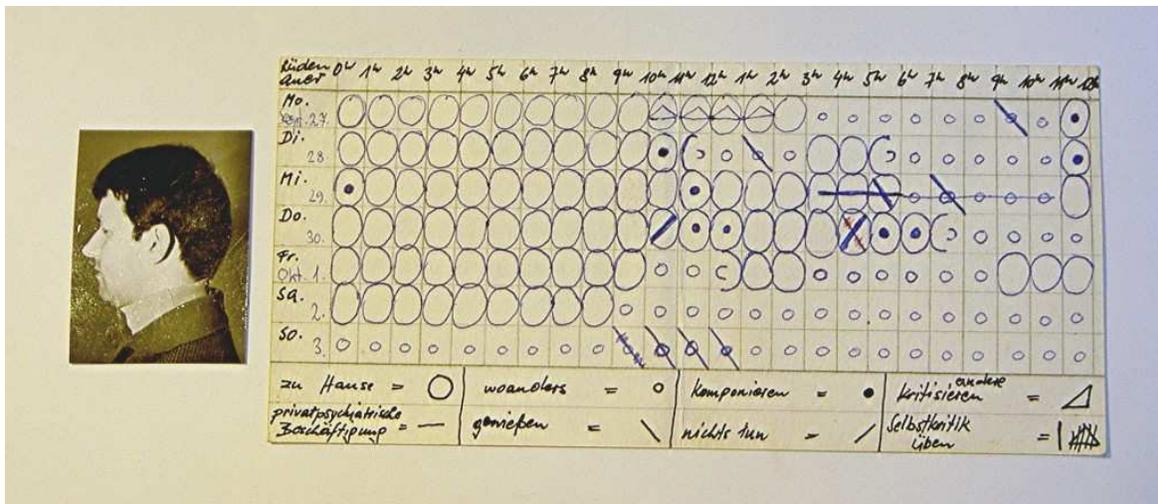


Abb. 74
 Hermann Painitz
 Wochenprotokoll zu Portrait Rüdener, 1971
 Besitz des Künstlers

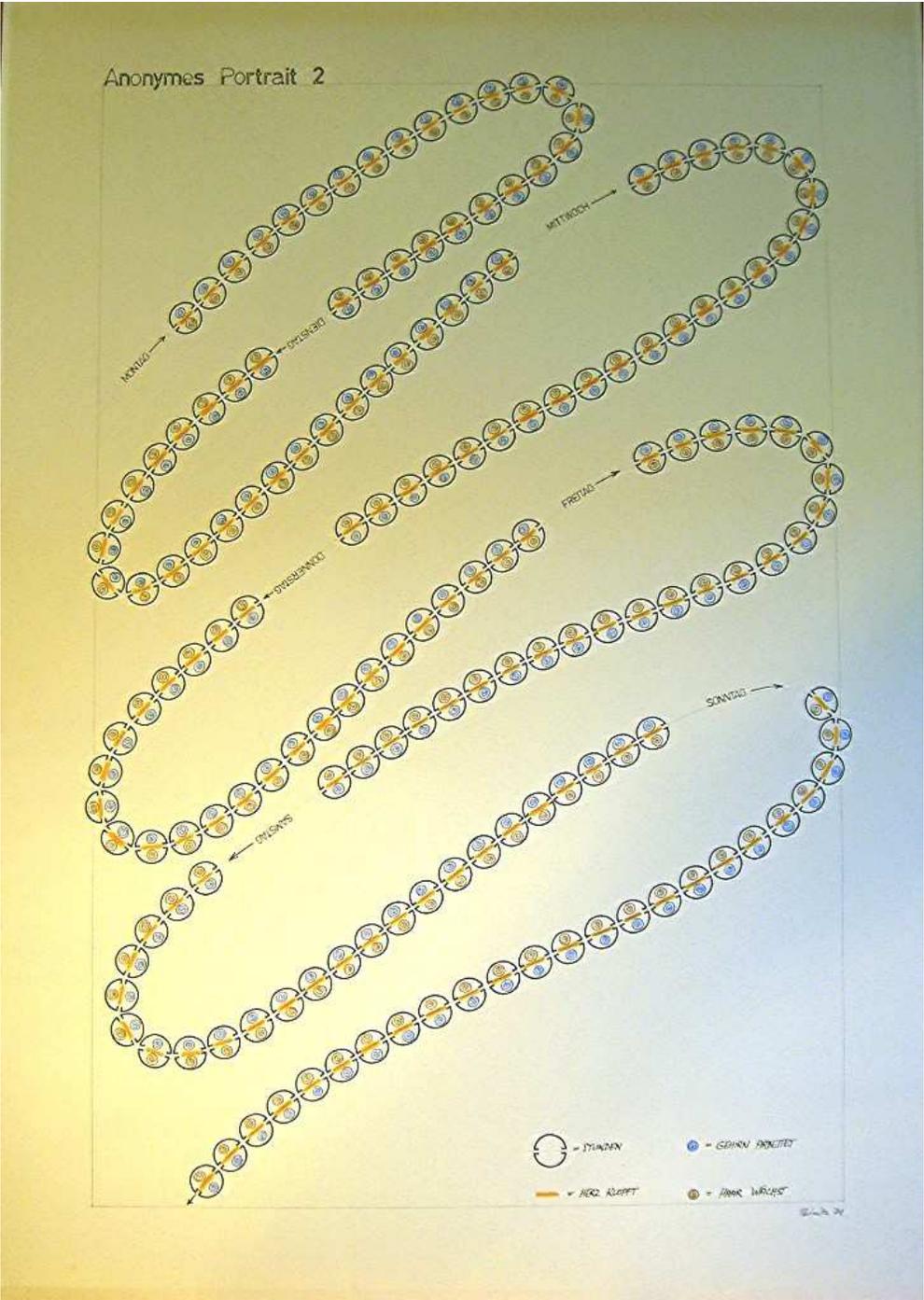


Abb. 76
 Hermann Painitz
 Anonymes Portrait 2, 1971
 Farbstift, Tusche/Papier, 88 x 62,5 cm
 Besitz des Künstlers

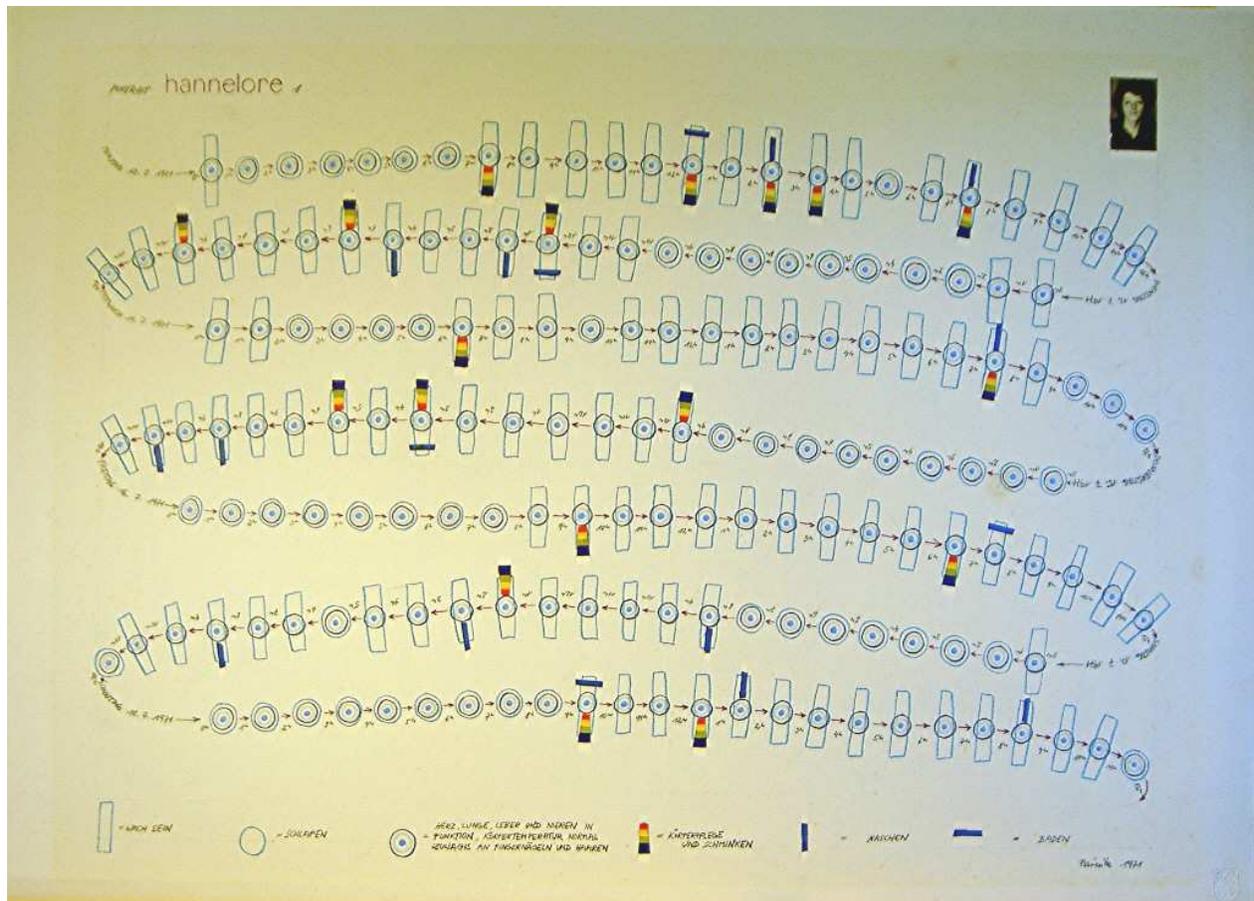


Abb. 77
 Hermann Painitz
 Portrait hannelore 1, 1971
 SW-Foto, Farbstift, Bleistift, Collage/Papier, 61 x 83 cm
 Besitz des Künstlers



Abb. 78
 Hermann Painitz
 Straßenverkehrsteilnehmer, 1972
 Siebdruck/Offsetkarton, 85 x 65 cm
 Besitz des Künstlers

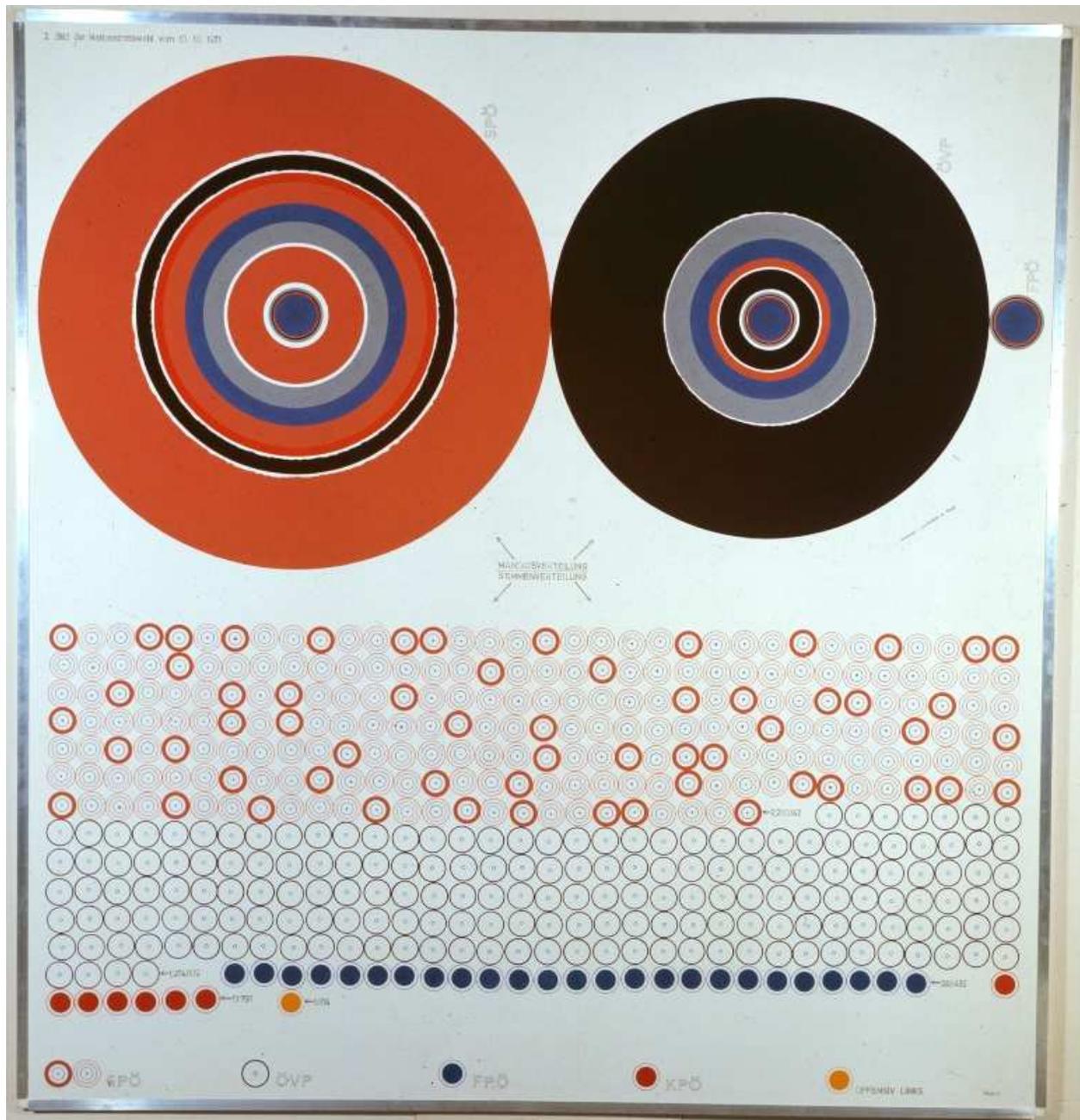


Abb. 79
 Hermann Painitz
 2. Bild der Nationalratswahl vom 10.10.1971, 1971
 Acryl, Tusche/Leinen
 200 x 190 cm
 Museu de Arte Contemporanea, São Paulo



Abb. 80
Hermann Painitz
Plastische Nationalratswahl, 1972
183 Asbestzementkugeln, rot, schwarz und blau eingefärbt, D: je 30 cm
Nicht mehr existent

NATIONALRATSWAHL VOM 10. OKTOBER 1971

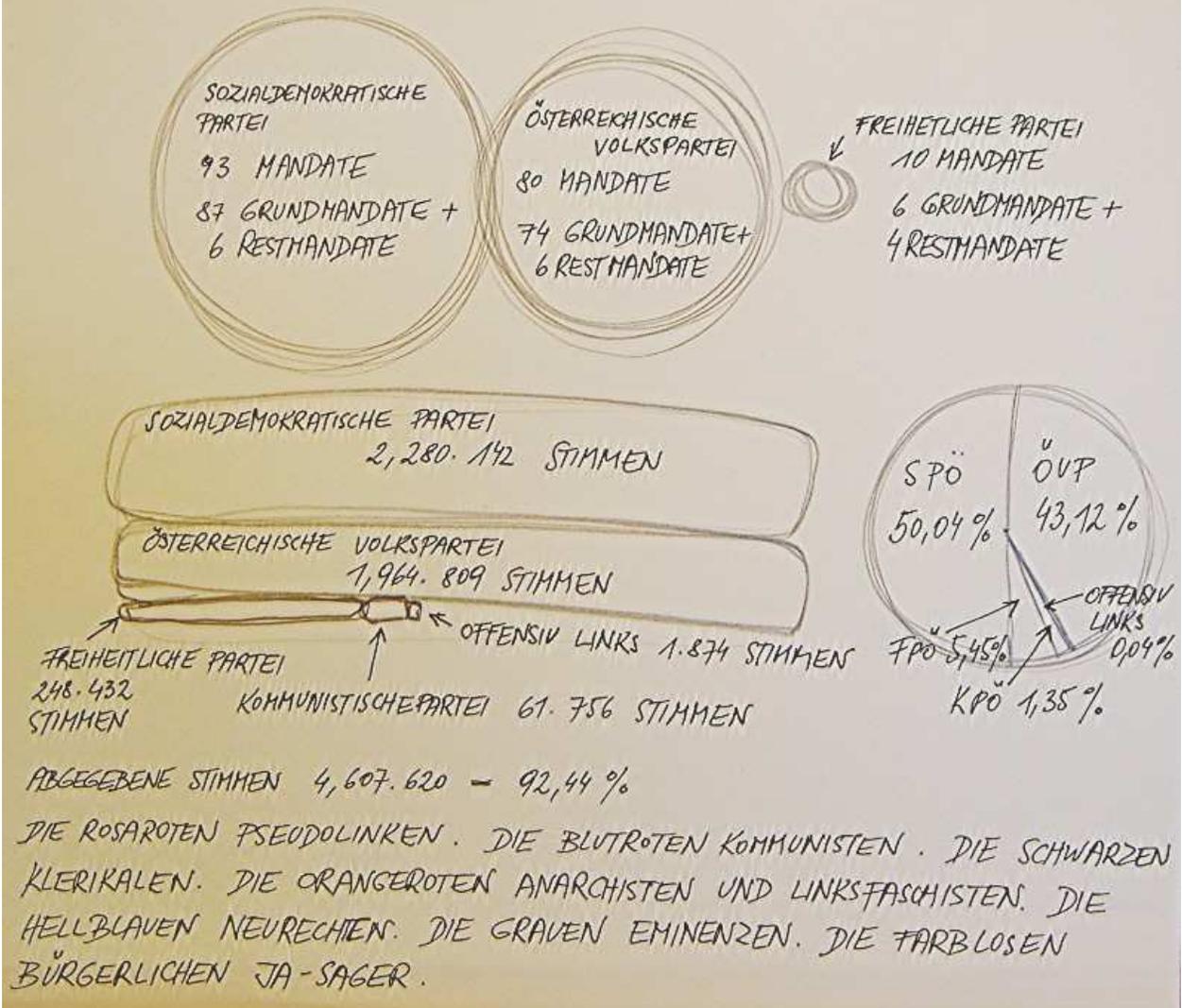


Abb. 81
 Hermann Painitz
 Skizze zu „2. Bild der Nationalratswahl vom 10.10.1971“
 Bleistift/Papier
 Archiv des Künstlers



Abb. 82
Beispiel für Isotype-Piktogramme

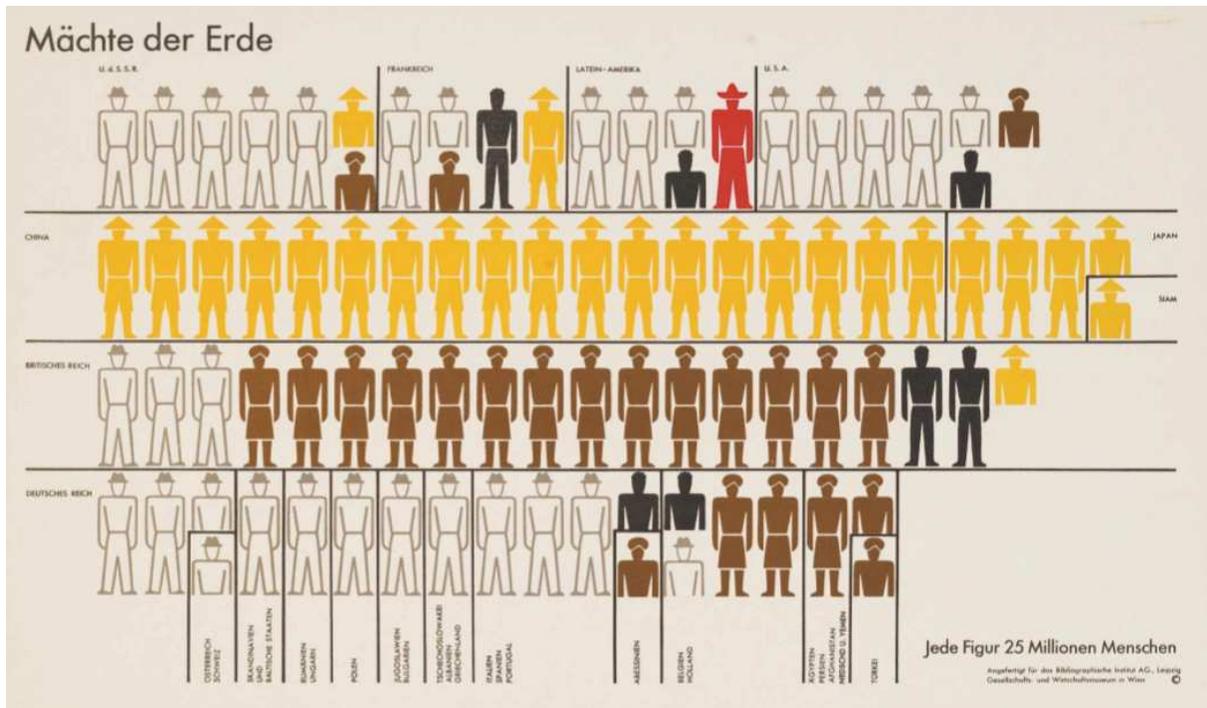


Abb.83
Beispiel für die „Wiener Methode der Bildstatistik“ nach Otto Neurath



Abb. 84

Hermann Painitz vor einer Übersichtstafel seines Orientierungssystems in der Handelskammer in Graz, 1976

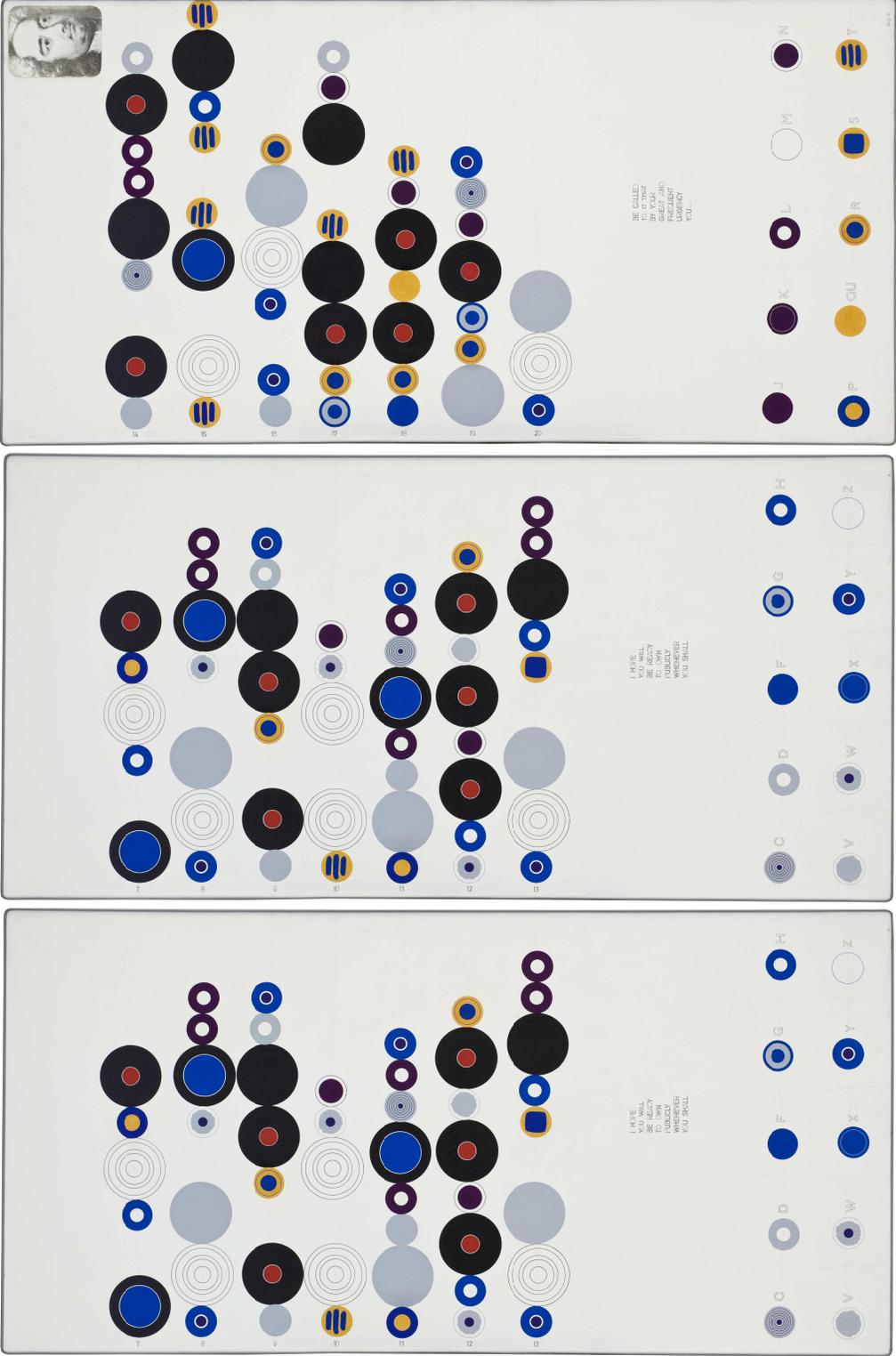


Abb. 86
 Hermann Painitz
 Jonathan Swift, 1973
 SW-Foto, Acryl/Leinen, 3-tlg., je 200 x 100 cm
 Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten

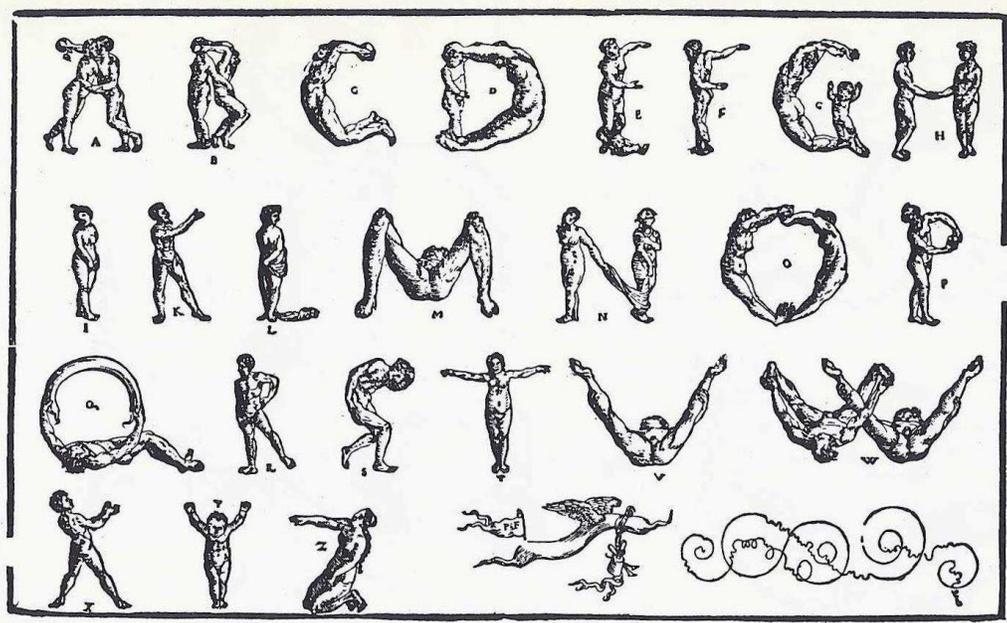


Abb. 87
 Peter Flötner
 Menschliches Alphabet, um 1534
 Holzschnitt

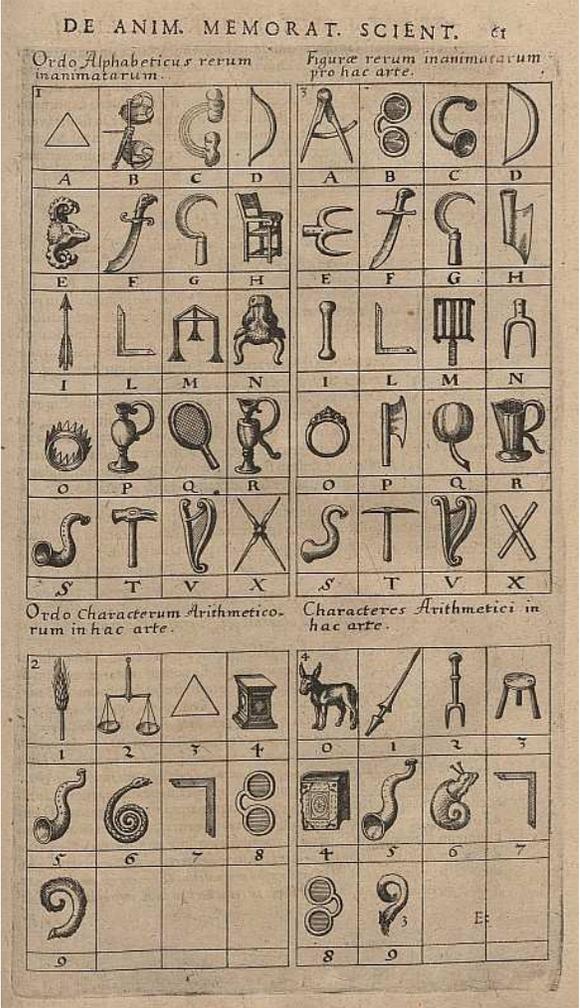


Abb. 88
 Robert Fludd
 De Anim. Memorat. Scient.

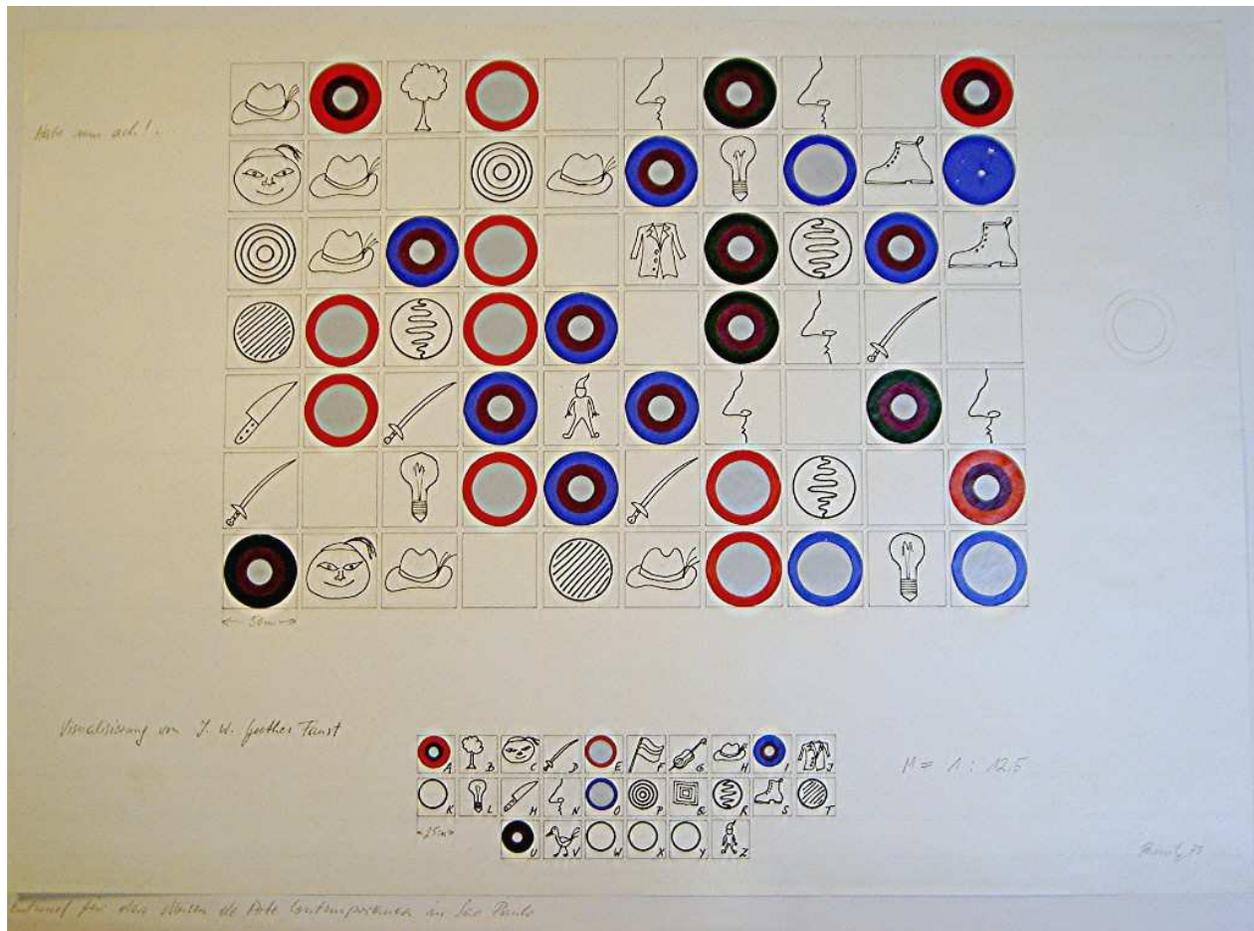


Abb. 89
 Hermann Painitz
 Habe nun ach!... Visualisierung von J. W. Goethes Faust, 1973
 Entwurf für das Museu de Arte Contemporanea in São Paulo
 Tusche, Bleistift, Acryl, Collage/Papier, 49 x 69 cm
 Besitz des Künstlers

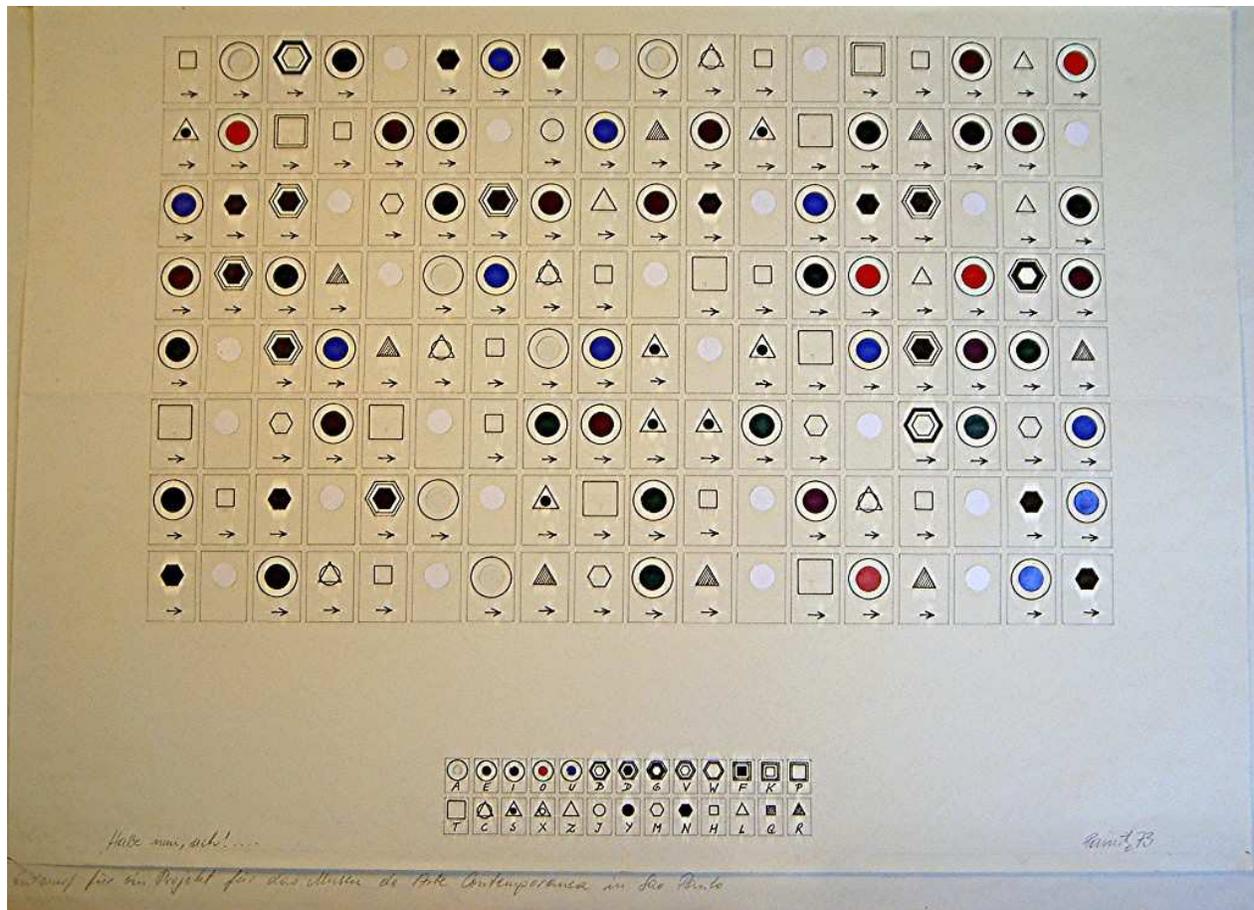


Abb. 90
 Hermann Painitz
 Habe nun ach!..., 1973
 Entwurf für das Museu de Arte Contemporanea in São Paulo
 Tusche, Bleistift, Acryl, Collage/Papier, 49 x 69 cm
 Besitz des Künstlers

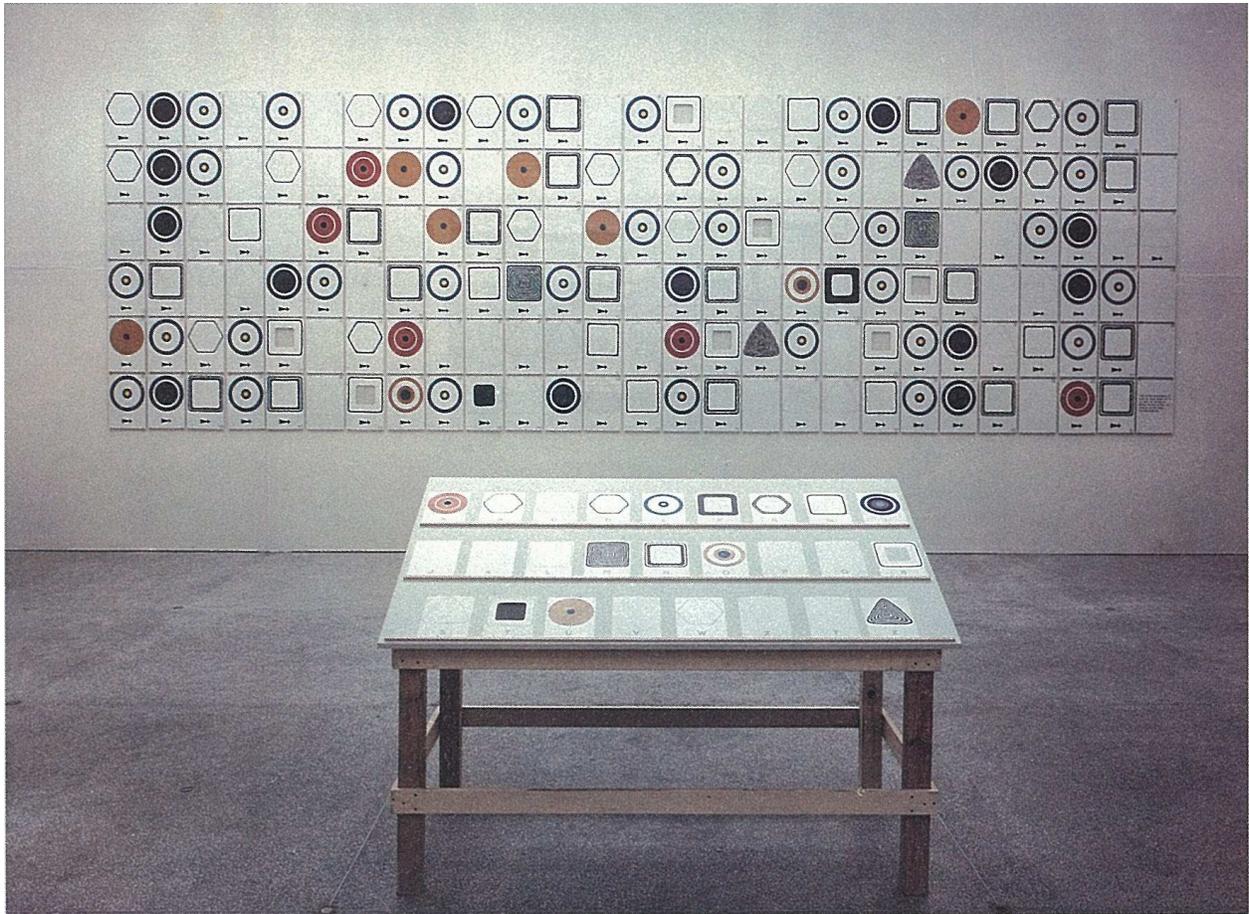


Abb. 91
Hermann Painitz
Grafische Sprache, 1974 (Ausstellungsansicht Secession, 1975)
Acryl, Tusche/Papier, Glas, Fichtenholztisch, gesamt: 280 x 850 cm
Neue Galerie Linz (nunmehr: Lentos)



Abb. 92
Hermann Painitz
Bild-Sprache, 1974 (Ausstellungsansicht Secession, 1975)
Acryl/Leinen, Fichtenholztisch
Aktueller Standort: UNO-City, Wien

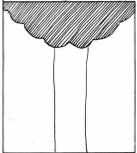
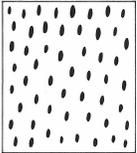
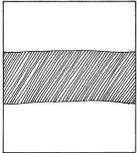
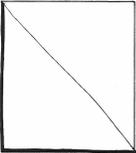
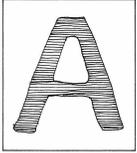
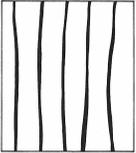
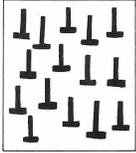
- A-5
- B-3
- C-2
- D-3
- E-12
- F-3
- G-3
- H-24
- I-6
- J-
- K-
- L-3
- M-5
- N-5
- O-1
- P-2
- Q-
- R-7
- S-7
- T-6
- U-6
- V-
- W-1
- X-
- Y-
- Z-1

85

15 Post.

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| T | I | S | C | H | H | A | U | S | B | R | O | T | S | A | L | Z |
| W | A | S | S | E | R | E | R | D | E | F | E | U | E | R | L | |
| I | C | H | T | H | A | M | M | E | R | P | I | N | S | E | L | |
| A | R | B | E | T | I | E | R | E | M | P | F | I | N | D | U | |
| B | E | D | E | U | T | U | N | G | S | T | I | M | M | U | N | |

KONSONANTEN

| | | | | |
|---|---|---|--|---|
| B 3 | (Pain. 93) C 8 V | D 3 V | F 3 V | G 3 V ① |
|  |  |  |  | GRÜN |
| L 7 V | J | K | L 3 | M 5 V |
|  |  |  |  |  |
| N 5 V | P 2 V | Q | R 7 V | S 7 V |
|  |  |  |  |  |
| T 6 V | (Pain. 94) W 1 | X | Y | Z 1 V |
|  |  |  |  |  |

Skizze 11 zur Konsonantenveränderung für ein Bild aus einhundert Leinwänden

Painitz 95

Abb. 93 - 94
Hermann Painitz
Entwürfe zu Bild-Sprache



Abb. 95
 Beispiel für die Anwendung der System-
 schrift von Kurt Schwitters

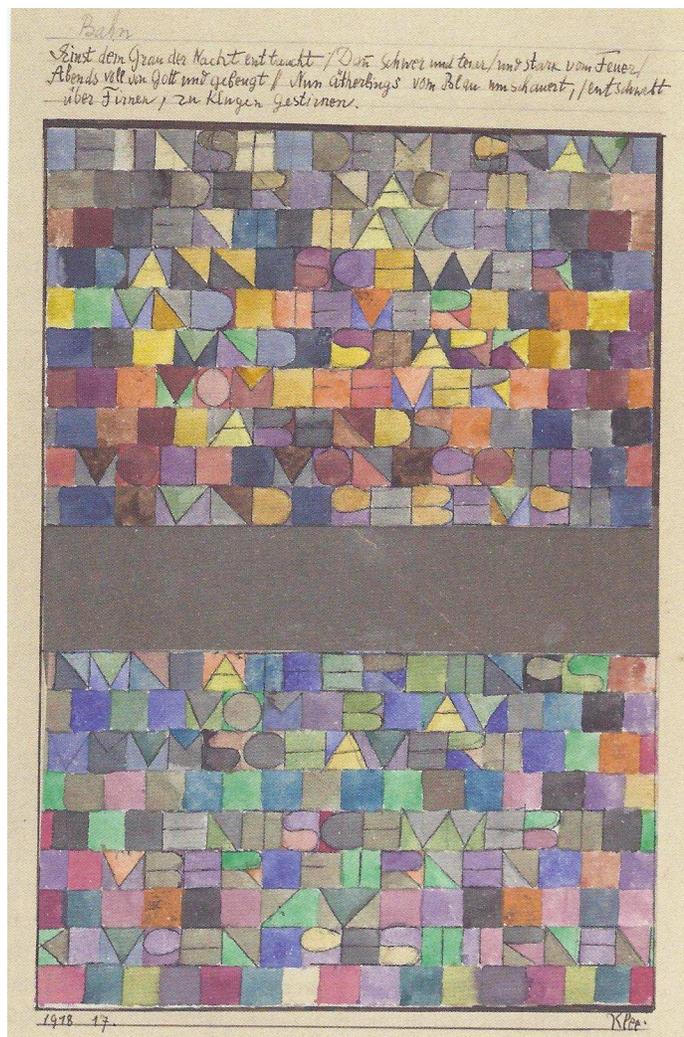


Abb. 96
 Paul Klee
 Einst dem Grau der Nacht enttaucht..., 1918
 Aquarell, Feder, Bleistift/Papier/Karton
 22,6 x 15,8 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern

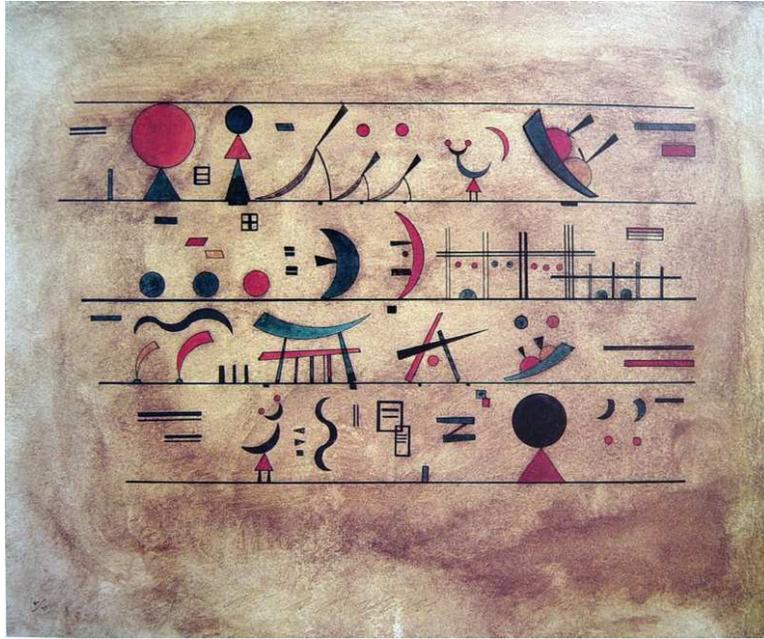


Abb. 97
 Wassily Kandinsky
 Zeichenreihen, 1931
 Tusche, Tempera/Papier, 41,5 x 50,5 cm
 Kupferstichkabinett Basel



Abb. 98
 Wassily Kandinsky
 Trente, 1937
 Öl/Leinen, 81 x 100 cm
 Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

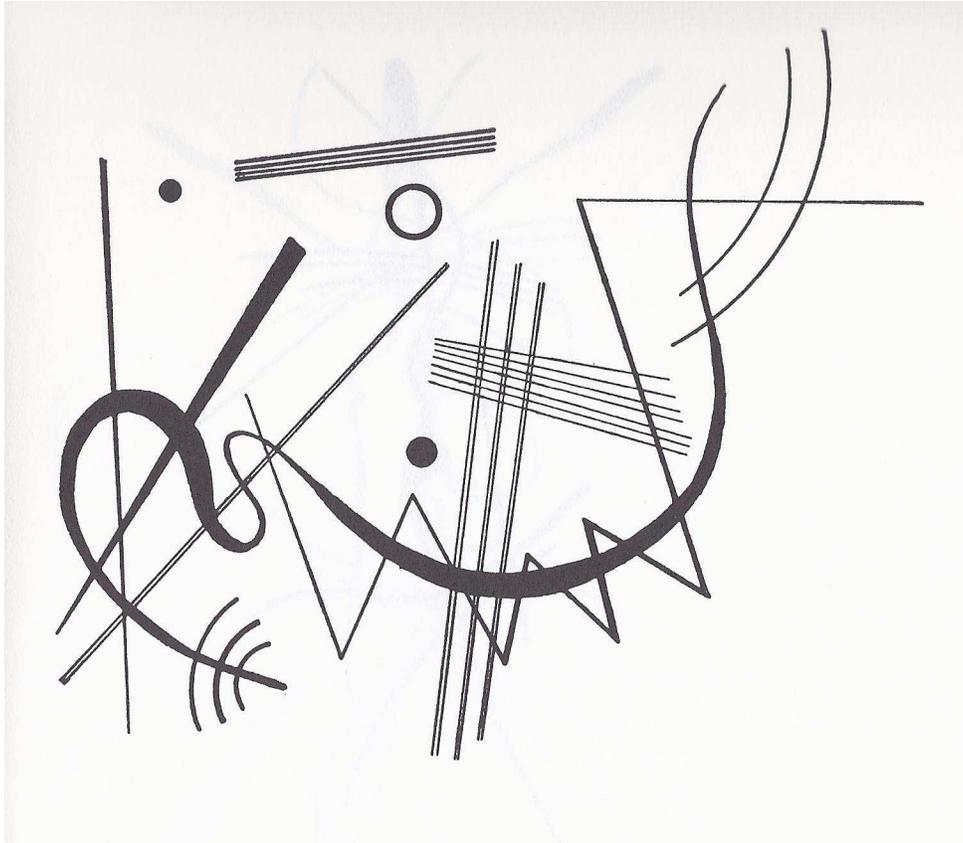


Abb. 99
Wassily Kandinsky
Buchillustration aus „Punkt und Linie zu Fläche“

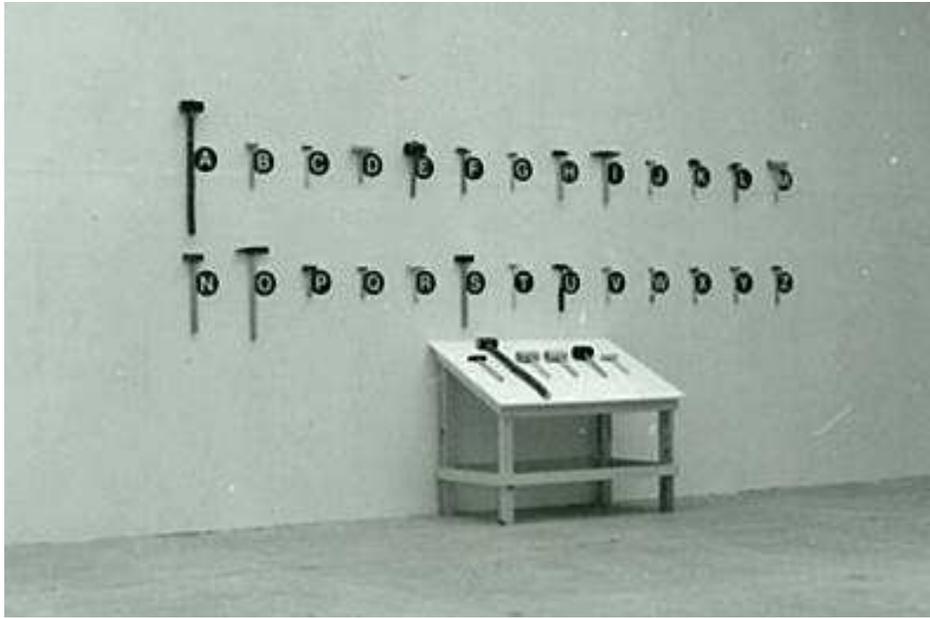


Abb. 100
 Hermann Painitz
 Hammeralphabet, 1975
 Hämmer, Buchstabenscheiben (Acryl/Holz), Pulttisch
 Ausstellungsansicht Secession, 1975
 Museum moderner Kunst (MUMOK), Wien

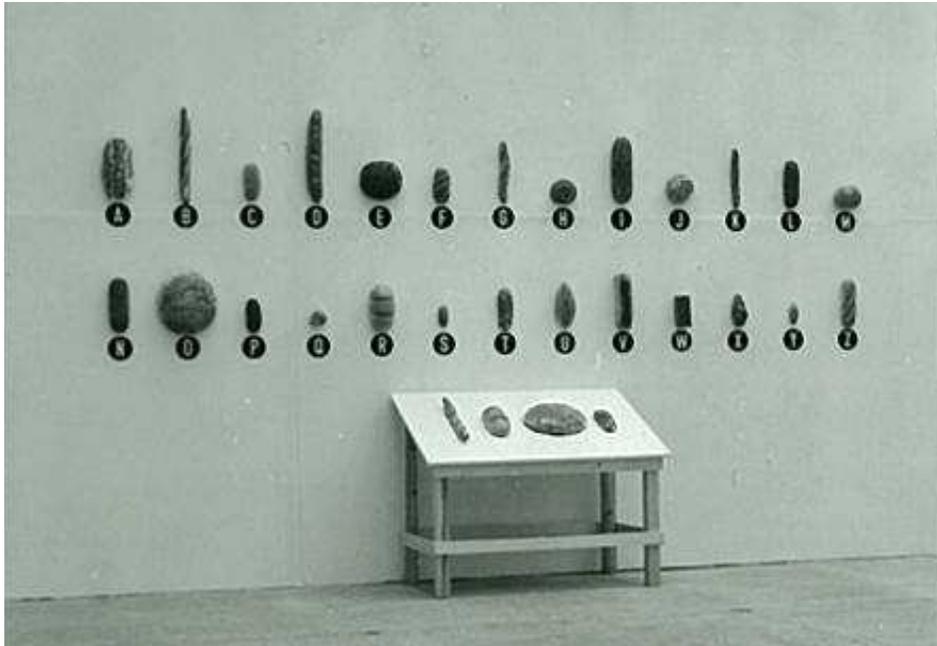


Abb. 101
 Hermann Painitz
 Brotalphabet, 1975
 Brotlaibe, Buchstabenscheiben (Acryl/Holz), Pulttisch
 Ausstellungsansicht Secession, 1975

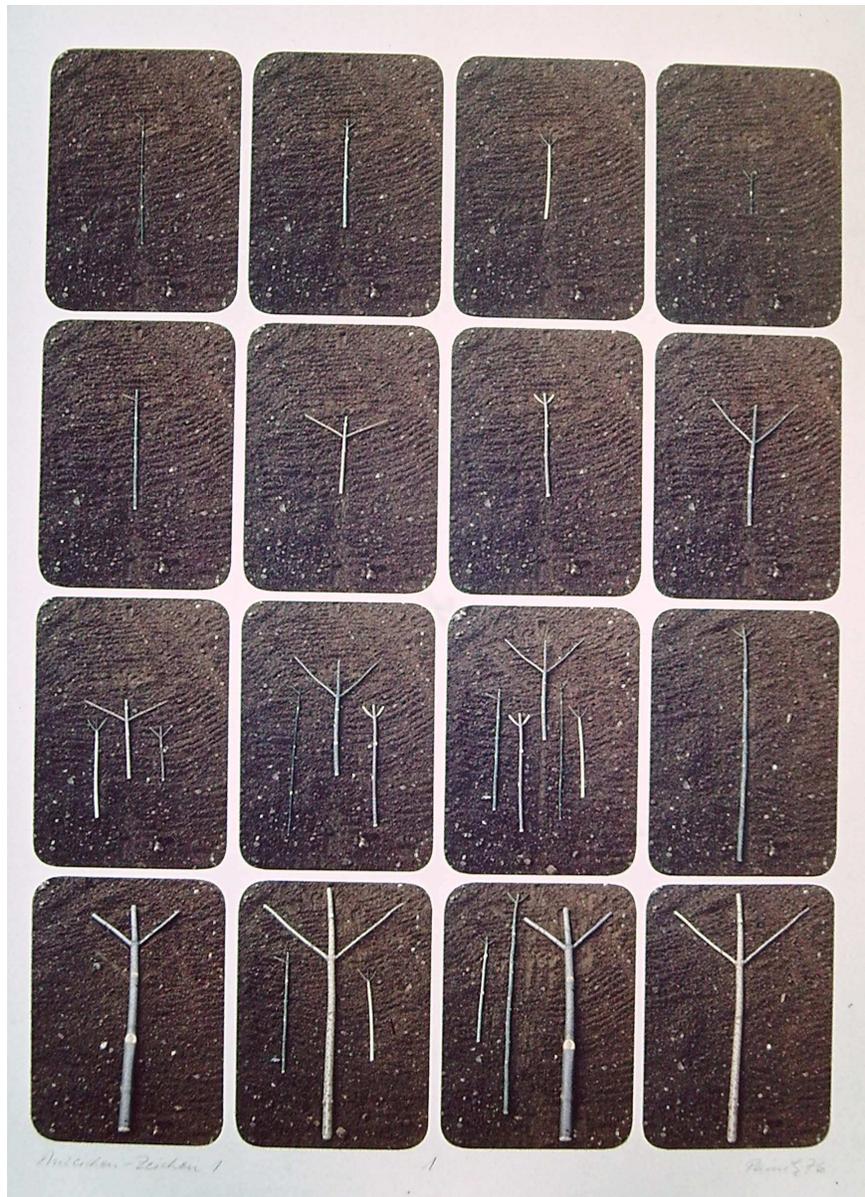


Abb. 102
Hermann Painitz
Anzeichen - Zeichen 1, 1976
Farbfotografien/Zeichenkarton

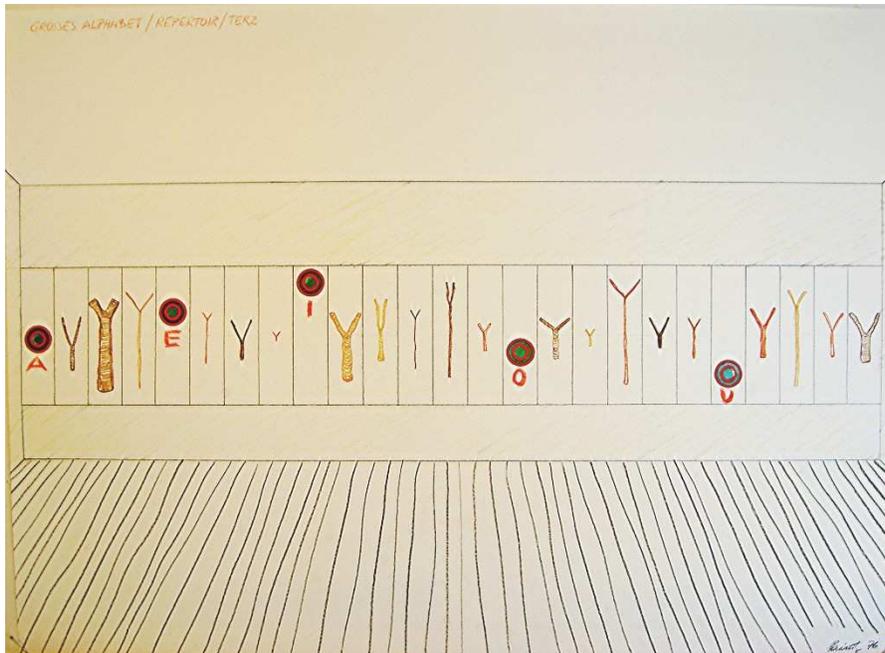


Abb. 103
 Hermann Painitz
 Großes Alphabet/Repertoire/Terz, 1976
 Farbstift, Bleistift, Acryl, Collage/Papier, 47,5 x 64,5 cm
 Besitz des Künstlers

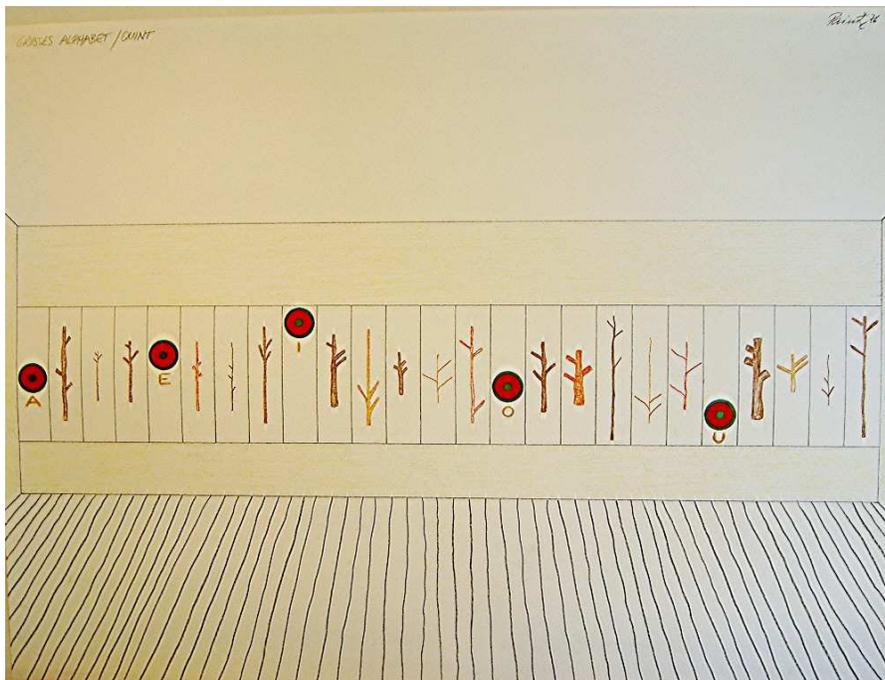


Abb. 104
 Hermann Painitz
 Großes Alphabet/Quint, 1976
 Farbstift, Bleistift, Acryl, Collage/Papier, 50 x 65 cm
 Besitz des Künstlers

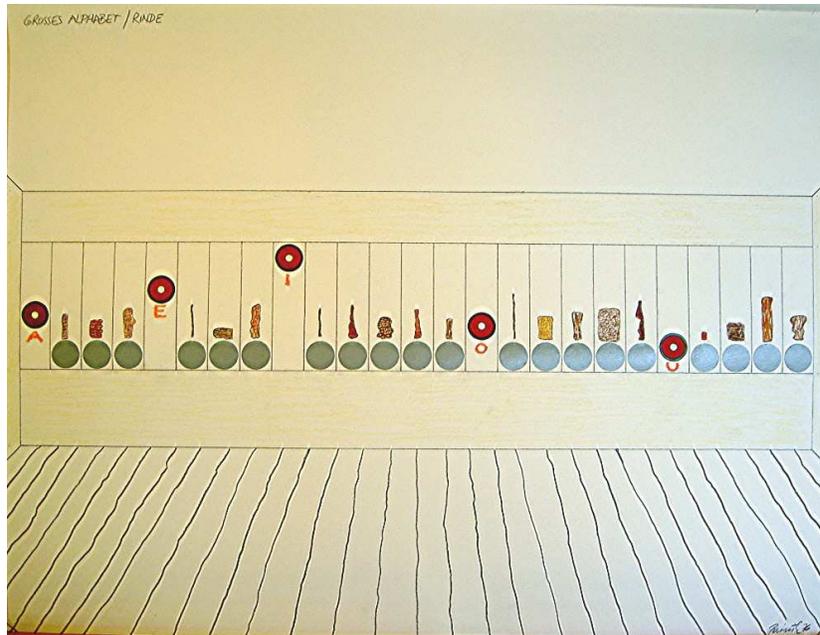


Abb. 105
 Hermann Painitz
 Großes Alphabet/Rinde, 1976
 Farbstift, Bleistift, Acryl, Collage/Papier, 50 x 65 cm
 Besitz des Künstlers



Abb. 106
 Hermann Painitz
 Großes Alphabet, 1977
 26-teilig, Acryl/Leinen, Astgabeln, je 200 x 70cm
 Ausstellungsansicht Secession, 1975
 Landesmuseum Niederösterreich, St. Pölten

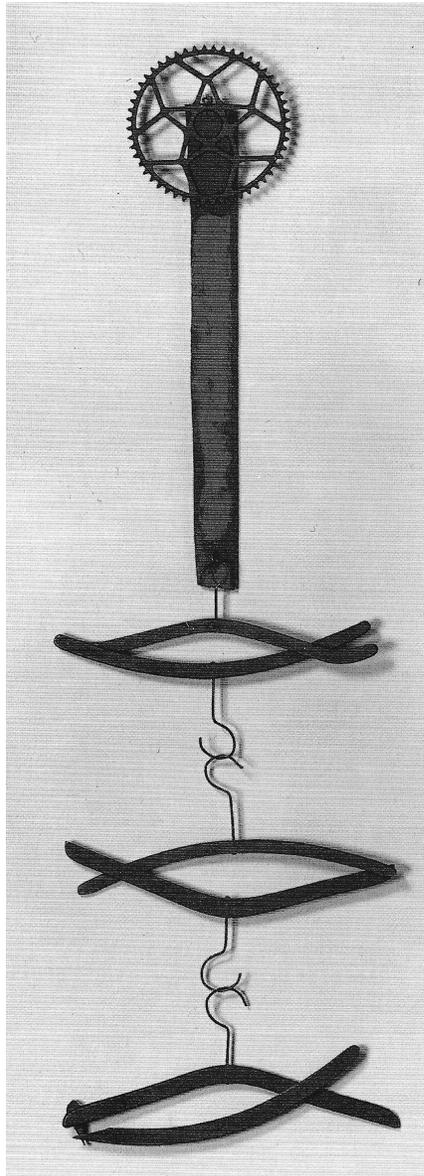


Abb. 108
Robert Filliou
I comme dans poisson, 1961
Sperrholzplatte, Zahnrad, Kleiderbügel
150 x 42 cm
Sammlung Cremer,
Hamburger Kunsthalle

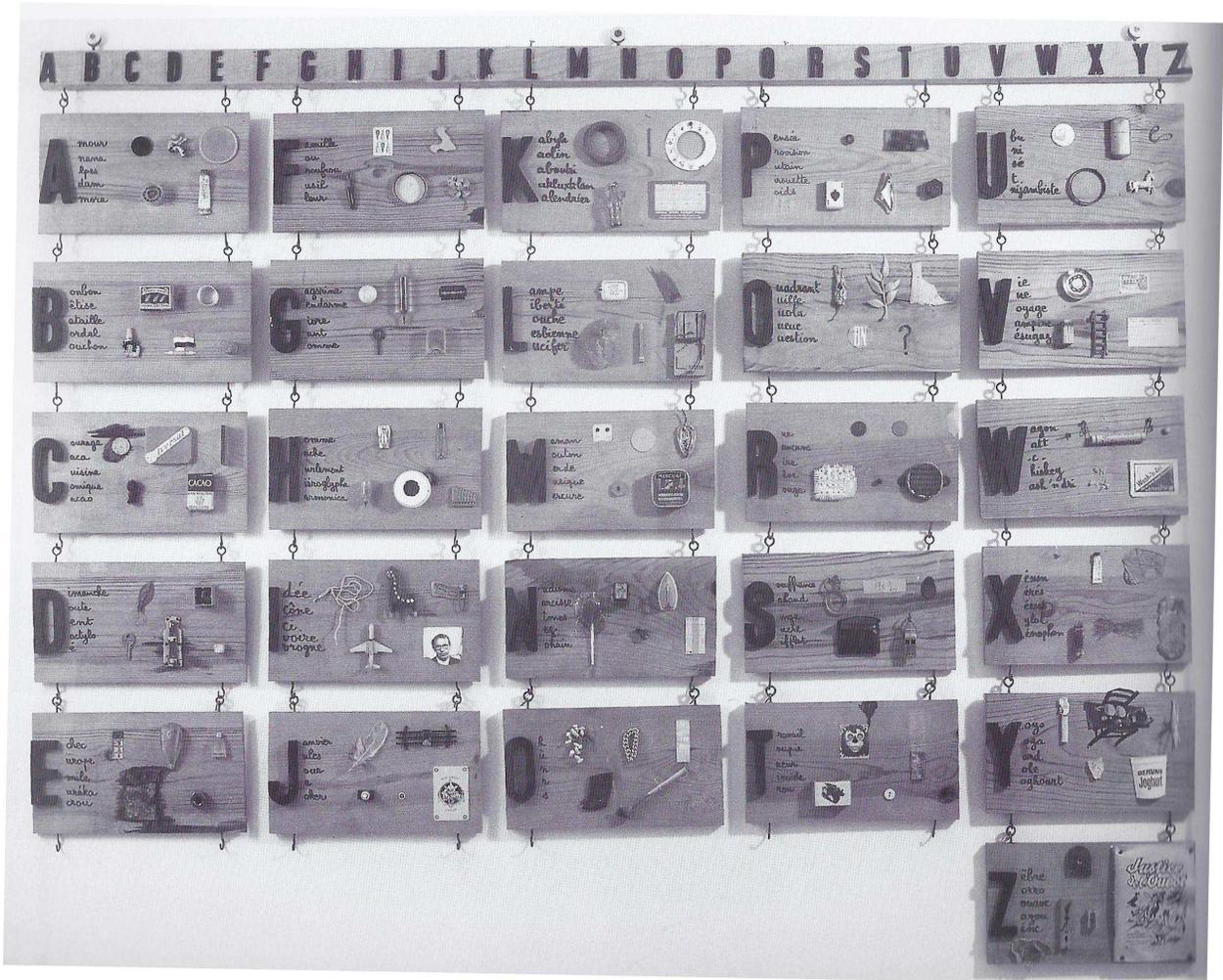


Abb. 109
Robert Filliou
Sémantique générale, 1962
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach



fig. 1



fig. 2



fig. 0



fig. A



fig. 1

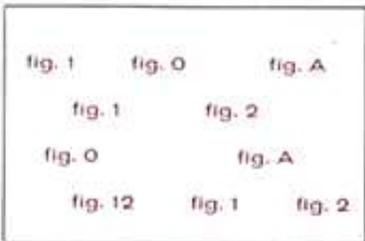


fig. 0



fig. 12

Abb. 110
 Marcel Broodthaers
 Correspondance - Briefwechsel, 1972
 Offset-Print/Karton, 21x 14, 8 cm



Abb. 111
Hermann Painitz
Hämmer, 1975/77
Farbfotografien/Zeichenkarton, 100 x 70 cm
Besitz des Künstlers



Abb. 112
Hermann Painitz
Großes Alphabet des rötenden Schirmlings, 1976
Farbfotografien/Zeichenkarton, 65 x 50 cm
Besitz des Künstlers



Abb. 113
Hermann Painitz
N.Y. Sprinkler, 1977
Farbfotografien/Zeichenkarton, 112 x 82 cm
Besitz des Künstlers

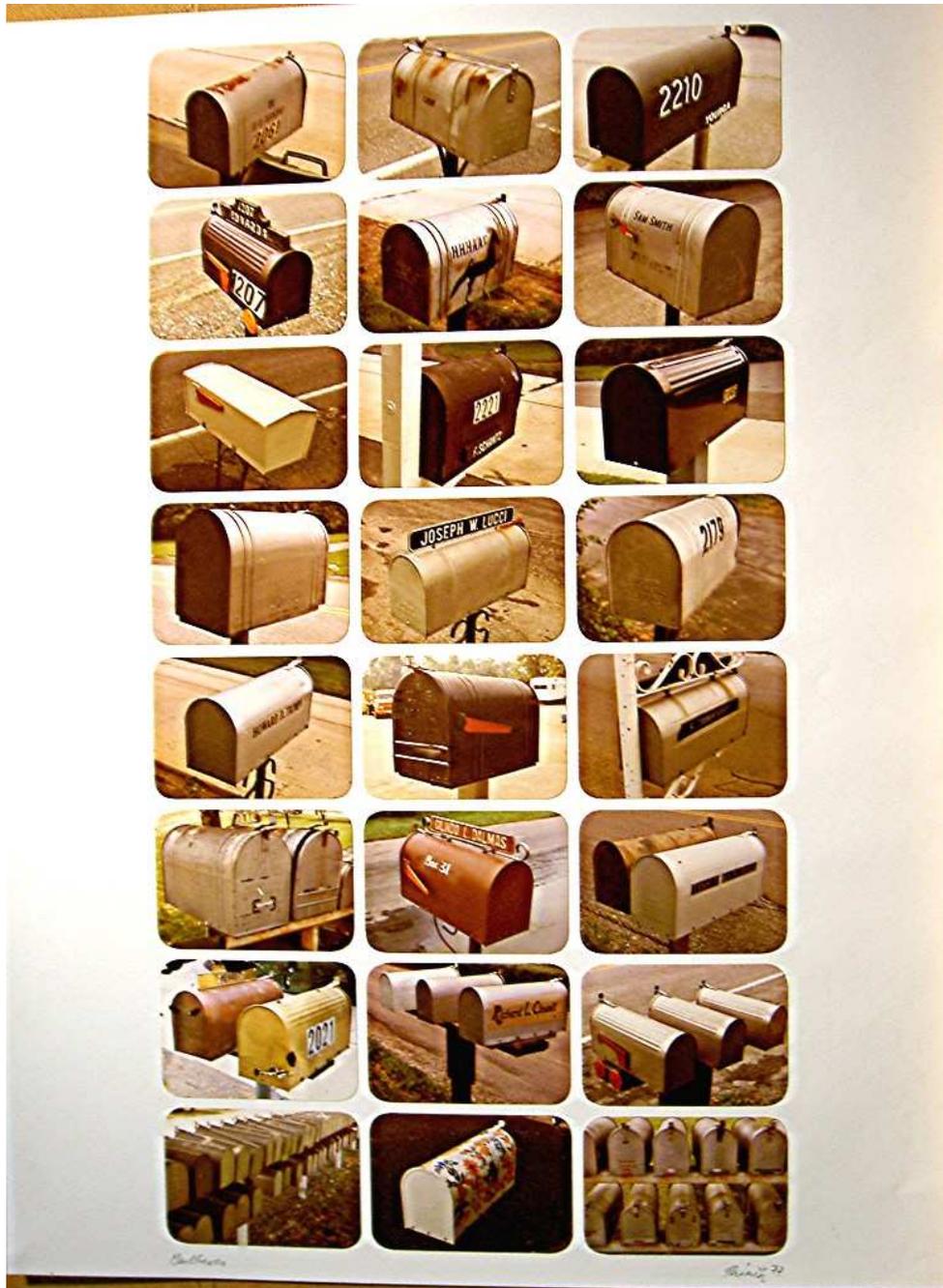


Abb. 114
Hermann Painitz
Mailboxes, 1977
Farbfotografien/Zeichenkarton, 80 x 60 cm
Besitz des Künstlers

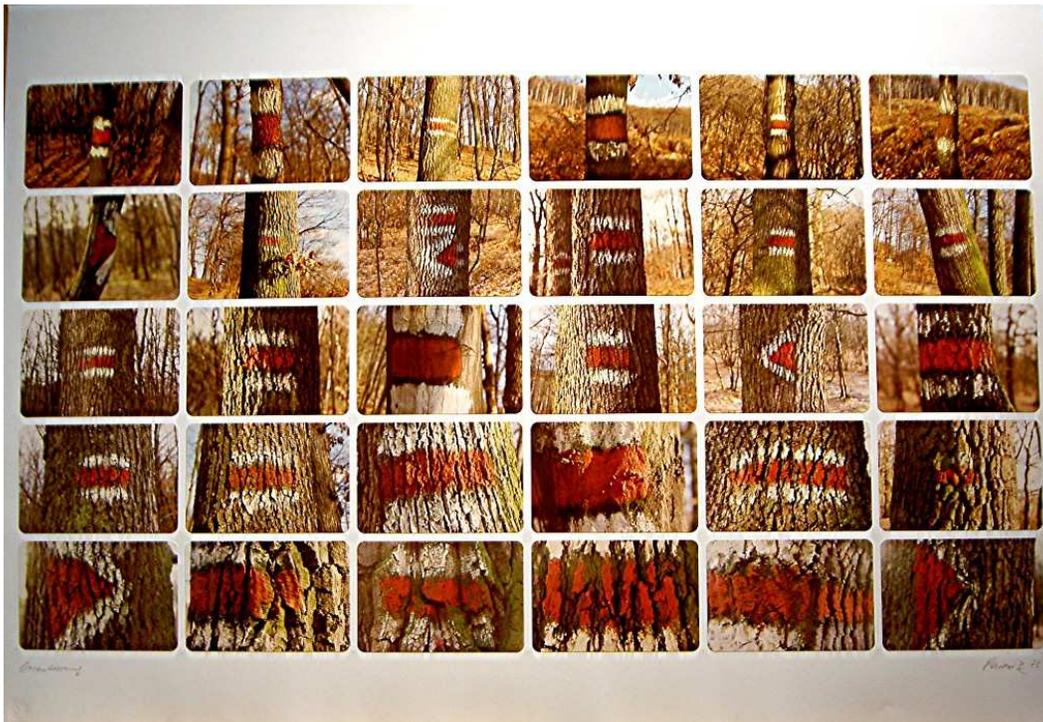


Abb. 115 - 116
 Hermann Painitz
 Orientierung, 1978
 Farbfotografien/Zeichenkarton, je 70 x 100 cm
 Besitz des Künstlers

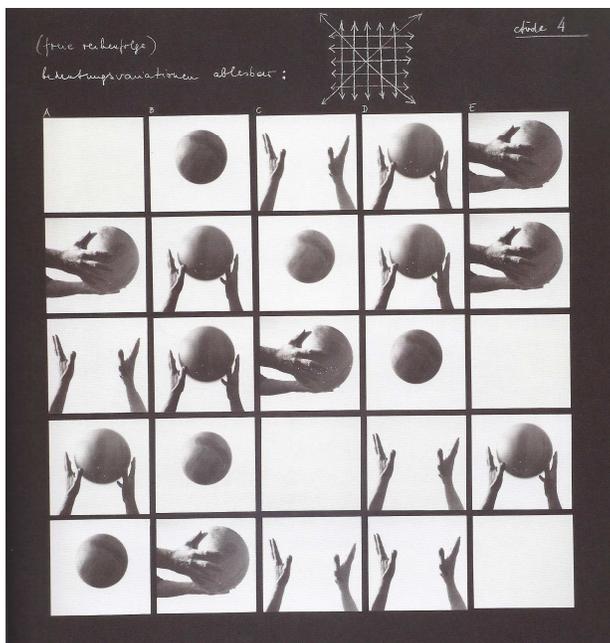


Abb. 117
 Dóra Maurer
 etude 4. bedeutungsvarianten, 1972
 SW-Fotografien, Kreide/Hartfaserplatte, 132 x 132 cm
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz

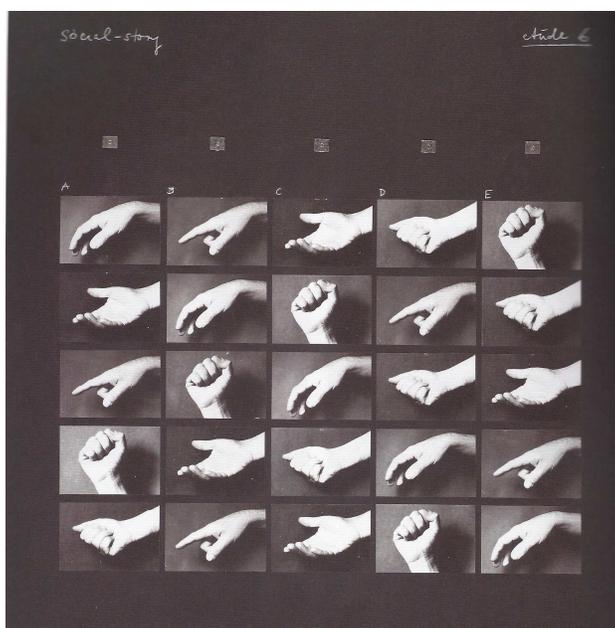


Abb. 118
 Dóra Maurer
 etude 6. social story, 1972
 SW-Fotografien, Kreide/Hartfaserplatte, 132 x 132 cm
 Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz



Abb. 119
Peter Weibel
metaphysisches gedicht für einen amphioxus, 1971
Fotosequenz

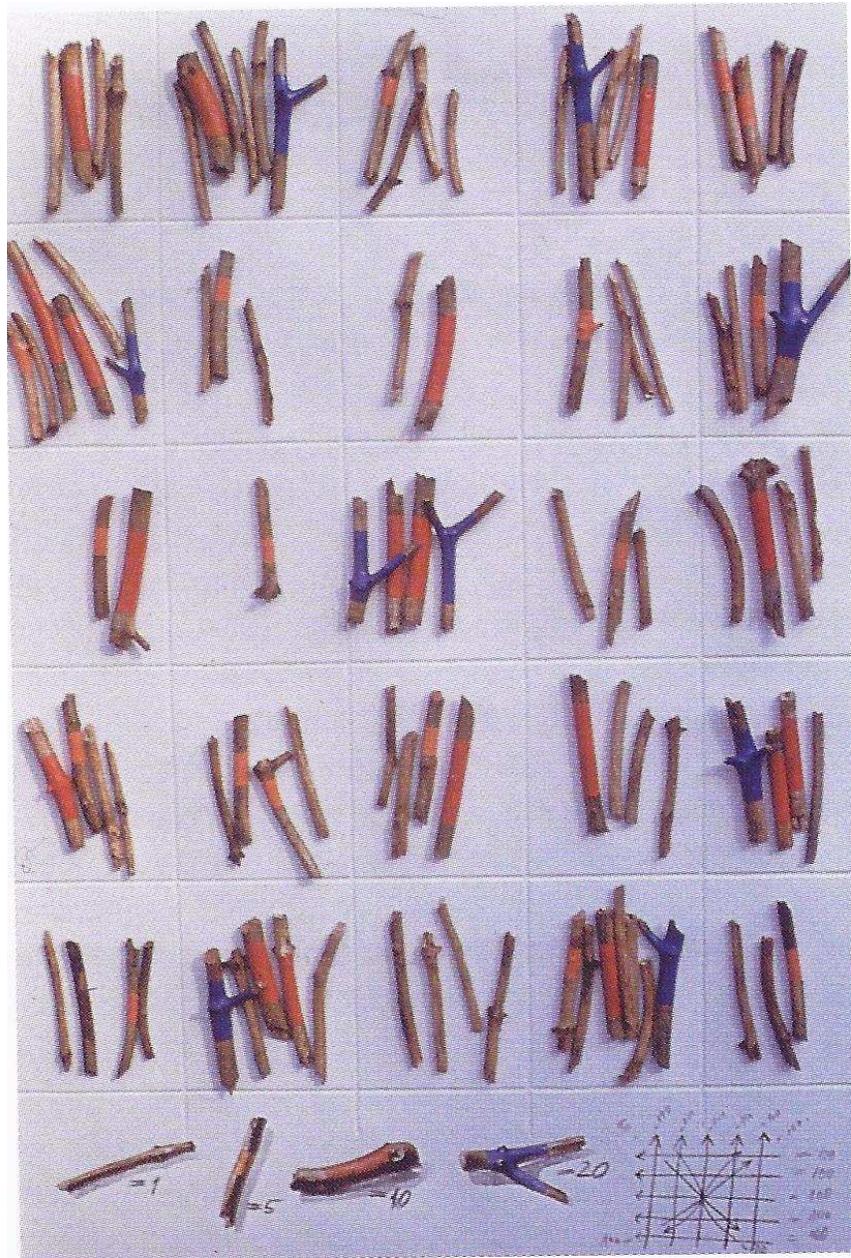


Abb. 120
Dóra Maurer
Mengentafel 4, 500 Werte, magisches Quadrat, 1972
Aststücke, Acryl/Spanplatte
90,5 x 62 cm

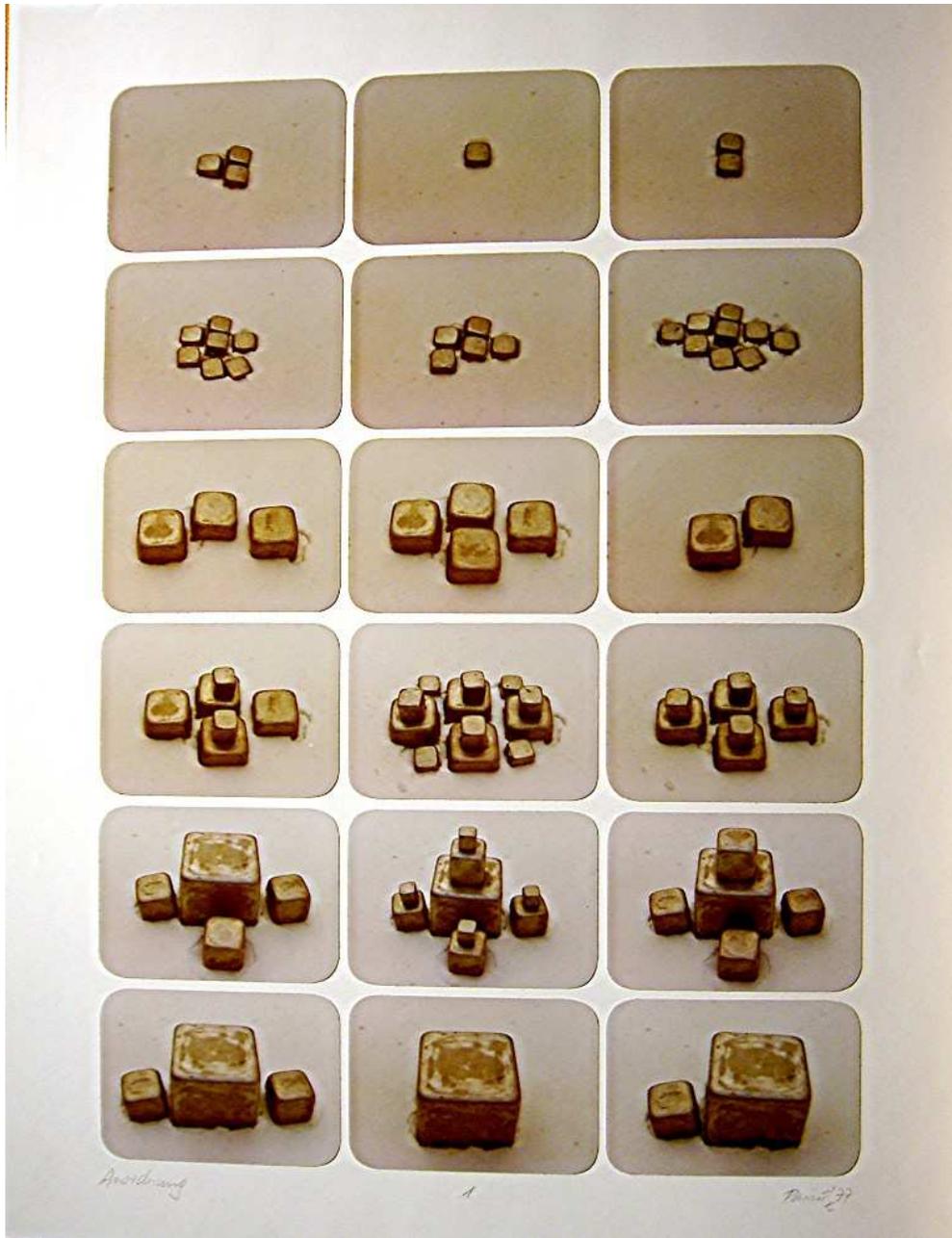


Abb. 121
Anordnung, 1977
Farbfotografien/Zeichenkarton, 65 x 50 cm
Besitz des Künstlers

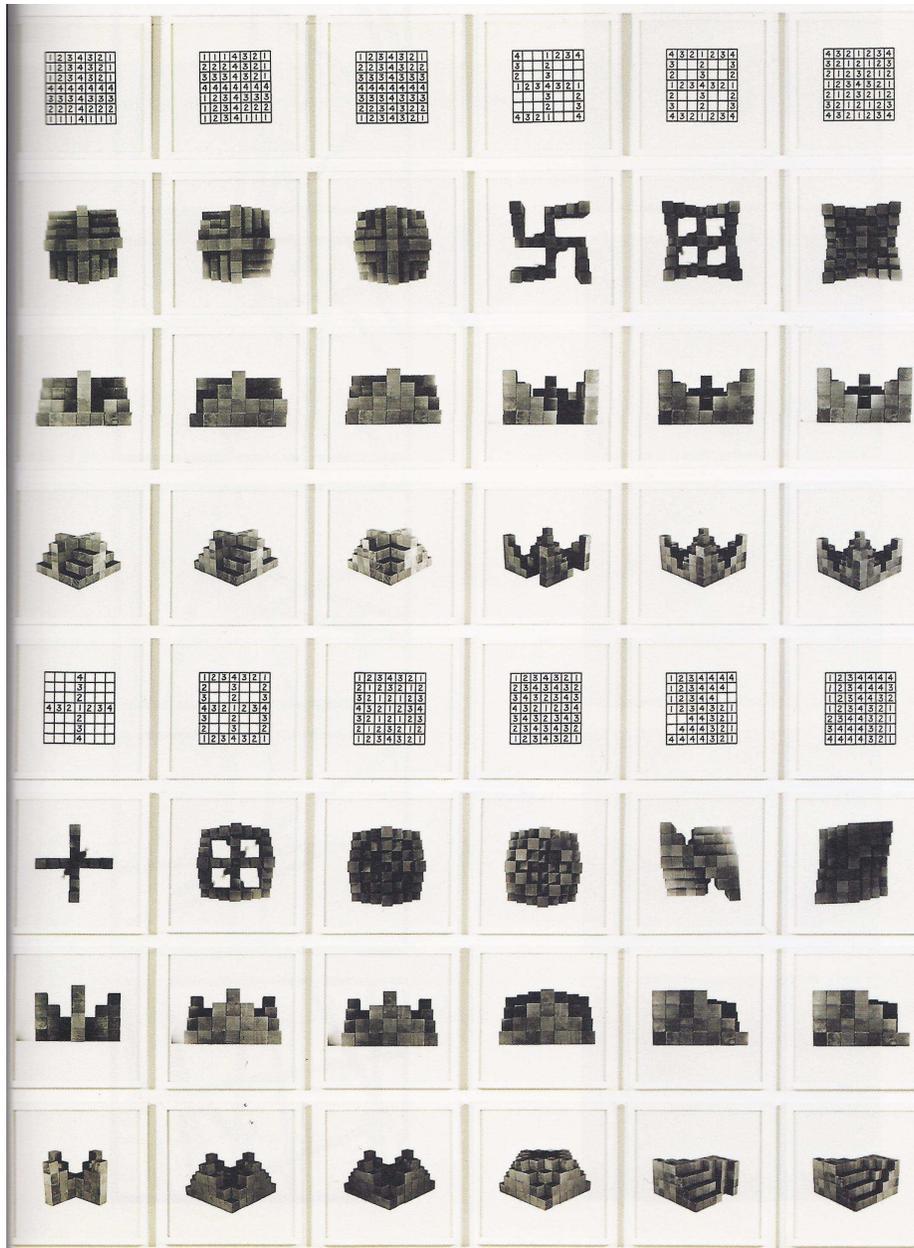


Abb. 122
 Mel Bochner
 36 Photographs and 12 Diagrams, 1966
 Silbergelatine-Prints, Tuschezeichnungen, montiert auf einem Tableau, 187 x 141 cm
 Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Abb. 125
Parus caeruleus (Blaumeise), 1987
Collage, Bleistift, Farbstift, Foto/Papier
70 x 50 cm
Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien



Abb. 126
Carduelis carduelis (Stieglitz), 1987
Collage, Bleistift, Farbstift, Foto/Papier
70 x 50 cm
Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien



Textanhang

EIN MENSCH IST EIN MENSCH

Sprechstück für vier Darsteller von Hermann Painitz

1. Mann
2. Frau
3. Idiot - Stimme eines Debilien
4. Laie - Stimme eines Darstellers ohne Sprechschulung
(starker Akzent oder Dialekt)

Das Stück ist eine Reihen- und Serienkombination der folgenden Grundelemente:

1. Stimme 1
2. Stimme 2
3. Stimme 3
4. Stimme 4
5. Essen
6. Trinken
7. Denken
8. Sein
9. Brot
10. Wasser
11. Mensch
12. Besonderheiten
13. Pausen
- 14! Lautstärke
15. Duo
16. Quartett
17. Vortragsweise
18. Bewegungselemente

Die vier Darsteller tragen Masken, die ihre Rolle als Mann, Frau, Idiot und Laie verdeutlichen. Die Masken müssen Grimassen sein und dadurch ein unangenehmes Grimassieren der Darsteller überflüssig machen.

Liste der Bewegungselemente:

Ausgangsposition: Die Darsteller sitzen auf Stühlen

1. Aufstehen und setzen
2. Aufstehen und stehenbleiben
3. Aufstehen und einen Kreis gehen und setzen
4. Hand heben
5. Aufstehen und Hand heben und Hand senken und setzen
6. Aufstehen und Hand heben und Hand senken und einen Kreis gehen und Hand heben und Hand senken und setzen
7. Aufstehen und Hand heben und einen Kreis gehen und Hand senken und setzen
8. Aufdecken einer Tafel mit biographischen Daten des Darstellers
z. B.:

Rudolf Bergner
geboren am 21. 11. 1938
Absolvent des Reinhartseminars
drittes Engagement
fröhlicher Typ

Eva Tycho
geboren in Wien lebt in Wien Tel. 36 65 123
begeisterte Schauspielerin
spielt ohne Gage
ist wie sie ist

9. Oben angeführte Bewegungen zu zweit
10. zu dritt
11. zu viert

1. Teil

dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit

- ABCD: ich esse Brot,- 60 Sek.Pause - ich esse Brot - 54 Sek.Pause -
ich esse Brot,- 48 Sek.Pause - ich esse Brot - 42 Sek.Pause -
ich esse Brot - 36 Sek.Pause - ich esse Brot - 30 Sek.Pause -
ich esse Brot - 24 Sek.Pause - ich esse Brot - 18 Sek.Pause -
ich esse Brot - 12 Sek.Pause - ich esse Brot - 6 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek. Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
A: ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause -
ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich esse Brot, -ich esse Brot, -
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot,
B: ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
C: ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
D: schreit: ich bin ein Mensch,
D: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,

Pause

2. Teil

Monotones Sprechen

- A: ich esse Brot, ich esse Fleisch, ich esse Fisch, ich esse Butter,
ich esse Salz, ich esse Zucker, ich esse Reis, ich esse ein
Brathuhn, ich esse Schweinefleisch, ich esse Suppe, ich esse Wurst,
ich esse Käse, ich esse Schnitzel, ich esse Salat, ich esse Torte,
ich esse Mozartkugeln, ich esse Gulasch, ich esse Eier, ich esse ~~KKK~~
Erbsen, ich esse Karotten, ich esse Spinat, ich esse Bohnen, ich
esse Paradeiser, ich esse Paprika, ich esse Kraut, ich esse Linsen,
ich esse Äpfel, ich esse Birnen, ich esse Kirschen, ich esse
Marillen, ich esse Pfirsiche, ich esse Erdbeeren, ich esse Brom-
beeren, ich esse Heidelbeeren, ich esse Himbeeren, ich esse Hasel-
nüsse, ich esse Walnüsse, ich esse Erdnüsse, ich esse Mandeln, ich
esse Kokosnüsse,
- B: ich trinke Wasser, ich trinke Milch, ich trinke Limonade, ich
trinke Apfelsaft, ich trinke Orangensaft, ich trinke Himbeersaft,
ich trinke Brombeersaft, ich trinke Heidelbeersaft, ich trinke ein
Bier, ich trinke Weißwein, ich trinke Rotwein, ich trinke Apfelwein,
ich trinke Traminer, ich trinke Most, ich trinke Sturm, ich trinke
Veltliner, ich trinke Wodka, ich trinke Whisky, ich trinke Cognac,
ich trinke Enzian, ich trinke Spiritus, ich trinke Likör, ich
trinke grünem Tee, ich trinke Malzkaffee, ich trinke Hagebuttentee,
ich trinke Bohnenkaffee, ich trinke russischen Tee, ich trinke Milch
kaffee, ich trinke englischen Tee, ich trinke türkischen Kaffee,
- C: ich denke nach, ich denke scharf, ich denke oft, ich denke nie,
ich denke selten, ich denke rasch, ich denke langsam, ich denke
mittelmäßig, ich denke nur, ich denke nicht, ich denke schon,
- C: Schreit: ich denke noch, ich denke noch nicht,
- C: ich denke niemals, ich denke immer, ich denke schön, ich denke
menschlich, ich denke sichtbar, ich denke geheim, ich denke so,
- D: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch,

Pause

3. Teil
Schnelles Sprechen

- A: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- B: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- C: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- D: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- A: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- B: 60 Sek.Pause - ich esse Brot - 54 Sek.Pause - ich esse Brot -
48 Sek.Pause - ich esse Brot - 42 Sek.Pause - ich esse Brot -
36 Sek.Pause - ich esse Brot - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser -
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser -
- C: 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser -
- D: 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
3 Sek.Pause - ich trinke Wasser - 3 Sek.Pause - ich trinke Wasser
ich trinke Wasser,
- A: ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser,
- B: ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser,
- C: ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
C: schreit: ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
~~ich denke nach,~~
XXXXXXXXXXXXXXXXXX
- D: ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
- A: ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach, ich denke nach,
ich denke nach, ich denke nach, ich bin ein Mensch,
- B: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,

4. Teil

Normales Sprechen

- A: ich esse Brot, ich esse Fleisch, ich esse Fisch, ich esse Butter, ich esse Salz, ich esse Zucker, ich esse Reis,
- B: ich esse ein Brathuhn, ich esse Schweinefleisch, ich esse Suppe,
- AE: ich esse Wurst, ich esse Käse, ich esse Schnitzel, ich esse Salat,
- BC: ich esse Torte, ich esse Mozartkugeln, ich esse Gulasch, ich esse Eier, ich esse Erbsen, ich esse Karotten, ich esse Spinat,
- CD: ich esse Bohnen, ich esse Paradeiser, ich esse Paprika, ich esse Kraut, ich esse Linsen, ich esse Äpfel, ich esse Birnen,
- DA: ich esse Kirschen, ich esse Marillen, ich esse Pfirsiche, ich esse Erdbeeren, ich esse Brombeeren, ich esse Heidelbeeren, ich esse Himbeeren,
- AB: ich esse Haselnüsse, ich esse Walnüsse, ich esse Erdnüsse, ich esse Mandeln, ich esse Kokosnüsse, ich trinke Wasser, ich trinke Milch,
- BC: ich trinke Limonade, ich trinke Apfelsaft, ich trinke Orangensaft, ich trinke Himbeersaft, ich trinke Brombeersaft, ich trinke Heidelbeersaft, ich trinke ein Bier,
- CD: ich trinke Weißwein,
- D: ich trinke Rotwein, ich trinke Apfelwein, ich trinke Traminer, ich trinke Most, ich trinke Sturm, ich trinke Veltliner,
- A: ich trinke Wodka, ich trinke Whisky, ich trinke Cognac, ich trinke Enzian, ich trinke Spiritus, ich trinke Likör, ich trinke grünen Tee,
- B: ich trinke Malzkaffee, ich trinke Hagebuttentee, ich trinke Bohnenkaffee,
- B: schreit: ich trinke russischen Tee, ich trinke Milchkaffee, ich trinke englischen Tee, ich trinke türkischen Kaffee,
- C: ich denke nach, ich denke scharf, ich denke oft, ich denke nie, ich denke selten, ich denke rasch, ich denke langsam,
- D: ich denke mittelmäßig, ich denke nur, ich denke nicht, ich denke schon, ich denke noch, ich denke noch nicht, ich denke niemals,
- A: ich denke immer, ich denke schön, ich denke menschlich, ich denke sichtbar, ich denke geheim, ich denke so, ich bin ein Mensch,
- B: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
- C: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,

Pause

5. Teil

- A: dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit:
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Brot,
ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Brot,
ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
- B: dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit:
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- B: schreit: ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser
ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- B: 60 Sek.Pause - ich denke Wasser - 54 Sek.Pause - ich denke menschlich
48 Sek.Pause - ich denke menschlich - 42 Sek.Pause -
ich denke menschlich - 36 Sek.Pause - ich denke menschlich -
- C: 30 Sek.Pause - ich denke menschlich - 24 Sek.Pause -
ich denke menschlich - 18 Sek.Pause - ich denke menschlich -
12 Sek.Pause - ich denke menschlich - 6 Sek.Pause - ich denke
menschlich - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause -
ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch -
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch - 3 Sek.Pause - ich bin ein Mensch
- D: dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit:
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch,

Pause

6. Teil

- A: dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit:
ich esse Brot, ich esse Fleisch, ich esse Fisch, ich esse Butter,
ich esse Salz, ich esse Zucker, ich esse Reis, ich esse ein
Brathuhn, ich esse Schweinefleisch, ich esse Suppe, ich esse Wurst,
ich esse Käse, ich esse Schnitzel, ich esse Salat, ich esse Torte,
ich esse Mozartkugeln, ich esse Gulasch, ich esse Eier, ich esse
Erbsen, ich esse Karotten, ich esse Spinat, ich esse Bohnen, ich
esse Paradeiser, ich esse Paprika, ich esse Kraut, ich trinke Linsen,
ich trinke Äpfel, ich trinke Birnen, ich trinke Kirschen, ich
trinke Marillen, ich trinke Pfirsiche, ich trinke Erdbeeren, ich
trinke Brombeeren, ich trinke Wasser, ich trinke Milch, ich trinke
Limonade, ich trinke Apfelsaft, ich trinke Orangensaft, ich trinke
Himbeersaft, ich trinke Brombeersaft,
- B: monotones Sprechen:
ich trinke Heidelbeersaft, ich trinke ein Bier, ich trinke Weißwein,
ich trinke Rotwein, ich trinke Apfelwein, ich trinke Traminer, ich
trinke Most, ich trinke Sturm, ich trinke Veltliner, ich trinke
Wodka, ich denke Whisky, ich denke Cognac, ich denke Enzian, ich denke
Spiritus, ich denke Likör,
- B: schreit: ich denke grünen Tee, ich denke Malzkaffee, ich denke Hage-
buttentee, ich denke Bohnenkaffee, ich denke russischen Tee, ich
denke Milchkafee,
- B: monotones Sprechen:
ich denke englischen Tee, ich denke türkischen Kaffee, ich denke
Rum, ich denke Eiskaffee, ich denke Saft, ich denke nach, ich
denke scharf, ich denke oft, ich denke nie,
- C: monotones Sprechen:
ich denke selten, ich denke rasch, ich denke langsam, ich denke
mittelmäßig, ich denke nur, ich bin nicht, ich bin schon, ich bin
noch, ich bin noch nicht, ich bin niemals, ich bin immer, ich bin
schön, ich bin menschlich, ich bin sichtbar, ich bin geheim, ich
bin so, ich bin gut, ich bin alt, ich bin groß, ich bin klein,
- D: monotones Sprechen:
ich bin jung, ich bin höflich, ich bin ehrlich, ich bin lustig,
ich bin humorvoll, ich bin modern, ich bin klug, ich bin dumm,
ich bin dick, ich bin stark,

Pause

7. Teil

Schnelles Sprechen

- A: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- B: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- C: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
- D: ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot, ich esse Brot,
ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Brot,
- A: ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Brot,
ich trinke Brot, ich trinke Brot, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser,
- B: ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser,
- C: ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser, ich trinke Wasser, ich trinke Wasser,
ich trinke Wasser,
- D: ich trinke Wasser, ich denke Wasser,
- D: schreit: ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- A: schreit: ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- A: ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- AB: ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
- BC: ich denke Wasser, ich denke Wasser, ich denke Wasser,
ich denke menschlich, ich denke menschlich, ich denke menschlich,
ich denke menschlich,
- CD: ich denke menschlich, ich denke menschlich, ich denke menschlich,
ich denke menschlich, ich denke menschlich, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch,
- DA: ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
- ABCD: dynamisch zunehmende Sprechgeschwindigkeit:
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch,
ich bin ein Mensch, ich bin ein Mensch.

Ende

Ein Mensch ist ein Mensch

Sprechstück oder Textgedicht für vier Stimmen

- A - Normalstimme
- B - Nase zu
- C - Finger im Mund
- D - S - Fehler

Sprachelemente:

| | |
|--|-------|
| Jch ¹ ä ⁵ re Brot | - 1+5 |
| Jch ² trinke ⁶ Wasser | - 2+6 |
| Jch ³ denke nach | - 3 |
| Jch ⁴ bin ein Mensch ⁷ | - 4+7 |

Zu neben gleich langen Stellen produziert

4 Reihen akzentuieren die Serie aus 700 Elementen:

1. Reihe - Lautstärke | 90 | 190 | 290 | 390 | 490 | 590 | 690 | 742
2. Reihe - Pausen | 102 | 15k | 210 | 52 | 15k | 210 | 102 | 15k | 210
3. Reihe - Duo | 310 | 40 | 310 | 40
4. Reihe - Multi | 20 | 660 | 20

