universität wien

DISSERTATION/DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis:

Schriftsteller und Bildhauer - Walter Pichler und die Literatur

verfasst von / submitted by:

Mag. phil. Mag. iur. Reinhold Rieder

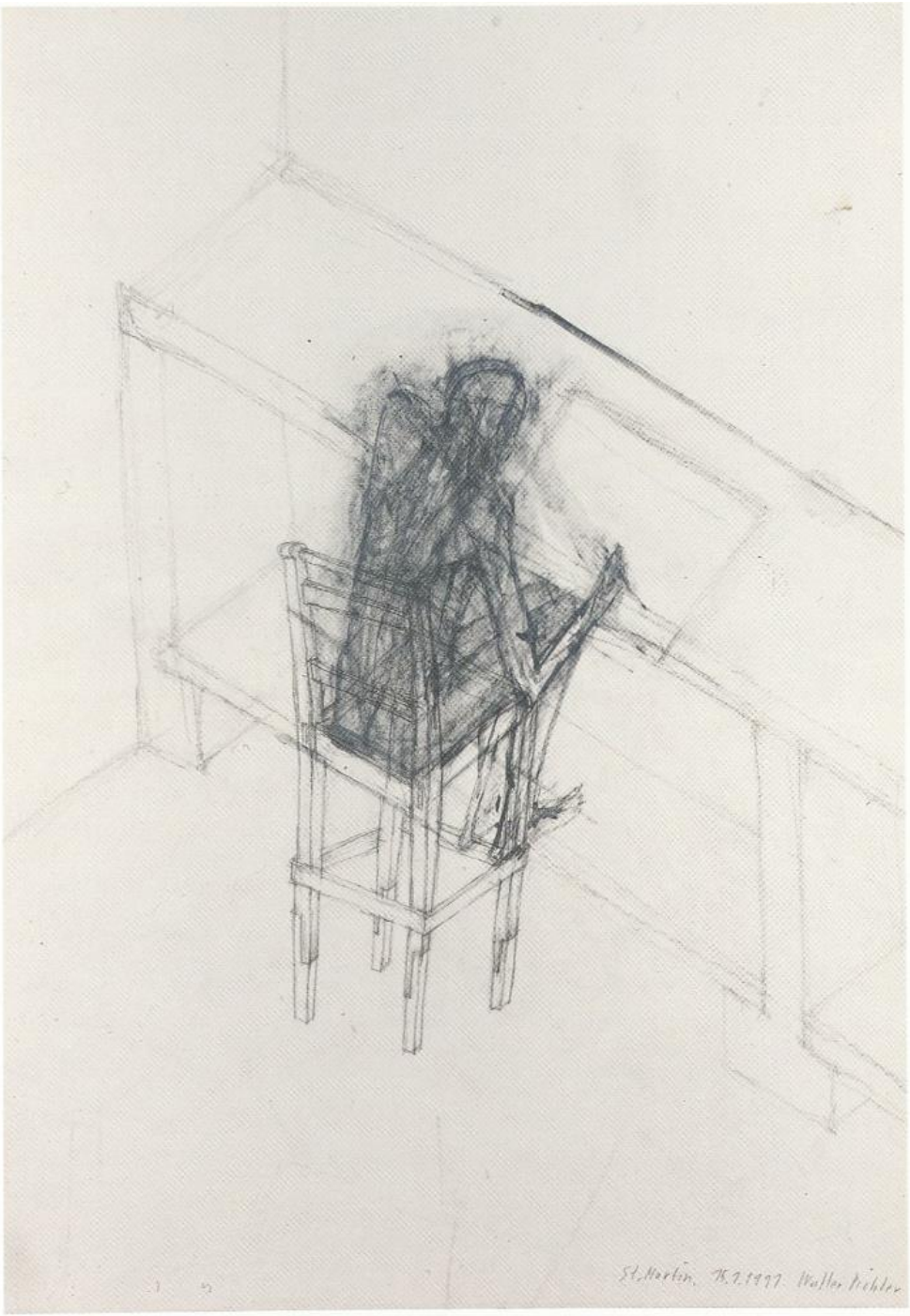
angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 792 393
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt / field of study as it appears on the student record sheet:	Doktoratsstudium der Philosophie Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Mit
herzlichem Dank
an Univ. Prof. Dr. Norbert Bachleitner
meine Frau Lidia und
meine Tochter
Maya


St. Martin 15.7.1997 Walter Pichler

SCHRIFTSTELLER UND BILDHAUER - WALTER PICHLER UND DIE LITERATUR

INHALT

1. Einleitung 11
1.1. Fragestellungen 11
1.2. Literarische Wechselbeziehungen 18
1.3. Aufbau der Arbeit 24
2. Die Buchgestaltungen für den Residenz Verlag und Jung und Jung: 29
2.1. Einleitung 29
2.2. Hiromi Itō / Masahiko Nishi 32
2.3. Péter Esterházy 38
2.4. Thomas Bernhard 39
2.5. Günter Brus 49
2.6. Helmut Eisendle 58
2.7. Karl Günther Hufnagel 60
2.8. Bruno Bayen 65
2.9. Anthologie: "Manche Künstler sind Dichter" 67
3. "Präludium zur neuen Kälte der Welt" von Dimitri T. Analis mit Zeichnungen von Walter Pichler 69
3.1. Einleitung 69
3.2. "Les vacances de la mort en Occident" 71
3.3. "Images persistantes" 74
4. Erinnerungsarbeit: Zeichnen und Erzählen 87
4.1. Esterházy - Jandl 87
4.2. Genette, Pichlers Kataloge und ihr Beiwerk 89
4.3. Kafka 90
4.4. "Zeichner" und "Der Schreiber" 92
4.5. "Haus neben der Schmiede" 95
4.5.1. Handke - Pichler - Cezanne 97
4.5.2. "Träumer" 101
5. Bezüge zu einzelnen Autoren 104
5.1. Peter Handke 103
5.1.1. Naturbetrachtung 103
5.1.2. "Das Ende des Flanierens" 106
5.2. Thomas Bernhard 112
5.2.1. Literatur - Kunst - Religion 112

5.2.2. "Ebene" 114
5.2.3. Bernhard - Pichler - Rosei 118
5.2.4. "Frost" 124
5.3. Rainald Götz 132
5.3.1. "Abfall für alle" 132
5.3.1.1. Pichlers Buchgestaltung für Peter Handke in "Abfall für alle" 135
5.3.2. "Klage" 139
5.4. Oswald Wiener 144
6. Texte zu Katalogen und Ausstellungen in ihren literarischen Bezügen 147
6.1. "Skulpturen Modelle Zeichnungen" (1987) 147
6.2. Literatur im Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover (1977) 148
6.3. Literarische Bezüge in dem Band "Zeichnungen" (1996) 157
7. Zusammenfassung und Ausblick 157
8. Quellen- und Literaturverzeichnis 157
9. Anhang 172
9.1. Abbildungen **..... 172**
9.2. Verzeichnis der Abbildungen 197
9.3. Abstract 200

1. Einleitung

1.1. Fragestellungen

Zum narrativen Netzwerk aus Architektur, Skulptur und Zeichnung

Die vorliegende Arbeit widmet sich den vielfältigen Verbindungen Walter Pichlers zur Literatur. Was verbindet Bildhauer und Schriftsteller? In welcher Form und in welchen Medien und auf welche Art verschmelzen oder ergänzen sich die Gattungen?

Auf den ersten Blick bieten die Skulpturen und die dazugehörigen Gebäude in St. Martin, welche neben den Zeichnungen und Objekten den Kern von Pichlers Arbeit bilden, wenig Anhaltspunkte für ausgeprägte Wechselbeziehungen. Während sich Architektur und Skulptur durch Symmetrien und Abstraktion vom Erzählerischen entfernen, so die These, nähert sich Pichler durch die begleitenden Zeichnungen mit integrierten Textelementen dem Narrativen hinter allen Räumen und Figuren wieder an. Auf die Frage nach dem Einfluss der Literatur auf Walter Pichler antwortete Max Peintner, ein langjähriger Weggefährte Pichlers lapidar: "Da gibt es nicht viel. Vielleicht die Bibel."[1]

Die Bibel als das Buch schlechthin bietet sicher einen guten Einstieg, wenngleich mit den Mythen und Erzählungen der frühen Hochkulturen noch viel ältere Texte den weit gereisten Künstler beschäftigt und beeinflusst haben mögen. Diese Verbindungen sind durch die streng hermetische Form der Skulptur nur schwer herauszuarbeiten und lassen sich vielfach nur erahnen. Aber nicht nur die Zeichnung birgt erzählerische Elemente, sondern auch die Skulptur, wie Rudi Fuchs in seinem Aufsatz zu Pichlers Ausstellung im Amsterdamer Stedelijk Museum festhält:

> "From the very beginning, the function of visual art, and especially of painting, was to tell stories. […] The sculpture is by nature heavier, and its expression should be more subdued; but it too has sought narrative motion and expression for centuries."[2]

[1] Gespräch mit Max Peintner im Museum für Angewandte Kunst in Wien. Juni 2016.
[2] Rudi Fuchs: Acropolis. In: Walter Pichler: Tekeningen Beelden Gebouwen. Drawings Sculptures Buildings. Niederländisch/Englisch. Mit Texten von Rudi Fuchs und Walter Pichler. Stedelijk Museum Amsterdam. Galerie Ulysses. Amsterdam und Wien: 1998. S. 14.

Gerade das Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und Zeichnung bildet laut der Kuratorin Bärbel Vischer ein besonderes narratives Netzwerk.[3] Für Peter Handke ist es bei den Statuen des alten Griechenlands wie bei den Bildern Walter Pichlers das "Innehalten in einer großen Bewegung, wodurch erst die Geschichte ingangkommt."[4]

Literatur, Philosophie und Kunst

Zwischen Literatur und Philosophie besteht ein grundsätzliches Verhältnis wechselseitigen Antriebs. Die Literatur entfaltet das Mögliche anhand einer konkreten Geschichte. Die Philosophie zieht ihre allgemeinen Schlüsse aus der Anschauung der Welt und sieht sich in den Ergebnissen der Literatur bestätigt oder widerlegt, jedenfalls immer herausgefordert, indem sie mit neuen Konkretisierungen einer möglichen Welt konfrontiert wird.

So wie die Philosophie versucht, die Welt in allgemeinen Gesetzmäßigkeiten zu fassen, kann auch die Bildhauerei, die Objektkunst, die Zeichnung, aber auch die Architektur, also die Disziplinen Walter Pichlers, dazu beitragen das, was die Literatur in oft unübersichtlicher Gedanken- und Bilderflut darstellt, in einer Zeichnung, in einem Raum oder in einem Objekt fassbar bzw. anschaulich zu machen.

Eine spezielle Rolle kommt dabei dem Medium Buch zu, welches die Wortfolgen einer Erzählung materiell fassbar macht, aber auch die Rezeption zahlreicher Reproduktionen von Bildern eines Künstlers in konzentrierter und ausgesuchter Abfolge als Katalog ermöglicht.

Zum Verhältnis von Bild und Sprache und der doppelten Natur des Zeichnens

Hugo von Hoffmannsthal schreibt in seinen Aufzeichnungen: "Sprache ist überhaupt nur Bild."[5] Im Umkehrschluss lässt sich sagen, dass auch alle bildende Kunst sprachlich ist und einen erzählerischen Kern in sich trägt. Indem die gemeinsamen Ursprünge von Text und Bild als Abbild und Abstraktion mitberücksichtigt werden, soll anhand des Werkes von Walter Pichler ein wechselnder Blick angeboten werden, der eine parallel

[3] Bärbel Vischer: In der Zeitschleife. In: Walter Pichler. Skulpturen Modelle Zeichnungen. Sculptures Models Drawings. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2011. S. 12.
[4] Peter Handke: Ohne Titel. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz und Carl Haenlein. Residenz Verlag: Salzburg und Wien. 1987. S. 4.
[5] Hugo von Hoffmannsthal: Aufzeichnung aus dem Jahr 1893. In: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Bernd Schoeller. Reden und Aufsätze: Aufzeichnungen. 1889-1929. Frankfurt am Main. 1979. S. 360.

verlaufende Perspektive von Literatur und Kunst zeigen möchte. Dabei soll sichtbar gemacht werden, wie manche Künstler Dichter sind und warum gerade Walter Pichler zu dieser Gattung zählt.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Literarizität von Arbeiten eines Künstlers sowie dem literarischen Blick einiger Autoren auf diese Arbeiten. Dabei soll in Ergänzung zu bisherigen Untersuchungen herausgearbeitet werden, dass nicht nur die Architektur wesentlicher Impulsgeber für die künstlerische Arbeit Pichlers war, sondern dass sich auch die Literatur wie ein roter Faden durch Pichlers Schaffen hindurchzieht. Pichler hat immer wieder Doppelgänger bzw. Verdoppelungen von Köpfen und Figuren gezeichnet, was durchaus auch als Hinweis auf die zweifache Natur des Zeichners als Künstler und Erzähler verstanden werden kann.[6]

Performative Parallelen in der Literatur und in der Kunst Walter Pichlers

Kafkas Beschreibung seiner Arbeitssituation wird in Pichlers Darstellungen der eigenen Arbeitsbedingungen einer vergleichbaren Analyse unterzogen. Friederike Fellner hat in ihrer Studie zu Kafkas Zeichnungen "das körperhafte Verbundensein mit dem literarischen Prozess"[7] als das höchste Ziel von Kafka beschrieben, und weniger das Geschriebene. Das Geschriebene sei nur die Spur, die zu dem Schreibakt führe, welcher das eigentlich Wesentliche der Kunst sei.

In Analogie zu dieser These wäre das Gezeichnete nur die Spur, die zu dem Zeichenakt führt. Während Kafka seine Manuskripte immer wieder mit Randzeichnungen versehen hat, die sich häufig dem Schreibakt widmen, hat Pichler meist kleine Textbausteine an den Rand seiner Zeichnungen gesetzt. Schreib- und Zeichenakt können wie zwei Seiten einer Medaille betrachtet werden, was anhand von Pichlers Arbeiten "Zeichner" und "Der Schreiber" im Kapitel 4.4. im Detail untersucht wird.

Focillon weist in seinem Essay "Lob der Hand" darauf hin, dass der Mensch durch seine Hand in der Lage ist, eine von der Natur unterschiedliche Welt zu schaffen, wohingegen das handlose Tier selbst in den herausragendsten Gattungen an der Schwelle zur Kunst stehen bleibe:

[6] Vgl. Walter Pichler: Bilder. Mit einem Text von Christian Reder. Residenz Verlag. Salzburg: 1986. S. 174-181.
[7] Friederike Fellner: Kafkas Zeichnungen. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn: 2014. S. 10.

> "Es vermochte weder eine magische, noch eine nutzlose Welt zu schaffen. Es konnte wohl im Liebestanz eine Religion der Gattung mimen oder sogar gewisse Bedeutungsriten andeuten: es blieb aber unfähig, durch die Kraft der Bilder zu "bezaubern" oder absichtslose Formen zu erzeugen. Und der Vogel? Selbst sein köstlicher Gesang ist, wie das Murmeln wie Wind und Welle, nur ein Arabeske, auf der wir unsere innere Symphonie komponieren."[8]

Focillon gibt damit einen Hinweis auf den gemeinsamen Ursprung der Literatur und der bildenden Kunst im performativen Akt der menschlichen Hand, die zeichnet, schreibt oder Material gestaltet.

Die performative Dimension der Literatur wird durch den Druck des Manuskripts weiter in den Hintergrund gedrängt als bei einer Zeichnung, die unmittelbar als Abbild des ursprünglichen körperlich-künstlerischen Aktes reproduziert wird. Pichlers Bildkataloge zeigen immer wieder Abbildungen des Künstlers bei der Arbeit an den Skulpturen oder beim Bau eines Gebäudes, was ebenfalls den künstlerischen Schöpfungsakt in den Mittelpunkt rückt.

Der Werkkatalog als intermedialer Schauplatz

Pichlers Ausstellungskataloge dienen somit auch der Dokumentation der Entstehung der Arbeiten als Gesamtkomposition. Der sorgfältig ausgearbeitete Katalog diente dabei als fixes Drehbuch, das an Ort und Stelle nur mehr ausgeführt werden musste.[9]

Pichlers Ausstellungskataloge weisen dabei sowohl strukturelle Ähnlichkeiten mit dem von Kramer/Pelz dargestellten Paradigma der offenen Struktur des "Albums" als auch mit der hierarchischen Struktur des "Buches" auf. Kramer/Pelz[10] führen Barthes und Wittgenstein an, um die Dialektik zwischen Buch und Album zu skizzieren, die Schlüsse auf die Narrativität von Pichlers Ausstellungskatalogen ermöglicht. Roland Barthes unterscheidet zwischen dem Buch als durchkonstruiertes, einheitlich gegliedertes und

[8] Henri Focillon: Lob der Hand. Francke Verlag. Bern: 1958. S. 27.
[9] Vgl. Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen. Galerie Elisabeth und Klaus Thoman. Innsbruck: 2004. S. 68.
[10] Vgl. Anke Kramer / Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Wallstein Verlag. Göttingen: 2013. S. 7.

hierarchisches Universum und dem Album als uneinheitliches, nichtlineares Gewebe aus Kontingenzen.[11]

Wittgenstein schreibt im Vorwort zu den "Philosophischen Untersuchungen", dass sein Text keine streng logische und möglichst lückenlose Gedankenfolge im Sinne des "Tractatus logico-philosophicus" präsentiere, somit kein linear argumentierendes "Buch" darstellt, sondern *nur* ein "Album" sei, das einen langwierigen und verwickelten Schaffensprozess darstellt, bei dem einzelne Punkte in unterschiedlichen Bildern immer neu und von verschiedenen Richtungen her berührt werden.[12] Eine ähnliche Methode verfolgt Pichler, der die Welt durch Exaktheit und logische Nachvollziehbarkeit der Gedankengänge zu fassen versucht und dabei auf ein albenhaftes Verfahren zurückgreift, das nicht streng linear und hierarchisch, sondern in "kreisenden Bewegungen"[13] Stringenz erzeugt.

Die Reflexionen zur narrativen Kohärenz des Albums bei Kramer/Pelz lassen sich auch auf die Kataloge Pichlers übertragen, die mangels einer linearen Erzählweise Narrativität aus ihrer albenhaften Konstellation generieren:

> "Entscheidend für die lebendige Aussage eines Albums ist, dass dieses vor allen Fragen nach Textkohärenz bereits auf der Objektebene allein dadurch Kohärenz stiftet, dass innerhalb seines Rahmens bestimmte wiederkehrende Dinge und Formate als Referenzträger und als Spuren von Handlungen, Ereignissen und Begegnungen wiederholt in Erscheinung treten. Mit anderen Worten, der narratologische Faden der Gesamtaussage steckt in der Rahmung einer albenhaften Konstellation, und erst auf einer eingebetteten zweiten Erzählebene formieren die gesammelten Einzeleinträge ihre Aussagen. Die Narrativität von Alben entsteht aus einem vielfach metaleptischen Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung."[14]

So setzt Pichler in zahlreichen Katalogen Planskizzen seines Hofes in St. Martin an den Anfang, um einen Rahmen für die einzelnen, sich an diesem Ort zwischen den einzelnen

---

[11] Vgl. Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978, 1979 und 1979-1980, Éric Marty (Hrsg.). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2008. S. 294.
[12] Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Joachim Schulte (Hrsg.). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2003. S. 8.
[13] Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Mathias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 11 f.
[14] Anke Kramer / Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. S. 13.

Projekten fortspinnenden Erzählebenen zu liefern. Jeder Band, der sich einem Einzelprojekt widmet, beispielsweise "Die Passage" oder "Das Türmchen", stellt eine Binnenerzählung im Rahmen des Gesamtprojekts in St. Martin dar. "Nicht zuletzt deswegen ist DAS TÜRMCHEN, obwohl ein sehr wichtiger Bestandteil in St. Martin, eine eigene, in sich geschlossene Welt."[15]

Pichlers handgezeichnete Buchumschläge

Randzeichnungen, wie sie in Kafkas oder auch Handkes Manuskripten immer wieder auftauchen, gehen bei der Produktion literarischer Bücher in der Regel verloren und werden allenfalls als Motiv für den Buchumschlag vereinzelt wieder sichtbar. Die handschriftlichen Textzeilen auf Pichlers eigenen Zeichnungen bleiben in den Bildbänden als Spuren und Fragmente der Literatur erhalten.

Pichlers handgezeichnete Buchumschläge verweisen auf den performativen Akt des Schreibens: Wie die Zeichnungen "Der Schreiber" und "Der Zeichner" erkennen lassen, besteht kaum ein Unterschied zwischen der zeichnenden und der schreibenden Hand bei der Entstehung des Kunstwerks.[16] Durch die Veröffentlichung eines Manuskripts in Buchform tritt der performative Akt des Schreibens jedoch wieder in den Hintergrund. Pichlers Buchcover mit ihren handgezeichneten Buchstaben rufen den schöpferischen Akt des Schreibens mit der Hand wieder in Erinnerung. Gerade bei Schriftstellern wie Peter Handke oder Franz Kafka, die ihre Literatur mit der Hand aufzeichneten, verschwimmen die Grenzen zwischen Zeichnen und Schreiben: Beiden gemeinsam ist die über das Papier geführte Hand, die entweder linear eine Buchstabenfolge oder flächig ein Bild erscheinen lässt.

Focillon spricht in dem Aufsatz "Lob der Hand" von einer zweifachen Poetik durch die nicht restlos erfolgte Trennung von Mund und Hand. Der Essay ruft die Rolle der Hand bei der Erfindung der Sprache durch den gemeinsamen Ursprung der Stimme und der Hände in Erinnerung:

> "Während wir mit dem Mund sprechen, schweigen wir mit den Händen, und in gewissen Gegenden zeugt es von schlechtem Geschmack, sich gleichzeitig mit Worten und Gebärden auszugdrücken; andere

[15] Walter Pichler: Das Türmchen. Galerie Krinzinger Innsbruck. Ausstellungskatalog. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1988. S. 5.
[16] Vgl. Kapitel 4.4.

> hingegen haben sich diese zwiefache Poetik aufs lebendigste bewahrt: selbst wenn ihre Wirkungen ein wenig vulgär sind, so widerspiegelt sie doch aufs genaueste einen früheren Zustand des Menschen: Die Erinnerung nämlich an seine Bemühungen, ein neues Wort zu erfinden. […] im Anfang war das Wort, im Anfang war die Tat, denn Wort und Tat, Hände und Stimme, sind in den gleichen Ursprüngen vereinigt."[17]

Transmediale Parallelen in Literatur und Pichlers Kunst

Neben den methodischen Verwandtschaften zwischen Literatur und Kunst sollen auch inhaltliche Parallelen, die sich transmedial durch die Gattungen ziehen, vergleichend dargestellt werden. Die gläserne Zerbrechlichkeit des Menschen ist einigen Skulpturen und Zeichnungen Pichlers ebenso immanent wie Kafkas Erzählungen. Die zuletzt im Museum der Moderne am Mönchsberg in Salzburg ausgestellten unterirdischen Städteutopien Pichlers folgen in ihren radikalen Ansprüchen Arthur Rimbauds Städtedarstellungen: "seine Städtebeschreibungen sind für mich wie Projekte … Genau diese dämonische Art versuche ich einzufangen."[18]

> "STÄDTE
> Die Regierungshochburgen zwischen den kolossalsten Schöpfungen der modernen Barbarei: unmöglich das matte Licht zu beschreiben, das der Himmel, unveränderlich grau, erzeugt, die kaiserliche Pracht der Gebäude und den ewigen Schnee des Bodens. Man hat, aus merkwürdigem Geschmack für das Ungeheure, alle klassischen Wunder der Baukunst wieder aufgeführt, und ich bin zugegen bei Gemäldeausstellungen in Räumen, die zwanzigmal weiträumiger sind als Hampton Court. Was für eine Malerei! Ein norwegischer Nebukadnezar hat die Treppen der Ministerien erbauen lassen; die Unterbeamten, die ich sehen konnte, sind bereits stolzer als Brahmanen, und ich zittere beim Anblick der Wächter der Riesenbauten und der Baumeister. Durch die Anordnung der Gebäude in geschlossenen Plätzen, Höfen und Terrassen hat man die Kutscher vertrieben. Die Parks geben, bearbeitet mit hervorragender Kunst, die ursprüngliche Natur wieder, die Oberstadt hat unerklärbare Teile: ein Meeresarm, ohne Schiffe, rollt seine blau gesprenkelte Fläche zwischen Quaimauern, die mit riesigen Kandelabern besetzt sind. Eine kurze Brücke führt zu einem Ausfallstor, unmittelbar unter der Kuppel der

[17] Henri Focillon: Lob der Hand. Francke Verlag. Bern: 1958. S. 27.
[18] Walter Pichler: Zit. nach: Karl Heinz Roschitz: Ohne Titel. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift. Heft 11. Innsbruck: 1972. S. 8.

> Heiligen Kapelle. Diese Kuppe besteht aus einem kunstvollen Stahlgerüst von ungefähr 15 000 Fuß Durchmesser."[19]

Als weitere inhaltliche Inspirationsquellen Pichlers werden bei Roschitz die Bibel, das Gilgamesch-Epos, ethnologische Werke, Bücher über anonyme indianische Architektur und über Revolutionsarchitekten wie Ledoux genannt.

1.2. Literarische Wechselbeziehungen

Max Peintners bereits erwähnte distanzierte Antwort auf die Gretchenfrage nach der Literatur bei Walter Pichler muss bei näherer Betrachtung als ironische Untertreibung verstanden werden. Peintner selbst wurde wegen seiner Nähe zur Literatur mitunter mehr als Schriftsteller und weniger als Zeichner und Architekt wahrgenommen. Laut Friedrich Achleitner erfüllt Architektur bei Pichler und Peintner immer eine Funktion als Mitteilung, wobei Peintner ganz vom Bauen Abstand genommen hat und Pichler mit wenigen Ausnahmen nur an einem Ort gebaut hat. Achleitner bemerkt dazu: "Man kann diese Bauten mit dem Vokabular einer Architektursprache beschreiben, trifft damit aber schwer ihren Sinn, ihre Mitteilung."[20] Um die Mitteilung von Architektur als Kunst erfahrbar zu machen, kann die Literatur eine wichtige Rolle als Vermittlerin spielen.

Neben dem Prosatext Thomas Bernhards hat Peintner einen zentralen biographisch-literarischen Begleittext zu dem frühen Werkband Pichlers "111 Zeichnungen" verfasst, wodurch den Mitteilungen der Zeichnungen zusätzliches Relief verliehen wird. Peintners Stil veranschaulicht darin mit unauffälliger Selbstverständlichkeit die symbiotische Einheit von Leben und Werk bei Walter Pichler. In dem biographischen Abriss erzählt Peintner von der gemeinsamen Studienzeit, in der Pichler auf Parties ostentativ in einer Ecke Thomas von Aquin las, auf den langen Straßenbahnfahrten in Wien Rimbaud, oder "einfach als gutes Buch"[21] die Bibel in der Luther-Fassung. Der Essay zeigt auf, wie Literatur, Religion und Philosophie Pichlers künstlerisches Schaffen mitbestimmen.

---

[19] Arthur Rimbaud: Städte. Zit. nach: Heinz Geretsegger / Max Peintner: Otto Wagner: 1841 - 1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur. Unter Mitarbeit von Walter Pichler. Residenz Verlag: Salzburg: 1964. S. 162.

[20] Vgl. Friedrich Achleitner: Die Wiederspiegelung des Abwesenden. Am Beispiel Architektur. In: Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1945. Otto Breicha / Reinhard Urbach (Hrsg.). Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. (S. 413-454) S. 432.

[21] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg: 1973. S. 10.

In Zeitungsartikeln und Rezensionen zu den Ausstellungen Pichlers wird regelmäßig Pichlers Nähe zur Literatur angesprochen. [22] Auf die direkte Frage, wie es der Künstler mit der Literatur halte "Ihre Kunst ist eine sehr literarische. Sind Sie auch ein Schreiber?" antwortet Pichler: "Wäre es mit der Bildhauerei nichts geworden, wäre ich vielleicht Schriftsteller. Ich bin aber ein großer Leser, habe auch vielmehr Freunde in Schriftsteller- als in Künstlerkreisen."[23]

Walter Pichler als Buchgestalter

Der lange und regelmäßige Kontakt zur österreichischen Literaturszene hat sich durch die über 40 Jahre dauernde Arbeit als Buchgestalter beim "Residenz Verlag", später beim Verlag Jung und Jung, praktisch von selbst ergeben. Die fruchtbare Zusammenarbeit beruhte auf Gegenseitigkeit, sodass neben den Buchgestaltungen für die Schriftsteller umgekehrt auch Texte von Schriftstellern für die Kataloge Pichlers entstanden.

Walter Pichler war mit Thomas Bernhard durch die Verlagsarbeit bekannt und so stellte Bernhard einen Prosatext für Pichlers Buch "111 Zeichnungen" zur Verfügung. Max Peintner lieferte zu dem Band den bereits erwähnten biographischen Essay über Walter Pichler. Der Aktionskünstler und Maler Günter Brus, der neben seinen rein literarischen Arbeiten in sogenannten Bild-Dichtungen[24] zu neuartigen Kombinationen von Literatur und bildender Kunst fand, dichtete Verse für Pichlers Buch "Zeichnungen" (1996):

> "Des Schattens Gegenlicht. Für Walter Pichler Gereimtes
>
> In die Tiefe, nach unten runden sich
> Schwermütige Zisternen.
> Heiter das Türmchen, die Standpunkt Warte
> Zwischen labilen Sternen.
>
> Sienna brennt und Sepia verdampft
> Im Messing Atoll
> Gelenkspfannen bergen ein Bad
> Aus irisgeilem Vitriol

[22] Der Verfasser möchte sich an dieser Stelle bei Walter Pichlers Bruder Peter Pichler und dessen Gattin Frieda Pichler bedanken, welche die Zeitungsartikel zu Walter Pichler über die Jahre gesammelt und dieser Arbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben.
[23] Edith Schlocker: Kunst für einen sentimentalen Ort. Tiroler Tageszeitung vom 25. Juni 2001.
[24] Vgl. Johanna Schwanberg: Günter Brus: Bild-Dichtungen. Springer Verlag. Wien und New York. 2015.

Bleischwere Liegen und langgestreckt
Bleichweiße Betten.
Erinnerungen graben sich ein
In hohle Gedächtnisstätten. […]"[25]

Walter Pichler in Texten und Essays

Darüber hinaus gibt es eine Gruppe von Aufsätzen in diversen Publikationsmedien, in denen weitere Essays über die Arbeit Pichlers außerhalb seiner Kataloge entstanden sind. Mathias Boeckl weist in seiner kunsthistorischen Dissertation zu Walter Pichler darauf hin, "daß das Werk Pichlers offenbar immer anziehend war für eine bestimmte Art der 'Begleitung' seiner Objekte durch eine Zeitlang dazu 'parallel' verlaufende Aufsätze, die Pichlers Denken in einer anderen Sphäre eben nicht analysieren, sondern gleichsam 'spiegeln' oder gar 'weiterspinnen'."[26]

Peter Handke schuf einen Text zum Maler Peter Pongratz und Walter Pichler in dem Band "Das Ende des Flanierens"[27] sowie ein Geleitwort[28] zu Pichler Buch "Skulpturen Zeichnungen Modelle". Der Schriftsteller Gerhard Roth verfasste einen Essay über Walter Pichler mit dem Titel "Archäologie einer nicht existierenden Vergangenheit und möglichen Zukunft".[29] Peter Rosei veröffentlichte einen Aufsatz mit dem Titel "Zu Walter Pichler"[30] in dem Buch "Versuch die Natur zu kritisieren".

Explizite Kunstzitate spielen eine Rolle in den Tagebuch-Romanen "Abfall für alle"[31] und "Klage"[32] von Rainald Götz, indem auf eine Ausstellung Pichlers in Berlin und einen

[25] Günter Brus: Des Schattens Gegenlicht. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Matthias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1996. S 23-26. S. 23
[26] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung" Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler. Diss. Wien: 1987. S. 298.
[27] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. In: Ders.: Das Ende des Flanierens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1980. S. 14-17.
[28] Peter Handke: Ohne Titel: In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz und Carl Haenlein. Residenz Verlag: Salzburg und Wien. 1987. S. 4.
[29] Gerhart Roth: Archäologie einer nicht existierenden Vergangenheit und möglichen Zukunft In: Ders.: Über Bilder. Österreichische Malerei nach 1945 aus der Sammlung der Zentralsparkasse. Jugend und Volk Verlag. Wien und München. 1990.
[30] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. In: Ders.: Versuch, die Natur zu kritisieren. Umschlaggestaltung von Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982.
[31] Rainald Götz: Abfall für alle. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1999.
[32] Rainald Götz: Klage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2008.

von Pichler gestalteten Umschlag eines Buches von Peter Handke verwiesen wird.[33] Zitieren bedeutet im lateinischen Ursprung so viel wie "in Bewegung bringen", was ein ansprechendes Bild für die Rolle der Kunst in der Literatur ergibt. Pichlers Kunst als Zitat in den Tagebuchtexten von Rainald Götz soll im Kapitel 5.3. zur Sprache gebracht werden.

Oswald Wieners experimenteller Roman "Die Verbesserung von Mitteleuropa" enthält einen "Appendix A"[34], welcher dem besseren Verständnis des Romans dienen soll und sich dabei auf Pichlers Serie von Zeichnungen zum sogenannten "Bio-Adapter" bezieht. Darüber hinaus hat Wiener einen Essay und den kurzen Prosatext "Wie liegen die Dinge" zur Ausstellung "Prototypen" von Walter Pichler verfasst.

Zeichnen und Erzählen

Neben dem Kunstzitat in der Literatur gibt es die Illustration als klassische Form des intermedialen Zusammenwirkens von Literatur und Kunst. Pichler unternimmt in einer Gruppe von autobiographischen Zeichnungen den Versuch, die Geschichte seiner Mutter stellvertretend für viele ähnliche Schicksale darzustellen: "Allerdings anstatt zu schreiben zeichne ich. Zeichnend werde ich oft autobiographisch, erforsche ich tiefe Zonen des kollektiven Unbewussten."[35]

Eine Zeichnung herzustellen, sei für Pichler das einzig Objektive. Eine ganze Serie solcher Zeichnungen berge aber die Gefahr ins rein Illustrative abzurutschen, was Pichler stets vermeiden wollte.[36] So existieren auch keine Buchillustrationen im klassischen Sinn von Walter Pichler.

Zeichnungen und Gedichte

Einen besonderen Einzelfall stellen jene Zeichnungen dar, die Pichler einem Gedichtband des griechischen Diplomaten und Dichters Dimitri T. Analis zur Verfügung gestellt hat. Analog zu Thomas Bernhards Text in Pichlers Buch "111 Zeichnungen" handelt es sich

[33] Vgl. Konstanze Fliedl / Marina Rauchenbacher / Joanna Wolf (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Band 1. De Gruyter Verlag. Berlin und Boston: 2011. S. 240 ff.

[34] Oswald Wiener: Appendix A. Der Bio-Adapter (für W. Pichler). In: Ders.: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1969.

[35] Edith Schlocker: Tauchgänge in das Unbewusste. Tiroler Tageszeitung vom 17.09.2004.

[36] Edith Schlocker: Wiedergutmachung an der Mutter. Zeichnungen von Walter Pichler auf Schloss Tirol. Dolomiten-Magazin (Mai 2010).

dabei um grundsätzlich völlig eigenständige Arbeiten, die sich in dem spezifischen Kontext mit den Zeichnungen einem neuen Interpretationsraum öffnen. Jedem Gedicht von Dimitri T. Analis ist neben der Übertragung Peter Handkes aus dem Französischen ins Deutsche eine "elementare" Zeichnung Pichlers beigefügt. Pichler nimmt dabei zentrale Motive seines Werkes heraus. Es handelt sich dabei um die letzten Zeichnungen des Künstlers.

Ohne die Gedichte zu illustrieren, erweitert sich der Interpretationsraum durch die Beifügung der Zeichnungen und auch die Zeichnungen erscheinen in einem neu gewonnen Zusammenhang. Bedenkt man die besondere Sorgfalt, mit der Pichler den Raum um seine skulpturalen Arbeiten gestaltet hat, so lohnt sich ein genauer Blick auf die Zusammenlegung von Gedichten und Zeichnungen.

Zur Dichotomie der linear sukzessiven Bedeutungsgenerierung in der Literatur und der flächig simultanen Darstellungsform der Kunst

Der Gegensatz zwischen der linear sukzessiven Bedeutungsgenerierung der Literatur und der flächig simultanen Darstellung eines Bildes bleibt bei Pichler grundsätzlich immer aufrecht. Selbst bei dem autobiographischen Bilderzyklus zum Schicksal der Mutter handelt es sich um eine Folge von souveränen Bildern, die jeweils auch autonom für sich bestehen können.

Bei Pichler finden sich keine sukzessiven Darstellungen von kausalen Handlungsabläufen, die man als "Literatur in Bildern" bezeichnen könnte. Eine strenge Trennung zwischen der simultanen Rezeption des flächigen Bildes von der linearen sukzessiven Wahrnehmung der Literatur wird aber auch bei Pichler immer wieder unterlaufen:

Die lineare Rezeption der Gedichte von Dimitri T. Analis wird durch die simultane Sichtbarkeit von Pichlers Zeichnungen unterwandert. Die Zeichnungen sind nicht nur neben dem Text gesondert abgebildet, sondern sie schimmern bei guter Beleuchtung zugleich durch das Papier hindurch. Damit ergibt sich eine zweite Bedeutungsschicht, die wie bei einem Palimpsest unter dem Primärtext erkennbar wird.

Auf den Buchumschlägen können Titel, Autor und Verlag gerade noch simultan mit dem "Titelbild" wahrgenommen werden. Bei der Lektüre des Klappentextes, der Aufschluss

über den Inhalt des Buches gibt, verschwindet bereits die simultane Wahrnehmung des Buchcovers aus den Augen des Betrachters. Die lineare Abfolge der Worte, Zeilen und Kapitel wird von der mehr oder weniger bewussten Wahrnehmung des Buchcovers jeweils zu Beginn und am Ende der Lektüre unterbrochen.

Durch die Zusammenstellung einzelner Werkgruppen in Pichlers Büchern über das "Haus neben der Schmiede", "Die Passage", "Das Türmchen" u.a. wird die simultane Wahrnehmung der einzelnen Zeichnungen oder Skulpturen maßgeblich durch die sukzessive Abfolge der Abbildungen bestimmt, die mit linearen Begleittexten versehen werden.

Die simultane Rezeption der Kunst Pichlers wird durch die im fünften und sechsten Abschnitt behandelten Bezüge zu einzelnen Schriftstellern sowie den literaturbezogenen Texten und Essays im sechsten Abschnitt erweitert, die in ihren linearen Texten eine Fortsetzung der flächigen Primärwerke Pichlers darstellen.

Das Dilemma, dass Kunst gerade das ausdrückt, was nicht mit Worten gesagt werden kann, hemmt keineswegs das Bestreben, sich dem in Worten anzunähern, was in der Kunst gezeigt, aber nicht gesagt werden kann: Bereits Goethe hat auf dieses Dilemma hingewiesen, dabei aber auch auf die Fruchtbarkeit der Reflexion von Kunst in Worten aufmerksam gemacht:

> "Die Kunst ist die Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darum bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugutekommt."[37]

Grünewald zeigt die Dialektik der stets literarischen Struktur von Bildern und der bildlichen Struktur von Worten auf, die mit der semiotischen Differenzierung von Zeichen in Text und Bild einhergeht: Während sich bei der Rezeption des Geschriebenen das Wort zum (inneren) Bild drängt, strebt das Bild wiederum zum (inneren) Wort, um

[37] Johann Wolfgang von Goethe: Maximen und Reflexionen. Nr. 729. In: Goethes Werke. Bd. 55. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Weimar 1897. Verlag Böhlaus Nachfolger. Weimar: 1999.

es interpretieren zu können. Erst durch die Benennung des Gesehenen kann eine kommunikative Verarbeitung stattfinden.[38]

1.3. Aufbau der Arbeit

Gliederung

Zu Beginn sollen einige Beispiele von Pichlers Buchgestaltungen dessen künstlerisches Verständnis für die graphische Darstellung des Kerns eines literarischen Textes veranschaulichen. Im nächsten Schritt wird der Gedichtband von Dimitri T. Analis mit Zeichnungen von Walter Pichler anhand einer exemplarischen Analyse zweier Gedichte behandelt. Dabei soll gezeigt werden, wie sich wesentliche Züge beider Arbeiten im wechselnden Blick besser darstellen lassen als bei isolierter Betrachtung. Die Gegenüberstellung dient als Sprungbrett in die vielfältigen Bedeutungsebenen, die sich aus dem Zusammenspiel ergeben.

Der Themenkomplex der "Erinnerungsarbeit", welcher Elemente des Zeichnens und des Erzählens verbindet, soll im vierten Abschnitt an Beispielen wie dem "Haus neben der Schmiede" veranschaulicht werden. Der fünfte Abschnitt wird auf die Wechselbeziehungen zu einzelnen Autoren wie Peter Handke, Thomas Bernhard, Rainald Götz und Oswald Wiener eingehen.

Der Text-Bildband, das reicht vom Roman mit Umschlagbild bis zu den Werkkatalogen Pichlers, wird in dieser Arbeit als werküberspannende zentrale Schnittstelle für Literatur und bildende Kunst im Sinne der von Kramer/Pelz[39] aufgezeigten Dialektik zwischen den Paradigmen des durchkonstruierten "Buches" und des "Albums" als offenes, uneinheitliches Gewebe aus Kontingenzen, untersucht.

Pichlers Ausstellungen und die dazugehörigen Bildbände dienen dazu, jemandem, der nicht an der Entstehung seiner Arbeiten teilgenommen hat, einen geordneten Zugang zu eröffnen. Pichler geht es dabei nicht um lineare "Entwicklung". Seine Arbeitsweise wurde

[38] Vgl. Dietrich Grünewald: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Susanne Hochreiter / Ursula Klingenböck (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Transcript Verlag. Bielefeld: 2014. S. 19.

[39] Anke Kramer / Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Wallstein Verlag. Göttingen: 2013. S. 8.

von ihm als "Untersuchung" in verschiedenen Medien beschrieben, die sich in "kreisenden Bewegungen" vollzieht.[40]

Forschungsstand

Neben der motivgeschichtlichen Dissertation " 'Komprimierte Weltanschauung.' Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler" von Mathias Boeckl[41] und den essayistischen Herangehensweisen von Max Peintner[42] und Christian Reder[43] existieren zahlreiche akademische Abschlussarbeiten mit unterschiedlichen Schwerpunkten aus den Fächern Kunstgeschichte und Design:

- Claudia Winternitz: Assoziationen zum Motiv des Todes. Zeitlose Morphologie der Ruhenden. Eine Betrachtung von Grabplastiken und Zeichnungen Walter Pichlers. (Diplomarbeit Wien: 1993)
- Hermann Glettler: Kunst in kultischer Inszenierung. Zur Bedeutung des Kultes im Werk des Bildhauers, Zeichner und Architekten Walter Pichler (Diplomarbeit Graz: 1994)
- Peter Auinger: Über den Archetypus in der Architektur am Beispiel von Walter Pichler. (Diplomarbeit Wien: 1998)
- Lukas Kerschbaum: Walter Pichlers "Galaxy Prototypen" im Kontext des Zeitgeistes der Sechziger Jahre und der Blick auf Pichler als Designer (BA-Arbeit St. Pölten: 2014)
- Claudia Wiesmeier: Die Vision von neuem Raum. Der "große Raum" (1966) von Walter Pichler als Ausdruck einer antifunktionalistischen Kreislaufmetapher zwischen Architektur, Design und Kunst. (BA-Arbeit St. Pölten: 2014)

[40] Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Mathias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 11 f.
[41] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung" Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler. Diss. Wien: 1987.
[42] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg: 1973.
[43] Christian Reder: Über Walter Pichler. In: Walter Pichler: Bilder. Mit einem Text von Christan Reder. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1986. S. 201-221.

Auch wenn die Rolle der Literatur in diesen Arbeiten am Rande immer wieder erwähnt oder angedeutet wird, gibt es bisher noch keine Untersuchung, die sich ausschließlich oder auch nur schwerpunktmäßig mit Walter Pichlers Verhältnis zur Literatur beschäftigt. Die daraus resultierende Forschungslücke soll mit der vorliegenden Arbeit gefüllt werden.

Methode

Die kaleidoskopische Vielfalt der literarischen Wechselbeziehungen im Werk von Walter Pichler erfordert einen polymethodischen Forschungsansatz: Im Vordergrund stehen biographische, rezeptionsgeschichtliche, hermeneutische, ikonographische und intermediale bzw. transmediale Ansätze, die wechselseitig ineinandergreifen. Dabei soll zunächst die hermeneutische Analyse im Vordergrund stehen, bei der die komparatistische Kernkompetenz des "close readings" durch den wechselnden Blick in die bildende Kunst erweitert wird. Die sinnhafte Erschließung von Zusammenhängen soll als Ergänzung der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik durch die ikonographische Betrachtung der Kunst Walter Pichlers und vice versa stattfinden. Neben einer biographischen und rezeptionsgeschichtlichen Aufarbeitung von Pichlers Verhältnis zur Literatur unter Berücksichtigung von Interviews, Rezensionen und eigenen Katalogtexten soll das intermediale Ineinandergreifen von Literatur und Kunst bei Walter Pichler sichtbar gemacht und einer Interpretation zugänglich gemacht werden.

Einen guten Überblick über komparatistische Intermedialitätsforschung findet sich bei Dunja Brötz "Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung"[44]. Die Abhandlung zeigt die Mehrdeutigkeit des Intermedialitätsbegriffs auf, die zunehmend eine produktive Anwendung erschwert. Es wurden daher neue Terminologien entwickelt, um spezifische Erscheinungsformen, die unter den als zu weit gespannten "Schirmbegriff"[45] (Umberto Eco) fallen, besser darstellen zu können.[46]

[44] In: Dunja Brötz / Beate Eder-Jordan / Martin Fritz (Hrsg.): Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme. Innsbruck University Press. Innsbruck: 2013.
[45] Irina Rajewsky: Intermedialität. Francke Verlag. Tübingen und Bern: 2002. S. 6.
[46] Vgl. Urs Meyer / Roberto Simanowski, Christoph Zeller: Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Wallstein Verlag. Göttingen: 2006. S. 8.

Was bei Oskar Walzel 1917 als "Wechselseitige Erhellung der Künste"[47] beschrieben wurde, emanzipierte sich in den 1960er Jahren bei Higgins unter dem Begriff *Intermedia*[48] zu einem künstlerischen Programm. In der Literaturwissenschaft arbeitete man sich an der Verbindung der Intermedialität mit dem ebenso schillernden Begriff der Intertextualität ab, womit sich die Komplexität der Terminologien zu potenzieren begann.[49]

Irina Rajewsky brachte schließlich den noch relativ jungen Begriff der Transmedialität ins Spiel, mit dem "medienunspezifische Phänomene, die in verschiedenen Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können."[50] Urs Meyer hat den Begriff der Transmedialität in Anlehnung an Genette in die Begriffe Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität und Archimedialität aufgespalten.[51]

Da bereits differenzierte und weit verzweigte Typologien zur Beschreibung von intermedialen Phänomenen vorliegen, bietet die vorliegende Arbeit keine zusätzliche Terminologie an. Vielmehr soll durch genaue Betrachtung festgestellt werden, welche Begriffe am besten den aufzuzeigenden Wirkungszusammenhang benennen können. Dadurch soll vermieden werden, dass der Forschungsgegenstand in ein vorgefertigtes Instrumentarium gezwängt wird, das der Sache zumindest teilweise fremd ist und dem Untersuchungsgegenstand dabei insofern Gewalt antut, als jene Aspekte, die nicht in das Konzept passen, verloren gehen.

Die Begriffe sollen daher sorgfältig wie ein passendes Kleid ausgesucht und anprobiert werden. So wie Pichler für seine "Bewegliche Figur" eigene Gewänder angefertigt hat, wobei Kleidung für Pichler bereits als erste Stufe der Architektur durch Gestaltung des

[47] Oskar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: 2017.
[48] Dick Higgins: Statement on Intermedia. In: Kristine Stiles, Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley, Los Angeles und London: 1996. S. 728-729.
[49] Vgl. Horst Zander: Intertextualität und Medienwechsel. In: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: 1985. S. 178-196.
[50] Irina Rajewsky: Intermedialität. Francke Verlag. Tübingen und Bern: 2002. S. 13.
[51] Urs Meyer: Transmedialität: (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität): Das Beispiel der Werbung. In: Urs Meyer / Roberto Simanowski / Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Wallstein Verlag. Göttingen: 2006. S. 110-130.

allernächsten Raumes galt,[52] sollte sich jede hermeneutische Anstrengung den Umstand bewusst machen, dass sie einen geistigen Raum um ein Objekt entwirft. Die Elemente sollen dabei koordiniert und nicht einem einzigen Modell subordiniert werden.

Es liegt in der Verantwortung der hermeneutischen bzw. ikonographischen Analyse, einen geistigen Raum zu entfalten, in dem die Arbeiten so gut wie möglich betrachtet werden können. Hermeneutik meint hier den Versuch, in einer hin und her laufenden Bewegung zwischen der Kunst und der Literatur neue Zusammenhänge zu erkennen und durch einfühlendes Nacherleben ein komparatives Verstehen zu ermöglichen. Pichler öffnet sich dieser Methode, indem er Skizzen, Zeichnungen, Kataloge und Häuser entwirft, die seine Arbeit möglichst nachvollziehbar und anschaulich machen sollen. Die Titel von Pichlers Katalogen sprechen dabei bereits das transmediale Verfahren an, Dinge in verschiedenen Kategorien sichtbar zu machen.

[52] Vgl. Sabine Breitwieser: Gespräch mit Walter Pichler vom 24.11.1997. In: Prototypen. (1966-1969). Texte von Georg Schöllhammer und Oswald Wiener u.a. Herausgegeben von Sabine Breitwieser. Generali Foundation. Residenz Verlag. Salzburg: 1998. S. 22.

2. Die Buchgestaltungen für den Residenz Verlag und Jung und Jung:

2.1. Einleitung

1961 überträgt der Gründer des Residenz Verlages Wolfgang Schaffler die graphische Gestaltung der Bücher und aller Drucksorten Walter Pichler auf Empfehlung Raimund Abrahams. Die Publikation literarischer Werke hatte zu dieser Zeit in dem 1956 gegründeten Verlag gerade erst begonnen. Pichler wird in den nächsten knapp 40 Jahren für das gesamte Erscheinungsbild und Corporate Design des Verlages verantwortlich sein. In einem Zeitungsinterview meint Pichler zurückblickend: "Das war anfänglich für mich eine große Stütze und später wurde ich für den Verlag eine große Stütze."[53]

Mit der groß angelegten Anthologie "Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945" sowie Publikationen von Peter Handke und H. C. Artmann wird der Residenz Verlag ab 1967 zu einem zentralen Medium für Kunstschaffende in Österreich. 1969 tritt Thomas Bernhard mit dem Buch "An der Baumgrenze" in den Verlag ein. In den 70er Jahren arbeitet Pichler im Verlag mit zahlreichen renommierten Schriftstellern der österreichischen Nachkriegsliteratur zusammen: Friedrich Achleitner, Gerhard Amanshauser, Alois Brandstetter, Erwin Einzinger, Helmut Eisendle, Barbara Frischmuth, Reinhard P. Gruber, Peter Henisch, Gert F. Jonke, Alfred Kolleritsch, Hans Lebert, Peter Rosei, Julian Schutting, Gernot Wolfgruber und viele andere.

Auch wenn Pichlers Name nur in Ausnahmefällen eigens in den Buchumschlägen ausgewiesen ist, waren die Umschläge unverwechselbar und unschwer als solche von Walter Pichler erkennbar. In einer Fachzeitschrift für Gebrauchsgraphik wird Pichlers Arbeit zwischen technischer Beherrschung und künstlerischer Gestaltung verortet:

> "Mit sparsamen Mitteln, diszipliniert und technisch perfekt die Drucktechnik nutzend, erreicht Pichler Aussagen, die weit über das Maß der herkömmlichen Buchgestaltung hinausreichen. Bemerkenswert ist der Umgang mit der Schrift. […] Schlichter Bleisatz, handgezeichnete Typen, ins Illustrative gleitend, Klassisch-Elegantes. Bildliches ist bei Pichler naturgemäß Persönliches - Inhalte

[53] Edith Schlocker: Tauchgänge in das Unbewusste. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 17.09.2004.

> werden reflektiert und graphisch verdichtet - jedoch nie Selbstzweck, sondern Duft, Schwingung des Werkes."[54]

Der Umschlag gibt dem Werk eine materielle Projektionsfläche, die dem literarischen Text ein Gesicht verleiht. So wie die sprachliche Übersetzung einen Text verwandelt, so verändert sich die Literatur auch bereits bei der rein materiellen Transformation vom Manuskript zum fertigen Buch. Die Wahrnehmung eines Textes in Buchform unterscheidet sich von der Lektüre einer Handschrift so selbstverständlich, wie ein mündlich vorgetragener Text anders auf den Rezipienten wirkt, als ein gelesener Text.

Der Umschlag als sichtbare und berührbare Oberfläche der vervielfältigten, literarischen Arbeit stellt einen einflussreichen Zugangs- und Berührungspunkt für den Rezipienten dar. Der Text wird je nach der spezifischen Gestaltung des Buches auf eine ganz bestimmte Art vermittelt, so wie ein Mensch durch mündlichen Vortrag einen Text auf ganz individuelle Art vorträgt. Der Umschlag, das gewählte Papier, die Drucksorte, alle diese spezifischen Eigenschaften des Buches haben einen Einfluss auf die Rezeption, so wie die Stimme, das Gesicht oder die Kleidung einer Person, die einen Text mündlich vorträgt.

Der Residenz Verlag konnte mit Pichlers Gestaltungen sowohl einen hohen Wiedererkennungswert als auch ein hohes Maß an Individualität des einzelnen Umschlags erreichen. Im Jahr 2000 wechselte Pichler nach der Entlassung von Jochen Jung aus dem Residenz Verlag zu dem neu gegründeten Verlag Jung und Jung.

Für die Gestaltung des Umschlagentwurfs traf sich der Verlag mit Walter Pichler zu einem Termin je Buchsaison. Dabei wurden die Texte mit Auszügen aus den mitunter noch unfertigen Manuskripten besprochen, um einen wesentlichen Aspekt für das Gesamte zu erkennen. Auf dieser Grundlage fertigte Pichler sehr spontan seine Entwurfszeichnungen für den Umschlag an. Wünsche der Autoren wurden dabei stets mitberücksichtigt. Pichler entwarf mit einfachsten Zeichenutensilien fast simultan eine Umschlagskizze, sobald aus dem Bericht des Verlages etwas hervortrat, das besonders geeignet erschien.

[54] Stefan Seilern und Aspang: Walter Pichlers Buchgestaltungen für den Residenz Verlag. Deutsch/Englisch/Französisch. Novum Gebrauchsgraphik. München: 1980. S. 12.

Mit dem ersten Entwurf waren die Autoren in der Regel auch sofort einverstanden. Pichler habe diesbezüglich über eine hohe Autorität bei Verlag und Autorenschaft genossen und war über die graphische Gestaltung hinaus bei wichtigen Entscheidungen des Verlages miteingebunden.[55] Der Architekt und Schriftsteller Friedrich Achleitner schrieb über Pichlers Rolle im Verlag: "Walter Pichlers unbestechliche Urteile in der Szene waren für den Verlag Maßstab und Starthilfe in einem."[56]

Neben seinen eigenen Büchern hat Pichler Kunst-, Architektur-, Designbände, diverse Anthologien, Romane und Aufsatzsammlungen für den Residenz Verlag gestaltet.[57] Friedrich Achleitner beschreibt die Notwendigkeit von Architekturbüchern Anfang der 60er Jahre, als die Bauten Otto Wagners, Adolf Loos oder Joseph Hofmanns in Wien in ihrer Bedeutung nicht gewürdigt wurden und von Verunstaltungen und Abriss bedroht waren:

> "Walter Pichler gab dem Band mit einem großzügigen Umbruch jene ästhetische Fassung, die dem unverbrauchten Blick auf eine vergessene oder missverstandene Epoche entsprach."[58]

Der Gestaltungswille des Buchmachers sollte dabei stets wie unsichtbar im Hintergrund bleiben. Layout und Design sollten am ehesten dadurch auffallen, dass nichts davon als zu gewollt ins Auge sticht. Erst durch die Reduktion der Form kann der Gegenstand des Buches angemessen sichtbar werden.

Zunächst waren die Umschläge in diesem Sinne einfarbig und ohne Abbildungen, später kamen Zeichnungen des Künstlers, aber auch der Autoren oder anderer Künstler hinzu. Pichler bediente sich dabei auch uneingeschränkt an sonst verfügbaren Materialien.

[55] Die Informationen zu den Treffen für die Umschlaggestaltung stammen aus einem Telefonat vom 9. Mai 2017 mit dem Verlagsleiter Dr. Jochen Jung.
[56] Friedrich Achleitner: Das Buch als Ereignis. Über Otto Wagner (1841-1918). Herausgegeben von Heinz Geretsegger und Max Peintner. In: Von Buch zu Buch. Fünfzig Jahre Residenz Verlag. 1956-2006. Astrid Graf-Wintersberger / Günther Eisenhuber (Hrsg.). Residenz Verlag. St. Pölten und Salzburg. 2006. S 18.
[57] Abb. 1 und 2.
[58] Friedrich Achleitner: Das Buch als Ereignis. Über Otto Wagner (1841-1918). S. 18.

2.2. Hiromi Itō / Masahiko Nishi:

"Das anarchische Aschenputtel"[59]

Vergleichbare Motive aus Pichlers künstlerischem Schaffen fließen trotz der grundsätzlichen Trennung zwischen der Arbeit als Künstler und der Arbeit als Buchgestalter immer wieder in vereinfachter oder abgewandelter Form in die Buchgestaltungen mit ein. Für die interkulturelle Auseinandersetzung des japanischen Ehepaares Hiromi Itō und Masahiko Nishi mit den Märchen der Gebrüder Grimm hat Pichler drei hintereinander gereihte, schlichte Mäntel für den Umschlag gezeichnet. Die einfarbigen Mäntel erinnern an traditionelle japanische Gewänder, aber auch an Pichlers Gewänder für die "Bewegliche Figur"[60]. Die serielle Aneinanderreihung thematisiert die sich widerholenden Strukturen von Märchen, die ähnliche Verhaltensmuster in unterschiedlichem Gewande schildern.

Die Farbe der Mäntel reflektiert die beginnende Einordnung von Kindern in ihre Geschlechterrolle durch eine bestimmte Farbwahl:

> "Unsere Kinder sind beide Mädchen, und eines davon zeigt schon ziemlich deutlich Widerstand gegen die Geschlechtertrennung. Wie Anju. Als sie in die Schule kam, wählte sie bewusst keinen roten oder schwarzen oder rosafarbenen, sondern einen gelben Ranzen. Welche Absicht dahintersteckt, wissen wir nicht, wir sind ja nicht sie. Vielleicht mag sie gelb einfach (auch ihr Regenmantel, ihr Schirm, ihr Taschentuch und ihr Radiergummi sind nämlich gelb). Aber gelb ist nicht Rot. Solange sie nur das Gelb hat, wird sie nicht bluten. Sie hat keinen Zushiō, der ihr als Modell für einen Mann dienen könnte."[61]

Die beiden gelben Mäntel könnten daher für die Kinder der Autoren stehen, die das Fehlen von männlichen Geschwistern durch den Rückgriff auf Modelle aus Märchen und Erzählungen ausgleichen können.

Die Bearbeitung einer der bekanntesten Geschichten der Sekkyō-Erzählungen "Prinzessin Anju und Prinz Zushiō" handelt von den Geschwistern Anju und Zushiō, die in der Fabrik des Reichen Sanchō wie Sklaven ausgebeutet werden, sich dagegen

[59] Abb. 6.
[60] Abb. 4.
[61] Hiromi Itō / Masahiko Nishi: Das anarchische Aschenputtel. Märchen für den Hausgebrauch. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1999. S. 66.

auflehnen und versuchen, zu fliehen. Während Zushiō die Flucht durch Anjus Hilfe gelingt, kehrt Anju in das Lager zurück und findet dort den Tod. Während sich Anju in der modernen Fassung von Mori Ōgai selbst das Leben nimmt, indem sie ins Wasser geht, wird sie in der traditionellen Sekkyō-Erzählung zu Tode gefoltert.

> "'Los, Los!' treibt Anju Zushiō an. Damit ist gemeint, er solle dem Arbeitslager entfliehen. An Stellen, die Zushiōs Flucht schildern, wird immer wieder die Wendung gebraucht: *chiriri chiriri to ochiraruru* ('zerlumpt und zerrissen mußte er fliehen'). Unzählige Male werden diese Worte wiederholt. *Chiriri chiriri. Chiriri chiriri.* Was ist das, wenn nicht ein lautmalerischer Ausdruck tiefster Verzweiflung, für den flüchtigen Tritt eines Gejagten!" [62]

Die dreisilbige, repetitive, lautmalerische Wendung chi-ri-ri (A-B-B) oder ochira-ru-ru (A-B-B) spiegelt sich bildlich in der dreifachen seriellen Wiederholung der Mäntel auf dem Buchumschlag (Gelb-Gelb-Grau).

Die Autoren Itō und Nishi bemühen sich darum, die alten Überlieferungen der klassischen Märchen wie auch der traditionellen japanischen Erzählungen in ihren ursprünglichen Fassungen vorzuführen. Indem die Erzählungen in der Moderne von den zu brutalen, zu absurden oder zu "abgedroschenen" Stellen bereinigt wurden, seien gerade jene Stellen verloren gegangen, die eine unwiderstehliche Anziehungskraft besitzen: "das Brutale wurde entfernt, und scheinbar bedeutungslose, aber wesentliche Details wurden weggelassen. Erst wenn man die zugrundeliegenden Fassungen liest, wird einem schlagartig so manches klar."[63]

Die japanischen Sekkyō-Erzählungen kamen etwa zur selben Zeit wie die bereits im Mittelalter kursierenden Erzählungen der Gebrüder Grimm auf. Die Brutalität und Absurdität des Mittelalters zu vergessen, würde sich in der Moderne rächen: Die Fähigkeit mit den Gesetzen des Unbewussten umzugehen, konnte bereits vor dem Zeitalter Freuds durch die mündliche Überlieferung der Märchen erlernt werden. Das Prinzip, dass alles erlaubt ist und jeder jeden hassen, lieben, fressen oder quälen kann, würde uns weniger verstören, wenn wir durch mündliche Überlieferung von Märchen gelernt hätten, mit diesen Kräften umzugehen. Geschieht dies erst im Erwachsenenalter

[62] Hiromi Itō / Masahiko Nishi: Das anarchische Aschenputtel. S. 24 f.
[63] Hiromi Itō / Masahiko Nishi: Das anarchische Aschenputtel. S. 10.

durch Auseinandersetzung mit gelesenen Texten, wirken diese verstörend. Durch Überlieferung der mündlichen Erzählungen, die im weiteren Verlauf der Entwicklung schriftlich nachgelesen werden, könne ein vertrauter Umgang mit den Gesetzen des Unbewussten erlernt werden:

> "[…] hätten wir allerdings tagtäglich mit urtümlichen Texten wie Grimms Märchen oder Sekkyō-Erzählungen zu tun, dann wäre uns dergleichen so vertraut, daß wir gar nichts daran fänden."[64]

Der Verlust der mündlichen Tradierung wird mitunter durch bildliche Darstellungsformen wie Comic-Versionen der Sekkyō-Erzählungen substituiert, die in der Tradition von Illustrationen der schriftlichen Überlieferungen stehen:

> "Comics werden nicht laut gelesen; dagegen werden Sekkyō-Erzählungen, sofern man sie als Teil der mündlichen Überlieferung versteht, grundsätzlich rezitiert. In diesem Sinn haben die beiden Formen wenig gemein. Doch es gab auch Zeiten, in denen Sekkyō-Erzählungen vom Erzähler mit Illustrationen versehen wurden. Noch lange nach dem Verschwinden der Rezitationskunst wurden Geschichten und Helden in bebilderten Heften und Lesebüchern angeboten."[65]

Die Comic-Hefte, Bilder und Illustrationen der bürgerlichen Welt, die von Peter Handke in dem Aufsatz "Walter Pichler und Peter Pongratz"[66] beschrieben werden, können aber nicht die Bilder ersetzen, die durch mündliche Überlieferungen entstehen. Solche echten Bilder im Sinne Handkes schöpft Pichler etwa aus den unzähligen, mündlichen Erzählungen über seine Vorfahren in Südtirol. Durch das Aufwachsen in der bäuerlichen Umgebung, die noch die Tradition der mündlichen Überlieferung über mehrere Generationen hinweg kannte, sei Pichler in der Lage, Bilder zu schaffen, die in den aufeinander abgestimmten visuellen Bildern und Comic-Heften der bürgerlichen Welt nicht generiert werden könnten.

Die Reflexionen Handkes zur Entstehung von Bildern im ländlichen Umfeld Pichlers, die ausführlich im Kapitel 5.1.2. behandelt werden, ähneln den Gedanken von Itō/Nishi zu

[64] Hiromi Itō / Masahiko Nishi: Das anarchische Aschenputtel. S. 11.
[65] Hiromi Itō / Masahiko Nishi: Das anarchische Aschenputtel. S. 13 f.
[66] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. In: Ders.: Das Ende des Flanierens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1980. S. 14-17.

den Bildern, die durch mündliche Überlieferung von Märchen und Erzählungen entstehen. Gerade durch Geschichten, die nicht schriftlich aufgezeichnet sind, beispielsweise zum "Tod des Herren Karner", der von Pichler in mehreren Zeichnungen verarbeitet wurde, können Bilder im Sinne Handkes entstehen.

Zum Motiv des Mantels bei Walter Pichler

Der "Rote Mantel" oder auch das "Kleid für die Bewegliche Figur" dienen dazu, der roboterhaften Skulptur "Bewegliche Figur" ein menschliches Antlitz zu verleihen. Die Darstellung der "Beweglichen Figur" im Roten Mantel "Roter Mantel, 1982. Dritte Hülle der Beweglichen Figur"[67], die für die Titelseite des Kataloges "Skulpturen Modelle Zeichnungen" gewählt wurde, gibt Rätsel auf. Der Mantel ist in differenzierten Terra di Siena-Tönen ausgeführt. Das rotbraune Pigment der Farbe Terra di Siena zeichnet sich durch eine besondere Lasurfähigkeit aus und wurde bereits bei den Höhlenmalereien der Steinzeit eingesetzt. Die Farbwahl erinnert dadurch an die Ursprünge der menschlichen Kunst.

Der Mantel erscheint zunächst links im Bild unterhalb des Gürtels aufgeklappt und geheimnisvoll gefaltet wie ein Heiligenschrein. Am unteren Ende sind keine Gliedmaßen der "Beweglichen Figur" zu sehen, wie dies auf der fotographischen Abbildung der "Beweglichen Figur" im "Haus für die Bewegliche Figur"[68] der Fall ist. Von der "beweglichen Figur" ist nur der (herausnehmbare) Kopf[69] erkennbar, sodass der Mantel offenbar eine leere Hülle darstellt, über der geheimnisvoll der herausnehmbare Kopf schwebt.

Der zugebundene Gürtel läuft nach links in einer waagrechten Linie aus dem Bild aus. Der rechte Ärmel ist etwas größer als der linke, was der Figur die Dynamik einer Geste verleiht und gleichzeitig die Symmetrie zwischen dem links offenen Mantel und dem auslaufenden Gürtelband wiederherstellt.

[67] Abb. 7.
[68] Abb. 4.
[69] Abb. 3.

Die Figur ist laut Pichler "eine Sammlung von Körperteilen, die jeder für sich durchgebildet sind."[70] Der Kopf[71] ist herausnehmbar und kann für sich alleine als Skulptur aufgestellt werden: "Den Kopf verstehe ich als eigenständige Skulptur, eine Architektur beinahe, der das menschliche Schädeldach als Kuppel aufgesetzt ist."[72] Die Zeichnung dürfte also den in den Mantel gehüllten Kopf ohne Figur darstellen. Die Öffnung des Mantels zeigt auf traumhafte Art das unheimliche Fehlen eines Körpers. Ähnlich wie bei der Skulptur "Doppelkopf"[73] ist das Abwesende bzw. der leere Raum ein zentrales, wenn nicht das wesentliche Element der Komposition.

Friedrich Achleitner beschreibt die Holzhütte mit der "Beweglichen Figur"[74] als eine "regelmäßig abgebundene Zimmermannsarbeit, aber mit einigen 'verräterischen' Details."[75] Durch die Wiederholung der einzelnen Projekte in unterschiedlichen Ausstellungen, Katalogen und Büchern, durch die Variation der Darstellung in unterschiedlichen Medien, als Zeichnung, Photographie, Planskizze oder beschrieben in Worten, werden nach und nach Spuren erkennbar, die zusammen ein Rätsel ergeben, das mit jeder Realisierung eine neue Wendung nehmen kann.

Achleitner charakterisiert Pichlers Bauten in St. Martin:

> "Diese Architektur bedient sich der einfachen handwerklichen Methoden, sogar die charakteristischen Elemente der Gegend blieben die gleichen, wie sie eh und je für Scheunen, Ställe und Schuppen verwendet wurden. Trotzdem sieht man die Bauten absolut neu, als begegnete man Prototypen einer 'sakralen Urform'. Boden, Wand, Pfeiler, Dach, Tür und Fenster werden in der strengen Ordnung zu Vermittlern ihrer eigenen Bedeutung, ihre zelebrierte Logik scheint die Natur der Zusammenhänge zu erschließen, wie umgekehrt die Natur und ihr Zerstörungsprozess an den Objekten 'erlebbar' wird."[76]

---

[70] Walter Pichler: Austria - Biennale di Venezia. Italienisch/Englisch/Deutsch. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 10.
[71] Abb. 3.
[72] Walter Pichler: Austria - Biennale di Venezia. S. 10.
[73] Abb. 5.
[74] Abb. 4.
[75] Friedrich Achleitner: Gegen jede bessere Einsicht… In: Walter Pichler: Zeichnungen Skulpturen Gebäude. Mit einem Text von Friedrich Achleitner. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 2013. S. 11.
[76] Friedrich Achleitner: Die Widerspiegelung des Abwesenden. Am Beispiel Architektur. In: Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1945. Otto Breicha / Reinhard Urbach (Hrsg.). Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 413-454. S. 432 f.

Der Rätselcharakter von Kunst verlagert sich vom Text, der aus dem Buch von den Seiten wie die Trauben von den Weinreben gelesen wird, in die Bauten. "Ihre suggestive Kraft entsteht gerade daraus, daß sie nahtlos in eine bäuerlich-handwerkliche 'Dinglichkeit des Lebens' überführen."[77]

Indem Pichler Anwesendes und Abwesendes simultan darstellt, wird auch die Zeit nicht als linear, sondern als Parallele von Zukünftigem und Vergangenem verstanden. Gegenstände aus der persönlichen Erinnerung werden mit Futuristischem und Archaischem vor- und zurückgekoppelt. Auf der Homepage des Verlages Jung und Jung heißt es zum Katalog "Skulpturen Modelle Zeichnungen": "Ausgangspunkt aller Arbeiten ist die Zeichnung, die gemeinsam mit der Skulptur ein subtiles narratives Netzwerk umspannt."[78] Achleitner beschreibt das Beziehungsgeflecht zwischen den Gebäuden für die Skulpturen:

> "Während das Haus für den Rumpf ein in sich gekehrter, verinnerlichter Raum ist, der die Außenwelt nur gefiltert eindringen läßt, ist die Holzhütte mit dem Haus für die bewegliche Figur ein nach außen gekehrter, schwebender, sich entmaterialisierender Raum. Genaugenommen wird zunächst etwas betont rituell wiederholt, was bei der Kapelle noch in einem einfachen Gegenüber verharrt."[79]

Die Skulpturen und Gebäude gehen eine organische Beziehung durch Wiederholung, Relation, Fortführung und Übergang ein. Durch Ähnlichkeiten, Anspielungen oder Zitate eigener Arbeiten in Pichlers Buchgestaltungen öffnet sich Pichlers künstlerisches Werk dem literarischen Raum. Es erübrigt sich, eine strenge Trennung in Gebrauchsgraphik und künstlerische Arbeit vorzunehmen, da beide Sphären von dem wechselseitig entstehenden Bedeutungsgewebe bereichert werden.

[77] Friedrich Achleitner: Die Widerspiegelung des Abwesenden. S. 433.
[78] http://jungundjung.at/content.php?id=3&a_id=51 (zuletzt gesehen am 15.06.2017).
[79] Friedrich Achleitner: Gegen jede bessere Einsicht… S. 11.

2.3. Péter Esterházy

"Eine Frau"

Für das Buch "Eine Frau"[80] des ungarischen Schriftstellers Péter Esterházy hat Pichler ein ähnlich stilisiertes Kleid wie bei den Autoren Itō/Nishi für "Das anarchische Aschenputtel" entworfen. Die Kragenöffnung verläuft hier allerdings in leichter Abwandlung bis an den unteren Rand des Kleides. Anstelle einer seriellen Darstellung mehrerer Kleider hintereinander verändert Pichler das Kleid für "Eine Frau" durch die Verwendung eines helleren Rot-Tones am Kragensaum und am unteren Bereich der Ärmel. Dadurch lässt sich kaum noch feststellen, ob es sich um einen oder zwei Mäntel handelt. Die Aufspaltung des Einzelnen in Viele wird durch die Zeichnung bereits in Gang gesetzt. Der linke Ärmel läuft über den Buchrücken auf die Rückseite des Buches aus. Der rechte Ärmel ist nur zur Hälfte im Bild. Die Öffnungen des Ärmels und des Kragens sind weiß ausgespart.

Das rote Kleid vor lachsfarbenem Hintergrund symbolisiert die Einheit der Frau in all ihren Abwandlungen und Projektionen, die das Thema Frau in den 97 Kapiteln des Buches durchläuft. Durch die Verwendung des Mantels für die Buchgestaltung ergibt sich der Vergleich mit Pichlers eigener künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Thema Frau:

Pichler hat das Motiv in dem Projekt "Das Türmchen" in Skulpturen und dem dazugehörigen Gebäude bearbeitet. Entstanden sind die Skulpturen "Frau", "Rote Frau", "Frau aus Lehm", "Frau aus Bronze und Blei", "Große Frau" und "Frau aus Bronze", welche fließend in die Sockelkonstruktionen und von dort in das Gebäude übergehen.

Das Gebäude hat laut Pichler die Funktion des Sockels für die Skulptur mitübernommen.[81] Zwischen Skulptur, Gebäude und Sockel besteht kein qualitativer Unterschied mehr.[82] Als Besonderheit wurde für die Innentüre des Vorraumes eine Zeichnung für das Tor vorgesehen. "Das Türmchen" vereint somit Skulptur, Architektur und Zeichnung in einem Gesamtobjekt.

---

[80] Péter Esterházy: Eine Frau. Residenz Verlag. Salzburg: 1996. Abb. 8.
[81] Walter Pichler: Das Türmchen. Galerie Krinzinger Innsbruck. Ausstellungskatalog. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1988. S. 5.
[82] Abb. 9.

Die Zeichnung "Frau" (1983) erzählt von der weiblichen Skulptur als Schutzengel eines Kranken. Die Beschriftung mit Bleistift weist das Wiener Allgemeine Krankenhaus als biographischen Anlassort der Zeichnungen aus ("allgem. Krankenhaus").[83]

Das zweite Datum auf dem Blatt dürfte darauf hindeuten, dass die Frau erst am 12.1.1984 auf die bestehende Zeichnung des Kranken vom 17.12.1983 hinzugefügt wurde. Zu dieser Deutung passt auch die Datierung der gegenüber abgebildeten Studie zu der Skulptur "Frau" (1984). Pichler dürfte die Skulptur also erst später mit der erzählerischen Darstellung des Krankenhausaufenthalts verbunden haben.

Die Zeichnung "Baustelle des Turms" (1992)[84] erzählt unter namentlicher Nennung der Mitarbeiter vom gemeinsamen Bau des Türmchens. Die Ziegel werden mit einfacher Seilwinde nach oben gezogen. Die Wände sind noch mit Stützseilen gesichert. Die Handwerker scheinen sich um das Gebäude wie um eine geliebte Person zu kümmern.

Die Verschmelzung des Menschen mit der Architektur wird exemplarisch in der Zeichnung "Dachkonstruktion"[85] (1982) vorgeführt. Die menschliche Figur nimmt hier die Funktion einer tragenden Säule ein, auf die sich die Dachkonstruktion stützt.

2.4. Thomas Bernhard

"An der Baumgrenze"

Walter Pichlers Umschlaggestaltung zu Thomas Bernhards Buch "An der Baumgrenze"[86] zählt zu den frühen bildlosen Buchgestaltungen. Auf den Kopf gestellt lässt sich die graphische Ausformung für den Titel aber bereits als abstrahierter Baum lesen. Dreht man das Buch nun zurück, so lässt sich die hellgraue Fläche mit dem Namen des Autors als baumlose Zone der Bergspitze verstehen, während der dunkelgrüne Teil einen bewaldeten Berghang symbolisieren könnte. In der nach unten gewendeten, abstrakten

[83] Walter Pichler: Das Türmchen. S. 13.
[84] Walter Pichler: Tekeningen Beelden Gebouwen. Drawings Sculptures Buildings. Niederländisch/Englisch. Mit Texten von Rudi Fuchs und Walter Pichler. Stedelijk Museum Amsterdam. Galerie Ulysses. Amsterdam und Wien: 1998. S. 189.
[85] Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Matthias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. o. S. Abb. 5.
[86] Abb. 10.

Form eines Baumes ist der Titel an jene Stelle gefügt, die er bezeichnet, nämlich an die Baumgrenze.

Thomas Bernhard hat in diesem Band zum ersten und einzigen Mal Arbeiten eines anderen Künstlers in eines seiner Bücher aufgenommen.[87] Walter Pichler ist in dem Band als graphischer Gestalter ausgewiesen.

Die Publikation im "fremden" Verlag hat Thomas Bernhard gegenüber seinem ursprünglichen Verleger Siegfried Unseld vom Suhrkamp Verlag bewusst heruntergespielt. Bernhard beging nach seiner ersten Publikation im Residenz Verlag noch weitere "Untreuen" und ließ seine autobiographischen Schriften im Residenz Verlag, gestaltet von Walter Pichler, erscheinen. Die drei Erzählungen "Der Kulterer", "Der Italiener" und die titelgebende Erzählung "An der Baumgrenze" werden in einem Brief an Siegfried Unseld in ihrer Qualität als "ausgeschiedene Ware" abgetan:

> „Bei dieser Gelegenheit muss ich sagen, dass ich einem alten Freund, Phantastischer Realist‘ aus Wien, drei kurze Prosastücke, die wir im Verlag früher einmal ausgeschieden haben, für einen bibliophilen Band seiner Zeichnungen im Residenzverlag, gegeben habe, der, so hoffe ich, die geringste Beachtung finden wird, die er verdient.“[88]

Als einen bibliophilen Band seiner Zeichnungen könnte man allenfalls Pichlers Buch "111 Zeichnungen" bezeichnen. Bei dem Buch "An der Baumgrenze" steht hingegen zweifellos die Literatur durch Thomas Bernhards Erzählungen im Vordergrund. So werden die Zeichnungen Anton Lehmdens auf dem Umschlag nicht einmal erwähnt. Die Rückseite des Buches ist zur Gänze leer. In den Innenklappen des Umschlags ist ein längeres Zitat aus der ersten Erzählung "Der Kulterer" abgedruckt, sowie eine knappe Information über den Autor und seine bisherigen Werke. Erst in der Titelei wird Anton Lehmden in etwas kleinerer Kursivschrift erwähnt. Nur die Gattungsbezeichnungen "Erzählungen" und "Zeichnungen" stehen in gleicher Schriftart, Gleichrangigkeit suggerierend, nacheinander.

[87] Zum Verhältnis Thomas Bernhards zu Anton Lehmden vgl.: Raimund Fellinger: Der herzliche Thomas Bernhard. Die Presse vom 14.05.2010.
[88] Thomas Bernhard / Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Raimund Fellinger / Martin Huber / Julia Ketterer (Hrsg.). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2010. S. 97.

Die lose Zusammenschau von Text und Zeichnungen erinnert an den Band von Dimitri T. Analis mit Zeichnungen Walter Pichlers. Die zwölf Zeichnungen Anton Lehmdens stehen in keinem direkten Zusammenhang zu den Stellen, an denen sie in die Erzählungen eingepasst wurden. Die Zeichnungen erfüllen am ehesten eine Funktion als Stimmungsgeber, wie ein Bühnenhintergrund im weiteren Sinn. Das Rauschen einer zerklüfteten Landschaft, abstrakte geometrische Formen, Vögel im Flug oder drei ineinandergreifende Figuren liefern einen atmosphärischen Rahmen für die jeweiligen Erzählungen.

"Der Kulterer"

Die erste, bereits 1962 entstandene Erzählung "Der Kulterer" handelt von einem Häftling, der sich nachts durch das Schreiben von kleinen Erzählungen die Haftzeit vertreibt. Ähnlich wie im Kapitel 4.3. beschriebenen Brief Kafkas an Felice Bauer im Zusammenhang mit der Zeichnung Pichlers "Schlafstelle in meiner Werkstatt" schildert Bernhard die Qualität eines Ortes, an dem das Schreiben bzw. Zeichnen möglich wird.

Die Lust, einen geheimen Ort für sich zu finden, ist mit jener Empfindung verwandt, die Giorgio Agamben in der besonderen Lust von Kindern beschreibt, wenn sie versteckt sind:

> "Und nicht, weil sie zu guter Letzt gefunden werden wollen. Versteckt zu sein, sich im Wäschekorb oder in einem Schrank zu verkriechen oder sich in einer Ecke des Dachbodens verschwindend klein zusammenzukauern bereitet ihnen eine unvergleichliche Freude, um die sie um nichts in der Welt verzichten wollen. Von diesem kindlichen Herzklopfen stammt sowohl die Wollust, mit der sich Robert Walser die Bedingungen für seine Unlesbarkeit sichert (die Mikrogramme), wie auch das hartnäckige Verlangen Walter Benjamins, nicht erkannt zu werden. Sie sind die Wächter jener solitären *Glorie*, die dem Kind einst von seinem Bau geoffenbart wurde."[89]

Pichlers kauernden Figuren haftet immer auch ein Hauch des einstigen Glücks als verstecktes Kind an. Die ausgezehrten mumienhaften Gestalten, die tief unter der Erde unter ein Gebäude gezeichnet sind oder wie ein Totem die Räume beseelen, wirken

[89] Giorgio Agamben: Profanierungen. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2005. S.13.

unheimlich und schauerlich, gleichzeitig strömen sie aber auch die kindliche Freude am Gespenstischen, Verborgenen aus.

Die solitäre Glorie des kindlichen Baus hat Pichler in seiner programmatischen Zeichnung "Ich stelle mir vor, dass ich heute in der Laubhütte liegen würde, die ich mit 10 Jahren gebaut habe"[90] dargestellt. Eine männliche Gestalt liegt darin bis zum Oberkörper in einer rechteckigen grünen Quader. Durch das Gitter der "Laubhütte" blickt die Figur vor dem geistigen Auge in den Kosmos der Kindheit zurück. Die Zeichnung wurde als Titelbild für den sorgfältig hergestellten Katalog zu Pichlers Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien verwendet. Der Name des Künstlers ist einmal in Punkten, einmal in normalen Buchstaben geschrieben und durchgestrichen. Der Künstler scheint seine erwachsene Identität aufheben zu wollen, um wieder in die Identität des staunenden Kindes zurück zu finden.

Das Blatt verweist auf die Bedeutung der Kindheit für die Kunst. Es veranschaulicht, wie der Künstler, indem er einen Platz zum Schreiben oder Zeichnen findet, zurück zu jener kindlichen Sternenschau gelangen kann, die er in den einstigen Verstecken erblicken konnte. Dem entspricht auch die Enge und Verstiegenheit, in welcher der Kulterer im Gefängnis seine Texte verfassen muss, die aber gleichzeitig konstitutiv für den Erfolg und das Glück seiner Erzählungen sind.

In der Haft wird der Gefängnisinsasse in ein Autoritätsverhältnis, wie jenes zwischen Eltern und Kind, zurückgeschickt, nachdem er durch das begangene Delikt sein Recht auf Freiheit in der Gesellschaft verwirkt hat. Indem der Täter zurück in die Unmündigkeit verbannt wird, erhält gleichzeitig jeder verborgene Freiraum die Bedeutung und Faszination zurück, die früher ein Baumhaus oder ein Versteck auf dem Dachboden für das Kind haben konnte. Jeder Zentimeter Freiraum wird durch die erlebte Unfreiheit vervielfacht.

> "Meistens fielen ihm diese Geschichten in der Nacht ein, und er mußte, um sie nicht zu verlieren, in der Finsternis aufstehen und sich, während

[90] Abb. 11.

> seine Zellengenossen schliefen, an den Tisch setzen und in eben dieser 'furchtbaren Finsternis' das, was ihm eingefallen war, notieren."[91]

Der Kulterer entwickelt dabei eine besondere Fertigkeit, um seine Zellengenossen nicht zu wecken, welche ihn brutal vom Tisch jagen würden, wenn sie auf ihn aufmerksam werden. Erst später, als die verrohten Mithäftlinge den Vortrag der Geschichten schätzen lernen, erlauben sie ihm, nachts das Licht beim Schreiben anzumachen.

Hier zeigt sich die bei Bernhard immer wieder diagnostizierte Form der "negativen Idylle" oder "Anti-Idyllen" wie sie u.a. Jens Tismar in der österreichischen Literatur anhand von Thomas Bernhard und anderen österreichischen Autoren beschreibt. Tismar definiert den unscharfen Begriff der Idylle für seine Studie als in sich ruhende, ungefährdete Existenz, die sich durch offene Selbstbeschränkung ausweist und jegliche soziale oder politische Bewegung vermeidet. Dabei bewahrt sie sich die eigene Herrschaftsfreiheit als Mythos.

Damit rückt laut Tismar die Idylle in die Nähe der Utopie. Während die Utopie den Blick in eine bessere soziale Zukunftsordnung darstellt, blickt die Idylle in eine Vergangenheit, die sich im Rückblick vergoldet.[92] Die Idylle sucht das Heil in der Vergangenheit, die Utopie in der Zukunft. Laut Reich-Ranicki, der in einer vielzitierten Rezension den Begriff der Anti-Idylle mitgeprägt hat, haben Idylle und Anti-Idylle vor allem gemeinsam, dass sie auf fatale Weise gleich weit von der Wirklichkeit entfernt sind.[93]

Die Produktion wird für den Kulterer gerade in einen solchen Anti-Idylle möglich, wo den Menschen eigentlich nur Gewalt angetan wird. Die Häftlinge werden schon bei kleinsten Verfehlungen mit Gummiknüppeln geschlagen. Auch wenn das Gebäude als vormaliges Kloster bereits dem (freiwilligen) Ausschluss aus der Gesellschaft gedient hat, überrascht die Zufriedenheit, die der Kulterer im Gefängnis unter den als roh und viehisch beschriebenen Insassen findet. Er nimmt seine Strafe an, fügt sich in sein Schicksal und nutzt den kleinen, eingeschränkten Raum, um seine Träume in Form von kleinen Erzählungen aufs Papier zu bringen. Er schafft es, die Anti-Idylle ein Stück weit

[91] Thomas Bernhard: Der Kulterer. In: Ders.: An der Baumgrenze. Erzählungen. Mit Zeichnungen von Anton Lehmden. Graphische Gestaltung Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg: 1969. S. 7.
[92] Jens Tismar: *Gestörte Idyllen*. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Hanser Verlag. München: 1973. S. 7.
[93] Marcel Reich-Ranicki: Konfessionen eines Besessenen. Die Zeit vom 28. April 1967.

in eine Form von Idylle umzukehren. In diesem Fall berühren sich die laut Reich-Ranicki gleich weit von der Wirklichkeit entfernten Pole der Idylle und Anti-Idylle auf der Metaebene von Literatur in der Literatur.

Doch das Glück ist nur von begrenzter Dauer: Vor der Rückkehr zu seiner Frau nach der Entlassung fürchtet sich der Kulterer am allermeisten. Diese Sorge bildet den einleitenden Satz der Erzählung: "Je näher er dem Tag seiner Entlassung aus der Strafanstalt war, desto mehr fürchtete sich der Kulterer, zu seiner Frau zurückzukehren."[94] Es genügen ihm die Mithäftlinge, die, wenngleich sie seine Geschichten nicht verstehen, sie doch zumindest gutheißen und gerne hören. Im Zurückgezogen sein, im Eingeschlossen sein, öffnen sich geistige Räume. Pichlers Darstellungen kauernder Figuren in abgeschiedenen Zellen oder unterirdischen Höhlen zeigen schöpferische Freiräume auf, die auch in Bernhards Erzählung verhandelt werden.

"Autobiographische Schriften"

Die Buchgestaltungen der Erstveröffentlichungen von Thomas Bernhards autobiographischen Schriften "Die Ursache. Eine Andeutung", "Der Keller. Eine Entziehung", "Der Atem. Eine Entscheidung", "Die Kälte. Eine Isolation" und "Ein Kind" zählen zu den bekanntesten und wichtigsten literarischen Werken, die von Walter Pichler gestaltet wurden. Der Schutzumschlag zu "Der Atem" wurde von Pichlers selbst als seine gelungenste Arbeit als Buchgestalter bezeichnet.

"Die Ursache. Eine Andeutung"

Der Umschlag des ersten Bandes "Die Ursache. Eine Andeutung"[95] zeigt auf grauem Untergrund eine labyrinthartige Struktur aus roten Balken, die aus den Buchstaben des Titels nach unten auslaufen. Die aus den Buchstaben R und H auslaufenden Linien erinnern entfernt an Pichlers Zeichnung "Der Rumpf, 1981. Als Kern der rechtwinkelige Astansatz eines umgestürzten und weiterwachsenden Baumes."[96]

Das Bild eines Baumes bzw. des Lebens, das nach Umbruch und Umsturz in eine neue Richtung wächst, entspricht Bernhards literarischem Versuch über das Aufwachsen in der Nachkriegszeit. Das beschädigte Leben wächst trotz aller Katastrophen in neuen

[94] Thomas Bernhard: Der Kulterer. S. 7.
[95] Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag. Salzburg: 1975. Abb. 12.
[96] Abb. 13.

Astansätzen, die sich senkrecht vom Alten abzuheben versuchen. Was in der Zeichnung Pichlers einen natürlichen Ablauf zeigt, ist auf dem Umschlag durch die blutrote Farbe und die geradlinige, abstrahierte Form Bühnenbild einer individuellen menschlichen Erfahrung.

Bernhard beschreibt seine Schulzeit und die ständige Flucht vor Bombenangriffen aus der Schule in die Luftschutzstollen, die ebenfalls in der labyrinthartigen Struktur auf dem Buchcover erkennbar sein könnten:

> Der Studierstoff war von der Angst des Krieges in Form von Hunderten und Tausenden tagtäglich den klaren Himmel verdüsternden und verfinsternden, dröhnenden und drohenden Flugzeugen andererseits in den Hintergrund gedrängt, denn die meiste Zeit hatten wir bald nicht mehr in der Schule, in der Andräschule oder in den Studierzimmern und also mit dem Studienmaterial zusammen, verbracht, sondern in den Luftschutzstollen, die, wie wir monatelang beobachtet hatten, von fremdländischen, vornehmlich russischen und französischen und polnischen und tschechischen Zwangsarbeitern unter unmenschlichen Bedingungen in die beiden Stadtberge getrieben worden waren, riesige, Hunderte Meter lange Stollen, in welche die Stadtbevölkerung zuerst nur aus Neugierde und zögernd, dann aber, nach den ersten Bombenangriffen auch auf Salzburg, tagtäglich zu Tausenden aus Angst und Schrecken hineinströmte, in diese finsteren Höhlen, in welchen sich die fürchterlichsten und sehr oft tödlichsten Szenen vor unseren Augen abspielten, denn die Luftzufuhr war nicht ausreichend, und oft war ich mit Dutzenden, nach und nach mit Hunderten von ohnmächtigen Kindern und Frauen und Männern in diesen finsteren und nassen Stollen zusammen, in welchen ich heute noch die Tausende von in sie hineingeflüchteten Menschen dicht aneinandergedrängt ängstlichen stehen und hocken und liegen sehe."[97]

Für eine Lizenzausgabe im Deutschen Taschenbuchverlag hat Pichler die Zeichnung "Kauernder" zur Verfügung gestellt, die auch ein Symbolbild für den Einzelnen in der Masse der geflüchteten und zusammengekauerten Menschen in den Stollen darstellen könnte.[98]

[97] Thomas Bernhard: Die Ursache. S. 27f.
[98] Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung. Deutscher Taschenbuchverlag. München: 1977.

"Der Keller. Eine Entziehung"

Für den zweiten Band "Der Keller. Eine Entziehung"[99] hat Pichler das Motiv einer offenen Kellerluke aus Holzbrettern auf ebener Erde gewählt. Die freigelegte Treppe führt in einen unbekannten unterirdischen Raum. Eine vergleichbare Kellerluke hat Pichler in der Zeichnung "Haus für den kleinen Rumpf" (1993) dargestellt.[100]

Im Zentrum der ausdifferenzierten Zeichnung steht der kreisförmige, unterirdische Raum für die Skulptur. Die Luke aus vergleichbaren Holzbrettern ist in Hanglage, die Treppe ist entsprechend steiler, um ein tatsächliches Hinabsteigen in den Raum zu ermöglichen. Während es sich bei der Zeichnung "Haus für den kleinen Rumpf" (1993) um ein Stimmungsbild für einen real ausführbaren Raum handelt, zeigt der Umschlagentwurf ein skizzenhaftes, traumhaftes Symbolbild, das wie ein Kammerton den Einsatz für die Fortsetzung von Bernhards mehrteiliger Erzählung abgibt.

Der Weg in den Keller des Lebensmittelgeschäfts, in dem der Erzähler seine Lehre nach dem Abbruch seiner weiteren Schulausbildung beginnt, hat sich für Bernhard als der entgegengesetzte, aber gerade deshalb richtige Weg erwiesen.

> "*Die anderen Menschen* fand ich *in der entgegengesetzten Richtung*, indem ich nicht mehr in das gehaßte Gymnasium, sondern in die mich rettende Lehre ging, gegen alle Vernunft in der Frühe nicht mehr mit dem Sohn des Regierungsrats in die Mitte der Stadt durch die Reichenhaller Straße, sondern mit dem Schlossergesellen aus dem Nachbarhaus an ihren Rand durch die Rudolf-Biebl-Straße, nicht auf dem Weg durch die wilden Gärten und an den kunstvollen Willen vorbei in die Hohe Schule des Bürger- und des Kleinbürgertums, sondern an der Blinden und an der Taubstummenanstalt vorbei und über die Eisenbahndämme und durch die Schrebergärten und an den Sportplatzplanken in der Nähe des Lehener Irrenhauses vorbei in die Hohe Schule der Außenseiter und Armen, in die Hohe Schule der Verrückten und der für verrückst Erklärten in der Scherzhauserfeldsiedlung, in dem absoluten Schreckensviertel der Stadt, an der Quelle fast aller Salzburger Gerichtsprozesse und im Keller als Lebensmittelgeschäft des Karl Podlaha, der ein zerstörter Mensch und ein empfindsamer Wiener Charakter gewesen war und der

[99] Thomas Bernhard: Der Keller. Eine Entziehung. Residenz Verlag. Salzburg: 1976. Abb. 14.
[100] Abb. 15.

> Musiker hatter werden wollen und dann immer ein kleiner Krämer geblieben ist."[101]

Selbst wenn alle Wege am Ende unter die Erde ins Grab führen, hat der Weg in diesen Keller für begrenzte Zeit ein menschenwürdiges Leben ermöglicht. Die Treppe in den Keller auf dem grauen Umschlag symbolisiert die Ambivalenz eines Weges, der immer in das Leben, aber gleichzeitig auch zum Tod führt.

"Der Atem. Eine Entscheidung"

Der Umschlagentwurf zu "Der Atem. Eine Entscheidung"[102] geht in seiner reduzierten Formsprache am weitesten in Richtung einer abstrahierenden Reduktion von Buchstaben, Farben und Formen. Die Farbpalette ist auf ein helles und ein dunkleres Grau und ein ockerfarbenes Gelb heruntergefahren. Die Rückseite des Buches wurde frei gelassen. Die Buchstaben am Rücken sind in dem Gelbton der Vorderseite gehalten und nicht schwarz, wie bei den anderen Bänden. Die Buchstaben auf der Vorderseite sind exakt konstruiert, ohne gezeichnet zu wirken. Anders als im folgenden Band "Die Kälte. Eine Isolation" wurde der Artikel nicht in Großbuchstaben gesetzt, sodass das Wort "Atem" noch betonter erscheint und geradezu monolithisch über der grauen Fläche ragt. Die feingezeichneten Kleinbuchstaben des Artikels scheinen sich vor dem einsetzenden Atem noch eine Spur kleiner machen zu wollen, bevor mit dem Titel der erste Akkord der Erzählung einsetzt:

> "Es war, das zeigte sich dem noch nicht ganz Achtzehnjährigen schon bald nach den von mir jetzt mit dem Willen zur Wahrheit und Klarheit zu notierenden Ereignissen und Geschehnissen nichts als nur folgerichtig, daß ich selbst erkrankte, nachdem mein Großvater plötzlich erkrankt war und in das nur wenige Schritte von uns gelegene Krankenhaus hatte gehen müssen, wie ich mich erinnere und wie ich noch heute genau vor mir sehe, in seinem grauschwarzen Wintermantel, den ihm ein kanadischer Besatzungsoffizier geschenkt hatte, so unternehmend ausschreitend und seine Köperbewegung mit seinem Stock taktierend, als wollte er einen Spaziergang machen wie gewohnt, an meinem Fenster vorbei, hinter welchem ich ihn beobachtete, nicht wissend, wohin ihn, den einzigen wirklich geliebten Menschen, dieser Spazierstock führte, ganz sicher in traurig-

[101] Thomas Bernhard: Der Keller. Eine Entziehung. Residenz Verlag. Salzburg. 1976. S. 7.
[102] Thomas Bernhard: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1978. Abb. 16.

> melancholischer Gefühls- und Geistesverfassung, nachdem ich mich von ihm verabschiedet hatte.[103]

Die hellgraue, ockerfarben umrahmte Fläche korrespondiert weitläufig mit Pichlers Skulptur "Kleiner Rumpf"[104]. Die flächige Brustpanzerung, welche die Atmung der Figur schützt, erinnert an die graue Panzerdecke, die auf dem Umschlag wie eine Schutzfläche für das angeschlagene Atemorgan Bernhards liegt. Aber auch die Assoziation an eine steinerne Grabplatte liegt nahe.

"Die Kälte. Eine Isolation"

Der 1981 erschienene vierte Band "Die Kälte"[105] ist in pastellfarbenem Rosa und Gelb gehalten. Der Titel ist in großen, flächig gezeichneten Lettern über einem streng perspektivisch in den Hintergrund verlaufenden Gang gesetzt. Dieser Gang endet in einer geschlossenen Mauer. Seitlich führen rosa ausgemalte Gänge aus dem gelb gemauerten Gang. Der grünlich graue Boden spiegelt die gelbe Decke. Die glatten Mauern des Ganges drücken die Verlorenheit des Erzählers in der Lungenheilanstalt aus:

> "Mit dem sogenannten Schatten auf meiner Lunge war auch wieder ein Schatten auf meine Existenz gefallen. *Grafenhof* war ein Schreckenswort, in ihm herrschten absolut und in völliger Immunität des Primarius und dessen Assistent und dessen Assistent und die für einen jungen Menschen wie mich entsetzlichen Zustände einer Lungenheilstätte. Hilfe suchend, bin ich doch hier mit nichts als mit Hoffnungslosigkeit konfrontiert gewesen, das hatten schon die ersten Augenblicke, ersten Stunden, noch unerhörter die ersten Tage gezeigt."[106]

"Ein Kind"

Der letzte Band "Ein Kind"[107] ist formal ähnlich wie "Der Atem" gestaltet. Die rechteckige Fläche ist jedoch nicht geschlossen auf der Vorderseite abgebildet, sondern läuft über den Buchrücken auf die Rückseite des Bandes. Die Einfriedung am unteren Rand von "Der Atem" mit dem Namen des Verlages ist hier nach oben versetzt und birgt

[103] Thomas Bernhard: Der Atem. Eine Entscheidung. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1978. S. 7.
[104] Abb. 17.
[105] Thomas Bernhard: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1981. Abb. 18.
[106] Thomas Bernhard. Die Kälte. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1981. S. 7.
[107] Thomas Bernhard: Ein Kind. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. Abb. 19.

den Titel in relativ kleingedruckten Großbuchstaben. Die Kleinheit des Kindes, welches sich gerne in einer Nische versteckt, wird hier angedeutet.

Bernhard beschreibt kurze Zeiträume einer glücklichen Kindheit auf dem landwirtschaftlichen Gut bei den Großeltern:

> "Es grenzte schon an das Paradies, die Großeltern auf einem richtigen landwirtschaftlichen Anwesen zu wissen, den Geist in der Materie sozusagen. Ich liebte den Stall und die Tiere, ich liebte die Gerüche, ich liebte die Bauersleute. Und umgekehrt. Nein, das war keine Einbildung. Ich durfte zuschauen, wenn die Kühe gemolken wurden, ich fütterte sie, ich reinigte sie, ich war Zeuge, wenn sie kalbten. Ich war beim Ackern, beim Säen, beim Ernten dabei. Im Winter durfte ich bei den Bauersleuten in ihrer Stube sein. Ich war nirgends glücklicher."[108]

Die fünf Bände führen das Spektrum von Pichlers Buchgestaltungen beispielhaft vor. Jeder Band unterscheidet sich in kleinen Details, im Grad der Abstraktion, in der Farbgebung sowie in Position und Schriftart der einzelnen Textelemente.

2.5. Günter Brus

"Die gute alte Zeit"

Der Umschlagentwurf für die Beschreibung der Jugendjahre von Günter Brus in "Die gute alte Zeit"[109] lässt an Pichlers Gestaltung von Thomas Bernhards viertem autobiographischem Band "Die Kälte" zurückdenken. Der Gang auf dem Umschlag für "Die gute alte Zeit" ist wesentlich kürzer und gedrungener ausgestaltet als für "Die Kälte". Das Bild liegt nicht zentral, sondern durch einen dunkelblauen Längsstreifen rechts nach hinten versetzt.

Eine blaue Fläche im unteren Bildteil enthält den Namen des Verlages, in diesem Fall Jung und Jung. Die Flächen der Wände im Gang sind unterschiedlich ausgefallen, so sind die linken Wände schwarz und die Seitengänge grau, während die Seitenwände rechts im Grau des Bodens und der Vorderansicht des Tores gehalten sind. Die Seitengänge bleiben

[108] Thomas Bernhard. Ein Kind. S. 28.
[109] Günter Brus: Die gute alte Zeit. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002. Abb. 20.

wie das Ende des Ganges weiß. Pichler hat hier kleine Unregelmäßigkeiten eingebaut, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich sind.

Die drückend schwere Konstruktion des Ganges könnte das als bedrückend und trostlos empfundene und von Altnazis bevölkerte Wien versinnbildlichen. Die weißen Flächen deuten Kunst als Ort persönlicher Freiheit sowie die spätere Flucht aus Wien an.

"Das gute alte Wien"

Der Roman "Das gute alte Wien"[110], mit dem für Günter Brus in seinen autobiographischen Schriften charakteristisch verniedlichenden Titel, behandelt die Zeit des Wiener Aktionismus und knüpft an die Darstellung der Jugend in "Die gute alte Zeit" an:

> "Es war in jener Zeit, als ich in Wien umherging, in dieser seltsamen Stadt, die keiner verläßt, ehe er von ihr gezeichnet ist. Knut Hamsuns 'Hunger' in der Rocktasche und eine Austria 3 auf den Lippen, irrte ich wie betäubt durch den Hochsommer."[111]

Der schwarze Umschlag enthält Autor und Titel in roter Schrift. In die weiße Silhouette einer menschlichen Gestalt in den für Pichler typischen Konturen ist ein Gang mit mehreren Toren im Rot der Titelschrift gesetzt. Die Wechsel der Farben von Wänden und Gängen ist nicht einheitlich und gibt dem Gangsystem eine verunsichernde Dynamik. Die Innenwände sind auf der linken Seite einheitlich schwarz, hingegen wechseln sich auf der rechten Seite das Rot und Schwarz der Gänge ohne ersichtliche Logik ab, scheinbar, um den Besuchern die Orientierung zu erschweren. So wie man dem freundlichen Titel nicht ganz trauen kann, deutet auch die farbliche Uneinheitlichkeit des Umschlagsymbols bereits an, dass der Erzähler nicht immer beim Wort genommen werden kann. Irrwege und Verwirrungen sind bei dem Versuch, die eigene Vergangenheit literarisch zu verfremden, Teil des Programms.

Die Gänge und Tore des Umschlags werden zu Symbolträgern für den seelischen Raum und seine Pforten. Eine vergleichbare Symbolik haftet auch den anderen Buchumschlägen für die autobiographischen Schriften von Günter Brus, "Das gute alte West-Berlin" oder "Die gute alte Zeit" an. Eine ähnliche Formsprache wird auch für

[110] Abb. 21.
[111] Günter Brus: Das gute alte Wien. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002. S. 7.

Thomas Bernhards Roman "Die Kälte" oder auch Karl Günter Hufnagels Roman "Auf offener Straße" verwendet.

Mensch und Architektur bilden bei Pichler eine symbiotische Einheit. Der Mensch spiegelt sich im Gebäude und umgekehrt. Dies trifft grundsätzlich im Querschnittsbereich mit der Literatur bei der Buchgestaltung ebenso zu, wie in Pichlers eigenständigen künstlerischen Arbeiten. Zahlreiche Beispiele hierfür sind in dem Band "Es ist doch der Kopf"[112] versammelt. Aber auch der Zyklus von Zeichnungen zur "Dachtragenden Figur"[113] zeigt, wie der Mensch zum integralen Bestandteil der Architektur wird und ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis entsteht.

Die "Dachtragende Figur" zeigt eine menschliche Gestalt, die in den Händen, an den Schultern und am Scheitel die tragenden Balken einer Dachkonstruktion hält. Unterstützt wird die atlasartige Figur von Baumstämmen, die in ihren Astgabeln die Balken zusätzlich abstützen. Farblich hervorgehoben, wie mit bronzenen Panzern verstärkt, sind der Brustbereich, die Schamgegend und die Knie. Die Baumstämme stecken wie Pfähle im angeschütteten Erdreich. Das Dach ist mit Vegetation bewachsen.

Die "Dachtragende Figur" ist eng mit der "Beweglichen Figur " verwandt. Diese ist nicht mehr in das Gebäude eingeflochten, sondern gebietet der baulichen Umgebung gemeinsam mit ihrem "Schatten aus Lehm" im Hintergrund wie ein mythologischer Herrscher. Die mittleren tragenden Baumstämme gehorchen der parallel verlaufenden Haltung der Arme und Beine der "Beweglichen Figur".

Während der Geist der Figuren in Pichlers eigenen Konstruktionen von innen heraus die Architektur beherrscht, hat Pichler auf dem Umschlag zu "Das gute alte Wien" eine Figur gezeichnet, die über dem Gebäude schwebt und von der ein zackiger Blitz auf das Gebäude herabgeht. Vom Scheitel der Silhouette zerrinnt das Schwarz des Umschlags in einer Zackenlinie nach unten und läuft hinter dem Tor am Ende des Ganges in der offenen Tür sichtbar in die Bodenlinie aus. Die Zackenlinie erinnert an eine Zeichnung Pichlers aus der Sammlung Gutmann in Aldrans, in welcher der Künstler sein Leiden an einer Sehnenscheidenentzündung durch eine markante Zackenlinie darstellt.

[112] Walter Pichler: Es ist doch der Kopf. Verlag Jung und Jung. Salzburg: 2007.
[113] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. Mit einem Text von Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1983. S. 276 f.

Neben dieser werkspezifischen Assoziation, welche nur bei Kenntnis der Arbeiten Pichlers aktiviert werden kann, ergibt sich die breitenwirksame Anspielung auf Günter Brus "Wiener Spaziergang" und somit eine direkte Verbindung zum Inhalt der autobiographischen Erzählung. Die Selbstbiographie wird als gedankliches Gebäude verstanden, in dem man Spaziergänge auf den Wegen der Vergangenheit unternehmen kann.

"Amor und Amok"

Für die Umschlaggestaltung der Kurztextsammlung "Amor und Amok"[114] von Günter Brus hat Pichler das Motiv des Gewebes ausgewählt. Das rechtwinkelige Flächengebilde aus blauen (vertikalen) und roten (horizontalen) Streifen ist zugleich die wörtliche Übersetzung des lateinischen Begriffes Textes: Geflecht oder Gewebe. Pichlers Motiv zitiert dadurch Literatur auf einer Meta-Ebene, indem das Geflecht nicht aus Fäden, sondern wie aus farbigen Papierstreifen gemacht erscheint und damit die Metapher des intertextuellen Geflechts bildlich als zerschnittenes und neu zusammengefügtes Papier zeigt. Die roten Streifen laufen rechts und links wie die Fransen eines Teppichs aus, wobei das letzte Stück gefaltet und nach innen geklappt ist, womit jeweils eine Grenze oder das Ende eines Erzählstreifens markiert wird.

Eine ähnliche Deutung könnte das Geflecht als zerschnittenen Buchumschlag verstehen, dessen eingeschlagene Deckelkanten am Rand sichtbar sind. Der Umschlag würde dabei ebenso selbstreferenziell auf sich selbst verweisen. Dies könnte als Hinweis auf die Selbstreferenzialität der Literatur verstanden werden.

Die Kurztexte wirken dabei wie Mosaiksteine, die in ihrer Gesamtheit ein Bild ergeben. Die Lücken zwischen den roten und blauen Streifen ergeben ebenfalls quadratische, mosaikartige Bausteine.

Der Text als Gewebe ist eine wichtige Metapher in den Aufsätzen des französischen Strukturalisten Roland Barthes, der die These aufstellt, "Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur."[115] In etwas untergeordneter Rolle wird

[114] Günter Brus: Amor und Amok. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1987. Abb. 22.
[115] Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: 2000. S. 185-193. S. 190.

der Text bei Roland Barthes neben dem Gewebe auch mit der Zwiebel verglichen.[116] Nach dem Entfernen aller Schichten tritt bei der Zwiebel kein Kern hervor, sodass ähnlich wie beim Gewebe kein klar definiertes Zentrum besteht. Während bei dem Bild der Zwiebel verschiedene Bedeutungsschichten zumindest in einer gewissen Hierarchie übereinander lagern, besteht das Gewebe aus zahlreichen Fäden, die als gleichwertige Intertexte im Sinne von Kristeva verstanden werden können, die zusammen ein Mosaik aus Zitaten ergeben: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes."[117]

Pichlers Motiv und Günter Brus Texte scheinen in keine der beiden Schemata zu passen: Das Geflecht aus roten und blauen Streifen wuchert nicht in einem bunten Gewirr aus Intertexten. Die Streifen wirken vielmehr wie sorgfältig aus einem Blatt Papier zurechtgeschnitten, um ein exaktes, ineinandergreifendes geometrisches Muster aus senkrechten und waagrechten Linien zu erzeugen.

Im Kontrast zur Metapher einer Zwiebel, deren Schalen in ein am Ende doch nicht greifbares Zentrum führen, wird im Klappentext das Bild einer Perle beansprucht, die sich um einen Fremdkörper bildet. Günter Brus selbst hat die schwer zuordenbare Gattung der Texte zwischen Fabel, Parabel, Legende oder Anekdote für sich als "Bonsai Novellen" festgelegt. Diese Bezeichnung muss mit gewisser Ironie verstanden werden, da die Texte zwar eine gedrängte Miniaturform wie ein Bonsai aufweisen, aber nicht in jahrelanger geduldiger Perfektionierung entstanden sind. Vielmehr weisen sie impulsive, wuchtige Züge auf.

Pichlers Katalogtexte

Als Bonsai-Texte könnte man allenfalls Pichlers Einleitungen zu seinen Katalogen bezeichnen. Pichler arbeitete lange und mit viel Mühe an den Katalogtexten, feilte, kürzte und besserte lange Zeit an den Sätzen, bis das Notwendige in konzentrierter Form überbleibt. Pichler beschränkt sich dabei in der Regel auf eine Seite, welche zumeist in quadratischer Form in zwei Spalten ein abgeschlossenes Textbild ergibt. Ohne Titel oder

[116] Roland Barthes: Le style et son image. In: Ders.: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Seuil. Paris: 1984. S. 141-151. S. 150.
[117] Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Jens Ihwe (Hrsg.). Frankfurt am Main: 1972. S. 345–375. S. 348.

Bezeichnung als Vorwort sind sie lediglich mit dem Namen des Künstlers und einem Datum, allenfalls dem Ort, meist St. Martin, unterfertigt.[118]

Das Buch "Skulpturen Gebäude Projekte" hatte eine Entstehungsdauer von vier Jahren. Jene Bücher, die gewisse Arbeitsabschnitte zusammenfassen, sind von den Büchern zu unterscheiden, die für eine bestimmte Ausstellung gemacht wurden. Eine gewisse Einheit bilden die im Residenz Verlag erschienen Bände "111 Zeichnungen" (1973), "Skulpturen Gebäude Projekte" (1983), "Bilder" (1986) und "Zeichnungen" (1996). Innerhalb von diesen Bänden unterscheidet Pichler "den geschlossenen Block der Skulpturen, Gebäude und Projekte" sowie die Chronik von Zeichnungen, die "durch die unmittelbare Niederschrift von Gefühlen und Erlebnissen in isolierten Zeichnungen"[119] entstanden ist. Die Auswahl spiegelt die gerade aktuellen Vorlieben des Künstlers wider. Pichler nimmt hier eine ähnliche Unterscheidung vor, wie sie bei Kramer/Pelz zwischen Buch und Album dargestellt wird:

> "Beide Formen, das kompakte, auf Essenz und Summe des Wissens konzentrierte, durchkonstruierte und wohldurchdachte Buch und das desorganisierte, splitternde, pluralistische, aus einer Masse von Notizen und einzelnen Gedanken zusammengesetzte Album, existieren nicht unabhängig voneinander. Sie bleiben als die zwei Terme einer Wahl in einer spannungsreichen Dialektik aufeinander bezogen. Das Album – Buch avant la lettre – versammelt Notate, die für sich existieren können oder im Hinblick auf ein zukünftiges Buch zusammengetragen werden." [120]

So könnte man die zahlreichen kleineren Kataloge als Alben verstehen, die im Hinblick auf den umfassenden und durchstrukturierten Block der "Skulpturen, Gebäude, Projekte" als Nebenprodukt entsteht. Diese Hierarchisierung muss jedoch keineswegs wertend oder abwertend verstanden werden. Buch und Album im Sinne von Kramer/Pelz unterliegen keinem statischen Verhältnis, sondern sind Teil einer dialektischen Dynamik.

[118] Vgl. Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1983. S. 7.
[119] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.
[120] Anke Kramer / Annegret Pelz (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Wallstein Verlag. Göttingen: 2013. S. 9.

Roland Barthes argumentiert in diesem Zusammenhang: "Was in uns vom BUCH lebt, ist das ALBUM."[121] So wie die Ruine die Zukunft des Bauwerks ist, sei das Album die Zukunft des Buches. Das Buch bleibt nicht als Ganzes in Erinnerung, sondern es löst sich sofort auf in Fragmente und Zitate. Das Buch wird aus Alben zusammengetragen und wenn es fertig ist, beginnt bereits ein Prozess des Zerfalls, indem das Buch sofort wieder in Bruchstücke zerlegt wird, die als Eindrücke in neue Alben eingehen werden.

Pichler bediente sich dieses Verfahrens im wörtlichen bzw. physischen Sinne, indem er nicht davor zurückschreckte, einen bestimmten, gerade gesondert benötigten Teil eines Buches, etwa das Kapitel "Der Großinquisitor" aus "Die Brüder Karamasow" von Dostojewski, brachial mit einem Messer herauszutrennen.[122]

Die spannungsreiche Dialektik zwischen Buch und Album, zwischen "kleinem Heft"[123] und umfassendem Werkband, wird bei Pichler besonders deutlich, wenn einzelne Zeichnungen oder ganze Werkgruppen Eingang in die folgenden Publikationen finden. Dabei dienen die Bücher dem Künstler einerseits selbst als Mittel der Erinnerung, andererseits besteht der Wunsch, dass durch die spezielle "Zusammenstellung der Fotos, Zeichnungen und Pläne die Verknüpfung zwischen dem sichtbar wird, was ich gemacht habe."[124]

Jede neue Zusammenstellung macht dabei neue Zusammenhänge sichtbar. Das Buch dient sowohl dem Autor, als auch dem Publikum dazu, die einzelnen Werkstationen zu rekapitulieren, um durch deren Verknüpfung bestimmte Zusammenhänge erkennen zu können.

Zwischenräume: Zur Skulptur "Doppelkopf"

Das Sichtbarmachen eines dazwischen ist abstrakt in der Umschlaggestaltung von "Amor und Amok" versinnbildlicht: Durch das In-Streifen-schneiden und Neu-zusammenfügen werden Zwischenräume frei, die neue Zusammenhänge offenlegen.

[121] Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978, 1979 und 1979-1980. Éric Marty (Hrsg.). Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main. 2008. S. 296.
[122] Gespräch vom 24.11.2018 mit der Tochter Anna Tripamer.
[123] Walter Pichler. Passage. S. 6.
[124] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.

Bei der Skulptur "Doppelkopf"[125] ist der Luftraum zwischen den Köpfen, die an der Stirn zusammengeschweißt sind, laut Pichler das Wesentliche Element der Skulptur.[126] Die Intimität zwischen den Köpfen ergibt sich aus dem Leerraum zwischen dem massiven Metall. Die Skulptur und der sorgfältig ausgeführte Sockel nehmen sich in ihrer Bedeutung als Beiwerk des flüchtigen Nichts, um das herum sie gestaltet sind, zurück.

Die Zeichnung "Der Raum darunter und dazwischen" (1983) vereint eine Zeichenskizze zur Skulptur "Doppelkopf" und die Darstellung des Raumes zwischen einem Paar. Die Haare der Frau wirken dabei schwer und erinnern an die dazugehörige Skulptur. Die Darstellung der Skulptur rückt den "Doppelkopf"[127] in die Nähe der Gebäude, die sich an der menschlichen Schädeldecke orientieren.

Zur Schädeldecke bei Peter Handke

Peter Handkes Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises "Die Geborgenheit unter der Schädeldecke" wurde in der von Pichler gestalteten Anthologie "Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968" neben einer Fotographie von Pichlers Skulptur "Große Schädeldecke, Bronze" (1978) abgedruckt, um die parallele Auseinandersetzung mit der menschlichen Schädeldecke in den Gattungen Literatur und Skulptur zu veranschaulichen.

Handke schildert in seiner Dankesrede die Entfremdung von der Umwelt und die Abstumpfung an den Medien, die es dem Menschen schwer macht, ein politischer Mensch zu werden. Äußere Reize stoßen unverstanden gegen die Schädeldecke: "Vor dem Fernseher saß ich und versuchte etwas zu meinen, doch nur sprachlose Wörter stießen sich an der Schädeldecke."[128]

Bei einem Spaziergang in Frankfurt kommt es zu einem surrealen Anschwellen der Schädeldecke, wie es in einigen Zeichnungen Pichlers vergleichbar dargestellt wird. Die

[125] Abb. 5.
[126] ARTgenossen – Skulpturen im Raum – Die Kunst des Walter Pichler. Film (Farbe, Ton) 41:05 Min. Regie: Krista Fleischmann, Wolfgang Koch. 1994.
[127] Abb. 5.
[128] Peter Handke: Die Geborgenheit unter der Schädeldecke. Rede zur Verleihung des Büchner-Preises. In: Otto Breicha / Reinhard Urbach: (Hrsg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 153-156. S. 154.

Schädeldecke wird zum Schirm gegen die ungebremst auf das Bewusstsein einfallende Umwelt.

Zur Narrativität der Tusche-Zeichnung "Hand"

Die Tusche-Zeichnung "Hand" (1981) zeigt die einzeln ausgestaltete Hand der "Beweglichen Figur" diagonal über die obere Hälfte des Bildes, unter der sich eine Szene abspielt: Eine weibliche Figur in den orange-ockerfarbenen Tönen der darüber schwebenden Hand versucht, eine sinkende männliche Figur zu stützen. Dabei scheinen auch ihre eigenen Kräfte zu versagen. Ihre Hände, die den Händen der beweglichen Figur nachbildet sind, hängen schlaff herab. Nur der Mund und die sichtbare Zunge scheinen noch bei Kräften zu sein. Sie scheint energisch auf die sinkende Figur einzuwirken.

Die verletzte Hand der männlichen Figur läuft in das rechte untere Eck des Bildes aus. Das Handgelenk und die Schnittwunde am Unterarm sind hervorgehoben. Über den Köpfen der Figuren schwebt eine schädeldeckenförmige Krone, die in kreisförmigen, verschwommenen Linien nach oben zur Hand der "Beweglichen Figur" ausstrahlt. Pichler zeigt hier eine der zahllosen sagenhaften Begebenheiten, die sich unter der die Vergangenheit beschwörenden Geste der "Beweglichen Figur" abspielen.

"Der rosa Raum zwischen den Gesichtern"

Die Zeichnung "Der rosa Raum zwischen den Gesichtern" (1998) zeigt ebenfalls den Zwischenraum als eigentliches Hauptthema. Der Text weist hier explizit auf den Raum als Träger der emotionalen Verbindung des dargestellten Paares hin. Der Schriftzug ist links unten ins Bild gesetzt. Die Majuskeln sind mit derselben Tempera-Farbe wie die Gesichtszüge und die Körper des Paares in makellosen Buchstaben geschrieben. Der Artikel und das Wort "ROSA" sind noch etwas hervorgehoben, die Dichte der Farbe variiert im Schriftzug.

Der herzförmige Zwischenraum ist monochrom in einem eher unauffälligen gelb-rosa Ton gehalten. Der äußere Rand des Bildes ist in dunkelblauen, bis tief violetten Tönen gefärbt, um das Spannungsfeld zu dem einfarbigen Kern des Bildes aufrecht zu erhalten. Der Text leitet den Blick des Betrachters in die Mitte des Wirbelsturms, der sich in den Strukturen um das Paar bildet, hin zu dem stillen emotionalen Kern, in dem Ruhe und Frieden herrschen. Besonders hervorgehoben durch eine extra Lasur sind die

Schädeldecken des Paares, die an der Stirn fest aneinander gefügt sind wie bei der Skulptur "Doppelkopf".

Die Linien der Augenbrauen gehen ineinander über. Die Köpfe fließen blau und violett wie in einem Unwetterhimmel ineinander. Der rosa Raum bleibt davon ungetrübt zwischen dem Paar fortbestehen.

2.6. Helmut Eisendle

"Das nachtländische Reich des Dr. Lipsky"

Bei der Besprechung der Buchumschläge mit dem Verlag hat Pichler mit viel Intuition und Spontanität einen wesentlichen Aspekt der Erzählung aufgegriffen und diesen unmittelbar aufs Blatt übertragen. Zu den Vorschlägen des Verlegers oder der Autoren wurde von Pichler regelmäßig noch eine zusätzliche Pointe eingefügt.

Für den Roman "Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky"[129] von Helmut Eisendle hat Jochen Jung[130] ein Motiv vorgeschlagen, wie es damals aus einer Johnny Walker-Reklame allgemein bekannt war: Ein einsames Haus, über das die Dämmerung hereingebrochen ist, nur ein Fenster und die gläserne Tür sind erleuchtet, dazu der Schriftzug: "Der Tag geht, Johnny Walker bleibt".[131]

Pichler hat dem Vorschlag entsprochen und ein dunkles Haus allein auf einer hellgrauen Ebene in eintönig violetter Nacht dargestellt. Die einzige Tür und das eine Fenster sind gelb erleuchtet. Im Gegensatz zu der Vorlage aus der Werbegraphik ist das Haus auf Pichlers Entwurf schräg nach hinten geneigt, um zu signalisieren, dass das Nachtreich des Doktor Lipsky ein expressiv verzerrtes ist. Die schrägen Wände erinnern an die Architektur in expressionistischen Stummfilmen, welche die verschrobene Psyche der Protagonisten spiegelt und dadurch den unheimlichen Begebenheiten mimetisch einen adäquaten Rahmen gibt.

---

[129] Helmut Eisendle: Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979. Abb. 23.

[130] Telefonat des Verfassers mit Dr. Jochen Jung vom 9. Mai 2017.

[131] https://brand-history.com/diageo-deutschland-gmbh/johnnie-walker/johnnie-walker-der-tag-geht-johnnie-walker-kommt-sujet-regen. (zuletzt gesehen am 8.2.2019).

Ein wiederkehrendes Motiv in den Erzählungen ist das Thema Alkohol in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen. "Der Alkohol, den mir die Menschen verkaufen, ist das Mittel, sie zu vergessen, sie zu verdrängen, ohne sie auszukommen."[132]

Das Haus auf dem Umschlag ist halbseitig dargestellt und nicht frontal, wie in der Werbevorlage, welche vor allem Behaglichkeit ausstrahlt. Diese heimelige Idylle, bei der vor dem geistigen Auge des Betrachters alkoholische Getränke in behaglicher Gesellschaft bis spät in die Nacht konsumiert werden, wird hier mehrfach unterlaufen. Die Nacht scheint bereits weit fortgeschritten, kein Stern ist auf dem tief violetten Himmel zu erkennen.

Das Gebäude ist seitlich gedreht bzw. schräg nach hinten verschoben und erscheint dabei verzerrt und aus den Fugen geraten, wie die Jahrzehnte später entstandene Skulptur "Fat house" (2003) von Erwin Wurm. Die Schraffurlinien am Rand des Hauses geben dem Gebäude eine eigenartige Dynamik, als wäre es in Bewegung. Anstelle einer Türe gibt es einen rechteckigen Gang, der sogleich in einer hellen gelben Fläche endet. Die Größe des Eingangs und des Fensters lässt kaum Platz für ein Innenleben des Gebäudes. Das helle Gelb des Fensters reicht dagegen bis an die Außenfläche der Hausmauer. Auch der Rahmen ist in demselben Gelbton gehalten wie das Fensterglas. Die Fensterrahmen gleichen einer durchlässigen Membran, die das Innenleben nach außen durchlässt.

Das Buch enthält die drei Erzählungen "Die verleugnete Wirklichkeit", "Das Haus der Träume" sowie "Der kleine Tod", die gemeinsam das nachtländische Reich des Dr. Lipsky beschreiben. Die erste Erzählung setzt mit einem Inventar des Zimmers ein, in dem Doktor Lipsky lebt.

> "Die Einstellung zu den Gegenständen hat mich von den Menschen entfernt. Das stumme Gegenüber der Dinge zwingt mich zu nichts, gibt mir die Illusion von Freiheit. Die Gehorsamkeit, welche Menschen von mir forderten, ist aufgehoben." [133]

Die Beziehung Lipskys zu den Dingen, seinen Büchern, Zeitungen, Ausschnitten, Ordnern, Notizen und Schallplatten befreit Lipsky nur scheinbar von dem Verlangen nach

[132] Helmut Eisendle: Die verleugnete Wirklichkeit. In: Ders.: Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979. S. 14.
[133] Helmut Eisendle: Das Haus der Träume. In: Ders.: Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979. S. 35.

Gesellschaft. Die Dinge können seine Gedanken nur kurzfristig in Anspruch nehmen. Lipsky Verlangen nach Gesellschaft gewinnt bald die Überhand. Es setzen imaginierte Dialoge mit teils fiktiven, teils historischen Figuren ein. Die Grenzen zwischen Traum, Phantasie und innerem Monolog verschwimmen dabei.

Die zweite Erzählung "Das Haus der Träume" handelt von einem Traum, in dem Lipsky ein Haus betritt, ähnlich, wie es auf dem Umschlag abgebildet ist:

> "Wenn wir schlafen, treten wir in ein dämmriges, altes Schattenhaus, in das kein Strahl aus der Wirklichkeit des wachen Lebens fällt. Wir werden in seinen Zimmern umhergeführt, wandern durch die Gänge, ohne unseren Willen. Das Treppenhaus ist dunkel, verwinkelt, wir fühlen uns erwartet."[134]

Pichler stellt ein solches traumartiges Gebäude auf dem Buchcover dar. Die Wände und das Dach sind in einheitlichen, schattenhaften, grau unterlegten Schraffurlinien gehalten. Das grelle gelbe Licht kommt aus dem Inneren. Die gelbe Fläche an der torlosen Öffnung des Hauses entfaltet eine Sogwirkung nach Innen. Gelangt man durch das nicht näher ausgestaltete Innenleben des Hauses zum Fenster im oberen Stockwerk, gerät man an ein geschlossenes Fenster, das bündig mit der Außenmauer des Hauses abschließt. Das Haus lässt nichts von seinem gelb erleuchteten Innenleben nach außen dringen.

> "Ich träumte, vor diesem Haus zu stehen. Es war groß, dunkel, mit schwarzen Fenstern, aus denen kein Lichtschein drang. Die Dämmerung ließ Schatten verschwinden. Die wachsende Dunkelheit legte sich wie ein schwarzer Mantel über Haus und Umgebung. Kein Ton drang nach außen, alles schien leer und verlassen. Ich trat ein."[135]

2.7. Karl Günther Hufnagel

"Auf offener Straße"

Für den 1980 erschienenen Roman Hufnagels "Auf offener Straße"[136] hat Pichler das Motiv eines Tores gewählt, welches an das 1990 in Begleitung einer Ausstellung im

[134] Helmut Eisendle: Das Haus der Träume. S. 35.
[135] Helmut Eisendle: Das Haus der Träume. S. 36.
[136] Abb. 24.

Wiener Museum für angewandte Kunst errichtete "Tor zum Garten"[137] erinnert. Laut Peter Noever, dem damaligen Direktor des MAK, hat Pichler mit dem "Tor zum Garten" behutsam in die historische Substanz des MAK Gebäudes eingegriffen, um Kunst und Museum untrennbar aneinander zu schweißen.[138]

Die Zeichnungen zum "Tor in den Garten" zeigen auf anschauliche Weise die unterschiedlichen Kategorien von Zeichnungen, mit denen sich Pichler an eine Skulptur annähert. Von reinen Notationen erster Gedanken, über detaillierte Baupläne, bis hin zu den emotionalen Stimmungsbildern wird das Projekt in mehreren Ebenen erschöpfend durchdrungen, um abschließend als Buch, zusammen mit Fotographien und Texten, eine möglichst nachvollziehbare Einheit herzustellen.

Die Zeichnungen für die Gestaltung fremder Bücher verknüpfen sich dabei mit den narrativen Fäden, die sich zwischen den Arbeiten Pichlers ergeben. Die schematischen Darstellungen der Umschläge bestehen zunächst unabhängig vom persönlichen Bedeutungsgeflecht des Künstlers, um einem fremden Werk als abstrakte Projektionsfläche im jeweiligen Kontext zu dienen. Das "Tor zum Garten" hat als Skulptur grundsätzlich eine völlig andere Qualität als die Türen, Fenster, Treppen und Gänge auf Pichlers Umschlaggestaltungen. Dennoch lohnt sich ein wechselnder Blick zwischen beiden Bereichen, weil dadurch Pichlers Konzeption des Tores aus dem eigenen werkimmanenten Kontext herausgelöst und in einem völlig neuen, fremden Kontext betrachtet werden kann.

Pichler teilt auf dem Umschlag zum Roman "Auf offener Straße" die Oberfläche in zwei weiße informative Flächen. Der obere Streifen beinhaltet den Namen des Autors in Versalien. Im oberen Teil des Tores wurde der Titel des Romans eingefügt, etwa im goldenen Schnitt zur blauen Fläche des restlichen Tores. Der blaue Mittelteil spiegelt sich in der äußeren blauen Umrahmung und dient als Projektions- bzw. Konzentrationsfläche für mögliche Deutungen des Titels. Am unteren Sockel befindet sich der Name des Verlages in Weiß.

[137] Abb. 25.
[138] Peter Noever: Künstler Walter Pichler. Lebewesen für ein radikales Museum. Die Zeit vom 22. September 2011.

Die harmonischen, geometrischen Formen erinnern entfernt an eine Sanduhr oder auch an die Tore präkolumbianischer Tempel, welche Pichler durch Studienreisen aus eigener Anschauung kannte. Sie sind allerdings so weit abstrahiert, dass es nicht mehr auf eine mögliche Bedeutung des Abgebildeten ankommt, sondern vielmehr auf einen zeitlosen, harmonischen Zusammenklang von Farben und Formen, der dem Betrachter als Projektionsfläche dienen soll. Der Buchdeckel wird hier zum Tor, durch das der Leser die Textfläche betritt. Die Farben Blau und Weiß wirken wie Himmel und Wolken, die den Menschen träumerisch stimmen.

Hufnagels Roman handelt von einem Graphiker und Kinderbuchautor, der sich um das wenige Wochen alte Kind seiner Tochter kümmert, welches er nur für die ihm unerlässlichen Spaziergänge kurzfristig vernachlässigt, um in der Stadt, in Wirthäusern und auf der Straße mit der Außenwelt in Kontakt zu treten:

> "Es war sechs Wochen alt, ihm anheim gegeben, und er bekannte, sich der Aufgabe nicht gewachsen zu fühlen, was für ihn wenig zur Sache tat, unterließ er doch nichts Notwendiges, vernachlässigte das Kind vielleicht während der Spaziergänge, auf die er nicht verzichten wollte, wurde aber nicht ausschweifend, sondern blieb pünktlich, wie das Kind es verlangte, nur verstörte ihn manchmal der Gedanke, es könnte ihn vermissen über die wenigen Stunden hin, sich einen Bruch schreien oder was sonst so einem Wesen geschehen mochte, gut kannte er sich nicht aus."[139]

Ähnlich wie in Hufnagels Erzählung "Draußen im Tag" steht das Spannungsverhältnis zwischen Außenwelt und Innenwelt im Zentrum der Erzählung. Konsequenterweise bildet Pichler in seinen Umschlägen ebensolche Schwellen und Schleusen zwischen dem Innen und dem Außen auf den Buchumschlägen ab: Während bei Eisendle das gesamte Haus abgebildet ist, wird bei dem Roman "Auf offener Straße" ein Tor dargestellt, das den Weg auf die Straße zum Leben der Anderen öffnet. Für Hufnagels Roman "Draußen im Tag" hat Pichler das Fenster als Motiv einer Schwelle gewählt.

Die Welt, auf die der Protagonist des Romans auf der Straße trifft, und in der er mit Schicksalen und Todesfällen konfrontiert wird, stellt sich in mehrfacher Hinsicht als Beschädigte heraus:

[139] Karl Günther Hufnagel: Auf offener Straße. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979. S. 11.

> " 'Ich habe gestern einen Leichnam gefunden' erzählte der Mann. 'Das war am Morgen zum Arbeitsbeginn. Heute wollte ich weitermachen, aber dann habe ich mir freigeben lassen. Ich steige nicht mehr hinunter in denselben Abfluß. Ich will gar nicht wissen, wie der Tote da hineingekommen ist.' "[140]

"Draußen im Tag"

Für den Roman "Draußen im Tag"[141] hat Pichler mit der Darstellung eines Fensters einen bildlichen Einstieg für die Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft im Roman geschaffen. Das Fenster als blickt auf eine weitläufige Motivgeschichte von der Renaissance bis Duchamps zurück.[142]

Der Roman schildert das Leben eines alten, gebrechlichen Mannes, der die Welt im Wesentlichen nur noch durch sein Fenster beobachten kann. Von Zeit zu Zeit kann er, gestützt auf den Arm seiner Tochter, das Haus für einen kurzen Spaziergang verlassen.

Auffällig ist die Positionierung des Fensters am unteren Rand des Buches. Damit wird die Funktion des Fensters als Tor zur Außenwelt bildlich dargestellt. Die gelbe Fläche, auf der sich Titel, Autor und Verlag befinden, stellt eine Hausmauer dar. Gerade durch Ungereimtheiten, wie die verräterische Position des Fensters, erhalten die schlichten Motive Pichlers einen konkreten inhaltlichen Bezug zum Roman.

Der rechte Fensterrahmen mit dem Griff ist nach außen geöffnet. Obwohl auf dem linken Fensterrahmen die Angeln erkennbar sind, scheint der Flügel innen und nicht außen zu liegen. Fast sieht es so aus, als sei der linke Rahmen ausgehängt, wobei nur mehr die Aufhängvorrichtung sichtbar ist. Bei den Längs- und Querbalken könnte es sich auch um eine innen angelehnte Leiter handeln.

Das Grün der äußeren Umrahmung wie auch das Gelb der mittleren Fläche gilt volkstümlich als Farbe des Neides. Die Farbe Grün wird darüber hinaus auch mit Gier in

[140] Karl Günther Hufnagel: Auf offener Straße. S. 10.
[141] Abb. 26.
[142] Zum Motiv des Fensters in der Literatur nach 1945 vgl. Gianna Zocco: Das Motiv des Fensters als Öffnung ins Innere in Erzähltexten seit 1945. Weidler Buchverlag. Berlin: 2014.
Zum Motiv des Fensters in der Kunst nach 1945 vgl. Stefan Rasche: Das Bild an der Schwelle: motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. Lit Verlag. Münster: 2001.

Verbindung gebracht. Der Ich-Erzähler ist jedenfalls von Neugier geplagt. Der Roman beginnt mit dem Satz:

> "Ich werde erfahren, was es mit ihm auf sich hat. Leider nur, ich verlasse die Wohnung selten, bei freundlichem Wetter zweimal die Woche, wenn meine Tochter mich besuchen kommt."[143]

Das Hauptinteresse des Protagonisten gilt einem jungen Obsthändler, welchen er beobachtet, während er zugleich selbst vom Obsthändler beobachtet wird:

> "Was mag er für einer sein, der an der Ecke steht, hinter einem Obstkarren, nicht den üblichen Kittel trägt, sondern einen abgenutzten Anzug in grauer Farbe mit weiter Jacke, wedelnden Ärmeln, ebensolchen Hosenbeinen und durchhängendem Gesäßteil, das Hemd hat vermutlich einen ausgefransten Kragen, die hellen Haare hängen strähnig darüber, auch über die linke Hälfte des Gesichts, selten schüttelt er sie zurück, bei Regen häufiger, hält sie manchmal mit einer Hand fest, ich bin überzeugt, daß dies nicht gewöhnliches Obst ist, das er verkauft, oder doch, es bleibt, sitze ich hinter meinem Fenster über die Straße weg schwierig zu unterscheiden."[144]

Dieses Wechselspiel spiegelt sich in der unklaren Anordnung der Fensterflügel, die gleichzeitig eine Ausrichtung nach Innen und nach Außen erkennen lassen. Die Erwartung des Fensters als Symbol für Licht oder als Sinnbild für die Beziehung zwischen Diesseits und Jenseits wird hier enttäuscht. Hufnagel geht es um die Beziehung der Menschen untereinander. Der Klappentext bezeichnet das Buch als "Abbild einer Welt als Wille und Vorstellung". Die unausweichliche Schlussfolgerung des Romans lautet: Draußen im Tag ist es Nacht. Das Innere des Fensters ist im selben düsteren Dunkelgrün wie die äußere Umgebung gehalten und trägt somit die Kernaussage des Romans mit.

Ein wesentliches Motiv sind, wie bereits in den Erzählungen von Helmut Eisendle im vorangegangenen Kapitel, der Alkohol und die spezifischen Rituale, Formen und Wirkungen: "[…] es ist wieder so weit, daß ich einen Schluck verdient habe. Ich reinige das Glas mit dem Spülmittel, schwenke tüchtig nach."[145]

---

[143] Karl Günther Hufnagel: Draußen im Tag. Roman. Residenz Verlag. Salzburg: 1979. S. 5.
[144] Karl Günther Hufnagel: Draußen im Tag. S. 5.
[145] Karl Günther Hufnagel: Draußen im Tag. S. 62.

Das Motiv des Fensters auf dem Umschlag bezieht sich auf einer Metaebene auch auf den Umschlag als Fenster in den Roman. Während das Fenster den Blickwinkel auf eine äußere Wirklichkeit vorschreibt, formt auch der Umschlag bereits ein Bild, noch bevor die Bilder durch den Text selbst vor das geistige Auge projiziert werden. Der Schutzumschlag ist somit immer selbst eine Art Fenster, durch das wir auf den Roman blicken. Dabei wird die Lektüre wie durch gefärbtes Glas in ein bestimmtes Licht gerückt.

2.8. Bruno Bayen

"Die Verärgerten"

Autor, Übersetzer und Gattungsbezeichnung sind auf dem Schutzumschlag von Bruno Bayens Roman "Die Verärgerten"[146] in Versalbuchstaben gesetzt, Verlag und Titel in Normalschrift. Das Dreieck in der unteren Hälfte, welches links über dem Buchrücken den Raum auf die Rückseite auslaufen lässt, enthält den Hinweis auf die Übersetzung aus dem Französischen durch Peter Handke und die Verlagsbezeichnung. Die Wände mit den Spiegeln bzw. Bildern bleiben ohne Text. Die Verlängerung der blauen Mauer über den Buchrücken zur Rückseite liegt ebenfalls frei.

Der Umschlag wirft mehrfach Rätsel auf: Im Eck eines Raumes hängen zwei gerahmte Spiegel an den zusammenlaufenden Wänden. Die Farben der Wände, blau und ein gräuliches dunkelgrün, spiegeln sich in der jeweils anderen Seite. Allerdings ist der mit schwarzen Federstrichen schraffierte Boden nicht mit dem Boden und der Wand vor dem Spiegel vereinbar. Handelt es sich bei den mit Nagel und Draht befestigten gelben Rahmen doch nicht um Spiegel, sondern um feste Bilder oder sogar um Öffnungen in der Mauer, durch die wir auf dahinterstehende Personen blicken?

Die Figuren, von denen der Kopf, der Oberkörper und ein Arm oberhalb der Hand sichtbar sind, erinnern an ein bekanntes Porträtfoto Thomas Bernhards vor einem Spiegel. Bernhard ist darauf seitlich im Profil fotografiert, wobei aus dem Spiegel die Reflexion Bernhards im Halbprofil dem Betrachter herausfordernd entgegenblickt. Die Figuren auf

[146] Bruno Bayen: Die Verärgerten. Residenz Verlag. Salzburg: 2000. Abb. 27.

dem Umschlag sehen aber nicht zum Betrachter, sondern blicken einander wechselseitig starr ins Gesicht.

In dieser Konstellation fehlt der Blick auf den Betrachter bzw. scheint dieser die Situation bereits verlassen zu haben. Die Figuren sind nur noch auf einander fixiert, so als wäre die Figur, die die Reflexionen zwischen den Spiegeln ausgelöst hat, bereits verschwunden. Wie ein verselbstständigtes Spiegelbild können sich die beiden nicht mehr aus ihrer wechselseitigen Fixierung losreißen. Die rechte Figur scheint sogar durch den leicht vorgeneigten Kopf noch etwas intensiver und herausfordernder auf sein Gegenüber zu blicken.

Die eindringliche wechselseitige Beobachtung zweier Freunde wird in den ersten Sätzen des Romans beschrieben:

> "Osmer findet keine Spur eines Tiers im Gesicht Jeans, Jean findet nichts davon im Gesicht Osmers, weder Kalbsgestalt, noch Schweinsmaske. In der Form des Kiefers, im Weißen im Auge, in der Färbung der Haut, deren Markierungen und Verwerfungen: keinmal entdecken sie daran das kleinste tierische Überbleibsel."[147]

Die gegenseitige Beobachtung kann auch als Symbol für das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Literatur verstanden werden, welches in der Konstellation Handke - Pichler - Pongratz im Kapitel 5.1.2. behandelt wird. Wie in der von Bayen beschriebenen Männerfreundschaft gehen die Künste Symbiosen und Verwandtschaften ein, unterstützen einander ebenso, wie sie auch eifersüchtig auf die Möglichkeit der jeweils anderen Kunst blicken. Auch in der Kunst kann es zu einem produktiven Ehrgeiz führen, genau das anzustreben, was eine fremde Gattung ausmacht, um die Vorzüge der anderen Gattung in das eigene Werk zu integrieren. So erklärt Pichler, mit seinen Zeichnungen die Geschichte seiner Mutter, stellvertretend für ähnliche Schicksale zu erzählen, um damit zu betonen, dass das Erzählen keineswegs ein Vorrecht der Literatur ist.

In Bayens Roman nimmt das wechselseitige Betrachten und Vergleichen durchaus humorvolle Züge an:

> „Zuerst hatte ich geglaubt, Osmer werde zum Club der Kurzverheirateten gehören, die sich schon im Lauf des Jahres scheiden

[147] Bruno Bayen: Die Verärgerten. S. 5.

> lassen. Oder die mit Selbstmord spielen und dann die Bibliothek ihrer Angetrauten in die Seine werfen. Die Folge gab mir Unrecht. Doch welche Unbeständigkeit! Er sagt mir, in dem er mir die beiden Zahnreihen zeigt: Ich, ich habe eine Frau. Und wenn ich ihm sage: Du, du hast eine Frau, mustert er mich von unten: Bitte, keinen Trost. ”

Mit der nötigen Ironie könnte Pichlers Arbeit als Buchgestalter als Ehe mit der Literatur bezeichnet werden, welche nach der Scheidung vom Residenz Verlag beim Verlag Jung und Jung fortgesetzt wurde und lebenslang angedauert hat.

2.9. Anthologie: "Manche Künstler sind Dichter."

Die Anthologie "Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich"[148] zeigt einen Querschnitt österreichischer Literatur aus den letzten dreißig Jahren vor dem Erscheinungsjahr 1993 in Form von Prosa, Lyrik, Drama und Essay. Der Band wird durch Mottos von Thomas Bernhard thematisch gegliedert. Aufgrund einer testamentarischen Verfügung, gemäß der Bernhards Texte in Österreich nicht mehr publiziert werden durften, konnte kein eigener Text Bernhards aufgenommen werden, sodass die entstandene Lücke durch die Verwendung von Zitaten geschlossen wurde.[149]

Der Titel ist dem gleichnamigen Text von Wolfgang Bauer entnommen. Der Autor meint damit

> "jene ärmsten Teufel, die den künstlerischen Akt auf dem Nagelbrett der Buchstaben, dem glühenden Grillraster der Sprache ausführen müssen oder nicht anders können. […] Sie wären lieber Maler oder Komponisten. Darüber schreiben sie ihr ganzes Leben lang. So werden sie Magier."[150]

Die Umschlaggestaltung bezieht sich in erster Linie an den Untertitel: "88 zündende Beispiele aus Österreich", indem eine offene Packung Streichhölzer dargestellt wird. Die

[148] Abb. 28.
[149] Astrid Wintersberger: Vorwort. In Dies. (Hrsg.): Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993. S. 9.
[150] Wolfgang Bauer: Manche Künstler sind Dichter. In: Astrid Wintersberger (Hrsg.): Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993. S. 323-326. S. 326.

offensichtliche Pointe liegt in den Bleistiften, welche die Streichhölzer ersetzen. Man kann Brandreden schreiben, Diskussionen entfachen, eine zündende Idee haben. Passende Metaphern lassen sich zahlreich finden.

Neben der bildlichen Darstellung einer klaren Metapher weisen Pichlers Gestaltungen aber fast immer noch versteckte Ebenen mit gewissen Unschärfen oder Unregelmäßigkeiten auf, die man den schlichten und vorgeblich überschaubaren Darstellungen nicht auf den ersten Blick ansieht. Zunächst muss man bei näherer Betrachtung feststellen, dass die drei roten Bleistifte viel zu groß sind, um in die geschlossene Schachtel zu passen. Die Bleistifte müssten so groß wie die beiden überkreuzten Stifte auf der Abbildung sein, um in der Schachtel Platz zu finden.

Die Spitzen der roten Bleistifte enden an der Innenkante der Zündholzschachtel, so als ob sie die Schachtel, in der sie liegen, gerade noch selbst gezeichnet hätten. Die rote Farbe des Hintergrundes changiert mit der Farbe der Bleistifte und löst ein Vexierspiel aus. Einmal hebt sich der weiße Stift von dem roten Hintergrund ab, dann hebt sich der rote Stift mit weißer Spitze vor dem gelben Hintergrund der Schachtel ab.

Die Bleistifte ergeben die Zahlen Eins, Zwei, Drei oder auch römisch Zehn. Der lange, weiße Bleistift bietet sich als jener Stift an, mit dem gerade die Schachtel gezeichnet wurde. Er könnte also auch außerhalb der Zeichnung den Zeichner, also den Künstler, symbolisieren. Der Aufdruck der Zündholzschachtel ist gleichsam ein Bild im Bild. Der Bleistift scheint sich selbst auf die Schachtel gezeichnet zu haben.

Eine ähnlich paradoxe Szene findet man in der bekannten Lithographie des niederländischen Künstlers M.C. Escher, bei der eine Hand die jeweils andere Hand zeichnet. Vergleichbares hat auch Günter Brus in dem selbstreferenziellen Blatt mit dem Titel "Zeichnung" (1976)[151] dargestellt. Pichlers Umschlag spielt mit derselben Tradition. Dabei wird geschickt das von Wolfgang Bauer evozierte Bild des Künstlers als Magier, Fakir oder Taschenspieler auf den Umschlag projiziert.

Das Umschlagmotiv wirft Fragen der Täuschung, der Illusion, der Wirklichkeit und der Darstellung, der Fähigkeit, abzubilden, sowie der Abbildfunktion auf. Der Bleistift verweist auf den Zeichner ebenso wie auf den Literaten. Was bei Wolfgang Bauer eher

[151] Johanna Schwanberg: Günter Brus: Bild-Dichtungen. Springer Verlag. Wien und New York. 2015. S. 135.

als Fluch beschrieben wird, als Geborensein mit der falschen Begabung, kann in anderen Fällen eine glückliche Doppelbegabung sein.

3. "Präludium zur neuen Kälte der Welt" von Dimitri T. Analis mit Zeichnungen von Walter Pichler

3.1. Einleitung

Pichler widmete seine letzten Zeichnungen, welche die elementaren Motive seines Werkes Revue passieren lassen, dem Gedichtband "Präludium zur neuen Kälte der Welt"[152] des griechischen Dichters Dimitri T. Analis. Das Buch kann als Stimmungsbild der modernen Welt verstanden werden, die durch fortschreitende Technisierung wie von einer neuen Kälte überzogen wahrgenommen wird. Das Zusammenspiel von Geschichte und Erwartung lässt gegenwärtig wenig Hoffnungsvolles für den Dichter zu. Peter Handke beschreibt zum Abschluss des Bandes seine persönliche Wahrnehmung in dem Text "Erinnerung an Dimitri A.":

> "Ein großer Glockenklang der Trauer schwingt durch seine Verse, quer durch die Zeiten, das alte und neue Jahrhundert einerseits, und andererseits quer durch die heutigen - kaum mehr Ewigkeit - oder wenn, eine grundandere - ahnenlassende Räume, über die des Mittelmeers weit hinaus."[153]

Die Zeichnungen Pichlers fügen sich atmosphärisch in die Gedichte ein, behalten dabei aber stets ihre Autonomie. Die Zeichensysteme laufen dabei parallel nebeneinander her und fordern den Leser bzw. Betrachter dazu auf, die jeweilige Lesart bzw. Betrachtungsweise zu hinterfragen. Berührungspunkte zwischen den Gedichten und den Zeichnungen ergeben sich immer aus einer gewissen Distanz. Wo sich das eine Medium in Rätselhaftigkeit zurückzieht, können sich Assoziationsspielräume in dem anderen Medium eröffnen. Jede Kombination fordert den Rezipienten heraus, das Angebot einer Verbindung anzunehmen oder beide Gegenstände getrennt voneinander zu belassen.

[152] Abb. 29.

[153] Peter Handke: Erinnerung an Dimitri A. In: Dimitri T. Analis: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. Aus dem Französischen von Peter Handke. Mit Zeichnungen von Walter Pichler. Verlag Jung und Jung. Salzburg: 2012. S.4.

Durch das hin und her schalten des Betrachters zwischen lesen und schauen können neue Interpretationsmuster in Gang gesetzt werden.

Der Text kann dabei die Bilder von der Frage entlasten, ob sich nicht eine Geschichte aus dem Abgebildeten ableiten lässt. Umgekehrt kann dem Text die Notwendigkeit, bildhaft zu sprechen, abgenommen werden, wenn Zeichnungen für die nötigen Bilder sorgen. Die Gedichte von Analis sind reich an Bildern und Metaphern, sodass die schlichten Zeichnungen Pichlers dazu einen Kontrapunkt bilden.

Die Abbildungen zeigen jeweils nur ein Motiv, einen Gegenstand, allenfalls Konstellationen: Eine oder zwei Kugeln, drei Stäbe, ein Zylinder und seine Spiegelung in der Erde, eine Treppe, eine Mauer, ein Kreuz, ein Brunnen, ein Mantel. Mit den Gedichten ergibt sich ein walzerartiger Dreischritt aus dem französischen Original von Analis, der deutschen Übersetzung Handkes, sowie nach einer Pause durch eine Leerseite, der Zeichnung Pichlers als Synthese auf dritter Stufe. Der Rezipient ist herausgefordert, von einer Sprache in eine andere, und von dort in ein anderes Medium zu folgen. Übersetzung und Original stehen gleichberechtigt nebeneinander.

Die Zeichnungen Pichlers stehen jeweils einer Leerseite gegenüber. Dieser Freiraum wird sich beim eingelesenen Betrachter mit den vielfältigen Abbildungen der Motive in den Katalogen zu Pichlers Werk gedanklich auffüllen. Wer den Band ohne Vorwissen liest, wird Platz finden, um die Bilder mit dem vorangegangenen Text zu eigenen Assoziationen auf den Leerseiten gedanklich frei zusammenzuführen. Bei guter Beleuchtung scheint jeweils die vorangehende Zeichnung unter dem französischen Original hindurch, während die nachfolgende Zeichnung bereits unter der französischen Übersetzung durchschimmert. Dadurch überkreuzt und verdoppelt sich die Zuordnung der Bilder zu den Texten. Gleichzeitig wird die Bildung einer dominanten Lesart unterlaufen.

Auf dem Titelblatt steht zunächst in rotbraunen Großbuchstaben der Name des Autors, darunter der Titel in Fettdruck, gefolgt von der Gattungsbezeichnung GEDICHTE und dem Hinweis auf die Übertragung der Gedichte aus dem Französischen von PETER

HANDKE samt den Zeichnungen von WALTER PICHLER. Titel und Autor sind hervorgehoben, fast wie um sich vor dem vorverstorbenen Autor zu verneigen.

Im Klappentext werden Autor, Übersetzer und Zeichner graphisch völlig gleichbehandelt, was die freundschaftlich verbundene Zusammenarbeit unterstreicht und zeigt, dass alle Beiträge gleichwertig nebeneinander bestehen. Die Rückseite des Buches, wie um die Reminiszenzen an das Gesehene und Gelesene nicht zu beeinträchtigen, bleibt zur Gänze leer in Weiß.

3.2. "Les vacances de la mort en Occident"

"Les Vacances de la mort en Occident

Avant l'oubli, mails il sera long
Quelques images aimées, corps, vues obliques
Tableaux, sculptures, mers déchâinées, murailles sèches
Et tout ce qui vient seul, appelé
Par les voix dépareillées de la mémoire
Souvenirs, mais nets
Presents à chaque instant.

Entre l'immoblité definitive
Du trépas et les bruits
Intempestifs, hysteriques, de nos jours
Il reste un regard, une main."[154]

"Die Leerstellen des Todes im Okzident:

Vor dem Vergessen, das lang sein wird,
Ein paar geliebte Bilder, Körper, schiefe Ansichten,
Gemälde, Skulpturen, entfesselte Meere, trockene Mauern,
Und all das, was allein kommt, gerufen
Von den unvollständigen Stimmen im Gedächtnis,
Erinnerungen, wenn auch klare,
Gegenwärtig fort und fort.

Zwischen der endgültigen Reglosigkeit des
Hinscheidens und dem unangemessenen und hysterischen
Lärm heutzutage
Bleibt ein Blick, bleibt eine Hand."[155]

[154] Dimitri T. Analis: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. S. 4.
[155] Dimitri T. Analis: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. S. 5.

Das erste Gedicht zeichnet ein Stimmungsbild des Westens angesichts des Todes und der Leere. Der Tod bedeutet das Vergessen und das Ende jeder Erinnerung. Zuvor herrscht ein Zustand scheinbar ewiger Gegenwart. Entzweites, nicht mehr Zusammengehöriges, Zusammengewürfeltes und seiner Harmonie Beraubtes kommt vereinzelt hervor, indem das Gedächtnis danach ruft. In der mittleren Zeile der ersten Strophe bildet sich die Achse der Erinnerung, um die sich das Gedicht dreht. Das lange Vergessen der ersten Zeile findet seine Antithese in der Präsenz der Gedanken, des Andenkens und der Erinnerung in der letzten Zeile der ersten Strophe.

Die zweite Strophe stellt der Hektik der westlichen Welt den Stillstand des Todes gegenüber und findet einen Ausweg in der Betrachtung und in der Verarbeitung: Der Blick und die Hand bleiben, um aus den Antworten der Erinnerung etwas Beständiges zu schaffen. Sei es als Dichter, sei es als Zeichner: Was bleibt, ist das Werk der Hand, die etwas Wesentliches für die Zukunft festgehalten hat.

Walter Pichlers Zeichnung zu dem Gedicht zeigt in der unteren Bildhälfte eine Kugel auf einer Ebene.[156] Die Horizontlinie verläuft im untersten Viertel der Bildkomposition. Drei Viertel der Kugel liegen über der Horizontachse. Die Schattierung in Kreuzschraffur entspricht der Beleuchtung des zunehmenden Mondes im dritten Viertel. Die obere Bildhälfte ist gänzlich dem Raum, der Leere bzw. dem Licht gewidmet. Blättert man eine Seite zurück, so füllt die deutsche Übersetzung die eine Hälfte, während in der unteren Hälfte die Zeichnung durch das Papier gut sichtbar durchscheint.

Der Umriss der Kugel ist mit festem Strich, wie gezirkelt, ausgeführt. Der Schatten, den die Kugel wirft, geht in die dunkle Schraffur der Ebene über, sodass keine eindeutige Lichtquelle auszumachen ist. Es ist daher möglich, dass die Schraffur lediglich den strengen, geometrischen Kreis in eine dreidimensionale Kugel verwandeln soll. Nicht auszumachen ist zudem, ob die geometrische Figur in Bewegung oder in unbewegtem

[156] Abb. 29a.

Zustand abgebildet ist. Jedenfalls ist sie leicht nach links aus der Bildmitte versetzt, die rechte Horizontlinie etwas länger als die linke.

Die markante Position der Zeichnung auf dem Buchcover[157] weist auf die besondere Bedeutung der Figur für das Werk hin. Zur Eröffnung durch das vereinzelte Element im Raum sollte die Zeichnung am Schluss mitgedacht werden, bei der zwei Kugeln nebeneinander existieren.[158] Im ersten Gedicht geht es um die Wahrnehmung des Individuums und dessen Zersetzung bis zur endgültigen Bewegungslosigkeit in einer unangemessenen, hysterisch-hektischen Zeit. Der Lärm unserer Tage erscheint unangebracht, zur falschen Zeit, ungewollt: „intempestif".[159]

Die Stimme der Erinnerung ist „unvollständig", wobei „dépareillé" auch ungleich, zusammengewürfelt oder die Harmonie störend, bedeuten kann. Die Stimmen scheinen nicht ins Bild zu passen oder einen Gesamteindruck zu stören. Dennoch kann der Einzelne aus dem Gewirr etwas Klares, Gegenwärtiges und Beständiges herausfiltern.

Zentrale Elemente sind das Meer, Mauern, Bilder, Körper, Skulpturen und Ansichten. Ähnliche Prioritäten liegen in Pichlers Kosmos aus Wasser, Architektur, Körperdarstellungen, Zeichnungen und Skulpturen. All dies gilt es, durch den scharfen Blick des Künstlers in eine angemessene Form zu gießen. Pichler versinnbildlicht dieses Streben in der makellosen Form der Kugel, die vereinzelt im Raum steht und wie ein Augapfel in die Welt blickt.

Die letzte Zeichnung des Buches nimmt das Motiv der Kugel wieder auf.[160] Während das abschließende Gedicht das unausweichliche Herannahen des Todes beschreibt, endet das Buch mit einer hoffnungsvollen Zeichnung, die die Fusion zweier Kugeln zeigt. Der Tod wird nicht als Trennung gezeichnet, sondern als bloße Zäsur, die der Wiedervereinigung vorausgeht.

[157] Abb. 29.
[158] Abb. 29c.
[159] Dimitri T. Analis: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. S. 4.
[160] Dimitri T. Analis: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. S. 67.

Bereits die vorletzte Zeichnung,[161] welche zwei Stäbe zeigt, zu denen ein dritter, kleiner Stab hinzutritt, verfügt über einen optimistischen Ton. Die drei Stäbe können als Symbol für Eltern und Kind, aber auch für eine Dialektik des künstlerischen Schaffens stehen. Pichlers letzte Zeichnung im Kontext des Gedichts von Dimitri T. Analis beschreibt das Sterben als atomare Verdoppelung. Das Materielle verschwindet nicht, sondern spiegelt sich vor der endgültigen Auflösung in eine andere Ebene.

Die letzte Zeile "Man erstickt, aber die große Kälte naht."[162] bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die große Kälte als Befreiung konzipiert ist, die durch das Wort "aber" in einen Gegensatz zum Sterben gesetzt wird. Die titelgebende neue Kälte scheint also nicht auf das Diesseits, sondern bereits auf das Jenseitige bezogen. Kälte versteht sich auch als Abkühlung, als erlösendes Heraustreten aus dem hitzigen Treiben, aus einem Leben, das immer auch Verletzung bedeutet.

3.3. "Images persistantes"

"Images persistantes

Pour les palais de l'avenir dans les champs de brouillard
Les éclats des pierres précieuses, parfois fausses,
Et les corps blanchâtres, exsangues des serviteurs,
Pétales de fleurs fanées qui sèchent.

Un chant monotone dans le pays du lait mort.

Tout cela est reminiscence présente
Objets dessinés au bord d'un tableau vieilli."[163]

"Verharrende Bilder

Für die Paläste der Zukunft in den Nebelfeldern:
Das Aufblitzen von manchmal falschen Edelsteinen,
Und die weißlichen, blutlosen Körper der Dienerschaft:
Verwelkte Blütenblätter die trocknen.

Ein eintöniger Gesang im Land der toten Milch.

[161] Abb. 29b.
[162] Dimitri T. Analis: Präludium zur neuen Kälte der Welt. S. 65.
[163] Dimitri T. Analis: Präludium zur neuen Kälte der Welt. S. 8.

All das ist gegenwärtige Reminiszenz -
Sachen, gezeichnet an den Rand eines ausgeblichenen Gemäldes."[164]

Wie ein Wasserzeichen scheint die Zeichnung zum ersten Gedicht durch die freie untere Hälfte der französischen Fassung des nächsten Gedichts, um als Reminiszenz nicht ganz unbeachtlich zu bleiben. Auch hier geht es um Bilder und Erinnerungen, um Dauer und Vergänglichkeit.

Bereits der Titel ("Verharrende Bilder" / "images persistantes") verrät die Nähe des Gedichts zur bildenden Kunst. Hartnäckige Bilder einer dunklen Zukunft drängen sich dem lyrischen Ich auf. Im Kontext mit Walter Pichler erinnern sie entfernt an die düsteren Städteutopien und die martialischen Manifeste der frühen Phase während der Zusammenarbeit mit Hans Hollein. In Pichlers utopischen Städtemodellen ist der Mensch nur noch Randfigur, er wird zum Diener der Architektur herabgestuft. In dem Manifest heißt es:

> "Architektur - sie wird geboren aus den stärksten Gedanken. Für die Menschen wird sie Zwang sein, sie werden darin ersticken oder sie werden leben - leben wie ich es meine. Architektur ist nicht die Hülle für die primitiven Instinkte der Massen. Architektur ist die Verkörperung der Sehnsüchte weniger Menschen. Sie ist eine brutale Sache, die sich der Kunst schon lange nicht mehr bedient. Sie berücksichtigt die Dummheit und die Schwäche nicht. Sie dient niemals. Architektur ist das Recht derer, die nicht an das Recht glauben, sondern es machen. Sie ist eine Waffe. Architektur bedient sich rückhaltlos der stärksten Mittel, die ihr jeweils zur Verfügung stehen. Maschinen haben sie ergriffen, und die Menschen sind nurmehr geduldet in ihrem Bereich."[165]

Die scheinbar affirmative Haltung zu einer Architektur, die sich über den Menschen hinwegsetzt, die ihr eigenes Recht schafft, dem sich der Mensch zu unterwerfen hat, muss vor dem zeitlichen Hintergrund ihrer Entstehung als bewusst provokativer Aufschrei gegenüber der unbefriedigenden Architektur der Nachkriegszeit verstanden werden. Der Funktionalismus des sozialen Wohnbaus, der dem Menschen sein kleines Glück verschaffen soll, führt, so Pichler, lediglich zu Bauwerken, in denen nicht einmal die

[164] Dimitri T. Analis: Präludium zur neuen Kälte der Welt. S. 9.
[165] Walter Pichler: Walter Pichler / Hans Hollein. Architektur. Work in Progress. Galerie St. Stephan. Wien: 1963.

Architekten selbst leben wollen: "Und die Profis bauen Häuser, in denen sie selbst kaum wohnen möchten."[166]

Pichler hingegen ermächtigt in seinem düsteren Manifest die Architektur, welche die Kunst schon lange hinter sich gelassen hat, sich über das Recht hinwegzusetzen. Dass die Menschen dann bestenfalls noch geduldet sind, ist logische Konsequenz der Beseitigung des Rechts, welches den Schwachen vor dem Starken schützt.

Achleitner schreibt in seiner Rezension der Ausstellung "Hollein - Pichler - Architektur", dass es sich um eine "Reaktion auf den perfektionistischen und sterilen Modernismus, einen Vorstoß ins Phantastische, gigantisch Zwecklose"[167] handle. Indem das Manifest in die Nähe der Literatur, hin zum Phantastischen gerückt wird, geht jedoch ein Teil des kritischen Potenzials verloren: Gerade der Umstand, dass die Dystopie von einem Architekten und nicht von einem Dichter stammt, erzeugte beim Publikum das verstörende Gefühl, dass hier ernstgemeinte Modelle zukünftiger Wohnräume gemeint sein könnten.

Pichlers Dystopie erinnert an die "weißlichen, blutlosen Körper der Dienerschaft", die in dem Gedicht von Dimitri T. Analis mit verwelkten, trocknenden Blütenblättern verglichen werden. Der Mensch scheint hier wie in Pichlers Manifest bestenfalls zum Ornament der Architektur geworden zu sein. In diesen Palästen der Zukunft klingt längst Vergangenes und Überkommenes wieder. Vergangenheit und Zukunft verschmelzen in dem Gedicht. Die Utopie wird an den Rand eines ausgeblichenen Gemäldes gezeichnet. Die Reminiszenzen der Gegenwart sollen vor einer unheilsamen Zukunft warnen. Falsche Edelsteine sollen schon jetzt entlarvt werden. Wer seine Zukunft auf eine unheilvolle Vergangenheit bauen will, soll gewarnt sein.

Vergleichbare Ziele verfolgten Walter Pichler und Hans Hollein in ihrer frühen Phase. Die provokante Geste der jungen Wilden der Architektur richtete sich gegen den herrschenden Funktionalismus. In einer reinen Zweckorientierung ohne Sinn für

[166] Walter Pichler: Zit. nach: Karl Heinz Roschitz: Ohne Titel. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift. Heft 11. Innsbruck: 1972. S. 8.
[167] Friedrich Achleitner: Architektur ist zwecklos. Die Presse vom 10.5.1963.

künstlerische Gestaltung bestand die Gefahr, dass der Mensch unter die Räder kommt, die Technik vom Mittel zur Beherrschung der Natur zum Herrscher schlechthin wird.

Wer die fundamentalen geistigen, künstlerischen und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen missachtet und einer gefühllosen Vernunft unterordnet, gerät in eine Dialektik der Aufklärung, wie sie Adorno und Horkheimer anhand literarischer Beispiele (de Sade, Homer) diagnostiziert haben. Die unheilvollen Konsequenzen lassen sich in Pichlers Dystopie nachvollziehen. Während Hollein noch an die Herrschaft des Menschen und die noch nie dagewesenen technischen Möglichkeiten der Architektur glaubt, zelebriert Pichler in seinen Modellen schonungslos das Scheitern der Aufklärung.

> "In der vorwegnehmenden Identifikation der zu Ende gedachten mathematisierten Welt mit der Wahrheit meint Aufklärung vor der Rückkehr des Mythischen sicher zu sein. Sie setzt Denken und Mathematik in eins."[168]

Die Diagnose Adornos und Horkheimers lässt sich auf die Krise der Architektur übertragen, auf die Pichler und Hollein reagieren.

> "Heute, zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit, zu diesem Zeitpunkt, an dem uns eine ungeheuer fortgeschrittene Wissenschaft und perfektionierte Technologie alle Mittel bietet, bauen wir was und wie wir wollen, machen eine Architektur, die nicht durch die Technik bestimmt wird, sondern sich der Technik bedient, reine, absolute Architektur."[169]

Während Hollein an die Rettung der Aufklärung glaubt, indem er eine sinnliche Architektur verwirklicht, die mythische Element aufgreift, entwirft Pichler eine Dystopie, in der Technik und Mathematik vom Naturbeherrschungsinstrument bereits zum Herrscher über den Menschen geworden ist.

Adorno und Horkheimer führen näher aus, wie sehr die Aufklärung dem Mythos ähnelt, vor dem sie zu fliehen versucht:

---

[168] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main: 1988. S. 31.

[169] Hans Hollein: Architektur. In: Walter Pichler / Hans Hollein: Architektur. Work in Progress. Ausstellung Galerie St. Stephan. 1963. o. S.

> "In der Prägnanz des mythischen Bildes wie in der Klarheit der wissenschaftlichen Formel wird die Ewigkeit des Tatsächlichen bestätigt und das bloße Dasein als der Sinn ausgesprochen, den es versperrt. Die Welt als gigantisches analytisches Urteil […] ist vom gleichen Schlage, wie der kosmische Mythos, der den Wechsel von Frühling an den Raub Persephone knüpfte."[170]

Der einmalige, mythische Vorgang soll dabei den tatsächlichen Ablauf legitimieren. Der Raub der Göttin und das Sterben der Natur waren eins. Und auch der Lauf der Natur war nicht Abfolge neuer Jahreszeiten, sondern jedes Mal dieselbe eine Jahreszeit. Durch das rational verfestigte Zeitgefühl wurde der Vorgang als Vergangenes fixiert und "der Schauder vor dem Tod [wurde] in jedem neuen Zyklus der Jahreszeiten durch Rekurs aufs längst Gewesene rituell zu beschwichtigen getrachtet."[171]

Mythos und Wissenschaft lassen das Neue als etwas Vorbestimmtes erscheinen, obwohl es in Wahrheit das Alte ist. Der Kern der Hoffnungslosigkeit liegt laut dieser These nicht im Dasein selbst, sondern im Wissen um bildliche oder mathematische Symbole, die sich des Daseins bemächtigen und es nach ihren Gesetzen fortschreiben. Pichlers Streben nach einem Ausweg aus dieser Hoffnungslosigkeit ist eine Arbeit an Formen, die Vergangenheit und Zukunft zusammenführen. Indem Pichler in seinen Skulpturen danach strebt, die Ewigkeit des Tatsächlichen zu bestätigen, öffnet sich für den Betrachter die Möglichkeit, den Sinn zu erkennen, den das Dasein außerhalb der Kunst versperrt.

Dimitri T. Analis lässt in seinem Gedicht das hartnäckige Unbehagen an den Bauten der Zukunft anklingen. Die letzte Zeile spricht mit den marginalen Zeichnungen an den Rändern ausgeblichener Gemälde vielleicht das an, was Deleuze und Guattari[172] in ihrem Plädoyer für eine "kleine Literatur" angesprochen haben: Eine anonyme Skizze, die am Rand eines verblichenen großen Gemäldes neue Objekte entwirft, die gerade noch im Entstehen sind.

[170] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 33.
[171] Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. S. 34.
[172] Gilles Deleuze / Felix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1976.

Die Erfahrung, zu einer gesellschaftlichen Randgruppe zu gehören, machte Pichler, als seine Familie im Zuge der Option von Südtirol nach Nordtirol auswanderte. Die Skepsis gegenüber der staatlichen Macht ist dadurch zum festen Bestandteil von Pichlers Kunst geworden. Das Leben in den neu errichteten Wohnanlagen für die Optanten aus Südtirol bezeichnete Pichler als Hölle. "Die Südtirolersiedlung war ein Ghetto."[173]

Im Gegensatz zu Hollein hat Pichler von der Ausführung größerer Bauwerke abgesehen und nur durch vereinzelte, kleine, aber sorgfältig durchdachte Bauunternehmungen eine menschenwürdige Architektur erprobt. Die Forderungen des Manifests löst Pichler in St. Martin insofern ein, als er die Bauten den Anforderungen der Skulpturen und nicht einem zweckrationalen Bedarf des Menschen unterwirft. Erst auf einer Meta-Ebene wird dadurch auch der Mensch und sein Bedürfnis nach Reflexion, mimetischer Verdoppelung, nach religiösen Kulten und irrationalem Zauber bedient. Die "naive" Verehrung "echter" Fetische bildet einen Gegensatz zum Fetischcharakter der Massenware, den Horkheimer und Adorno in der "Dialektik der Aufklärung" kritisieren.

Der Schriftsteller Gerhard Roth hat seinen Text über Walter Pichler "Archäologie einer nicht existierenden Vergangenheit und möglichen Zukunft"[174] benannt. Der Titel könnte auch programmatisch für das Gedicht von Analis gelten, welches eine fiktive Vergangenheit entwirft und darauf ein düsteres Modell der Zukunft aufbaut.

Die Zeichnung von Walter Pichler zu dem Gedicht "Images persistantes" zeigt eine Skizze der Bauteile, die für das Projekt "Passage" verwendet wurden.[175] Ursprünglich war die Verbindung aus Fertigbetongussteilen für ein unausgeführt gebliebenes Tor in Turin entwickelt worden. Die nach dem Baukastenprinzip zusammensetzbaren Teile können als Schwelle durch eine Mauer wie in Turin, aber auch als Verbindung zweier Gebäude dienen. Dadurch wäre die Konstruktion durch die zu verbindenden Bauten bestimmt.

---

[173] Lukas Bertagnolli: Schon mal an den Tod gewöhnt. Kunst: Ausstellung auf Schloss Tirol. Dolomiten Magazin. Mai 2010.
[174] Gerhart Roth: Archäologie einer nicht existierenden Vergangenheit und möglichen Zukunft In: Ders.: Über Bilder. Österreichische Malerei nach 1945 aus der Sammlung der Zentralsparkasse. Jugend und Volk Verlag. Wien und München. 1990. S. 66.
[175] Abb. 29a.

Nach Pichlers Plänen sollte die Passage an eines der Gebäude in St. Martin anschließen. Die Passage erfüllt dabei eine völlig eigenständige Funktion. Ausnahmsweise dient das Bauwerk nicht dazu, eine Skulptur zu beherbergen, sondern als "Käfig für Licht". Der Bewohner des Gebäudes ist das einfallende Licht, allenfalls ein Mensch, der es kurzfristig als Gast betreten kann.

> "Durch zwei Schiebetüren kann der innere Raum von der Umgebung isoliert werden, fast wie in einer Kamera, und der sich in diesem Raum bewegende Mensch wird Teil des Licht- und Schattenspiels."[176]

Pichler hat dieses Projekt als Eingang in einen unterirdischen Ausstellungsraum für den Tiroler Sammler Albert Gutmann in Aldrans bei Innsbruck realisiert. Eine weitere Ausführung wurde als eigenständiges Bauwerk nach den Plänen Pichlers vor dem Gebäudekomplex in St. Martin errichtet.

In diesem Zusammenhang wird eine Parallele zur Übersetzung in der Literatur deutlich, welche auch in der Musik ihre Gültigkeit besitzt. Das Projekt "Passage" lässt sich als Metapher für die unterschiedlichen Passagen oder Schwellen interpretieren, die die Kunst im Lauf ihrer Entstehung durchläuft. Kunst ist immer Interpretation einer *Idee*, oder um diesen von Pichler verworfenem Begriff zu entkommen, von etwas Ideellem. Beim Ideellen handelt es sich um *Vorsprachliches*.

Fasst man das vorsprachlich Ideelle in einen sprachlichen Gedanken, also in Worte, selbst, wenn diese zunächst nur im Kopf existieren und noch weder gesprochen noch geschrieben sind, so hat bereits eine Transformation stattgefunden. Das Ideelle hat bereits eine Schwelle überschritten. Jedes Durchschreiten einer Passage kann auch als Interpretation, das heißt als Übersetzung in einen verständlicheren Zustand, als Überquerung einer Barriere verstanden werden: Von der Idee zum Plan, zur Skizze, zur Notiz, zur Notenfolge.

Wittgenstein beschreibt den logischen Bau der Welt im "Tractatus logico-philosophicus",

[176] Walter Pichler: Passage. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2004 S. 6.

> „Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden Beziehung zueinander, die zwischen Sprache und Welt besteht.“[177]

und zählt dabei die Sätze zu den Sachverhalten, welche durch ihre Form, also dem Verhältnis der Worte und Sätze zueinander, innerhalb einer konkreten Anordnung zum Bild werden. Umgekehrt ließe sich durch eine Skulptur ein Bild herstellen, das wieder in elementare Sätze bis hin zu einem einzelnen Begriff zerlegt werden kann, um dort seine maximal gültige Entsprechung zu finden.

Daraus folgt, dass wer glaubt eine Idee zu haben, es genau genommen immer schon mit einer Interpretation einer Idee, dem Abbild eines Bildes, zu tun hat. Eine solche Interpretation kann zu einer verfänglichen, fixen Idee werden. Pichlers Skepsis gegenüber *Ideen,* "Nicht von ungefähr ist einer meiner Stehsätze: Nur keine Ideen."[178] mag in diesem Umstand begründet sein. Die Ernsthaftigkeit und Strenge Pichlers beruhen auf der Methode, möglichst unmittelbar, aber unaufdringlich auf etwas Ideelles zu verweisen.

Raimund Abraham formuliert in dem von Walter Pichler gestalteten Buch "Elementare Architektur" über primitive Holz- und Steinbauten bäuerlicher Speicher- und Stallgebäude:

> "Struktur bedeutet mehr als eine Summe konstruktiver Lösungen, sie ist vielmehr eine notwendige und grundlegende Ordnung für die Architektur wie für den Menschen selbst. In der Struktur erscheint noch das letzte Detail vom Ganzen bestimmt, erfasst und geprägt von ein und derselben Idee."

Mit Ideen ist in diesem Sinne nichts zu erreichen, da es nur die Idee im Singular gibt, welche bereits alle möglichen Formen der Struktur vorgibt. Pichlers Skepsis gegenüber Ideen liegt grammatikalisch im Plural. Mehrere Ideen ergeben kein einheitliches Ergebnis. Architektur muss einer einzigen Idee entspringen, oder wie es zuvor genannt wurde, dem Ideellen folgen.

---

[177] Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1963. 4.014.

[178] Walter Pichler: Es ist doch der Kopf. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2007. S. 5.

Laut Mies van der Rohe, den Abraham zitiert, hat Sprache an sich, dass ihr verschiedene Verwendungsmöglichkeiten innewohnen, wobei sie immer dieselbe Sprache bleibt. Der Physiker Erwin Schrödinger, so Abraham, bringt es auf die Formel: "Die schöpferische Kraft eines allgemeinen Prinzips besteht in seiner Allgemeinheit." [179] Die elementaren Bauten seien nicht aus verschiedenen Ideen gebaut. Auch wenn jeder Bau eine Einzelleistung darstellt, seien sie nicht Ideen im Sinne von spezifischen Lösungen von unterschiedlichen Problemen, sondern Ausdruck einer allgemeinen Idee.

Pichler beendet sein Vorwort zu dem Katalog "Es ist doch der Kopf" mit dem Satz: "Ich könnte kaum denken, ohne zu zeichnen."[180] Dieser Satz bedeutet im Umkehrschluss, dass das Zeichnen das Denken erst ermöglicht bzw. in Gang setzt. Focillon stellt an Hand von Goethes Faust die These auf, dass zwischen dem Denken und der Tat kein Widerspruch besteht:

> "Wir haben keine Ursache, zwischen den beiden Formulierungen, die Faust zögern ließen, zu wählen: Im Anfang war das Wort, im Anfang war die Tat, denn Tat und Wort, Hände und Stimme, sind in den gleichen Ursprüngen vereinigt."[181]

Eine gänzlich konträre Auffassung hat der Schriftsteller Italo Svevo geäußert: Bei Svevo ist es ein Zeichen der Unfähigkeit, nur mit der Feder in der Hand denken zu können, wohingegen es viel nützlicher wäre, im Augenblick der Tat denken zu können. Svevo empfand den Drang zu schreiben als beschämend, als Anzeichen einer Neurose, als Schwäche und nicht als Stärke:

> „Ich habe nun endgültig diese lächerliche und schädliche Sache, die sich Literatur nennt, aus meinem Leben ausgemerzt. Meine Angewohnheit - und die aller Unfähigen, - nur mit der Feder in der Hand denken zu können (als wäre der Gedanke nicht nützlicher und notwendiger im Augenblick der Tat), zwingt mich zu diesem Opfer. Nun wird mir also noch einmal die Feder, dieses grobe und unbeholfene Instrument, dazu verhelfen, auf den komplexen Grund meines Lebens zu gelangen. Dann werde ich sie für immer wegwerfen und mich daran gewöhnen zu lernen, direkt aus der Perspektive der Tat zu denken: im

[179] Zit. nach: Raimund Abraham: Elementare Architektur. o. S.
[180] Walter Pichler: Es ist doch der Kopf. S. 5.
[181] Henri Focillon: Lob der Hand. Francke Verlag. Bern: 1958. S. 27.

> Laufen, vor einem Feind flüchtend oder ihn verfolgend, die Faust zum Schlagen oder zur Abwehr erhoben.“[182]

Da Pichlers Zeichnungen häufig als Grundlage für Skulpturen, Objekte oder Gebäude dienen, stellt sich dieses Dilemma für den Bildhauer nicht in dieser Form. Den Zeichnungen folgt die Überprüfung durch die Verwirklichung in Objekten, Räumen, Gebäuden, so wie Taten auf Worte folgen sollen.

Bezogen auf das Gedicht "Verharrende Bilder" ergibt sich die Assoziation mit gegenwärtigen Reminiszenzen der Antike, welche auf zukünftige Paläste verweisen, oder um mit Peter Rosei zu sprechen: die Suche nach einer erfundenen Vergangenheit, die eine potenzielle Zukunft projiziert.[183]

Pichler erfindet laut Peter Rosei eine vor- und eine nacharchaische Zeit aus archaischen und utopischen Bruchstücken. Das Zusammenspiel einer archaischen Vergangenheit, die sich in verharrenden Bildern in die Bauten der Zukunft einschreibt oder, wie in dem Gedicht versinnbildlicht, als marginale Zeichnung am Rande eines vergilbten Gemäldes aufscheint, spiegelt sich in Pichlers Zeichnung, die bei guter Beleuchtung unter dem Gedicht durchschimmert. Man erkennt durch die unterlegte Zeichnung simultan zur Lektüre des Textes das von Pichler erfundene Baukastenprinzip aus Betongussteilen, das beliebig zusammensetzbar, den Bau von noch nie dagewesenen Tempeln, Palästen, Passagen oder Toren ermöglicht.[184]

Allen Möglichkeiten gemeinsam haftet eine archaische Optik an, die darin besteht, dass die schlichten, weißen Quader keine Variation der immer gleichen Bausteine zulässt, wodurch sie an Antike Bauten erinnern. Gleichzeitig ähneln die drei Balken mit den auslaufenden Fortsätzen einem gut gefügten Rahmen, der eingrenzen und gleichzeitig besser sichtbar machen soll. Die grobkörnige Struktur des Betons ist in differenzierten Punkten und Federstrichen widergegeben, die an jene Zeichnungen oder Kritzeleien

[182] Italo Svevo: Autobiographisches Profil. Tagebuchaufzeichnungen und Notizen, Fabeln, Briefe. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1986. S. 102.
[183] Peter Rosei: Über Bilder. S. 66.
[184] Peter Rosei: Über Bilder. S. 66.

erinnern, die an den Rand des Gemäldes in dem Gedicht von Dimitri T. Analis gezeichnet sind.

Eine vergleichbare Stoßrichtung verfolgt Peter Rosei in seinem Aufsatz "Zu Walter Pichler":

> "Auf langen Wanderungen durch das 'Land', an seinen äußersten Rändern, findet man Rudimente der Pichlerschen Skulpturen in Form von Sprisseln, abgegriffenem Werkzeug, mit dem niemand mehr umgehen kann, gefrorenen aufgehängten Wäschestücken."[185]

Rosei spricht wie Dimitri T. Analis in seinem Gedicht "Verharrende Bilder" jene Figuren in Pichlers Werk an, die uns wie aus einer vergangenen oder fiktiven bzw. mythischen Zeit entgegentreten. Sie stammen laut Rosei "von einer Gesellschaft, die Pflanzen durch Tränen bewässert und in der ein Mann ohne Haut nicht weiter auffiel."[186]

Peter Handke hat durch seine Übertragung des Gedichttitels "Images persistantes" ins Deutsche das Potential des Originals interpretiert, indem er auf die wörtlichen Möglichkeiten "beharrlich" oder "hartnäckig" verzichtet und stattdessen ein Wort wählt, das zugleich mit Pichlers Bildersprache verwandt ist.

Handke vergleicht Pichlers Figuren in seinem Textbeitrag zu Pichlers Katalog "Skulpturen Zeichnungen Modelle" mit Statuen des klassischen Griechenlands.[187] Die Parallele liege darin, dass beide in einer großen Bewegung innehielten, um in dieser *auszuharren*. Die geformte große Bewegung übe den Zweck aus, Geschichten in Gang zu setzen. Das einmalige Vergangene werde in ein sich wiederholendes Jetzt übertragen. Pichlers Figuren und denen der griechischen Antike sei laut Handke ein gewisser Dreh, eine kleine Wendung gemeinsam, durch die der Beobachter sich selbst in den scheinbar fremden und zeitfernen Figuren wiedererkennen könne.

Anders als die antiken Statuen seien die Figuren Pichlers allerdings nicht oder nicht mehr im *Spiel*: "Pichlers Bilder zeigen in der Regel den Moment, in dem wir aus all unseren

[185] Peter Rosei: Über Bilder. S. 66.
[186] Peter Rosei: Über Bilder. S. 66. Vgl. Walter Pichler: 111 Zeichnungen. "Bewässerung einer Pflanze durch Tränen" (1970). S. 24.
[187] Peter Handke: Ohne Titel: In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz und Carl Haenlein. Residenz Verlag: Salzburg und Wien. 1987. S. 4.

Spielen herausfallen."[188] Entweder werde mit ihnen gespielt oder sie haben bereits aufgehört zu spielen. In beiden Fällen wird ähnlich wie in dem Gedicht von Analis ein Bild erzeugt, dessen verharrendes Moment aus einer fremden Zeit in die Gegenwart durchdringt und Identifikation durch das Zeitlose ermöglicht.

Neben dem Text von Peter Handke ist die Zeichnung "Handwerker mit gelähmtem Arm" (1981) abgebildet. Die männliche Figur ist halbseitig von hinten vor einem Balken stehend abgebildet. Die betonte rechte, schlaff herabhängende Hand ist blau eingefärbt, um die Kälte der Lähmung darzustellen. Besonders hervorgehoben ist wie häufig bei den Figuren Pichlers das Rückenmark am Hinterkopf, das als Zentrum des Fühlens und der Verarbeitung von Reizen dient.

An der rechten Schulter lässt sich durch das tiefe Blau der Ort der Verletzung erahnen, von dem die Lähmung ausgegangen sein muss. Durch die Transparenz der Figur und des Balkens ist nicht eindeutig feststellbar, ob der Handwerker mit der linken, abgewinkelten Hand den Balken vor dem Oberkörper hält oder ihn hinter dem Rücken in die Arme klemmt. Die untere Hälfte des Oberkörpers und die Beine wirken wie ein Baumstamm, der gemeinsam mit dem Balken ein Kreuz bildet.

Pichlers Menschenfiguren sind in diesem Kontext *Ausharrende.* Die Figuren wollen nicht stur oder hartnäckig etwas erreichen, sie sind vielmehr in ihrem Zustand Gefangene, die in der Gegenwart festsitzen und sich so einer Dynamik von Vergangenheit und Zukunft widersetzen. Es geht ihnen nicht mehr um Veränderung durch Entwicklung. Pichler beschreibt diese Skepsis gegenüber dem Begriff "Entwicklung" in einem seiner Kataloge: "Ich habe gemerkt, dass ich nicht auf *Entwicklung* aus bin, schon gar nicht auf die ausgedachte Idee."[189]

Der hartnäckig wollende Mensch verkennt, dass es menschliche Konstanten gibt, die er nicht ändern kann. Er kann sie im besten Fall erkennen. Schafft er dies, so hat er zwar die Welt nicht verändert, aber seine Erkenntnis wird dauerhaft eine gewisse Gültigkeit besitzen.

[188] Peter Handke: Ohne Titel. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. S. 4.
[189] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.

Adorno schreibt über den Essay:

> "Das Maß solcher Objektivität ist nicht die Verifizierung behaupteter Thesen durch ihre wiederholende Prüfung, sondern die in Hoffnung und Desillusion zusammengehaltene einzelmenschliche Erfahrung. Sie verleiht ihren Beobachtungen erinnernd durch Bestätigung oder Widerspruch Relief."[190]

Pichler scheint sich beider hier beschriebenen Möglichkeiten zu bedienen: In der Architektur möchte er nachprüfbare Genauigkeit verwirklichen. Und auch bei den Skulpturen und deren Beziehungen zueinander, samt den dazugehörigen Bauten, geht es um die Verifizierung von erreichten Ergebnissen. Durch die Entsendung der Arbeiten in neue Ausstellungsräume, in denen sich die bekannten Konstellationen neu zusammensetzen lassen, können diese Ergebnisse einer neuerlichen Überprüfung unterzogen werden.

In jenen Zeichnungen hingegen, die Erfahrungen des Alltags festhalten, wendet sich Pichler einer Methode zu, die sich dem Essay im Sinne Adornos verbunden fühlt: "Der Essay aber will nicht das Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen."[191]

[190] Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1974. S. 15.
[191] Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. S.18.

4. Erinnerungsarbeit: Zeichnen und Erzählen

„Ich habe in meinem Leben viele Bücher gemacht,
und ich habe es fast immer gern getan.“[192]

4.1. Esterházy - Jandl

Der ungarische Schriftsteller Péter Esterházy hat sich in einem Textbeitrag zu Pichlers "Haus neben der Schmiede" geäußert, indem er Pichlers Lebens- bzw. Arbeitsweise mit derjenigen Ernst Jandls vergleicht:

> "Vom älter werdenden Jandl hatte ich gedacht, sein Leben habe etwas wie Ruhe erreicht. Es sei nicht seine Routine oder Methode, sondern ein bestimmter (oder unbestimmter) Blick, ein Jandl-Blick, mit dem er die Welt in Augenschein nehme, und das notiere er dann. Kurz, dass er einfach nur so schaue, frei von dieser angespannten, permanenten, jahrelangen Konzentration und Aufmerksamkeit und Belastung (autobiographische Anmerkung), dass er einfach nur lebte: schaue und notiere. Dass das die wahre Dichtung sei. Und etwas in dieser Art denke ich seit langem auch von Pichler. Er schaut (sein Blick beschrieben von Zweifel, von Skepsis, von Exaktheit, von exakter Schlampigkeit), seine Hand bewegt sich, sie zieht eine Linie."[193]

Esterházy formuliert hier näher aus, was Pichler wohl gemeint haben könnte, wenn er erklärt, anstatt zu schreiben, zeichne er.[194] Dabei fällt Pichlers Streben nach Ausgewogenheit auf, bei dem Hochmut oder Selbstvertrauen mit Demut, Zweifel und Skepsis einhergeht. Allzu Sakrales wird durch Ironie profaniert. Über sein Verhältnis zur Religion sagt Pichler, er sei zwar streng religiös erzogen worden, ohne dadurch ein religiöser Mensch geworden zu sein. Trotzdem glaube er, dass Skulpturen von vornherein etwas mit Religion zu tun hätten.[195]

---

[192] Walter Pichler: Skulptur Architektur. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2005. S. 7.
[193] Péter Esterházy: Die Pichlers (Familienrekonstruktion). Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki. In: Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002. S. 8.
Sowie auf der Verlagshomepage: http://jungundjung.at/content.php?id=2&b_id=94. (zuletzt gesehen am 08.04.2017).
[194] Edith Schlocker: Wiedergutmachung an der Mutter. Zeichnungen von Walter Pichler im Schloss Tirol. Dolomiten. Magazin. Mai 2010.
[195] Stella Rollig: Präzise Vorhaben. Der Standard. Album vom 21.09.1990.

Das Streben nach Exaktheit wird laut Esterházy im einleitenden Zitat allenfalls durch streng kalkulierte Schlampigkeit auf den richtigen Grad herabgestuft. Bestätigung von außen braucht Pichler nicht mehr. Er habe inzwischen genug Selbstvertrauen, um zu wissen, dass seine Arbeiten gut sind.[196] Über seine Zweifel schreibt Pichler im Vorwort eines Kataloges:

> "Es gibt Tage, an denen ich zweifle, ob es überhaupt einen Sinn hat, Zeichnungen zu machen, nach diesen Zeichnungen Modelle zu bauen, oder sie als Ausgangspunkt für Skulpturen zu verwenden, um dann um diese Häuser zu bauen, und das alles viele lange Jahre. Es gibt aber auch Tage, und das sind die häufigeren, an denen mit trotz fein eingestelltem Gefühl und angestrengtestem Nachdenken nichts Besseres einfallen will, als gerade das alles zu tun, und das auch noch die nächsten Jahre."[197]

Die von Esterházy bei Pichler beobachtete Methode des Schauens und Notierens spielt auch für das Verhältnis von Pichler und Handke im Kapitel 4.5.1. eine Rolle. Das Notieren von Eindrücken verläuft beim Schriftsteller wie beim Zeichner und Bildhauer: Die Hand bewegt sich und zieht Linien oder setzt Buchstaben auf das Papier. Die bei Kramer/Pelz beschriebene Dialektik zwischen der geordneten Systematik des Buches und der offenen assoziativen Struktur des Albums gilt für die zeichnerische, literarische und philosophische Arbeit im selben Ausmaß.

Wittgenstein, bei dem sich diese Dialektik an Hand der systematischen "Logisch-philosophischen Abhandlung" und der albenhaften Methode der "Philosophischen Untersuchungen" nachverfolgen lässt, äußert vergleichbare Zweifel an der eigenen Arbeit: "So ist also diese Buch eigentlich nur ein Album. […] Ich hätte gerne ein gutes Buch hervorgebracht. Es ist nicht so ausgefallen; aber die Zeit ist vorbei, in der es von mir verbessert werden könnte."[198]

[196] Edith Schlotter: Tauchgänge in das Unbewusste. Tiroler Tageszeitung vom 19.09.2004.
[197] Walter Pichler: Das Türmchen. S.5.
[198] Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. S. 8 f.

Während Wittgenstein die kreisend assoziative Struktur seiner Arbeit damit rechtfertigt, dass sie (in der bewusst offenen Form) an einen Endpunkt gelangt ist, der nicht weiter verbessert werden könne, zerschlägt Pichler seine Bedenken, indem er eine Methode einschlägt und als richtig erkennt, die sich vom assoziativen, notierenden, albenhaften Schauen, Denken und Zeichnen immer weiter hin zur Abstraktion und Präzision der Skulptur bewegt. Diese Methode geht den umgekehrten Weg Wittgensteins, der sich vom streng logischen Aufbau der "Logisch-philosophischen Abhandlung" hin zur offenen Form der "Philosophischen Untersuchungen" bewegt hat.

4.2. Genette, Pichlers Kataloge und ihr Beiwerk

Zu der zuvor angesprochenen Methode, vom assoziativen Denken/Zeichnen/Notieren über die Zusammenstellung von Büchern zu einer präzisen und exakten Skulptur zu gelangen, gehört für Pichler auch die Überprüfung seiner Arbeit in nationalen und internationalen Ausstellungen. Zu den positiven Nebeneffekten zählt Pichler die während den Ausstellungen gewonnene Zeit und den Raum für die nötigen Restaurierungsarbeiten:

> "Einer der Hauptgründe war, daß ich die Skulpturen in einer anderen Umgebung überprüfen will. Ich glaube, daß dieser Prozess von Zeit zu Zeit ganz heilsam ist. Außerdem kann ich die Gebäude in St. Martin inzwischen renovieren. Wenn die Figuren zurückkommen, ist alles wieder wie neu."[199]

Zugleich war die exakte Ausführung der Kataloge eine wichtige Stütze zur Sichtung und Reflexion seiner Tätigkeit. Es ist daher für das Verständnis von Pichlers Werk aufschlussreich, die Kataloge als zentrale Eckpfeiler seiner Kunst einer genauen Analyse zu unterziehen. Dabei soll Genettes Aufschlüsselung des Buches in seine Randbereiche herangezogen werden.

Genette widmet seine Aufmerksamkeit dem Paratext, welcher sich in Epitexte und Peritexte unterteilen lässt. Der Paratext dient regelmäßig dazu, die Rezeption des Haupttextes zu steuern bzw. zu beeinflussen. Pichlers Kataloge beinhalten sorgfältig ausgewählte Paratexte, welche entweder von ihm selbst, von Schriftstellern,

[199] Stella Rollig: Präzise Vorhaben. Der Standard. Album vom 21.09.1990.

Museumsleitern, Kuratoren oder Essayisten stammen. Zur Gruppe der Epitexte zählen neben den Texten des Verlages zur Werbung auch Autorenporträts, Interviews, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, welche außerhalb des Buches vorliegen. Werden diese in das Buch aufgenommen werden sie zu Peritexten. Zum Peritext zählen u.a. Titel, Widmung, Inhalt, Motto, Vor- und Nachwort oder auch eine Danksagung.[200]

"Der Paratext ist also jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt."[201] Für die vorliegende Arbeit sind vor allem jene Paratexte von Bedeutung, die von Schriftstellern stammen, in literarischer oder essayistischer Form geschrieben wurden und/oder Verwandtschaften zwischen literarischen Texten und Pichlers Arbeiten aufzeigen.

4.3. Kafka und die "Schlafstelle in meiner Werkstatt"

Zur letztgenannten Gruppe zählt Petra Kipphoffs[202] Besprechung von Pichlers Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover. Die Rezensentin geht darin von einer Zeichnung aus, welche unmittelbar eine literarische Assoziation auslöst.

Die Federzeichnung "Schlafstelle in meiner Werkstatt"[203] aus dem Jahr 1976 zeigt in einem isometrischen Schnitt einen zellenartigen Raum von oben, umgeben von einem labyrinthischen System aus Mauern und Nischen. Drei steile Stufen führen zu einer skelettartigen Figur, die in dem engen Raum wie ein Embryo eingerollt liegt. Pichlers Zeichnung zeigt die bedrückende Isoliertheit, den im Keller Verhungernden, der sich nach einem Menschen sehnt, der das Essen zumindest bis zum Eingang des Labyrinths bringen würde. Kipphoff zitiert zu dieser Assoziation jene Briefstelle, in der Kafka Felice Bauer von einer ehelichen Zukunft schreibt:

> "Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir,

[200] Gerard Genette: Paratexte. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2014. S. 12.
[201] Gerard Genette: Paratexte. S. 10.
[202] Petra Kipphoff: Walter Pichler in der Kestner-Gesellschaft Hannover. Der Weg zurück. Skulpturen und Zeichnungen zwischen Aggression und Regression. Die Zeit. Mai 1971.
[203] Abb. 31.

> stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich an meinen Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. […] Was meinst Du, Liebste? Halte Dich vor dem Kellerbewohner nicht zurück!"[204]

Kafka beschreibt in diesem Brief die Einsamkeit, die für das Schreiben unbedingt notwendig sei, sowie die Gefahr, die der Kontakt mit Menschen, insbesondere mit geliebten Menschen für das Schreiben bedeutet. Die labyrinthische Isoliertheit, nach der sich Kafka sehnt, zeigt sich auch in der Zeichnung "Schlafstelle in meiner Werkstatt". Jene Arbeiten,[205] in denen sich Pichler zeichnend oder vom Zeichnen ausruhend darstellt, weisen eine Verwandtschaft zu Kafkas Zeichnungen auf.[206]

Ähnlich wie Kafka in seinen literarischen Formen juristisches Fachvokabular verwendet, um damit psychologierend neue subjektive Räume zu eröffnen, bezieht Pichler laut dem Schriftsteller, Architekten und Architekturpublizisten Friedrich Achleitner sein formales Vokabular aus der technischen Welt, wobei dieses psychologisierend verfremdet werde. Achleitner spricht in Bezug auf Pichler von einer echten romantischen Grundhaltung, wobei sich dessen Gedanken nicht mit einer nationalen oder klassischen Vergangenheit auseinandersetzen, sondern mit der Zukunft. Die Distanz bleibe aber die gleiche, die produzierte Welt bleibe ein subjektiver, vielfältiger und schwer betretbarer Raum.[207]

Kafka schreibt an Felice Bauer:

> "Deshalb kann man nicht genug allein sein, wenn man schreibt, deshalb kann es nicht genug still um einen sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. Deshalb kann nicht genug Zeit einem zur Verfügung stehen, denn die Wege sind lang und man irrt leicht ab, man

[204] Franz Kafka: Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit. Erich Heller / Jürgen Born (Hrsg.). Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main: 2015. Brief an Felice Bauer vom 14./15. Jänner 1913. S. 126 f.

[205] Abb.30. "Sitzender Zeichner" (1991), Abb. 31. "Schlafstelle in meiner Werkstatt" (1976), Abb. 32. "Zeichner" (2000).

[206] Zu Kafkas graphischem Werk vgl. Friederike Fellner: Kafkas Zeichnungen. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn: 2014.

[207] Freidrich Achleitner: Aufforderung zum Vertrauen. Architektur seit 1945. In: Otto Breicha / Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Residenz Verlag. Salzburg: 1967. S. 561-584. 564.

> bekommt sogar manchmal Angst und hat schon ohne Zwang und Lockung Lust zurückzulaufen (eine später immer schwer bestrafte Lust), wie erst, wenn man unversehens einen Kuss vom liebsten Mund bekäme!"[208]

Kafka schildert in dem Brief, dass die Offenherzigkeit und Hingabe im menschlichen Umgang, in der man sich bereits völlig verlieren könne und vor der der Mensch daher nur zurückscheuen müsse, noch nichts sei im Vergleich zu der Offenherzigkeit und Hingabe, die das Schreiben erfordere. Lässt man die Hingabe zu den Menschen in das Schreiben einfließen, weil die tieferen Quellen schweigen, so fällt laut Kafkas Diagnose des Zustands des Schreibenden sofort alles in sich zusammen, sobald ein wahres Gefühl diesen oberen Boden ins Schwanken bringt.

Pichlers Zeichnungen drücken die fasrige Anspannung des Zeichners aus, der in zeitloser Einsamkeit eine höhere Wahrheit aufs Papier fließen lässt. Durch die Möglichkeiten seines Hofs in St. Martin hat sich Pichler die nötige Isolation und Unabhängigkeit geschaffen.

4.4. "Zeichner" und "Der Schreiber"

Parallelen zwischen Schreibenden und Zeichnenden lassen sich anhand von Pichlers Arbeiten "Zeichner" (1985)[209] und "Der Schreiber" (1986)[210] veranschaulichen. Die Bleistift- und Tempera-Arbeiten unterscheiden sich im Wesentlichen darin, dass der "Zeichner" den Stift über ein großformatiges Blatt führt, während "Der Schreiber" das Schreibgerät über ein Heft oder ein Buch hält. Was geschrieben oder gezeichnet wurde, ist nicht dargestellt, die Flächen bleiben leer. Es geht offenkundig nicht um das Gezeichnete oder Geschriebene, sondern um den Akt des Zeichnens bzw. Schreibens.

Formal unterscheiden sich die Blätter vor allem im Dominieren der Bleistiftlinienführung beim "Zeichner", während beim "Schreiber" die Grau- und Brauntöne der Tempera-

[208] Franz Kafka: Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit. Erich Heller / Jürgen Born (Hrsg.). Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main: 2015. Brief an Felice Bauer vom 14./15. Jänner 1913. S. 126.
[209] Abb. 32.
[210] Abb. 33.

Farben gestaltgebend sind. Nur an den Händen konkretisieren Bleistiftlinien selbstreferenziell die Tätigkeit des Bleistifts. Das Schreibgerät ist in beiden Arbeiten an jener Stelle, an der es gehalten wird, gebrochen und versetzt weitergeführt. Der obere Teil verläuft parallel zum Arm, während der untere Teil mit der Hand bzw. in erster Linie mit den Fingern korreliert.

Durch die bewusst eingesetzte Ähnlichkeit zwischen dem Bleistift und den Fingern wird dem Schreibgerät dieselbe Sensibilität zugeschrieben wie den Fingerkuppen, in denen sich der menschliche Tastsinn konzentriert. Die Bleistiftmine entspricht dabei dem Fingernagel. Die Zeichnung lässt offen, worum es sich genau handelt. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen dem Menschen und seinem Werkzeug. Auch beim "Schreiber" ähneln die mit spitzer Mine und starkem Aufdruck etwas dunkler und schärfer gemalten Finger dem Ende des Bleistifts. Der Fingernagel des kleinen Fingers entspricht auch hier der Bleistiftspitze. Der obere Teil verläuft parallel zum Arm. Die Linien der Finger laufen den Arm hinauf zum emotionalen Zentrum der Zeichnung, dem braun hervorgehobenen Nacken, zum Rückgrat und zur Schädeldecke.

Die 1985 entstandene Arbeit "Zeichner" trägt die Signatur des Künstlers in Großbuchstaben mit Datum und Ortsangabe. Die ein Jahr später entstandene Arbeit "Der Schreiber" ist wesentlich dezenter, rechts unten im Eck, mit Angabe der Jahreszahl signiert, ohne Ortsangabe. "Der Schreiber" ist im Gegensatz zum "Zeichner" nicht an St. Martin gebunden und könnte überall situiert sein.

Durch die Verwendung des Artikels im Gegensatz zum "Zeichner" handelt es sich hier nicht um einen bestimmten Schriftsteller, sondern *das* Schreiben also *den* Schriftsteller an sich. Die Arbeiten verweisen auf die Ähnlichkeit der beiden Tätigkeiten. Die Zeichnungen unterscheiden sich nur durch technische und stilistische Details: Die fehlende Farbigkeit und die exakten Linien des "Zeichners", den Pichler etwas detaillierter darstellt; "Der Schreiber" in seiner dezent flächigen Farbigkeit etwas bildhafter, aber in Haltung und Geste beinahe identisch.

Die Beine verlaufen exakt rechtwinkelig. Das Rückgrat läuft in einer leicht ansteigenden Bewegung nach oben zum Nacken bis zu dem ausgeprägten Hals. Die Füße sind als spitz zulaufende Dreiecke dargestellt. Die linke Hand scheint etwas andeuten zu wollen, eine Verbindung, einen Zusammenhang, einen weiterführenden Gedanken. Die Geste der rechten Hand verläuft aus der Schulter heraus und wirkt dadurch fast unnatürlich über die Armbeuge gestreckt. Die Spitze der Knie stößt an die Achselhöhle. Zwei emotionale Zentren des Körpers, Knie und Nacken, werden hier eng aneinandergedrängt. Der Hinterkopf scheint die Signale direkt über die fast geraden Arme in die Fingerspitzen zu senden. Vom zurückgenommenen Kopf sind lediglich Augenschlitze erkennbar. Der Schreiber wirkt traumhaft in sich versunken. Beim "Zeichner" ist das Geschlecht durch den transparenten, nicht ausgemalten Körper sichtbar.

Pichlers mit diesen Arbeiten verwandte Zeichnung "Sitzender Zeichner"[211] aus dem Jahr 1991 zeigt eine zu Dreivierteln abgewandte Figur. Die dunklen Schraffur-Linien lassen durch den gläsern wirkenden Körper durchblicken. Zwischen dem Kopf und der ausführenden Hand verläuft ein Schatten, der den konzentrierten Gedankenfluss zwischen Kopf und Papier darstellt. Stellt man sich eine Person vor, die an den sitzenden Zeichner herantritt, so würde sich der fragile Fluss zwischen Kopf und Papier sofort verflüchtigen.

Klaus Gallwitz hat sich in dem Katalog zu der Doppelausstellung Joseph Beuys und Walter Pichler eingehend mit der Zeichnung "Sitzender Zeichner" auseinandergesetzt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass die Zeichenkunst die oberste Schreibkunst ist.[212] Die Figur sei mit dem heiligen Hieronymus im Gehäuse ebenso verwandt wie mit den Figuren Samuel Becketts und deren Einsamkeit.

> "Der Blick fällt von hoch oben auf den Zeichner, der sich in eine Zelle von einfachster kubischer Form zurückgezogen hat. Er ist bei sich und ist zugleich außerhalb seiner selbst."[213]

[211] Abb. 30.
[212] Klaus Gallwitz: Er zeichnet Architektur und entwirft Zeichnungen. In: Joseph Beuys. Walter Pichler. Zeichnungen. Ders. / Friedhelm Hütte (Red.). Verlag Hermann Schmidt. Mainz: 1996. S. 161-164. S. 162.
[213] Klaus Gallwitz: Er zeichnet Architektur und entwirft Zeichnungen. S. 161.

4.5. "Haus neben der Schmiede"

Der Epitext wirkt sich nicht nur auf die Leser bzw. Betrachter des Werkes, sondern auch auf Kritiken und Rezensionen aus. In einer Besprechung der Ausstellung "Haus neben der Schmiede" in der Beilage der Tageszeitung "Der Standard" wird der Schriftsteller Péter Esterházy in der Einleitung zitiert, wobei sich der Artikel selbst einer erzählerischen Schreibweise bedient: Esterházy habe Pichlers Projekt (also das Bauwerk, die dazugehörigen Zeichnungen sowie das begleitende Buch) "Haus neben der Schmiede" als "Nostalgieausflug zum vergessenen Schauplatz seiner Kindheit"[214] bezeichnet. Die Rezensentin ist mit dieser Einschätzung nicht ganz einverstanden. Der Artikel relativiert die Aussage des Literaten und kippt dabei selbst ins Erzählerische:

> "Vergessen? Vergessen soll er den Schauplatz seiner Kindheit haben? Von Vergessen kann überhaupt keine Rede sein. Wer die Gnade hatte, als Kind in der Werkstatt seines Großvaters zeitlose Stunden zu verbringen, wer mit ölig-schweren Gerätschaften hantieren und den Duft von Holz, Terpentin, heißem Metall atmen durfte, wer mit der geschäftigen klappernden Friedlichkeit des konzentrierten Handwerkens ein Stück mitgewachsen ist, der ist gebenedeit unter den Enkeln, und zwar unvergesslich und sein Leben lang."[215]

Der Epitext eröffnet einen Raum, in dem ein Gerangel über die Bedeutung des Werkes und einen möglichen Einfluss auf die Rezeptionsweise entsteht. Esterházys Vorstoß vom Epitext in den Peritext durch persönliche Eintragung in ein Exemplar des Künstlers wird von der Rezensentin ironisch abgetan: " 'Unser ist die Erinnerung […] und falls sie uns wenig wäre (ist sie tatsächlich), auch die Phantasie ist unser. Aber ja, und das Denken, fast hätte ich es vergessen. Es gibt Gegenstände des Erinnerns, und es gibt Erinnernde.' Wie auch immer."[216] Mehr Autorität als das Wort des Schriftstellers genießt für sie das Worte des Künstlers: "Pichler selbst sagt: 'Ich bin in Werkstätten aufgewachsen, eine Werkstatt war immer so etwas wie daheim.'"[217]

[214] Zit. nach: Ute Woltron: Oper Unser. Der Standard (Album) vom 11.05.2002.
[215] Ute Woltron: Oper Unser. Der Standard (Album) vom 11.05.2002.
[216] Ute Woltron: Oper Unser. Der Standard (Album) vom 11.05.2002.
[217] Ute Woltron: Oper Unser. Der Standard (Album) vom 11.05.2002.

Das "Haus neben der Schmiede" ist laut Pichler in seinem Vorwort neben dem festen Material hauptsächlich aus Erinnerung gebaut.[218] Die festen Materialien dienen nicht dazu, dem Menschen eine Behausung oder ein rein funktionelles Gebäude zu schaffen. Das Haus „erzählt“ von der alten Schmiede, sie ist die als Gebäude manifest gewordene Erinnerung. Berry Bergdoll, Architektur- und Designkurator des Museum of Modern Art New York schrieb dazu: "They began to explore the emotional resonances of architecture. A building might tell a story rather than just be a function."[219]

Das Gebäude der alten Schmiede selbst gibt die Vergangenheit nicht mehr wieder: „Die Schmiede steht unter Denkmalschutz, schaut also aus, wie sie nie vorher ausgesehen hat: das Leben und das heißt die Arbeit, fehlt.“[220] Der Zubau soll diese verlorengegangene Fähigkeit des alten Gebäudes neu in Gang setzen.

Typisch für Pichler wird hier Leben mit Arbeit gleichgesetzt. Um den Ort wieder lebendig zu machen, bedurfte es einer Veränderung, allerdings nicht im Sinne konventioneller Wiederbelebung historischer Schauplätze:

> „Meist hat das dann mit Kunst und Kultur zu tun, wir aber wollten nur einen Raum bauen, in dem man sich aufhalten kann: zwei Menschen sollten einige Tage gut darin leben können, Freunde könnten darin feiern oder man könnte darin arbeiten und dabei an einem Platz sein, der vorher so genau bestimmt war und jetzt seine ursprüngliche Bestimmung verloren hat.“[221]

Pichler setzt der Musealisierung von Vergangenheit die Möglichkeit eines intimen Erlebens im kleinen Kreis in einem sonst zweckfreien Raum entgegen. Wie eine Erzählung, die Erinnerungen verarbeitet, hat Pichler durch Synthese verschiedenster Mittel als Endprodukt ein Buch hervorgebracht, das diesen Vorgang in seinen unterschiedlichen Facetten dokumentiert:

> „Aber allein die Idee, zu den bestehenden Gebäuden ein neues hinzuzufügen, in Gedanken und Zeichnungen, später im Bauen sich wieder dieser Umgebung zu nähern, war für mich eine Möglichkeit, die Zeitmaschine einzuschalten und nicht nur vage und wie im Traum über

[218] Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002. S. 6.
[219] Barry Bergdoll: Zit. nach: Denise Grady: Walter Pichler, an Artist Who Bucked the Status Quo Dies at 75. The New York Times vom 28. Juli 2012.
[220] Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. S. 5.
[221] Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. S. 6.

> diese vergangene Zeit nachzudenken, sondern aus ihr etwas Neues zu machen.“[222]

Der Schriftsteller Péter Esterázy sieht in Pichlers Buch über das "Haus neben der Schmiede" eine Familienrekonstruktion. In Anlehnung an klassische Familienerzählungen wie Thomas Manns "Buddenbrooks" nennt er seinen Beitrag "Die Pichlers". Esterházy schildert in leicht ironischem Ton die Metaphorik des Hausbauens, imaginiert sich einen Großvater und erzählt von der ungewöhnlichen Situation, einem Menschen mit identischem Namen zu begegnen. So wie Pichlers Cousin, der die Schmiede geerbt hat, den Namen Walter Pichler trägt, so hat auch Péter Esterházy einen Onkel gleichen Namens. Esterházy beschreibt das Gefühl, einem solchen Doppelgänger zu begegnen:

> "[…] vergnüglich und beängstigend und misslich in einem, es ist wie ein göttlicher Scherz, ein Scherz der Schöpfung, ein Missverständnis, man kichert und blickt erschrocken im Kreis. Dann geht das vorbei, und man wird einer weiterhin lächerlichen - familiären Wärme und Ruhe überflutet. Aber dann geht auch das vorbei."[223]

Nachdem der Stahlbauunternehmer eine Ausstellung des Künstlers in Südtirol besucht hatte, kam die Idee auf, einen Raum an die Schmiede anzubauen. Pichler betont mit dieser Zusammenarbeit, dass der Künstler nicht völlig unabhängig seiner Arbeit nachgeht, sondern, dass bereits eine Reihe von Ahnen auf die jetzige Tätigkeit hingewirkt haben, damit diese nun entstehen kann. In seinem Cousin hat Pichler einen Doppelgänger gefunden, der ihn bei seiner Arbeit ein Stück weit begleitet hat.

4.5.1. Handke - Pichler - Cezanne

Das "Haus neben der Schmiede" geht hier den umgekehrten Weg einer *realisation* wie sie im Kapitel 5.1.1. bei Handke und Cezanne beschrieben wird. Der Künstler versucht nicht eine Szene, einen Moment einzufangen, um ihn vor der Auflösung zu bewahren und schließlich etwas Neues daraus zu schöpfen. In entgegengesetzter Richtung wird eine

[222] Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. S. 6.
[223] Péter Esterházy: Die Pichlers (Familienrekonstruktion). In: Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. S. 7 f.

neue Form geschaffen, die es ermöglicht, ein altes Gebäude in seiner ursprünglichen Bedeutung zu erkennen. Indem das Gebäude einer strengen Formsprache gehorcht, die alles überflüssige hinwegabstrahiert, wird das präzise Handwerk, das in der alten Schmiede über Generationen hinweg betrieben wurde, sinnbildlich dargestellt.

Gleichzeitig bietet das "Haus neben der Schmiede" die Möglichkeit, für begrenzte Dauer einer zeichnerischen, erzählerischen oder philosophischen Aufgabe nachzugehen. Darüber hinaus werden die persönlichen Geschichten, die sich neben der Arbeit in der Alten Schmiede abgespielt haben mögen und die nicht mehr erzählt werden können, insofern aufgehoben, als das Gebäude Gästen Raum für neue Ereignisse bietet, die die Geschichte fortsetzen. Neben der Bewahrung des Vergangenen wird Raum für neue Geschichten und Erzählungen geschaffen.

Das "Haus neben der Schmiede" ist also einerseits Kunstwerk, andererseits Bühne und gleichzeitig Maschine: Denn es zwingt dem Bewohner eine künstliche und gleichzeitig künstlerische Existenz auf, da der Ort den Handlungsspielraum des Bewohners auf Wesentliches reduziert. Das Abgleiten ins Alltägliche wird an diesem Ort unmöglich, da außer dem Ausweg in die Landschaft kein Raum für Zerstreuung vorgesehen ist. Wer zum Arbeiten gekommen ist, wird außer sitzen, lesen, zeichnen, schreiben und den Ofen anfachen nicht viel tun können. Wer hingegen mit Freunden gekommen ist, begibt sich automatisch auf eine Bühne, auf der nichts vom Zwischenmenschlichen ablenkt. Anders als eine Erzählung, die sich Vergangenes zum Vorbild nimmt, um etwas Neues zu fingieren, symbolisiert das Haus Vergangenes und schreibt reale zukünftige Ereignisse vor.

Die Herrschaft der Dinge über die Performativität der Gäste, die sich darin aufhalten werden, wurde beim "Haus neben der Schmiede" in auffälligem Gegensatz zu den düsteren Städte-Utopien der 60er Jahre gestaltet. Es lässt sich aber eine Verbindung zum Frühwerk Pichlers herstellen, als sich der Künstler den Menschen als bloßen Spielball einer übermächtigen Architektur vorgestellt hat.

Das "tragbare Wohnzimmer" oder der "Fernsehhelm" zeigen auf unheimliche Weise, wie sich der Mensch immer engere Räume schafft, die ihn zunehmend beherrschen und von der Außenwelt abkapseln. Diesen bedrohlichen Szenarien, denen die Realität in ihrer technischen Entwicklung bereits sehr nahegekommen ist, setzt Pichler im Spätwerk eine

optimistische Alternative entgegen, die ein geglücktes Leben zwischen Schaffen und Erfahren von Kunst definiert.

Eine intermediale Herangehensweise an Pichlers Werk macht es erforderlich, sich immer wieder bewusst zu machen, in welchem Aggregatzustand ein Projekt besprochen wird. Der Begriff Projekt eignet sich dabei besonders für Pichlers Arbeiten, weil sie sich in vielfältigen Ausführungssegmenten realisieren. Das Projekt verwirklicht sich in Gedanken, Zeichnungen, Plänen, Gebäuden und Skulpturen, um schlussendlich übersichtlich in Buchform zu erscheinen.

Die Übergänge von Gedanken, die in die Zeichnungen eingeschrieben werden, bis hin zu genauen Plänen, welche oft noch mit Figuren versehen sind oder teils exakt, teils zeichnerisch vermischt auftreten, verlaufen meist fließend. Der Reiz vieler Arbeiten besteht darin, dass die Grenzen zwischen dem Menschen, einem Gebäude und einer Skulptur fließend sind. Figuren vermischen und verlieren sich in diesem Wechselspiel aus Raum, Material und Medium. Dazwischen steht als unsichtbares Bindemittel die Erzählung, der Mythos, vom Entstehen und Vergehen des Menschen, der das Geistige in gefestigter Form sucht. Dieses Prinzip der wechselseitigen Bedingtheit, der fließenden Übergänge von einem zum anderen, beschreibt Pichler an einem konkreten Beispiel im Gebäudekomplex von St. Martin:

> "Sind die anderen Häuser entstanden, um schon bestehende Skulpturen zu beherbergen, also gute Bedingungen (Licht, Raumproportionen, Materialien) für eine vorher gemachte Arbeit herzustellen, quasi ein erweiterter Sockel, so hat DAS TÜRMCHEN die in ihm hausenden Skulpturen in ihrer Form erst bestimmt."[224]

Die Neubauten zu dem Hof in St. Martin dienen in erster Linie den Skulpturen als Behausung. Als Gegengewicht zu den bislang männlich dominierten Skulpturen hat Pichler den Gebäudekomplex um einen weiblich besetzten Turm ergänzt, der die "andere Seite" repräsentieren soll. Dabei wurde das Prinzip, Gebäude nach den Vorgaben der Skulpturen zu bauen, umgekehrt, sodass ausnahmsweise die Gebäude die Skulpturen bestimmen sollten. Die wechselseitige Determinierung von Gebäuden und denen, die sich darin aufhalten, ist auch in Bezug auf die Menschen und das "Haus neben der Schmiede"

[224] Walter Pichler: Das Türmchen. S.5.

von Bedeutung. „Bei einer solchen Verzahnung ist es für mich nicht mehr ganz klar, wo 'Architektur' aufhört und 'Skulptur' anfängt oder umgekehrt."[225]

Über die Rolle der Erzählungen für das "Haus neben der Schmiede" schreibt Walter Pichler:

> „Ich weiß nicht, wie lange die Vorfahren meines Vaters auf diesem Platz gelebt haben, ich habe aber viele Geschichten darüber gehört und sie haben mir alle gefallen."[226]

Diese Geschichten einfach wiederzugeben gehört nicht zu Pichlers Projekt, es schadet daher nicht, auf ihre unmittelbare Darstellung zu verzichten. Wie bei Handke geht es auch bei Pichler niemals um ein simples Storytelling. Die Geschichten werden nur in reflektierter bzw. transformierter Gestalt bedeutsam, das heißt von allgemeiner Gültigkeit.

Eine gute oder kluge Geschichte kann gefallen, ist aber ungeformt noch nicht Kunst. Als Andeutungen sind die Geschichten in die Zeichnungen integriert und dort aufgehoben. Ihr Anlassfall wird mitunter in Schriftform am Bildrand festgehalten. Dabei sind Pichlers Zeichnungen niemals rein illustrativ. Das Gebäude dient der Erinnerung, dem Erzählen, der Kontemplation. In dem "Haus neben der Schmiede" wird Vergangenes aufgehoben und ein angemessener Raum für Zukünftiges geschaffen.

Die vagen, traumhaften Bestandteile verdichten sich in den Zeichnungen, realisieren sich im Gebäude und werden in einem abschließenden Buch möglichst zugänglich und gebündelt dargestellt. Neben drei einleitenden Texten geschieht dies in dem Band "Haus neben der Schmiede" durch Kohle-, Bleistift-, Tusche- und Temperazeichnungen sowie durch Konstruktionspläne und diverse Fotographien, die die Landschaft, die Entwicklung des Baus, aber auch den Menschen in seiner Relation zum Raum zeigen.

[225] Walter Pichler: Das Türmchen. S.5.
[226] Walter Pichler: Haus neben der Schmiede. S. 5.

4.5.2. "Träumer"

Die letzte Zeichnung in dem Buch "Haus neben der Schmiede" mit dem Titel "Träumer"[227] (2002) fasst das Vorhaben des Buches zusammen, indem sie eine nicht näher individualisierbare menschliche Gestalt wie in Träumen versunken am Flussufer liegend darstellt. Im Fluss sowie an dessen Ufer liegen jene massiven Bachsteine, von denen einige als Steinkranz über dem Lüftungsschacht für das Gebäude im Hintergrund verwendet wurden. Um die Steine schlängelt sich in Wellenlinien das säuselnde Flusswasser. Die teils tief schwarzen, teils durchschimmernd grauen Felsen werfen Schatten, liegen schwer im Flussbett und korrespondieren mit dem Stein, auf dem das skelettartige Haupt mit einer Hand am Ohr wie im Traum in sich ruht. Focillon schreibt über den träumenden Menschen:

> "Der träumende Mensch kann Visionen ungewöhnlicher Landschaften, vollkommen schöner Gesichter aufnehmen, aber nichts könnte diese schwankenden und substanzlosen Visionen festhalten, und das Gedächtnis prägt sie sich kaum anders ein, als wie die Erinnerung einer Erinnerung. Dies unterscheidet den Traum von der Wirklichkeit, daß der träumende Mensch keine Kunst erzeugen kann: seine Hände schlafen. Die Kunst aber wird mit den Händen gemacht."[228]

Durch die Zeichnung der Hand einer träumenden Figur löst Pichler die von Focillon aufgezeigte Aporie ein Stück weit auf.

Die breiten Schultern der Gestalt sind bis übers Kinn gezogen, der linke Arm liegt eng am Körper, die Hand löst sich über den Knien auf, welche eng aneinander liegen. Von dort führen Linien zu der abgewinkelten Hand am Kopf. Die Figur wirkt wie mumifiziert, eine Schnittlinie über der Bauchhöhle könnte andeuten, dass die Innereien wie bei den alten ägyptischen Mumien entfernt wurden. Die großen, über den Bildrand hinauslaufenden Füße wirken sockelhaft wie die einer antiken Statue. Handke hat in seinem Geleitwort zu dem Band "Skulpturen Zeichnungen Modelle" auf die Nähe von Pichlers Figuren zu den Statuen des antiken Griechenlands hingewiesen.[229]

---

[227] Abb. 34.
[228] Henri Focillon: Lob der Hand. Francke Verlag. Bern: 1958. S. 30.
[229] Peter Handke: Ohne Titel. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. S. 4.

Über dem bei Pichler häufig gepanzerten Brustkorb liegt ein verstärkendes Gitter aus Kreuzschraffuren. Davon ausgehend führen schützende Linien zu den gebrechlichen Knien, deren emotionale Bedeutung aus der Redewendung "weiche Knie bekommen" hervorgeht. Die für den Gefühlshaushalt neuralgischen Punkte des Körpers sind durch Verdunkelungen markiert: Der verdeckte Hals, das Zwerchfell, die Bauchhöhle und die Knie samt der fühlenden Hand darauf.

Das Haus liegt ausgeführt in feinen Bleistiftlinien direkt hinter der Figur. Aus dem Wasserbecken ragt der Kamin, dessen Spitze leicht verschwommen in den Himmel zu atmen scheint. Das weiße Dach bringt etwas Klarheit in die finstere Schwere der Vergangenheit. Die hellgrauen Bachsteine, die das Gebäude einrahmen, sind wesentlich weicher ausgeführt als diejenigen am Wasser.

Die Stirn der Figur ragt nahe an die hintere Ecke des Hauses. Über die Stirn wird bei Pichler Kommunikation oder Interaktion dargestellt. Durch das dunkle Tor und einen rinnenhaften Weg, der sich wie ein Trichter halbkreisförmig öffnet, ist das Gebäude mit der alten Schmiede verbunden, welche etwas weniger detailliert und etwas heller nur teilweise mit dem Kaminschlot und einem Felsen in das Bild ragt. Die helle, schemenhafte Schmiede fließt in das neue Gebäude ein, der hintere Teil des neuen Gebäudes stößt wiederum an die Stirn der liegenden Figur, welche das Bild in eine helle, rationale, konstruierte, materielle Hälfte und in eine amorphe, dunkle, mythische Sphäre teilt. Dazwischen liegt der Mensch und träumt.

5. Bezüge zu einzelnen Autoren

5.1. Peter Handke

5.1.1. Naturbetrachtung

> *"Retten, retten, retten,* ja einen Anblick, ein Ding, eine Farbe. Das noch vorhandene Fühlbare und Sichtbare durch Sprache zu überliefern ist schon ein Impuls für mein Schreiben."[230]

Handke rückt seine Absichten beim Schreiben in die Nähe des Künstlers, der versucht, mit dem Pinsel die flüchtigsten Erscheinungen der Natur festzuhalten. Was von Augenblicken, Gegenständen oder Farbeindrücken gerade noch sichtbar und fühlbar war, soll entweder auf der Leinwand oder in Worten konserviert werden. Sowohl Künstler als auch Schriftsteller treten als impulsive Retter der verlorenen Eindrücke auf. Handke stützt sich dabei auf den von Cezanne geprägten Begriff der *réalisation,* welche das flüchtige Gesehene in einen neuen Zusammenhang zu bringen versucht, um es vor dem Verschwinden zu bewahren.[231]

Bei Pichler muss in diesem Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Projektformen unterschieden werden. Während die Zeichnungen durchaus dazu dienen können, ein flüchtiges Ereignis des Alltags festzuhalten, geht es bei der Skulptur, welche in Pichlers Schaffen ausdrücklich den höchsten Rang einnimmt, immer um zeitlose Dinge, die nicht an einer zufälligen Erscheinung haften.

> "Eine Skulptur, an der ich mit Unterbrechungen vielleicht einige Jahre gearbeitet habe und die dann fertig vor mir steht, ist im Idealfall für mich etwas, das schon immer da war; es ist, als wäre ihre Entstehungsgeschichte vergessen."[232]

Die Summe der flüchtigen Ereignisse, die über die Jahre in die Arbeit eingeflossen sind, gehen mit Vollendung des Werkes verloren, und es scheint, als habe es sie nie gegeben. Ihre Realisierung in dem fertigen Objekt hat sie, wenn die Arbeit geglückt ist, obsolet

[230] André Müller: Im Gespräch mit Peter Handke. Bibliothek der Provinz. Weitra: 1993. S. 81.
[231] Vgl. Andrea Winkler: Art. zu Peter Handke. In: Handbuch der Kunstzitate. Band 1. S. 257 f.
[232] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1983. S. 7.

gemacht. Sie können ruhigen Gewissens ins Vergessen geraten, weil sie ihre Aufgabe erfüllt haben.

Pichler verwendet für sein Vorhaben in St. Martin die deutsche Entsprechung von Cezannes *réalisation:* "Ich habe mir also einen Platz gesucht, der für *Verwirklichung* geeignet wäre."[233] Die Konjunktivform verstärkt dabei die poetisierte Verwendung des Begriffes. Weiter heißt es:

> "Ich bin nicht nach St. Martin gegangen, um mich in ein behütetes Leben zurückzuziehen, oder weil ich mir von der Natur irgendwelche Offenbarungen erwartet hätte. Die Alltagstätigkeit draußen und die Arbeit eines Bildhauers sind bei oberflächlicher Betrachtung eng miteinander verwandt, und die Künstler, die beides durcheinanderbringen und in die Idylle abstürzen, bieten ein erbärmliches Schauspiel."[234]

Pichler unterscheidet hier zwischen alltäglichen Tätigkeiten in der Natur und der Arbeit eines Bildhauers, die rein äußerlich kaum zu unterscheiden ist. Der schmale Grad zwischen gewöhnlicher Naturbetrachtung und schöpferischer Kontemplation birgt die Gefahr für den Künstler, sich unproduktiv in der Idylle zu verlieren und darin abzustürzen.

Peter Handke schreibt über die Gefahren des Rückzugs in die Natur:

> " 'Flucht' in die Natur: der Vorwurf trifft zu, wenn ich mich von einem Problem wegflüchte in die Natur, statt das Problem in die Natur mithineinzunehmen. Aber sich in die Natur zu begeben mit dem Problem, das wäre doch die ideale Folgehandlung auf das Problem - das Gegenteil von Flucht."[235]

Von dieser Möglichkeit scheint Pichler Gebrauch zu machen, indem er seine Arbeit in die Natur hineinträgt, weil dort die idealen Bedingungen vorliegen, um sie zu bewältigen:

> "Auch fließt in einer derartigen Umgebung die Zeit ruhiger und gleichmäßiger, und man lernt mit seinen Tagen behutsamer

[233] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.
[234] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.
[235] Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Residenz Verlag. Salzburg: 1982. S. 175.

> umzugehen. Man spürt, daß die Zeit ein Werkstoff ist wie Lehm, Holz, Metall."[236]

Hier wird Zeit als wesentliches Element in Pichlers Arbeiten benannt. In der Natur wird die Zeit spürbar, sie erhält einen unmittelbaren Bezug zum Materiellen, indem das Werden der Dinge unmittelbar erfahrbar wird. Diese Qualität von Zeit ist in der städtischen Umgebung weniger deutlich spürbar.

> "Und die Meinung, es gebe doch keine Natur mehr? Sie erscheint mir wie die Behauptung: ‚Es gibt keine Jahreszeiten mehr.' Die das sagen scheuen, freiwillig gefangen in ihren Wohn- und Fahrmaschinen, selber Maschinen geworden, vielleicht nur das Freie. Denn hinter all diesen Gaunersprachen breiten sich doch draußen immer noch machtvoll die Äste der Bäume aus. Es gibt die Jahreszeiten. Die Natur *ist*. Die Kunst *ist*."[237]

Die Natur verweist allein durch das Vergehen der Jahreszeiten permanent auf die Existenz der Zeit. Zeit ist das Werden der Schöpfung. Während sich die Natur zyklisch erneuert wird dem Menschen bewusst, dass er dem Schauspiel nur für eine begrenzte Zeit beiwohnen kann. Die Aufmerksamkeit richtet sich dadurch auf Projekte, die Zeit mit Materie verschmelzen, um dauerhaft fortzubestehen.

Während Handke in der Natur das Klassische, Universale im Sinne der großen Maler durch Kontemplation und Versenkung noch zu finden glaubt, ist Pichler der Natur gegenüber bereits vorsichtiger geworden und sieht in ihr auch eine Gefahr. Wer keine eigenen Projekte voranzutreiben im Stande ist, verschwindet irgendwann von der Bildfläche, ohne etwas von Belang hinterlassen zu haben.

Resümierend lässt sich feststellen, dass Handke noch durchwegs positiv der Natur gegenübersteht. Pichler betrachtet die Natur differenziert als Chance und Gefahr in einem. Thomas Bernhard bildet dabei eine diametrale Gegenposition zu Peter Handke. Es finden sich dementsprechend auch keine Landschaftsbeschreibungen in Thomas Bernhards Werk. Natur führt zwangsläufig zur Zerstörung des Menschen, der Mensch seinerseits strebt zwanghaft nach der Zerstörung oder zumindest totalen Beherrschung

[236] Walter Pichler: Skulpturen Gebäude Projekte. S. 7.
[237] Peter Handke: Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Ders.: Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967-2007. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2007. S. 74.

der Natur. Mensch und Natur stehen sich in Bernhards Kunst in der Regel als Feinde gegenüber, die sich gegenseitig vernichten wollen. Diejenigen, insbesondere Künstler, die diese Gefahrenlage nicht erkennen und in der Natur ihr Heil suchen, sind zum Untergang verurteilt. Bernhard und Pichler haben sich dieser Gefahr ausgesetzt, indem sie beide einen verfallenen Hof am Land wiederhergestellt und für ihre Arbeit adaptiert haben.

Pichlers Entwürfe für den "Bio-Adapter"[238] haben Oswald Wiener[239] zu einer vierten Position inspiriert, welche ausgehend von Pichlers neutraler Position einen negativen Kompromiss mit Bernhards ablehnender Haltung eingeht. Der Mensch flieht vor der tödlichen Welt in eine künstliche Isolierung. Der "Bio-Adapter" ermöglicht dem Menschen den Ausstieg aus der Natur:

> "der mensch wurde schutzlos durch das bewußtsein seiner symbolischen singularität, dieser seiner lyrischen hoffnung, und seiner ergo fiktiven gegnerschaft zum alsbald bedrohlich empfundenen all…hier setzt nun der bio-adapter an, und reduziert das all auf den status einer unterhaltsamen…fabel."[240]

5.1.2. "Das Ende des Flanierens"

Peter Handke widmet sich in einem Text der Aufsatzsammlung "Das Ende des Flanierens" Walter Pichler und dem Maler Peter Pongratz. Ausgangspunkt ist ähnlich wie bei Peter Roseis Aufsatz "Zu Walter Pichler" die Begegnung mit dem Künstler in einem Landhaus, hier ebenfalls im Südburgenland. Das Verhältnis des Schriftstellers Handke zum Künstler Pongratz ist von Vertrautheit und Distanz zwischen den zwei Welten geprägt: "Der eine trat jeweils vor die Welt des andern, ohne sich aber hineinzubegeben."[241] Die Vertrautheit ermögliche ein kritisches Verhältnis zwischen dem Maler und dem Autor. Aufgrund der Distanz sei es aber nie zu einer gereizten Beziehung gekommen, wie dies in "Künstlerfreundschaften" häufig zu beobachten sei.

---

[238] Abb. 36.

[239] Oswald Wiener: Appendix A. Der Bio-Adapter (für W. Pichler). In: Ders.: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1969. S. CLXXV.

[240] Oswald Wiener: Der Bio-Adapter. S. CLXXV.

[241] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. In: Das Ende des Flanierens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1980. S.14.

Die Gespräche liefen laut Handke in Form von Frage und Gegenfrage ab, wobei laut Pongratz das Malen und das Schreiben grundsätzlich nicht vergleichbar wären, sehr wohl aber die sogenannten "Schemata" für das Malen und das Schreiben. Die Ähnlichkeit in der Arbeit des Künstlers mit derjenigen des Schriftstellers bestehe darin, möglichst solche Schemata, welche sich den Worten oder Pinselstrichen geradezu aufdrängen, zu vermeiden.

> "Eine Zeitlang hatten wir die Schemata, obwohl wir sie erkannt hatten, BENUTZT, als Zitate, als Kürzel, hatten sie hingestellt als Mal- oder Redewendungen; seit einiger Zeit sind auch die Zitate bloße Wendungen geworden. Die Ritzen, wo die Welt noch nicht abgedichtet ist, werden immer seltener."[242]

Die Arbeit des Malers Pongratz sei jedenfalls mit der literarischen Arbeit Handkes vergleichbar, weshalb man darüber sprechen könne. Um erklären zu können, warum das Verhältnis zwischen Handke und Pongratz sachlich geblieben sei, geht Handke auf die Arbeiten Walter Pichlers ein. Bei Pichler ergibt sich laut Handke die Einheit von Werk und Biographie wie von selbst. Besonders deutlich wird dieser Umstand, so Handke, bei der Lektüre von Max Peintners Aufsatz zu Pichlers Buch "111 Zeichnungen". Peintner schildert darin das Leben Pichlers seit seiner Geburt im ländlichen Handwerkerhaus in Südtirol bis zum Erscheinen des Buches.

> "Er [Peintner] erzählt es so einfach, daß er gar nicht erst mit den beliebten Begriffen eine 'Beziehung zwischen Leben und Werk des Künstlers' herstellen muß - sie leuchtet schon aus der Erzählung des Lebens, während der man sich ganz selbstverständlich an eine Zeichnung Pichlers erinnert, wo er sich als Erwachsener in eine Laubhütte hineinzeichnet, die er als Kind gebaut hat: die Füße ragen weit aus der Laubhütte heraus."[243]

Handke unterscheidet in weiterer Folge zwischen der ihm selbst vertrauten, bäuerlichen Welt Pichlers einerseits, und der fremden bürgerlich städtischen Welt andererseits, in welcher Pongratz aufgewachsen ist, und die Handke als Kind nur aus Besuchen kannte. In der bäuerlichen Welt gebe es nur so wenige Dinge, dass diese wenigen Dinge dafür in der Erinnerung eine ganze Welt in sich tragen. Aus den Dingen würden somit Zeichen,

[242] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. S. 15.
[243] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. S. 15.

sogenannte "BILD-Zeichen" wie etwa Pichlers Laubhütte, ein Holztrog, der Sitzplatz vor dem Haus oder ein Mann, der auf einer Wagenachse sitzt.

In der bürgerlichen Welt, Handke nennt als Beispiel den Haushalt eines Arztes, in dem er als Kind Comic-Hefte lesen konnte oder lange ein Bild anstarrte, auf dem der Tod ein Mädchen umklammert, sei alles füreinander und aufeinander abgestimmt, sodass nichts für sich selbst besteht.

Während beispielsweise ein bäuerlicher Herd als "Bild-Zeichen" die Erinnerung an die ganze Welt, das ganze Familienleben, das sich in einer Küche abspielt, enthält, steht ein designter Herd nicht mehr als Bild für das Ganze. Im bürgerlichen Haushalt besteht er als designtes Objekt in Bezug auf die restlichen Gegenstände, auf die das Design abgestimmt sein soll. Er ist für einen besonderen Zweck designiert, aber dadurch gleichzeitig von (lateinisch: de) seiner Zeichenhaftigkeit losgelöst. Indem der de-signte Gegenstand eine neue eigenständige Bestimmung bekommt, nämlich auf die anderen Gegenstände abgestimmt zu sein, verliert er seine umfassende Qualität als Bild für die Welt der Menschen.

Designte Gegenstände, wie sie in bürgerlichen Haushalten und Einrichtungen erscheinen, sind aufeinander abgestimmt und bedeuten daher den Menschen, die sie umgeben nichts mehr. Sie sind ihnen nicht mehr Zeichen, sondern, wie es Handke ausdrückt, in ihrer Qualität als Zeichen nur noch "leeres Bildgerümpel".

Sehe man von den Bildern an der Wand oder in den Comic-Heften des Arztkindes ab, so war dort nichts Besonderes mehr zu sehen. Durch das sogenannte "Bildergerümpel" seien die wahren Bilder, also jene, die in und für sich selbst eine eigene Welt darstellen, völlig verstellt. Pongratz habe daher anders als Walter Pichler für seine Arbeit die Bilder und Zeichen erst selbst herstellen müssen. Um sich die eigenen Bilder in Erinnerung zu rufen, seien Pichlers Arbeiten geeigneter.

Allerdings dürfe man als Schriftsteller nicht ausschließlich mit den alten Bildern sein Auslangen finden und sie wie alte Schlager wiederholen. Als Schriftsteller brauche man nicht nur die Beschwörung der alten, sondern vor allem auch neue Bilder. Während Handke mit seinen Bildern schon aufgewachsen sei, habe sich Pongratz die seinen erst

selbst "ausmalen" müssen. Pichlers Laubhütte dagegen wäre laut Handke als ausgemaltes Gemälde unvorstellbar.

Aber auch Pongratz Malereien seien keine Gemälde, sondern Bilder von Gemälden: Pongratz habe es geschafft, aus etwas Entpersönlichtem, nämlich den "Lehrtafeln und den Schlafzimmerlandschaften", also aus den Tafeln und Gemälden der bürgerlichen Welt, persönliche Bilder zu machen. Dadurch seien sie mehr geworden als nur "fürs Auge". Schon nach dem ersten Blick verliert sich das Literarische aus den Bildern Pongratz, also das erzählerische Verweisen auf den Inhalt des Bildes. Handke beschreibt diese plötzliche Wendung, das Umschlagen in eine andere Betrachtungsweise durch die wortspielerische Differenzierung:

> "statt sie anzuschauen fange ich zu schauen an. […] Und wenn es draußen zu dämmern anfing, hat es auch auf dem Bild geheimnisvoll zu dämmern angefangen, und am Abend war der Himmel auf dem Bild ein Abendhimmel geworden. Der Bach, über den das Kind geführt wurde, hat geschimmert, als ob man sich an die Dunkelheit schon gewohnt hätte."[244]

Handke und Pichler konservieren in ihren Arbeiten die Bilder der Kindheit in gegenseitiger Vertrautheit und mit dem Hintergedanken, die ähnlichen Bilder der anderen dadurch zu bewahren. Durch die gekonnte Darstellung der eigenen Bilder werden die Bilder des Lesers bzw. Betrachters aktiviert.

Einige der stärksten Bilder Pichlers, die mit dieser künstlerischen Methode operieren, sind jene Zeichnungen Pichlers über das Schicksal seiner Mutter, die die Vertreibung aus Südtirol wiedergeben.[245] Dabei handelt es sich laut Pichler um Bilder, die jeder anders erlebt habe, aber im Kern für alle Vertriebenen zu allen Zeiten gleichermaßen Gültigkeit besitzen.[246]

[244] Peter Handke: Peter Pongratz und Walter Pichler. S. 17.
[245] Abb. 35.
[246] Edith Schlocker: Wiedergutmachung an der Mutter. Zeichnungen von Walter Pichler auf Schloss Tirol. Dolomiten-Magazin (Mai 2010).

"Die meisten Geschichten, die ich über meine Mutter gehört habe, stimmen nicht."[247] Pichler spricht hier die Problematik verbindlichen Erzählens an, welche im modernen und postmodernen Roman immer wieder thematisiert wurde. Man denkt dabei an Max Frischs berühmten, trotzigen ersten Satz aus dem Roman "Stiller", "Ich bin nicht Stiller!"[248]

Indem Pichler eine Serie von Zeichnungen herstellt, die sich der Identität der Mutter annähern sollen, stellt sich die Frage nach Lüge und Wahrheit nicht in der Form wie in der Literatur. Mit einer Erzählung würde Pichler, wie er selbst einräumt, nicht viel ausrichten:

> "Auch die Geschichten, die ich über sie erzähle, sind ausgeschmückt und oft zu blumig, und wenn ich manchmal über sie geschrieben habe, war nicht die Wahrheit mein Leitfaden, sondern die Dramatik und Schönheit der Geschichte, ich wollte eben eine gute Geschichte erzählen."[249]

Anders verhalte es sich mit den Zeichnungen. Sie seien weder gelogen, noch sind sie unwahr. Sie treffen das, "wovon beim Schreiben die Rede sein müsste."[250]

Pichlers und Handkes Methode sind insofern vergleichbar, als es beiden nicht um das Erzählen einer Geschichte geht, sondern um die Bewahrung eines Bildes. Reines Storytelling eignet sich weder für Handkes Vorhaben, ein spezifisches Bild herauszuarbeiten, das für sich eine geschlossene Welt transportiert, noch für Pichlers Annäherung an die Mutter. Dasselbe gilt für jene Zeichnungen, die Ereignisse aus Pichlers aktueller Umgebung oder auch aus seiner Biographie wiedergeben. Dabei soll nicht eine besondere Geschichte erzählt, sondern ein Bild geschaffen werden, das über das aktuelle Ereignis hinaus allgemeine Geltung beanspruchen kann.

In diesem Zusammenhang sind die Zeichnungen zum Tod des Herren Karner, einer angesehenen Persönlichkeit aus Pichlers Umgebung im Südburgenland, zu betrachten:

---

[247] Walter Pichler in: Siegfried de Rachewitz / Klaus Thoman (Hrsg.): Zeichnungen: Für meine Mutter. Disegni: per mia madre. Katalog anlässlich der Ausstellung des Landesmuseums für Kultur- und Landesgeschichte Schloss Tirol. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2010. S. 7.
[248] Max Frisch: Stiller. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1954.
[249] Walter Pichler: Zeichnungen: Für meine Mutter. S. 7.
[250] Walter Pichler: Zeichnungen: Für meine Mutter. S. 7.

Pichler reagiert auf aktuelle Ereignisse, indem er sie in allgemein gültigen Zeichnungen verarbeitet.

Max Peintner schildert, wie Pichler neben seinen kühlen architektonischen Konstruktionen seiner unmittelbaren Nachbarschaft mit besonderer Wärme und Zuneigung begegnete. Peintner zeigt diese unterschiedlichen Aspekte in Pichlers Arbeit am Beispiel "Metallkleid für einen Schlafenden" sowie jener Gruppe von Plastiken, bei denen der Körper in starre Architektur verwandelt wird. Sie veranschaulichen laut Peintner jenes Erschrecken, welches der Mensch spürt, wenn er versucht, in sich zu blicken und dort nichts findet.[251]

Wenn aber Geste und Umriss stimmen, wie bei der Beobachtung der jugoslawischen Strohdachdecker, die Pichler bei der Sanierung seines Hofes in St. Martin geholfen haben, dann sei der Inhalt wie von selbst da. Nach dem unmittelbaren Impuls daraus eine Erzählung zu machen, folgt der Entschluss, das Gesehene in einer Zeichnung festzuhalten:

> "Du solltest beginnen, eine Geschichte zu schreiben über die kleinen und verzogenen Leute, vergiß das Lächeln und den schnellen Schritt nicht, den die Junge gehabt hat, und wenn sie verschwunden ist in der Scheune, und den todkranken Mann, der im Haus liegt, und die Kleider, die sie angehabt haben, und den ganzen Tag. Zeichnung dazu machen; drei gebückte Frauen, ein liegender Mann, ein Mädchen."[252]

[251] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 18.
[252] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 18.

5.2. Thomas Bernhard

5.2.1. Literatur - Kunst - Religion

Wendelin Schmidt-Dengler weist in einem Aufsatz zu Thomas Bernhard darauf hin, dass die Liturgien der katholischen Kirche für viele Menschen der erste Kontakt zu einer Sprache gewesen sein muss, die dem Alltagsgebrauch entzogen ist. Die Sprache habe hier erstmals nicht mehr die Funktion, etwas unmittelbar Umsetzbares mitzuteilen. Die Liturgie sei ohne jeden unmittelbar erkennbaren Zweck.[253]

Die Kirche dürfte also für viele Schriftsteller unfreiwillig einen Anstoß zur Literatur gegeben haben. Diese Beobachtung trifft nicht nur für Sprachkünstler zu, sondern lässt sich auch auf bildende Künstler übertragen. Das Gehen in einer Prozession dient analog zur Sprache in der Liturgie nicht mehr zur Fortbewegung von A nach B und ist somit vom unmittelbaren Zweck befreit. Dieses performative Element des Gehens hat Pichler in einer frühen Arbeit, bei der ein Schrein prozessionsartig getragen wird, aus der katholischen Kirche übernommen.

Während Schriftsteller intertextuelle Bezüge zur Bibel herstellen können oder ihre Texte mit liturgischen Elementen versehen, ist Thomas Bernhard dafür bekannt, die Machtstruktur der katholischen Kirche anzugreifen. Die Nähe der Liturgie zur Musik, die sich in der Bedeutungsverschiebung vom Inhalt hin zur Form der Sprache bemerkbar macht, spielt dabei eine besondere Rolle.

Neben der apodiktischen Kritik Bernhards an der katholischen Kirche soll nicht die Pointe übersehen werden, dass Bernhards Ansatz neben der vordergründigen Zerstörung der Fassaden immer auch ein Element des Aufbaus in sich trägt. Bernhards Methode der Auslöschung bedeutet eine Aufhebung im dreifachen Wortsinn Hegels[254] (negare, conservare, elevare): Die morsche Struktur wird verworfen, während die Essenz in einem neuen Gerüst aufgehoben und dabei auf eine höhere Stufe gehoben wird.

[253] Wendelin Schmidt-Dengler: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: Christiane Pankow (Hrsg.): Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur. Umeå: 1992. S. 45-62. S. 48.

[254] Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes. Werke Band 3. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1986. S. 94.

Der Schriftsteller betreibt hier ein Vexierspiel, indem er Form und Inhalt austauscht. Die katholische Kirche eignet sich dazu besonders, weil sie mit Ihrer Geschichte, ihrem Reichtum an Kunst, Musik, Architektur eine wunderbare Fassade hat, hinter der sich zugleich viel Negatives im Lauf der Jahrhunderte ansammeln konnte.

Bernhard entlädt diese Spannung, indem er die Pole umkehrt: Das Negative Innere wird nach außen gekehrt, das schöne Äußere wird in der Form untergebracht. Während Bernhards Texte inhaltlich Hass, Ekel, Abscheu und Wut auftragen, heben sie in ihrer formalen Perfektion, in der musikalischen Schönheit des Satzbaus all jene Elemente der äußeren Fassade auf, die inhaltlich einer Auslöschung unterzogen wurden.

Pichler wählt als bildender Künstler einen unterschiedlichen Ansatz, indem er sakrale Elemente für seine Zwecke aufgreift, ohne dabei eine kritische oder affirmative Position einzunehmen. Überschießende Bedeutungsschwere wird durch Ironie abgeleitet. Profanes und Sakrales greift bei Pichler ineinander. Pichlers Arbeitsweise hat laut Werner Hofmann aber nichts mit der berühmten Einschätzung Lautréamonts zu tun, welche das zufällige Aufeinandertreffen einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf dem Seziertisch im 6. Gesang von "Les Chants de Maldoror" als Musterbeispiel des "Schönen" bezeichnet: „beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!“[255]

> "Solchen horizontal angeordneten Konglomeraten zieht er vertikale Zeichensysteme vor. Sie sind so strukturiert, daß sie immer neue, tiefere (das heißt komplexere) Aussagen vermitteln."[256]

Neben von den vielfältigen Differenzen ergeben sich zahlreichen Parallelen, die anhand des Prosabeitrags von Thomas Bernhard für Walter Pichlers Buch "111 Zeichnungen" im folgenden Kapitel näher behandelt werden sollen.

[255] Comte de Lautréamont: Les Chants de Maldoror. Gallimard. Paris: 1973. S. 233.
[256] Werner Hofmann: Aufbahrung und Auferweckung. In: Joseph Beuys. Walter Pichler. Zeichnungen. Klaus Gallwitz / Friedehlm Hütte (Red.). Verlag Hermann Schmidt. Mainz: 1996. S. 153-159. S. 153.

5.2.2. "Ebene"

Der Prosatext "Ebene" in Walter Pichlers Katalog "111 Zeichnungen" ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie Bernhard die Tradition formal aufgreift, während er inhaltlich gegen die Eltern als Repräsentanten der Tradition vorgeht. Wie in einer Litanei wird gebetsmühlenartig derselbe schwere Vorwurf gegen die Eltern erhoben, um dieses Thema wie in einer rasanten Fuge zu variieren:

> "Wenn wir über die Tatsache, daß unser Lebensprozess in Wahrheit nichts anderes ist als ein Krankheitsprozeß, unterrichtet und dadurch in ungemeiner Weise aufgeklärt worden wären, sagen wir und fragen uns, was, vielmehr wer uns nicht unterrichtet und darüber überhaupt nicht aufgeklärt hat, immer wieder und zwar mit den gleichen, den immer gleichen Vorhaltungen gegen unsere Eltern wie gegen unsere ganze Umgebung, in welcher wir, wie wir jetzt sehen, jahrzehntelang, ohne tatsächlich zu sehen und also jahrzehntelang, ohne tatsächlich zu denken, zu existieren gezwungen waren, vor allem, warum unsere Eltern uns nicht unterrichtet und also aufgeklärt haben, wo es doch, wie wir heute mit allen unseren Rechten denken, ihre Pflicht gewesen wäre, uns zu unterrichten und aufzuklären und, wie wir wissen, vor allem über die Tatsache, daß unser Leben nichts anderes als ein Krankheitsprozess ist und folglich immer gewesen ist, eine sofort als naturgemäß erkennbare Tatsache, hätten wir unter diesen unterrichteten und aufgeklärten Umständen schon viel früher alles aufgegeben und alles verlassen und tatsächlich für immer zurückgelassen."[257]

Der erste lange und komplex verschachtelte Satz füllt die untere Hälfte der ersten Seite und gibt das Thema vor, welches auf der nächsten Seite, im Hauptteil, im Wesentlichen nur noch moduliert wird. Die obere Hälfte bleibt bis auf den Titel leer und repräsentiert dabei die titelgebende Ebene oder eine lange Pause, bevor der Text mit dem ersten Satz beginnt. Bei der sorgfältigen Gestaltung des Buches durch den Künstler ist klar, dass die Seiteneinteilung nicht dem Zufall überlassen wurde. Sie gliedert den Text in eine Einleitung, einen Hauptteil und einen Schluss. Der Seitenaufbau erinnert darüber hinaus an Pichlers Umschlag für Thomas Bernhards "Der Atem". Auch auf diesem Buchcover repräsentiert eine streng formal eingegrenzte, graue Fläche den angehaltenen Atem, bevor mit dem Text der eigentliche musikalische Kanon einsetzt.

[257] Thomas Bernhard: Ebene. In: Walter Pichler. 111 Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg: 1973. S. 245.

Der erste Satz beinhaltet die kursiv hervorgehobenen Grundfragen des Textes: *wer, was* und *warum.* Der Lebensprozess wird als Krankheitsprozess desavouiert. Ein kollektives "wir" wird unversöhnlich den "Eltern" und deren "ganzer Umgebung", also im Zusammenhang mit der gesamten Kultur der Eltern, gegenübergestellt. Den Rechten der Kinder wird antithetisch die grobe Pflichtenverletzung der Eltern entgegengesetzt. Die verabsäumte Aufklärung über die entscheidende "Tatsache", dass der Lebensprozess in Wahrheit ein Krankheitsprozess sei, schneidet die Möglichkeit eines Auswegs endgültig ab, weshalb am Ende alles nur noch tödlich sein könne. Die Antithesen bleiben letztlich unversöhnlich und unaufgelöst bestehen.

Es sei endgültig zu spät, alles zu verlassen und zurück zu lassen, obwohl es bei rechtzeitiger Aufklärung noch möglich gewesen wäre. Tatsächlich zu denken, zu sehen und zu existieren wäre noch möglich gewesen, wenn man rechtzeitig aufgeklärt worden wäre. Da die Eltern dies aber verabsäumt haben, münde nun jede Anstrengung unweigerlich in fruchtlose Erschöpfung.

Der Hauptteil beschreibt den aktuellen Zustand der Betroffenen. Statt Entwicklung, Erziehung und Denken sei durch die unterlassene Aufklärung über die entscheidende Tatsache, dass das Leben nur ein Krankheitsprozess sei, alles tödlich, Lüge und wider die Natur. Die Umgebung aus Mauern, Möbeln, Luft, Büchern und Schriften ist tödlich und kann wie ein Gefängnis nicht mehr verlassen werden. Die Ausweglosigkeit mündet in ständiger Erschöpfung.

Im dritten Teil wird resümiert, dass ein Ausweg vor Jahrzehnten möglich gewesen wäre, durch die unterlassene Aufklärung sei dies aber heute nicht mehr möglich. Der Text kommt zu dem Schluss:

> "Wir waren oben, unter den Eltern, in unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich gewesen und wir sind herunten, ohne die Eltern, wieder in diesen unseren Mauern und in unseren Zimmern und in unseren Büchern und Schriften eingeschlossen und alles um uns und in uns ist nichts als tödlich."[258]

[258] Thomas Bernhard: Ebene. S. 247.

Mathias Boeckl weist in seiner motivgeschichtlichen Aufarbeitung des Werkes Walter Pichlers auf das große interdisziplinäre Interesse an Thomas Bernhards Beitrag in Pichlers Buch "111 Zeichnungen" hin:

> "So erschreckend und bedrückend und dem Werk Pichlers, zu dem sie gestellt sind, fremdartig gegenüberstehend diese Zeilen Bernhards prima vista erscheinen mögen, so interessant werden sie auf den zweiten Blick, der die inhaltliche und methodische Struktur dieses Beitrages erfaßt."[259]

Bernhards und Pichlers Denkmethode sei von einer insistierenden und immer tiefer bohrenden Analyse der menschlichen Existenz geprägt, wobei beide gleichermaßen auf die eigene Biographie zurückgreifen. Ähnlich wie Bernhard habe Pichler in seinen Projekten um 1970 Material aus der eigenen Biographie, dem eigenen Erleben und allgemeinen Vorstellungen Form und Inhalt generalisiert, um den Betrachter dazu zu bringen, die dahinterliegenden Ereignisse zu erforschen. Als Beispiel werden Pichlers Arbeiten "Wenn ich ein alter Mann bin", "Kindheitserinnerung", "Traum", "Gedankenübertragung" oder "Zwei Tiegel" genannt.[260]

Das Buch "111 Zeichnungen" ist laut Boeckl eine

> "besonders geglückte und singuläre Ausdrucksform dreier Künstler […], die jeder auf seine Weise, aber doch mit dem anderen verwandt, an einem höchst sensiblen Bewusstsein arbeiten, das sich nicht nur auf die eigene Vergangenheit, sondern auch auf die Problematik der künstlerischen Arbeit überhaupt bezieht."

Es handle sich bei dem Werk um "ein gewichtiges Dokument österreichischen Geistes um 1970, dem in zukünftigen Betrachtungen ein bedeutender Platz eingeräumt werden wird."[261]

Zu Peter Roseis Rezension "Einhundertundelf Zeichnungen und mehr"

[259] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung" Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler. Diss. Wien: 1987. S. 31.
[260] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung". S. 32.
[261] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung". S. 32.

Für Boeckl lässt sich die Qualität des Buches auch an dem Umstand ablesen, dass es sofort literarisch rezipiert wurde. Die Rezension in der Tageszeitung "Die Presse" des Schriftstellers Peter Rosei erfolgt bewusst subjektiv als rein literarischer Kommentar ohne Anspruch auf eine kulturgeschichtliche Einordnung. Roseis "Schweben" durch erdachte vorzeitliche Räume sei als Fortsetzung von Pichlers Arbeiten zu akzeptieren:

> "Erscheint in einer Tageszeitung solch ein literarischer Kommentar, so spricht dies für überdurchschnittlich hohe Wertschätzung des rezensierten Buches, da literarische 'Rezensionen' ungleich mehr auf das intellektuelle Niveau des Buches verweisen, als das sachliche Buchbesprechungen tun könnten."[262]

Peter Rosei betont den subjektiven Charakter seiner Buchbesprechung, indem er bereits in der Einleitung einräumt, dass eine kulturgeschichtliche Einordnung nicht sein Metier sei. Den Jargon der Kunstkritiker lässt Rosei ebenso links liegen wie die eigenen Assoziationen zu Otto Wagner, Adolf Loos oder den Pyramiden der alten Ägypter. Nur im Konjunktiv lässt Rosei die Behauptung zu, der Reiz von Pichlers Arbeit liege darin, "daß in ihr die kühle Schönheit der Geometrie mit einer archaischen Weltschau kontrastiert." [263] Bezeichnend und laut Boeckl[264] für die Kunstszene der Siebzigerjahre von gewisser allgemeiner Gültigkeit ist Roseis Feststellung: "Die Menschen streben nach Ordnung. Von der Unordnung haben sie genug."[265]

Die Unordnung liege bereits im Wesen der Menschen selbst angelegt. Alles was der Mensch tagsüber aufbaut, erscheine ihm im Traum als Trümmerhaufen: "So ist es gleichgültig, wie das Werk entstanden ist, der Tempel, das Tor, die Säule: Da stehen sie und überragen zuletzt die Menschen, die sie erbaut haben."[266]

Für die Betrachtung von Pichlers Arbeiten ist es laut Rosei notwendig, aus den gegenwärtigen Wort- und Vorstellungswelten auszubrechen und fortzugehen:

> "Es folgen Wüsten. Es folgt eine sprachlose Zeit, eine Zeit ohne Wörter. Dann trifft man auf Flüsse, auf Vulkane und Ebenen und vielleicht auch auf eine Frau, die im weißen Nil badet. Es ist keine Welt

[262] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung". S. 33.
[263] Peter Rosei: Einhundertundelf Zeichnungen und mehr. Die Presse vom 24./25. Nov. 1973. Das neue Buch. S.VI.
[264] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung". S. 33.
[265] Peter Rosei: Einhundertundelf Zeichnungen und mehr. S. VI.
[266] Peter Rosei: Einhundertundelf Zeichnungen und mehr. S. VI.

> der Zufälle, sondern eine Welt der Ordnung. […] Da stehen die Menschen, leicht vorgelehnt, mit angelegten Armen, die Hände zu Fäusten geschlossen, den rechten Fuß ein wenig vor den linken geschoben, den Kopf erhoben, den Blick in das Geheimnis versenkt, das ist der Ursprung der Ordnung und damit der Welt."[267]

Rosei Anweisungen greifen thematisch die Methode auf, die Bernhard in seinem Prosatext in knappen, rücksichtslosen Worten entwirft: "weggehen, verlassen, zurücklassen, auslöschen."[268]

Der Kunsthistoriker Peter Weiermair bezeichnet Bernhards Text als "Nachwort" zu dem Zeichnungsband, welcher ebenfalls das im Körper gefangene Bewusstsein reflektiere, das permanent dem Verfall, der Krankheit zum Tode, der Veränderung und dem Absurden ausgeliefert sei. [269]

In der Zeitungsnotiz vom 11.11.1971 hebt Weiermair das traumhaft Literarische in Pichlers graphischem Werk hervor: In den "oft sehr literarisch angelegten traumhaften Zeichnungen" werde "Grausamkeit, Tod, Verletzung, Selbstmord, mystische Religiosität, die mit den Instrumenten der Verehrung ein zeremoniöses, sehr hermetisches Spiel treibt"[270] thematisiert.

5.2.3. Bernhard - Pichler - Rosei - Reder

Während Thomas Bernhard das Leben als Krankheitsverlauf bezeichnet, verschiebt sich bei Peter Rosei in seinem Essay "Zu Walter Pichler" der Akzent vom Leben als Krankheitsprozess hin zum Menschen als Verletzten. Rosei geht davon aus, dass der Mensch erst durch seine Verletzungen zu dem wird, was er ist.

[267] Peter Rosei: Einhundertundelf Zeichnungen und mehr. S. Vl.
[268] Thomas Bernhard: Ebene. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 246.
[269] Peter Weiermair: Anmerkungen zu Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 10.11.1973.
[270] Peter Weiermair: Die sadistische Welt des Graphikers Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 11.11.1971.

> "Ich stehe am Anfang, ich denke: Dieser Mensch ist verletzt worden. […] Im Werk zeigt sich dann dieses Wissen, daß man verletzt wurde, daß man dadurch eigentlich geworden ist."[271]

Roseis Aufsatz zu Walter Pichler beginnt mit einer geradezu idyllischen Fahrt durch schneebedeckte Berge und mündet in die Beschreibung seiner Gefühle zu Pichlers bestimmter, differenzierter, aber jedenfalls nicht von der ländlichen Idylle vereinnahmten Arbeit.[272] Durch exakte Arbeitsvorgänge, so beschreibt Rosei Pichlers Methode, könne durch konzentriertes Zeichnen, Löten, Feilen, Polieren und Zuspitzen der Schmerz der Verletzung aufgehoben und in Schönheit verwandelt werden. Als Beispiel wird auf Pichlers Zeichnung "Traum" (1971)[273] verwiesen.

Auf der oberen Bildhälfte dieser Tafel ist ein "Mann ohne Haut im Gesicht" dargestellt. Auf der unteren Hälfte ist ein Dolch mit einer gewundenen Klinge zu sehen. Der Dolch steckt im ersten Drittel des Bildes in einem Körper, dessen Rippen angedeutet sind. Blut tritt aus der Einstichwunde. Die Stelle ist beschriftet mit dem Wort "VERLEZUNG" (das Z wurde dabei verstärkt über die Buchstaben TZ gezeichnet). Der Griff grenzt an eine zweite Körperlinie an, welche mit dem Wort "TOD" beschriftet ist. Die Körperhöhle ist mit rötlichem Buntstift gezeichnet, die Metallteile des Dolches in kaltem Blau. Der Grifft ist mit Bleistift grau ausgeführt. Rosei schreibt dazu: "Pichler hat die Demonstration sauber beschriftet, es ist erledigt, du bist fertig gemacht."[274]

Während er sich einen Holzsplitter aus der Hand zieht, stellt sich der Erzähler vor, zu töten:

> "Man wird es nicht leugnen können, daß der Tötungswunsch das Gewöhnlichste ist. Er nimmt nur allerlei Verkleidungen an. Am schönsten ist er, wenn er sich nackt darstellt: Zuletzt sieht man, wer auf der Strecke geblieben ist; und wer dann lächelt und seine Waffe sorgfältig abwischt."[275]

[271] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. In: Ders.: Versuch, die Natur zu kritisieren. Umschlaggestaltung: Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 94.
[272] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 94.
[273] Abb. 37.
[274] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 94.
[275] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 95.

Die Faszination, die für Rosei vom Töten ausgeht, lässt sich mit Kants Theorie vom Erhabenen in Verbindung bringen. Hinter dem Tötungswunsch steht der Wunsch, hinter das Leben zu blicken. Er ist so gewöhnlich wie der Wunsch, das Leben zu sehen. Die Schönheit der Waffe und das Lächeln des Überlebenden spiegeln die Faszination wieder, die der Tod auf den Menschen ausübt.

Die Ahnung, die uns überkommt, wenn wir eine überwältigende, mitunter grausame Szene sehen, nennt Kant das Gefühl des "Erhabenen". Während uns das Schöne wie ein Destillat des Seins erscheint, wirkt das Grauenvolle wie eine Vorahnung des Nichtseins, die uns ein wohliges Schaudern spüren lässt: "Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt."[276]

Eine Ausformung dieses Gefühls entfaltet sich bei Rosei durch die Schönheit der Waffe, die nach dem Töten sorgfältig abgewischt wird. Rosei zitiert an dieser Stelle Peintners Essay: "Er hatte 'sehr schöne Waffen.' "[277] Peintner erzählt an der zitierten Stelle von einer Pfeilsammlung, die Pichler als Kind mit großer Sorgfalt hergestellt hat.

> "Die Pfeile waren äußerst gefährlich, wurden aber kaum eingesetzt, weil sie dabei leicht hätten beschädigt werden können. Als Tauschobjekt waren sie sehr gefragt. Sie waren so schön und so unpraktisch wie ein Kunstwerk."[278]

Der Unterschied zur Kindheit, der eine naive Vorstellung von der Schönheit der Pfeile innewohnt, liegt laut Rosei im Bewusstsein über die tödliche Wirkung der Pfeile. Während die Werkzeuge der Kindheit wie Kunstwerke frei von ihrem Zweck betrachtet wurden, diene Pichlers Werkzeugsammlung immer einem ganz bestimmten Zweck: Jedes sei laut Rosei "hingerichtet auf eine ganz besondere Art der Verletzung."[279] Die Schönheit der Werkzeuge spiegelt sich auch in der Rhythmik ihrer sprachlichen Auflistung: "Hammer, Meißel, Spachtel, Säge; Schnitzeisen, Lötkolben, Feile, Körner; Stemmeisen, Brecheisen, Schlegel und Axt."[280]

Rosei definiert seine Ästhetik des Werkzeuges:

---

[276] Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1996. S. 193.
[277] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 8.
[278] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 9.
[279] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 96.
[280] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 96.

> "Wir wenden die Werkzeuge an; wir bedienen uns ihrer. Wir tun es sorgfältig und ernsthaft. Die sorgfältige Anwendung von Werkzeugen über einen längeren Zeitraum nennt man Arbeit. So entsteht schließlich etwas, das wir als Schönheit erfahren."[281]

Sein literarisches Verfahren beginnt Rosei als Annäherung durch ein Verzeichnis der Dinge, die da sind. Die Werkstatt dient als Ausgangspunkt zur Beschreibung von Pichlers Arbeitsweise. Schönheit entsteht durch Pichlers sorgfältige Anwendung von Werkzeugen. Focillon beschreibt in dem bereits mehrfach zitierten Aufsatz "Lob der Hand" die Werthaftigkeit des Werkzeugs:

> "Das Werkzeug als solches ist nicht weniger bemerkenswert als der Gebrauch, zu dem man es bestimmt; es ist in sich selbst Wert und Ergebnis. Es ist da, losgelöst von der übrigen Welt, ein einmaliger Akt. Selbst wenn der Rand einer Muschel eine so scharfe Schneide besitzt wie das Steinmesser, so hat man letzteres doch nicht zufällig an irgendeinem Strand aufgelesen, man kann es das Werk eines neuen Gottes nennen, das Werk und die Verlängerung seiner Hände."[282]

Rosei betont die Rolle des präzisen Handwerks, wie sie auch von Focillon beschrieben wird und die mit Pichlers Kunst untrennbar verbunden ist.

Eine vergleichbare Poetik der Substantiva entwirft Christian Reder[283] in seinem Aufsatz "Über Walter Pichler", der ähnlich wie Max Peintners Aufsatz in dem Band "111 Zeichnungen" einen Überblick über Pichlers Arbeit verschaffen soll. Der Text wurde bereits in Pichlers Band "Bilder"[284] publiziert, allerdings ohne dem damals als zu "strukturalistisch"[285] empfundenen fünften Einschub. Dieser, erst 2004 in dem Essayband "Forschende Denkweisen" veröffentlichte Einschub, beinhaltet "Das Skelett der - klein gedruckten, den Fluss des Haupttextes unterbrechenden Einschubtexte", das heißt die "nachfolgend und abschließend in der Reihenfolge erstmaliger Verwendung herausgelösten Hauptwörter in ihren Grundformen." Reder will damit die weit

[281] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 96.
[282] Henri Focillon: Lob der Hand. S. 28 f.
[283] Christian Reder: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. In: Ders.: Forschende Denkweisen. Essays zu künstlerischem Arbeiten. Graphische Konzeption: Walter Pichler. Graphische Umsetzung: Anna Pichler. Springer Verlag. Wien und New York: 2004. 144-178.
[284] Christian Reder: Über Walter Pichler. In: Walter Pichler: Bilder. Mit einem Text von Christian Reder. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1986. S. 201-221.
[285] Christian Reder: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. S. 175.

gespannten "Zeit-Raum-Bezüge und Begriffswelten" Walter Pichlers in den Einschüben sichtbar machen.[286]

Reder erkennt bei Pichler bereits zu Beginn seines Essays eine Reduktion auf die gerade notwendigen Substanzen und Substantiva, womit Pichlers sorgfältigem Umgang mit Materialien ein sprachliches Äquivalent verliehen wird. Eine solche Reduktion wird literarisch/essayistisch in der rhythmischen Abfolge der Substantiva aus den Einschüben vorgeführt. Reder beginnt seinen Aufsatz mit dem Satz:

> "Walter Pichler formuliert sich - also seine durch Arbeit präzisierte Existenz - meist in Worten und Handlungen, die mit den gerade notwendigen Substanzen und Substantiva auskommen wollen."[287]

und beendet den Essay in der zuletzt publizierten Fassung mit der Auflistung der Substantiva, die in den Einschüben auftreten. Reder versucht dabei die künstlerische Arbeitsweise im literarisch Essayistischen widerzuspiegeln: Indem er seine Einschübe nochmals verdichtet und auf das Wesentliche reduziert, nähert er sich auf sprachlich mimetischer Ebene Pichlers Büchern an, deren Titel ebenfalls regelmäßig aus bloßen Substantiven bestehen: Skulpturen Gebäude Projekte, Bilder, Skulpturen Zeichnungen Modelle, Zeichnungen Skulpturen Gebäude, Zeichnungen, Prototypen, usw.

Christian Reder bemüht sich darum, Pichlers "Sprache" mitzudenken:

> "Denn sein Sprechen, Formen und Behaupten gehört einfach zu seiner Existenzweise. Viele dieser Ausdrücke benutzt er häufig, oft sogar unmittelbar für seine Werke, etwa Zeit, Raum, Material, Sorgfalt, Prototyp, Grat, Rumpf, Schlitz, Reliquie, Kraftfeld. Seine in der unmittelbaren künstlerischen Arbeit fast wortlose Neuformulierung und Präzisierung von Vorstellungen und Konventionen erhält über Isolierung, Statik und Bedeutungswandel solcher sprachlicher Einheiten zusätzliche Reflexionsebenen, geht es doch hier um Schrift, um Beschreiben, um Wörter, um Wortfolgen."[288]

Reder distanziert sich dabei ähnlich wie Peter Rosei von einem rein kunsthistorischen Zugang und wählt stattdessen eine bewusst subjektive, essayistische Herangehensweise,

[286] Christian Reder: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. S. 173.
[287] Christian Reder: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. S. 144.
[288] Christian Reder: Forschende Denkweisen. Essays zu künstlerischem Arbeiten. Springer Verlag. Wien und New York: 2004. Grafische Konzeption: Walter Pichler. Grafische Umsetzung: Anna Pichler. S. 7.

die eher mit Adornos Paradigma des Essays oder dem Album im Sinne von Kramer/Pelz verbunden ist. Im Vordergrund stehen die Arbeits- und Denkweisen der Künstler, also das, was sich transmedial über die literarische, künstlerische oder philosophische Arbeit hinweg verfolgen lässt.

Im Gegensatz zur rein kunstgeschichtlichen Deutung zieht Reder in seinen Aufsätzen zu vorwiegend österreichischen Künstlern Parallelen zwischen den uneingrenzbaren Feldern der Kunst. Reder geht es um den Transfer von Verbalen und Nonverbalen. Die Rolle des Schauens, also des Blicks auf die Dinge, und die Hand, die demgemäß eine Linie zieht, oder Buchstaben aneinanderreiht, wurde bereits vom Schriftsteller Péter Esterházy mit der Arbeitsweise Pichlers assoziiert.[289]

Ähnlich wie Rosei seine Annäherung mit einem Verzeichnis der Dinge beginnt, beendet Reder seinen Essay mit einer Poetik der Substantiva, die sich mimetisch durch Reduktion auf die tragenden Substantiva der abstrahierenden künstlerischen Arbeit Pichlers annähert.

Damit kann die von Boeckl geäußerte Kritik relativiert werden, wonach den Einschüben noch die spezifische Anwendung und die Art der Rezeption, also der konkrete Brückenschlag zu Pichler durch deren beziehungsloses Einfügen fehle. Reder zeige zwar die kulturgeschichtlichen Orientierungspunkte Pichlers auf, dessen literarisch-assoziative Methode schöpfe auch zweifellos aus einer tiefen Kenntnis der Werke Pichlers, es fehle aber den Brückenschlag zur spezifischen Anwendung. Zwar lasse sich durch die Nähe zur literarisch-künstlerischen Arbeit Sterilität vermeiden, die eigentliche Aufgabe bestehe aber darin, die Assoziationen im Rahmen einer Werkanalyse zu untersuchen und ihre Manifestationen in den Arbeiten Pichlers konkret aufzuspüren und zu beleuchten. [290]

Boeckl übersieht teilweise, dass es der essayistischen Herangehensweise Reders gar nicht um den positiven Nachweis von Einflüssen geht, sondern um ein mimetisches Aufzeigen von Verwandtschaften.

Indem Reder das Skelett seiner Einschübe am Ende herauslöst, wird deutlich, dass sich die Passagen nicht bloß rein assoziativ und beziehungslos zu Pichler verhalten, sondern

[289] Vgl. Kapitel 4.1.
[290] Mathias Boeckl: "Komprimierte Weltanschauung" Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler. Diss. Wien: 1987. S. 44.

dass sie durch jene sprachlichen Bausteine zusammengehalten werden, die Pichlers Projekte ausmachen.

In Reders Einschub zur russischen Literatur sieht dieses Destillat des Essays wie folgt aus:

> "*Wer liebt sie nicht, die Russen.* Kenntnis Ding Schaffensperiode Tagebuch Schriftsteller Fülle Artikel Produkt Menschheit Formel Großstadt Fluss Keim Idee Zukunft Idylle Fall Umwälzung Hebel Alter Auffassung Ordnung Arbeiter Zensur Passage Woche Utopie Zusammentreffen Ausland Reise Friede Kapital Spieler Sozialist Revolutionär Zuhörer Komik Schwäche Unsinn Uneinigkeit Widersprüchlichkeit Abschaum Aufregung Errichtung Glaube Staat Befehl Gemeingut Mitgliedschaft Vereinigung Debatte […] Meinung Aufzeichnung Kommentar Beamter Auge Fisch Hohn Talent Genie Intensität Zuneigung Existenz Begeisterung Geheimnis Charakter Schule."[291]

Reder legt damit die Themen offen, an denen sich Pichler künstlerisch abarbeitet, und die ebenso virulent bei Pichlers literarischen Vorbildern der klassischen russischen Literatur anzutreffen sind.

5.2.4. "Frost"

Über Isolation, Kleidung und Architektur

Bernhard beschreibt in dem Roman "Frost" exemplarisch und programmatisch für seine späteren Auseinandersetzungen mit Künstlern einen Maler, der nicht in der Lage ist, ideale Bedingungen für seine Arbeit zu finden, und zwar weder in der Außenwelt, noch in seinem Atelier, das er bei der Arbeit völlig abdunkelt.

Wie in den Briefen Kafkas im Kapitel 4.3. wird auch bei Bernhard das zwiespältige Streben des Künstlers nach Isolation thematisiert. Pichler, der seinen Arbeitsplatz vielfach zeichnerisch dargestellt hat, sieht darin ebenfalls eine ambivalente Mischung aus Laboratorium und Gefängnis:

[291] Christin Reder: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. S. 174 f.

> "Der Laboratoriumscharakter dieses Prozesses ist mir manchmal sehr bewußt, ebenso daß diese Art zu arbeiten manchmal die Form eines Gefängnisses annimmt, in dem man sich selber einsperrt. Das scheint unvermeidlich."[292]

Thomas Bernhard steigert in seiner Übertreibungskunst die Isolation des Künstlers ins Groteske:

> "Bevor er angefangen hat, an einem Bild zu malen, ist er tagelang durch die Stadt herum, von einem Kaffeehaus ins andere, von einem Bezirk in den anderen, ist oft stundenlang mit der Schnellbahn oder mit der Straßenbahn gefahren, mit Autobussen, von einer Endstation bis zur andern, hat weite Fußmärsche gemacht in Hose und Hemd, sich unter Arbeiter und Marktleute gemischt, irgendwo dann und wann ein Brot mit einem Stück Fleisch gegessen, sich wieder in ein Kaffeehaus gesetzt, ist wieder weitergezogen, lange graue Schrottplatzeinzäunungen entlang, durch Viadukte, durch Kinderspielplätze, in Milchhandlungen hinein und in Parkanlagen. 'Ich rastete oft in irgendeiner Toilette aus', sagte er, 'zog mich dort um. Ich zog mich drei-, viermal am Tag um, trug immer dreierlei Kleidung in meiner Aktentasche mit mir herum, um mich jederzeit umziehen zu können.' Ganze Nachmittage hockte er sich auf Bahnhöfe und schaute die Menschen an, die Züge. 'Für mich sind Bahnhöfe, und zwar alte, häßliche Bahnhöfe, immer ein großes Erlebnis gewesen, schon von Kind an.' "[293]

Bis zur Erschöpfung bewegt sich der Maler von der Vorstadt ins Zentrum, von Endstation zu Endstation, in Transiträumen wie dem Bahnhof, in Geschäften und Kaffeehäusern, ohne sich um den Zweck des Ortes zu kümmern. Seine körperlichen Bedürfnisse vernachlässigt er, auf seine Kleidung nimmt er jedoch übertrieben Rücksicht, um seine Außenschale jederzeit an die Umgebung anpassen zu können, was jedoch nie besonders gelingt.

Kleidung ist für Pichler immer bereits Architektur. [294] Sie gibt dem Menschen eine angemessene Trennung von Person und Raum, definiert die Ränder und bietet die erste Angriffsfläche für die Interaktion mit der Umgebung. Der Maler fühlt sich in seiner

[292] Walter Pichler: Skulptur. Architektur. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2005. S. 6.
[293] Thomas Bernhard: Frost. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1976. S. 131.
[294] Vgl. Walter Pichler: Prototypen. (1966-1969). Texte von Georg Schöllhammer und Oswald Wiener u.a. Sabine Breitwieser (Hrsg.). Generali Foundation. Residenz Verlag. Salzburg: 1998. S. 22.

Umgebung stets ausgegrenzt, seine äußere Schale entlarvt ihn als jemand, der hier gar nichts verloren hat. Deshalb führt er mehrere Gewänder mit sich, die Maskerade führt allerdings nie zu einem Ziel. Die Suche nach dem richtigen Ort, den idealen Bedingungen als Voraussetzung der Kunst, die bei Bernhard überzeichnet und hoffnungslos missglückt geschildert werden, hat bei Pichler ebenfalls einen zentralen Stellenwert. In dem Aufsatz "Die Ideen zum Verschwinden und die Skulptur zum Vorschein bringen" von Klaus Gallwitz wird diese zentrale Rolle näher erörtert:

Die "Seilerstätte"

Gallwitz beschreibt in seinem Aufsatz zum Katalog "Skulpturen Zeichnungen Modelle" ausgehend von Pichlers Wiener Innenstadtatelier in der Seilerstätte die Bedeutung des Ortes bzw. von Ortswechseln für die künstlerische Arbeit:

> "Pichler hat die Stadt nicht mit dem Land vertauscht. Er kehrt von einem Ort zum anderen zurück. Unsichtbare Fäden ziehen sich hin und her. Auch über die größeren Entfernungen ist bis heute die Seilerstätte als Ausgangspunkt zu erreichen."[295]

Bei Pichler ist das Oszillieren und Mäandern zwischen den Orten geglückt. Die Seilerstätte bietet einen fixen Anhaltspunkt, von denen die Fäden metaphorisch zu gefestigten und strapazierfähigen Seilen gesponnen werden können. Für Gallwitz hat der Straßenname eine "alte suggestive Bildhaftigkeit", die als Metapher für Pichlers geglückte Arbeitsweise dienen kann:

> "Wer einmal eine alte Seilerei besucht hat, wird immer an die langgezogene Seilerbahn denken, die für dieses Handwerk notwendig und üblich war. Die Seilerstätte ist mir für Pichlers Arbeit immer mehr zum Inbegriff geworden. Dazu gehört die Vorstellung von der langgezogenen Raum- und Zeitdimension, die architektonische oder auch landschaftliche Komponente einer Seilerbahn und die Handwerklichkeit eines Berufes, an der sich Pichlers Kunst seit jeher stark orientiert hat."[296]

[295] Klaus Gallwitz: Die Ideen zum Verschwinden und die Skulptur zum Vorschein bringen. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main: 1987. S.7.

[296] Klaus Gallwitz: Die Ideen zum Verschwinden und die Skulptur zum Vorschein bringen. S. 7.

Eine angemessene Beziehung zu den Ortschaften der Außenwelt sowie die Beherrschung der Handwerklichkeit der Kunst sind wesentliche Elemente der Kunst, ohne die das Scheitern vorprogrammiert ist:

> "Dann stieg er in den Aufzug und fuhr in sein Atelier hinauf, direkt in die Finsternis hinein. Nur er sah, während er malte, sein Bild, denn es war ja finster. Bevor er anfing, stellte er die Wohnungsglocke ab, sperrte überall, wo etwas abzusperren war, zu, zog sich bis aufs Hemd aus. 'Das Bild entstand von selbst durch meine Kunst', sagte er. Tagelang ging er nicht mehr ins Bett, lungerte nur auf seinen beiden großen Fauteuils herum. Wusste nie, ist es draußen finster oder nicht, schon lange nicht mehr, der Wievielte ist. Nicht ob Herbst oder Frühling oder Sommer oder Winter. Glaubte er, sein Bild sei fertig, zog er die Vorhänge zurück, so scharf, daß ihn das Licht blendete und er nichts sehen konnte. 'Nur nach und nach sah ich, daß es nichts geworden ist' sagte er. 'es wieder nur ein Ansatz zu etwas war, daß mit mir wie mit einem Hund verfahren ist, daß es nichts war, nichts, nichts, nichts!' "[297]

"Kein Ort. Nirgends" Klaus Gallwitz - Christa Wolf - Walter Pichler

Im Vorwort zum selben Band erwähnt Gallwitz die Problematik von Kunst und dem geeigneten Ort, die es zu meistern gilt: " 'Kein Ort. Nirgends' ist eine Thematik, die laut Gallwitz über ihre literarische Formulierung bei Christa Wolf hinaus ihre künstlerische Bewältigung in Pichlers Strategien für St. Martin findet."[298] Christa Wolfs Erzählung zeigt auf andere Weise, aber in der Konsequenz ähnlich, die Problematik des Künstlers, der keinen Platz für sich finden kann. Christa Wolf schildert ein fiktives Gespräch zwischen Heinrich von Kleist und Karoline von Günderrode anlässlich einer Teegesellschaft in einem bürgerlichen Salon mit anschließendem Spaziergang im Jahre 1804, kurz bevor die beiden Protagonisten unabhängig voneinander im realen Leben Selbstmord begangen haben.

Der Maler in Thomas Bernhards Roman "Frost" geht ebenfalls zugrunde, wenn auch nicht durch die eigene Hand. Er schafft es an keinem Ort, also nirgends zu sich oder seiner Kunst zu finden. Am Ende stirbt er in einem Schneegestöber, das den Raum und den darin

[297] Thomas Bernhard: Frost. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1976. S. 131.
[298] Klaus Gallwitz: Vorwort. Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz, Carl Haenlein. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main: 1987. S. 6.

verlorenen Menschen auflöst bzw. auslöscht. Zuvor geht es bei Bernhard mit der Beschreibung der missglückten Arbeit weiter, sowie der Rolle der Freunde und Kritiker, die womöglich an allem schuld sind:

> "Alle diese Bilder schob er dann hinter eine Wand, wo Freunde von ihm - 'Freunde?' - hin und wieder das eine oder das andere hervorholten, um es zu einem Kunsthändler zu transportieren, photographieren zu lassen, kritisieren zu lassen. 'Meine Bilder wurden immer gut kritisiert, nur von mir selbst nicht', sagte er. 'Im Grunde ist niemand kritisch, und heute sind die Leute, die sich mit Kunst beschäftigen so kritiklos wie zu keiner Zeit. Vielleicht irritierte mich die Kritiklosigkeit der Kritiker, und ich wurde deshalb kein guter Maler?' "[299]

Neben dem Umstand, dass Pichler die Seilerstätte als zweiten Arbeitsort in der Stadt beibehalten hat, spielen Freundschaften immer eine zentrale Rolle für sein Schaffen. Sowohl die Stadt, als auch der Umgang mit Freunden zeigen, dass sich Pichler nie wie ein Einsiedler aus der Welt zurückgezogen hat. Gleichzeitig konnte ein "richtiger Auftrag" Pichlers Prinzip aufbrechen, außerhalb von St. Martin nichts zu bauen. Aus einer solchen produktiven Freundschaft ist neben dem "Haus neben der Schmiede" in Südtirol auch die "Halle in Syros" in Griechenland entstanden.

Die Hilfe der Freunde des Malers in dem Roman "Frost", nämlich heimlich einzelne Arbeiten wegzunehmen, um sie in den Kunstbetrieb einzuschleusen, das heißt dem Publikum und der Kritik auszuliefern, führt lediglich dazu, das Misstrauen des Malers gegen sich selbst und seine Arbeit zu verstärken. Dass die Kritik seine Arbeit lobt, dient ihm als Beweis für sein Scheitern. Durch das, wie ihm scheint, völlig unsubstantiierte Lob wird dem Maler die Möglichkeit genommen, seine Arbeit zu verteidigen, also selbst zu affirmieren. Das vorauseilende Lob schließt eine produktive Reibung an der Außenwelt aus. Die Kritiklosigkeit wird ihm zum Verhängnis.

Pichler begegnete seiner Karriere im Kunstbetrieb mit zunehmender Sprödigkeit, um sich auf möglichst wenige Ausstellungen mit umso größerer Sorgfalt vorbereiten zu können. 1967 stellt Pichler im "Museum of Modern Art" in New York aus und nimmt an der "Biennale des Jeunes" in Paris teil. 1968 folgt die Teilnahme an der "Documenta 4" in Kassel. 1973, ein Jahr nach dem Ausbau der ersten Gebäude in St. Martin, stellt Pichler

[299] Thomas Bernhard: Frost. S. 131.

in der Wiener Albertina aus. Seine Arbeiten wurden bereits als junger Künstler von den renommiertesten Museen gesammelt. Walter Koschatzky schreibt anlässlich Pichlers Auftritt in der Albertina:

> "Es war sogar der berechtigte Stolz der Sammlung, neben den historisch überlieferten Schätzen, an der Förderung gegenwärtiger Kunst durch Selektion und kritisches Bekennen tätig mitzuwirken. Als einst ein Romantiker, Ludwig Schnorr von Carlsfeld, vom Gründer Herzog Albert und ein Ideal-Landschaftsmaler, Mation von MolItōr, von Erzherzog Carl gesammelt und gefördert wurden oder ein Jahrhundert später ein Herbert Boeckl, Wilhelm Thöny oder Egon Schiele, dann war dies alles jeweils zu seiner Zeit um nichts weniger neu und erstaunlich, als es die Avantgarde heute ist. […] Aber es ist weit entfernt von jeder Phrase, wenn ich hier offen sage, ich kenne kaum einen Künstler, der so echt, so sensibel und unmittelbar schafft;"[300]

Diese Einschätzung belegt Pichlers rasche Aufnahme in die Institutionen der Kunst, ohne dass dieser Erfolg für die Integrität und Qualität seiner Arbeit zum Stolperstein wurde. Erfolg hängt für Pichler nicht von Museen, Ausstellungen oder Kritiken ab, sondern wird von den Arbeiten selbst verbürgt. Pichler meidet den Dialog mit dem Kunstbetrieb und tritt stattdessen in einen Dialog mit seinen Skulpturen, die dadurch vom Objekt zum Subjekt der Kritik werden.

Pichlers Verhältnis zu seinen Skulpturen lässt sich mit Rilkes Gedicht der "Archaische Torso Apollos" vergleichen, bei dem eine ähnliche Verschiebung der Kunst vom Objekt zum Subjekt stattfindet: "denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht." [301]

Im Gegensatz zum tadelnden Imperativ des Torsos am Ende von Rilkes Gedicht: "Du mußt dein Leben ändern." scheint Pichler von seinen Arbeiten den Auftrag zu erhalten, seine Tätigkeit unverändert fortzusetzen. Der Imperativ, der von Pichlers Skulpturen wie dem Torso "Rumpf" ausgeht, fordert keine Korrektur des Betrachters, sondern einen angemessenen Raum. Pichlers Skulpturen verlangen von ihrem Schöpfer eine maßgeschneiderte Umgebung. Diesem Verlangen ist Pichler in St. Martin konsequent

[300] Walter Koschatzky: Vorwort zum Ausstellungskatalog Walter Pichler in der Graphische Sammlung Albertina. Wien: 1973. o.S.
[301] Rainer Maria Rilke: Archaïscher Torso Apollos. In: Sämtliche Werke. Band l. Insel Verlag. Frankfurt am Main: 1955. S. 557.

nachgekommen. Pichler hat den Skulpturen mit den Bauten in St. Martin, wie auf deren Befehl hin, die passende Umgebung geschaffen.

"Halle in Syros"

Die falschen Freunde bei Bernhard, die heimlich, wenn auch ohne böse Absicht, die Arbeiten in den Kunstmarkt schleusen, und den Maler dabei verraten, indem sie ihn der kritiklosen Kritik ausliefern, finden ihr Umkehrbild in der Rolle von Freunden in Pichlers Kunst. Durch die freundschaftliche Verbundenheit zu Sammlern wurde eine ideale Dokumentation und Präsentation von Projekten wie der "Passage" ermöglicht. Für den Tiroler Sammler Albert Gutmann hat Pichler unter der Erdoberfläche einen Ausstellungsraum für das Projekt "Passage" gebaut.[302]

Durch den freundschaftlichen Auftrag auf der griechischen Insel Syros eine Halle zu bauen, konnte Pichler von seinem Grundsatz abweichen, ausschließlich für sich selbst auf dem Gut in St. Martin zu bauen: "Das Prinzip, außerhalb St. Martins nichts zu bauen, war in diesem Fall nicht schwer zu durchbrechen, da es ja nur durch die Unmöglichkeit, einen 'richtigen Auftrag' auszuführen, bestimmt war."[303]

Pichler hat zu der Überzeugung gefunden, "dass in der Nähe von Macht keine gute Kunst entsteht."[304] Freundschaft dagegen erfüllt die Funktion eines Katalysators für die Kunst. Dazu meint Pichler im Buch über die Halle in Syros:

> "Ich glaube, seine Wahl fiel auf mich, weil wir im Lauf einer langen Freundschaft einen gewissen gemeinsamen Formalismus entwickelt haben, und diesen auch an vielen Beispielen wie der Sprache, der Kleidung oder sogar beim Bau eines Bootes ausprobierten."[305]

Im Gegenzug hat auch die Arbeit der Freundschaft Auftrieb verliehen und vor Altersabnützung bewahrt: "Auch die Zeit, die wir mit dem Bau dieser Halle verbrachten, hat der jahrelangen Verbindung zwischen Michel und mir, hat der natürlichen Ermüdung

[302] Walter Pichler: Halle in Syros. Mit Texten von Vera Purtscher, Walter Pichler und Michel Würthle. Herausgegeben von: Kunsthaus Bregenz. archiv kunst architektur. Edelbert Köb. Verlag Gerd Hatje. Bregenz: 1993. o. S

[303] Walter Pichler: Halle in Syros. o. S.

[304] Walter Pichler: Zit. nach: Horst Christoph: Der Sturschädel. Profil vom 25. September 2006.

[305] Walter Pichler: Halle in Syros. o. S.

so langer Beziehungen entgegengewirkt."[306] Durch Freundschaft gerät Pichler, was sonst selten in seinen einführenden Texten der Fall ist, ins anekdotische Erzählen:

> "Schon beim Bau des Kaiki (ein Boot ist nun wirklich ein Gegenstand, bei dem die Vernachlässigung der Zweckmäßigkeit verheerende Folgen haben kann) hatten wir die Erfahrung gemacht, daß bei der Entscheidung, welchen Motor wir einbauen sollten (also eine wirklich wichtige Entscheidung), nicht allein die Leistung und die Ökonomie den Ausschlag geben. Wir entschieden uns für den Motor der englischen Firma Lister. Der Hauptgrund war die hohe skulpturale Schönheit des Motorblocks und das wunderbare Material der bronzenen Antriebswelle. Den letzten Ausschlag diese Maschine zu kaufen, gab das Aufleuchten in den Augen der Fischer bei Nennung des Firmennamens."[307]

Pichler erkennt in seinem Freund den "Infizierten", da er in St. Martin ähnliche Verhaltensweisen an den Tag lege, die jeder verstehen könne, der auf diese Weise einmal gebaut habe.

> "Michel hat durch seine Leidenschaft für Steine und die Notwendigkeit, Stützmauern und ruinöse Gebäudeteile zu erneuern, Arbeiter über lange Zeiträume beschäftigt. Ich habe erlebt, daß ihre Abwesenheit ihn in Melancholie gestürzt hat, so sehr war ihm diese regelmäßige Tätigkeit zur Gewohnheit geworden."[308]

Während bei Bernhard falsche Freunde die Arbeit erschweren, gelingen bei Pichler Projekte nicht nur in Isolation, sondern auch als soziable Zusammenarbeit.

[306] Walter Pichler: Halle in Syros. o. S.
[307] Walter Pichler: Halle in Syros. o. S.
[308] Walter Pichler: Halle in Syros. o. S.

5.3. Rainald Götz

1998 führte der Bachmannpreisträger und Popliterat Rainald Götz ein Internet-Tagebuch mit seinen Eindrücken aus dem Alltag und Bemerkungen zum aktuellen kulturellen Geschehen. Ein Jahr später erschien der Internet-Blog in Buchform unter dem Titel "Abfall für alle". Zwischen Februar 2007 und Juni 2008 schrieb Götz für die Illustrierte "Vanity Fair" einen ähnlichen Blog, der unter dem Titel "Klage" ebenfalls in Buchform erschien. Beide Textsammlungen enthalten Kunstzitate zu Walter Pichler und relevante Stellen zum Verhältnis zwischen Literatur und bildender Kunst.

5.3.1. "Abfall für alle"

> "Alle Maler, die ich kenne, suchen die soziale Situation zur Produktion. Maler und Modell. Künstler und Assistent. Der dauernde Material-Vorgang, -Vorrang, der Materialismus der Produkte, die Dinge, um die es dauernd geht. Das ganze reale Produzieren von Gegenständen. […] Alle tollen Künstler haben ein problematisches, unkulinarisches, kämpferisch widersprüchliches Verhältnis zur Materialität ihrer Ideen-Realisierungs-Bedingungen."[309]

Pichlers Schaffensweise verhält sich teilweise konträr zu dieser literarischen Diagnose der künstlerischen Arbeitsbedingungen. Zwar sucht Pichler die soziale Situation vor allem bei seinen Bauten in St. Martin durch Austausch mit seiner Umgebung: Durch Freunde, die sich in der näheren Umgebung von St. Martin zu einer Künstlerkolonie angesiedelt haben, bis hin zu den einheimischen Handwerkern, zu denen Pichler ein Verhältnis auf Augenhöhe etablierte. Friedrich Achleitner beschreibt die Freude Pichlers über die Zusammenarbeit mit den lokalen Handwerkern, die sich einstellt, sobald er die Stadt hinter sich lässt:

> "Walter Pichler beginnt schon im Auto von den Handwerkern zu schwärmen: da fährt man bei einem Schlosser vorbei, der in Wien nicht zu finden wäre, dort sieht man das Haus eines außergewöhnlichen Zimmermanns oder Maurers. Pichler verständigt sich mit seinen Nachbarn über die Herstellung von Gegenständen, über Werkzeuge und Maschinen, dabei ist die Sachkenntnis die Brücke der

[309] Rainald Götz: Abfall für alle. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1999. S. 127.

> Kommunikation; an den gegenseitig überprüfbaren Fähigkeiten entsteht Vertrauen."[310]

Die reale Produktion der Gegenstände steht bei Pichler in keinem Widerspruch zu seinen Vorhaben. Anders als bei den Künstlern, die Götz beschreibt, findet Pichler gerade im Prozess der materiellen Fertigung die idealen Bedingungen zur Realisation seiner Vorstellungen.

In Anlehnung an den Titel einer Radiosendung in Memoriam Walter Pichler lässt sich Pichlers Programm als "die Kunst als Gegenstand und Vorstellung"[311] begreifen. Der Gegenstand, das Objekt wird zum Schlüssel einer Welt als Vorstellung und Verwirklichung von Kunst.

Soziale oder solitäre Rezeption

> "Alle Außenbeobachtungen also sagen: die Kunst der Kunst ist ein gesellschaftliches Ding. Andererseits erlebe ich immer wieder, daß ich Bilder nur sehen kann, verstehen kann, wenn ich allein vor einer Skulptur stehe. Der Auffassungsvorgang setzt eine sinnlich so hochgradig erregte Irritierbarkeit voraus, daß da so extreme Sinnesdaten-Produzierer wie Menschen viel zu laute Störgeräusche verursachen, als daß dann der Empfangsvorgang der sinnlichen Mitteilung der Botschaft vom Kunstwerk her noch stattfinden könnte."[312]

Götz thematisiert hier den Widerspruch zwischen sozialer und solitärer Rezeption von Kunst. Einerseits brauchen Pichlers Skulpturen die seltenen Ausflüge an fremde Orte, um deren Wirksamkeit einer Überprüfung unter veränderten Bedingungen zu unterziehen: "Von Zeit zu Zeit brauche ich aber den Test, ob meine Arbeiten auch in einem nicht so idealen Ambiente bestehen, indem ich sie in Museen oder Galerien zeige."[313]

Zu lange Isolation kann den Plastiken schaden wie mangelnde Pflege, die auf Grund der Verwendung von schwer kombinierbaren Materialien wie Kupfer, Lehm, Holz u.a. regelmäßig, und vor allem nach strapaziösen Ausstellungen, erforderlich wird. Die

[310] Friedrich Achleitner: Gegen jede bessere Einsicht. In: Walter Pichler: Zeichnungen Skulpturen Gebäude. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993. S. 7.
[311] In Memoriam Walter Pichler: Die Welt als Gegenstand und Vorstellung. Menschenbilder. Ö1. 50 Min. 2012.
[312] Rainald Götz: Abfall für alle. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1999. S. 127.
[313] Tauchgänge in das Unbewusste. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 17.09.2004.

befürchtete unzulängliche Pflege in privaten oder öffentlichen Sammlungen war der Grund dafür, dass Pichler seine Skulpturen nicht mehr zum Verkauf anbot und seinen Lebensunterhalt von der Veräußerung seiner Zeichnungen und der Arbeit als Buchgestalter bestritt.

Größere Menschenansammlungen sind jedenfalls für die Rezeption problematisch und es gibt gewisse Grenzen, die nicht überschritten werden dürfen. So gibt es eine Anekdote nach der Pichler einer Gesandtschaft des International Council des "Museum of Modern Art" in New York mit hundert Besuchern ausrichten ließ, dass 10 Leute willkommen seien, aber hundert Gäste unmöglich sinnvoll an einer Besichtigung in St. Martin teilnehmen könnten.[314] Ähnliche Schranken der Rezeption von Kunst bei größeren Ansammlungen wurden in einem Artikel zur Eröffnung einer Ausstellung Pichlers von einer Journalistin beschrieben:

> "Walter Pichlers sonst so behutsam in eigenen Klausen im Südburgenland verwahrte Einzelgänger und Einzelsitzer ließen sich nichts anmerken, stoisch wie ihr Schöpfer. Innerlich aber muss sie doch ein wenig freudige Erregung gepiesackt haben, so unerwartet ausgesetzt dieser beeindruckend prominent zusammengesetzten Menschenmasse, die sich am Dienstag durch die vormittägliche Einweihung der ersten institutionellen Wiener Pichler-Ausstellung seit fast 15 Jahren im MAK wälzt: Tritt Hanno Pöschl mir auf die Zehen? Neigt Hans Hollein sein Haupt zu mir? Lass Cordula Reiher über mich stolpern! Und Erika Pluhar mich streifen. […] Dessen Schutzbann [einer Skulptur Pichlers] wurde aber erst spürbar, als die Meute (rasch) wieder abzog und die im Südburgenland wie im MAK gewohnte Ruhe einkehrte."[315]

Die sinnliche Botschaft eines Kunstwerks kann bei Rainald Götz erst dann wieder empfangen werden, wenn sich die menschlichen Störgeräusche verzogen haben. Das Vorhandensein von zu vielen "Sinnesdaten-Produzierern" schadet der sinnlich hochgradigen Irritierbarkeit, welche die Voraussetzung zur Wahrnehmung der Mitteilung von Kunst ist.

[314] Horst Christoph: Der Sturschädel. Profil vom 25.09.2006.
[315] Almuth Spiegler: Schneewittchens Alptraum: Walter Pichler im MAK. Die Presse vom 27.09.2011.

5.3.1.1. Pichlers Buchgestaltung für Peter Handke in "Abfall für alle"

> "aber der Pfeil
> auf dem Buch
> von Peter Handke
> ist nicht von Walter Pichler
> sondern von Peter Handke selbst
> und damit zu Walter Pichler"[316]

Die Fundstelle bezieht sich auf die von Pichler gestaltete Erstausgabe von Peter Handkes Journalroman "Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987)"[317]. Auf dem schwarzen Schutzumschlag befindet sich eine rote Spirale, die tangential in einen Pfeil ausläuft.[318] Die Zeichnung stammt aus einem der zahlreichen Notizbücher von Peter Handke. Neben seinen tagebuchartig geführten Einträgen finden sich immer wieder kleine Zeichnungen und Skizzen.

Die Spirale mit Pfeil ist ein häufig wiederkehrendes Motiv in Handkes Notizbüchern und eignet sich daher für eine "authentische" Buchgestaltung, bei der eine Zeichnung des Autors Verwendung findet. Ähnlich ist Pichler bei dem Buch "Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975-März 1977)"[319] vorgegangen, für das ebenfalls ein Motiv aus Handkes Notizbuch herangezogen wurde. Handke hat mit diesem Buch erstmals begonnen, nicht werkorientierte Journale zu veröffentlichen. Dadurch wollte sich Handke von den bisherigen, zweckgebundenen literarischen Formen befreien. Damit bereitete Handke den Weg für kommende freie literarische Formen vor, zu denen auch die Internet-Tagebücher von Rainald Götz gehören.

Pichler hat dieses neue Verfahren auf dem Schutzumschlag verarbeitet, in dem eine herausgerissene Tagebuchseite als von einem bestimmten Werk befreites Schreiben auf dem Buchcover abgebildet wurde. Die rote Handschrift darauf geht in eine Zeichnung

---

[316] Rainald Götz: Abfall für alle. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1999. S. 92.
[317] Peter Handke: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Residenz Verlag. Salzburg: 1998.
[318] Abb. 28a.
[319] Peter Handke: Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975 - März 1977). Residenz Verlag. Salzburg: 1977.

über, welche die auf der Seite beschriebenen dicken, schaukelnden Handgriffe im Bahnabteil zeigt. Die Angabe von Autor, Titel und Verlag ist ebenfalls in erkennbar gezeichneter Schrift gehalten, um den handgemachten Charakter des Werkes zu verdeutlichen.

Der Pfeil für den Umschlag von "Am Felsfenster morgens" findet sich an mehreren Stellen in Handkes Notizbüchern. Die Form könnte die Vorstellung von Kunst als Botschaft symbolisieren, die der Künstler schafft, indem er seine kreisenden Reflexionen in einem Gegenstand objektiviert, von dem der Betrachter wie von einem Vektor angestrahlt wird. Das Symbol versinnbildlicht eine Arbeitsweise, die Pichler laut Matthias Boeckl als "kreisende Bewegungen" beschrieben hat.[320]

Betrachtungen zur Medialität

Götz verweist in seinem Text, bei dem es sich um eine technisch modernisierte Form eines Tagebuchs handelt, auf einen traditionellen Journal-Roman, wobei er nicht direkt auf den Text, sondern auf den Schutzumschlag anspielt. Das Buch als Gegenstand verweist weiter auf Walter Pichler, von dem zwar nicht die Zeichnung, aber die Gestaltung des Buches stammt. Die durch das Symbol versinnbildlichte Gedankenschleife dreht sich in fünf Kreisen analog zu den fünf Zeilen im Kreis von Handke zu Pichler zu Handke und am Ende tangential zu Pichler. Die Kreisstruktur und der Pfeil werden dabei von Götz sprachlich nachgeahmt. Inhaltlich wird ausgedrückt, dass Handke das Buch mit der Hand geschrieben, Pichler das Buch *gemacht* und Götz darüber reflektierend sein eigenes Buch im Netz schreibt.

Das Buch in seiner ästhetischen Qualität wird in "Abfall für alle" in Hinblick auf die verschiedenen Wirkungsweisen von Buch und bildender Kunst behandelt:

> "1027. Ich kenne keinen Informationsträger, der so schön ist, wie ein BUCH. Die Masse der gespeicherten Datenmenge. Bei gleichzeitiger Kleinheit des Dings. Die Art, auf die Daten zugreifen zu können, der Blätterspaß. Man kann die Form der Sukzession wählen, oder mit einer Geschwindigkeit, um die normale Computer und Textprogramme das Buch immer noch beneiden, im Datenganzen floaten, springen, sich treiben lassen. Der vom Effekt her noch tollere Informationsträger, das

[320] Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Mathias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 11.

> Gemälde, hat den Nachteil, ein so großes OBJEKT sein zu müssen. Natürlich funktionieren auch Abbildungen in klein, aber der eigentliche Informationsschock, der vom Gemälde ausgeht, kommt nur zustande, wenn es im live-Format auf den Betrachter hin leuchtet. PRAXIS."[321]

Dabei wird das Buch als Informationsträger und als ästhetische Einheit in den Mittelpunkt gestellt. Das Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt von Kunst als Information findet im Buch eine Synthese aus Funktionalität und Ökonomie. Buch und Gemälde werden in diesem Eintrag als Objekte in die Nähe der Skulptur gerückt: Skulpturen und insbesondere auch Gemälde strahlen schockartig ihre gesamte Information auf einmal aus. Der Betrachter sieht das gesamte Objekt und damit die gesamte Information simultan vor sich. Beim Buch wird Bedeutung linear und sukzessiv generiert.

Aber auch das Gemälde enthüllt seine gesamte Information nicht immer sofort. Der Betrachter hat bei größeren und kleineren Formaten die Möglichkeit auf der Bildfläche wie in einem Buch zu lesen, indem er systematisch oder intuitiv einzelne Bildteile im Detail betrachtet. Auch in einem Gemälde kann man sich wie in einem Buch treiben lassen; der Blick kann fließen oder von einem Detail zum nächsten springen.

Je mehr Abstraktion, Symmetrie und Regelmäßigkeit ein Bild aufweist, umso weniger detailliert erzählt das Bild. Narrative Elemente eines Bildes entstehen laut Rudi Fuchs erst durch lebhafte Gegensätze, Detailreichtum, Abwechslung, Kontrapunkte.[322] In kürzeren literarischen Formen wie in der Lyrik treten Symmetrien und Abstraktionen in den Vordergrund, während das narrative Element in den Hintergrund rückt.

Analog zur Lektüre eines Buches lässt sich auch eine Zeichnung oder ein Gemälde nach bestimmten Kriterien lesen. Von einer intuitiv passiven Lektüre, die die Information lediglich aufnimmt und wirken lässt, bis hin zu einer forschenden Betrachtungsweise, die sich beim Buch auf Syntax, Tonalität, Stil fokussieren kann. Das Gemälde lässt sich auf seine Farbigkeit, den Pinselstrich, die Komposition, das Material, ikonographisch oder geometrisch bis hin zum Inhalt des dargestellten bzw. auch des Erzählten untersuchen. Der *Informationsschock* als die eigentliche Erfahrung von Kunst lässt sich gemäß dem

[321] Rainald Götz: Abfall für alle. S. 127.
[322] Vgl. Rudi Fuchs: Acropolis. In: Walter Pichler: Tekeningen Beelden Gebouwen. Drawings Sculptures Buildings. Niederländisch/Englisch. Mit Texten von Rudi Fuchs und Walter Pichler. Stedelijk Museum Amsterdam. Galerie Ulysses. 1998. S. 14.

Eintrag nur vor dem Original erreichen. Nur vom Original strahlt noch eine Aura im Sinne Walter Benjamins aus.[323]

Rilke: Archaischer Torso Apollos

Ein solcher Informationsschock, der zur Erkenntnis führt: "Du mußt Dein Leben ändern", könnte in Rilkes Gedicht "Archaïscher Torso Apollos" über die Betrachtung einer Skulptur im Pariser Louvre beschrieben worden sein:

> "Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
> darin die Augenäpfel reiften.
> Aber sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
> in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
>
> sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
> der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
> der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
> zu jener Mitte, die die Zeugung trug.
>
> Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
> unter der Schultern durchsichtigem Sturz
> und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;
>
> und bräche nicht aus allen seinen Rändern
> aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
> die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern."[324]

Die Skulptur zeichnet sich dadurch aus, dass sie im Raum von verschieden Seiten betrachtet werden kann, während es grundsätzlich nur eine Perspektive auf das Gemälde oder eine Zeichnung gibt - wenngleich im Bild auch unterschiedliche Perspektiven simultan dargestellt sein können. Die Skulptur lädt den Betrachter dazu ein, sich frei im Raum zu bewegen und unterschiedliche Perspektiven kennen zu lernen. Deshalb ist die Gestaltung des Raumes für die Skulptur so wesentlich.

Das Buch hat strengere Vorgaben, indem es dem Leser die lineare Informationsaufnahme vorschreibt. Allerdings kann es auch hier Abweichungen geben, wobei der Leser an die linearen Vorgaben des Autors keineswegs gebunden ist. Es gibt experimentelle Romane,

---

[323] Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag: 2002. S. 351-383.

[324] Rainer Maria Rilke: Archaïscher Torso Apollos. In: Sämtliche Werke. Band l. Insel Verlag. Frankfurt am Main: 1955. S. 557.

die sich von einer linearen Erzählstruktur bewusst verabschiedet haben und den Leser ausdrücklich zu einem Springen zwischen den Kapiteln einladen[325] oder durch mehrere Textspalten versuchen, Simultanität darzustellen.[326]

Pichler versucht durch die Gestaltung der Räume für die Skulpturen die Perspektiven des Betrachters seinen Vorstellungen entsprechend zu gestalten. Bei dem "Haus für den kleinen Rumpf"[327] wird das System von Objekt und Betrachter umgekehrt, indem der Betrachter durch den eingeschränkten Raum in seiner Bewegungsfreiheit beschränkt wird, während sich die Skulptur auf dem Sockel um ihre eigene Achse bewegen lässt. Dazu muss der Betrachter über eine Treppe einen unterirdischen Raum betreten, der eigens für die Skulptur gebaut ist. Das Gebäude selbst erinnert in seiner frontalen Ansicht an einen skulpturalen Kopf. Der kreisförmige Raum spiegelt sich in dem kreisförmigen Sockel wie der Betrachter in der Skulptur.

5.3.2. "Klage"

> "Bei Erfolg: Melancholie. Ich war zu spät zum neuen Museum der Galerie Contemporary Fine Arts gekommen, um mir die Köpfe von Walter Pichler noch einmal anzuschauen, sie schließen am Samstag schon um vier. Dem von außen so beeindruckenden Neubau fehlt im Inneren eine vernünftige Lösung der Treppenfrage, zum Wechsel zwischen den übergrandios ausgeführten Räumen der einzelnen Etagen wird man in einen zu engen Treppenschacht verschoben, das ist schlecht. Und wo bleibt die Melancholie? Die man ebenfalls vernünftigerweise erwarten würde, wenn erfreulich überschießender Erfolg sich einstellt."[328]

Bezeichnenderweise handelt dieser Eintrag nicht von den ausgestellten Objekten selbst, sondern vom Ausstellungsraum, der bei Pichler immer Teil des Gesamtkonzepts ist. Götz äußert sich hier kritisch zu der Umgebung der Arbeiten und ahnt dabei zumindest den

[325] Vgl. Julio Cortázar: Rayuela. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1987.
[326] Vgl. Arno Schmidts Spätwerke "Zettel's Traum", "Abend mit Goldrand, "Julia, oder die Gemälde".
[327] Abb. 15.
[328] Rainald Götz: Klage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2008. S. 260.

besonderen Stellenwert, den das Raumkonzept einer Ausstellung für Pichler hat: "Für mich sollte die Skulptur idealerweise in der Architektur ihr Fortsetzung finden."[329]

Ähnlich wie Rainald Götz geht auch Peter Rosei in seinem Essay "Zu Walter Pichler" zunächst nicht auf die ausgestellten Objekte, sondern auf die Situation der Ausstellung, das Verhältnis zwischen Besucher, Raum und Objekt, ein:

> "Dabei treffen die Erfahrungen, die man in einem Museum machen kann weniger die Dinge, die gezeigt werden, als vielmehr die Situation, in der sich der Besucher dem Raum und den Dingen gegenüber, die darin sind, befindet."[330]

Dies mag mit der Schwierigkeit zusammenhängen, das Unsagbare zu beschreiben, welches das Objekt immer nur *zeigen* kann: Rosei zitiert dazu Wittgenstein: *"Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mythische."*[331]

Der Raum wird bei Pichler als Teil des Ganzen immer sorgfältig mitgeplant, wobei in einigen Fällen sogar bauliche Veränderungen der Ausstellungsräume durchgeführt wurden. So wurden im Rahmen von Pichlers Ausstellungen bleibende Veränderungen im Wiener "Museum für Angewandte Kunst", im "Stedelijk Museum" in Amsterdam und im Frankfurter "Städel" vorgenommen.

Die Vorbereitungen für eine Ausstellung können dementsprechend viel Zeit in Anspruch nehmen: "Große Ausstellungen brauchen viel Zeit und die will ich mir nur selten nehmen. Die im Amsterdamer Stedelijk Museum hat mich immerhin drei Jahre gekostet."[332] Die Teilnahme an der Biennale in Venedig wurde von Pichler zweimal abgelehnt (1972, 1980), bis beim dritten Anlauf (1982) alle Voraussetzungen seinen Vorstellungen entsprachen.[333]

Kunst, Melancholie und der Kopf

[329] Edith Schlocker: Tauchgänge in das Unbewusste. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 17. September 2004.
[330] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 97.
[331] Peter Rosei: Zu Walter Pichler. S. 96.
[332] Edith Schlocker: Tauchgänge in das Unbewusste. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 17. September 2004.
[333] Christoph Horst: Biennale in Venedig. Der Schau ausgesetzt. Profil. September 1982.

Pichlers Auseinandersetzungen mit dem Themenkomplex Kopf in der Ausstellung "Es ist doch der Kopf" (10. November 2007 bis 12. Jänner 2008 bei Contemporary Fine Arts, Berlin und 29. Jänner bis 30. März 2008 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) haben den Tagebuchautor zum wiederholten Besuch der Berliner Ausstellung veranlasst. Die äußeren Rahmenbedingungen erscheinen ihm allerdings trotz aller Sorgfalt, die Pichler seinen Ausstellungen widmet, missglückt, weil der zwar äußerlich zufriedenstellende Bau im Inneren seine Funktion als Ausstellungsraum nicht angemessen erfüllt. Das Verhältnis der üppigen Räume zu den engen Treppen sei misslungen, daher könne keine Melancholie aufkommen, was hier negativ bewertet wird. Bei Freud wird Melancholie von der Trauer dadurch unterschieden, dass die Trauer nicht mit einem herabgesetzten Selbstwertgefühl einhergeht:

> "Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert."[334]

In dem Text von Rainald Götz wird die Melancholie in auffälligem Gegensatz dazu positiv besetzt und als Zustand geglückter Kunsterfahrung verstanden. Im Zusammenhang mit der Kunst wird Melancholie als Überwindung des bei Freud beschriebenen Zustandes interpretiert. Die schmerzhafte Verstimmung, die zwischen den Einzelnen und die Außenwelt tritt, wird durch die Erfahrung von Kunst im Idealfall aufgehoben. Die Fähigkeit, zu lieben und zu arbeiten wird wiederhergestellt. Der Mensch erhält durch die Kunst sein Selbstwertgefühl zurück und wird belohnt.

Die Reflexionen zur Kunst beziehen sich in dem Text von Rainald Götz vielfach gerade nicht auf die Kunstgegenstände selbst, sondern auf ihre soziale Rezeption und ihren Bezug zum Raum. Sozial rezipierte Kunstgattungen wie das Theater oder das Kino werden der Literatur gegenübergestellt, die vorwiegend allein produziert und rezipiert wird. Private und öffentliche Lesungen nehmen eher ein geringes Ausmaß an. Die bildende Kunst nimmt dabei eine Mittelstellung ein: Der Künstler hat fallweise zumindest

[334] Sigmund Freud: Das Ich und das Es. In: Ders.: Metapsychologische Schriften. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main: 1992. S. 171-191. S. 174.

das Modell oder einen Assistenten bei der Arbeit. Ein wesentlicher Teil der Kunst wird in öffentlichen Ausstellungen und Museen rezipiert.

Menschen, Kunst und Handwerk

Pichlers Bauten in St. Martin wurden im regen Austausch mit dem technischen Wissen und der Erfahrung der lokalen Handwerker gebaut. Pichlers "Existenzprogramm" in St. Martin hat laut dem Schriftsteller und Architekten Friedrich Achleitner ein

> "eminent soziables, kommunikatives Moment: In diesen Arbeiten baute sich über die Jahrzehnte hinweg nicht nur eine tiefe Beziehung zu einem Ort und seinen Artefakten auf, sondern auch zu den Handwerkern, die mit dieser exklusiven Welt intensiv verbunden sind."[335]

Das Beziehungsnetz der Menschen, die an der Herstellung und Erhaltung beteiligt sind, bildet laut Friedrich Achleitner die "fünfte Dimension" der Raum-Zeit-Einheit St. Martin. Ähnlich wie Götz das Schreiben in seinem Internet-Journal oder Handke seine Einträge in Notizbücher verwendet Pichler das Zeichnen nicht nur für "ganz exakte" Pläne, sondern auch zur unmittelbaren Notation von Gedanken. Neben den großen Romanen, Skulpturen oder Projekten dient das schreibende oder zeichnende Notieren auch dazu, sich vom Alltag zu befreien, Distanz, Übersicht und Klarheit zu schaffen.

Christian Reder bezeichnet Pichlers Zeichnungen in dem Katalog zu der von Rainald Götz beschriebenen Ausstellung als "sprachlos-bildhaft-räumlicher Ausdruck einer subtilen Empfindsamkeit kultivierenden Haltung."[336] Die Zeichnung sei für Pichler die Grundlage seines künstlerischen Forschens gewesen. Trotz ihrer Wiedererkennbarkeit könne man bei Pichlers Zeichnungen nicht von einer "Handschrift" sprechen, da es dem Künstler gerade auf jene unbenennbaren Bereiche ankomme, die nicht in Sprache fassbar sind.

---

[335] Friedrich Achleitner: Gegen jede bessere Einsicht… In: Walter Pichler: Zeichnungen Skulpturen Gebäude. Mit einem Text von Friedrich Achleitner. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 2013. S. 14.

[336] Christian Reder: Ohne Titel. In: Walter Pichler. Zeichnungen. Ausstellungskatalog Contemporary Fine Arts Berlin. Mit Texten von Christian Reder und Stephanie Weber. Snoeck Verlagsgesellschaft. Berlin und Köln: 2013. S. 80.

Die sprachlichen Bildtitel sind daher immer auf minimalistische Andeutungen reduziert und geben nur das Thema wieder: Der Mensch im Raum, die Skulptur oder ihr Abbild, der Mann, die Frau, der Kopf, der Rumpf, die Mutter, das Kind, ein Ereignis, der Zeichner, der Beleidigte, der Trinker, der Verletzte, der Herumsteher, ein Detail oder auch nur eine Gesprächssituation. Wenn erzählt oder berichtet wird, so Reder, dann gehe es bei Pichler immer um Elementares.[337]

[337] Christian Reder: Ohne Titel. In Walter Pichler: Zeichnungen. S. 80.

5.4. Oswald Wiener

Neben einem Prosatext zu Pichlers Ausstellung "Prototypen" und einem kurzen Essay "Über die Prototypen" hat Oswald Wiener den "Appendix A" zu seinem Experimentalroman "Die Verbesserung von Mitteleuropa" Walter Pichler und seinen Skizzen zum "Bio-Adapter" gewidmet.

"Wie liegen die Dinge"

In dem Prosatext "Wie liegen die Dinge"[338] für den Katalog "7 Prototypen von W. Pichler" entfaltet Wiener ein Stimmungsbild der damaligen Kunstszene anhand von vier unterschiedlichen Figuren: Kuno, Oswald, Gabriel und Walter. Während Kuno die Rolle des forschenden Künstlers einnimmt, der nach der Ordnung der Dinge fragt, wird Oswald von dem Wissensdurst nur unmutig und repräsentiert damit die Kritik am blinden Forschungsdrang. Walter wird als Figur eingeführt, die nach Erkenntnis durch die künstlerische Tat strebt und Erfolg hat. Gabriel repräsentiert den trägen Adressaten der Kunst.

"Die Verbesserung von Mitteleuropa. Appendix A. Der Bio-Adapter (Für W. Pichler)"

Wiener entwirft in diesem ebenfalls in dem Katalog "Prototypen"[339] von Walter Pichler abgedruckten Kapitel die Vision einer Maschine, die in mehreren Stufen den einzelnen Menschen und in Folge die gesamte Menschheit auslöscht, um sie in eine höhere Form als reines Bewusstsein ohne physischer Präsenz zu transformieren. Wiener nennt die bedrückende oder zumindest ambivalente Zukunftsvision mit gewisser Ironie die Chance des Jahrhunderts. Er verspricht, inspiriert von Pichlers Skizzen, die vollständige Lösung aller Weltprobleme: Die Befreiung von Philosophie durch Technik:

> "sein zweck ist nämlich, die welt zu ersetzen, d.h. die bislang völlig ungenügende funktion der 'vorgefundenen umwelt' als sender und empfänger lebenswichtiger nachrichten (nahrung und unterhaltung, stoff- und geistwechsel) in eigene regie zu übernehmen - und seiner

[338] Oswald Wiener: Wie liegen die Dinge. In: Walter Pichler: 7 Prototypen von W. Pichler. Galerie im Taxis-Palais. Innsbruck. 1967. o. S.

[339] Walter Pichler: Prototypen. (1966-1969). Texte von Georg Schöllhammer, Oswald Wiener u.a. Sabine Breitwieser (Hrsg.). Residenz Verlag. Salzburg: 1998.

> individualisierten aufgabe besser zu entsprechen, als dies die 'allen' gemeinsame, nunmehr veraltete sog. natürliche umwelt vermag."[340]

Der "Bio-Adapter" wird als uterusähnlicher Glücksanzug konzipiert, der die vom Menschen in seine Umgebung projizierten Lustimpulse konvertiert. Die Beschreibung des Menschen als schwaches, seiner Umwelt ausgeliefertes Wesen erinnert an Nietzsches Bild des sich selbst völlig überschätzenden Menschen, der sich wie ein Pilz auf dem Erdballen ausgebreitet hat.[341] Mit dem "Bio-Adapter" könnte dieser heillose Zustand des Menschen, der auf der Erde nur parasitiert und vergeblich versucht, den Planeten zu beherrschen, aufgelöst werden.

> "der mensch, außerhalb seines adapters ein preisgegebener, nervös aktivierter und miserabel ausgerüsteter (sprache, logik, denkkraft, sinnesorgane, werkzeug) schleimklumpen, geschüttelt von lebensangst und von todesfurcht versteinert, wird nach anlegen seines bio-komplements zu einer souveränen einheit, die des kosmos und dessen bewältigung nicht mehr bedarf, weil sie auf eklatante weise in der hierarchie denkbarer wertigkeiten über ihm rangiert."[342]

Als ironische Pointe könnte der "Bio-Adapter" auch als Verwirklichung von Bernhards Projekt der Auslöschung verstanden werden. Der "Bio-Adapter" würde es dem Menschen ermöglichen, aus dem Krankheitsprozess auszusteigen, um, wie es Thomas Bernhard in seinem Prosatext für Walter Pichler formuliert hat, alles aufzugeben, wegzugehen, endlich alles zu verlassen, zurückzulassen und auszulöschen.[343]

Das mehrstufige Verfahren, das der Mensch im "Bio-Adapter" durchläuft, gipfelt in dem Abbau des Nervensystems, das durch sogenannte "solid-logic-bausteine" ersetzt wird. Die Kontinuität des Bewusstseins beruht, so die These, nicht auf der physischen Präsenz der Gehirnzellen, sondern liegt in der Konstanz der gespeicherten Information.

> "das bewusstsein, dieses kuckucksei der natur, verdrängt also schließlich die natur selbst. waren früher die gestalten der sinnlichen wahrnehmung blosse produkte bedingter reflexe einer überlegenen

[340] Oswald Wiener: Appendix A. Der Bio-Adapter (für W. Pichler). In: Ders.: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1969. S. CLXXV.
[341] Friedrich Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. Reclam-Universalbibliothek. Stuttgart: 2015.
[342] Oswald Wiener: Der Bio-Adapter. S. CLXXV.
[343] Vgl. Kapitel 5.2.2.

versuchsanordnung, gespenster der menschlichen zufallssinne (stammesgeschichtlich stammt beispielsweise das gehör aus der kieferkonstruktion!), spitzenerzeugnisse des sozialen prozesses, ausgeburten der sprache, so ruht nun das bewusstsein, unsterblich, in sich selber und schafft sich vorübergehende gegenstände aus seinen eigenen tiefen."[344]

[344] Oswald Wiener: Der Bio-Adapter. S. CLXXXII.

6. Texte zu Katalogen und Ausstellungen in ihren literarischen Bezügen

6.1. "Skulpturen Modelle Zeichnungen" (1987)

Klaus Gallwitz erwähnt in seinem Aufsatz anlässlich von Pichlers Ausstellung im Städelschen Kunstinsitut Frankfurt die Parallele zu William Blake, welcher ebenfalls "Prototypen" erfunden und zu Papier gebracht habe. "Blakes isolierter Weg zu einer privaten, weil unverstandenen, zugleich vielgelesenen Mythologie zeichnete eine Bahn vor, auf der sich auch Pichler bewegt."[345]

Eine Ähnlichkeit der Künstler besteht auch in dem Streben nach Unabhängigkeit vom Kunstmarkt und im Perfektionismus bei der Herstellung von Büchern. Blake hat zu diesem Zweck ein eigenes Verfahren erfunden, die Relief-Radierung. Handwerkliches Geschick und eigene Erfindungen spielen auch bei Pichler eine wichtige Rolle. Peintner schreibt dazu:

> "Bei den Skulpturen hat er einen Hang zu komplizierten Arbeitsgängen und Materialkombinationen; er erfindet Schwierigkeiten, damit er die Erfindungen machen kann, die sie beseitigen. Die Handwerker, die ihm das Wasser installierten, staunten über seine Löttechnik mit spitzer Flamme, und ihm war die Ihre neu."[346]

Bei der Gestaltung der eigenen Bücher wurden Pichler wie auch Blake von ihren Frauen unterstützt. Essenzieller Bestandteil der Bücher über Pichlers Arbeit sind die Fotographien der Architekturfotografin Elfi Tripamer-Pichler, "wunderbare Bilder, die meine Frau oft in kontroversieller Ansicht zu mir erarbeitet - wobei sie mit ihrem Blick meistens Recht behält."

Bei der Finanzierung der eigenen Arbeit spielten bei Pichler und Blake befreundete Sammler eine wichtige Rolle. Dadurch wird eine Arbeitsweise möglich, die sich nicht nach dem Geschmack des breiten Publikums richten muss. Neben einem festen Sammlerkreis konnte Pichler seine Unabhängigkeit zusätzlich durch die Buchgestaltung beim Residenz Verlag, später beim Verlag Jung und Jung absichern.

---

[345] Klaus Gallwitz: Die Ideen zum Verschwinden und die Skulptur zum Vorschein bringen. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main: 1987. S. 8.

[346] Max Peintner: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. S. 12.

6.2. Literatur im Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover (1977)

Ein besonders dicht gewobenes literarisches Bezugsfeld liefern die Texte im Katalog zu Pichlers Ausstellung auf Einladung der Kestner-Gesellschaft in der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Der Kunstverein widmet sich seit seiner Gründung 1916 den Wegbereitern der Moderne durch die Organisation von Ausstellungen und begleitenden Katalogen. Nach Klee, Kandinsky, Miró, Duchamp, Picasso oder Warhol stellte Walter Pichler 1977 in dem renommierten Format aus. Als Besonderheit konnte Pichler für seinen Katalog erstmalig durchsetzen, dass keine Werbungen zur Finanzierung der Edition abgedruckt wurden.

"Ausschweifungen der Vernunft" von Werner Hofmann

Der Aufsatz mit dem Titel "Ausschweifungen der Vernunft" von Werner Hofmann setzt sich mit der Krise der Aufklärung auseinander. Hofmann zitiert einen Aphorismus von Nestroy, um die Resignation innerhalb der damaligen Kunstszene zu illustrieren: "Überhaupt hat der Fortschritt an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist."[347]

Eben dieses Zitat hat Ludwig Wittgenstein seinen "Philosophische Untersuchungen" als Motto vorangestellt. Wittgenstein soll damit den gesellschaftlich politischen Fortschritt gemeint haben, dem idealerweise mit weniger großspurigem philosophischem Fortschritt zu begegnen sei.[348]

Laut Hofmann richtet sich das vormärzliche Trostwort Nestroys gegen das Entweder-oder-Denken und das Festmachen-Wollen der Aufklärung:

> "Nestroy, kein blinder, sieht die Gegensätze, die Unvereinbarkeiten, aber weit und breit keine Schubladen, in die sie sich fein säuberlich auseinanderdividieren ließen."[349]

Hofmann spekuliert weiter darüber, wie die Lektüre Nestroys auf Karl Marx gewirkt haben könnte und spricht in diesem Zusammenhang ein von Thomas Mann antizipiertes Theaterstück von Peter Weiss an, welches eine Begegnung zwischen Marx und Hölderlin

[347] Werner Hofmann: Ausschweifungen der Vernunft. In: Carl Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover. Kunsthalle Tübingen. Staatliche Graphische Sammlung München. Hannover: 1977. S. 5.
[348] Vgl. János Kristóf Nyíri: Gefühl und Gefüge: Studien zum Entstehen der Philosophie Wittgensteins. Rodopi Editions. Amsterdam: 1986. S. 145.
[349] Werner Hofmann: Ausschweifungen der Vernunft. S. 5.

darstellt. Aus einer solchen Denkrichtung, welche die langweilige Vernünftigkeit und Notwendigkeit der Einbahnstraße "Geschichte" ironisch überlistet, stammt laut Hofmann auch Walter Pichler.[350]

Pichler - Kraus - Loos

In einem nächsten Schritt verknüpft Hofmann Pichlers geistige Verwurzelung in der Wiener Jahrhundertwende durch ein Zitat des Schriftstellers Karl Kraus über sein Verhältnis zum Architekten Adolf Loos:

> "Adolf Loos und ich, er wörtlich, ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, daß zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und daß in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die andern aber, die Positiven, teilen sich ein in solche, die die Urne als Nachttopf und die den Nachttopf als Urne gebrauchen."[351]

Hofmann will damit zeigen, dass für Pichler und sein geistiges Umfeld die strenge Trennung Kants in das Nutzobjekt einerseits und das Objekt des "interesselosen Wohlgefallens" andererseits, längst nicht mehr Gültigkeit besitzt. Das Spiel der Kultur entfaltet sich aus dem Wechselspiel zwischen Form und Funktion. Reine Formspiele sind demnach ebenso kulturlos wie der reine Funktionalismus.

Peter Sloterdijk verwendet eben jenes Zitat um den Wiener Purismus zu illustrieren, welcher sich in Wittgensteins später Notiz "Kultur ist eine Ordensregel" ebenso widerspiegelt wie in Loos Kampfschrift "Ornament und Verbrechen". Die Reduktion auf das Wesentliche und Elementare hat nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine moralische Komponente, welche laut Hofmann mit Pichlers späterem Auszug aufs Land in Verbindung gebracht werden kann.

Sloterdijk spricht von einer "asketische[n] Praxis, die dem Guten durch das Weglassen des nicht Verantwortbaren näherzukommen suchte."[352] Dem liege eine Grundhaltung der

[350] Werner Hofmann: Ausschweifungen der Vernunft. S. 5 f.
[351] Karl Kraus: Nachts. Severus Verlag. Hamburg: 2013. S. 60.
[352] Peter Sloterdijk: Du musst dein Leben ändern: Über Anthropotechnik. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2009. S. 218.

Sezessionisten zu Grunde, die auch für Pichler Relevanz hat, nämlich dass der Aufstieg in der Kultur nur durch den Abstieg zu den elementaren Formen zu erreichen sei.[353]

Hofmann schließt seine Betrachtungen, indem er seinen früheren Text aus der Wiener Zeitschrift Protokolle zitiert, um den titelgebenden paradoxen Denkansatz "Ausschweifungen der Vernunft" im Frühwerk Pichlers anschaulich zu machen:

> "Den glatten, blanken Formen seiner Pseudo-Apparate haftet zudem etwas von der hygienischen Kälte eines Operationsbestecks an, sie gehören in Räume, in denen - Hogarth plus Sade - die klinische Wollust der Grausamkeit experimentell hergestellt wird."[354]

"Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat" von Monika Steinhauser

Auch der folgende Text weist starke literarische bzw. philosophische Bezüge auf. Monika Steinhauser leitet ihre "Notizen zum Werk Walter Pichlers" mit einem Zitat von Robert Musil ein:

> "Es war der Staat, der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte, man war negativ frei darin, ständig im Gefühl der unzureichenden Gründe der eigenen Existenz und von der großen Phantasie des Nichtgeschehenen oder doch nicht unwiderruflich Geschehenen […] umspült."[355]

Ein paar Zeilen weiter heißt es, Kakanien sei trotz allem, was dagegenspricht, ein Land der Genies, das vielleicht gerade deshalb zu Grunde gegangen sei.

Steinhauser möchte damit das geistige Umfeld zeigen, welches seit Musil bis in die 70er Jahre in Künstlerkreisen anzutreffen sei. Sadomasochistische Züge zwischen Genie und Wahnsinn, sei es als Befreiungsaktion oder als nihilistische Geste, gelten nach wie vor als spezifisch österreichisch, wobei Steinhauser Thomas Bernhard als damals gerade aktuellen Kronzeugen anführt. Zur Illustration wird Bernhards Bezeichnung der

[353] Vgl. Peter Sloterdijk: Du musste dein Leben ändern. S. 218.
[354] Werner Hofmann: Ausschweifungen der Vernunft. S. 7.
[355] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Zit. nach: Monika Steinhauser: Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat. In: Carl-Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog. Staatliche Graphische Sammlung München. Kunsthalle Tübingen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover: 1977. S. 10.

Österreicher als "Selbstmördervolk", welches den Drang zum Selbstmord und seine ständige Verhinderung als Volkssport betreibe, genannt.[356]

Bernhards moralische Rigorosität, welche sich unerbittlich auf den Tod vorbereitet, sei von einer leidenstrunkenen "delectatio morosa" zu unterscheiden, welche direkt an das Fin-de-siècle anknüpfe. Schließlich wird noch Hofmannsthals dazu passende Metapher vom Künstler als "Priester und Opfertier zugleich" ins Spiel gebracht. Die Wiener Aktionisten hätten dieses Bild ins Barbarische übersteigert. Selbst wenn die selbstzerstörerische Geste als Protest auftritt, bestätige sie letztendlich die Gewalt.[357]

Revolutionsarchitektur "architecture parlante"

In einem nächsten Schritt wird Pichlers Nähe zu den französischen Revolutionsarchitekten, der "architecture parlante" und den utopischen Vertretern dieser Schule, Claude-Nicolas Lidoux sowie Étienne-Louis Boullée hingewiesen.[358] Boullée habe ähnlich wie Pichler beim Versuch, die Architektur analog zur Poesie und Rhetorik zur freien Kunst zu machen, auf ägyptische und mexikanische Pyramiden Bezug genommen.[359]

Neben den großen Bauwerken der präkolumbianischen Kulturen haben Pichler vor allem die kleinen Gegenstände und Artefakte inspiriert, die er mit den Erzählungen der Propheten in der Bibel verknüpfte. In dem Projektband "Der Große und der Kleine Wagen" schildert Pichler wie das 1994 beendete Projekt mit ersten Skizzen aus dem Jahr 1961 in Paris begann:

> "Die Zeit vom Herbst 1961 bis zum Sommer 1962 verbrachte ich in Paris, und da ich wenig Gesellschaft fand, hatte ich mir angewöhnt, fast täglich in Museen zu gehen. Besonders die Kellergeschoße des Louvre besuchte ich häufig. Die wunderbaren Sammlungen der sumerischen, assyrischen und ägyptischen Kulturen hatten mich gefesselt. Nicht die monumentalen und bekannten Skulpturen zogen mich an, sondern die in hunderten Vitrinen ausgestellten kleinen Objekte, Dinge des täglichen Gebrauchs, Geräte und Modelle, winzige sumerische

[356] Monika Steinhauser: Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat. In: Carl-Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog. Staatliche Graphische Sammlung München. Kunsthalle Tübingen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover: 1977. S. 10.
[357] Monika Steinhauser: Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat. S. 10.
[358] Vgl. Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler. Zeichnungen. Salzburg und Wien: 1996. S. 8-22. S. 13 ff.
[359] Monika Steinhauser: Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat. S. 11.

> Rollsiegel, kleine Wägelchen, vielleicht Spielzeug, Idole. Viele dieser Dinge habe ich gezeichnet, oder in meine Zeichnungen eingebaut. Dazu kam, daß ich in dieser Zeit ein eifriger Bibelleser war und glaubte, viele dieser Bilder in den Büchern der Propheten (Elias, Ezechiel) wiederzufinden."[360]

Dieses ausführlich zitierte Selbstzeugnis Pichlers zeigt in Form einer kleinen Erzählung, wie sich die Eindrücke aus dem Museum mit Bildern aus den biblischen Büchern verbinden. Statt mit einer Erzählung reagiert Pichler zunächst mit Zeichnungen, welche sich über viele Jahre zu ausgereiften Projekten entwickeln. Die bisherigen Ergebnisse werden in einem Buch zusammengefasst und mit einem erzählerischen Begleittext versehen, um Pichlers Arbeitsweise für außenstehende Personen anschaulich zu machen.

> "Über 30 Jahre habe ich an den beiden Wagen gearbeitet, natürlich mit langen Unterbrechungen, und noch immer kann ich nicht sagen, daß ich mit dieser Arbeit fertig bin. Ganz unmerklich sind der Große und der Kleine Wagen zu einem Synonym für meine Denk- und Arbeitsweise geworden."[361]

"Stadt - Hütte -Sitz. Der Begriff der Architektur bei Walter Pichler" von Carl-Albrecht Haenlein

Im dritten Text, der sich vornehmlich mit Pichlers Architekturbegriff auseinandersetzt, werden Pichlers Arbeiten, die Oswald Wiener literarisch in dem Kapitel über den "Bio-Adapter" beschrieben hat, den darauffolgenden Zeichnungen der 70er Jahre in St. Martin gegenübergestellt. Nach der ironisch-zynischen Lösung aller Probleme des Menschen durch Technik hat Pichler in seinen späteren Zeichnungen ein Gegenbild geschaffen, welches die Sensibilität und Verletzbarkeit des Menschen zeigt, der von einfachsten Hilfsmitteln abhängig ist.[362]

Haenlein zählt die Titel von Zeichnungen auf, die von der Fragilität, der Vergänglichkeit und der Verletzbarkeit des Menschen erzählen: Titel wie "Wenn ich ein alter Mann bin", "Ich stelle mir vor, daß ich heute in der LAUBHÜTTE liegen würde, die ich mit 10 Jahren gebaut habe", "Zelt mit rostigem Blechen", "Fahrt durch eine Allee aus rostigen Blechen",

[360] Walter Pichler: Der Große und der Kleine Wagen. Residenz Verlag. Salzburg: 1994. S. 4.
[361] Walter Pichler: Der Große und der Kleine Wagen. S. 5.
[362] Carl-Albrecht Haenlein: Stadt - Hütte - Sitz. Der Begriff der Architektur bei Walter Pichler. In: Carl-Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog. Staatliche Graphische Sammlung München. Kunsthalle Tübingen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover: 1977.

"Erinnerung" oder "Das Glashaus meines Vaters" würden Pichlers imaginative Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit veranschaulichen:

> "In diesen Hütten und diesen Zelten, in diesen fragilen, eher erträumten wie rekonstruierten Behausungen für Kinder, für Personal, auftretend aus der Erinnerung, findet das Vorspiel zu einem Stück statt, an dem Pichler bis heute schreibt."[363]

Pichler wird hier die Rolle eines Dramatikers zugewiesen, der verschiedene Szenen entwickelt. In Zeichenserien wie dem "Windjoggl-Zyklus" oder den Blättern zum "Tod des Herren Karner" erzähle Pichler die Zerreißproben einer zurückgelassenen Bevölkerung, deren Söhne in die Städte und in die Industrien abgewandert seien. Pichler habe in St. Martin versucht, "auf angemessene Weise das Leben in die Arbeit hineinzuziehen" um "Basiskonditionen des Lebens als Architektur, das Hausen, Schlafen, Sitzen als Basiskonditionen des Lebens zu beschreiben."[364]

6.3. Literarische Bezüge in dem Band "Zeichnungen" (1996)

Werner Hofmann: "RINNSALE. Über die Zeichnungen Walter Pichlers"

Hofmann leitet seinen Essay über Pichlers Zeichnungen mit einem Zitat aus Josef Bédiers Nacherzählung von "Tristan und Iseut" ein:

> "Am Fuß der Föhre entspringt eine Quelle. Das Wasser dehnt sich zunächst zu einer Fläche aus, ruhig und klar, von Marmor umschlossen; danach, von zwei Rändern eingeengt, läuft es dem Garten zu, dringt in das Innere des Schlosses ein und durchquert die Räume der Frauen."[365]

Hofmann betont, dass es sich dabei nicht um eine Beschreibung von Pichlers Bauten in St. Martin handle, etwa die Regenrinne, die durch die Werkstatt in den Hof hinausführt. Man könne auch an die Konstruktion und das Haus für die "Zwei Tröge" denken, oder an die "Zwei Tiegel mit Zuflüssen (Modell einer guten Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau)" aus dem Jahr 1971. Obwohl sich bei der Betrachtung von Zeichnungen

[363] Carl-Albrecht Haenlein: Stadt - Hütte - Sitz. S. 17.
[364] Carl-Albrecht Haenlein: Stadt - Hütte - Sitz. S. 18 f.
[365] Josef Bédier: Tristan und Iseut. Zit. nach: Werner Hofmann: Rinnsale. Über die Zeichnungen Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Mathias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 5-7. S. 5.

und Objekten Pichlers literarische Assoziationen fast wie von selbst einstellen, dürfe man laut Hofmann nicht in eine literarische Falle gehen und Pichlers Kunstwelt allein aus dem unheilvollen Bann deuten, welcher das keltische Epos durchdringt: Nicht heilen wollende Wunden, Abgebrochene Lanzen, durch die sich ein Täter verrät.[366]

Literarische Deutung von Kunst

Hofmanns Einleitung weist auf die Schwierigkeit der literarischen Deutung von Kunst hin: einerseits lassen sich die inhaltlichen Bezüge oft nur schwer zurückweisen, andererseits steht die auf Literatur zurückgreifende Analyse immer auf schwachen Beinen, da sich die sprachlichen Metaphern und Analogien nicht durch eine streng formale Analyse untermauern lassen.

Hofmanns Schlussfolgerung für den konkreten Fall lautet:

> "Die Regenrinne in Pichlers Bauernhaus ist nicht der 'Kanal', dem Tristan seine Botschaften an Iseut anvertraute, und dennoch ist die Idee eines künstlichen Wasserlaufes durchaus übertragbar auf die Art, wie Pichler Menschen, Räume und Landschaften in Systeme von Rinnsalen einbindet, wie er mit Rinnsalen Einbettungen vornimmt und verschwiegene *Orte der Versenkung* miteinander verbindet."[367]

Der Tristan aus dem Epos ist mit den ausgeschlossenen Zellenbewohnern, den einsiedlerischen Einzelgängern in Pichlers Zeichnungen insofern verwandt, als auch Tristan ein unheilbarer Flüchtling ist, der vom Liebesbann loskommen will, aber in seinem Verhängnis nicht zur Ruhe kommen kann. Tristans existenzieller Verzicht ist laut Hofmann mit der mönchischen Abgeschiedenheit von Pichlers Figuren vergleichbar.

Dennoch unterscheide sich die ritterliche Enthaltsamkeit von den Randexistenzen Pichlers. Pichlers Figuren erscheinen Hofmann wie ausgediente Marionetten, strähnig und zerschlissen. Wiedergänger mit Striemen und Narben, fahle revenants nennt Hofmann Pichlers Kunstfiguren. Doch genau so sah auch der Ritter Tristan aus, als er in Bettlerlumpen gekleidet und den Narren spielend, Iseut zum letzten Mal aufsuchte.[368]

Menschen und Dinge

[366] Werner Hofmann: Rinnsale. Über die Zeichnungen Walter Pichlers. S. 5.
[367] Werner Hofmann: Rinnsale. Über die Zeichnungenen Walter Pichlers. S. 5.
[368] Werner Hofmann: Rinnsale. Über die Zeichnungenen Walter Pichlers. S. 6.

Die nächste Berührungsebene sieht Hofmann in der Beziehung zwischen den Menschen und den Geräten. Hofmann geht an dieser Stelle auf Pichlers Installation "Zwei Tiegel" ein, die auf einem Sandhügel im Regen aufzustellen sind. Während die Furchen und Kanäle in diesem Fall eine gelungene Beziehung zwischen Mann und Frau symbolisieren sollen, können die Rinnsale und Gräben in Pichlers Zeichnungen und Modellen auch mit den Striemen und Narben der stigmatisierten Körper zusammenhängen.

Bei den Betten und Traggestellen, den Gefäßen und Schächten bleibt es der Phantasie des Betrachters überlassen, welche Prozeduren und Initiationsriten stattzufinden haben, um den Eremiten aus seinem Bann zu schlagen.[369]

Mathias Boeckl: "Arbeit und Körper, Zeit und Raum"

Mathias Boeckl stellt in seinem Essay zu Walter Pichlers Arbeitsweise Überlegungen über die Parallelen von Zeichnungen und Sprache an. Der Abschnitt "Rhetorik - Pichlers Bildsprache" geht der Vergleichbarkeit von Sprache und Kunst nach. Sofern man willens ist, Kunst als System gleichberechtigter Zeichen (im Fall der Kunst von Elementen und Motiven) zu verstehen, ähnelt sie strukturell der Sprache, welche ebenfalls aus einem System von gleichberechtigten Zeichen (nämlich Worten) besteht.[370]

Daraus lasse sich eine Abbildtheorie entwickeln, wonach jede einzelne Arbeit zunächst für sich selbst steht, in einem zweiten Schritt aber auch einen speziellen Aspekt des Gesamtwerks darstellt. Pichlers Arbeitsweise scheint diesen Effekt kaschieren zu wollen, in dem die einzelnen Werke monolithisch auftreten. Boeckl hält dieses Stilmittel für ein Ablenkungsmanöver, um den Gesamtzusammenhang etwas in den Hintergrund treten zu lassen. Dennoch lässt sich laut Boeckl eine elementaristische Kunststrategie bei Pichler ausmachen. Die Arbeiten wirken rätselhaft und gleichzeitig vertraut. Bei näherer Betrachtung lässt sich ein Satz an Motiven erkennen, die sich wiederholen und variiert werden. Pichlers Sprache sei eine Fremdsprache, die sich erst mit der Zeit dekodieren lässt.

> "So fühlt man sich als Betrachter in diese Sprache der schweigenden Stehenden, der dunklen Szenen und der strenggebauten Objekte

[369] Werner Hofmann: Rinnsale. Über die Zeichnungenen Walter Pichlers. S. 6.
[370] Matthias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 8-21. S. 8.

> hineingezogen, auf der Suche nach noch mehr Vertrautem als dem aus der unmittelbaren Anschauung Zugänglichen."[371]

Pichler schildert meist den Einzelnen oder höchstens ein Paar, welches allein im Raum auf leerer Fläche auftritt. Die Farbauswahl fällt in der Regel monochrom aus. Vorrangig treten die Farben Braun und Schwarz auf, gelegentlich gehen die Farben in Rot und Blau über. Wer glaubt, in den Figuren, Geräten oder Landschaften einen geordneten Kosmos vorzufinden, wird laut Boeckl jedoch enttäuscht. Denn je mehr wir an Bekanntem vorfinden, je mehr man an etwas Persönliches erinnert werde, umso deutlicher treten auch die unzugänglichen, unheimlichen Elemente hervor. Das Unheimliche geht laut Freud gerade aus der Nähe zum Bekannten, Heimeligen, dem scheinbar Gewohnten hervor.

> "Die Spannung zwischen dem Sicht- und Erklärbaren einerseits und andererseits dem anscheinend unerklärlich-dunklen Hintergrund, der dies hervorbringt, tut ihre Wirkung."[372]

[371] Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. S. 16.
[372] Mathias Boeckl: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. S. 17.

7. Zusammenfassung und Ausblick

Wer mit dem Werk von Walter Pichler nicht vertraut ist, könnte den Titel dieser Arbeit missverstehen. Es geht hier nicht um den Bildhauer und Schriftsteller Walter Pichler, sondern um einen Bildhauer, dessen Schaffen tief mit der Literatur und dem Austausch mit Schriftstellern verbunden ist.

Einleitend wurde das breite Feld skizziert, das die literarischen Wechselbeziehungen offenlegt. Begonnen wurde mit dem Offensichtlichen: Pichlers Arbeit als Buchgestalter. "Manche Künstler sind Dichter" heißt eine Anthologie, die Walter Pichler für den Residenz Verlag entworfen hat. Indem Pichler der Literatur seine Schrift zur Verfügung stellt, macht er sich zum Komplizen der Literatur. Das *entweder - oder* kippt in ein *sowohl - als auch*: Literatur besteht zweifellos nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern auch aus ihrem äußeren Erscheinungsbild, was in der bildenden Kunst eine Selbstverständlichkeit darstellt. Doch auch die geschriebene Literatur besteht aus geformtem Material, das durch Schrift Bedeutung generiert. Pichler half der Literatur in ihre Form und prägte damit nicht nur ihr Erscheinungsbild. Mit der gewonnenen Form wird auch eine inhaltliche Veränderung in Gang gesetzt: Der Buchumschlag wurde zu einer durchlässigen Membran zwischen den Schriftstellern und dem Bildhauer.

Noch deutlicher wird dieser Umstand in dem Gedichtband von Dimitri T. Analis, der von Peter Handke ins Deutsche übersetzt wurde und den Pichler nicht nur gestaltet, sondern auch mit elementaren Zeichnungen aus seinem Gesamtwerk versehen hat. Pichler begann seine Ausbildung als Schriftenmaler und beendet sein Werk mit schlichten Zeichnungen, die die wesentlichen Motive seines Werkes aufgreifen und unmittelbar neben die Literatur setzen.

Im vierten Abschnitt wurden transmediale Phänomene des Erzählens in Literatur und Pichlers Kunst beschrieben. Neben den narrativen Elementen in Pichlers Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit in Südtirol in Form des Projekts "Haus neben der Schmiede" wurden Parallelen zwischen Künstlern und Schriftstellern anhand von Verbindungen zu Péter Esterházy, Ernst Jandl, Franz Kafka und Peter Handke aufgezeigt.

Die Ähnlichkeiten zwischen Schriftstellern und Künstlern wurden durch eine Analyse der Zeichnungen "Der Schreiber" und "Zeichner" behandelt. Anschließend wurde Pichlers Verhältnis zu einzelnen Autoren erörtert. Im letzten Abschnitt wurden Texte aus Pichlers Katalogen in ihren literarischen Bezügen dargestellt.

Die als Frontispiz gewählte Zeichnung "Sitzender Zeichner" veranschaulicht ebenso wie die beiden Zeichnungen "Der Schreiber" und "Zeichner" die doppelte Natur des Zeichners.[373] Der Stuhl, auf dem der Zeichner sitzt, steht auf verlängerten Beinen bzw. vier kleinen Podesten. Die Enden der Stuhlbeine sind mit Fortsetzungen verbunden, die wie ein Ast auf einen fremden Baum gepfropft wurden, was dem Zeichner ermöglicht, auf einer zweiten Ebene zu arbeiten, um fremde Früchte zu tragen. Neben der Ebene, auf der mit den Händen gezeichnet wird, existiert eine zweite Stufe, mit welcher der sitzende Zeichner über die Füße verbunden ist. Wie ein Organist scheint der Zeichner, neben der Klaviatur der Hände, die Füße über unsichtbare Pedale zu führen, die seine Arbeit akkordieren.

Diese zweite Stufe ist die Literatur, wobei die Ebenen austauschbar sind. Mit einem horizontalen Strich könnte das Blatt geteilt und aus dem Zeichner ein Schreiber gemacht werden.[374] Die Zeichnung kann somit als Darstellung der wechselseitigen Erhöhung der Künste und als Sinnbild für die zwei Ebenen, die Pichlers Kunst verfolgt, verstanden werden.

Demnach lässt sich der Titel von Thomas Bernhards Text "Ebene" für Pichlers ersten großen Werkband "111 Zeichnungen" auch als Bekenntnis zur Kunst auf zweiter Stufe lesen. Keine Kunst ohne Literatur, keine Literatur ohne Kunst. Nicht manche Künstler sind Dichter, sondern alle. Literatur und Kunst können transmedial als zwei Seiten einer Medaille verstanden werden, was gerade im Werk von Walter Pichler an vielen Stellen besonders evident wird.

Der einfache Titel zeigt in seiner Schlichtheit, wie sich Schriftsteller und Bildhauer, Walter Pichler und die Literatur, spiegeln lassen, parallel laufen, mehrdeutig verbunden sind und ineinanderfließen wie Form und Inhalt.

---

[373] Vgl. Klaus Gallwitz: Er zeichnet Architektur und entwirft Zeichnungen. In Joseph Beuys. Walter Pichler. Zeichnungen. Ders., Friedhelm Hütte (Red.). Verlag Hermann Schmidt. Mainz: 1996. S. 161-164. S. 162.
[374] Vgl. Abb 32. Und 33.

Pichlers Verhältnis zur Literatur könnte noch mit zahlreichen anderen Paradigmen der Verbindung von Literatur und bildender Kunst in Verbindung gebracht werden, was den Rahmen dieser Arbeit jedoch überschritten hätte. Abschließend sollen zumindest einige herausragende Beispiele in Form eines kurzen Ausblicks genannt werden. Den Abschluss bilden Arbeiten von Florian Unterberger, in denen Walter Pichler deutliche Spuren hinterlassen hat.

Gerhard Rühm hat seit den 1950er Jahren das Spiel mit der Vermengung der Gattungen perfektioniert, indem er in literarischen und bildkünstlerischen Arbeiten die Trennlinien zwischen den Künsten sorgfältig verwischt. In den sogenannten "liederbildern" werden Musik und bildende Kunst ineinandergreifend dargestellt. Rühm verfolgt die Auflösung und Neueinteilung der Disziplinen, indem er eine enzyklopädische Flut an permutierenden Gattungsbezeichnungen erzeugt:

> "schreibmaschinenideogramme, typocollagen, einworttafeln, zeitungscollagen, poetische adaptionen (signierte schriftliche fundstücke), textobjekte, textbilder, foto-textcollagen, farb-textideogramme (farbengedichte), textplastiken, spiegeltexte, unikate bücher, suchtexte, lichttexte, tastobjekte (haptische texte), aktionspoesie, mobile texte (auf drehscheiben), würfeltexte, schiebetexte, rotationstexte, textuhr und textfrottagen."[375]

Rühm verarbeitet in seinen visuellen Texten die bildhafte Qualität von Zeichen, Worten, Buchstaben, sowie das lautlich musikalische Wesen der Sprache in sogenannten "laugedichten" oder "auditiven gedichten". In seinen "liederbildern" kreuzt Rühm Musik und bildende Kunst.

Besonders hervorzuheben sind u.v.a. die Schreibzeichnungen der Künstlerin Hanne Darboven (1941-2009), das Werk des Künstlers Rainer Wölzl, etwa zu Lautréamonts "Die Gesänge des Maldoror"[376] oder zu Samuel Becketts "Der Verwaiser"[377] oder auch Michel Houellebecqs Künstlerroman "Karte und Gebiet"[378].

---

[375] Gerhard Rühm: 20 Arbeiten 20 Jahre. Köln: 1990. o. S.
[376] Rainer Wölzl: Zeichnungen zu den Gesängen des Maldoror. Mit einem Essay von Peter Gorsen. Picus Verlag. Wien: 1992.
[377] Rainer Wölzl: ...falls diese Vorstellung beibehalten wird. Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser. Gestaltung Rainer Wölzl. Verlag Gert Hatje. Wien: 1996.
[378] Michel Houellebecq: Karte und Gebiet. Dumont Verlag. Köln: 1999.

Für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse sind die Werke von Florian Unterberger, den eine tiefe Freundschaft mit Walter Pichler verband, und auf den sich die stark literaturbezogene künstlerische Haltung Pichlers maßgeblich ausgewirkt haben dürfte: Der von besonderer Achtung geprägte Umgang Pichlers mit der Literatur findet in Florian Unterbergers Arbeiten insbesondere seit den 2010er Jahren eine gehörige Fortsetzung:

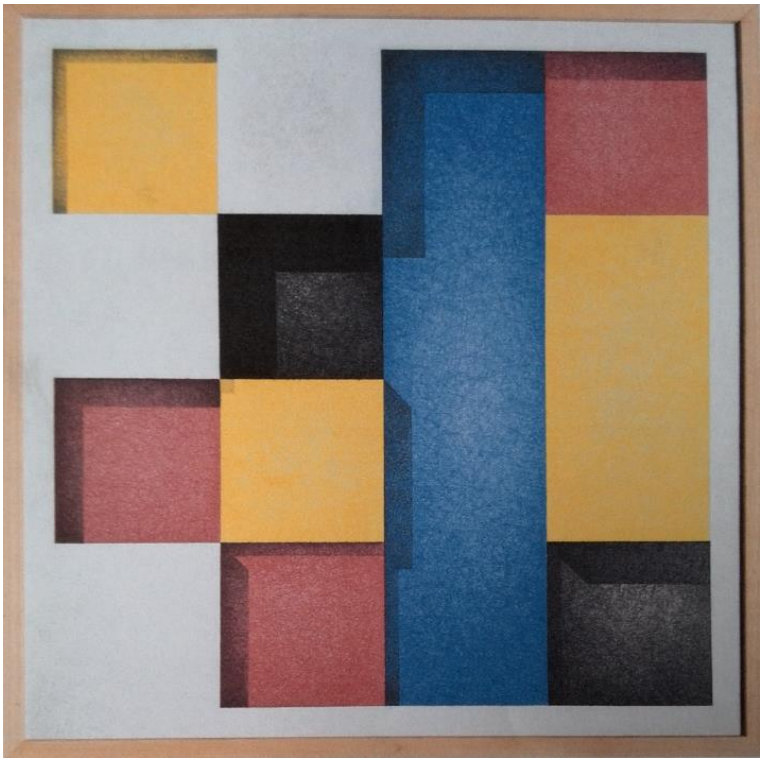
Unterberger erschuf sich ein Alphabet aus Kombinationen der Grundfarben, woraus sich eine genuine Farbschrift entwickelte. Einzelne Begriffe, Namen, kurze Wortfolgen aus Kunst- und Literaturzitaten, Modeworte, Kunstwerke, Ortsnamen, historische Ereignisse, all das wurde durch Kombination der Grundfarben in fein strukturierte Buntstiftzeichnungen auf meist quadratischem Kartonuntergrund übertragen. Es entstanden ganze Stadtteile aus Wortgebäuden. Die Farbcodes entwuchsen der herkömmlichen Zweidimensionalität der Schrift durch räumliche Darstellungsweisen. Aus Namen von Architekten, Künstlern, Komponisten, Schriftstellten u.a. formte Florian Unterberger dreidimensionale Gebäude, die in unbegrenzten Stadtteilen, über mehrere Bilderrahmen hinweg, gezeigt wurden. Einzelne Zeichnungen auf Karton treten aus ihrer Zweidimensionalität heraus, indem sie durch einen Schnitt in der Mitte faltbar gemacht wurden, wodurch sie rechtwinkelig "ums Eck" aufgehängt werden können.

Die literarische Bedeutung dieser Farbcodes, die teilweise an den Rand geschrieben ist, teilweise vom Betrachter selbst entziffert werden muss, gipfelte schließlich in der Darstellung eines Kapitels von Melvilles "Moby Dick" in Gestalt eines wogenden Meeres aus Farbbuchstaben.[379]

Im Rahmen des "Totalen Alphabets" entstanden Arbeiten mit Titeln wie "Nichts / Neues", "Hochform", "Gebündeltes Halbwissen", "I would prefer not to", "JA" "nein", "Oje", "Das ist eine Pfeife", "Letzte Worte", "Fußnote", "Randnotiz", "moderner Hyperzynismus", "Schlüsselwerk", "DA ZEICHNET einer", "SKULPTUR" u.v.a. womit gänzlich neuartige Formen bildlicher Literatur geschaffen wurden, die immer wieder, mehr oder weniger offen, Walter Pichler die Ehre erweisen:

[379] Hermann Melville: Moby Dick. The Pacific. Filet No. 111. Illustrated by Florian Unterberger. No. 420 of 460. Harpune Verlag. Wien: 2012. o. S.

DA ZEICHNET einer



SKULPTUR

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

Literatur

Abraham, Raimund Josef: Elementare Architektur. Graphische Gestaltung: Ernst F. Graf und Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg: 1963.

Achleitner, Friedrich: Aufforderung zum Vertrauen. Architektur seit 1945. In: Otto Breicha / Gerhard Fritsch (Hrsg.): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Residenz Verlag. Salzburg: 1967. S. 561-584.

Achleitner, Friedrich: Die Widerspiegelung des Abwesenden. Am Beispiel Architektur. In: Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1945. Otto Breicha / Reinhard Urbach (Hrsg.). Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 413-454.

Achleitner, Friedrich: Das Buch als Ereignis. Über Otto Wagner (1841-1918). Heinz Geretsegger / Max Peintner (Hrsg.). In: Von Buch zu Buch. Fünfzig Jahre Residenz Verlag. 1956-2006. Astrid Graf-Wintersberger / Günther Eisenhuber (Hrsg.). Residenz Verlag. St. Pölten und Salzburg: 2006.

Achleitner, Friedrich: Gegen jede bessere Einsicht. In: Walter Pichler: Zeichnungen Skulpturen Gebäude. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993.

Analis, Dimitri T.: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. Aus dem Französischen von Peter Handke. Mit Zeichnungen von Walter Pichler. Verlag Jung und Jung. Salzburg: 2012.

Adorno, Theodor Wiesengrund: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1974.

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.). Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: 2000. S. 185-193.

Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978, 1979 und 1979-1980. Éric Marty (Hrsg.). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2008.

Barthes, Roland: Le style et son image. In: Ders.: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Seuil. Paris: 1984. S. 141-151.

Bauer, Wolfgang: Manche Künstler sind Dichter. In: Astrid Wintersberger (Hrsg.): Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993. S. 323-326.

Bayen, Bruno: Die Verärgerten. Roman. Residenz Verlag. Salzburg: 2000.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlef Schöttker. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag: 2002. S. 351-383.

Bernhard, Thomas: An der Baumgrenze. Erzählungen. Mit Zeichnungen von Anton Lehmden. Graphische Gestaltung Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg: 1969.

Bernhard, Thomas: Frost. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1976.

Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag. Salzburg: 1975.

Bernhard, Thomas: Die Ursache. Eine Andeutung. Deutscher Taschenbuchverlag. München: 1977.

Bernhard, Thomas: Der Keller. Eine Entziehung. Residenz Verlag. Salzburg: 1976.

Bernhard, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg und Wien: 1978.

Bernhard, Thomas: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1981.

Bernhard, Thomas: Ein Kind. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982.

Bernhard, Thomas: Ebene. In Walter Pichler: 111 Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg: 1973.

Bernhard, Thomas / Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel. Herausgegeben von Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2010.

Boeckl, Matthias: Arbeit und Körper, Zeit und Raum. Fundamentales und Paradoxes im Projekt Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 8-21.

Boeckl, Mathias: "Komprimierte Weltanschauung" Ein motivgeschichtlicher Versuch über das Werk des Plastikers, Zeichners und Architekten Walter Pichler. Diss. Wien: 1987.

Breicha, Otto / Urbach, Reinhard (Hrsg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, Bildende Kunst, Film und Musik seit 1945. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982.

Brötz, Dunja / Eder-Jordan, Beate / Fritz, Martin (Hrsg.): Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme. Innsbruck University Press. Innsbruck: 2013.

Brus, Günter: Amor und Amok. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1987.

Brus, Günter: Das gute alt West-Berlin. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2010.

Brus, Günter: Das gute alte Wien. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2007.

Brus, Günter: Die gute alte Zeit. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002.

Brus, Günter: Des Schattens Gegenlicht. Für Walter Pichler Gereimtes. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Matthias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien. 1996. S 23-26.

Cortázar, Julio: Rayuela. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1987.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: Kafka. Für eine kleine Literatur. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1976.

Esterházy, Péter: Eine Frau. Residenz Verlag. Salzburg: 1996.

Eisendle, Helmut: Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979.

Fellner, Friederike: Fellner: Kafkas Zeichnungen. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn: 2014.

Fliedl, Konstanze / Rauchenbacher, Marina / Wolf, Joanna (Hrsg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Band 1. De Gruyter Verlag. Berlin und Boston: 2011.

Focillon, Henri: Lob der Hand. Francke Verlag. Bern: 1958.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main: 1992. S. 171- 191.

Frisch, Max: Stiller. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1954.

Fuchs, Rudi: Acropolis. In: Walter Pichler: Tekeningen: Beelden: Gebouwen / Drawings: Sculptures: Buildings. Niederländisch/Englisch. Mit Texten von Rudi Fuchs und Walter Pichler. Stedelijk Museum Amsterdam. Galerie Ulysses. Amsterdam und Wien: 1998.

Gallwitz, Klaus: Er zeichnet Architektur und entwirft Zeichnungen. In: Joseph Beuys. Walter Pichler. Zeichnungen. Ders / Friedhelm Hütte (Red.). Verlag Hermann Schmidt. Mainz: 1996. S. 161-164.

Genette, Gerard: Paratexte. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2014.

Geretsegger, Heinz / Peintner, Max: Otto Wagner : 1841 - 1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur. Unter Mitarbeit von Walter Pichler. Residenz Verlag: Salzburg: 1964.

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Bd. 9. Artemis Verlag Zürich und Deutscher Taschenbuch Verlag. München: 1977.

Goethe, Johann Wolfgang von: Maximen und Reflexionen. In: Goethes Werke. Bd. 55. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Weimar 1897. Verlag Böhlaus Nachfolger. Weimar: 1999.

Götz, Rainald: Klage. Roman. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2008.

Grünewald, Dietrich: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Susanne Hochreiter / Ursula Klingenböck (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Transcript Verlag. Bielefeld: 2014. S. 17-52.

Haenlein, Carl-Albrecht: Stadt - Hütte - Sitz. Der Begriff der Architektur bei Walter Pichler. In: Carl-Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog. Staatliche Graphische Sammlung München. Kunsthalle Tübingen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover: 1977.

Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Residenz Verlag. Salzburg: 1998.

Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal. (November 1975 - März 1977). Residenz Verlag. Salzburg: 1977.

Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Residenz Verlag. Salzburg: 1982.

Handke, Peter: Ohne Titel. In: Walter Pichler: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz und Carl Haenlein. Residenz Verlag: Salzburg und Wien. 1987.

Handke, Peter: Peter Pongratz und Walter Pichler. In: Ders.: Das Ende des Flanierens. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1980. S. 14-17.

Handke, Peter: Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises. In: Ders.: Meine Ortstafeln. Meine Zeittafeln. 1967-2007. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2007. S. 73-75.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. Werke Band 3. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1986.

Higgins, Dick: Statement on Intermedia. In: Kristine Stiles / Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley, Los Angeles und London: 1996. S. 728-729.

Hoffmannsthal, Hugo von: Aufzeichnung aus dem Jahr 1893. In: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Bernd Schoeller. Reden und Aufsätze: Aufzeichnungen 1889-1929. Frankfurt am Main. 1979.

Hochreiter, Susanne / Klingenböck, Ursula (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Transcript Verlag. Bielefeld: 2014.

Hofmann, Werner: Aufbahrung und Auferweckung. In: Joseph Beuys. Walter Pichler. Zeichnungen. Klaus Gallwitz / Friedhelm Hütte (Red.). Verlag Hermann Schmidt. Mainz: 1996. S. 161-164.

Hofmann, Werner: Ausschweifungen der Vernunft. In: Carl Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover. Kunsthalle Tübingen. Staatliche Graphische Sammlung München: 1977. S. 5-9.

Hofmann, Werner: Rinnsale. Über die Zeichnungen Walter Pichlers. In: Walter Pichler: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Mathias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996. S. 5-7.

Hofmann, Werner: Über Walter Pichler. In: Breicha, Otto / Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik. Verlag für Jugend und Volk. Wien und München: 1968. S. 123-128.

Hollein, Hans: Architektur. In: Walter Pichler / Hans Hollein: Architektur. Work in Progress. Ausstellung Galerie St. Stephan. Wien: 1963.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main: 1988.

Houellebecq, Michel: Karte und Gebiet. Dumont Verlag. Köln: 1999.

Hufnagel, Karl Günther: Draußen am Tag. Roman. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979.

Hufnagel, Karl Günther: Auf offener Straße. Roman. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1980.

Itō, Hiromi / Nishi, Masahiko: Das anarchische Aschenputtel. Märchen für den Hausgebrauch. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1999.

Kafka, Franz: Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit. Erich Heller / Jürgen Born (Hrsg.). Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main: 2015.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1996.

Koschatzky, Walter: Vorwort zum Ausstellungskatalog Walter Pichler in der Graphische Sammlung Albertina. Wien: 1973.

Kramer, Anna / Pelz, Annegret (Hrsg.): Album. Organisationsform narrativer Kohärenz. Wallstein Verlag. Göttingen: 2013.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Jens Ihwe (Hrsg.). Frankfurt am Main: 1972. S. 345–375.

Loos, Adolf: Nachts. Severus Verlag. Hamburg: 2013.

Lautréamont, Comte de: Les Chants de Maldoror. Gallimard. Paris: 1973.

Melville, Hermann: Moby Dick. The Pacific. Filet No. 111. Illustrated by Florian Unterberger. No. 420 of 460. Harpune Verlag. Wien: 2012. o. S.

Meyer, Urs: Transmedialität: (Intermedialität, Paramedialität, Metamedialität, Hypermedialität, Archimedialität): Das Beispiel der Werbung. In: Urs Meyer / Roberto Simanowski / Christoph Zeller (Hrsg.): Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren. Wallstein Verlag. Göttingen: 2006. S. 110-130.

Meyer, Urs / Simanowski, Roberto / Zeller, Christoph: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliteratischer Verfahren. Wallstein Verlag. Göttingen: 2006.

Müller, André: Im Gespräch mit Peter Handke. Bibliothek der Provinz. Weitra: 1993.

Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. Reclam-Universalbibliothek. Stuttgart: 2015.

Nyíri, János Kristóf: Gefühl und Gefüge: Studien zum Entstehen der Philosophie Wittgensteins. Rodopi Editions. Amsterdam: 1986.

Peintner, Max: Ohne Titel. In: Walter Pichler: 111 Zeichnungen. Residenz Verlag. Salzburg: 1973.

Rajewski, Irina: Intermedialität. Francke Verlag. Tübingen und Basel: 2002.

Rasche, Stefan: Das Bild an der Schwelle: motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945. Lit Verlag. Münster: 2001.

Reder, Christian: Ohne Titel. In: Walter Pichler. Zeichnungen. Ausstellungskatalog Contemporary Fine Arts Berlin. Mit Texten von Christian Reder und Stephanie Weber. Snoeck Verlagsgesellschaft. Berlin und Köln: 2013.

Reder, Christan: Zeit, Raum, Material, Sorgfalt. Über Walter Pichler. In: Ders.: Forschende Denkweisen. Essays zu künstlerischem Arbeiten. Grafische Konzeption: Walter Pichler. Grafische Umsetzung: Anna Pichler. Springer Verlag. Wien und New York: 2004. 144-178.

Reder, Christian: Über Walter Pichler. In: Walter Pichler: Bilder. Mit einem Text von Christian Reder. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1986. S. 201-221.

Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Band l. Insel Verlag. Frankfurt am Main: 1955.

Roth, Gerhard: Archäologie einer nicht existierenden Vergangenheit und möglichen Zukunft In: Ders.: Über Bilder. Österreichische Malerei nach 1945 aus der Sammlung der Zentralsparkasse. Jugend und Volk Verlag. Wien und München: 1990.

Rosei, Peter: Zu Walter Pichler. In: Ders.: Versuch, die Natur zu kritisieren. Umschlag-gestaltung: Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982. S. 94-111. Auszugsweise abgedruckt in: 25 Jahre Residenz Verlag. Zeitgenössische Literatur. Literatur für Zeitgenossen. Almanach für Literatur und Kunst. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1881.

Rühm, Gerhard: 20 Arbeiten 20 Jahre. Köln: 1990.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: Christian Pankow (Hrsg.): Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur. Umeå: 1992. S. 45-62.

Schwanberg, Johanna: Günther Brus: Bild-Dichtungen. Springer Verlag. Wien und New York: 2015.

Seilern und Aspang, Stefan: Walter Pichlers Buchgestaltungen für den Residenz Verlag. Deutsch/Englisch/Französisch. Novum Gebrauchsgraphik. München:1980.

Sloterdijk, Peter: Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 2009.

Steinhauser, Monika: Mann mit Marmorfüßen, der Angst hat. In: Carl Albrecht Haenlein (Red.): Walter Pichler. Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover. Kunsthalle Tübingen. Staatliche Graphische Sammlung München. Hannover: 1977.

Svevo, Italo: Autobiographisches Profil. Tagebuchaufzeichnungen und Notizen, Fabeln, Briefe. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1986.

Tismar, Jens: *Gestörte Idyllen*. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard. Hanser Verlag. München: 1973.

Vischer, Bärbel: In der Zeitschleife. In: Walter Pichler. Skulpturen Modelle Zeichnungen. Sculptures Models Drawings. Deutsch/Englisch. MAK. Wien. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2011.

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: 2017.

Wölzl, Rainer: Zeichnungen zu den Gesängen des Maldoror. Mit einem Essay von Peter Gorsen. Picus Verlag. Wien: 1992.

Wölzl, Rainer: ...falls diese Vorstellung beibehalten wird. Zu Samuel Beckett - Der Verwaiser. Gestaltung Rainer Wölzl. Verlag Gert Hatje. Wien: 1996.

Wiener, Oswald: Appendix A. Der Bio-Adapter (für W. Pichler). In: Ders.: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Rowohlt Verlag. Reinbeck bei Hamburg: 1969.

Wiener, Oswald: Wie liegen die Dinge? Zu der Ausstellung "Die Prototypen" von Walter Pichler. In: Otto Breicha / Gerhard Fritsch (Hrsg): Aufforderung zum Misstrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Residenz Verlag. Salzburg: 1967. S. 529-531.

Wintersberger, Astrid (Hrsg.): Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main: 1963.

Zander, Horst: Intertextualität und Medienwechsel. In: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: 1985. S. 178-196.

Zocco, Zanna: Das Motiv des Fensters als Öffnung ins Innere in Erzähltexten seit 1945. Weidler Buchverlag. Berlin: 2014.

Kataloge:

Pichler, Walter: Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Albertina. Walter Koschatzky (Hrsg.). Wien: 1973.

Pichler, Walter: 111 Zeichnungen. Mit einem Essay von Max Peintner und einem Prosatext von Thomas Bernhard. Residenz Verlag. Salzburg: 1973.

Pichler, Walter. Haenlein, Carl-Albrecht (Red.): Ausstellungskatalog. Staatliche Graphische Sammlung München. Kunsthalle Tübingen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover: 1977.

Pichler, Walter: Austria - Biennale di Venezia. Italienisch/Englisch/Deutsch. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982.

Pichler, Walter: Skulpturen Gebäude Projekte. Mit einem Text von Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1983.

Pichler, Walter: Bilder. Mit einem Text von Christian Reder. Residenz Verlag. Salzburg: 1986.

Pichler, Walter: Skulpturen Zeichnungen Modelle. Mit Texten von Peter Handke, Klaus Gallwitz, Carl Haenlein. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main: 1987.

Pichler, Walter: Das Türmchen. Galerie Krinzinger Innsbruck. Ausstellungskatalog. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1988.

Pichler, Walter: Zeichnungen Skulpturen Gebäude. Mit einem Text von Friedrich Achleitner. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993.

Pichler, Walter: Der Große und der Kleine Wagen. Residenz Verlag. Salzburg: 1994.

Pichler, Walter: Zeichnungen. Mit Texten von Werner Hofmann, Matthias Boeckl und Günter Brus. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1996.

Pichler, Walter: Prototypen. (1966-1969). Texte von Georg Schöllhammer und Oswald Wiener u.a. Sabine Breitwieser (Hrsg.). Generali Foundation. Residenz Verlag. Salzburg: 1998.

Pichler, Walter: Tekeningen Beelden Gebouwen. Drawings Sculptures Buildings. Niederländisch/Englisch. Mit Texten von Rudi Fuchs und Walter Pichler. Stedelijk Museum Amsterdam. Galerie Ulysses. Amsterdam und Wien: 1998.

Pichler, Walter: Skulpturen Zeichnungen. Galerie Elisabeth und Klaus Thoman. Innsbruck: 2004.

Pichler, Walter: Skulptur Architektur. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2005.

Pichler, Walter: Es ist doch der Kopf. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2007.

Pichler, Walter: Zeichnungen: Für meine Mutter. Disegni: per mia madre. Katalog anlässlich der Ausstellung des Landesmuseums für Kultur- und Landesgeschichte

Schloss Tirol. Siegfried de Rachewitz / Klaus Thoman (Hrsg.). Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2010.

Pichler, Walter: Skulpturen Modelle Zeichnungen. Sculptures Models Drawings. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2011.

Pichler, Walter: Zeichnungen. Ausstellungskatalog. Deutsch/Englisch. Mit Beiträgen von Christian Reder und Stephanie Weber. Snoeck Verlag. Köln: 2013.

Zeitungsartikel

Achleitner, Friedrich: Architektur ist zwecklos. Die Presse vom 10. Mai 1963.

Grady, Denise: Walter Pichler, an Artist Who Bucked the Status Quo Dies at 75. The New York Times vom 28. Juli 2012.

Bertagnolli, Lukas: Schon mal an den Tod gewöhnt. Kunst: Ausstellung auf Schloss Tirol. Dolomiten. Mai 2010.

Fellinger, Raimund: Der herzliche Thomas Bernhard. Die Presse vom 14. Mai 2010.

Grady, Denise: Walter Pichler, an Artist Who Bucked the Status Quo Dies at 75. The New York Times vom 28. Juli 2012.

Horst, Christoph: Biennale in Venedig. Der Schau ausgesetzt. Profil. September 1982.

Horst, Christoph: Der Sturschädel. Profil vom 25. September 2006.

Kipphoff, Petra: Walter Pichler in der Kestner-Gesellschaft Hannover. Der Weg zurück. Skulpturen und Zeichnungen zwischen Aggression und Regression. Die Zeit. Mai 1971.

Noever, Peter: Künstler Walter Pichler. Lebewesen für ein radikales Museum. Die Zeit vom 22. September 2011.

Reich-Ranicki, Marcel: Konfessionen eines Besessenen. Die Zeit vom 28. April 1967.

Rollig, Stella: Präzise Vorhaben. Der Standard. Album vom 21. September 1990.

Rosei, Peter: Einhundertundelf Zeichnungen und mehr. Die Presse vom 24./25. November 1973. Das neue Buch. S.VI.

Rosei, Peter: Über Walter Pichler. Wiener. Mai 1983.

Roschitz, Karl Heinz: Ohne Titel. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift. Heft 11. Innsbruck: 1972. S. 8.

Schlocker, Edith: Wiedergutmachung an der Mutter. Zeichnungen von Walter Pichler auf Schloss Tirol. Dolomiten-Magazin. Mai 2010.

Schlocker, Edith: Tauchgänge in das Unbewusste. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 17. September 2004.

Schlocker, Edith: Kunst für einen sentimentalen Ort. Gespräch mit Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 25. Juni 2001.

Spiegler, Almut: Schneewittchens Alptraum: Walter Pichler im MAK. Die Presse vom 27. September 2011.

Weiermair, Peter: Anmerkungen zu Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 10. November 1973.

Weiermair, Peter: Die sadistische Welt des Graphikers Walter Pichler. Tiroler Tageszeitung vom 11. November 1971.

Woltron, Ute: Oper Unser. Der Standard. Album vom 11. Mai 2002.

Radio

In Memoriam Walter Pichler: Die Welt als Gegenstand und Vorstellung. Menschenbilder. Ö1. 50 Min. 2012.

Film

ARTgenossen – Skulpturen im Raum – Die Kunst des Walter Pichler. Film (Farbe, Ton) Regie: Krista Fleischmann, Wolfgang Koch. ORF. 41:05 Min. 1994.

Internetquellen

Péter Esterházy über das Haus neben der Schmiede. Aus dem Ungarischen von Hans Skirecki:

http://jungundjung.at/content.php?id=2&b_id=94. (zuletzt gesehen am 08.04.2017).

https://brand-history.com/diageo-deutschland-gmbh/johnnie-walker/johnnie-walker-der-tag-geht-johnnie-walker-kommt-sujet-regen. (zuletzt gesehen am 8.2.2019).

Verlagstext zum Katalog "Skulpturen Modelle Zeichnungen":

http://jungundjung.at/content.php?id=3&a_id=51 (zuletzt gesehen am 15.06.2017).

9. Anhang

9.1. Abbildungen

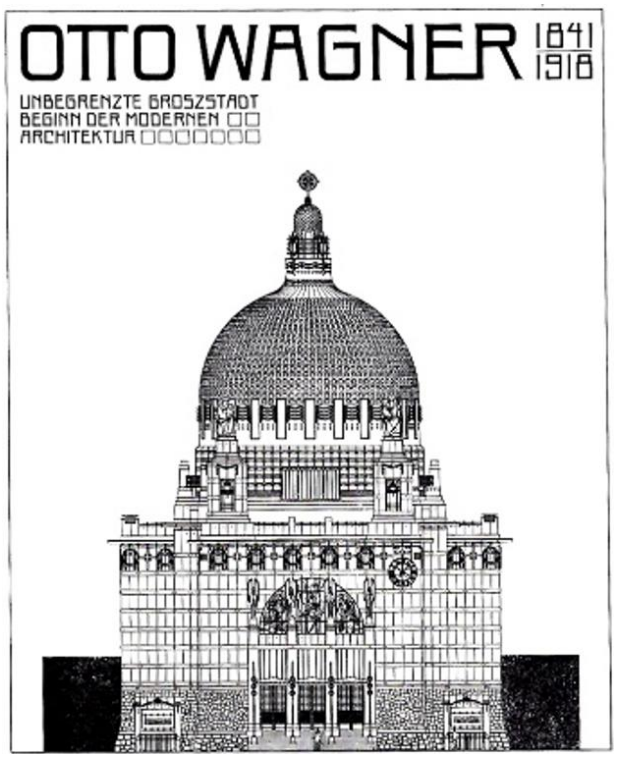

OTTO WAGNER 1841 1918
UNBEGRENZTE GROSZSTADT
BEGINN DER MODERNEN
ARCHITEKTUR

Abb. 1.

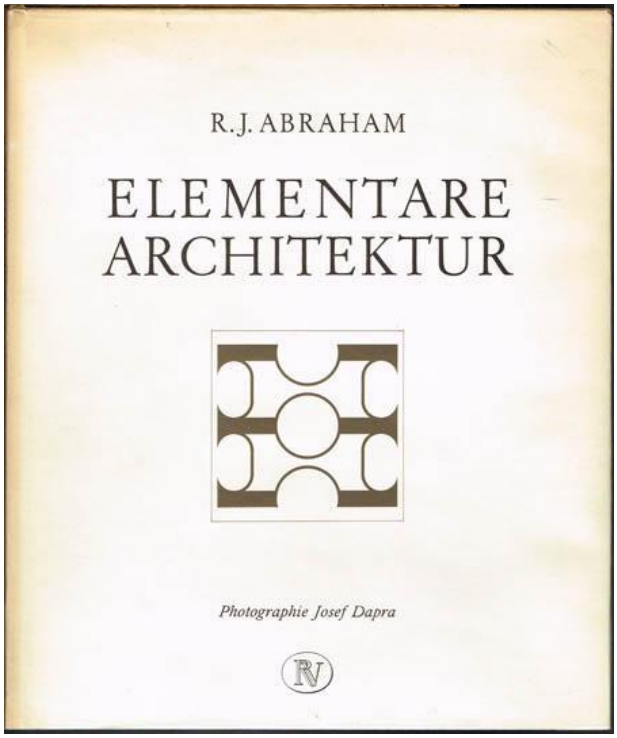

R.J. ABRAHAM
ELEMENTARE ARCHITEKTUR
Photographie Josef Dapra

Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 4.

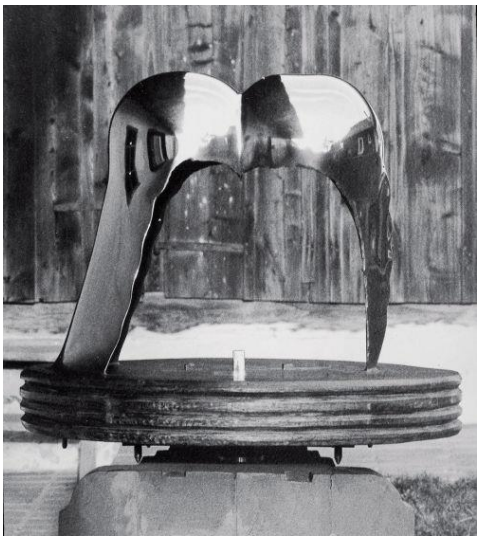


Abb. 5.

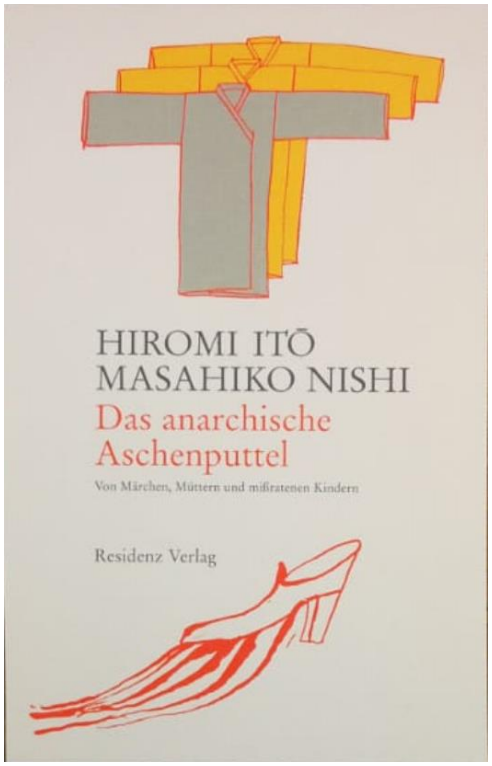

HIROMI ITŌ
MASAHIKO NISHI
Das anarchische Aschenputtel
Von Märchen, Müttern und mißratenen Kindern
Residenz Verlag

Abb. 6.

ROTER MANTEL

Abb. 7.

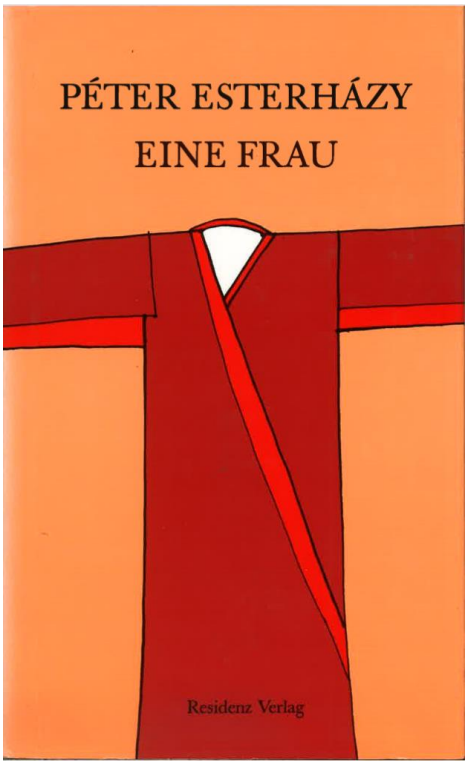


Abb. 8.

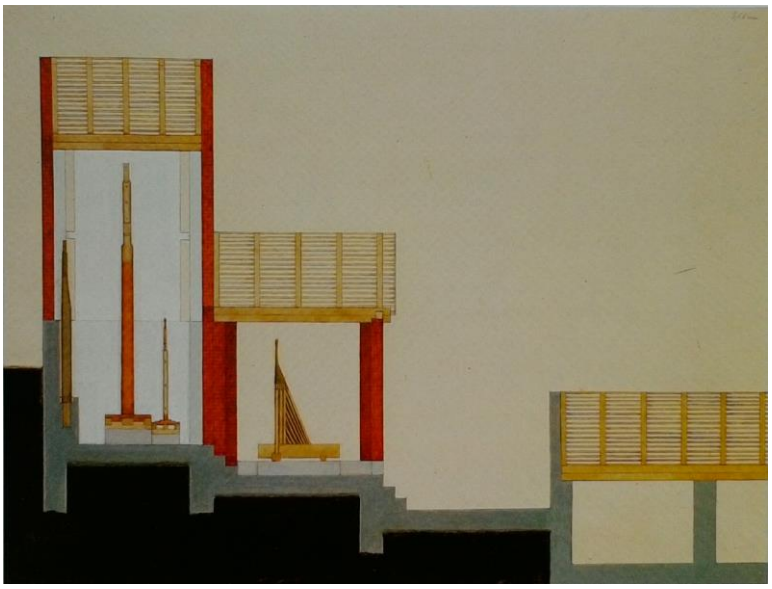


Abb. 9.

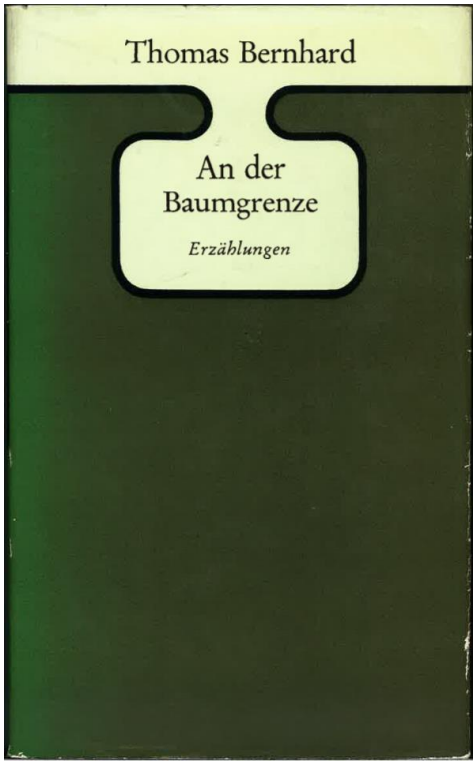


Abb. 10.

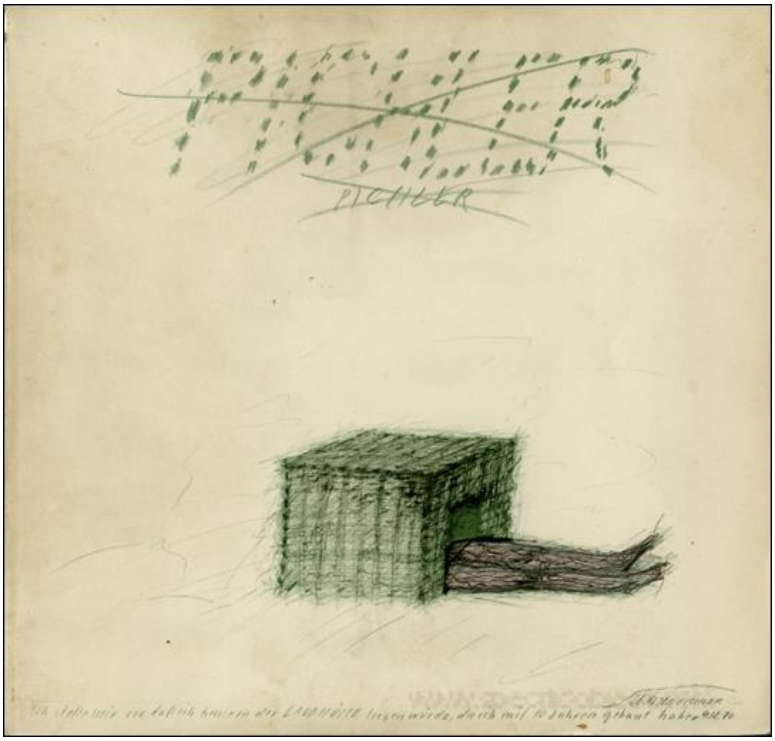


Abb. 11.

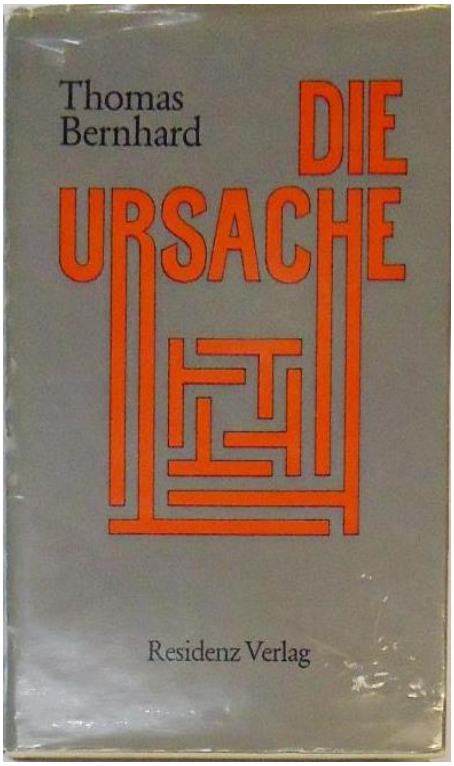


Abb. 12.

Abb. 13.

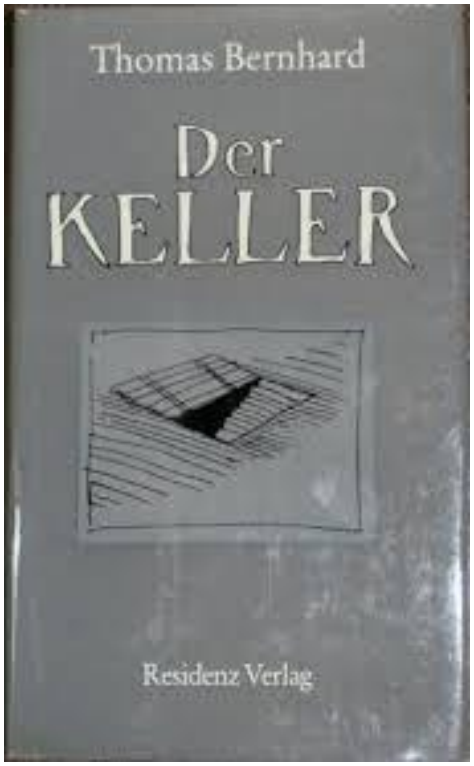


Abb. 14.

Abb. 15.

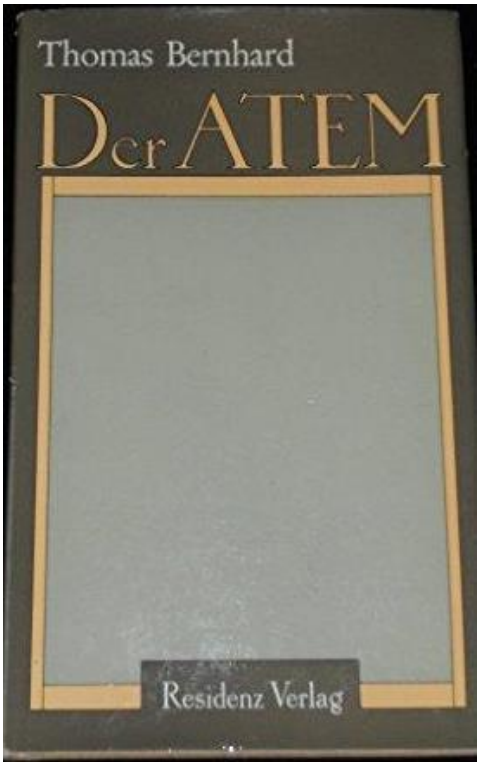


Abb. 16.

Abb. 17.

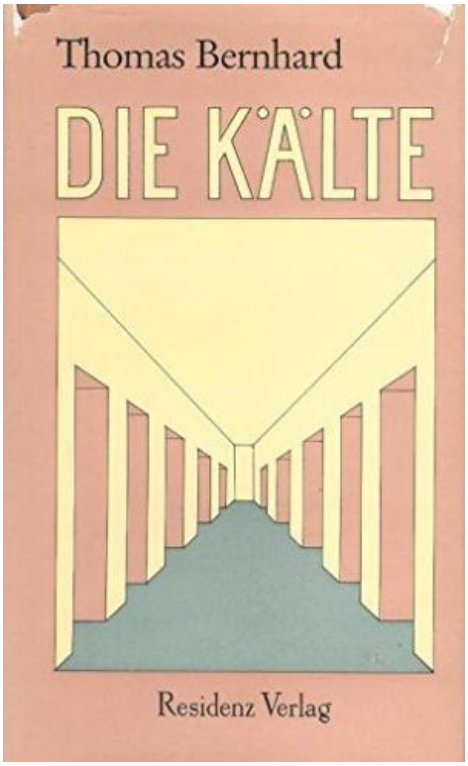

Thomas Bernhard
DIE KÄLTE
Residenz Verlag

Abb. 18.

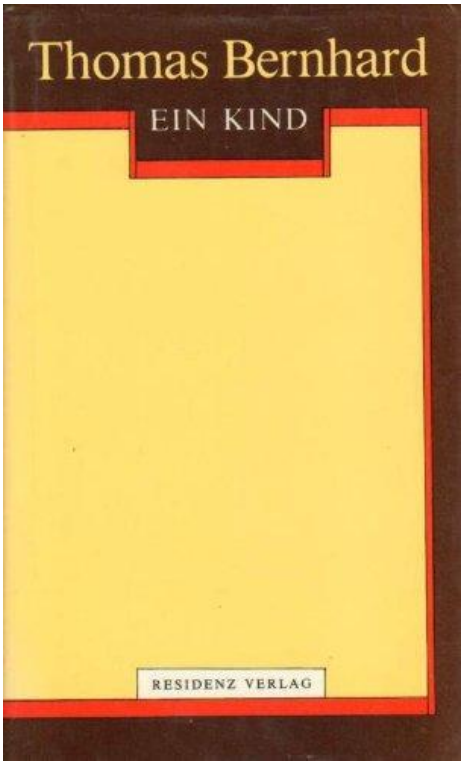

Thomas Bernhard
EIN KIND
RESIDENZ VERLAG

Abb. 19.

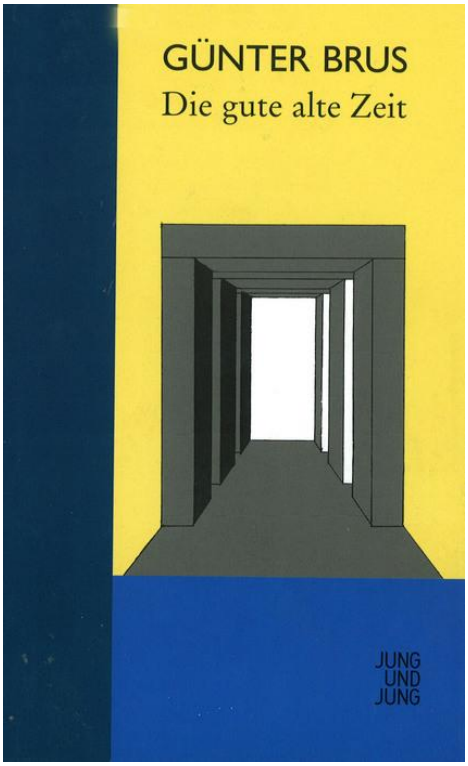

GÜNTER BRUS
Die gute alte Zeit
JUNG
UND
JUNG

Abb. 20.

GUNTER BRUS
Das gute alte Wien

Abb. 21.

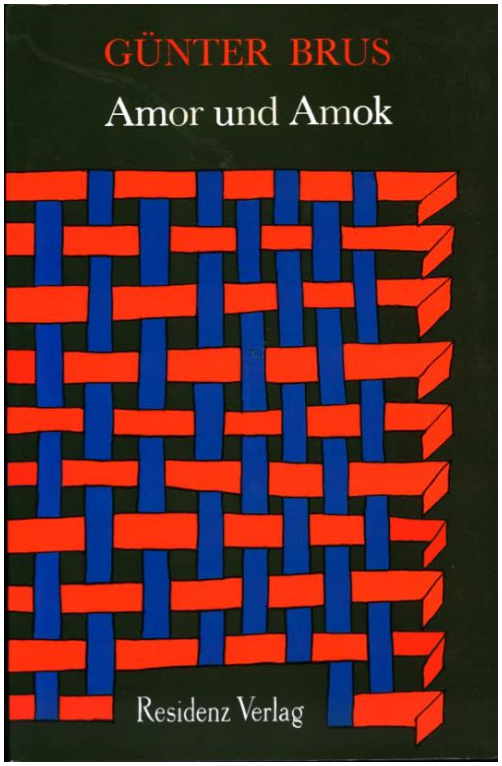

GÜNTER BRUS
Amor und Amok
Residenz Verlag

Abb. 22.

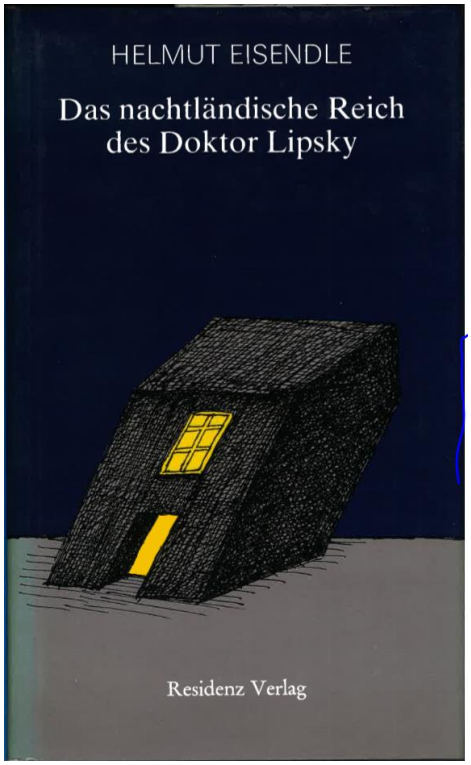

HELMUT EISENDLE
Das nachtländische Reich
des Doktor Lipsky
Residenz Verlag

Abb. 23.

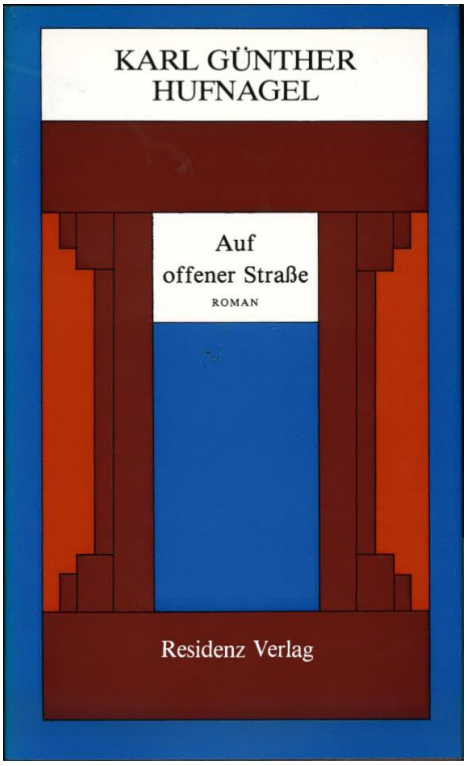

KARL GÜNTHER
HUFNAGEL
Auf
offener Straße
ROMAN
Residenz Verlag

Abb. 24.

Abb. 25.

KARL GÜNTHER
HUFNAGEL
Draußen im Tag
ROMAN
Residenz Verlag

Abb. 26.

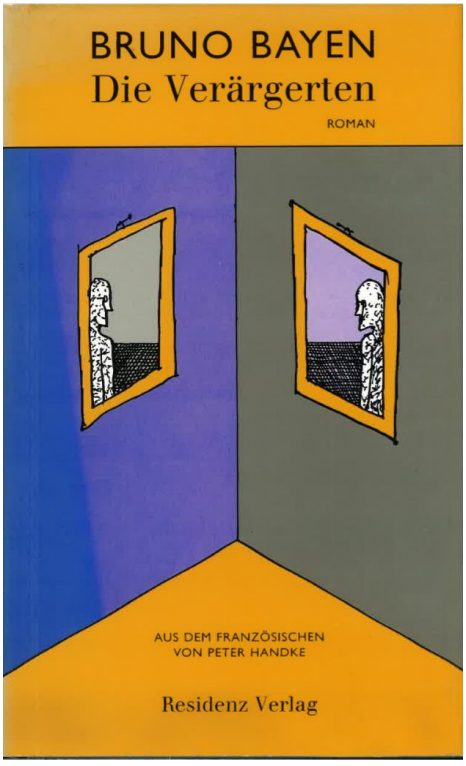

BRUNO BAYEN
Die Verärgerten
ROMAN
AUS DEM FRANZÖSISCHEN
VON PETER HANDKE
Residenz Verlag

Abb. 27.

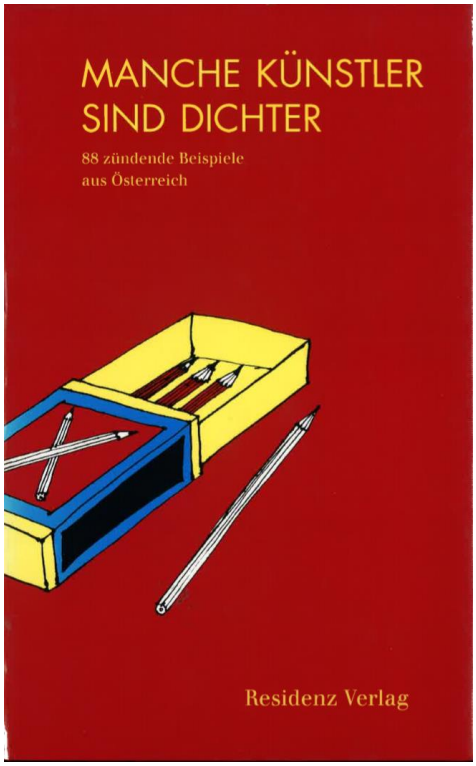


Abb. 28.

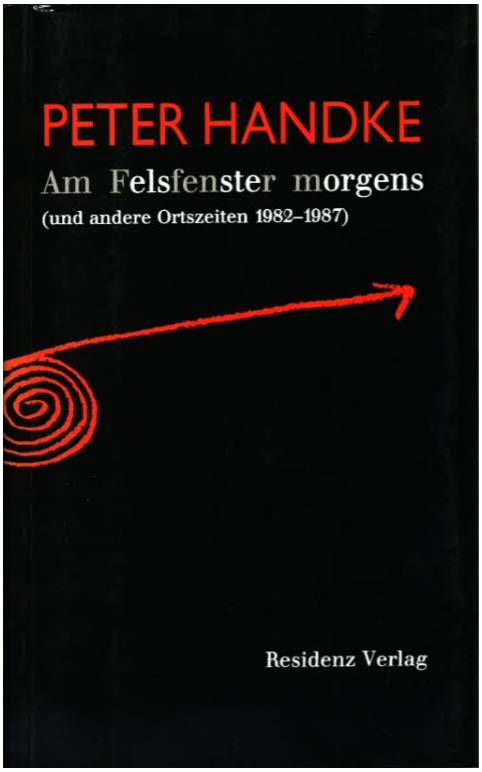


Abb. 28a.

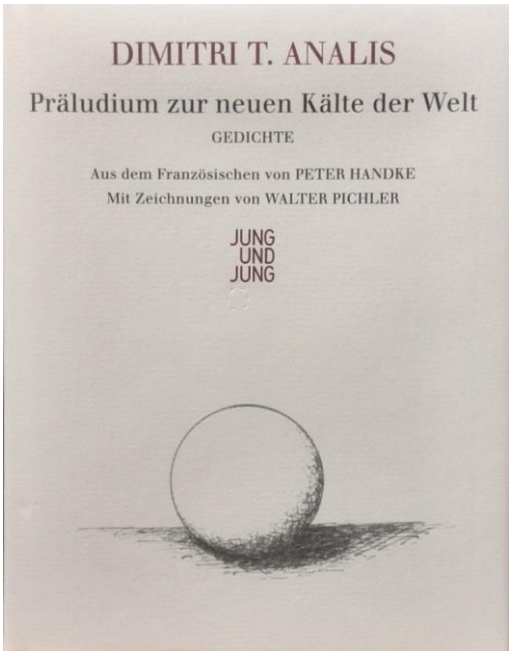


Abb. 29.

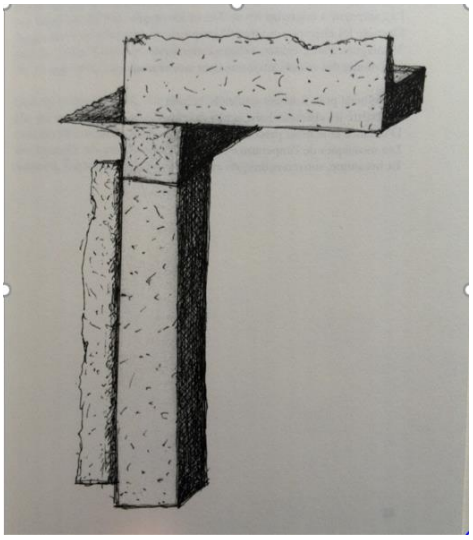


Abb. 29a.

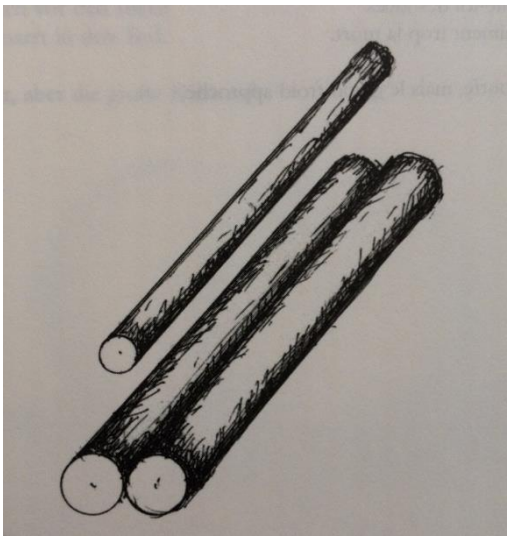


Abb. 29b.

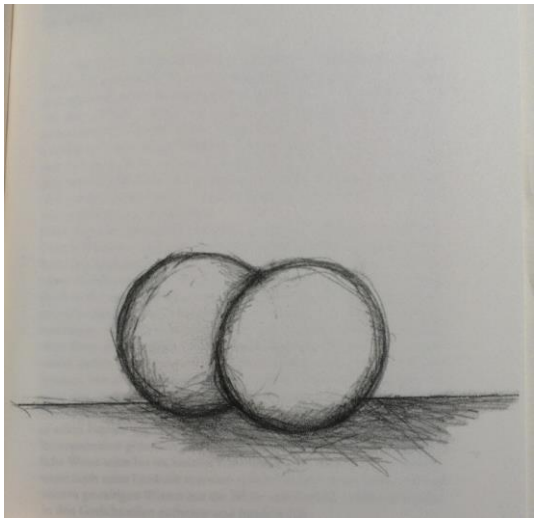


Abb. 29c.

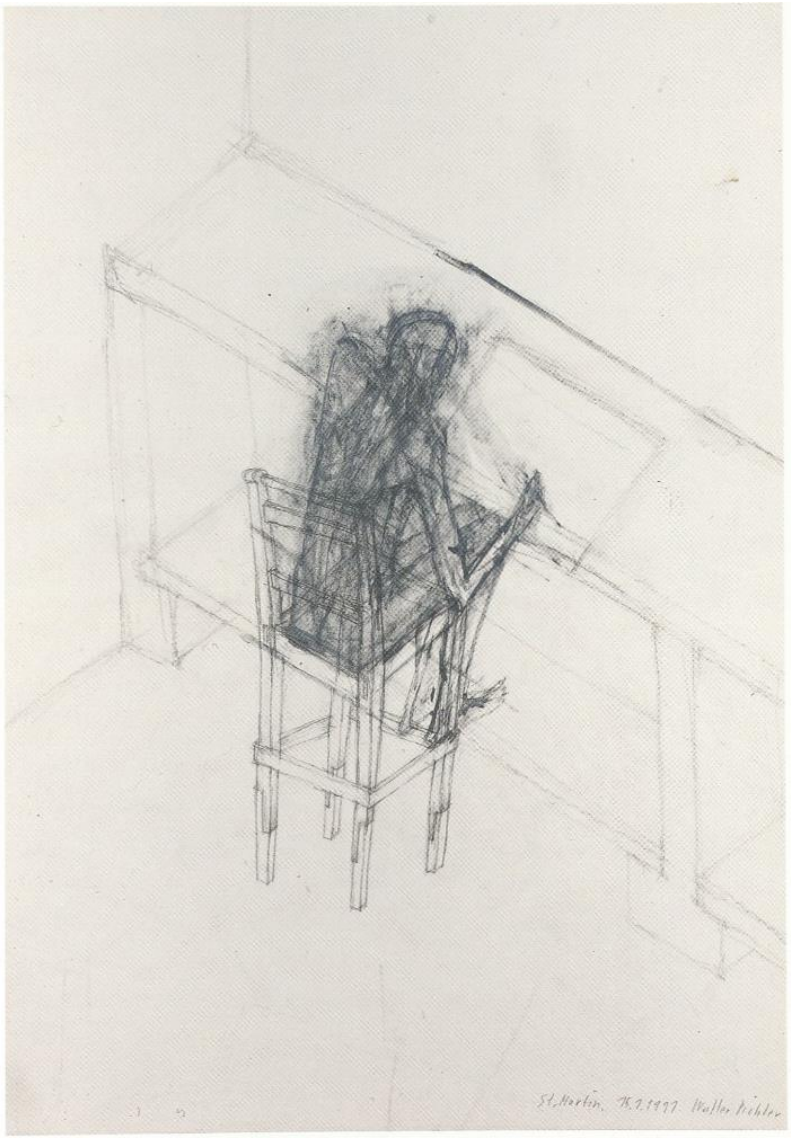


Abb. 30.

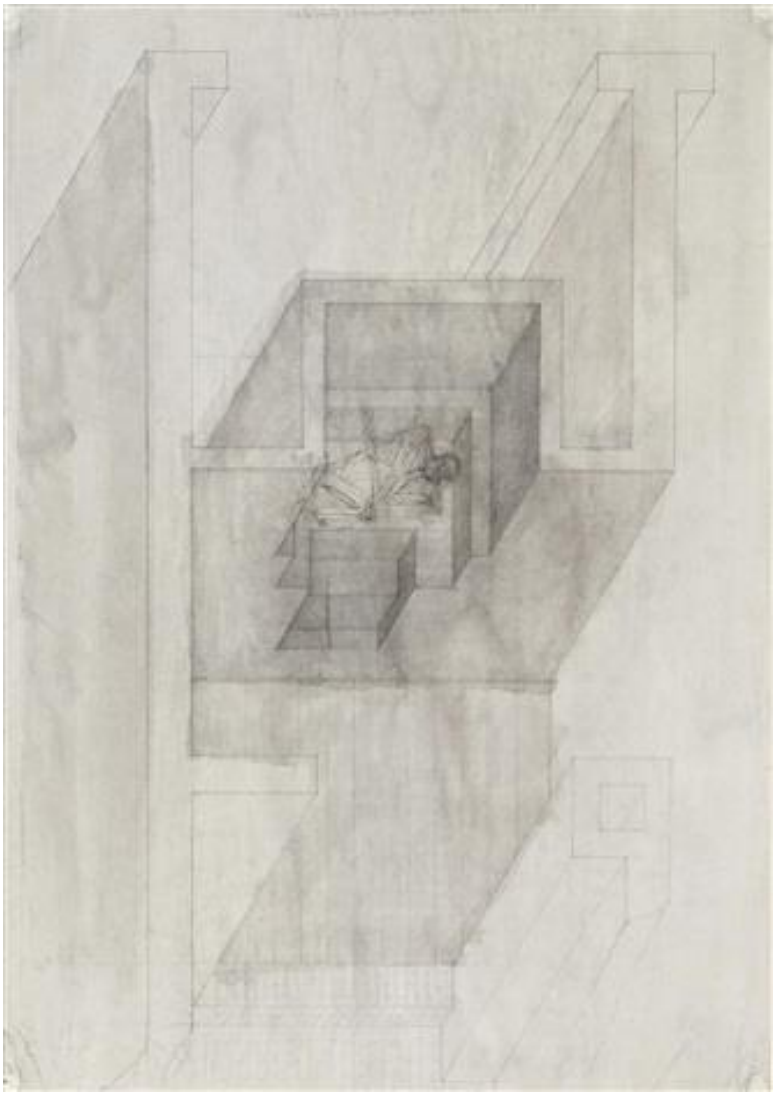


Abb. 31.

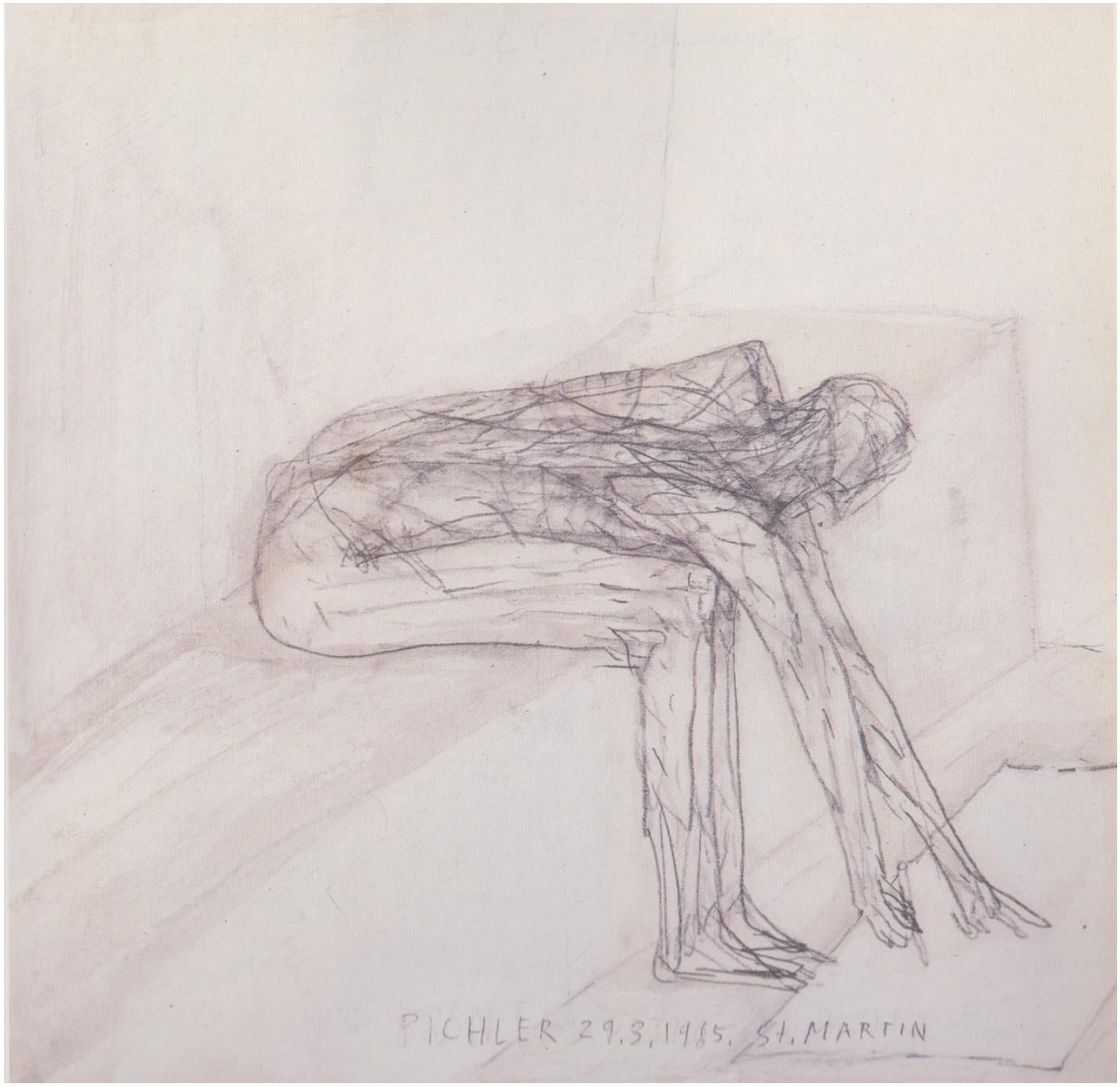


Abb. 32.

Abb. 33.

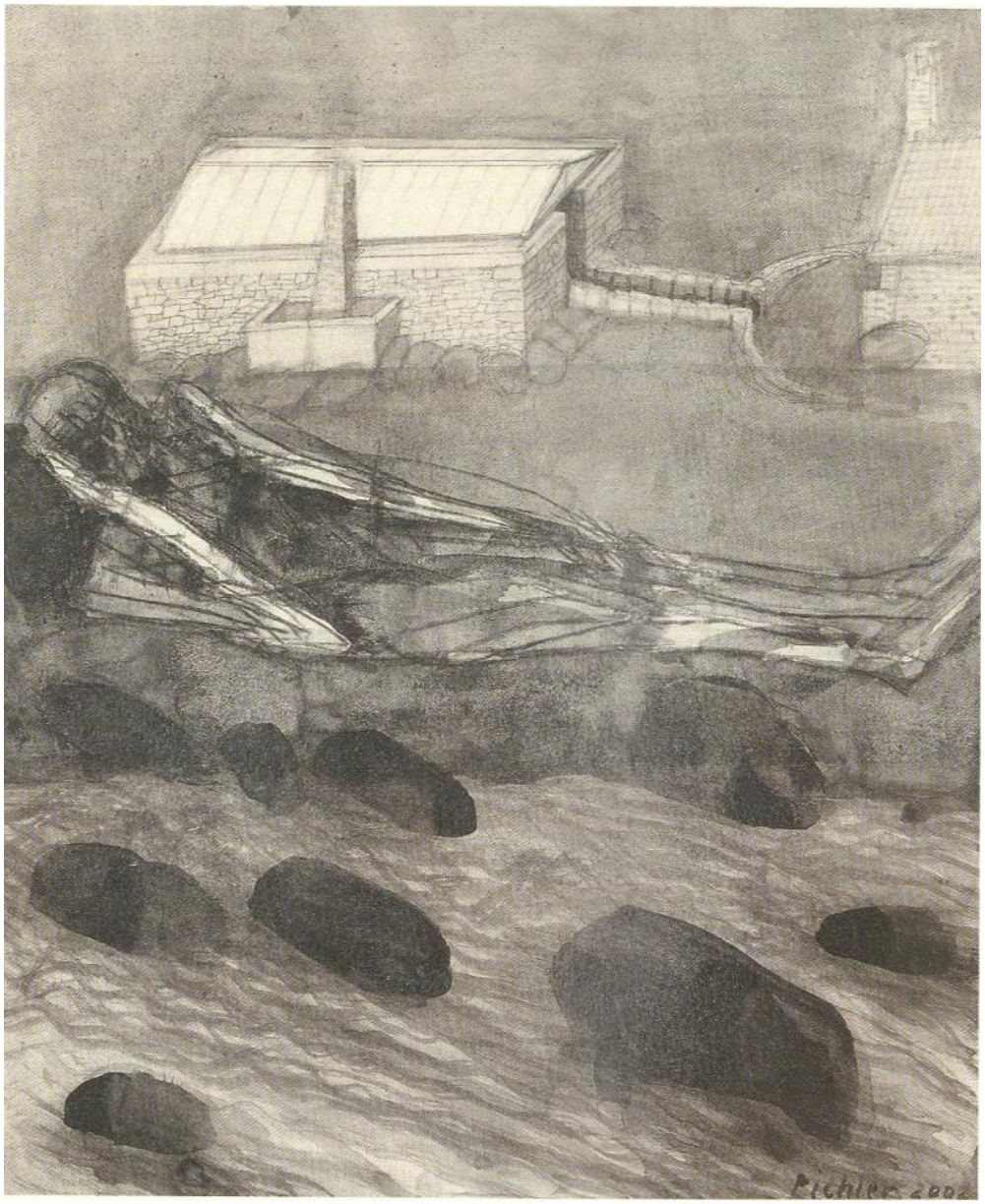


Abb. 34.

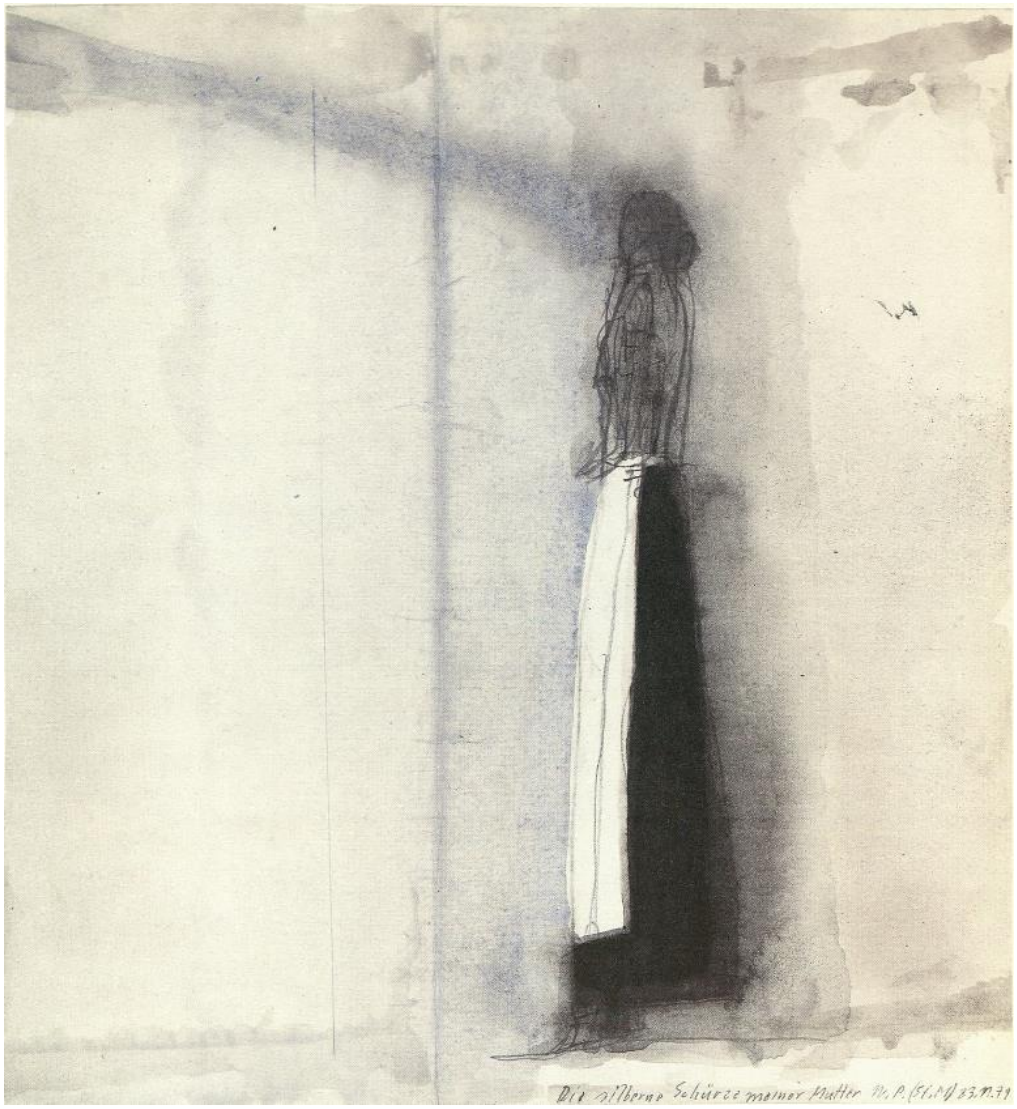


Abb. 35.

Abb. 36.

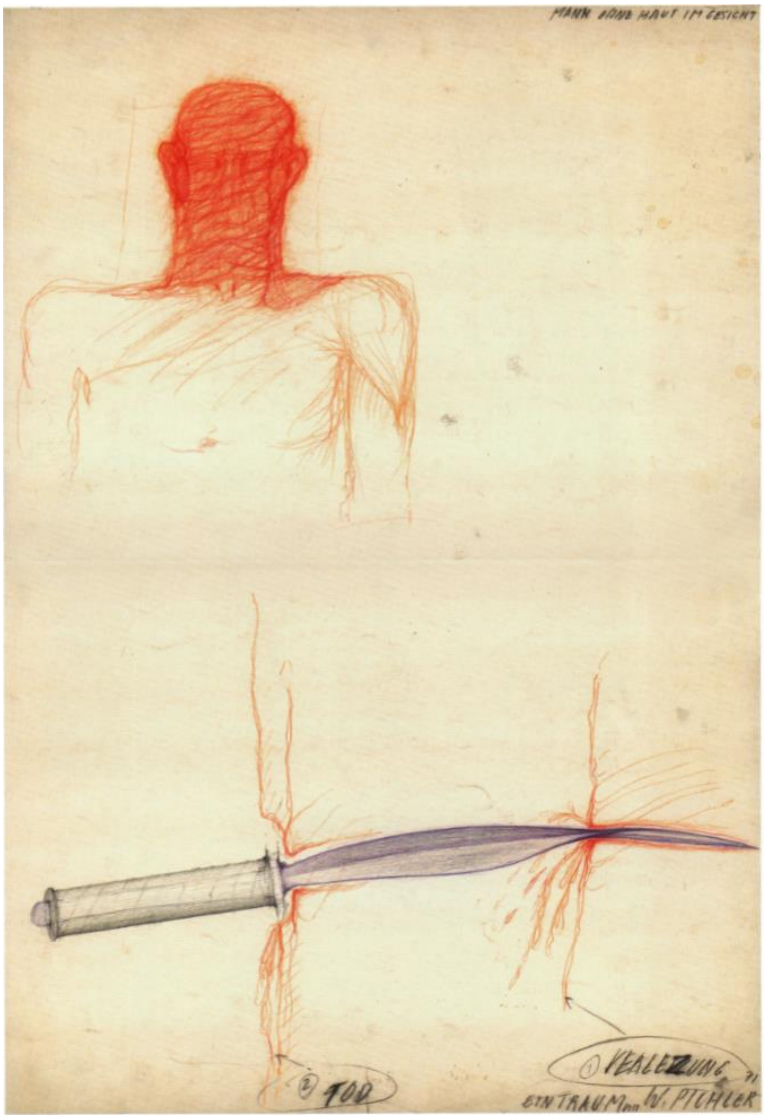

MANN OHNE HAUT IM GESICHT
REALISATION
EIN TRAUM von W. PICHLER

Abb. 37.

9.2. Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1. Heinz Geretsegger / Max Peintner: Otto Wagner: 1841 - 1918. Unbegrenzte Großstadt. Beginn der modernen Architektur. Unter Mitarbeit von Walter Pichler. Residenz Verlag: Salzburg: 1964.

Abb. 2. Abraham, Raimund Josef: Elementare Architektur. Graphische Gestaltung Ernst F. Graf und Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg: 1963.

Abb. 3. Walter Pichler: Kopf für die bewegliche Figur, 1982, Seitenansicht. Foto: Elfi Tripamer-Pichler.

Abb. 4. Walter Pichler: Doppelkopf, 1987, Metall, Holz, Lehm. Foto: Elfi Tripamer-Pichler.

Abb. 5. Walter Pichler: Haus für die bewegliche Figur, 1983, Foto: Elfi Tripamer-Pichler.

Abb. 6. Hiromi Itō / Nishi Masahiko: Das anarchische Aschenputtel. Märchen für den Hausgebrauch. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1999.

Abb. 7. Walter Pichler: Roter Mantel. St. Martin, 1981.

Abb. 8. Péter Esterházy: Eine Frau. Residenz Verlag. Salzburg: 1996.

Abb. 9. Türmchen, Längsschnitt, 1988, Tusche, Tempera auf Papier, 63 x 89 cm. Foto: Elfi Tripamer-Pichler.

Abb. 10. Thomas Bernhard: An der Baumgrenze. Erzählungen. Mit Zeichnungen von Anton Lehmden. Graphische Gestaltung Walter Pichler. Residenz Verlag. Salzburg: 1969.

Abb. 11. Walter Pichler: Ich stelle mir vor, daß ich heute in der Laubhütte liegen würde, die ich mit zehn Jahren gebaut habe, 4.12.1970. Bleistift, Buntstifte.

Abb. 12. Thomas Bernhard: Die Ursache. Eine Andeutung. Residenz Verlag. Salzburg: 1975.

Abb.13. Der Rumpf. Im Kern der Astansatz eines umgestürzten und weiter wachsenden Baumes, 1981.

Abb. 14. Thomas Bernhard: Der Keller. Eine Entziehung. Residenz Verlag. Salzburg: 1976.

Abb. 15. Walter Pichler: Haus für den kleinen Rumpf, 1994.

Abb. 16. Thomas Bernhard: Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg und Wien: 1978.

Abb. 17. Walter Pichler: Kleiner Rumpf, 1997, Metall, Holz, Lehm. 88 x 42 x 66 cm.

Abb. 18. Thomas Bernhard: Die Kälte. Eine Isolation. Residenz Verlag. Salzburg: 1975.

Abb. 19. Thomas Bernhard: Ein Kind. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1982.

Abb. 20. Günter Brus: Die gute alte Zeit. Selbstbiographie. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2002.

Abb. 21. Günter Brus: Das gute alte Wien. Verlag Jung und Jung. Salzburg und Wien: 2007.

Abb. 22. Günter Brus: Amor und Amok. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1987.

Abb. 23. Helmut Eisendle: Das nachtländische Reich des Doktor Lipsky. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979.

Abb. 24. Karl Günther Hufnagel: Auf offener Straße. Roman. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1980.

Abb. 25. Walter Pichler: Tor in den Garten, 1989.

Abb. 26. Karl Günther Hufnagel: Draußen am Tag. Roman. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1979.

Abb. 27. Bruno Bayen: Die Verärgerten. Roman. Residenz Verlag. Salzburg: 2000.

Abb. 28. Astrid Wintersberger (Hrsg.): Manche Künstler sind Dichter. 88 zündende Beispiele aus Österreich. Residenz Verlag. Salzburg und Wien: 1993.

Abb. 38. Peter Handke: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982-1987). Residenz Verlag. Salzburg: 1998.

Abb. 29a-c. Analis, Dimitri T.: Präludium zu einer neuen Kälte der Welt. Aus dem Französischen von Peter Handke. Mit Zeichnungen von Walter Pichler. Verlag Jung und Jung. Salzburg: 2012.

Abb. 30. Walter Pichler: Schlafstelle in meiner Werkstatt, 1976, Feder, Tusche, Bleistift. 60 x 42,8 cm.

Abb. 31. Walter Pichler: Sitzender Zeichner, 1991, Bleistift, Tempera. 42,0 x 29,5cm.

Abb. 32. Walter Pichler: Zeichner, 1985, Bleistift, Tempera, 20,5 x 21,0 cm.

Abb. 33. Walter Pichler: Der Schreiber, 1986, Bleistift, Tempera, 49,5 x 49,5 cm.

Abb. 34. Walter Pichler: Träumer, 2002.

Abb. 35. Walter Pichler: Die silberne Schürze meiner Mutter, 1979, 24,0 x 23,0 cm, Bleistift, Tempera.

Abb. 36. Walter Pichler: Bio-Adapter, 1969, Feder auf Papier. 29 x 21 cm.

Abb. 37. Walter Pichler: Traum, 1971, Bleistift, Farbstift, 41,0 x 60,0 cm.

9.3. Abstract

Deutsch

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Dialog zwischen den Künsten am Beispiel des Bildhauers, Architekten und Buchgestalters Walter Pichler. Die Wechselwirkungen seiner Kunst zu zahlreichen meist deutschsprachigen Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden fächerübergreifend dargestellt.

Der interdisziplinäre bzw. intermediale Zugang zu den Arbeiten Pichlers erweist sich in mehrfacher Hinsicht als besonders geeignet, Spezifisches über das Werk auszusagen: Im Zusammenspiel zwischen Künstler und Schriftsteller als Buchgestalter; in den Synergien aus Text und Bild am Beispiel eines Gedichtbandes mit Zeichnungen von Walter Pichler; nicht zuletzt im narrativen Gehalt seiner Zeichnungen, aber auch seiner Skulpturen und den dazugehörigen Bauten in St. Martin. Im Fokus stehen weiters die stark literaturbezogene Rezeption und Interpretation der künstlerischen Arbeit Pichlers in zahlreichen internationalen Aufsätzen und Rezensionen. Schließlich werden Motive und künstlerische Positionen ausgewählter Autoren in ihren unterschiedlichen Ausprägungen in Literatur und Kunst veranschaulicht.

Englisch

This thesis deals with the dialogue between literature and art based on the example of the architecte, sculptor and book designer Walter Pichler. Giving a comprehensive description of the interaction and correlation of his work with many mostly Austrian authors, it wants to point out how the changing view between literature and art is able to show very specific features of Pichler´s work.

Walter Pichler´s relationship to literature is very diverse: his work as book designer shows a distinctive form of collaboration between literature and art. The addition of a selection of his last drawings to a book of poems reveals a singular synopsis of a sculptor and a poet. Furthermore the narrative side of Pichler´s drawings but also of his sculptures and buildings is subject of this thesis. In addition the artistic approach of Walter Pichler and selected authors shall be compared. Finally essays of writers on Walter Pichler and the role of literature for the interpretation and perception of Walter Pichler shall be resumed and analyized.