





## **Heinz Gappmayr**

Ankäufe der Klocker Stiftung  
Acquisitions of the Klocker Stiftung

mit einem Text von  
with a text by

Michael Rottmann  
Aporetische Zonen – Über das Verhältnis von Schrift, Zahl und Bild  
zur Sprache im Werk Heinz Gappmayrs  
Aporetic Zones – How Writing, Number and Image Relate to Language  
in Heinz Gappmayr's Oeuvre

Herausgegeben von der Klocker Stiftung  
Edited by Klocker Stiftung



## Inhalt Contents

7	Vorwort Foreword
9	Ankäufe der Klocker Stiftung Acquisitions of the Klocker Stiftung
25	Michael Rottmann Aporetische Zonen – Über das Verhältnis von Schrift, Zahl und Bild zur Sprache im Werk Heinz Gappmayrs Aporetic Zones – How Writing, Number and Image Relate to Language in Heinz Gappmayr's Oeuvre
59	Heinz Gappmayr Biografie Biography Michael Rottmann Biografie Biography
60	Abbildungsverzeichnis Table of Figures

## Foreword

The Komm. Rat Dr. Hans Klocker und Dr. Wolfgang Klocker-Stiftung is an Austrian non-profit foundation based in Innsbruck. In accordance with the wishes of founder Emmy Klocker, its purpose is to act as a benefactor and support the arts in memory of her husband and son, who the foundation is named after.

The foundation owns a remarkable collection of Austrian post-1945 art which was initiated by the founder's son, Wolfgang Klocker, in the 1960ies and 1970ies. Since 2012, a jury has systematically selected acquisitions for the collection and fostered the promotion of the arts by prizes and scholarships. The collection will continue to focus on art from the Tyrol and the Austrian context. However, assessment criteria and art selection are based on an international outlook, and sculpture and painting as media have long been interpreted in the expanded field. The Klocker Foundation's art prize, which is linked with an acquisition, is meant to develop the collection by marking out key positions of contemporary art whereas special acquisitions serve the purpose of giving the collection a clear profile and adding to the existing portfolio of more recent Tyrolean and Austrian art.

The first acquisition of the latter kind encompassed a sculpture, a wall work and four works on paper by Heinz Gappmayr (1925–2010). His works are located at the intersection between language and visual art, again and again revolving around the categories of space, time and place in a manner that is extremely reduced to the elementary aspects of notional realities.

In an essay on the aesthetics of visual poetry dating back to as early as 1968, Heinz Gappmayr explained that visual poems did not refer to biographical experiences, which would be the reason why biographical connections were inessential for an understanding of his work. As a consequence, suffice it to say that the artist lived and worked in Innsbruck and his work was much appreciated internationally from the early 1960ies onwards. Not only his art but also Heinz Gappmayr himself, as a friend and mentor, left his imprint on several generations of artists in the Tyrol and Austria. At the end of the 1980ies, his work also gained public acclaim in Austria, he was awarded the title "Professor" in 1988 and the Tyrolean Art Prize in 1995.

The Klocker Foundation was lucky to be able to buy precisely the sculpture *Jahreszeiten* (*Seasons*, 1990) from the artist's estate. The cast concrete cube shows the four seasons, a popular topos of classical poetry and fine arts, as a pure range of numbers. The cube can now be seen in the garden of the Klocker Villa in Innsbruck-Arzl which the founder lovingly laid out and cultivated, elaborately staging the changing of the seasons; in keeping with her wishes, the garden is now a sculpture park. Two spheres are intersecting here – the world of numbers, where the seasons as periods of time are present in a generally valid conceptual form, and nature, which keeps changing as time passes.

Michael Rottmann, an art historian who lives in Vienna and currently teaches in Graz, is the first grantee of the Klocker Foundation scholarship. In addition to art history, he also studied mathematics and philosophy, so he is best suited to reflect on how writing, number and image relate to language in Heinz Gappmayr's oeuvre in his essay for this book, the second volume of the Klocker Foundation's series of publications. Using a designation once chosen by the artist himself, he traces this relationship in "aporetic" zones, wherein art is maybe the only way to decode the complex cultural conventions that turn mere lines into signs which we perceive, form notions from and identify meaning in.

Klocker Foundation would like to extend a special note of thanks to Dr. Gabriele Gappmayr, who advised us in the selection of her father's works and in the execution and placement of the *Seasons*, unfailingly friendly and with the same high degree of conceptual and formal precision that was so characteristic of Heinz Gappmayr.

Anton Klocker, Chairman of the Board

## Vorwort

Die Komm. Rat Dr. Hans Klocker und Dr. Wolfgang Klocker-Stiftung ist eine österreichische gemeinnützige Stiftung mit Sitz in Innsbruck. Nach dem Vermächtnis der Stifterin Emmy Klocker ist es ihre Aufgabe, durch die Förderung der Kunst den Namensgebern ein ehrenvolles Andenken zu bewahren.

Die Stiftung verfügt über eine beachtliche Sammlung der österreichischen Kunst nach 1945, die in den 1960er- und 70er-Jahren vom Sohn der Stifterin, Wolfgang Klocker, begründet wurde. Seit 2012 bestimmt eine Jury die Kunstförderung der Klocker Stiftung durch Ankäufe, durch die Vergabe von Preisen und Stipendien. Der Fokus der Sammlung wird weiterhin Tirol sein, der Kontext wird Österreich bleiben. Der Horizont für Bewertung und Auswahl von Kunst aber ist international, die Interpretation der Medien Skulptur und Malerei geschieht in erweitertem Begriff. Während der Kunstpreis mit einem Ankauf verbunden, für die Weiterentwicklung der Sammlung Leitpositionen der Gegenwartskunst markiert, sollen besondere Ankäufe der klaren Profilierung der Sammlung und der Ergänzung des Bestands an jüngerer Tiroler und österreichischer Kunstgeschichte dienen.

Der erste Ankauf dieser Art galt einer Skulptur, einer Wandarbeit und vier Papierarbeiten von Heinz Gappmayr (1925–2010). Seine Arbeiten liegen an der Nahtstelle zwischen Sprache und bildender Kunst und kreisen in äußerster Reduktion auf die elementaren Aspekte gedanklicher Wirklichkeiten immer neu um die Kategorien Raum, Zeit und Ort.

Schon 1968 hatte Heinz Gappmayr in einem Aufsatz erklärt, dass sich visuelle Gedichte nicht auf biografisch erfassbare Erlebnisse bezögen und deshalb biografische Zusammenhänge zum Verständnis seines Werkes unwesentlich seien. Somit ist lediglich anzumerken, dass der Künstler in Innsbruck lebte und arbeitete und sein Werk ab Anfang der 1960er-Jahre international große Anerkennung erfahren hat. Freilich war seine Kunst und war auch Heinz Gappmayr selbst als Freund und Mentor für mehrere Künstlergenerationen in Tirol und Österreich prägend. Und Ende der 1980er-Jahre fand seine Arbeit auch in Österreich öffentliche Anerkennung, 1988 wurde ihm der Professorentitel verliehen, 1995 der Tiroler Landespreis für Kunst.

Für die Klocker Stiftung war es ein Glücksfall, aus dem Nachlass des Künstlers just die Skulptur *Jahreszeiten* 1990 erwerben zu können. Auf diesem in Beton gegossenen Würfel erscheinen die vier Jahreszeiten, ein beliebter Topos sowohl in der klassischen Dichtung als auch in der bildenden Kunst, als reine Zahlenräume. Der Würfel steht jetzt im Garten der Klocker Villa in Innsbruck Arzl, den die Stifterin, kunstvoll den Wechsel der Jahreszeiten inszenierend, einst angelegt und liebevoll gepflegt hatte und der nach ihrem Willen als Skulpturenpark genutzt wird. Nun durchdringen sich hier zwei Sphären, die Welt der Zahlen, in der die Jahreszeiten als Zeitraum in allgemeingültiger Form der Idee präsent sind, und die Natur, die sich stets in der Zeit verändert.

Michael Rottmann, in Wien lebender und in Graz lehrender Kunsthistoriker, ist der erste Stipendiat der Klocker Stiftung. Er hat Kunstgeschichte, Mathematik und Philosophie studiert und deshalb beste Voraussetzungen, in seinem Essay über das Verhältnis von Schrift, Zahl und Bild zur Sprache im Werk Heinz Gappmayrs nachzudenken. Einer vom Künstler selbst gewählten Bezeichnung folgend, spürt er diesem Verhältnis in „aporetischen“ Zonen nach, in denen vielleicht nur die Kunst jene komplexen kulturellen Konventionen entschlüsseln kann, aufgrund derer aus Linien Zeichen werden, in deren Wahrnehmung wir Begriffe bilden und darin Sinn erkennen können.

Besonderer Dank gilt Dr. Gabriele Gappmayr, die uns bei der Auswahl der Werke ihres Vaters und bei der Ausführung der *Jahreszeiten* stets freundlich und mit jener gedanklichen und formalen Präzision beraten hat, die Heinz Gappmayr in so hohem Maß eigen war.

Anton Klocker, Vorsitzender des Verwaltungsrates

*Seasons*

*are*

*One*

*square*

*is*

*Jahreszeiten*

*sind*

*Eins*

*quadrat*

*ist*



23. 9. - 20. 12.

21. 12. - 20. 3.



*Jahreszeiten Seasons*

Heinz Gappmayr, 1990/2014

Beton, Aluminium Concrete, aluminium

120 x 120 x 120 cm





21.6. - 22.9.

23.9. - 20.12.



23.9. - 20.12.

*sind are*

Heinz Gappmayr, 1964

Inkunabel, Schreibmaschine, Papier

Incunable, typewriter, paper

16 x 16 cm

s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d  
s i n d s i n d

*Eins One*

Heinz Gappmayr, 1991

Vorzeichnung Letraset, Bleistift, Papier

Letraset tracing, pencil, paper

35 x 25 cm

*Nick Gabe*

**1**

**(1)**

**~~1~~**

*1994*

*GAMPAYR*

*quadrat square*

Heinz Gappmayr, 1984

Letraset, Papier Letraset, paper

70 x 50 cm

	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
	qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	
qq	uu	aa	dd	rr	aa	tt	

*ist is*

Heinz Gappmayr, 1984

Wandarbeit, Klebebuchstaben

Wall work, stick-on letters

Größe variabel Variable size



Michael Rottmann

**Aporetic Zones** – How Writing, Number and Image Relate to Language  
in Heinz Gappmayr's Oeuvre

Michael Rottmann

**Aporetische Zonen** – Über das Verhältnis von Schrift, Zahl und Bild  
zur Sprache im Werk Heinz Gappmayrs

## Introduction

“Language is an inexhaustible source of research.”<sup>1</sup> The artist Heinz Gappmayr knew exactly what he was talking about; throughout his entire life, his oeuvre revolved around language and the philosophical issues linked with it. He was interested in its fundamental underpinnings: How does language work? How do its effects evolve? How does it relate to reality? “Its diversity”, said the artist, “is reflected in the large number of languages and writings that exist.” He was not only interested in natural languages such as German, Italian or French but also in the formal languages of mathematics and logics. For Gappmayr language was a system of signs. Thus, it comes as no surprise that his artistic vocabulary is not only composed of letters, words and characters but also digits, numerals and other mathematical symbols.

This is why mention will be made of writing and mathematics. Their importance will manifest itself against the backdrop of the artist’s engagement with natural language. To reconstruct of his approach, it will be most helpful for us to look at his own remarks. The artist, born in 1925, gave lectures and wrote theoretical texts from the 1960s onwards, thus acting as a facilitator for language. There is no doubt that language is the most important means of human communication. He presented it as a “means to foster understanding”:

It is one of the most important functions of language to facilitate an understanding of something that is extraneous to it. Language deals with propositions made about objects which we can perceive with our senses, situations and persons, things real or invented, past, present and future.<sup>2</sup>

He sought to target a peculiarity of every-day usage because “when language communicates extralinguistic reality,”<sup>3</sup> we would not be able to identify its properties. For example, a person concentrating on the content of a sentence in a conversation would disregard its linguistic features and vice versa. “Language”, said the artist aptly, “[...] as reality vanishes behind its communicative function.”<sup>4</sup> This basic characteristic of a medium – its “disappearance as it fulfils its communicative function”<sup>5</sup> or the fact that it is “invisible” – is a theme of philosophy as it is bound to the question for the fundamental possibility of observation and the exploration of media. This is about a state of transparency and its opposite, opacity, a problem which Heinz Gappmayr also dealt with. To pinpoint “intralinguistic aspects”<sup>6</sup>, one could use language to speak about language, Gappmayr said. He concisely indicated many special features of languages. In this context, however, media studies point to a problem arising when we speak about language. Philosopher Dieter Mersch referred to progressive thinkers such as Martin Heidegger and Jacques Derrida when he identified a kind of self-referential situation which comes to the fore when a medium is used to deal with the medium itself.<sup>7</sup> Linguistic usage would be subjected to its own restrictions. In his words, we must not forget that language “is getting a word in”. We find this in Max Frisch’s *Homo Faber* when the protagonist muses: “My Spanish is good enough for business negotiations but the funny thing is: I don’t say what I want, I say what the language wants me to say.”<sup>8</sup> According to Mersch neither the interior nor the exterior perspective can be realised.<sup>9</sup> The view from the outside would be missing because there was no non-linguistic vantage point from which to reflect. Given the specific characteristics of media, their contents could not be transferred *tel quel*: a painting can be described verbally but does not blend into the discourse. Dieter Mersch proposes a “negative media theory” as a way out, which is characterised by “indirect procedures”. For him, the arts are the best example to show that media can be reflected on by way of “media paradoxes”. This could work through “interventions, disruptions, obstacles, structural inversions, [...] the duplication and iteration of symbols” or the interaction of various media in works of art.

Heinz Gappmayr’s linguistic art enables the “lateral view” which Mersch calls for in terms of methodology. It shows what language alone cannot say. Critics once described it as “visual philosophy”<sup>10</sup> because it visualises what

**1** Heinz Gappmayr, *Aesthetics of Visual Poetry* (1968), in: Dorothea van der Koelen, Opus, Heinz Gappmayr, Catalogue Raisonne of the Visual and Theoretical Texts 1961–1990, Mainz 1993, pp. 70–72, here: p. 71.

**2** Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts* (1996), in: Dorothea van der Koelen, Opus, Heinz Gappmayr, Catalogue Raisonne of the Visual and Theoretical Texts 1997–2004, Mainz 2005, pp. 186 et seq., here: p. 186.

**3** Cf. Heinz Gappmayr, *Constructivism and Language* (1989), in: Dorothea van der Koelen, Opus, 1961–1990, p. 244.

**4** Heinz Gappmayr, *Constitutive Elements of Visual Poetry* (1987), in: Dorothea van der Koelen, Opus, 1961–1990, p. 216–218, here: p. 217.

**5** Cf. Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Ed.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, pp. 65–90, here: pp. 68 et seq.

**6** Cf. Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 186.

**7** Cf. Dieter Mersch, *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Ed.), *Was ist ein Medium?*, pp. 304–321, here: pp. 304 et seq.

**8** Max Frisch, *Homo Faber* (1957), Frankfurt am Main, 1977, p. 179.

**9** Cf. Dieter Mersch, *Tertium datur*, pp. 304 et seq.

**10** Cf. Eduard Beaucamp, *Visuelle Poesie*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12 March 1982.

## Einleitung

„Die Sprache ist als Objekt der Forschung unerschöpflich.“<sup>1</sup> Der Künstler Heinz Gappmayr wusste, wovon er sprach, kreiste sein Schaffen doch zeit- lebens um die Sprache und die mit ihr verbundenen philosophischen Frage- stellungen. An ihren grundlegenden Bedingungen war ihm gelegen: Wie funktioniert die Sprache? Wie entfaltet sie ihre Wirkung? Welche Beziehung zur Wirklichkeit unterhält sie? „Ihre Vielfalt“, erklärte der Künstler, „zeigt sich in den zahlreichen verschiedenen Sprachen und Schriften.“ Sein Interesse galt nicht bloß natürlichen Sprachen wie dem Deutschen, Italienischen oder Französischen, sondern auch formalen Sprachen wie der Mathematik und der Logik. Gappmayr fasste die Sprache als ein System von Zeichen auf. So ist es kaum verwunderlich, dass sein künstlerisches Vokabular nicht nur aus Buchstaben, Wörtern und anderen Schriftzeichen besteht, sondern auch aus Ziffern, Zahlwörtern und weiteren mathematischen Zeichen.

Von der Schrift und der Mathematik wird deshalb die Rede sein. Verständ- lich wird ihre Bedeutung vor der Folie der Auseinandersetzung des 1925 in Innsbruck geborenen Künstlers mit der natürlichen Sprache. Für die Rekon- struktion ist es überaus aufschlussreich, seine Ausführungen heranzuziehen, trat er doch seit den 1960er-Jahren mit Vorträgen und theoretischen Texten selbst als Sprachvermittler auf. Zweifelsohne ist die Sprache eines der bedeu- tendsten Mittel der menschlichen Kommunikation. Als ein „Verständigungs- mittel“ stellte er sie vor:

Es gehört zu den wichtigsten Funktionen der Sprache, dass sie etwas außer- halb ihrer selbst vermittelt. In der Sprache geht es um Aussagen über sinn- lich wahrnehmbare Gegenstände, über Situationen und Personen, über wirkliche oder erfundene, vergangene, gegenwärtige und zukünftige Dinge.<sup>2</sup>

Er wollte auf eine Eigentümlichkeit des alltäglichen Sprachgebrauchs abzielen, denn bei „der Vermittlung außersprachlicher Wirklichkeit“<sup>3</sup> würde man ihrer Eigenschaften nicht gewahr werden. Konzentriert man sich beispielsweise in einem Gespräch auf den Inhalt eines Satzes, so blendet man dessen sprachliche Beschaffenheit aus und vice versa. „Die Sprache“, erläuterte der Künstler treffend, „[...] verschwindet als Realität in ihrer Funktion der Vermittlung.“<sup>4</sup> Diese grundlegende Eigenschaft eines Mediums, im „Vollzug seiner Über- mittlungstätigkeit zu verschwinden“<sup>5</sup> bzw. „unsichtbar“ zu sein, wird in der Philosophie thematisiert, weil daran die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit der Beobachtung und Untersuchung von Medien gekoppelt ist. Es geht um den Zustand der Transparenz und um ihr Gegenstück, die Opazi- tät, eine Problemstellung, wie sie auch bei Heinz Gappmayr zu finden ist. Um „innersprachliche Aspekte“<sup>6</sup> herauszustellen, so Gappmayr, könne jedoch mit der Sprache über Sprache gesprochen werden. Auf viele Besonderheiten von Sprachen wies er konzise hin. Diesbezüglich verweist die Medienwissen- schaft allerdings auf ein Problem, das beim Sprechen über Sprache auftritt. Wie der Philosoph Dieter Mersch im Rückgriff auf Vordenker wie Martin Heidegger und Jacques Derrida darlegte, herrsche eine Art selbstreferenzielle Situation vor, weil in einem Medium das Medium selbst behandelt werden solle.<sup>7</sup> Dabei unterliege der Gebrauch der Sprache ihren eigenen Beschrän- kungen. Es sei zu bedenken, dass die Sprache „mitspricht“. Demgemäß ließ der Schriftsteller Max Frisch seinen *Homo Faber* sinnieren: „Mein Spanisch reicht für berufliche Verhandlungen, die Komik: ich sage nicht, was ich will, sondern was die Sprache will.“<sup>8</sup> Wie die Innen- so sei laut Mersch auch die Außenperspektive nicht zu realisieren.<sup>9</sup> Es fehle der Blick von außen, weil kein nicht-sprachlicher Ort existiere, von dem aus die Reflexionen geschehen könnten. Da Medien spezifische Eigenschaften besitzen, können ihre Inhalte nicht gleichbleibend in ein anderes übertragen werden: Ein Gemälde kann in Sprache beschrieben werden, es geht jedoch nicht im Diskursiven auf. Als einen Ausweg schlägt Dieter Mersch eine „negative Medientheorie“ vor, die von „indirekten Verfahrensweisen“ gekennzeichnet ist. Die Künste sind für

**1** Heinz Gappmayr, *Zur Ästhe- tik der visuellen Poesie* (1968), in: Dorothea van der Koelen, Opus, Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis der visuel- len und theoretischen Texte 1961–1990, Mainz 1993, S. 68–70, hier S. 68.

**2** Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte* (1996), in: Dorothea van der Koelen, Opus, Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1997–2004, Mainz 2005, S. 186f., hier S. 186.

**3** Vgl. Heinz Gappmayr, *Konstruktivismus und Sprache* (1989), in: Dorothea van der Koelen, Opus, 1961–1990, S. 244.

**4** Heinz Gappmayr, *Konstitu- tive Elemente Visueller Poesie* (1987), in: Dorothea van der Koelen, Opus, 1961–1990, S. 214–216, hier S. 214.

**5** Vgl. Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), Was ist ein Medium?, Frankfurt am Main 2008, S. 65–90, hier S. 68ff.

**6** Vgl. Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S. 186.

**7** Vgl. Dieter Mersch, *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), Was ist ein Medium?, S. 304–321, hier S. 304ff.

**8** Max Frisch, *Homo Faber* (1957), Frankfurt am Main, 1977, S. 179.

**9** Vgl. Dieter Mersch, *Tertium datur*, S. 304ff.

escapes language. His works show what language alone cannot say, and in view of his extensive oeuvre of more than 5,000 works on paper, photographs, text installations etc. one would be tempted to say in all its facets.

#### *sind* or how existence comes into (linguistic) being

The way in which existence – reality – finds a voice was an important topic for Gappmayr. In the philosophy of language, two questions arise in this context: How does language refer to an object? And how does the object become language? Gappmayr dealt with both issues in extensive group of works *sind* which he started working on in 1962. His works may not provide answers to problems which are more than 2,000 years old but they can be an impetus for reflection. Like other works from the *Inkunabeln* (“Incunables”) group of works from the 1960s, the visual text *sind* (1964) is an unusual accumulation of the word “sind” (“are”, Fig. 1). Quite uneconomically, the largest part of the paper remains blank. Using the Courier font, the artist typed the letters slightly above the middle of the sheet, with wider and narrower spacing. Like the horizontal spaces, the vertical spaces were not determined by regular typography either, they were designed by the artist. In some spots they were indented, shifted and justified, compacted into a planar fabric of text. “A linear syntax is replaced by a kind of planar syntax”<sup>11</sup>, Gappmayr wrote about it. Even if it was no longer possible to read this in a linear way, he wanted such works, bordering on text, to be interpreted as texts.

Certain irritations turn the reader of the text into a beholder. Some letters are typed several times in the same place so they stand out and are more material. Repetition may also be interpreted as a hint at redundancies in language. In other spots, overwriting goes so far as to blacken the sheet, the text is no longer legible. Paradoxically enough, this withdraws visibility – a key theme of the artist. Disruptive factors would turn reading as a “primarily intellectual effort”<sup>12</sup> into “sensual and sensory vision”. Specifically, the reader is prompted to use his/her sense of vision for the purpose of close scrutiny and comparison.<sup>13</sup> He/she thus acquired contextual knowledge for reading. Versions of the word “sind” can be identified in many places in *sind* even for those who do not know the title of the work. Reading is also difficult because syntactic and grammatical conventions have been broken with. In the first line – we are still able to call it that – the spacing between the letters is equidistant so that the usual method of separating letters and words by narrower and wider spaces is undermined and the visual level does not support any structure. We need contextual knowledge to see the two words “sind sind” in the sequence of equidistant letters “s i n d s i n d”. Using the verb “sind” as a predicate without subject or object, respectively, runs counter to the rules of grammar. The reader becomes acutely aware of the fact that the word is missing its usual context in a sentence. According to the literary scholar Wolfgang Iser, one could call the missing modifier a kind of “blank”<sup>14</sup> (“Leerstelle”) opening up “leeway for interpretation”. It gives rise to associations, leading to the question who or what “are” relates to. This way, the work calls up the referentiality between word and object which is so important in Gappmayr’s oeuvre. It suggests that we should reflect on the fundamental relation between the visual appearance of an expression and the referent. The word “sind” is a German plural form so that it seems plausible that several of these words refer to each other. This way, there is not only a mutual relation between them at a syntactic level but also on a semantic one. Language is thus literally put back in touch with itself and turned into a topic.

For a better understanding of Heinz Gappmayr’s works, it is indispensable to consider a few basics of the philosophy of language. After all, his thoughts were decisively informed by his engagement with it. One of its elementary questions has already been mentioned: How can language be used to refer to objects in exterior reality? The artist followed a lexical approach as he wrote about the properties language required for that purpose: “Language consists of words, that means, of phonetic symbols and characters for special concepts.”<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 187.

<sup>12</sup> Cf. Willi Loges, *Das Gestaltungsprinzip in Texten von Heinz Gappmayr*, Staatsarbeit Gesamthochschule Paderborn, Paderborn 1976, p. 16.

<sup>13</sup> Cf. also Mareike Giertler, *Lesen als Akt des Sehens der Schrift*, in: *Sprache und Literatur*, No. 107, 2011, pp. 25–36, here: pp. 32 et seq.

<sup>14</sup> Cf. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, pp. 15 et seq.

<sup>15</sup> Heinz Gappmayr, *Concrete Poetry* (1965), in: Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, pp. 45 et seq., here: p. 45.



Abb. Fig. 1 *sind are*  
 Heinz Gappmayr, 1964  
 Inkunabel, Schreibmaschine, Papier  
 Incunabile, typewriter, paper  
 16 x 16 cm

ihn das Paradebeispiel dafür, dass Medien durch die Herstellung „medialer Paradoxa“ reflektiert werden können. Funktionieren könne dies über „Eingriffe, Störungen, Hindernisse, die Umkehr von Strukturen, [...] die Verdopplung und Iteration der Zeichen“ oder im Zusammenspiel unterschiedlicher Medien in Kunstwerken.

Heinz Gappmayrs Sprachkunst ermöglicht einen solchen „Blick von der Seite“, den Mersch methodisch einfordert. Sie zeigt, was die Sprache allein nicht sagen kann. Weil sie sichtbar macht, was sich der Sprache entzieht, wurde sie von der Kritik einst als „visuelle Philosophie“<sup>10</sup> beschrieben. In seinen Werken brachte Heinz Gappmayr die Sprache selbst zur Sprache. Mit Blick auf sein umfangreiches Œuvre von über 5.000 Papierarbeiten, Fotografien, Textinstallationen etc. ist man geneigt zu sagen: in all ihren Facetten.

### *sind* oder wie das Sein zur Sprache kommt

Ein wichtiges Thema für Gappmayr war, wie das Sein bzw. die Wirklichkeit zur Sprache kommt. In der Sprachphilosophie bestehen dazu zwei Fragen: Wie wird mit der Sprache auf einen Gegenstand Bezug genommen? Und wie wird ein Gegenstand zur Sprache? Beide behandelte Gappmayr in der 1962 begonnenen, umfangreichen Werkgruppe *sind*. Die Werke vermögen nicht die Antworten auf einen Problembereich zu geben, der eine über 2000-jährige Geschichte besitzt, aber sie geben einen Anstoß zur Reflexion. Der visuelle Text *sind* (1964) zeigt wie andere Werke aus der Gruppe der *Inkunabeln* der 1960er-Jahre eine ungewöhnliche Anhäufung des Wortes „sind“ (Abb. 1). Ganz unökonomisch ist der größte Teil des Papierblatts unbeschrieben. Lediglich etwas oberhalb der Mitte wurden die Buchstaben im Schrifttyp Courier, einmal enger, einmal weiter mit der Schreibmaschine gesetzt. Wie die horizontalen wurden auch die vertikalen Abstände durch den Künstler und nicht durch die reguläre Typographie bestimmt. An manchen Stellen etwas eingerückt, teilweise versetzt und blockhaft angeordnet, verdichten sie sich zu einem flächigen Textgewebe. „An die Stelle einer linearen Syntax tritt eine Art von Flächensyntax“<sup>11</sup>, schrieb Gappmayr dazu. Auch wenn ein lineares Lesen nicht mehr möglich ist, wollte er solche Grenzfälle eines Textes als Text verstanden wissen.

Gewisse Irritationen lassen den/die Leser/in des Textes zum/zur Betrachter/in werden. Manche Buchstaben sind mehrfach übereinandergeschrieben, sodass sie stärker hervortreten und ihre Materialität herausgestellt wird. Die wiederholte Schreibung kann auch als eine Anspielung auf Redundanzen in der Sprache interpretiert werden. An anderen Stellen gehen die Überschreibungen bis hin zu Schwärzungen des Blattes, der Text wird unleserlich. Paradoxerweise geschieht dadurch ein Entzug der Sichtbarkeit – ein Leitthema des Künstlers. Durch solche Störfaktoren werde das Lesen als eine „primär intellektuelle Leistung“<sup>12</sup> in das „sinnliche und sensorische Sehen“ überführt. Konkret wird der/die Betrachter/in zum genauen und vergleichende Sehen angeregt.<sup>13</sup> Dabei erwirbt er/sie für die Lektüre ein Kontextwissen. Auch ohne den Werktitel lassen sich so an vielen Stellen in *sind* Ausführungen des Wortes „sind“ erkennen. Schwierig gestaltet sich die Lektüre auch deshalb, weil mit syntaktischen und grammatikalischen Konventionen gebrochen wird. In der ersten Zeile – hier kann man noch davon sprechen – sind die Abstände zwischen allen Buchstaben gleich groß, sodass die übliche Trennung von Buchstaben und Wörtern durch kleinere bzw. größere Zwischenräume unterlaufen und eine Einteilung auf visueller Ebene nicht unterstützt wird. Nur mit Kontextwissen ausgestattet können beispielsweise aus der mit gleichem Abstand gesetzten Buchstabenfolge „s i n d s i n d“ die zwei getrennten Wörter „sind sind“ herausgelesen werden. Tritt das Verb „sind“ als Prädikat ohne zugehöriges Subjekt bzw. Objekt auf, widerspricht dies den grammatikalischen Regeln. Der/die Leser/in wird gewahr, dass es dem Wort an seinem üblichen Satzzusammenhang fehlt. In Anlehnung an den Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser könnte man die fehlende nähere Bestimmung eine Art „Leerstelle“<sup>14</sup> nennen, die einen „Auslegungsspielraum“ eröffnet. Dieser wirkt

<sup>10</sup> Vgl. Eduard Beaucamp, *Visuelle Poesie*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.03.1982.

<sup>11</sup> Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S. 187.

<sup>12</sup> Vgl. Willi Loges, *Das Gestaltungsprinzip in Texten von Heinz Gappmayr*, Staatsarbeit Gesamthochschule Paderborn, Paderborn 1976, S. 16.

<sup>13</sup> Vgl. auch Mareike Giertler, *Lesen als Akt des Sehens der Schrift*, in: Sprache und Literatur, Nr. 107, 2011, S. 25–36, hier S. 32 f.

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, S. 15 ff.

And he added: “Different languages have different phonograms for the same or similar expressions, e.g. maison, casa, Haus – and similar phonograms for different expressions, e.g. le monde in French and Mond in German.” Thus, he stated important aspects: Signs which represent extralinguistic objects as spoken or written words do not relate directly to objects, they do so via an expression. In the theory of signs (semiotics) these relations are called semiotic triangles. In the simplest language model, a direct relation would be thinkable: each thing that exists in the world would have a name badge (let’s imagine it is stuck to it). While in such a theory of proper names, special objects such as “Goldenes Dachl” (“Golden Roof” in Innsbruck) or persons such as “Heinz Gappmayr” can be named unequivocally, there are limits to what can be done when a number of different persons have to be named simultaneously. To address a group without having to list the individual members, a common noun – e.g. “human being” – is needed. Different cultural connotations can be identified when we compare languages. Whilst “maison”, “casa” and “Haus” cover more or less the same generic name, as Gappmayr also pointed out, this does not always work to the same extent. According to linguist Umberto Eco, the German word “Wald”<sup>16</sup> refers to a larger number of trees densely grouped together whilst the Italian words “bosco” and “foresta” would describe a smaller and a larger wooded area, respectively. “The meaning of a word is its use in the language”<sup>17</sup>, philosopher Ludwig Wittgenstein, widely read in the 1950s and 1960s, wrote in his *Philosophical Investigations*. Heinz Gappmayr was right when, at the end of the 1960s – the heyday of structuralism – he stated that language was “by no means [...] a rigidly fixed”<sup>18</sup> means of communication. On the contrary, it would be subject to changes over time.

For the artist, the fact that expressions exist independently was an important aspect because it is linked with the possibility of the sensory experience of their objects. Using the expression “house” as an example, he said that, once formed, such a generic notion or general concept (a universal) could refer to any and all specimens of perceivable object types.<sup>19</sup> After all, the houses of this world would not always be the same. The totality of all objects covered by an expression – by extension – varies. This would specially be true of the word “Ding” (“thing”), as Gappmayr showed in the eponymous work of 1968 (Fig. 2).

Whilst the “autonomy”<sup>20</sup> of words could already be identified in common nouns, their “immediacy” or “specific existence” would become especially clear in the case of categories and transcendentals. For Gappmayr, the latter were “the supreme and most general notions which, as the highest forms of thought, are not determined by perception but in fact enable perception in the first place”. He provided the following examples of this third kind of expression: “space, time, relation, sameness, difference, similarity, quantity etc.”<sup>21</sup>. Linguistics refer to them as “abstract nouns”<sup>22</sup> which denote “ideas, properties, relations and concepts” but no objects in exterior reality. Other classes of words, such as adjectives, pronouns or verbs – e.g. “sind” (“are”) – do not represent objects in exterior reality anyway, a fact already pointed out by Ludwig Wittgenstein.<sup>23</sup>

These considerations about the autonomous life of expressions lead to the question for their emergence, which is closely bound to ontology, the field in philosophy devoted to the nature of being and reality. The artist himself referred to two primal scenes from Antiquity about how concepts emerge and come into their own:

For Aristotle, perception is the point of departure; we put it into words and determine it linguistically. The concept split off from the object. Thought can give characteristics a life of their own. Language nominalises them, red becomes redness, heavy becomes heaviness. Characteristics turn into substances, e.g. the idea of the good and the true in Plato’s philosophy. Relations can be thought of as existing between objects and characteristics but also between relations themselves. They may be spatial, temporal or causal in accordance with the concepts of wholeness, sameness, similarity, duration, randomness or necessity.<sup>24</sup>

**16** Cf. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (1972), 8th ed., Munich 1994, p. 86.

**17** Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953). Kritisch-genetische Edition, Ed. Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2001, §43.

**18** Heinz Gappmayr, *Aesthetics of Visual Poetry*, pp. 70 et seq.

**19** Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 187.

**20** Heinz Gappmayr, *Concrete Poetry*, p. 45.

**21** Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 187.

**22** Cf. *Abstraktum*, in: Hadumod Bußmann (Ed.), *Lexikon der Sprachwissenschaft* (1983), 2nd, rev. edition, Stuttgart 1990, p. 45.

**23** Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, §1.

**24** Heinz Gappmayr, *Logic and Visual Art* (1996), in: Dorothea van der Koelen, Opus, Heinz Gappmayr, *Catalogue Raisonné of the Visual and Theoretical Texts 1997–2004*, Mainz 2005, pp. 112–116, here: p. 113.



Abb. Fig. 2 *Ding Thing*  
Heinz Gappmayr, 1968

assoziativ und führt zur Frage, auf wen oder was sich die „sind“ beziehen. Das Werk ruft so das Bezugsverhältnis von Begriff und Gegenstand auf, das im Œuvre Gappmayrs von großer Bedeutung ist. Es regt dazu an, die grundsätzliche Beziehung zwischen der visuellen Erscheinung eines Begriffs und des Bezeichneten zu reflektieren. Die Pluralform des Verbs lässt es plausibel erscheinen, dass sich die mehrfach auftretenden „sind“ auf die jeweils anderen beziehen. Dann stehen sie nicht bloß auf syntaktischer, sondern auch auf semantischer Ebene in wechselseitiger Relation zueinander. Auf diese Weise wird die Sprache buchstäblich zu sich selbst gebracht und zum Thema gemacht.

Um das Schaffen Heinz Gappmayrs besser zu verstehen, ist es unumgänglich, einige Grundzüge der Philosophie der Sprache vorzustellen. Denn seine Gedankenwelt war maßgeblich von einer Auseinandersetzung mit ihr geprägt. Eine ihrer elementaren Fragen wurde bereits erwähnt: Wie gelingt es, sich mit der Sprache auf Gegenstände der äußeren Wirklichkeit zu beziehen? Über ihre dafür notwendige Beschaffenheit schrieb der Künstler in lexikalischer Weise: „Die Sprache besteht aus Wörtern, das heißt aus Laut- und Schriftzeichen für Begriffe.“<sup>15</sup> Und er ergänzte: „Die einzelnen Sprachen haben voneinander abweichende Zeichen für gleiche oder ähnliche Begriffe, z. B. maison, casa, Haus – aber auch ähnliche Zeichen für verschiedene Begriffe, z. B. le monde im Französischen und Mond im Deutschen.“ Damit sind entscheidende Aspekte genannt: Zeichen, die als gesprochene oder geschriebene Worte einen außersprachlichen Gegenstand repräsentieren, beziehen sich nicht direkt, sondern vermittelt eines Begriffs auf diesen. In der Zeichentheorie (Semiotik) wird von semiotischen Dreiecken gesprochen. In einem einfachsten Sprachmodell wäre ein direktes Bezugsverhältnis denkbar: Jedes Ding auf der Welt besäße dann ein (gedacht aufgeklebtes) Namenstäfelchen. Während in einer solchen Theorie der Eigennamen die Bezeichnung spezieller Gegenstände wie „Goldenes Dachl“ oder Personen wie „Heinz Gappmayr“ eindeutig gelingt, wenigstens solange davon keine weiteren existieren, stößt sie bei der gleichzeitigen Benennung mehrerer unterschiedlicher Personen an Grenzen. Um eine Gruppe anzusprechen, ohne deren Mitglieder einzeln auflisten zu müssen, benötigt man einen Gattungsnamen wie „Mensch“. Der Vergleich von Sprachen zeigt kulturell unterschiedliche Bildungen. Während „maison“, „casa“ und „Haus“ in etwa den gleichen Gattungsbegriff bezeichnen, worauf Gappmayr ebenso hinwies, stimmen die Begriffsbedeutungen in anderen Fällen weniger oder nicht überein. Dem Sprachwissenschaftler Umberto Eco zufolge bezeichne beispielsweise der deutsche Begriff „Wald“<sup>16</sup> eine größere und dichtere Ansammlung von Bäumen, die italienischen Begriffe „bosco“ einen kleineren Wald und „foresta“ einen größeren. „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“<sup>17</sup>, schrieb der Philosoph Ludwig Wittgenstein, der in den 1950er- und 1960er-Jahren stark rezipiert wurde, in seinen *Philosophischen Untersuchungen*. Zu Recht stellte Heinz Gappmayr Ende der 1960er-Jahre – einer Hochphase des Strukturalismus – diesbezüglich fest, dass die Sprache „keineswegs [...] ein starr fixiertes“<sup>18</sup> Verständigungsmittel sei. Im Gegenteil, sie ändert sich im Laufe der Zeit.

Das Eigenleben von Begriffen stellte für den Künstler einen wichtigen Aspekt dar, ist es doch mit den Möglichkeiten der sinnlichen Erfahrbarkeit ihrer Gegenstände verbunden. Am Beispiel des Begriffs Haus führte er aus, dass sich ein solcher Gattungs- bzw. Allgemeinbegriff (Universalie), einmal gebildet, auf beliebige Exemplare eines Typs von wahrnehmbaren Gegenständen beziehen kann.<sup>19</sup> Auch seien die Häuser der Welt nicht immer die gleichen. Die Gesamtheit aller Gegenstände, die der Begriff umfasst – seine Extension –, ist variabel. Dies gilt insbesondere für den Begriff „Ding“, wie Gappmayr in einem gleichnamigen Werk 1968 vorführte (Abb. 2).

Werde die „Eigenständigkeit“<sup>20</sup> bereits bei Gattungsbegriffen erkennbar, so sei ihre „Unmittelbarkeit“ bzw. das „konkrete Sein“ im Falle von Kategorien und Transzendentalien besonders deutlich. Letztere seien die „höchsten und allgemeinsten Begriffe, die als oberste Denkformen nicht durch Wahrnehmung bestimmt sind, sondern diese überhaupt erst ermöglichen“. Als Beispiele

<sup>15</sup> Heinz Gappmayr, *Die Poesie des Konkreten* (1965), in: Dorothea van der Koelen, Opus, 1961–1990, S. 44 f., hier S. 44.

<sup>16</sup> Vgl. Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (1972), 8., unveränderte Auflage, München 1994, S. 86.

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953). Kritisch-genetische Edition, herausgegeben von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2001, §43.

<sup>18</sup> Heinz Gappmayr, *Zur Ästhetik der visuellen Poesie*, S. 68 f.

<sup>19</sup> Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S. 187.

<sup>20</sup> Vgl. Heinz Gappmayr, *Die Poesie des Konkreten*, S. 44.



Abb. Fig. 3 *Kubus Cube*  
 Heinz Gappmayr, 1962  
 Objekt aus Papier Object made of paper  
 7 x 7 x 7 cm

In his dualistic view of the world, Plato juxtaposed visible objects and their changing manifestations (e.g. a house) with the invisible, unchangeable ideas (e.g. the nature of a house) in a metaphysical world of ideas.<sup>25</sup> These could be beheld by way of re-collection (*anamnesis*). Plato's disciple Aristotle criticises this approach. One would be able to form an idea of an object by disregarding the insignificant characteristics upon observation (abstraction) and by identifying and naming common features. Ever since then, a loaded field has existed between experience and concept. There is no way in which one can bring the special in an object and the generality of a concept into line, make them congruent. Inasmuch as cognitive value is concerned, concepts are deemed superior to objects and language to the picture.<sup>26</sup> Heinz Gappmayr took the same line when he remarked:

One can find another indication of the comprehensiveness of concepts in the consideration that the world as an object of perception is never present in its entirety, only in ever changing segments. Most things are something imagined. One cannot even see individual objects from all directions at the same time. This withdrawal of the illustrative ("das Anschauliche") and the priority of what is thought correspond to the intentions of constructive art.<sup>27</sup>

These statements of the artist, dating from 1989, can be considered to relate to a series of four small and delicate paper-based works in three dimensions, a cube, a pyramid and two slim cuboids from the 1960s. The works titled *Kubus* (*Cube*, 1962) and *Volumen* (*Volume*, 1962) are cases in point: objects which – in spite of the fact that they are small – "cannot be seen from all directions at the same time" due to their geometric properties (Fig. 3, 4).

Visibility and its withdrawal are again a theme here. Just like in the work described above, *sind* (1964) (Fig. 1), words have been made entirely illegible by overwriting in *Volumen* (1962). However, it is important to note that the visibility of writing presented on a three-dimensional object is exposed, yet at the same time, the withdrawal of visibility – which is part of the geometry of the body written on – is transferred to it. The word "sichtbar" ("visible") was typed onto flat paper, on which it is precisely that, invariably visible, but as the written word takes on three dimensions, it can no longer be seen from all perspectives. Like in *Kubus* one has to look at two sides to be able to read the word "sichtbar" across the edge. However, the reader will be able to anticipate and 'think laterally' due to acquired contextual knowledge or existing previous knowledge of the expression. The word is presented in a fragmented way "s ch ar" but can be completed and read. However, this does not apply to the view of the geometric shape itself, which will always remain incomplete. In accordance with *Gestalt* theory it can readily be identified as a cube from every perspective and given a name this way. Thus, we arrive at a witty and confusing play on the relation between perception and verbal expression, thought of as a pair of opposites at least since philosopher Georg Wilhelm Friedrich Hegel critically engaged with the Romantics.<sup>28</sup> What we see is opposite directions at work: While the cube, not fully visible but intuitively accessible to perception, can be named as a geometrical object, the word "sichtbar" is first shown as a purely perceptual geometrical shape made of writing due to its fragmented presentation.

In the mid-1960s, similar considerations concerning the (kinaesthetic) experience of simple geometric shapes from different perspectives and what this meant for the interaction of perception and verbal expression as well as the withdrawal of visibility played an important role in American Minimal Art. Art historian Gregor Stemmerich referred to Immanuel Kant's famous formula as he summarised Minimal Art aesthetics:

[...] the artist defines everything in advance but his expressions are (at first) missing the perceptual element whereas the beholder has immediate access to the perceptual elements whilst (at first) missing the verbal expressions.

<sup>25</sup> Cf. Jeanne Herrsch, *Das philosophische Staunen*. Einblicke in die Geschichte des Denkens, 5th ed., Munich 1999, pp. 30 et seq.

<sup>26</sup> Cf. Klaus Sachs-Hombach, Eva Schürmann, *Philosophie*, in: Klaus Sachs-Hombach (Ed.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, pp. 109–123, here: p. 111.

<sup>27</sup> Heinz Gappmayr, *Constructivism and Language*, p. 244.

<sup>28</sup> Cf. Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Munich 1999, in particular pp. 94 et seq.



Abb. Fig. 4 *Volumen Volume*  
 Heinz Gappmayr, 1962  
 Objekt aus Papier Object made of paper  
 3,5 x 3,5 x 12,5 cm

dieser dritten Art des Begrifflichen führte er „Raum, Zeit, Beziehung, Gleichheit, Unterschiedlichkeit, Ähnlichkeit, Menge usw.“<sup>21</sup> an. In der Sprachwissenschaft wird auch von „Abstrakta“<sup>22</sup> gesprochen, die „Vorstellungen, Eigenschaften, Beziehungen und Konzepte“, aber keine Gegenstände der äußeren Wirklichkeit bezeichnen. Andere Wortarten wie Adjektive, Pronomen oder Verben – wie beispielsweise „sind“ – repräsentieren ohnehin keine bestimmten Gegenstände der äußeren Wirklichkeit, worauf ebenfalls Ludwig Wittgenstein aufmerksam machte.<sup>23</sup>

Solche Betrachtungen zum Eigenleben von Begriffen führen zur Frage nach der Begriffswerdung, die an die Ontologie als dasjenige Gebiet der Philosophie gebunden ist, welches sich der Beschaffenheit des Seins bzw. der Wirklichkeit widmet. Der Künstler selbst verwies auf zwei antike Urszenen der Entstehung und Emanzipation von Begriffen:

Ausgangspunkt für Aristoteles ist die Wahrnehmung, die wir begrifflich erfassen und sprachlich bestimmen. Der Begriff löst sich vom Gegenstand. Das Denken kann Eigenschaften verselbständigen. Die Sprache substantiviert sie, aus rot wird die Röte, aus schwer die Schwere. Die Eigenschaften selbst werden so zu Substanzen, wie z. B. die Idee des Guten und Wahren bei Platon. Beziehungen lassen sich denken zwischen Dingen und Eigenschaften, aber auch zwischen Beziehungen selbst. Sie können räumlich, zeitlich oder ursächlich sein, entsprechend den Begriffen der Ganzheit, Gleichheit, Ähnlichkeit, der Dauer, Zufälligkeit oder Notwendigkeit.<sup>24</sup>

Den sichtbaren Gegenständen und ihren wandelbaren Erscheinungen (z. B. ein Haus) stellte Platon in seinem dualistischen Weltbild die unsichtbaren, aber unveränderlichen Ideen (die Eigenschaft, Haus zu sein) in einer metaphysischen Ideenwelt zur Seite.<sup>25</sup> Durch Wiedererinnerung (*anamnesis*) könnten sie geschaut werden. Sein Schüler Aristoteles kritisierte dieses Konzept. Zu einer Auffassung von Gegenständen könne man durch die Absehung von unwesentlichen Eigenschaften bei der Betrachtung (Abstraktion) sowie durch das Erkennen und Benennen gemeinsamer Wesensmerkmale gelangen. Seit dieser Zeit existiert ein Spannungsverhältnis zwischen Erfahrung und Begriff. Das Besondere eines Gegenstandes und die Allgemeinheit des Begriffs lassen sich nicht zur Deckung bringen. Hinsichtlich ihrer Erkenntnisvermögen gilt der Begriff dem Gegenstand und die Sprache dem Bild als überlegen.<sup>26</sup> Mit gleicher Stoßrichtung merkte Heinz Gappmayr an:

Ein anderer Hinweis auf das Umfassende des Begrifflichen ergibt sich aus der Überlegung, dass die Welt als Wahrnehmungsgegenstand nie im ganzen, sondern immer nur in wechselnden Ausschnitten gegenwärtig ist. Die meisten Dinge sind etwas Vorgestelltes. Schon der einzelne Gegenstand ist nicht von allen Seiten zugleich sichtbar. Dieser Entzug des Anschaulichen und die Priorität des Gedachten korrespondieren mit den Intentionen konstruktiver Kunst.<sup>27</sup>

Diese Aussagen des Künstlers aus dem Jahr 1989 lassen sich auf eine Serie von vier kleinformatigen, filigranen, dreidimensionalen Papierarbeiten, einem Kubus, einer Pyramide und zwei schlanken Quadern aus den frühen 1960er-Jahren beziehen. Die Werke *Kubus* (1962) und *Volumen* (1962) sind solche Gegenstände, die aufgrund ihrer geometrischen Beschaffenheit – trotz ihrer überschaubaren Größe – „nicht von allen Seiten zugleich sichtbar“ sind (Abb. 3, 4).

Wiederum sind die Sichtbarkeit und ihr Entzug ein Thema. Wie im vorgestellten Werk *sind* (1964) (Abb. 1) werden in *Volumen* (1962) Wörter durch Überschreibungen vollständig unleserlich gemacht. Entscheidend ist jedoch, dass durch die Präsentation der Schrift auf einem räumlich organisierten Gegenstand ihre Sichtbarkeit zwar exponiert, zugleich aber der in der Geometrie der Trägerfigur angelegte Entzug der Sichtbarkeit auf sie übertragen wird. Anders als auf dem flachen Papier, auf dem das Wort „sichtbar“ mit

<sup>21</sup> Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S.187.

<sup>22</sup> Vgl. Artikel *Abstraktum*, in: Hadumod Bußmann (Hg.), *Lexikon der Sprachwissenschaft* (1983), 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1990, S. 45.

<sup>23</sup> Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, §1.

<sup>24</sup> Heinz Gappmayr, *Logik und bildende Kunst* (2001), in: Dorothea van der Koelen, *Opus, 1997–2004*, S. 112–116, hier S. 113.

<sup>25</sup> Vgl. Jeanne Herrsch, *Das philosophische Staunen. Einblicke in die Geschichte des Denkens*, 5. Auflage, München 1999, S. 30 ff.

<sup>26</sup> Vgl. Klaus Sachs-Hombach, Eva Schürmann, *Philosophie*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main 2005, S. 109–123, hier S. 111.

<sup>27</sup> Heinz Gappmayr, *Konstruktivismus und Sprache*, S. 244.

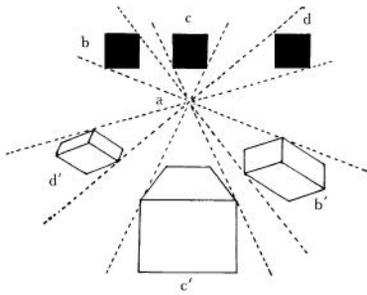


Abb. Fig. 5 *Problem der Formkonstanz*  
*The Problem of Form Constancy*  
 Rudolf Arnheim, 1954

Minimalist aesthetics are based on the idea that the two can nevertheless be brought into line with one another in an optimum way. It is precisely the tension between concept and result, seeing and knowing, imagination and experience, which is to be brought to fruition, i.e. implemented in the work.<sup>29</sup>

Contemporary theory of perception, which emerged in the circle around psychologist and art historian Rudolf Arnheim in New York, may have provided a stimulus here. Working on the basis of Gestalt-psychology and engaging critically with Plato and Aristotle, Arnheim argued that visual cognition was only possible through the interaction of perception and expression and that the traditional dualistic approach was obsolete. He used the constancy of form to corroborate this – a phenomenon whereby e.g. a cube is usually perceived as one and the same object from different angles (Fig. 5). During the process of visual perception, shapes would be classified via Gestalts and this could already be seen as the beginning of verbal expressions forming; as the objects seen were simplified when form was perceived, a “perceptual concept” would come about<sup>30</sup>. With this in mind, the three-dimensional early works by American artists Donald Judd, Sol LeWitt and Robert Morris can be defined as objects of visual perception as from 1962. Whilst works of Minimal Art were primarily large formats, three-dimensional and non-textual, executed in materials other than paper, the questions they addressed were similar to those which Heinz Gappmayr engaged with.

We can safely assume that he was familiar with these developments even though he had never been to the United States. Not only were his works displayed in group exhibitions in Philadelphia and New York City in 1966 and 1968 respectively, he also proved to be a connoisseur of Minimal and Conceptual Art later on, explicitly mentioning Robert Morris’ thoughts on the “perception of reality”<sup>31</sup>, which he thought could “very well explained by means of a cube”. Works such as *L-Beams* (1966) or *Mirrored Cube* (1965/1971) show the beholder that a form can only be comprehended in relation with him/her and its position in surrounding space (Fig. 6).

Such body-related works would have “categorical aspects” such as space, time and relations with “equivalent in language”, which is why Heinz Gappmayr, when asked for the relation between literature and visual art (in respect of his work), identified connections between the two. For him, it was particularly “the reduction to elementary shapes [...] in Minimalism” and “the border areas of cognitive processes” that they shared. As Gappmayr used language in his works, there were recurring discussions about whether they should be subsumed under literature or visual art. Players like him stepped into a “no-man’s-land”<sup>32</sup> between the two, as was stated in art reviews in *The Times* and *Art International* in 1965. He himself saw his oeuvre closer to visual art. From this angle, the three-dimensional paper-based works dating from around 1962 marks the transition from literature to visual art. Previously, Gappmayr had written poems devoted to the means of language.<sup>33</sup> In retrospect, he said: “The results sought here are interdisciplinary, they belong to neither literature nor visual art.”<sup>34</sup>

*ist* or how language is brought to the fore

Writing played a crucial role for Heinz Gappmayr – not only because phonetic writings, which will be in the focus here initially, note down the ephemeral spoken word and represent language, but also because characters are different from phonograms in that they are visible material. They refer to something sensory and have visual sensoriness themselves. They form the material basis which makes writing a relatively constant medium allowing it to ‘carry’ thoughts through space and time. In this context, the artist rightly pointed to its contribution to cultural memory.<sup>35</sup>

The emphasis on the aesthetic dimensions of language was a constituent part of the historical development of concrete poetry. In a way similar to concrete art, exemplified by artists Theo van Doesburg and Max Bill, who concentrated

<sup>29</sup> Gregor Stemmrlich, *Grundkonzepte der Minimal Art*, in: Peter Friese (Ed.), *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die Kunst der 90er Jahre*, Exhibition catalogue Neues Museum Weserburg, Heidelberg 1998, pp. 12–22, here: p. 15.

<sup>30</sup> Cf. Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken* (1969), 8th ed., Cologne 2001, p. 37.

<sup>31</sup> Wolfgang Fetz, *Interview with Heinz Gappmayr in Vienna*, June 1997, [www.mip.at/attachments/201](http://www.mip.at/attachments/201) (26 September 2013), no page.

<sup>32</sup> Cf. *Words 4 the iii*, in: *The Times*, 04 November 1965 (no author), and Norbert Lynton, *London Letter*, in: *Art International*, IX/9–10, 1965, pp. 23 et seq., here: p. 24.

<sup>33</sup> Cf. *Heinz-Gappmayr Exhibition at Galerie Krinzinger*, in: *Anzeiger*, Innsbruck, April 1982, p. 21 (no author).

<sup>34</sup> Heinz Gappmayr, *Sprache als Möglichkeit von Kunst*, lecture given at Städelschule Frankfurt am Main 1982, in: Peter Weiermair (Ed.), *von für über Heinz Gappmayr*, Zirndorf 1985, pp. 154–157, here: p. 157.

<sup>35</sup> Cf. Heinz Gappmayr, *Constitutive Elements of Visual Poetry*, p. 216.



Abb. Fig. 6 *Mirrored Cube*  
Robert Morris, 1965/1971  
Spiegel, Glas, Holz Mirror, glass, wood  
91,4 x 91,4 x 91,4 cm

der Maschine geschrieben wurde, ist die verräumlichte Schrift nicht aus allen Blickwinkeln zu sehen. Stellenweise bedarf es der Ansicht zweier Seiten, um über die gemeinsame Kante hinweg wie in *Kubus* „sichtbar“ zu lesen. Über ein erworbenes Kontextwissen bzw. vorhandenes Vorwissen des Begriffs kann der/die Leser/in jedoch antizipierend ‚um die Ecke denken‘. Gleichsam wird das fragmentarisch präsentierte Wort „s ch ar“ ergänz- und lesbar. Anderes gilt für die Betrachtung der stets unvollständig sichtbaren geometrischen Form selbst. Sie kann gemäß der Gestalttheorie aus jedem Blickwinkel unmittelbar als ein Kubus ermittelt und derart unter einen Begriff gebracht werden. So stellt sich auf geistreiche Weise ein Verwirrspiel um das Verhältnis von Anschauung und Begriff ein, beide Konzepte wurden spätestens seit der Auseinandersetzung des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel mit den Romantikern als Gegensatzpaar gedacht.<sup>28</sup> Es ist eine gegenläufige Situation auszumachen: Während der Kubus als anschaulicher, aber unvollständig sichtbarer Gegenstand der Geometrie begrifflich fassbar ist, wird der Begriff „sichtbar“ durch seine fragmentarische Präsentation zunächst als rein anschauliches geometrisches Schriftgebilde herausgestellt.

Ähnliche Überlegungen zur (kinästhetischen) Erfahrung einfacher geometrischer Formen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und ihrer Konsequenz für das Zusammenspiel von Anschauung und Begriff spielten ebenso wie der Entzug der Sichtbarkeit Mitte der 1960er-Jahre in der amerikanischen Minimal Art eine wesentliche Rolle. Der Kunsthistoriker Gregor Stemmrach fasste ihre Ästhetik in Anspielung auf Immanuel Kants berühmte Formel wie folgt zusammen:

[...] der Künstler definiert alles im voraus, aber seinen Begriffen fehlt (zunächst) die Anschauung, der Betrachter dagegen hat sofort die Anschauung, aber ihm fehlen (zunächst) die Begriffe. Die minimalistische Ästhetik basiert auf der Idee, daß sich beides dennoch optimal aufeinander einstellen lässt. Gerade das Spannungsverhältnis zwischen Konzept und Resultat, Sehen und Wissen, Vorstellung und Erfahrung soll fruchtbar gemacht werden, d. h. es wird als solches ins Werk gesetzt.<sup>29</sup>

Ein Stimulus dafür konnte die zeitgenössische Wahrnehmungstheorie um den in New York wirkenden Psychologen und Kunsthistoriker Rudolf Arnheim gewesen sein. Auf Grundlage der Gestaltpsychologie und in kritischer Auseinandersetzung mit Platon und Aristoteles brachte Arnheim vor, dass visuelle Erkenntnis nur im wechselseitigen Zusammenspiel von Anschauung und Begriff möglich und die althergebrachte dualistische Auffassung überholt sei. Dies zeige sich am Phänomen der Formkonstanz, wenn beispielsweise ein Würfel bei der Betrachtung aus unterschiedlichen Blickwinkeln in der Regel als ein und dasselbe Objekt wahrgenommen würde (Abb. 5). Während des Sehens finde eine Kategorisierung von Formen über Gestalten statt, was bereits der Beginn der Begriffsbildung sei; durch die Vereinfachung des Gesehenen entstehe bei der Formwahrnehmung ein „Anschauungsbegriff“<sup>30</sup>. In diesem Sinne lassen sich die dreidimensionalen Frühwerke der amerikanischen Künstler Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris ab 1962 als Objekte des Sehens bestimmen. Handelte es sich in der Minimal Art überwiegend um großformatige, dreidimensionale, textlose Werke, ausgeführt in anderen Materialien als Papier, so waren die Fragestellungen doch jenen von Heinz Gappmayr ähnlich.

Man kann davon ausgehen, dass er, auch wenn er selbst nie in den USA gewesen ist, diese Entwicklungen kannte. Nicht nur, dass er 1966 und 1968 an Ausstellungen in Philadelphia und New York City beteiligt war, er trat in späteren Jahren auch als Kenner der Minimal und Conceptual Art auf und erwähnte rückblickend explizit die von Robert Morris ausgeführten Gedanken zur „Perzeption von Realität“<sup>31</sup>, die „anhand eines Würfels sehr schön gezeigt“ seien. Werke wie *L-Beams* (1966) oder *Mirrored Cube* (1965/1971) lassen den/die Betrachter/in erfahren, dass eine Form nur in Beziehung zu ihm/ihr und zu ihrer Lage im Umgebungsraum verstanden werden kann (Abb. 6).

<sup>28</sup> Vgl. Otto Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, München 1999, insbesondere S. 94 f.

<sup>29</sup> Gregor Stemmrach, *Grundkonzepte der Minimal Art*, in: Peter Friese (Hg.), *Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die Kunst der 90er Jahre*, Ausstellungskatalog Neues Museum Weserburg, Heidelberg 1998, S. 12–22, hier S. 15.

<sup>30</sup> Vgl. Rudolf Arnheim, *Anschauliches Denken* (1969), 8. Auflage, Köln 2001, S. 37.

<sup>31</sup> Wolfgang Fetz, *Gespräch mit Heinz Gappmayr*, Interview in Wien, Juni 1997, [www.mip.at/attachments/201](http://www.mip.at/attachments/201) (26.09.2013), o. S.

on the pictorial means of painting instead of the representation of exterior reality as from the 1920s, concrete poetry relegated the representational function of language to the background while focusing on its formal aspects, or made it disappear altogether.<sup>36</sup> As early as in 1917, Dadaist artist Hugo Ball refrained from using words with a conventional meaning in his sound poem *Karawane* (*Caravan*), bringing to the fore the sound of language, its acoustic properties and rhythm. In the 1950s, *Wiener Gruppe*, which had formed around the literary artists H.C. Artmann, Gerhard Rühm and Oswald Wiener, reverted to this idea of language. The poetry practice of its protagonists involved “critical recourse to the material character of language, to usage and formal conventions as an enrichment of potential ways of literary expression”<sup>37</sup>.

Gappmayr called his own work visual poetry in the 1960s. However, his work was not restricted to underscoring the aesthetic dimension of languages, which is what his “One-word texts”<sup>38</sup> (“Ein-Wort-Texte”) could have suggested. Philosopher Martin Seel wrote the following about this effect:

Even words, especially those which we encounter in an enlarged shape, in isolation on an exposed *surface*, [...] may obtain visual status. In that case [...] the *words* still refer to what they normally mean, but the surface on which they are located now refers to a choreography of lines and sounds – something no-one would pay attention to when looking something up in a dictionary.<sup>39</sup>

Whilst there are reflections of Gappmayr’s engagement with classical modernity and the representatives of concrete poetry – for example, he was acquainted with Eugen Gomringer from 1959 onwards – the individuality of the artistic positions needs to be emphasised. In retrospect, Gappmayr called the notion of poetry atavistic (“the ‘poetic’, ‘poetry in friendship books’ etc.”<sup>40</sup>), it was fashionable to use it, so it had been necessary for him. His reference to language was not about “the social and political implication of its use”<sup>41</sup>, as was the case for *Wiener Gruppe*. (Further differences will be addressed in the section titled “*eins* or the language of numbers”.) Much rather, he was interested in fundamental research. As for his programme, the artist said: “Visual and conceptual texts do not relate to extra-linguistic objects but to thought, to ontological distinctions [of concepts], to categories and to writing.”<sup>42</sup> This is why his visual texts differ from conceptual texts in that the graphic quality of the characters is relevant. Likewise, “the position of the words on the surface, the connection between space and notionality, and the act of simultaneously grasping the text all play an important role” – Gappmayr saw rudiments of these aspects in concrete poetry which he developed further.

When his work *ist* (*is*, 1984) (Fig. 7) shows a dense array of nearly all letters of the Latin alphabet positioned in sequence in one line, this does not merely serve to emblematically present *the* ingredients of alphabetic writing, the repertory of characters. The incomplete “abc” makes us see how writing functions. Blanks mark positions which enable the grouping of letters into something the reader identifies as “word images”<sup>43</sup> (“Wortbilder”).

However, in *ist* it is not possible to combine the letters in meaningful words. This is underscored by the fact that there is no upper case and no punctuation. One could interpret this as a hint at the fact that linguistics deem the familiar concept of the “word” to be problematic.<sup>44</sup> Whilst the letters in *ist* seem to rest in themselves, readers can fill the blanks with “i”, “s” and “t”, provided that they are familiar with the alphabet and its structure – which can be posited as otherwise, and paradoxically, those readers would be illiterate. These imagined letters can be grouped into something which *is* not (visible). The blanks are standing in for virtual letters. This way, the artist created a kind of complementary writing working through the interaction of absence and context. As is often the case, what is not visible plays a decisive role. If, in this context, the lesson learnt is that signs only function as they relate to other signs, Jacques Derrida’s structural conception of language will stand before our minds’ eye for a brief moment.<sup>45</sup>

**36** Cf. Klaus Peter Dencker, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin-New York 2011, in particular pp. 312 et seq.

**37** Cf. Viktor Žmegač (Ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1984), Vol. III/2, 2nd ed., Weinheim 1994, p. 762.

**38** Bernhard Schäfer, *Die visuellen Gedichte des Heinz Gappmayr*, Schrift zum Hauptseminar Konkrete Poesie, University of Saarbrücken, summer term 1971, p. 11, quoted according to: Dorothea van der Koelen, *Das Werk Heinz Gappmayrs. Darstellung und Analyse*, Münster 1994, p. 29.

**39** Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (2000), Frankfurt am Main 2003, p. 280.

**40** Cf. Wolfgang Fetz, *Interview with Heinz Gappmayr*, no page.

**41** Cf. Viktor Žmegač (Ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, pp. 751 et seq.

**42** Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 187.

**43** Cf. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1916), ed. Charles Bally and Albert Sechehaye, 2nd ed., Berlin 1967, p. 16.

**44** Cf. Article *Wort*, in: Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, pp. 849 et seq.

**45** Cf. Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: Derrida, *Randgänge der Philosophie* (1972), ed. Peter Engelmann, 2nd, revised ed., Vienna 1999, pp. 325–351, here p. 337.

In solch körperbezogenen Werken würden „kategoriale Aspekte“ wie Raum, Zeit und Beziehungen auftreten, die ein „Äquivalent in der Sprache“ besäßen, weshalb Heinz Gappmayr, wenn er (bezüglich seines Schaffens) nach dem Verhältnis von Literatur und bildender Kunst befragt wurde, Zusammenhänge zwischen beiden sah. Insbesondere „die Reduktion auf elementare Formen [...] im Minimalismus“ und die „Grenzbereiche von Erkenntnisvorgängen“ seien Gemeinsamkeiten. Weil Gappmayr Sprache in seinen Werken einsetzte, wurde immer wieder diskutiert, ob sie der Literatur oder der bildenden Kunst zuzuordnen seien. Dass Akteure und Akteurinnen wie er ein „no-man’s-land“<sup>32</sup> dazwischen betraten, bescheinigten 1965 die Kunstkritiken in der *Times* und *Art International*. Er selbst wollte sein Schaffen in größerer Nähe zur bildenden Kunst wissen. So gesehen, markieren die vorgestellten dreidimensionalen Papierarbeiten um 1962 den Übergang von der literarischen zur künstlerischen Arbeit. Zuvor hatte Gappmayr Gedichte geschrieben, die den sprachlichen Mitteln gewidmet waren.<sup>33</sup> In der Rückschau vertrat er die Ansicht: „Die hier angestrebten Resultate sind interdisziplinär, sie sind weder bildende Kunst noch Literatur.“<sup>34</sup>

### *ist oder wie die Sprache zur Erscheinung kommt*

Die Schrift spielte für Heinz Gappmayr eine herausragende Rolle – nicht nur, weil phonetische Schriften, von denen hier zunächst die Rede ist, das flüchtige gesprochene Wort festhalten und Sprache repräsentieren, sondern auch, weil Schriftzeichen – anders als Lautzeichen – ein sichtbares Material sind. Sie verweisen auf Sinnliches und besitzen selbst ein visuell Sinnliches. Ihre materielle Grundlage macht die Schrift zu einem relativ beständigen Medium, welches erlaubt, Gedanken durch Raum und Zeit zu ‚tragen‘. In diesem Zusammenhang wies der Künstler zu Recht auf ihren Beitrag zum kulturellen Gedächtnis hin.<sup>35</sup>

Die Betonung der ästhetischen Dimensionen von Sprache war konstitutiver Bestandteil der Entwicklungsgeschichte der konkreten Poesie. In ähnlicher Weise wie in der konkreten Kunst um die Künstler Theo van Doesburg und Max Bill, die sich seit den 1920er-Jahren auf die bildnerischen Mittel der Malerei und nicht auf die Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit konzentriert hatte, rückte in der konkreten Poesie die darstellende Funktion der Sprache zugunsten ihrer formalen Aspekte in den Hintergrund oder verschwand gar.<sup>36</sup> Bereits 1917 hatte der Dadaist Hugo Ball in seinem Lautgedicht *Karawane* von einem konventionellen Wortsinn abgesehen, um den Klang von Sprache, ihre Akustik und Rhythmik in den Vordergrund zu stellen. Eine solche Auffassung von Sprache griff die Wiener Gruppe in den 1950er-Jahren wieder auf, die sich um die Literaten H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Oswald Wiener formierte. Ihre Akteure betrieben eine poetische Praxis, die „den kritischen Rekurs auf den Materialcharakter von Sprache, auf Sprachgebrauch und Formkonventionen als Bereicherung des literarischen Ausdruckspotentials versteht“<sup>37</sup>.

Hinsichtlich seiner eigenen Werke sprach Gappmayr in den 1960er-Jahren von visueller Poesie. Sein Schaffen erschöpfte sich jedoch nicht darin, die ästhetische Dimension von Sprache zu unterstreichen, wie es insbesondere seine „Ein-Wort-Texte“<sup>38</sup> vermuten lassen. Über einen solchen Effekt schrieb der Philosoph Martin Seel:

Auch Worte, zumal wenn sie uns vergrößert und isoliert auf einer exponierten Fläche entgegentreten, [...] können einen bildlichen Status gewinnen. Dann [...] verweisen zwar die Worte weiterhin auf das mit ihnen normalerweise Gemeinte, die Bildfläche aber, auf der sie sich nunmehr befinden, verweist nun auf eine Choreographie von Linien, Zeilen und Klängen – worauf kein Mensch achten würde, der eben mal ins Wörterbuch schaut.<sup>39</sup>

Ist eine Auseinandersetzung Gappmayrs mit der klassischen Moderne und den Vertretern und Vertreterinnen der konkreten Poesie festzustellen – mit Eugen Gomringer beispielsweise war er seit 1959 bekannt –, so muss die

**32** Vgl. ohne Verfasser, *Words 4 the iii*, in: *The Times*, 04.11.1965, bzw. Norbert Lynton, *London Letter*, in: *Art International*, IX/9–10, 1965, S. 23f., hier S. 24.

**33** Vgl. ohne Verfasser, *Heinz-Gappmayr-Ausstellung in der Galerie Krinzing*, in: *Anzeiger*, Innsbruck, April 1982, S. 21.

**34** Heinz Gappmayr, *Sprache als Möglichkeit von Kunst*, Vortrag an der Städelschule Frankfurt am Main 1982, in: Peter Weiermair (Hg.), von für über Heinz Gappmayr, Zirndorf 1985, S. 154–157, hier S. 157.

**35** Vgl. Heinz Gappmayr, *Konstitutive Elemente Visueller Poesie*, S. 214.

**36** Vgl. Klaus Peter Dencker, *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Berlin-New York 2011, insbesondere S. 312 ff.

**37** Vgl. Viktor Žmegač (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (1984), Band III/2, 2. Auflage, Weinheim 1994, S. 762.

**38** Bernhard Schäfer, *Die visuellen Gedichte des Heinz Gappmayr*, Schrift zum Hauptseminar Konkrete Poesie, Universität Saarbrücken, Sommersemester 1971, S. 11, hier zitiert nach: Dorothea van der Koelen, *Das Werk Heinz Gappmayrs. Darstellung und Analyse*, Münster 1994, S. 29.

**39** Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (2000), Frankfurt am Main 2003, S. 280.



Abb. Fig. 7 *ist is*  
Heinz Gappmayr, 1995

When Gappmayr's text *ist* visualises that writing lends visibility, he continues to pursue the objectives of concrete poetry (which he mentioned on one occasion). Spoken and written language can be related to one another, but (as media in their own right) they are independent from one another as they each shape the space of language. Written language comprises more than the spoken contents entrusted to it, e.g. the grammatical aspects of language. Moreover, it has ways of bestowing meaning through signs and symbols such as brackets, hyphens or quotation marks, and visual design features such as indentations, italics and underscores.<sup>46</sup> Nuances in meaning which can often be only vaguely described by means of language can be created this way. Such distinctions of existence are a theme of *sind* (*are*, 1964) (Fig. 8). Enrichment of the work by "just a few lines"<sup>47</sup>, said the artist, would lead to different types of validity. Whilst brackets would restrict validity, leading to a subjunctive form, striking out would render a word invalid. These would be "categorical modifiers of retraction, of the improper and invalid."

Such specific issues of writing – detached from a phonographic paradigm – are investigated and become the subject matter of theory in more recent philosophy. As it turns out, writing goes beyond its referential and aesthetic dimensions as it has operational, cognitive and cultural dimensions which are essentially grounded in its perceptibility and inscription in the space of a surface; these are the characteristics embraced by the term "notational iconicity" ("Schriftbildlichkeit")<sup>48</sup>, which was shaped to a significant extent by philosopher Sybille Krämer and clearly identifies the iconic shares in writing and its operational potential.

With this in mind, Heinz Gappmayr can be called a researcher of notational iconicity *avant la lettre* because to him, language was a material-spatial phenomenon from the 1960s onwards. He intensely investigated the line as an element of graphic design (graphism) and the space linked with the surface of writing. The question that was the driving force here was "how something physical [...] can bring out something through the concepts."<sup>49</sup> In foreign characters, such as Arabic or Chinese writing, one would only grasp "a system of dots and lines, not something conceptual"<sup>50</sup>. In principle, there would exist a state of "dependency between writing and concept"<sup>51</sup>, one that played an extraordinarily important role in visual poetry (as opposed to traditional poetry):

The discovery here is that signs and whatever belongs to them change the concept in a subtle way. The decisive elements in visual poetry are the size of the letters, their position on the page, their colour, their spacing, their number and the direction of reading, always with a view to the concept and its relation to that which can be sensorily perceived as it 'signifies' the concept.

To explore how the outward appearance of texts interacts with their meaning, he intervened in various ways. The graphic shape of typewritten letters or commercial stick-on lettering (*Letraset*) was a given. He processed the letters by overwriting, covering up or blackening – as is the case in *sind* (*are*, 1964) (Fig. 1). Alternatively, the letters were compacted or scattered on the surface, thus creating a loaded field between the logical and spatial relations of characters. This is in particular applicable to repertoires of signs that are structured, such as alphabets or sequences of numbers. In the number text *1-9* (1974) one can for example read from left to right in an oscillating manner as roughly adjacent numbers are not clearly placed next to one another and interact with the number sequence (Fig. 9). Gappmayr found:

In visual poetry, individual parameters of the characters, such as size, legibility, connection, distribution etc. are modifications of the concept are not brought in from the outside or communicated by a *tertium datur* and depend on subjective interpretability, but present themselves qua interpenetration of what is visible and what is thought.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Cf. Sybille Krämer, 'Operationsraum Schrift'. *Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Ed.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Munich 2005, pp. 23–57, here p. 33.

<sup>47</sup> Heinz Gappmayr, *Constitutive Elements of Visual Poetry*, p. 215.

<sup>48</sup> Cf. Sybille Krämer, 'Operationsraum Schrift', pp. 52 et seq.

<sup>49</sup> Heinz Gappmayr, *Aesthetics of Visual Poetry*, pp. 70 et seq.

<sup>50</sup> Cf. *ibid.*, pp. 68 et seq., and Heinz Gappmayr, *Text und Farbe*, in: *Galerie im Taxipalais*, Silvia Eiblmayr (Ed.), Heinz Gappmayr. *Text, Farbe, Raum*, Vienna-Bolzano 2000, pp. 41 et seq., here: p. 41.

<sup>51</sup> Heinz Gappmayr, *Visual Poetry* (1968), in: Dorothea van der Koelen, *Opus*, Heinz Gappmayr, *Catalogue Raisonné of the Visual and Theoretical Texts 1961–1990*, Mainz 1993, pp. 65–66, here: p. 65.

<sup>52</sup> Heinz Gappmayr, *Aesthetics of Visual Poetry*, p. 72.

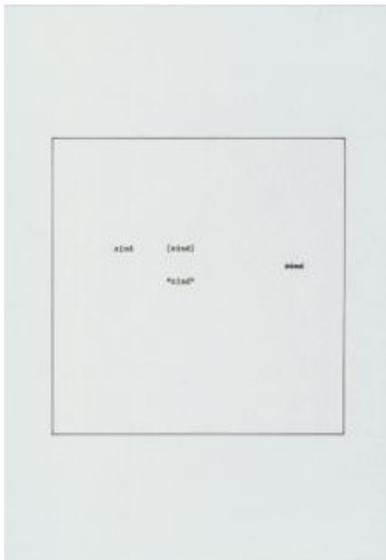


Abb. Fig. 8 *sind are*  
Heinz Gappmayr, 1964

Individualität der künstlerischen Positionen betont werden. Rückblickend beschrieb Gappmayr den Begriff Poesie als atavistisch („das ‚Poetische‘, ‚Poesiealbum‘ usw.“<sup>40</sup>), dessen Gebrauch in Mode und deshalb für ihn notwendig gewesen sei. Sein Bezug auf die Sprache thematisierte nicht die „sozialen und politischen Implikationen ihres Gebrauchs“<sup>41</sup>, wie es in der Wiener Gruppe angelegt gewesen sei. (Weitere Unterschiede werden noch im Abschnitt „*eins* oder die Sprache der Zahl“ angesprochen.) Vielmehr betrieb er eine Art Grundlagenforschung. Zu seiner Programmatik erklärte der Künstler: „Visuelle und konzeptuelle Texte beziehen sich nicht auf außersprachliche Objekte, sondern auf das Gedachte, auf ontologische Differenzierungen [von Begriffen], auf Kategorien und auf die Schrift.“<sup>42</sup> Dafür ist in seinen visuellen Texten, anders als in den konzeptuellen, die grafische Qualität der Schriftzeichen relevant. In ihnen spielen „auch die Position der Wörter auf der Fläche, die Verbindung von Raum und Begrifflichkeit und das simultane Erfassen des Textes eine wichtige Rolle“ – Aspekte, die Gappmayr in der konkreten Poesie angelegt sah, aber weiter trieb als diese.

Wenn in seinem Werk *ist* (1995) (Abb. 7) in dichter Abfolge fast alle Buchstaben des lateinischen Alphabets der Reihe nach in einer Zeile gezeigt werden, so nicht allein, um emblematisch *die* Ingredienz der Alphabet-Schrift, ihr Repertoire an Schriftzeichen, zu präsentieren. Das unvollständige „abc“ führt die Funktionsweise von Schrift vor Augen. Leerzeichen markieren die Positionen für die Gruppierung von Buchstaben, die der Leser als „Wortbilder“<sup>43</sup> erkennt.

In *ist* können diese jedoch nicht in sinnvolle Wörter aufgelöst werden. Die fehlende Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung (Interpunktion) unterstreichen dies. Das kann als Anspielung darauf gedeutet werden, dass in der Sprachwissenschaft das vertraute Konzept „Wort“ als problematisch gilt.<sup>44</sup> Scheinen die Buchstaben in *ist* auch bei sich selbst zu bleiben, so können die Leerzeichen durch ein Vorwissen des Lesers/der Leserin vom Alphabet und seiner Ordnung – welches vorausgesetzt werden darf, da er/sie sonst paradox gesprochen ein/e lesende/r Analphabet/in sein müsste – gefüllt werden, nämlich mit „i“, „s“ und „t“. Diese imaginierten Buchstaben können zu etwas gruppiert werden, was gar nicht (sichtbar) *ist*. Die Leerzeichen dienen als Platzhalter für virtuelle Buchstaben. Auf diese Weise schuf der Künstler eine Art Komplementärschrift, die durch ein Zusammenspiel von Abwesenheit und Kontext wirkt. Wie so oft spielt das nicht Sichtbare eine entscheidende Rolle. Wenn dabei erfahrbar wird, dass Zeichen nur durch ihren Bezug zu anderen Zeichen wirken, so flackert für einen Moment Jacques Derridas strukturelles Sprachkonzept auf.<sup>45</sup>

Wenn Gappmayrs Text *ist* sichtbar macht, dass Schrift sichtbar macht, dann führt er die (von ihm einmal erwähnten) Anliegen der konkreten Poesie fort. Laut- und Schriftsprache sind aufeinander beziehbar, den Sprachraum spannen sie aber (als eigenständige Medien) unabhängig voneinander auf. Schriften zeigen mehr als das ihnen anvertraute Gesprochene; so etwa das Grammatische der Sprache. Darüber hinaus bieten sie Bedeutungsmöglichkeiten durch Symbole wie Klammern, Gedankenstriche oder Anführungszeichen und visuelle Gestaltungen wie das Einrücken von Textpassagen, Kursivierungen und Unterstreichungen.<sup>46</sup> Es können graduelle Bedeutungen hergestellt werden, die in ihren Nuancen oftmals nur vage sprachlich beschreibbar sind. In *sind* (1964) (Abb. 8) werden solche Differenzierungen des Seins thematisiert. Die Anreicherung um „einige wenige Linien“<sup>47</sup>, so erläuterte der Künstler, führe zu unterschiedlichen Arten von Gültigkeit. Während die Klammerung diese einschränke und zu einer Möglichkeitsform führe, mache die Durchstreichung ungültig. Es handele sich um „kategoriale Bestimmungen des Zurücknehmens, des Uneigentlichen und Ungültigen.“

Solche Spezifika von Schriften werden in der jüngeren Philosophie – losgelöst von einem phonographischen Paradigma – untersucht und theoretisiert. Es zeigt sich, dass Schriften über ihre referenzielle und ästhetische Dimension hinaus operative, kognitive und kulturtechnische Dimensionen

40 Vgl. Wolfgang Fetz, *Gespräch mit Heinz Gappmayr*, o. S.

41 Vgl. Viktor Žmegač (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, S. 751f.

42 Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S. 187.

43 Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (1916), herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye, 2. Auflage, Berlin 1967, S. 16.

44 Vgl. Artikel *Wort*, in: Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, S. 849f.

45 Vgl. Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: Ders., *Randgänge der Philosophie* (1972), herausgegeben von Peter Engelmann, 2. überarbeitete Auflage, Wien 1999, S. 325–351, hier S. 337.

46 Vgl. Sybille Krämer, *„Operationsraum Schrift“. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 23–57, hier S. 33.

47 Heinz Gappmayr, *Konstitutive Elemente Visueller Poesie*, S. 215.

By driving characters to extremes, the artist explored the graphic field between them and “lines devoid of meaning”<sup>53</sup>. Looking at three works which date from 2001, we can trace the progress of his investigations into the way in which meaning is constituted in graphisms and the way in which he probed the gamut between ideality and materiality or writing and image. Starting from the 1960s, Gappmayr had tried to avoid a personal handwriting in both a literal and figurative sense by using accurately executed letters – an aesthetic of administration, as it were – so as to keep out everything auto(bio)graphic; however, the typeface of the typewriter also refers to an author through irregularities and through the piece of equipment as such as a symbol of writing<sup>54</sup>. By contrast, handwritten words and freely drawn lines increasingly came to the fore starting from the 1990s. In *leer* (*empty*, 2001) the way in which the line sweeps across the surface oscillates between writing and drawing (Fig. 10). The word “leer” can be read in extensive spiralling and oscillating lines. Its curves are emphasised, tapering in diminishing ‘amplitudes’ which the artist clearly had to ‘approach’ in a lead-up phase. Contrary to this, the aesthetic dimension of the line prevails in *Struktur* (*Structure*, Fig. 11). Whilst the lines, supported by a structure reminiscent of ruled paper, still remind us of handwriting, they stay on the purely graphic side. In *Schraffur* (*Hatching*, 2001) the characteristic value of the line alone is decisive, and it is characterised by ‘seismic jumps’ and their graphic features (Fig. 12). None of this involves scribbling but graphisms which the artist executed with care and concentration. By questioning writing in such a way, his interest in the distinction between writing and image becomes evident. “Aporetic zones”<sup>55</sup> – this is what the artist called the “transitional areas between sign and significance, between what is concept-in-the-making and concept” and he confirmed for himself: “Characters as parts of a system which are to be described with physical and geometric precision are distinct from lines devoid of meaning only due to their relations with certain concepts that arise out of complicated conventions.” Moreover, he pointed out that all perceptible objects could be symbols of something. In his works Gappmayr took familiar categories such as image and writing to uncertain zones. Engagement with the undecidable, the aporetic, the *in-between* is a characteristic feature of post-modern thought.

Moreover, the artist explored the “grammar of the surface”<sup>56</sup>. According to Sybille Krämer, we must not underestimate the importance of this site where writing is deployed visually: “In the text, space is used as a means of communication.”<sup>57</sup> Gappmayr led the characters out of the centre, driving them into the corners or to the margin of the sheet, or presenting them all over the surface – for example in *weiss* (*white*, 1966) (Catalogue raisonné no. 129) and in *texte 1961–1968* (*texts*).<sup>58</sup> This is also the context in which to consider the blackening of large areas in the group of works titled *sind* of the 1960ies – a practice and aesthetics which Heinz Gappmayr was also familiar with after working for a printing shop.<sup>59</sup> It is due to this engagement with space and the tendency towards depersonalisation and objectification in Gappmayr’s oeuvre that connections were made between his works and Minimal Art – this should, however, be taken with a grain of salt because a discerning approach is needed. The artist also explored the topology of the surface. He questioned categories such as top and bottom. He cut rectangular shapes from the sheet – as was the case in *oben* (*top*, 1968) (Catalogue raisonné no. 172) and in *texte 1961–1968*. He removed these shapes or displaced them, thus creating internal edges where the remaining text, cut into, was quasi adsorbed – as can be seen in *Text 11* (1962) (Fig. 13).

Unlike Lawrence Weiner, for whom the “act of removal”<sup>60</sup> in his *removals* (paintings, carpets and walls) was a way of engaging with the established possibilities of producing and creating a work of art, Gappmayr focused on the contribution of topological aspects to bestowing meaning. For Weiner, who Gappmayr met in the early 1970s, the use of language would have been an attack on the material execution of a work of art, considered necessary by tradition. He would differ from Gappmayr in that his language-based art critiques the system of socio-political processes and the art market.<sup>61</sup>

**53** Heinz Gappmayr, *Visual and Conceptual Texts*, p. 187.

**54** Cf. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*, Klagenfurt-Vienna 1995, p. 42.

**55** Heinz Gappmayr, *Aesthetics of Visual Poetry*, p. 71.

**56** Cf. Peter Weiermair, *Anmerkungen zu Person und Werk*, in: Weiermair (Ed.), *von für über Heinz Gappmayr*, pp. 7–15, here: p. 11.

**57** Cf. Sybille Krämer, *‘Operationsraum Schrift’*, p. 33.

**58** Cf. Heinz Gappmayr, *Texte 1961–1968*, Klagenfurt-Vienna 2002, pp. 10, 51 and 57, as well as pp. 11, 18 and 41.

**59** Cf. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken*, p. 43.

**60** Cf. Gregor Stemmerich, *Lawrence Weiner – Material und Methodologie*, in: Stemmerich, Gerti Fietzek (Ed.), *Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003*, Ostfildern-Ruit 2004, pp. 465–494, here pp. 466 et seq.

**61** Cf. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken*, pp. 144 et seq.



Abb. Fig. 9 1–9  
Heinz Gappmayr, 1974

besitzen, wofür ihre Wahrnehmbarkeit sowie ihre Inskription im Raum einer Fläche essenzielle Grundlagen sind; diese Eigenschaften enthält der Begriff „Schriftbildlichkeit“<sup>48</sup>, der maßgeblich von der Philosophin Sybille Krämer geprägt wurde und dezidiert auf die ikonischen Anteile von Schrift und ihr operatives Potenzial hinweist.

Heinz Gappmayr kann in diesem Sinne als ein Schriftbildlichkeitsforscher *avant la lettre* bezeichnet werden, begriff er Sprache doch seit den 1960er-Jahren als ein materiell-räumliches Phänomen. Intensiv untersuchte er die Linie als graphisches Gestaltungselement (Graphismus) und den Raum der Schreibfläche. Angetrieben wurde er durch die leitende Frage, „wie etwas Physisches [...] etwas Gedachtes, die Begriffe, zur Erscheinung bringen kann.“<sup>49</sup> Bei fremden Schriften wie der arabischen oder chinesischen, stellte er fest, würde man „nur ein System von Punkten und Linien, nicht aber etwas Begriffliches“<sup>50</sup> erfassen. Grundsätzlich bestehe eine „Abhängigkeit zwischen Schrift und Begriff“<sup>51</sup>, die anders als in der traditionellen Dichtung in der visuellen Poesie eine ausgezeichnete Rolle spiele:

Ihre Entdeckung ist es, daß die Zeichen und alles, was zu ihnen gehört, den Begriff auf subtile Weise verändern. Entscheidend in der visuellen Poesie ist die Größe der Buchstaben, ihre Stellung auf der Seite, ihre Farbe, ihr Abstand voneinander, ihre Anzahl und die Leserichtung, immer im Hinblick auf den Begriff und seine Beziehung zum Sinnlich-Wahrnehmbaren, das ihn ‚bezeichnet‘.

Um zu erkunden, wie das Aussehen der Texte mit ihrer Bedeutung in Wechselwirkung tritt, wurden unterschiedliche Eingriffe vorgenommen. Bei Schreibmaschinen- oder handelsüblichen Klebefolien-Buchstaben (*Letraset*) war die graphische Form vorgegeben. Durch Überschreibungen, Überdeckungen oder Schwärzungen – wie in *sind* (1964) (Abb. 1) – wurden die Buchstaben bearbeitet. Alternativ wurden die Schriftzeichen auf der Fläche verdichtet oder gestreut. Derart werden die logische und die räumliche Beziehung von Schriftzeichen in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Dies gilt insbesondere für Zeichenrepertoires mit einer Ordnung wie ein Alphabet oder eine Zahlenfolge. Im Zahlentext *1–9* (1974) liest man beispielsweise im Zusammenspiel von uneindeutiger räumlicher Nachbarschaft und der Reihenfolge der Zahlen in einer Wellenbewegung von links nach rechts (Abb. 9). Gappmayr konstatierte:

Einzelne Bestimmungen der Schriftzeichen, wie etwa Größe, Lesbarkeit, Zusammenhang, Streuung usw., sind in der visuellen Dichtung Modifikationen des Begriffes, die nicht von außen herangebracht oder etwa durch ein Drittes vermittelt werden und auf subjektive Interpretierbarkeit angewiesen sind, sondern die als Durchdringung von Sichtbarem und Gedachtem sich selbst präsentieren.<sup>52</sup>

Indem der Künstler die Schriftzeichen an ihre Grenzen brachte, erkundete er das graphische Feld zwischen ihnen und „sinnfreien Linien“<sup>53</sup>. Anhand von drei Werken aus dem Jahr 2001 lässt sich nachvollziehen, wie er seine Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution von Graphismen vorantrieb und das Spektrum zwischen Idealität und Materialität bzw. Schrift und Bild auslotete. Ab den 1960er-Jahren hatte Gappmayr versucht, mit akkurat ausgeführten Buchstaben – eine Art Ästhetik der Verwaltung – die persönliche Handschrift im wörtlichen und übertragenen Sinne zu vermeiden, um das Auto(bio)graphische auszublenden, wobei allerdings auch die Schrift der Schreibmaschine durch ihre ungleichmäßige Ausführung und über die Maschine als ein Symbol der Schriftstellerei auf einen Autor verweist<sup>54</sup>. Im Gegensatz dazu finden sich seit den 1990er-Jahren vermehrt handgeschriebene Wörter und frei gezogene Linien. In *leer* (2001) oszilliert der Linienzug zwischen Schrift und Zeichnung (Abb. 10). Das großflächig, in spiralförmigen Schwingungslinien ausgeführte Wort „leer“ ist lesbar. Es betont jedoch seine Kurven, die sich mit kleiner

48 Vgl. Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift*, S. 52f.

49 Heinz Gappmayr, *Zur Ästhetik der visuellen Poesie*, S. 68f.

50 Vgl. ebd., S. 68f., bzw. Heinz Gappmayr, *Text und Farbe*, in: Galerie im Taxipalais, Silvia Eiblmayr (Hg.), Heinz Gappmayr. Text, Farbe, Raum, Wien-Bozen 2000, S. 41f., hier S. 41.

51 Heinz Gappmayr, *Visuelle Poesie* (1968), in: Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. 64f., hier S. 64.

52 Heinz Gappmayr, *Zur Ästhetik der visuellen Poesie*, S. 70.

53 Vgl. Heinz Gappmayr, *Visuelle und konzeptuelle Texte*, S. 187.

54 Vgl. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken. Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*, Klagenfurt-Wien 1995, S. 42.



Abb. Fig. 10

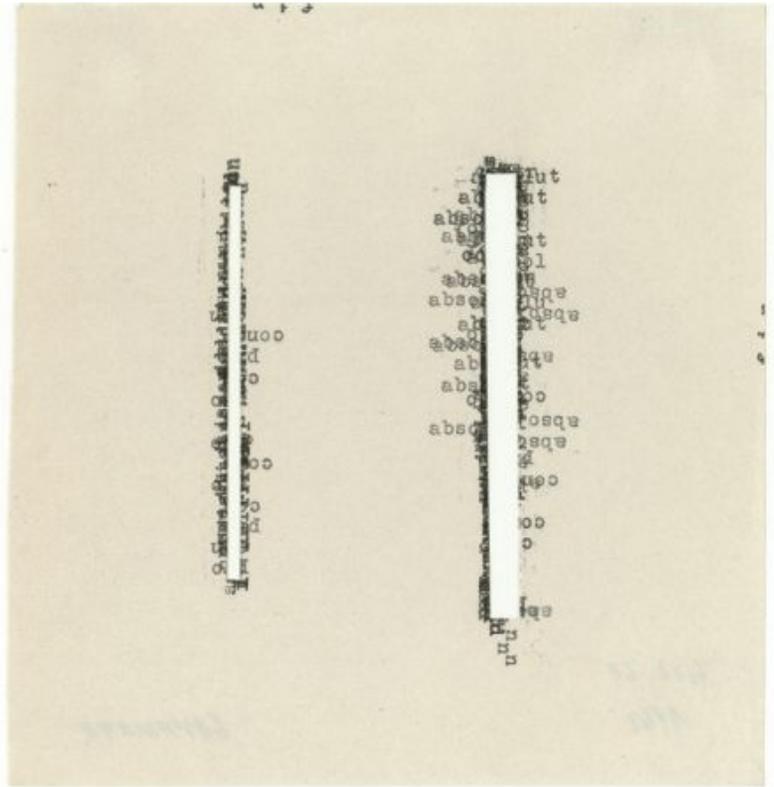


Abb. Fig. 13

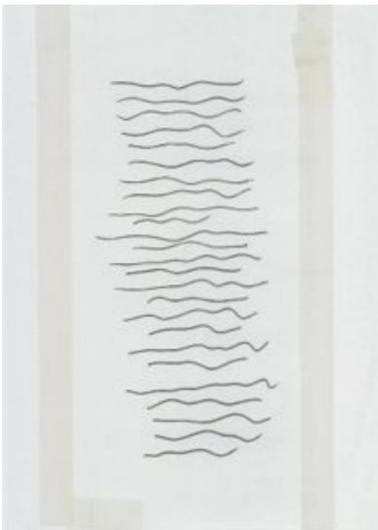


Abb. Fig. 11



Abb. Fig. 12



Abb. Fig. 14

Abb. Fig. 10 *leer empty*  
Heinz Gappmayr, 2001

Abb. Fig. 11 *Struktur Structure*  
Heinz Gappmayr, 2001

Abb. Fig. 12 *Schraffur Hatching*  
Heinz Gappmayr, 2001

Abb. Fig. 13 *Text 11*  
Heinz Gappmayr, 1962

Abb. Fig. 14 *ist is*  
Heinz Gappmayr, 1995  
Tiroler Landesmuseum  
Ferdinandeam, 2000

werdenden ‚Amplituden‘ verjüngen, für deren Ausführung der Künstler sich erkennbar mit einem Vorlauf ‚einschwingen‘ musste. Demgegenüber gewinnt die ästhetische Dimension der Linie in *Struktur* Oberhand (Abb. 11). Muten die Linien, gestützt durch ihre Anordnung in Zeilen, auch noch wie Schriftzüge an, so verbleiben sie doch auf der rein graphischen Seite. In *Schraffur* (2001) ist nur der Eigenwert der Linie maßgeblich, der sich durch den Duktus der ‚seismischen Ausschläge‘ und ihre graphische Beschaffenheit bestimmt (Abb. 12). Allesamt handelt es sich nicht um Kritzeleien, sondern um mit Bedacht und Konzentration vom Künstler ausgeführte Graphismen. Eine solche Befragung der Schrift lässt sein Interesse für ihre Unterscheidung vom Bild erkennen. Als „aporetische Zonen“<sup>55</sup> bezeichnete der Künstler die „Übergänge zwischen Zeichen und Sinnhaftigkeit, Noch-nicht-Begrifflichem und Begriff“ und stellte für sich fest: „Die Schriftzeichen unterscheiden sich als physikalisch und geometrisch genau zu beschreibende Teile eines Systems nur durch die in komplizierten Konventionen gebildeten Beziehungen zu bestimmten Begriffen von sinnfreien Linien.“ Weiter gab er zu bedenken, dass also alle wahrnehmbaren Objekte Zeichen für etwas sein könnten. Mit seinen Werken führte Gappmayr vertraute Kategorien wie Bild und Schrift in unsichere Zonen. Der Umgang mit dem nicht zu Entscheidenden, dem Aporetischen, dem *in-between* ist ein Kennzeichen des postmodernen Denkens.

Des Weiteren erforschte der Künstler die „Grammatik der Fläche“<sup>56</sup>. Die Bedeutung dieses Ortes der visuellen Anordnung von Schrift kann nach Sybille Krämer nicht unterschätzt werden: „Im Text kommt der Raum als ein Mittel der Kommunikation zum Einsatz.“<sup>57</sup> Gappmayr führte die Schriftzeichen aus dem Zentrum heraus und trieb sie in die Ecke oder an den äußersten Rand des Blattes oder präsentierte sie formatfüllend – beispielsweise in *weiss* (1966) (WVZ Nr. 129) und in den *texten 1961–1968*.<sup>58</sup> In diesem Zusammenhang müssen auch die großflächigen Schwärzungen in der Werkgruppe *sind* der 1960er-Jahre gesehen werden. Mit dieser Praxis und ihrer Ästhetik war Heinz Gappmayr auch durch seine Tätigkeit in einem Druckereiunternehmen vertraut.<sup>59</sup> Wegen dieser Auseinandersetzung mit dem Raum sowie der Tendenz der Depersonalisierung und Objektivierung im Werk Gappmayrs wurden immer wieder Bezüge zur Minimal Art hergestellt, die allerdings zu differenzieren wären. Ebenso untersuchte der Künstler die Topologie der Fläche. Er befragte Kategorien wie oben und unten. Oder er schnitt rechteckige Textteile aus dem Blatt heraus – wie beispielsweise in *oben* (1968) (WVZ Nr. 172) und ebenfalls in den *texten 1961–1968*. Diese entnahm oder versetzte er, wodurch innere Ränder entstanden, um die sich – beispielweise in *Text 11* (1962) – der verbliebene angeschnittene Text gleichsam anlagerte (Abb. 13).

Anders als Lawrence Weiner, für den der „Akt des Entfernens“<sup>60</sup> in seinen *removals* (Gemälde, Teppiche und Wände) eine Auseinandersetzung mit den etablierten Möglichkeiten der Herstellung und Ausführung eines Kunstwerks war, fokussierte Gappmayr auf die topologischen Aspekte hinsichtlich ihrer Anteile an der Bedeutungsproduktion. Für Weiner, den Gappmayr Anfang der 1970er-Jahre kennen lernte, sei der Gebrauch von Sprache als Material gleichsam ein Angriff auf die traditionell als notwendig erachtete materielle Ausführung eines Kunstwerks gewesen. Mit seiner Sprachkunst habe er – anders als Gappmayr – einen systemkritischen Blick auf gesellschaftspolitische Vorgänge und den Kunstmarkt geworfen.<sup>61</sup>

Hatte Gappmayr seine Texte zunächst auf die Fläche eines Blattes bezogen, so begann er in den frühen 1970er-Jahren, in seinen *Textinstallationen* mit anderen Trägern wie Wandflächen, Glasscheiben oder Tafeln und derart mit dem Umgebungsraum zu arbeiten. Die Idee zur Verräumlichung der Schrift war in den vorgestellten dreidimensionalen Papierarbeiten angelegt gewesen. Klebefolien-Buchstaben ermöglichten die Realisierung größerer Formate und Bearbeitung anderer Untergründe. Das vorgestellte Werk *ist* – von der Klocker Stiftung als ausführbares Zertifikat der Version *ist* (1995) erworben – wurde beispielsweise im Jahre 2000 in den Raum gebracht (Abb. 14). Die

<sup>55</sup> Heinz Gappmayr, *Zur Ästhetik der visuellen Poesie*, S. 69f.

<sup>56</sup> Vgl. Peter Weiermair, *Anmerkungen zu Person und Werk*, in: Ders. (Hg.), *von für über Heinz Gappmayr*, S. 7–15, hier S. 11.

<sup>57</sup> Vgl. Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift*, S. 33.

<sup>58</sup> Vgl. Heinz Gappmayr, *Texte 1961–1968*, Klagenfurt-Wien 2002, S. 10, 51 und 57 bzw. S. 11, 18 und 41.

<sup>59</sup> Vgl. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken*, S. 43.

<sup>60</sup> Vgl. Gregor Stemmerich, *Lawrence Weiner – Material und Methodologie*, in: Ders., Gerti Fietzek (Hg.), *Schriften & Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 465–494, hier S. 466ff.

<sup>61</sup> Vgl. Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken*, S. 144ff.

Whilst Gappmayr's texts initially related to the surface of a sheet of paper, he started to use other substrates in his *Textinstallationen* (text Installations) in the early 1970s, bringing in the surrounding space as he used walls, glass panes and boards. The idea of making writing spatial harked back to the three-dimensional paper-based works presented above. Stick-on letters made it possible for him to work with larger formats and surfaces other than paper. The work *ist* – acquired by the Klocker Foundation in the version *ist* (is, 1995) – was turned into three dimensions in the year 2000 (Fig. 14). Due to the different geometries of the substrates, the relations of the characters to one another are different, and so are the readings and meanings of a text. As is inevitable in site-specific works, the beholder will identify certain connotations.

#### *eins* or the language of numbers

The word “eins” (“one”) can be found ten times on an eponymous paper-based work, an early number text from 1962, it is distributed in horizontal, vertical and mirrored positions (Fig. 15). Different orientations show options of positioning and directions of reading something written on a surface. No matter how you look at it, it will always be the same numeral denoting one and the same number 1. Just like the relation between character and concept is investigated in natural language, these *Zahlentexte* (number texts) explore the relation between the digits and their values, which is why numerals and digits are used.

Natural numbers such as 1, 2, 3 etc. and fractions (rational numbers) such as  $\frac{1}{2}$  can be related to quantities of objects from every-day life – when we count goods or cut up a cake – *but* numbers never refer to more than themselves, digits are never more than their values. Even greater autonomy can be surmised for irrational and imaginary numbers such as  $\sqrt{2}$  and *i*.

Things become clearer when we look for the definition of numbers, which is not all that easy to do. The debate is much the same as for general concepts: Do numbers exist as objects of mathematics, independently from human beings?<sup>62</sup> The answer will depend on the ontological mode ascribed to mathematics. According to Platonism, they are similar to ideas and exist independently from subjects.<sup>63</sup> By contrast, Constructivism or Intuitionism, two positions in the philosophy of mathematics in the twentieth century, considered them products of the mind. In the former case, humans have to recognise numbers, in the latter they have to invent them. As early as at the end of the nineteenth century, mathematician Richard Dedekind showed in his treatise *Was sind und was sollen die Zahlen* (1888) that numbers would be “free creations of the human mind”<sup>64</sup>. At around the same time, at the latest, mathematics itself had turned into a self-referential language thanks to mathematician David Hilbert's Formalism. Today it is considered to be a structural science whereby the relations between objects of thought are explored.<sup>65</sup> The language of numbers thus fulfils a fundamental assumption attributed to Gappmayr, i.e. “that concepts are autonomous, not just references to reality, and that thoughts may be as real as objects.”<sup>66</sup> It is precisely Gappmayr's *Zahlentexte* which show that his work is less about literary themes than philosophical questions. Reference to mathematics enabled him to leave literary traditions behind. In spite of radical experiments and a turn towards the visual, many representatives of concrete and visual poetry did not succeed in doing so.<sup>67</sup> After all, their artistic positions remained associated with natural language and the laws of literature, as was the case with the *Wiener Gruppe*.

In his *Zahlentexte* Gappmayr was able to show the conditions underlying language not only in a different but in an entirely new light: The language of mathematics exemplifies clearly what has been said about natural languages and even goes further in that it presents special characteristics. The number texts, such as *0-1* (1971) and *1-2* (1975), show that concepts without parallels in natural languages can exist in the language of mathematics (Fig. 16, 17). In their intervals, depicted in the compact notation customary in mathematics,

<sup>62</sup> Cf. Bettina Heintz, *Die Innenwelt der Mathematik. Zur Kultur und Praxis einer beweisenden Disziplin*, Vienna-New York 2000, p. 37.

<sup>63</sup> Cf. Cornelia Leopold, *Semiotik und die Grundlagen der Mathematik*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 13/3,4, 1991, pp. 247–256, here: pp. 248 et seq.

<sup>64</sup> Cf. Richard Dedekind, *Was sind und was sollen die Zahlen?*, Braunschweig 1888, Introduction.

<sup>65</sup> Cf. Bettina Heintz, *Die Innenwelt der Mathematik*, pp. 36 et seq.

<sup>66</sup> Cf. Günther Dankl, Article *Gappmayr*, in: K. G. Saur Verlag (Ed.), *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Vol. 48: Gallarini–Garcha, Munich-Leipzig 2006, pp. 465 et seq., here p. 465.

<sup>67</sup> Cf. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld 2013, p. 25.

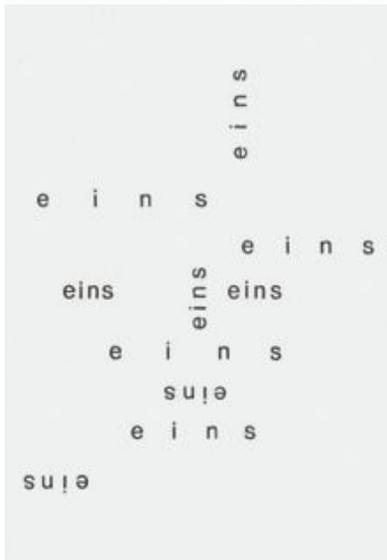


Abb. Fig. 15 *eins one*  
Heinz Gappmayr, 1962

unterschiedlichen Geometrien der Trägerflächen bestimmen andersartige Beziehungsverhältnisse der Schriftzeichen zueinander und damit die Lektüre und die Bedeutungen eines Textes. Unvermeidlich stellen sich in solch orts- bezogenen Werken spezifische Konnotationen bei dem/der Betrachter/in ein.

#### *eins* oder die Sprache der Zahl

Zehn Mal ist das Wort „eins“ auf dem gleich betitelten Blatt eines frühen Zahlentextes aus dem Jahre 1962 verteilt, in horizontaler, vertikaler und gespiegelter Lage (Abb. 15). Mit den unterschiedlichen Ausrichtungen werden Möglichkeiten der Anordnung und Leserichtungen von Schrift auf der Schreibfläche vorgeführt. Wie man es auch dreht und wendet, es bleibt dasselbe Zahlwort für ein und dieselbe Zahl 1. In solchen *Zahltexten* wird – wie in der natürlichen Sprache das Bezugsverhältnis von Schriftzeichen und Begriff – dasjenige zwischen Zahlzeichen und Zahlwert erkundet. Dies geschah mit Zahlwörtern und Ziffern.

Lassen sich natürliche Zahlen wie 1, 2, 3 usw. und Bruchzahlen (rationale Zahlen) wie  $\frac{1}{2}$  auf Mengen alltäglicher Gegenstände beziehen, wie beispielsweise beim Zählen von Waren oder Aufteilen eines Kuchens, so bedeuten Zahlen doch nicht mehr als sich selbst, ihre Zahlzeichen nicht mehr als ihren Zahlwert. Mehr noch ist ihre Eigenständigkeit bei irrationalen und imaginären Zahlen wie  $\sqrt{2}$  und  $i$  zu erahnen.

Geht man der nicht einfach zu beantwortenden Frage nach, was Zahlen sind, so wird dies deutlicher. Wie für Allgemeinbegriffe existiert eine Debatte darüber, ob sie als Objekte der Mathematik eine vom Menschen unabhängige Existenz besitzen.<sup>62</sup> Die Antwort hängt davon ab, welche Seinsweise der Mathematik zugrunde gelegt wird. Gemäß dem Platonismus seien sie den Ideen ähnlich und existierten unabhängig von einem Subjekt.<sup>63</sup> Demgegenüber handele es sich laut Konstruktivismus bzw. Intuitionismus, zwei mathematikphilosophischen Positionen des 20. Jahrhunderts, um mentale Erzeugnisse. Im ersten Fall müssen Zahlen vom Menschen erkannt, im zweiten erdacht werden. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts hatte der Mathematiker Richard Dedekind in seiner Schrift *Was sind und was sollen die Zahlen* (1888) aufgezeigt, dass die Zahlen „freie Schöpfungen des menschlichen Geistes“<sup>64</sup> seien. Die Mathematik selbst war spätestens zu dieser Zeit mit dem Formalismus des Mathematikers David Hilbert zu einer selbstreferenziellen Sprache generiert. Heutzutage gilt sie als eine Strukturwissenschaft, in welcher die Beziehungsgefüge zwischen Objekten des Denkens erforscht werden.<sup>65</sup> Die Sprache der Zahl löst somit eine Gappmayr zugeschriebene Grundannahme ein, „daß Begriffe etwas Selbständiges, nicht nur auf Wirklichkeit Verweisendes sind, und daß bloß Gedachtem die gleiche Realität wie Gegenständen zukommen kann.“<sup>66</sup> Gerade Gappmayrs *Zahlentexte* lassen erkennen, dass in seinem Werk weniger literarische als vielmehr philosophische Fragestellungen behandelt werden. Über die Bezugnahme zur Mathematik konnte er die literarische Tradition hinter sich lassen. Vielen Vertretern und Vertreterinnen der konkreten und visuellen Poesie sei dies, trotz radikaler Experimente und einer Hinwendung zum Visuellen, nicht gelungen.<sup>67</sup> Denn die künstlerischen Positionen seien, wie beispielsweise bei der Wiener Gruppe, immer noch der natürlichen Sprache und den Gesetzen der Literatur verbunden.

Mit seinen *Zahlentexten* konnte Gappmayr die Bedingungen von Sprachen nicht nur in einem anderen, sondern auch in einem neuen Licht erscheinen lassen: An der Sprache der Mathematik wird das für natürliche Sprachen Besprochene besonders und darüber hinaus Besonderes deutlich. *Zahlentexte* wie *0-1* (1971) und *1-2* (1975) zeigen, dass in der Sprache der Mathematik Konzepte ohne ein Pendant in der natürlichen Sprache existieren (Abb. 16, 17). In ihren Intervallen, die wie in der Mathematik mit einer kompakten Schreibweise präsentiert werden, liegen streng geordnete Zahlen-Welten verborgen: Je nach betrachtetem Zahlbereich enthält der ‚kleine‘ Abschnitt von 1 bis 2 zwei natürliche Zahlen, nämlich seine Ränder 1 und 2, oder unendlich viele rationale (wie  $1\frac{1}{2}$  oder  $1\frac{3}{4}$ ) und irrationale Zahlen (wie  $\sqrt{2}$  oder  $\pi/2$ ). Am

<sup>62</sup> Vgl. Bettina Heintz, *Die Innenwelt der Mathematik. Zur Kultur und Praxis einer beweisenden Disziplin*, Wien-New York 2000, S. 37.

<sup>63</sup> Vgl. Cornelia Leopold, *Semiotik und die Grundlagen der Mathematik*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 13/3, 4, 1991, S. 247–256, hier S. 248f.

<sup>64</sup> Vgl. Richard Dedekind, *Was sind und was sollen die Zahlen?*, Braunschweig 1888, Vorwort.

<sup>65</sup> Vgl. Bettina Heintz, *Die Innenwelt der Mathematik*, S. 36f.

<sup>66</sup> Vgl. Günther Dankl, Artikel *Gappmayr*, in: K. G. Saur Verlag (Hg.), *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 48: Gallarini-Garcha, München-Leipzig 2006, S. 465f., hier S. 465.

<sup>67</sup> Vgl. Katrin Ströbel, *Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*, Bielefeld 2013, S. 25.

rigorously structured worlds of numbers lie concealed: Depending on the range looked at, the ‘short’ section from 1 to 2 contains two natural numbers, i.e. its endpoints 1 and 2, or an infinity of rational numbers (such as  $1\frac{1}{2}$  or  $1\frac{3}{4}$ ) and irrational numbers (e.g.  $\sqrt{2}$  or  $\pi/2$ ). In 1877 mathematician Georg Cantor used the unit interval between 0 and 1, which includes the same quantity of numbers of each type as the interval from 1 to 2, to prove that there are two kinds of infinity: The irrational and rational numbers are both infinite but nevertheless, there are more of the former than the latter!<sup>68</sup> Unlike natural languages, which can only describe a certain amount of states, such as colours and their shades, using adjectives and other descriptive terms, real numbers constitute a system which allows for the representation of all states, no matter how subtle the differences between them. Let it be said as an aside: This precision in the language of numbers was criticised by the Surrealist community because it was insufficient to describe the lack of rules in e.g. affections.<sup>69</sup>

As we know, there is more to the function of numbers than counting and numbering. We can actually use them for calculations – and this is essential for mathematics. When number texts, such as *7+5* (1990) and *Modifikationen von 0* (*Modifications of 0*, 1974), include additions and subtractions, the point is not to illustrate calculations but to show aspects of (mathematical) notation and logics (Fig. 18, 19).

In *7+5* the difference between the visible numeral and the number which can only be thought becomes evident. After all, the numbers to be added up are not the numerals on the visual plane, in the bottom line, but the numbers for which the total has to be noted as a different numeral, which can be found in the top line.

As mathematical notation evolved in Europe, the sealed clay containers used by ‘accountants’ around 3300 BCE were key elements; in them, various clay objects (*calculi*) were e.g. used to state the number of animals in a herd.<sup>70</sup> To avoid breaking the container when checking the herd size, the contents was stated on the outside of the vessel. From then on, it was the characters which represented the animals, not the proxy objects. The letters of the Greek alphabet served as digits, phonograms and musical notation.<sup>71</sup> The numerals developed by the Romans on the basis of Latin characters are still in use today (in that system, 75 stands for  $7+5=12$ ). Textualisation is an important moment in the cultural history of visualisation as writing allowed for the handling of invisible, theoretical states by way of material embodiment.<sup>72</sup> Mathematical notation is precisely what not only enables the representation of calculations done but also the execution of new ones. Numerals transfer the mental act of calculating into writing. This was addressed in the context of Gappmayr’s *Zahlentexte*: “Digits are conventional graphemes which can be used for operations on writing surfaces.”<sup>73</sup> Unlike numerals, digits and mathematical symbols, such as +, −, ;, : etc., can be applied according to certain rules, leading to transformations, e.g. written multiplication. Writing turned into calculation is employed for quasi-mechanical mathematical operations, so that it is also referred to as a “symbolic machine”<sup>74</sup>. The transition to Arabic numbers, in combination with a positional notation system such as the decimal system, forms an indispensable basis for this.

We can clearly see that the practice of mathematical notation bring a cognitive value which should not be underestimated. In particular it was his *Zahlentexte* that made it possible for Gappmayr to show that writing cannot only be used to note down and communicate thoughts but also to develop them. What is true of all writing, is specially true of mathematics: “Writing becomes a site of cognition, a workshop and laboratory of our thinking, it becomes a forge of thought [...]”<sup>75</sup> When we write, our thinking becomes more concentrated and clearer – in a kind of examining soliloquy. The phrase that our “writing tools”<sup>76</sup> (“Schreibzeuge”) collaborate on our thoughts was coined by no less a thinker than philosopher Friedrich Nietzsche when he used an early form of the typewriter for some time in 1882. To put it bluntly:

**68** Cf. Herbert Meschkowski, Georg Cantor. *Leben, Werk und Wirkung*, 2nd, extended ed., Mannheim 1983, pp. 85 et seq.

**69** Cf. Christian Zervos, *Mathématiques et Art Abstrait*, in: Cahiers d’Art, No. 1–2, 1936, pp. 4–10.

**70** Cf. Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen* (1981), Frankfurt-New York 1989, pp. 189 et seq.

**71** Cf. Friedrich Kittler, *Zahl und Ziffer*, in: Horst Bredekamp, Sybille Krämer (Ed.), *Bild – Schrift – Zahl*, Munich 2003, pp. 193–204, here: pp. 198 et seq.

**72** Cf. Sybille Krämer, *‘Operationsraum Schrift’*, p. 52.

**73** Siegfried J. Schmidt, *12345678910 oder der paradoxe Charme der Selbstverständlichkeit. Zu den zahlen-texten von Heinz Gappmayr*, in: Peter Weiermair (Ed.), *von für über Heinz Gappmayr*, pp. 60–68, here: p. 62.

**74** Cf. Sybille Krämer, *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriß*, Darmstadt 1988, p. 3.

**75** Cf. Sybille Krämer, *‘Operationsraum Schrift’*, p. 42.

**76** Cf. Friedrich Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar, ed. Stephan Günzel and Rüdiger Schmidt-Grépály, 2nd, revised ed., Weimar 2002, p. 18.

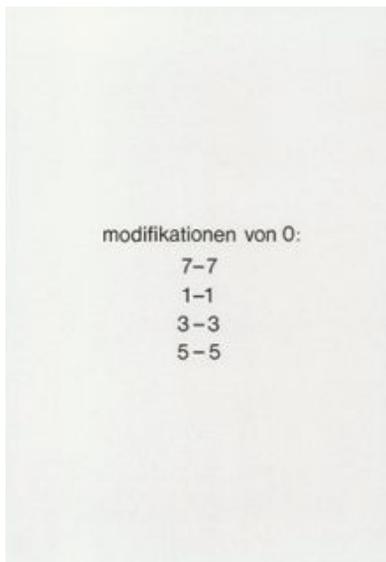


Abb. Fig. 16 *0-1*  
Heinz Gappmayr, 1971

Abb. Fig. 18 *7+5*  
Heinz Gappmayr, 1990

Abb. Fig. 17 *1-2*  
Heinz Gappmayr, 1975

Abb. Fig. 19 *Modifikationen von 0*  
*Modifications of 0*  
Heinz Gappmayr, 1974

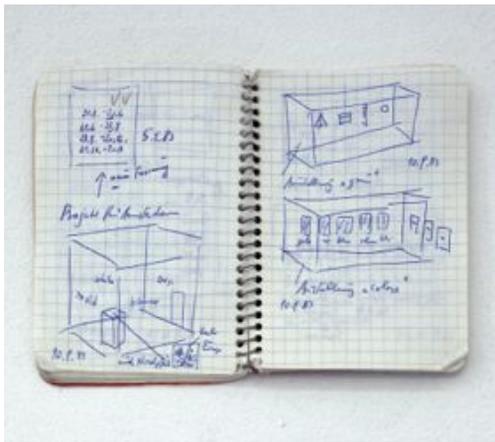


Abb. Fig. 20 *Jahreszeiten Seasons*  
im Notizbuch in notebook  
Heinz Gappmayr, 1983

a pen allows for thoughts and writing to flow in a different way than a typewriter. A look into Heinz Gappmayr's notebooks shows that he did not develop his works on paper – which would have required sketches and scribbling – he noted them down *en miniature* (Fig. 20). This reveals how the artist proceeded with great deliberation, developing future works such as *Jahreszeiten* (*Seasons*, 1983) in his mind.

In the work mentioned above,  $7+5$ , the two equations are also logical propositions. By itself, each of them suggests that the terms on the right and left of the equality sign are equivalent. However, the equation system on the whole is contradictory. If  $7+5=12$  is true,  $7+5=75$  cannot be true because, according to the transitivity principle in mathematics,  $12=75$  would have to be correct: If  $a=b$  and  $a=c$  is true, then  $b=c$  also has to be correct. The artist engaged with these connections in logics and its parallels in natural language in his paper-based work *wenn a dann b (if a then b, 1982)* (Catalogue raisonné no. 480) (Fig. 21). Gappmayr's equation system in  $7+5$  is not an act of protest against mathematics, as is the case in Hanne Darboven's works, when the artist herself says that individual formulas such as " $2=1, 2^{77}$ " and mathematical operations are directed against the "general system of calculations". After all, logical contradictions are important principles of proof in mathematics, and Immanuel Kant referred to mathematics as an option to arrive at cognition without having to fall back on sensory experience (synthetic a priori judgment). He used the proposition " $7+5=12$ " to explain this<sup>78</sup>.

In *Modifikationen von 0* (Fig. 19) the categories of equality and identity are juxtaposed. Two objects are equal if they share a certain feature. Two houses are equal if they have the same blue façade. They are identical if they are the same in every respect. The mathematical terms in *Modifikationen von 0* may be equal in numerical value but they are not identical due to the different arithmetic operations. As mathematician Gottlob Frege showed, these considerations are important from the epistemological point of view. The "reference"<sup>79</sup> ("Bedeutung") of language signs, i.e. the "object", could be different from its "sense" ("Sinn"), the "mode of presentation". For example, the reference of "Evening Star" and "Morning Star" is the same – Venus. However, there is a difference in sense, depending on whether Venus is seen in the morning or in the evening. The point is: If two signs a and b with the same reference but a different sense can deliver cognitive value in an equation, such a proposition contains two identical signs a would be true but would not produce further cognitive value. Specifically, the proposition  $a=b (1-1=7-7)$  would provide added value, which does not apply to  $a=a (1-1=1-1)$ . In the first case, one can see one proposition in the light of the other. Frege also pointed out that words, such as "the celestial body furthest away from the Earth", allow for a subjective "idea" to emerge but have no reference. It is against this backdrop that Gappmayr's wall text *am weitesten entfernt (furthest away, 1984)* indicates a discerning view of language.

When engaging with logics and mathematics, Heinz Gappmayr also found suitable examples for the way in which he questioned the differences of language and image. It could also have been interesting to him because his works were precariously perched between literature and visual art. In twentieth-century art history we can identify an analogy as the focus shifted from the exploration of signs in writing (Informal Painting in the 1950s) to a comparison between language and image (Conceptual Art since the 1960s).<sup>80</sup> Gappmayr's theme was the ability of communicating logical propositions and the way in which they function as signs. Certain logical concepts such as equality and identity could be dealt with in images, for example if the subject only shows minute differences – as is the case in serial art in the 1960s. For Gappmayr, this materialised in Donald Judd's series of geometric shapes.<sup>81</sup> As for other matters, Gappmayr believed that these could be translated into reality in language exclusively; one example he gave was "numerical indifference"<sup>82</sup> in his text *ca. 100 (ca 100, 1972)* (Fig. 22): This title creates a strangely precise numerical uncertainty.

<sup>77</sup> Cf. Ursula Zeller (Ed.), *Hanne Darboven*, Ausstellungskatalog ifa-Galerie Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2000, here: p. 20.

<sup>78</sup> Cf. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band III, ed. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, B15/16.

<sup>79</sup> Cf. Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Neue Folge, Vol. 100, 1892, pp. 25–50, here: pp. 25 et seq.

<sup>80</sup> Cf. Ulrich Reißer, Norbert Wolf, *Kunst-Epochen: 20. Jahrhundert*, Vol. II, Stuttgart 2003, pp. 91, 170.

<sup>81</sup> Cf. Heinz Gappmayr, *Denkbilder als Objekte der Kunst*, in: *Noema*, No. 21, Nov./Dec. 1988, pp. 62–69, here: p. 65.

<sup>82</sup> Cf. Wolfgang Fetz, *Interview with Heinz Gappmayr*, no page.

Einheitsintervall zwischen 0 und 1, das von jeder Sorte gleich viele Zahlen birgt wie dasjenige von 1 bis 2, wurde 1877 von dem Mathematiker Georg Cantor bewiesen, dass es zwei Arten von Unendlichkeit gibt: Es besitzt jeweils unendlich viele irrationale und rationale Zahlen, aber dennoch mehr von ersteren als von letzteren!<sup>68</sup> Anders als in den natürlichen Sprachen, in welchen mit Adjektiven und anderen deskriptiven Begriffen nur eine gewisse Menge an Zuständen wie beispielsweise Farben und ihre Nuancen benannt werden können, liegt mit den reellen Zahlen ein System vor, das prinzipiell die Repräsentation beliebig feiner Zustände erlaubt. Am Rande gesagt: Diese Präzision der Sprache der Zahl wurde im Umfeld der Surrealisten kritisiert, weil sie der Beschreibung des Regellosen beispielsweise von Affekten nicht genügen würde.<sup>69</sup>

Die Funktion von Zahlen erschöpft sich bekanntermaßen nicht im Zählen und Nummerieren. Im Gegenteil, mit ihnen – und das ist essenziell für die Mathematik – kann gerechnet werden. Wenn in *Zahlentexten* wie  $7+5$  (1990) und *Modifikationen von 0* (1974) Additionen und Subtraktionen gezeigt werden, dann geht es nicht um die Illustration von Berechnungen, sondern um Gesichtspunkte der (mathematischen) Schrift und der Logik (Abb. 18, 19).

Der Unterschied zwischen sichtbarem Zahlzeichen und nur denkbarer Zahl wird in  $7+5$  evident. Denn zu addieren sind nicht die Zahlzeichen auf einer visuellen Ebene, wie es in der unteren Zeile geschieht, sondern die Zahlen, deren Ergebnis in einem anderen Zahlzeichen festzuhalten ist, wie in der oberen Zeile zu sehen.

Schlüsselemente der Entstehung von Zahlschriften in Europa waren die um 3300 v. Chr. von ‚Buchhaltern‘ verwendeten versiegelten Tongefäße (Bullen), in denen unterschiedliche Gegenstände aus Ton (*calculi*) beispielsweise die Größe von Tierherden angaben.<sup>70</sup> Um das Aufbrechen der Bullen zur Überprüfung der Herdengröße zu umgehen, wurde der Inhalt auf der Außenwand des Gefäßes festgehalten. Von nun an repräsentierten nicht mehr die Stellvertretergegenstände, sondern die Schriftzeichen die Tiere. Die Alphabet-Buchstaben der Griechen dienten als Ziffern, Laut- und Musikzeichen.<sup>71</sup> Die von den Römern auf Grundlage der lateinischen Buchstaben entwickelte Zahlschrift ist heute noch gebräuchlich (in diesem System stünde  $75$  für  $7+5=12$ ). Die Verschriftlichung stellt ein wichtiges Moment in der Kulturgeschichte der Visualisierung dar. Denn Schriften ließen durch die Möglichkeit der materiellen Verkörperung unsichtbare, theoretische Gegenstände handhabbar werden.<sup>72</sup> Gerade die mathematische Schrift ermöglicht nicht bloß die Repräsentation von vollbrachten Berechnungen, sondern auch das Durchführen neuer. Zahlschriften erlauben den mentalen Akt des Rechnens in einen schriftlichen überzuführen. In Hinblick auf Gappmayrs *Zahlentexte* wurde es angesprochen: „Ziffern sind konventionelle Grapheme, mit denen auf Schreibflächen operiert werden kann.“<sup>73</sup> Anders als mit Zahlwörtern können mit Ziffern und Operatoren wie  $+$ ,  $-$ ,  $:$  etc. wie bei der schriftlichen Multiplikation nach gewissen Regeln Umformungen vorgenommen werden. Weil mit solchen kalkülisierten Schriften quasi-mechanisch gerechnet werden kann, werden sie „symbolische Maschinen“<sup>74</sup> genannt. Eine wichtige Grundlage dafür stellt der Übergang zu den arabischen Ziffern in Verbindung mit einem Stellenwertsystem wie dem Dezimalsystem dar.

Es wird ersichtlich, dass die mathematische Schriftpraxis einen nicht zu unterschätzenden Erkenntniswert besitzt. Besonders mit seinen *Zahlen -texten* konnte Gappmayr zeigen, dass mit Schriften nicht nur Gedanken festgehalten und übermittelt, sondern auch entwickelt werden können. Denn für die Mathematik gilt in besonderem Maße, was für alle Schriften gelten darf: „Das Schreiben wird zur Erkenntnisstätte, zu Werkstätte und Labor unseres Denkens, es wird zu einer Gedankenschmiede [...].“<sup>75</sup> Insbesondere konzentrieren und klären sich beim Schreiben unsere Gedanken – in einer Art prüfendem Selbstgespräch. Dass auch das „Schreibzeug“<sup>76</sup> an den Gedanken arbeite, bemerkte kein Geringerer als der Philosoph Friedrich Nietzsche, als er 1882 zeitweilig eine Frühform der Schreibmaschine nutzte. Einfach gesagt,

68 Vgl. Herbert Meschkowski, Georg Cantor. *Leben, Werk und Wirkung*, 2., erweiterte Auflage, Mannheim 1983, S. 85f.

69 Vgl. Christian Zervos, *Mathématiques et Art Abstrait*, in: Cahiers d'Art, Nr. 1–2, 1936, S. 4–10.

70 Vgl. Georges Ifrah, *Universalgeschichte der Zahlen* (1981), Frankfurt–New York 1989, S. 189ff.

71 Vgl. Friedrich Kittler, *Zahl und Ziffer*, in: Horst Bredekamp, Sybille Krämer (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 193–204, hier S. 198f.

72 Vgl. Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift*, S. 52.

73 Siegfried J. Schmidt, *12345678910 oder der paradoxe Charme der Selbstverständlichkeit. Zu den Zahlentexten von Heinz Gappmayr*, in: Peter Weiermair (Hg.), *von für über Heinz Gappmayr*, S. 60–68, hier S. 62.

74 Vgl. Sybille Krämer, *Symbolische Maschinen. Die Idee der Formalisierung in geschichtlichem Abriß*, Darmstadt 1988, S. 3.

75 Vgl. Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift*, S. 42.

76 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Schreibmaschinentexte*. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar, herausgegeben von Stephan Günzel und Rüdiger Schmidt-Grépály, 2., verbesserte Auflage, Weimar 2002, S. 18.

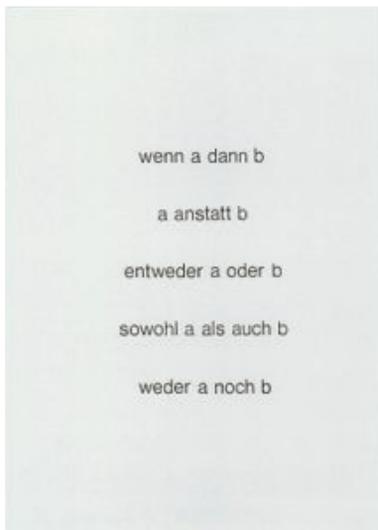


Abb. Fig. 21 *wenn a dann b if a then b*  
Heinz Gappmayr, 1982

When the artist reverted to the modification of a sign by striking out etc., methods already used in *sind (are)*, Fig. 8) from 1964 as he produced his work *1* (1975) (Fig. 23), this has to be read in combination with the use of a number, referring to logical negation.

In philosophy, there is a discussion as to whether logical negation, i.e. the presentation of something which is not the case, is possible in an image. The predominant opinion is that image cannot always show what can be described by means of (logical) language. Ludwig Wittgenstein claimed that one cannot draw a picture of the contradictory negative, only the contrary (i.e. an affirmative presentation).<sup>83</sup> The example he gave was that one can draw a picture of two men fencing but not one that shows two men not fencing (i.e. a picture which depicts only this)<sup>84</sup>. Heinz Gappmayr was intrigued by this, and he commented on Lawrence Weiner's work *A Stone Left Unturned* (1970): "This negation of a state cannot be represented in a picture."<sup>85</sup>

Negation is not pictorial in Gappmayr's work *1* either, it is symbolic. It is a sign based on conventional positing, as it applies to striking out, crossing out or overpainting, of the kind which can be found in Otto Neurath's pictograms.<sup>86</sup> Such symbols are not unequivocal: A cross could mean negation or affirmation alike. A comparison of the works *1* (1975) and *sind (are)*, 1964) (Fig. 8) indicates this: Brackets can stand for a limitation of validity or the sequences in which terms have to be dealt with in calculations.

Moreover, that which is negated – in this case, "1" – would shine through and reveal itself. It seems as if Gappmayr had wanted to counteract this effect in his work *Eins (One)*, 1991), negating what had already been struck out a second time in one of his few gestural interventions by overpainting the already deleted (Fig. 24). Overpainting is deemed a process of revision.<sup>87</sup> However, it is tracing in red chalk, serving the purpose of text transfer, which peeps through on the reverse. Gappmayr appreciated semi-transparent superpositions as a special form of the symbolic:

A word which has been struck out is a concept with negated meaning. The line striking it out stands for elimination, invalidity, non-being. At the same time, the word is still legible. Thus, it is still present. This simultaneity can not easily be tracked outside of language.<sup>88</sup>

In philosophy, the constituent presence in the picture is used for arguing that it is impossible to represent non-existence. Images would be bound to showing, presence, appearance or the existence of something which is actually there, which is why something like "negative facticity"<sup>89</sup> would be unthinkable.

The artist is also interested in the connection between art and logic: "The question is how the concept of logic can be transferred to the realm of art. Is there logic in paintings and sculptures? Or is the concept of logic only used metaphorically?"<sup>90</sup> Gappmayr pleaded in favour of a different use of the word "logic" in art because, as he said, the "consistency"<sup>91</sup> of pictures would be different from that of logical-linguistic propositions. In respect of the question whether it is possible to represent the logical in pictures or in visual art, he warned against a debate about its truth based on the work of art only: "It would be problematic if we reduced the diversity of art to this one question, without considering the importance of iconography, the biographical, or history." Works of art would not have to be logical in a scientific sense. However, like scientific results, they would have to relate to an author and other works.

Heinz Gappmayr related linguistic and pictorial elements to one another again and again so as to fathom their specific features. In *quadrat (square)*, 1984) (Fig. 25) and other versions from this group of works – such as *quadrat* (Catalogue raisonné no. 523) from the same year – he interlinked the two. The dual letters fulfil a dual function: If we take them as characters, we can read the word "Quadrat" in each line. This in turn underscores the impression of two square Gestalts arising from the graphical arrangement of the letters in displaced lines with indents (Fig. 28).

<sup>83</sup> Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, ed. Michael Nedo, Vienna Edition: Vol. 3, Vienna 1995, p. 56.

<sup>84</sup> Ludwig Wittgenstein, *The Big Typewriting*, ed. Michael Nedo, Vienna Edition: Vol. 11, Vienna 2000, p. 83.

<sup>85</sup> Cf. Heinz Gappmayr, *Denkbilder als Objekte der Kunst*, p. 68.

<sup>86</sup> Cf. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie. Zur Logik des Ikonischen*, in: Richard Heinrich, Elisabeth Nemeth, Wolfram Pichler, David Wagner (Ed.), *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*, Vol. 1, Heusenstamm 2011, pp. 269–299, here p. 284.

<sup>87</sup> Cf. Birgit Mersman, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1998, p. 37.

<sup>88</sup> Heinz Gappmayr, *Sprache als Möglichkeit von Kunst*, p. 157.

<sup>89</sup> Cf. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie*, pp. 281 et seq.

<sup>90</sup> Heinz Gappmayr, *Logik und bildende Kunst*, p. 113.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 114 et seq.

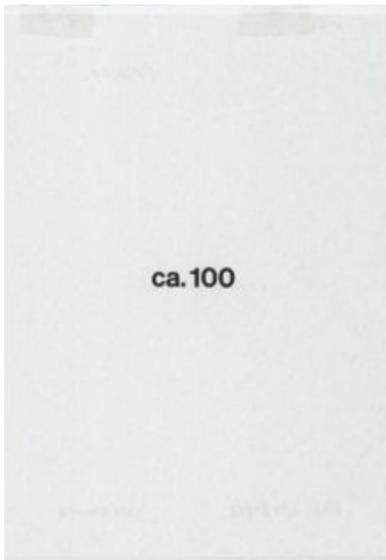


Abb. Fig. 22 *ca. 100 ca 100*  
Heinz Gappmayr, 1972

gestattet ein Tintenfüller einen anderen Schreib- und Gedankenfluss als eine Schreibmaschine. Ein Blick in Heinz Gappmayrs Notizbücher lässt erkennen, dass er seine Werke nicht auf dem Papier erarbeitete – wofür er skizzieren und kritzeln hätte müssen –, sondern *en miniature* festhielt (Abb. 20). Es offenbart sich ein Künstler, der mit Bedacht vorging und seine zukünftigen Werke wie *Jahreszeiten* (1983) gedanklich vorab entwickelte.

Im angesprochenen Werk 7+5 liegen mit den beiden Gleichungen auch logische Aussagen vor. Jede für sich genommen behauptet die Übereinstimmung der Terme links und rechts des Gleichheitszeichens. Zusammen genommen stellen sie jedoch ein logisch widersprüchliches Gleichungssystem dar. Wenn  $7+5=12$  gilt, so kann  $7+5=75$  nicht gelten, da sonst gemäß des Transitivitätsprinzips in der Mathematik  $12=75$  sein müsste: Wenn  $a=b$  und  $a=c$  gilt, so muss auch  $b=c$  gelten. Solche Zusammenhänge der Logik und ihre Entsprechungen in der natürlichen Sprache thematisierte der Künstler in seinem Blatt *wenn a dann b* (1982) (WVZ Nr. 480) (Abb. 21). Gappmayrs Gleichungssystem im Werk 7+5 stellt aber keinen Protestakt gegen die Mathematik dar, wie es beispielsweise bei der Künstlerin Hanne Darboven nach eigenen Aussagen der Fall sei, wenn sie durch individuelle Formeln wie „ $2=1$ ,  $2^{477}$ “ und Rechenverfahren gegen das „allgemeine Rechensystem“ vorgehe. Denn der logische Widerspruch dient in der Mathematik als ein wichtiges Beweisprinzip. Die Mathematik wiederum führte Immanuel Kant als Beispiel für die Möglichkeit des Erkenntnisgewinns ohne den Rückgriff auf die sinnliche Erfahrung an (synthetisches Urteil a priori). Er erläuterte es an dem Satz „ $7+5=12$ “<sup>77</sup>.

In *Modifikationen von 0* (Abb. 19) werden die Kategorien Gleichheit und Identität einander gegenübergestellt. Gleich sind zwei Objekte, wenn sie bezüglich einer bestimmten Eigenschaft übereinstimmen. Zum Beispiel sind zwei Häuser gleich, wenn sie dieselbe blaue Fassade besitzen. Identisch sind sie, wenn sie in jeder Hinsicht gleich sind. Sind die mathematischen Terme in *Modifikationen von 0* auch bezüglich ihres Zahlenwertes gleich, so sind sie wegen der unterschiedlich dargestellten Rechenwege nicht identisch. Solche Überlegungen sind, wie der Mathematiker Gottlob Frege darstellte, in einem erkenntnistheoretischen Sinn wichtig. Die „Bedeutung“<sup>79</sup> von sprachlichen Zeichen, also der bezeichnete „Gegenstand“, könne eine andere sein als ihr „Sinn“, die „Art des Gegebenseins“. Beispielsweise sei die gemeinsame Bedeutung der Begriffe Morgenstern und Abendstern die Venus. Durch das Erscheinen am Morgen bzw. am Abend weiche ihr Sinn aber voneinander ab. Entscheidend ist: Während zwei Ausdrücke a und b mit derselben Bedeutung, aber einem anderen Sinn in einer Gleichsetzung einen Erkenntnisgewinn liefern können, sei eine solche Aussage mit zwei identischen Ausdrücken a zwar wahr, aber ohne weiteren Erkenntniswert. Im Speziellen besitze die Aussage  $a=b$  ( $1-1=7-7$ ) im Unterschied zu  $a=a$  ( $1-1=1-1$ ) einen Mehrwert. Im ersten Fall kann man den einen Ausdruck im Lichte des anderen sehen. Des Weiteren gab Frege zu bedenken, dass es sprachliche Äußerungen wie „der von der Erde am weitesten entfernte Himmelskörper“ gebe, die eine subjektive „Vorstellung“ ermöglichen, die aber gar keinen Gegenstand bezeichnen. Vor diesem Hintergrund verweist Gappmayrs Wandtext *am weitesten entfernt* (1984) auf diese differenzierten Betrachtungen von Sprache.

In der Auseinandersetzung mit der Logik und der Mathematik fand Heinz Gappmayr auch geeignete Fallbeispiele für seine Befragung der Unterschiede von Sprache und Bild. Dies konnte auch wegen des prekären Status seiner Werke zwischen Literatur und Kunst von Interesse für ihn sein. In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wurde ein analoger Wandel von der Erforschung der Schrift-Zeichen selbst (in der informellen Malerei der 1950er-Jahre) hin zum Vergleich von Sprache und Bild (in der Konzeptkunst seit den 1960er-Jahren) festgestellt.<sup>80</sup> Gappmayr thematisierte das Vermögen, logische Aussagen (Propositionen) zu vermitteln, und ihre Zeichenfunktion. Gewisse logische Konzepte wie die Gleichheit und die Identität ließen sich im Bild behandeln, beispielsweise mit sehr ähnlichen Sujets geringer Differenz – man denke an

<sup>77</sup> Vgl. Ursula Zeller (Hg.), *Hanne Darboven*, Ausstellungskatalog ifa-Galerie Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2000, hier S. 20.

<sup>78</sup> Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band III, herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1974, B15/16.

<sup>79</sup> Vgl. Gottlob Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, Neue Folge, Band 100, 1892, S. 25–50, hier S. 25ff.

<sup>80</sup> Vgl. Ulrich ReiBer, Norbert Wolf, *Kunst-Epochen: 20. Jahrhundert*, Band II, Stuttgart 2003, S. 91, 170.

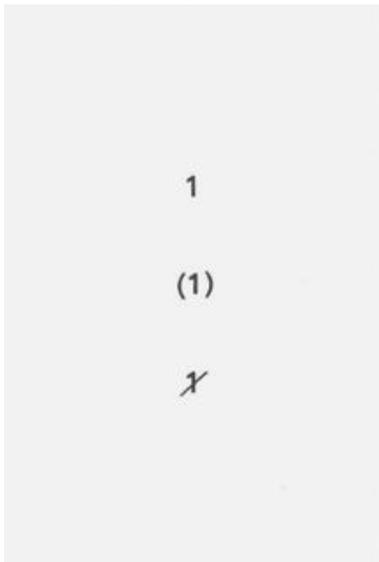


Abb. Fig. 23 *I*  
Heinz Gappmayr, 1975

The interlinking of writing and image – which we find in different shapes and forms in other works by the artist, too – makes us want to reflect further on the way they function. They are connected by the visual. Gaps are a criterion to distinguish writing from image. The optical gaps in *quadrat* (1984) are strikingly exposed; their task is to isolate the characters, thus pointing out that letters are singular characters. Longhand must not divert our attention away from that fact because it also consists of letters strung together. Conversely, every gap or unfilled space in a picture has the same meaning as colour marks in the overall structure.<sup>92</sup> This becomes particularly clear in portraits. Whilst in pictures, meaning shifts with every formal change as a matter of principle, it is independent from its specific execution within a certain range for characters. Letters can be exchanged for similar versions: e and **e** stand for e. One could claim that writing is more resistant to topological changes, such as elongation, distortion, stretching etc. than pictures. However, Gappmayr’s visual texts are a case in point when it comes to showing how manifestation and meaning interact. Art historian James Elkins pointed out that the actual appearance of characters can contain additional information, as exemplified by the equation “ $10 + 10 = 20$ ”<sup>93</sup>.

The decisive issue is that writing as a symbolic system is different from images. Writing would be a notation system allowing for certain states of affairs to be noted down unequivocally.<sup>94</sup> For this purpose, writing has a specific structure: Each character (e or **e**) can be attributed to precisely one representative in the inventory of signs of the symbolic system – a letter of the alphabet (e). Moreover, notation systems consist of a determined inventory of signs without intermediate stages, a discrete system, e.g. the Latin alphabet with exactly 26 letters. Conversely, pictures are equivocal per se and cannot present a certain state of affairs; “Pictures show something without saying ‘what’ it is they are showing.”<sup>95</sup> They would stimulate thinking without specifically expressing a thought.

### Conclusion

Heinz Gappmayr’s group of works titled *Jahreszeiten* (*Seasons*) shows that numerals can also conjure up images before your mind’s eye. In it, he picked up an age-old subject of art and literary history. Traditionally, the four seasons are symbolised by landscapes in the spring, summer, autumn and winter; we know these from paintings by Sandro Botticelli or Pieter Brueghel. The changing of the seasons seen in these landscapes is also used as a metaphor for the stages in human life. Gappmayr does not work with scenes from nature but factual calendar dates, as we can see in *21.3.–20.6.* (1983) (Fig. 26).

As an aside, the group of works titled *Jahreszeiten*, which is dedicated to the passing of time, also shows how timeless Gappmayr’s oeuvre is. Unlike pictorial representations and accounts in natural language – the literary form of the ekphrasis with its specially vivid descriptions comes to mind – the numerical-symbolic coding of periods of time can give rise to individualised images (of natural phenomena) in our minds. The artist said: “The meaning of the text lies in the contrast between the mathematical signs and the idyll they evoke.”<sup>96</sup> Referring to *21.3.–20.6.*, he harked back to the “topoi of bucolic themes”, scenes from the lives of shepherds in literature handed down since Antiquity. In a similar vein, the use of words denoting colours such as yellow, red or blue (“Gelb”, “Rot”, “Blau”) meant to generate (different) visual associations in the beholders.

The calendar reflects human ambitions to calculate and intellectually appropriate processes in nature. The history of civilisation, religion and power relations are inscribed in it, and so are insights into astronomy, meteorology and physics. *Jahreszeiten* reflects the discrepancy between the individual’s experience of nature and the way in which physical-mathematical models are used to map it out descriptively. Gappmayr treated space and time as transcendental parameters in the sense of Kant, as fundamental requirements for all cognition.

<sup>92</sup> Cf. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie*, pp. 281 et seq.

<sup>93</sup> Cf. James Elkins, *The Domain of Images*, Ithaca 1999, p. 75.

<sup>94</sup> Cf. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968), 2nd ed., Frankfurt am Main 1998, pp. 125 et seq.

<sup>95</sup> Cf. Gottfried Gabriel, *Der Erkenntniswert der Bilder*, in: Ulrich Nortmann, Christoph Wagner (Ed.), *In Bildern denken. Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft*, Munich 2010, pp. 18–27, here: pp. 22 et seq.

<sup>96</sup> Cf. Heinz Gappmayr, *Constitutive Elements of Visual Poetry*, p. 217.

die serielle Kunst der 1960er Jahre. Gappmayr selbst sah dies in den gereihten geometrischen Formen Donald Judds umgesetzt.<sup>81</sup> Andere Sachverhalte, so die Ansicht Gappmayrs, könnten jedoch ausschließlich sprachlich realisiert werden; als ein Beispiel nannte er die „numerische Indifferenz“<sup>82</sup> in seinem Text *ca. 100* (1972) (Abb. 22): Diese Formulierung stellt eine merkwürdig präzise bestimmte numerische Unbestimmtheit her.

Wenn der Künstler in seinem Werk *I* (1975) (Abb. 23) die Modifikation eines Zeichens mit Durchstreichungen etc. aus dem Jahr 1964 – des vorgestellten Werks *sind* (Abb. 8) – wieder aufgriff, so berührte dies in Verbindung mit der Zahl die Frage nach der logischen Negation.

In der Philosophie wird diskutiert, ob die logische Negation, also die Darstellung von etwas, das nicht der Fall ist, als Bild möglich ist. Es herrscht die Auffassung vor, dass mit Bildern nicht immer dasjenige gezeigt, was mit (logischer) Sprache beschrieben werden kann. Ludwig Wittgenstein behauptete: „Man kann nicht das contradictorische Negative sondern nur das conträre zeichnen (d. h. positiv darstellen).“<sup>83</sup> Und er brachte dazu ein Beispiel: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei miteinander fechten; aber doch nicht davon, wie Zwei miteinander nicht fechten (d. h. nicht ein Bild, das bloß dies darstellt).“<sup>84</sup> Heinz Gappmayr, den dieser Sachverhalt umtrieb, erklärte über Lawrence Weiners Schriftzug *A Stone Left Unturned* (1970): „Diese Negation eines Zustandes lässt sich bildlich nicht darstellen.“<sup>85</sup>

Auch die Negation im Werk *I* ist keine bildhafte, sondern eine symbolische Darstellung. Es handelt sich um ein Zeichen auf der Grundlage von konventionellen Setzungen, wie es gleichsam für das Durchstreichen, Ausixen oder Übermalen gilt und sich beispielsweise in Otto Neuraths Piktogrammen findet.<sup>86</sup> Solche Symbole sind nicht eindeutig: Ein Kreuz könne als eine Verneinung oder affirmative Markierung auftreten. Der Vergleich der Werke *I* (1975) und *sind* (1964) (Abb. 8) deutet es an: Die Klammerung kann eine Einschränkung der Gültigkeit oder die Reihenfolge der Berechnung von Termen bedeuten. Des Weiteren würde das Verneinte – hier die „1“ – durchscheinen und sich zu erkennen geben. Es scheint, als hätte Gappmayr diesem Effekt auf dem Blatt *eins* (1991) begegnen wollen und mit einem seiner wenigen gestischen Eingriffe ein zweites Mal verneint, indem er das bereits Durchgestrichene übermalte (Abb. 24). Übermalen gilt als ein Vorgang des Überarbeitens.<sup>87</sup> Es handelt sich jedoch um eine Vorzeichnung, bei welcher der Rötelstift, der zur Übertragung des Textes diente, auf der Rückseite durchschimmert. Gappmayr schätzte semitransparente Überlagerungen als eine Besonderheit des Symbolischen:

Ein durchgestrichenes Wort ist eine verneinte begriffliche Bedeutung. Der Strich steht für Elimination, Ungültigkeit, Nicht-Sein. Zugleich aber ist das Wort immer noch lesbar. Es ist also noch gegenwärtig. Diese Gleichzeitigkeit ist außerhalb der Sprache nicht leicht nachzuvollziehen.<sup>88</sup>

Über die konstitutive Präsenz des Materials im Bild wird in der Philosophie die Unmöglichkeit der Darstellung eines Nichtseins argumentiert. Bilder seien an das Zeigen, die Präsenz, das Erscheinen oder die Existenz von etwas tatsächlich Vorhandenen geknüpft, weshalb so etwas wie eine „negative Faktizität“<sup>89</sup> undenkbar sei.

Den Künstler beschäftigte des Weiteren der Konnex zwischen Kunst und Logik: „Die Frage ist, wie sich der Begriff der Logik auf die Kunst übertragen lässt. Gibt es Logik auch in Bildern und Plastiken? Oder wird der Begriff des Logischen nur in einem metaphorischen Sinn verwendet?“<sup>90</sup> Gappmayr plädierte für einen anderen Gebrauch des Wortes Logik in der Kunst, besäßen Bilder doch eine andere Art von „Stimmigkeit“<sup>91</sup> als logisch-sprachliche Aussagen. Bezüglich der Frage der visuellen Darstellbarkeit des Logischen im Bild bzw. in der bildenden Kunst warnte er vor einer ausschließlich am Kunstwerk geführten Debatte um ihre Wahrheit: „Problematisch wäre es, die Vielschichtigkeit der Kunst nur auf diese eine Frage zu reduzieren, ohne die Bedeutung der

**81** Vgl. Heinz Gappmayr, *Denkbilder als Objekte der Kunst*, in: Noema, Nr. 21, Nov./Dez. 1988, S. 62–69, hier S. 65.

**82** Vgl. Wolfgang Fetz, *Gespräch mit Heinz Gappmayr*, o. S.

**83** Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen. Philosophische Bemerkungen*, herausgegeben von Michael Nedo, Wiener Ausgabe: Band 3, Wien 1995, S. 56.

**84** Ludwig Wittgenstein, *The Big Typescript*, herausgegeben von Michael Nedo, Wiener Ausgabe: Band 11, Wien 2000, S. 83.

**85** Vgl. Heinz Gappmayr, *Denkbilder als Objekte der Kunst*, S. 68.

**86** Vgl. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie. Zur ‚Logik‘ des Ikonischen*, in: Richard Heinrich, Elisabeth Nemeth, Wolfram Pichler, David Wagner (Hg.), *Image and Imaging in Philosophy, Science and the Arts*, Band 1, Heusenstamm 2011, S. 269–299, hier S. 284.

**87** Vgl. Birgit Mersman, *Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1998, S. 37.

**88** Heinz Gappmayr, *Sprache als Möglichkeit von Kunst*, S. 157.

**89** Vgl. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie*, S. 281ff.

**90** Heinz Gappmayr, *Logik und bildende Kunst*, S. 113.

**91** Ebd., S. 114f.

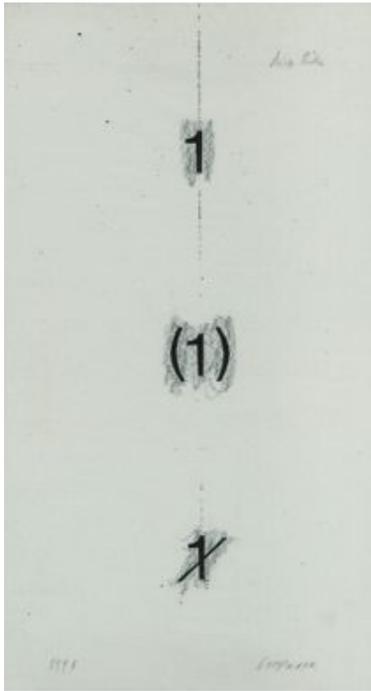


Abb. Fig. 24 *Eins One*  
 Heinz Gappmayr, 1991  
 Vorzeichnung Letraset, Bleistift, Papier  
 Letraset tracing, pencil, paper  
 35 x 25 cm

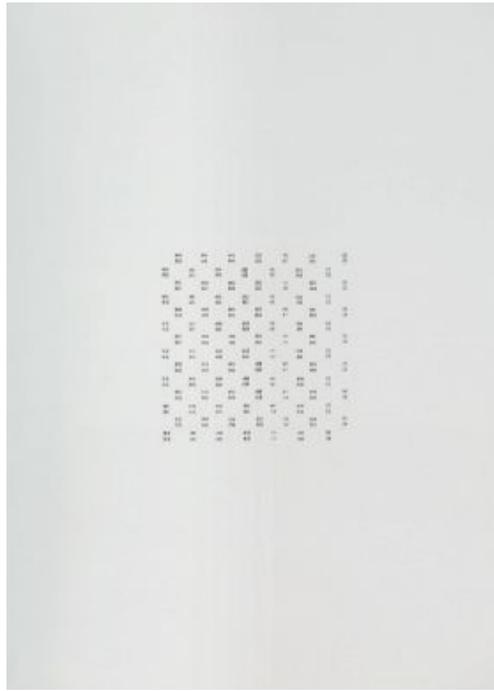


Abb. Fig. 25 *quadrat square*  
 Heinz Gappmayr, 1984  
 Letraset, Papier Letraset, paper  
 70 x 50 cm

Abb. Fig. 26 *21.3.-20.6.*  
 Heinz Gappmayr, 1983



Abb. Fig. 27 *Jahreszeiten Seasons*  
 Heinz Gappmayr, 1985  
 Wandarbeit Wall work  
 Reutte, Tirol, Frauensee, 1990





Abb. Fig.28 Illustration zu Illustration explaining  
Heinz Gappmayr, *quadrat square* (1984)

Ikonographie, des Biographischen oder der Geschichte zu berücksichtigen.“ Kunstwerke müssen nicht logisch im Sinne der Wissenschaft sein. Aber wie wissenschaftliche Resultate müssen auch sie sich zu einem Autor und zu anderen Werken verhalten.

Immer wieder bezog Heinz Gappmayr Sprachliches und Bildhaftes aufeinander, um ihre spezifischen Eigenschaften auszuloten. In *quadrat* (1984) (Abb. 25) und anderen Versionen dieser Werkgruppe – wie beispielsweise *quadrat* (WVZ Nr. 523) aus demselben Jahr – verschränkte er beides. So besitzen die gedoppelten Buchstaben auch eine doppelte Funktion: Als Schriftzeichen aufgefasst, lässt sich aus ihnen zeilenweise das Wort „Quadrat“ herauslesen. Dies wiederum verstärkt den Eindruck zweier ineinandergeschobener Gestalten von Quadratflächen, der aus der graphischen Anordnung der zeilenweise versetzt eingerückten Buchstaben entsteht (Abb. 28).

Die Verschränkung von Schrift und Bild – wie sie auf andere Arten auch in weiteren Werken des Künstlers angelegt ist – regt zur weitergehenden Reflexion ihrer Funktionsweisen an. Das Visuelle verbindet sie. Ein Kriterium, um Schriften und Bilder zu unterscheiden, sind Lücken. Die optischen Lücken in *quadrat* (1984), welche augenfällig exponiert werden, haben die Aufgabe, die Zeichen zu isolieren. Dies macht darauf aufmerksam, dass Buchstaben singuläre Schriftzeichen sind. Schreibschriften dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, auch sie bestehen aus aneinandergehängten Buchstaben. In einem Bild hingegen gilt jede Lücke bzw. jeder freie Platz als gleichbedeutend wie die Farbmarkierungen im Gesamtgefüge.<sup>92</sup> Besonders deutlich wird dies in einem Porträt. Während sich die Bedeutung von Bildern prinzipiell durch jede formale Änderung verschiebt, ist sie bei Schriftzeichen in einem gewissen Spektrum unabhängig von ihrer konkreten Ausführung. Buchstaben beispielsweise können durch ähnliche Exemplare ausgetauscht werden: **e** und **e** stehen gleichsam für e. Man könnte behaupten, dass Schriften im Vergleich zu Bildern robuster gegenüber topologischen Veränderungen wie Streckungen, Zerrungen, Dehnungen etc. sind. Gerade Gappmayrs visuelle Texte zeigen jedoch, wie Erscheinungsweise und Bedeutung zusammenspielen. Der Kunsthistoriker James Elkins wies darauf hin, dass das tatsächliche Aussehen von Schriftzeichen zusätzliche Informationen bergen könne, wie an der Gleichung „ $10 + 10 = 20$ “<sup>93</sup> beispielhaft zu sehen ist.

Entscheidend ist, dass Schriften andersartige Symbolsysteme als Bilder sind. Schriften seien Notationssysteme, die das eindeutige Festhalten von gewissen Sachverhalten erlaubten.<sup>94</sup> Dafür besitzen sie einen spezifischen Aufbau: Jedes ausgeführte Schriftzeichen (**e** oder **e**) kann genau einem Repräsentanten im Zeichenrepertoire des Symbolsystems – einem der Buchstaben des Alphabets (**e**) – zugeordnet werden. Zudem sind Notationssysteme aus einem festgelegten Zeichenrepertoire ohne Zwischenwerte aufgebaut, also diskret, wie beispielsweise das lateinische Alphabet mit seinen genau 26 Buchstaben. Bilder hingegen seien per se mehrdeutig angelegt und können nicht einen bestimmten Sachverhalt hervorheben; „Bilder zeigen etwas, ohne zu sagen, ‚was‘ sie zeigen.“<sup>95</sup> Sie würden zu Gedanken anregen, könnten aber keine speziellen ausdrücken.

### Ausklang

Dass numerische Zeichen innere Bilder entstehen lassen können, zeigt Heinz Gappmayrs Werkgruppe *Jahreszeiten*. Mit ihr griff er ein altes Thema der Kunst- und Literaturgeschichte auf. Verbildlicht werden die vier Zeitabschnitte traditionell über Landschaften im Kleid von Frühling, Sommer, Herbst und Winter, wie in Gemälden von Sandro Botticelli oder Pieter Brueghel. Ihr Wandel im Jahresverlauf ließ solche Landschaftsdarstellungen auch zu einer Metapher für die Lebensstufen werden. Gappmayr präsentiert hingegen keine Naturansichten, sondern wie in *21.3. – 20.6.* (1983) sachliche Kalenderdaten (Abb. 26).

Nebenbei gesagt, zeigt sich auch in der Werkgruppe der *Jahreszeiten*, welche dem zeitlichen Verlauf gewidmet ist, der zeitlose Charakter von Gappmayrs Œuvre. Weniger beeinflusst als bei bildhaften Darstellungen und bei Schilderungen mit natürlicher Sprache – man denke insbesondere an die literarische

<sup>92</sup> Vgl. Dieter Mersch, *Aspekte visueller Epistemologie*, S. 281 ff.

<sup>93</sup> Vgl. James Elkins, *The Domain of Images*, Ithaka 1999, S. 75.

<sup>94</sup> Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* (1968), 2. Auflage, Frankfurt am Main 1998, S. 125 ff.

<sup>95</sup> Vgl. Gottfried Gabriel, *Der Erkenntniswert der Bilder*, in: Ulrich Nortmann, Christoph Wagner (Hg.), *In Bildern denken. Kognitive Potentiale von Visualisierung in Kunst und Wissenschaft*, München 2010, S. 18–27, hier S. 22 f.

Works such as *Jahreszeiten* (1990) are themselves exposed to the turning of the seasons when they are displayed outdoors (Fig. 27). Whilst the work dating from 1983 showed the seasons in a symbolic and imaginative way, the board set up in the forest has an added sensory and natural component. Such a confrontation can lead to paradoxical situations. This is specially true of *Jahreszeiten* (1990/2014) (Fig. 29). It is a 120 cm high cube with aluminium letters denoting the calendar dates of each season sunk into the concrete sides of the cube. On these, elements of physical space, exposed to the weather and dilapidation, and symbolic space come together. Snow may pile up on the side showing the dates when summer starts and ends.

This work reiterates many things from the intellectual and creative activities of Heinz Gappmayr: the paper cubes of the early 1960s (Fig. 3, 4) and the slightly larger cardboard cubes with white calendar dates printed on, dating back to the 1990s (Catalogue raisonné no. 985); the idea of writing on a surface in space, reminiscent of *Raumtexte* or *Textinstallationen*; the motif of visibility (of writing) and its withdrawal; the importance of materiality; the categories of space and time. And last but not least, the relation between object and concept which is so central to his oeuvre. You are cordially invited to visit Gappmayr's cosmos in the garden of the Klocker Foundation in Innsbruck.



Abb. Fig. 29 *Jahreszeiten Seasons*  
 Heinz Gappmayr, 1990/2014  
 Beton, Aluminium Concrete, aluminium  
 120 x 120 x 120 cm

Form der Ekphrasis mit ihren besonders anschaulichen Beschreibungen – können sich über solch numerisch-symbolische Codierungen von Zeitabschnitten individuelle innere Bilder (von Naturphänomenen) einstellen. Der Künstler erklärte: „Der Sinn des Textes liegt im Kontrast zwischen den mathematischen Zeichen und der durch sie evozierten Idylle.“<sup>96</sup> Bezogen auf 21.3. – 20.6. erinnerte er an die „Topoi der Bukolik“, also Themen der Hirten- und Schäferdichtung, wie sie seit der Antike tradiert werden. In ähnlicher Weise zielt die Verwendung von Begriffen wie „Gelb“, „Rot“ oder „Blau“ in seinen Werken darauf ab, bei dem/der Betrachter/in (unterschiedliche) visuelle Vorstellungen zu erzeugen.

Der Kalender verweist auf das menschliche Bestreben der Berechnung und intellektuellen Aneignung von Vorgängen in der Natur. In ihm sind die Kulturgeschichte wie Religions- und Herrschaftsverhältnisse ebenso eingeschrieben wie die Erkenntnisse von Astronomie, Meteorologie und Physik. Die Diskrepanz zwischen der individuellen Erfahrung von Natur und ihrer deskriptiven Modellierung durch physikalisch-mathematische Modelle wird in den *Jahreszeiten* ersichtlich. Raum und Zeit behandelte Gappmayr als transzendente Größen im Sinne Kants, als Grundbedingungen jeglicher Erkenntnis.

Werke wie *Jahreszeiten* (1990) werden durch ihre Präsentation im Außenraum selbst den Jahreszeiten ausgesetzt (Abb. 27). Waren auf dem Blatt von 1983 alle Jahreszeiten symbolisch aufgeführt und konnten sich imaginativ einstellen, so kommt bei der im Wald aufgestellten Tafel die sinnlich erfahrbare, natürliche Komponente hinzu. Bei diesem Aufeinandertreffen können sich paradoxe Situationen ergeben. Dies gilt besonders für *Jahreszeiten* (1990/2014) (Abb. 29). Bei dem 120 cm hohen Kubus sind die Aluminium-Lettern der Kalenderdaten jeweils einer Jahreszeit auf den vier Seitenflächen in den Beton eingelassen. An den Zeiten-Seiten berühren sich Elemente des physikalischen, dem Wetter und dem Verfall ausgesetzten Raums und des symbolisch repräsentierten. Auf der Sommerseite kann im Winter Schnee anliegen.

Vieles aus dem Denken und Schaffen Heinz Gappmayrs findet sich in diesem Werk wieder: die Papierwürfel der frühen 1960er-Jahre (Abb. 3, 4) ebenso wie die etwas größeren schwarzen Kartonwürfel mit weiß aufgedruckten Kalenderdaten aus den 1990er-Jahren (WVZ Nr. 985); die Idee der Schrift auf der Fläche im Raum wie in den *Raumtexten* bzw. *Textinstallationen*; das Motiv der Sichtbarkeit (von Schrift) und ihr Entzug; die Bedeutung der Materialität; die Kategorien Raum und Zeit. Und *last but not least* das so zentrale Verhältnis von Gegenstand und Begriff. Man ist eingeladen, diesen Gappmayr'schen Kosmos im Garten der Klocker Stiftung in Innsbruck zu besichtigen.

<sup>96</sup> Heinz Gappmayr,  
*Konstitutive Elemente Visueller  
 Poesie*, S. 215.

### **Heinz Gappmayr 1925–2010**

1962 *Zeichen*, first publication of visual texts, followed by numerous book publications in subsequent years.

1964 first solo exhibition, 1973 first space texts, 1979 first photo texts.

Numerous solo and group exhibitions.

Lists of texts, publications and exhibitions from the years 1961–1990, 1991–1996 and 1997–2004 can be found in *Opus Heinz Gappmayr* (Vol. 1–3), Verlag Dorothea van der Koelen, Mainz 1993, and Chorus-Verlag, Munich 1997 and 2005.

### **Monographs (selection)**

Peter Weiermair (ed.), *Von für über Heinz Gappmayr*, Allerheiligenpresse, Innsbruck 1985.

Dorothea van der Koelen, *Das Werk Heinz Gappmayrs*, Lit Verlag, Münster 1994.

Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken, Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*, Ritter Verlag, Klagenfurt 1995.

Siegfried J. Schmidt (ed.), *Zwischen Platon und Mondrian. Heinz Gappmayrs konzeptuelle Poetik*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 2005.

**Michael Rottmann** works as an art historian and lives in Vienna. After professional training as an IT merchant, he studied art, art history, mathematics and philosophy in Stuttgart, Vienna and Berlin. 2004 *Staatsexamen* (M.A. equivalent) in art education/art history and mathematics, thesis on “analogue & digital pictures”. 2004–2007 scientific assistant at the Institute of Mathematics and Computer Science at the University of Education Ludwigsburg (BW/Germany)/scholar of the *Landesgraduiertenstiftung* of the State of Baden-Württemberg (Germany). 2007–2008 curator at mumok – Museum of Modern Art Vienna and the University of Technology in Vienna. 2008–2012 scholar of the DFG research training group “notational iconicity” at the Freie Universität Berlin. 2013: conferred doctorate at the Institute of Art History at the Freie Universität Berlin, doctoral thesis on “Geometries, Numbers, Diagrams. Fine Art in New York around 1960 in the Mirror of Mathematics”. Currently assistant lecturer at the Institute of Art History of Karl-Franzens-Universität Graz.

### **Heinz Gappmayr 1925–2010**

1962 *Zeichen*, erste Publikation visueller Texte, in den folgenden Jahren zahlreiche Buchveröffentlichungen.

1964 erste Einzelausstellung, 1973 erste Raumtexte, 1979 erste Fototexte. Zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeiträge.

Liste der Texte, Veröffentlichungen und Ausstellungen der Jahre 1961–1990, 1991–1996 und 1997–2004 finden sich in *Opus Heinz Gappmayr* (Band 1–3), Verlag Dorothea van der Koelen, Mainz 1993, und Chorus-Verlag, München 1997 und 2005.

### **Monografien (Auswahl)**

Peter Weiermair (Hg.), *Von für über Heinz Gappmayr*, Allerheiligenpresse, Innsbruck 1985.

Dorothea van der Koelen, *Das Werk Heinz Gappmayrs*, Lit Verlag, Münster 1994.

Ingrid Simon, *Vom Aussehen der Gedanken, Heinz Gappmayr und die konzeptuelle Kunst*, Ritter Verlag, Klagenfurt 1995.

Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Zwischen Platon und Mondrian. Heinz Gappmayrs konzeptuelle Poetik*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 2005.

**Michael Rottmann** ist als Kunsthistoriker tätig und lebt in Wien. Nach einer Ausbildung zum Datenverarbeitungskaufmann (IHK) Studien der Kunsterziehung, Kunstgeschichte, Mathematik und Philosophie in Stuttgart, Wien und Berlin. 2004 Staatsexamen in Kunsterziehung/Kunstgeschichte und Mathematik mit der Abschlussarbeit „analoge & digitale Bilder“. 2004–2007 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Mathematik und Informatik an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg/Stipendiat Landesgraduiertenstiftung Baden-Württemberg. 2007–2008 Kuratorischer Assistent am mumok Wien und an der Technischen Universität Wien. 2008–2012 Stipendiat des DFG-Graduiertenkollegs „Schriftbildlichkeit“ an der Freien Universität Berlin. 2013 Promotion am Institut für Kunstgeschichte der Freien Universität Berlin mit der Dissertation „Geometrien, Zahlen, Diagramme. Die New Yorker Kunst um 1960 im Spiegel der Mathematik“. Momentan Lehrbeauftragter am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz.

## Abbildungsverzeichnis Table of Figures

Seiten pages 10–15; © Klocker Stiftung, Innsbruck

Foto Photo Günter Richard Wett, Innsbruck

Seiten pages 17–23; © Klocker Stiftung, Innsbruck

Foto Photo Christian Forcher, Innsbruck

Abb. Fig. 1 Seite page 29; © Klocker Stiftung, Innsbruck

Foto Photo Christian Forcher, Innsbruck

Abb. Fig. 2 Seite page 31; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1961–1990 Catalogue Raisonné of the Visual and Theoretical Texts 1961–1990*, Mainz 1993, S. p. 73

Abb. Fig. 3 Seite page 32; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Foto Photo Nikolaus Schletterer, Kufstein

Abb. Fig. 4 Seite page 33; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Foto Photo Nikolaus Schletterer, Kufstein

Abb. Fig. 5 Seite page 34; © Walter de Gruyter Verlag GmbH,

Berlin; Quelle Source Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, 3. Auflage 3rd edition, Berlin/New York 2000, S. P. 103

Abb. Fig. 6 Seite page 35; © Tate Modern, London

Abb. Fig. 7 Seite page 38; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1991–1996 Catalogue Raisonné of the Visual and Theoretical Texts 1991–1996*, Mainz 1993, S. p. 193

Abb. Fig. 8 Seite page 39; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 39

Abb. Fig. 9 Seite page 41; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 113

Abb. Fig. 10 Seite page 42; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, Heinz Gappmayr, Gesamtverzeichnis der visuellen und theoretischen Texte 1997–2004 Catalogue Raisonné of the Visual and Theoretical Texts 1997–2004*, Mainz 2005, S. p. 120

Abb. Fig. 11 Seite page 42; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1997–2004*, S. p. 121

Abb. Fig. 12 Seite page 42; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1997–2004*, S. p. 131

Abb. Fig. 13 Seite page 42; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Heinz Gappmayr, *Texte 1961–1968*, Klagenfurt-Wien 2002, S. p. 11

Abb. Fig. 14 Seite page 42; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Galerie im Taxispalais, Silvia Eiblmayr (Hg. ed.), *Heinz Gappmayr. Text, Farbe, Raum*, Wien-Bozen Vienna-Bolzano 2000, S. p. 13

Abb. Fig. 15 Seite page 45; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 26

Abb. Fig. 16 Seite page 47; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 97

Abb. Fig. 17 Seite page 47; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 116

Abb. Fig. 18 Seite page 47; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 271

Abb. Fig. 19 Seite page 47; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 112

Abb. Fig. 20 Seite page 48; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Foto Photo Nikolaus Schletterer, Kufstein

Abb. Fig. 21 Seite page 50; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 162

Abb. Fig. 22 Seite page 51; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 103

Abb. Fig. 23 Seite page 52; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 120

Abb. Fig. 24 Seite page 54; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Foto Photo Christian Forcher, Innsbruck

Abb. Fig. 25 Seite page 54; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Foto Photo Christian Forcher, Innsbruck

Abb. Fig. 26 Seite page 54; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Dorothea van der Koelen, *Opus, 1961–1990*, S. p. 170

Abb. Fig. 27 Seite page 54; © Nachlass Gappmayr Estate, Innsbruck

Quelle Source Galerie im Taxispalais, Silvia Eiblmayr (Hg. ed.), *Heinz Gappmayr*, S. p. 72

Abb. Fig. 28 Seite page 55; © Michael Rottmann, Wien Vienna

Abb. Fig. 29 Seite page 57; © Klocker Stiftung, Innsbruck

Foto Photo Johannes Widauer, Innsbruck

## Impressum Colophon

Herausgeber Editor  
Klocker Stiftung, Innsbruck  
[www.klockerstiftung.at](http://www.klockerstiftung.at)

Übersetzungen Translations  
Elisabeth Frank-Großebner  
[www.fastword.at](http://www.fastword.at)

Lektorat Copyediting  
Esther Pirchner, Innsbruck

Buchgestaltung Book Design  
lenz+ büro für visuelle gestaltung, Gabriele Lenz und and Elena Henrich  
Mitarbeit Assistance Katharina Untertrifaller  
[www.gabrielelenz.at](http://www.gabrielelenz.at)

Schrift Typeface  
Corporate, Kurt Weidemann, 1985–1990  
Times, Stanley Morison, 1931

Papier Paper  
Arctic Volume White, 150 g/m<sup>2</sup>

Druck Printing  
Athesia Druck GmbH, Bozen

Buchbinderei Binding  
Buchbinderei IGF s.p.a. Aldeno, Trient Trento

© 2015 Klocker Stiftung, Innsbruck; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern  
© 2015 für die abgebildeten Werke bei for the reproduced works by  
Klocker Stiftung, Nachlass Gappmayr Estate, Walter de Gruyter Verlag,  
Tate Modern, Michael Rottmann  
© 2015 für die Texte bei den Autoren for the texts by the authors

Erschienen im Published by Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern, Deutschland Germany  
Tel. +49 711 4405-200, Fax +49 711 4405-220, [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)  
Ein Unternehmen der Ganske Verlagsgruppe A Ganske Publishing Group company

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores.  
For more information about our distribution partners please visit our homepage at  
[www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com)

ISBN 978-3-7757-3919-1  
Printed in Italy





