

Im Infinitiv die Welt betrachten. Zum Werk von Heinz Gappmayr¹

Es war in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als Heinz Gappmayr, Jahrgang 1925, von Innsbruck aus mit seinen ersten Publikationen und Ausstellungen eine damals ziemlich spezialisierte Kunstszene betrat und Anschluss und Rückhalt suchte in einem internationalen Kreis von Literaten und Künstlern. Seither ist ein Werk entstanden, das man als eine bildnerische und theoretische Leistung ersten Ranges, als eine interdisziplinäre künstlerische Demonstration ansehen muss und das in seiner avancierten Modernität ziemlich einzigartig dasteht.

Heute sind wir in der Lage, diesen Weg und das Ergebnis zu überblicken, ausgehend von den frühen poetologischen Ambitionen und der daraus folgenden Konsequenz, Wörter und Zeichen als eine eigenständige Realität zu behandeln und ihnen durch eine radikale formale Anordnung auf einem Blatt Papier eine geistig aktivierende sinnbildliche Gestalt zu geben. Später folgten die Schritte, einzelne Blätter bzw. Seiten zu einem Buch zu binden, eine „Seite“ zu einer Bildtafel an der Wand zu vergrößern oder eben gleich Wände oder Räume und schließlich öffentliche Gebäude oder Plätze für die Präsentation zu nutzen. Der mögliche Verdacht auf eine bloß effektvolle Inszenierung verflüchtigt sich rasch, sobald man merkt, dass alles von den konkreten Bedingungen der Anschauung und Wahrnehmung durch den Betrachter hergeleitet ist.

Was Heinz Gappmayr unter dem lapidaren Titel *„Auswahl“* in Buchform vorgelegt hat, ist so etwas wie ein Querschnitt aus seinem dreibändigen *„Opus“*: 120 Blätter ergänzt mit 27 neuen aus den vergangenen Jahren, also nur ein „Teil“ des „Ganzen“, und das nahezu auf ein Taschenbuchformat komprimiert, sprich verdichtet. Die Abfolge ist chronologisch nach dem jeweiligen Entstehungsjahr und der Nummerierung im Werkverzeichnis (WVZ.) gereiht, was die von Anfang an vorhandene unbedingte formale Schlüssigkeit und zeitlose Triftigkeit des Werkes sichtbar macht. Dieses Buch ist aber auch ein Demonstrationsobjekt, um zu verifizieren, was sich verändert, wenn man die Blätter – neu zusammengestellt – in der Form eines Miniatur-Ensembles in Händen hält.

Dass es Heinz Gappmayr um eine vorausschauende Intuition und Intention zu tun war, wird bereits an den frühen Publikationen deutlich. 1962 erschien *„zeichen“*, ein kleiner Band mit Ein-Wort-Gedichten, die sich alle auf Aspekte der konkreten Wahrnehmung eines mit Schreibmaschine geschriebenen Textes auf einem weißen Blatt Papier beziehen. 1964 folgte *„zeichen II“*, das man demnach als Ein-Wort-Buch bezeichnen kann, da es sich ausschließlich mit dem Wort *„sind“* beschäftigt. Später kamen *„zeichen III. visuelle gedichte“* (1968) und *„zeichen IV. visuelle gedichte“* (1970) hinzu.

Die vielleicht radikalsten Statements aus dieser Zeit stellen die Bände *„raum“* (1977) und *„reflex“* (1978) dar. Die sprachlichen Elemente sind hier ausschließlich auf die Angabe von Urheber, Titel und Verlag auf dem Umschlag beschränkt. Im einen Fall ist damit eine fünfzig Seiten starke Publikation beschriftet, deren weiße Seiten völlig unbedruckt, aber eben nicht inhaltslos sind: nämlich eine ideelle Möglichkeit für Wörter und Zeichen. Im anderen Fall durchblättert man ein Buch mit etwa achtzig weißen Seiten und trifft exakt in der Mitte auf ein schwarzes Blatt, eine reale Unterbrechung in der Erwartung von Kontinuität.

Damit ist abgesteckt, dass die sechziger und siebziger Jahre bei Heinz Gappmayr die Inkubationszeit waren für eine streng analytische sprachlich-bildnerische Grundlagenarbeit, eine Epoche zudem, die ganz allgemein in einem Reinigungs- und Erweiterungsprozess der künstlerischen Möglichkeiten mündete. Mit seiner Standortbestimmung war Gappmayr also nicht alleine. Im Gegenteil, es gab in

¹ Der Text folgt – geringfügig modifiziert und angepasst – dem Nachwort in: Heinz Gappmayr, *Auswahl*. Wien/Bozen: Folio Verlag 2009.

den unterschiedlichen internationalen Aktivitäten eine Tendenz, die man propädeutisch mit *Anti-Poesie* umschreiben kann: alles Dichterische hinter sich lassen, die Gattungsgrenzen zwischen Literatur, Kunst, Malerei, Plastik, Architektur, Musik überwinden und der Kunst generell eine von neuem kritische Legitimation liefern. Mit der Negation der Poesie wandte man sich gegen das Zur-Schau-Stellen der schöpferischen Persönlichkeit und Originalität sowie gegen Sprachbilder, Metaphern und andere betont poetische Mittel, beispielsweise im Surrealismus. Und inhaltlich setzte man das Nüchtern-Klare, das Sachliche an die Stelle von Pathos, Leiden, Emphase.

Dieses geistige Lagebewusstsein äußerte sich am virulentesten in den Hervorbringungen der *Konkreten* und *Visuellen Poesie*. Nicht weniger einschneidend waren das Auftauchen von *Minimal Art* und *Konzeptkunst*, denen zusammen mit der *Fluxus*-Bewegung eine von interdisziplinären Erfahrungen beeinflusste und rigoros auf die Materialität reduzierte Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter zu verdanken ist. Es liegt auf der Hand, dass auch Phänomene der *konstruktiven* oder der *abstrakten* Kunst und der Geltungsanspruch so genannter *absoluter* beziehungsweise *autonomer* Bildkonzepte zu diesem Umfeld gehören. Keiner der hier genannten Schlüssel ist allerdings für sich genommen in der Lage, die gedankliche und formale Kohärenz und Konsequenz des Werkes von Heinz Gappmayr strukturell zu beschreiben.

Diese hier nur angedeutete Komplexität und Vielschichtigkeit ist der Horizont, vor welchem Heinz Gappmayr ein Werk geschaffen hat, das wie eine Anleitung aufgefasst werden kann, sich auf relevante Weise den zeitgemäßen Sinnfragen der Kunst zu stellen. Mit seinen Abhandlungen und Schriften hat er nicht nur sein bildnerisches Werk wissenschaftlich-theoretisch verankert, sondern auch Zusammenhänge zu allgemeinen interdisziplinären Grundlagen hergestellt.

Für ihn gilt, dass die autonome, das heißt konkrete und isolierte Verwendung von Wörtern, Begriffen und Zeichen als Verfahren einer radikalen bildnerischen Aufklärung genutzt werden kann, das auf eine Prüfung der gegebenen und möglichen Beziehungen des betrachtenden Subjekts zur Welt der Gegenstände hinausläuft. Die Sprache wird als reiner Kunstgegenstand genutzt, als Denkbild, das aus akribisch ausgewählten verbalen oder nicht-verbalen Elementen bzw. Zeichen zusammengesetzt ist. Das bedeutet, dass hier keine Bildnisse entstehen, sondern Erscheinungen, gedankliche Realitäten, die den Menschen zum unverzichtbaren Teilhaber machen. Das schöpferische Subjekt des Künstlers ist suspendiert, und auch der suchenden Willkür des Betrachters sind durch die unhintergehbare Sachlichkeit des Sichtbaren klare Grenzen gesetzt, was dem Ganzen auch eine gedankliche Notwendigkeit verleiht.

Die Wahl der Bildmittel verdeutlicht den konzeptionellen Anspruch dieses Werkes: Das Interesse des Betrachters nicht auf etwas Simuliertes, sondern auf das Reale und Konkrete einer visuellen Situation zu lenken. Das sind im vorliegenden Fall die einzelnen Blätter mit den Buchstaben, Wörtern, Begriffen, Linien, Zeichen, Punkten in schwarzer Farbe auf weißem Papier. Alle Elemente kommen unter Einhaltung einer Flächensyntax zur Anwendung, die einer allgemeinen Lesesyntax gehorcht, wo oben nicht gleich unten ist und Fläche und Raum und Zeit sich erst zusammen mit dem „Leser“ konstituieren.

Beispielsweise das Blatt *alles* (WVZ. 32), das etwas Sukzessives (die Buchstaben eines Wortes) und zugleich etwas Simultanes sichtbar macht, was auf eine zeitliche und räumliche Totalität verweist und in dieser Knappheit gar nicht anders darstellbar oder beschreibbar wäre. Verwandt damit ist *alles zugleich* (S. 281), also die Simultaneität von Dingen, Raum und Zeit, eine existenziell unausweichliche, aber gedanklich eher latente Evidenz.

Auf ähnliche Elementarerfahrungen beziehen sich die Arbeiten zu den Wörtern *ist*, *sind*, *wird*, denen insgesamt eine zentrale Bedeutung zukommt, nicht nur weil sie auf zeitlos gültige philosophische Denkfiguren Bezug nehmen. Im Text *sind* (WVZ. 127) entsteht durch Hinzufügung eines Pfeils zu einem von fünf gleichen Wörtern eine Sinnschöpfung, die durch andere sprachliche Mittel kaum zu erreichen wäre; ebenso der grundlegende Unterschied zweier Zeitstufen bei *ist wird* (WVZ. 1270). Bei *sind* (WVZ. 109) werden auf bildhafte Weise vier verschiedene Möglichkeiten des Seienden visuell und gedanklich erfahrbar gemacht: als Behauptung, als Möglichkeit, als Annahme und als Ver-

neinung. Bei aller Klarheit des Gegebenen bleibt immer etwas Unfassbares, Transzendentes in den Begriffen zurück.

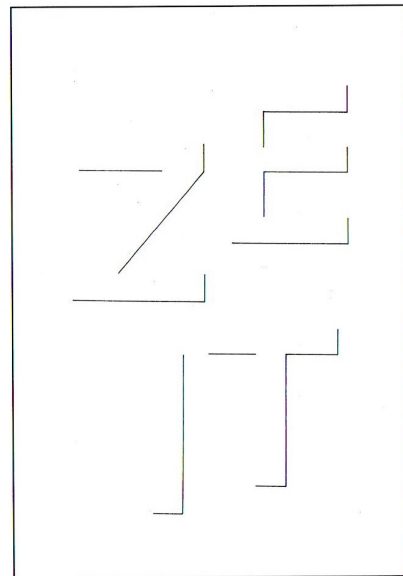
Was für eine Erfahrung, die – illusionslos und dennoch nicht wirklich begreifbar – ihren Sinngehalt und ihre Wirkung gerade aus der schlagenden Kürze und Knappheit der Mittel bezieht. Alle diese Blätter sind weit entfernt von dem, was sonst als visuelle oder konkrete Sprachgebilde hervorgebracht wurde. Sie verstehen sich nicht als Sprachkritik und sie stehen auch völlig außerhalb der Bemühungen, die soziologische oder literarische sprachliche Praxis zu erneuern, insofern sie ihre Wirksamkeit nur in einer gänzlich unpragmatischen Konstellation erreichen können.

1969 schrieb Heinz Gappmayr, dass es darum gehe, „mit der Idealität der Sprache ernst zu machen.“ In Kontrast zum Panorama aus Bedeutungsverlust und Beliebigkeit in weiten Bereichen der zeitgenössischen Kunst setzt er auf eine Durchdringung des Sichtbaren und Ideenhaften. Und durch die Nutzung von rein sprachlich-künstlerischen Mitteln werden der Betrachter bzw. hier der Leser selbst zum Akteur.

Auf eine geradezu provokante Weise ist dies der Fall bei *gegenüber* (WVZ. 231); erst durch die Präsenz eines Betrachters oder Lesers – und begrenzt auf die Dauer derselben – wird es zu dem, was es vorgibt zu sein. Es wird nichts anderes angeboten, als der Akt einer gegenseitigen Betrachtung. Damit verwandt sind die Texte *nur jetzt sichtbar* (WVZ. 1429) und *in diesem augenblick* (WVZ. 1935); beide erfüllen sich ebenfalls erst durch die Begegnung mit einem Gegenüber und beziehen sich auch auf die Kategorien Zeit und Raum bzw. Ort.



WVZ. 1935
in diesem Augenblick, *at this moment*, 1997

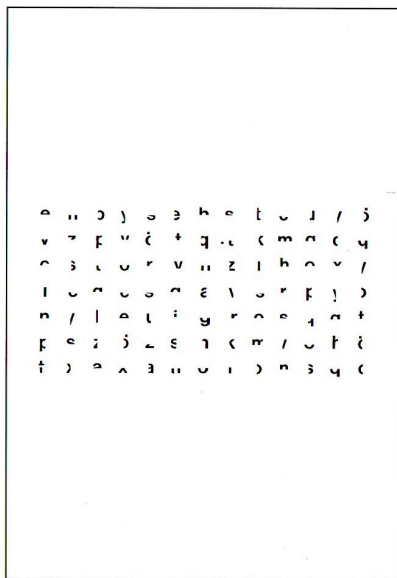


WVZ. 2360
ZEIT, *time*, 2001

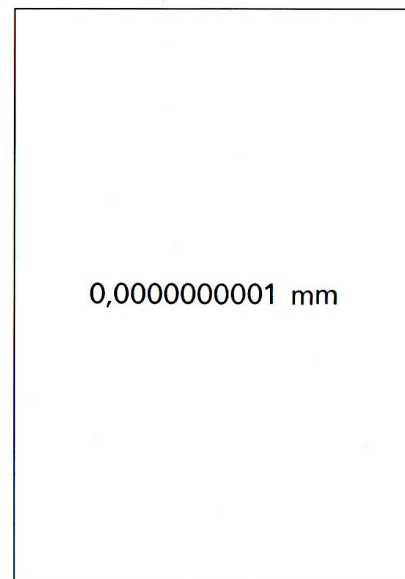
Noch auf einen weiteren grundlegenden Zusammenhang ist hier zu verweisen. In den meisten Wortbildern, insbesondere aber in jenen über *Zeit* (WVZ. 428, 522, 1267) und *Raum* (WVZ. 1646, 2050) oder bei *vielleicht* (WVZ. 1263) und *bis jetzt* (S. 301), bei *Wasser* (WVZ. 1060) oder *Atem* (WVZ. 2263) kommt das Wortmaterial aus dem alltäglichen Gebrauch. Die Wörter verlieren durch diese Transformation ihren herkömmlichen Bezug zur „Lebenswelt“ und nehmen als Bestandteil eines „Bildes“ den Charakter eines Objekts an, das eine neue Referenz auf die Welt herstellt. Es handelt sich hier um kategoriale Begriffe, um Wörter „im Infinitiv“ mit einer zeitlosen Gültigkeit des Gegebenen und ohne Hinweis auf ein Agens: kein Geschehen, sondern eine Denkform, nicht Bewegung, sondern Status. Das Wort als Ding, das von Ereignissen befreit ist und selbst einen

infiniten Zustand, eine elementare zeitlose Erfahrung zur Erscheinung bringt: im Infinitiv die Welt betrachten.

Anhand der Physiognomie von Wörtern und Zeichen sich den Wahrheitsgehalt eines Dings (Bildes) aneignen und damit eine Vorstellung von einer komplexen Realität gewinnen, das ist das Besondere bei den Zeichen- und Zahlentexten. Beispiele dafür sind *Ziffernfragmente* (WVZ. 2258) oder *Zahlenfragmente 0-9* (WVZ. 2598). Wie bei einem Würfel, von dem man nur drei Seiten sieht, geht es um die Frage, wie viel fehlen darf, damit man etwas als Ganzheit wahrnimmt. Die Texte *ca. 100* (WVZ. 274) und *1 – 5* (WVZ. 438) visualisieren durch zeichenhafte bzw. sprachliche Elemente wie Menge, Wort, Zahl eine komplexe gedankliche Realität. Was geschieht, wenn Zeichen und Bedeutung kollidieren, erlebt man bei *0,0000000001 mm* (WVZ. 273); erst die Verbalisierung macht den Gegensatz von minimal und maximal anschaulich.



WVZ. 2448
Fragmente, fragments, 2002



WVZ. 273
mm, 1972

Der Text *Bild* (WVZ. 890) besteht aus einem Wort aus vier Buchstaben und er macht die physische und visuelle Unbezwingbarkeit dieses Wortes deutlich, sobald seine Teile auf die Wände eines rechteckigen Raumes verteilt werden. Unausweichlich ist die Verlagerung der Anschauung von der Netzhaut in die Gedankenwelt des Betrachters. Das ist auch der Ort der Bildschöpfung bei dem schwarzen Balken am linken Blattrand mit dem Titel *grau* (WVZ. 2683). Der Leser ist es, der die in seine Bestandteile zerlegten Elemente eines Grauwertes gedanklich erst wieder zusammenfügen muss. Die Wörter *sirius beteigeuze rigel aldebaran procyon algol* dagegen simulieren Rätselhaftigkeit, insofern ihre Bedeutung nicht als bekannt vorausgesetzt werden kann, in Wirklichkeit aber benennen sie auf poetische Weise eine naturwissenschaftliche Realität, nämlich Sternen-gebilde in Raum und Zeit, von der wir aber keine reale Vorstellung haben.

Die Frage nach dem Sinn des Ganzen ist hier am Schluss noch einmal zu stellen. Eine Rechtfertigung für die Kunst und Poesie vor dem Horizont einer stechenden Skepsis zu liefern, war für Heinz Gappmayr von Anfang an ein unerfülltes Projekt. Demnach sind Sinngebilde über das Warum und Wozu des Bildhaften engagierte Hervorbringungen und keine Evergreens aus einem experimentellen Methodenkabinett. Hier handelt es sich – wie gesagt – um zeitlos gültige Sinnbilder. Das Zeitgebundene und das Zeitlose in ihrer Durchdringung neu definieren, das ist die Formel, mit der man Heinz Gappmayr resümieren kann. Das rechtfertigt die Zuschreibung von Modernität. Und überhaupt ist durch den sprachlichen Aspekt ein Kernthema der Kunst aufgerollt, nämlich die komplementäre

Frage von Bild und Abbild eines Gegenstandes oder der Welt bzw. jene nach der Vergegenwärtigung der Abwesenheit einer Sache durch ein Wort.

Damit reflektiert Heinz Gappmayr auf subtile Weise nicht nur die alten Fragen der Bildtheorie und die sprachphilosophisch relevanten Positionen in der Dialektik von sagen und zeigen. In dem Verschwinden des Künstlers zugunsten der Aktivität des Betrachters, der in vielen Texten ihren Sinn erst hervorbringt, erfüllt sich zudem ein reziproker Effekt des Werkes. Der Betrachter wird, sobald er Raum- oder Wandtexte betritt, selbst zu einem Bestandteil derselben, und auch bei einem Text in der Form eines Blattes oder Buches ist die Umkehrung der Bildschöpfung durch den Betrachter unausweichlich. Durch seine sinnliche Aktivität und Anwesenheit bringt er das Entstehen eines Bildes und letztlich das Entstehen einer ganzen realen Welt von Gedanken hervor. Diese Umkehrung ist spektakulär, denn sie beruht auf einem harmlosen visuellen Akt, ein Blatt oder ein Bild oder eine Wand zu betrachten, durch die man als Betrachter wie durch ein Initiationserlebnis zu einem Teilnehmer dieser geistigen Welt wird.

Alles was nicht Gedanke ist, ist das reine Nichts. (Henri Poincaré)

Einen einmal gedachten Gedanken kann man nicht mehr auslöschen. (Konfuzius)