

I

Während im Kunstbereich sowohl Phänomen als auch Begriff des ‚artists‘ magazine bzw. der ‚Künstlerzeitschrift‘ bestens etabliert (wenn auch nicht unstrittig) sind und damit fast selbstverständlich ein (Kunst-)Werkcharakter der Zeitschrift proklamiert wird¹, scheint es im Literaturbereich an beidem zu fehlen. Die Begriffe ‚writers‘ magazine bzw. ‚Dichterzeitschrift‘, ‚Autorenzeitschrift‘ oder ‚Literatenzeitschrift‘ sind ungebräuchlich, letzterer ist sogar eher negativ konnotiert.² Legt schon die Begrifflichkeit den Schluss nahe, dass es sich um eine Ausnahme im Feld der literarischen Produktion handelt, so wird dies durch die offensichtliche Marginalität des Phänomens bestätigt. Wenn sich eine literarische Zeitschrift analog zu einer Künstlerzeitschrift nicht nur über die Inhalte, sondern auch über die programmatischen Entscheidungen hinsichtlich ihrer ästhetischen und visuellen Gestaltung definiert, so ist diese häufig eher im Kontext experimenteller, marginal(isiert)er oder kurzlebiger künstlerischer Bewegungen zu verorten – welche meistens von sich aus ein besonderes Augenmerk auf die Materialität und Medialität von Literatur legen.

Im Folgenden sollen beispielhaft zwei solcher Zeitschriften betrachtet werden, die bisher noch kaum aus literaturwissenschaftlicher Sicht hinsichtlich ihrer visuellen Gestaltung Beachtung gefunden haben – obwohl sie als Reprint bzw. Katalog gut zugänglich sind und obwohl eine genauere Betrachtung durchaus auch literaturwissenschaftlichen Erkenntnisgewinn über die jeweils zugrundeliegenden Poetiken zeitigen kann, wie die folgende Analyse zeigen soll.³ Es handelt sich zum einen um die Schweizer *spirale* (acht Ausgaben, 1953–1964), die exemplarisch für eines der vielen sog. «movement magazines»⁴ stehen kann, da sie von Beginn an auf geradezu programmatische Weise der konstruktivistischen und konkreten Kunst und Poesie sowohl inhaltlich als auch gestalterisch verpflichtet ist. Zum anderen geht es mit der New Yorker *o To 9* (sechs Ausgaben, 1967–1969) um «one of the most experimental of all the early mimeo magazines»⁵, das sich aus einer anfangs ‚reinen‘ Literaturzeitschrift zu einem Präsentationsmedium der entstehenden Concept Art entwickelte. Den HerausgeberInnen beider Zeitschriften galt Literatur als ebenso zeitgemäße Ausdrucksform wie alle anderen Künste auch – die allerdings auch eine zeitgemäße Präsentation und Gestaltung erforderte.

II

Die Berner Zeitschrift *spirale*, die zwischen 1953 und 1964 in acht Ausgaben mit einer Auflage zwischen 600 und 1.500 Exemplaren erschien, war ursprünglich ein Gemeinschaftsprojekt von Marcel Wyss und Dieter Roth, zu denen noch Eugen Gomringer für den literarischen Bereich stieß.⁶ Die *spirale* wollte erklärtermaßen

nicht einfach nur ein weiteres Forum *über* die gegenwärtigen Künste sein, sondern zu einem erschwinglichen Preis Kunst als solche bieten – indem sie selbst als Gesamtkunstwerk konzipiert war und zugleich Kunst in Form von Originalgrafiken enthielt.⁷ Auf eine Bindung der Zeitschrift wurde konsequent verzichtet, denn die «losen Blätter sind als Grafik für den Wechselrahmen gedacht.»⁸ Ergänzend wurden die Seitenzahlen und Bildunterschriften äußerst unauffällig platziert oder ganz weggelassen. Es ging also um Bilder, nicht um Abbilder; um vervielfältigte, nicht um reproduzierte Objekte; um Information durch, nicht über Kunst.⁹

Der anfangs sehr offen formulierte Untertitel «internationale Zeitschrift für junge Kunst»¹⁰ wird in der zweiten Nummer von 1953 durch eine programmatische Erklärung – viersprachig, was den Anspruch auf Internationalität unterstreicht – näher erläutert und vereindeutigt:

[spirale] arbeitet in der entwicklung, die in europa zu beginn des jahrhunderts mit der absoluten abstraktion einsetzte, um sich deutlicher in der nichtabbildenden, neues, konkretes erschaffenden kunst zu finden. spirale sammelt beiträge bekannter und unbekannter autoren verschiedenster individualität, deren ausdruck moderne, universalkünstlerische anforderungen erfüllt.¹¹

Verglichen mit Zeitschriften der historischen Avantgarde ist das eine geradezu moderate Zielstellung. Nicht Abkehr vom Alten und Revolution, sondern Kontinuität und Weiterentwicklung stehen im Vordergrund, wenn die Linie der Abstraktion fortgeführt und mit der Konkretion zusammengeführt werden soll. Der Vorwurf, die *spirale* sei nur «eine epigonale Weiterführung» der längst etablierten abstrakten Kunst der Vorkriegszeit bzw. der Zürcher Konkreten und eine «typisch helvetische Stilverspätung»¹², lag da nicht fern: «Junge Kunst? Bald vierzig Jahre ist sie alt.»¹³

Dies verkennt jedoch, dass eine wesentliche Neuerung und ein nicht zu unterschätzendes Verdienst der *spirale* darin liegt, die konstruktiv-konkreten Formprinzipien auf weitere künstlerische Disziplinen neben der Malerei, Grafik und Plastik ausgedehnt zu haben, allen voran auf die Fotografie und die Dichtung, aber auch auf Architektur und Design.¹⁴ Letzteres schließt die Gebrauchsgrafik ein und betrifft damit die ureigenen visuellen Strategien der Zeitschrift selbst. Eben in der konsequenten Anwendung der konkret-konstruktivistischen Ästhetik sowohl auf die Dichtung als auch auf die eigene Gestaltung erwies sich die *spirale* als ausgesprochen innovativ und provokativ.

Dass für Inhalt und Form der Zeitschrift dieselben Kriterien gelten sollen, wurde von den Herausgebern in einer programmatischen Erklärung in der fünften Ausgabe von 1955 explizit postuliert: «der geist der zeitschrift soll sich durch auswahl, qualität der technischen ausführung und visuellen anspruch manifestieren.»¹⁵ Diese Selbstverpflichtung geht einher mit beträchtlichen Veränderungen in der Zeitschriftengestaltung, deren sichtbarste und einschneidendste wohl die Verkleinerung des Formats von 35 × 50 cm auf das quadratische Maß von 35 × 35 cm ab der fünften Ausgabe ist. Die Herausgeber wählten damit ein Format, das einerseits ein Grundelement der abstrakt-konkreten Kunst darstellt und andererseits für eine Zeitschrift äußerst ungewöhnlich war.¹⁶ Bereits kurz zuvor hatte Eugen Gomringer in seiner frühesten eigenständigen Publikation *konstellationen – constellations – constelaciones* (1953), das seiner Überzeugung nach «vom inhalt wie von der erscheinung her wohl als erstes buch der konkreten poesie»¹⁷ gelten darf, auf das quadratische Format zurückgegriffen – auch dies war außer-

gewöhnlich, widersprach es doch den «Naturformen» des Buchs.¹⁸ Auch wenn im Fall der *spirale* Beschwerden von Buchhändlern über das schwer handhabbare, ungewöhnlich große Ursprungsformat den Anstoß zum Formatwechsel gegeben haben mögen, ist die Entscheidung für das neue, auf der exakten, rein rationalen Konstruktion des Quadrats beruhende Format rein gestalterisch bestimmt. Mit ihm legen die Herausgeber «auch optisch ein Veto gegen «irrationale Schöpfungen»¹⁹ ein, gegen die sie sich in ihrer Neupositionierung in der fünften Ausgabe erklärtermaßen wenden:

mit dieser nummer im neuen quadratischen format tritt spirale in die zweite fase [sic]. unser ziel bleibt nach wie vor die publikation avantgardistischer werke iunger [sic] künstler neben solchen bekannter, vorbildlicher künstler. [...] wir wenden uns konsequenter gegen die irrationalistischen schöpfungen und fördern die gestaltung, die messbare ordnungen von ästhetisch allgemeingültigem charakter schafft.²⁰

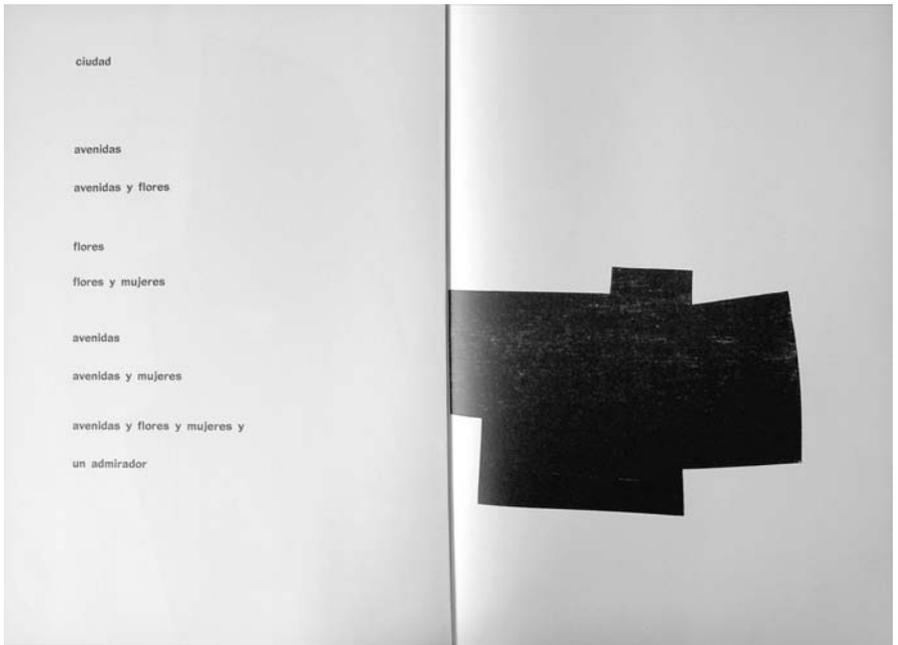
Von diesem Gestaltungsanspruch betroffen waren von Anfang an auch diejenigen Elemente, die gemeinhin nicht zum eigentlichen, autonom gestalteten Kernbereich einer Zeitschrift gerechnet werden, etwa die Werbeanzeigen. Diese mussten sich sowohl inhaltlich als auch gestalterisch in die Zeitschrift einpassen. Zugelassen war nur Werbung für «vertretbare», d. h. nach den Kriterien der Herausgeber modern gestaltete Produkte».²¹ Darüber hinaus wurden die Einzelinserate streng «in eine typografisch einheitliche Textfolge eingebunden, die [...] nur durch einfache grafische Elemente wie Linien und Balken oder durch Abbildungen unterbrochen ist»,²² wobei diese meist ebenso strengen seriellen Mustern folgen wie die künstlerischen Beiträge der Zeitschrift.

Neben der Einflussnahme auf die Werbung ist in der *spirale* die großzügige Blattaufteilung auffällig. Dass den bildkünstlerischen Beiträgen meist eine ganze (Doppel-)Seite vorbehalten war, mag wenig überraschen. Aber auch bei den Texten wurde in Analogie zu den bildkünstlerischen Beiträgen häufig auf die Paginierung verzichtet und die Titellei vermieden. Die Gedichte füllen häufig kaum die Seiten, selbst äußerst kurze werden überwiegend allein auf eine Seite gesetzt. Besonderen Anstoß erregten dabei die Konstellationen des konkreten Poeten Eugen Gomringer, etwa *ciudad* in 1/1953. (Abb. 1) Es handelt sich erklärtermaßen um einen «Seh-Text», der «als bild einprägsam»²³ sein soll und ganz entscheidend von seinem Verhältnis zur Seite geprägt ist:

[die konstellationen] stehen in einem strengen bezug zur fläche. Sie müssen beispielsweise in einer blattecke stehen und dürfen auf keinen fall verrückt werden, denn sie sind im zusammenhang mit einem bestimmten blatt papier gestaltet worden.²⁴

Die Setzung der nur wenigen Worte von *ciudad* auf dem «für die damaligen Verhältnisse wirklich große[n] Format» von 35 × 50 cm erklärt Gomringer mit dem Wunsch, die Konstellation «so groß, so im Blick lastend wie möglich zu drucken.»²⁵

Auch nicht-konkrete, «traditionellere» Gedichte der Moderne werden in der *spirale* unter Ausnutzung gestaltpsychologischer Gesetze so aufbereitet, dass ihre visuelle Ausdruckskraft erhöht wird. So werden Gedichte völlig an den Rand der Seite gesetzt, auf mancher Seite wechseln die Leserichtung und Schriftgröße.²⁶ (Abb. 2) Aufschlussreich für die visuellen Strategien der *spirale* sind zudem die Doppelseiten, wo bildkünstlerische Werke auf sprachkünstlerische treffen. Es versteht sich, dass es sich bei dieser «Verfügung der Künste»²⁷ in einer dem konkreten Denken verpflichteten Zeitschrift weder um die klassische Ekphrase eines Bildes durch einen Text noch um die bloße Illustration eines Textes durch ein Bild



1 Doppelseite aus *spirale 1/1953* mit Eugen Gomringer: *ciudad* und Holzschnitt von Josef Pillhofer.



2 Doppelseite aus *spirale 1/1953* mit Gedichten von Wallace Stevens, William Carlos Williams, Joachim Uhlmann und Paul Celan und Linolschnitt von Kurt Wirth.

handeln kann. Die in der Gegenüberstellung von Bild und Text suggerierte wechselseitige Bezugnahme basiert vielmehr auf Strukturäquivalenzen und/oder auf Analogien im methodischen Vorgehen zur Herstellung der Werke.

Marcel Wyss' Lithographie *Variation 3/4 in spirale 3/1954* etwa zeigt ein rotes Quadrat mit 4x4 schwarzen Linien, wobei diese am Rand siedelnden Vierergruppen ihrerseits jeweils die Kontur eines Quadrats bilden. (Abb. 3) Innerhalb dieser Binnenquadrate verdoppeln bzw. halbieren sich abwechselnd jeweils die Abstände zwischen den Linien, «so daß Verdichtungen nach oben oder nach unten möglich werden».²⁸ Auch die Anordnung der vier Linienquadrate auf der roten Fläche folgt progressiven, rhythmischen Gesetzmäßigkeiten: Die Abstände zwischen ihnen verringern sich entgegen dem Uhrzeigersinn, eines der Quadrate ist etwas nach innen versetzt, was eine kreisende, sich spiralförmig beschleunigende Bewegung hin zur Mitte suggeriert.

Die beiden Konstellationen Eugen Gomringers auf der gegenüberliegenden Seite sind ebenfalls streng konstruiert und ganz Bewegung – sowohl inhaltlich-semantic als auch formal-strukturell. Die obere Konstellation beschreibt das unendbare Zusammenspiel von Teil und Ganzem, von Zentrum und Rand, und einen zyklischen (Wachstums- und Teilungs-)Prozess:

sich zusammenschließen und
sich abgrenzen

die mitte bilden und
wachsen

die mitte teilen und
in die teile wachsen

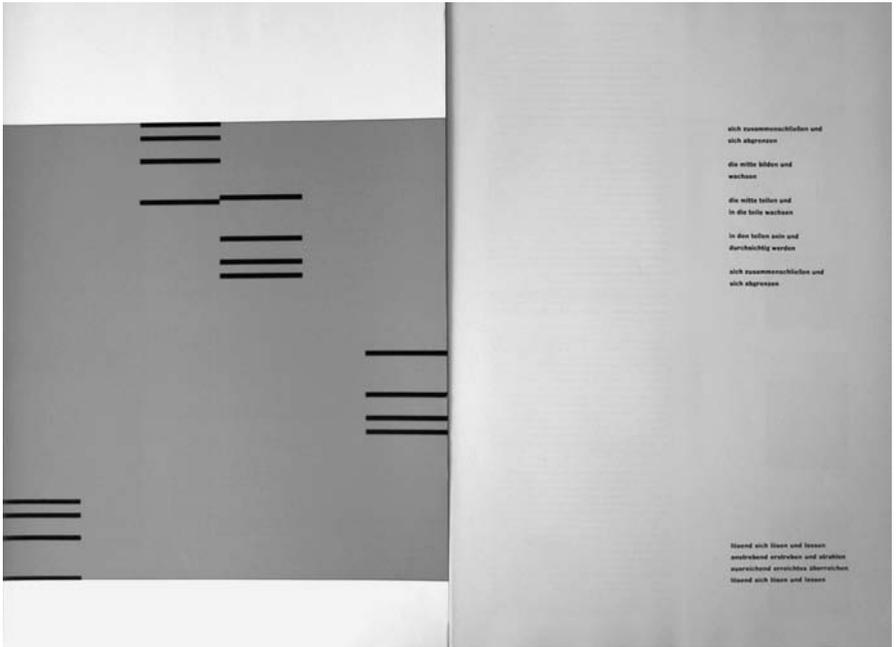
in den teilen sein und
durchsichtig werden

sich zusammenschließen und
sich abgrenzen

Die (Lese-)Bewegung wird durch die Enjambements über das jeweilige Zeilenende hinausgeführt, und Anfang und Ende werden über die Wiederholung der ersten «Strophe» miteinander verknüpft. Diese Kreisbewegung wird von der zweiten Konstellation aufgenommen, in der die erste und letzte Zeile ebenfalls eine Schleife bilden:

lösend sich lösen und lassen
anstrebend erstreben und strahlen
ausreichend erreichtes überreichen
lösend sich lösen und lassen

Dieses auf den strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Bild und Text beruhende Arrangement von Konstellation und Lithographie berücksichtigt auch die Flächensyntax der Seite: Die Position der zwei Konstellationen Gomringers ist abgestimmt auf die der Graphik Wyss'. Im Idealfall fördern diese Arrangements von Text und Bild durch die Herausstellung ihrer Strukturäquivalenzen – hier: kreisende Bewegung, Zentrum und Rand, Teil und Ganzes, Annäherung und Ablösung – neue Einsichten in Text bzw. Bild.



3 Doppelseite aus *spirale* 3/1954 mit Marcel Wyss: *Variation 3/4* und Eugen Gomringer: *sich zusammen-schließen und und lösend sich lösen und lassen.*

III

Im Gegensatz zur hochwertig gestalteten *spirale* ist die New Yorker Zeitschrift *0 To 9* von Vito Hannibal Acconci und Bernadette Mayer aus billigstem Material und mit einfachster Technik hergestellt. Die insgesamt sechs Ausgaben zwischen April 1967 und Juli 1969 wurden auf Schreibmaschine produziert und mittels Matrize vervielfältigt und erinnern in Aufmachung und Druckqualität an typische Underground-Zeitschriften.²⁹ Die Gestaltung scheint ganz von den zur Verfügung stehenden Produktions- und Vervielfältigungsmitteln bestimmt zu sein. Das Format entspricht dem üblichen US-Letter-Papier, die Auflagenhöhe von 100 bis 350 Stück war wohl diktiert durch die Kapazität einer Matrize, die Hefte wurden geklammert. Auch für die Cover nahm man das, was zur Hand war, etwa gebrauchte Buchumschläge in der vierten Ausgabe, die von Exemplar zu Exemplar variieren und so die einzelnen Exemplare in Unikate verwandeln.³⁰ Ein einfacher Stempelaufdruck «0 To 9» genügte, um die gefundenen Materialien zum Cover zu deklarieren. Der Vorteil dieser «einfachen» Produktionsbedingungen liegt auf der Hand: Die Herausgeber waren unabhängig von Druckern, Setzern, Verlegern etc.

Anfangs handelte es sich um eine reine Textzeitschrift, die neben den Texten der Herausgeber und ihrer Freunde und Bekannten auch relativ viele Texte zugänglich machte, die vergriffen, entlegen veröffentlicht, in Vergessenheit geraten oder nie übersetzt worden waren, darunter von Novalis, Andersen, Flaubert, Robert Walser, Apollinaire und anderen Dichtern, denen man sich verbunden fühlte – «to set a context for ourselves too.»³¹ Neben diesen Referenzen trägt auch der für eine Literaturzeitschrift recht ungewöhnliche Titel *0 To 9* zur eigenen Verortung im Literaturbetrieb bei. Er lehnt sich an Jasper Johns' Nummern-

bilder *0 Through 9* (1961) an und bietet zudem die Möglichkeit, «to avoid expression and [...] to get some cold, neutral system».³² Damit positioniert sich *0 To 9* bereits im Titel in Abgrenzung zu anderen Literaturzeitschriften.

Im Laufe der sechs Ausgaben gesellten sich zu den Texten immer mehr Zeichnungen, Skizzen, Schemata und handschriftliche Notizen, die sich in ihrem Präsentationsmodus und der Druckqualität allerdings kaum von den literarischen Texten unterschieden. Sie stammten vor allem aus dem Umfeld der gerade entstehenden Concept Art, Language Art und Aktionskunst. Ausgelöst wurde diese Öffnung zu den künstlerischen Bewegungen der Zeit von dem Wunsch, «to generate for ourselves a kind of wider, affinity-based artistic context».³³ Hiermit dokumentiert die Zeitschrift ein Schlüsselmoment im Zusammentreffen von Literatur und Kunst im New York der späten 1960er Jahre, sie ist Zeugnis und Impulsgeber der wechselseitigen Befruchtungen zugleich.

Im Gegensatz zu den Inhalten und der Entstehungsgeschichte finden die Besonderheiten der Gestaltung von *0 To 9* – abgesehen von den o.g. Produktionsbedingungen – nur äußerst selten in der Sekundärliteratur Erwähnung. Sie liegen auch nicht ganz so offen zutage wie im Fall der *spirale* und verdanken sich den literarisch-künstlerischen Interventionen des Herausgebers Vito Acconci. Dieser begann seine künstlerische Laufbahn als Dichter³⁴, wobei er schon damals die Literatur in erster Linie als Performance begriff, bei der die einzelne (Buch-)Seite zum Aktionsraum von Sprache wird:

My involvement with poetry was with movement on a page, the page as a field for action. My aim was to find a language that went with the page rather than against it: use language to cover a space rather than to uncover a meaning.³⁵

Es kann daher nur wenig verwundern, dass *0 To 9* in dem Moment ein Ende fand, als die Performance von der Seite in reale Räume überführt wurde, wovon die Beilage zur letzten Ausgabe mit Dokumentationen, Entwürfen und Skripten von «street works» zeugt: «once *0 To 9* had hit the streets, it couldn't go back to the page.»³⁶

Wie sehr nicht nur Acconcis frühes literarisches Werk, sondern auch seine Herausgeberpraxis von dem Verständnis der Seite als Aktionsraum bestimmt ist, lässt sich aus seiner Absage an einen Autor ermesen, in der es heißt: «Not the kind of thing *0 To 9* is out for; for me, there's too much emphasis on message here, not enough on the space of the page».³⁷ Diese «Herausgeberpolitik» steht im Einklang mit zeitgenössischen künstlerischen Entwicklungen, die heute unter dem Label der Language Art subsumiert werden: «In this context, language is increasingly understood not just as a material but as a kind of «site». The page is a visual, physical container – an 8 ½ × 11 inch white rectangle analogous to the white cube of the gallery – and also a place for action and a publication context.»³⁸ So erklärt sich dann auch z.B. die Entscheidung der Herausgeber, die Beiträge der Zeitschrift nicht – wie häufig bei Literaturzeitschriften – platzsparend unmittelbar aneinander anzuschließen, sondern jeden noch so kurzen Beitrag auf einer neuen Seite beginnen zu lassen, damit er deren Raum unbehindert von anderen Texten bespielen kann.

Acconcis Bestreben nach Explorierung der Seite als Aktionsraum von Literatur manifestiert sich in seinen eigenen Beiträgen, in deren Konzeption er das Medium Zeitschrift und seine Rolle als Herausgeber einbezog. *Act 3, Scene 4* etwa akzentuiert den weißen Raum der Seite als solchen, denn neben dem Autornamen

warmer temperatures everywhere except, however, in the northern

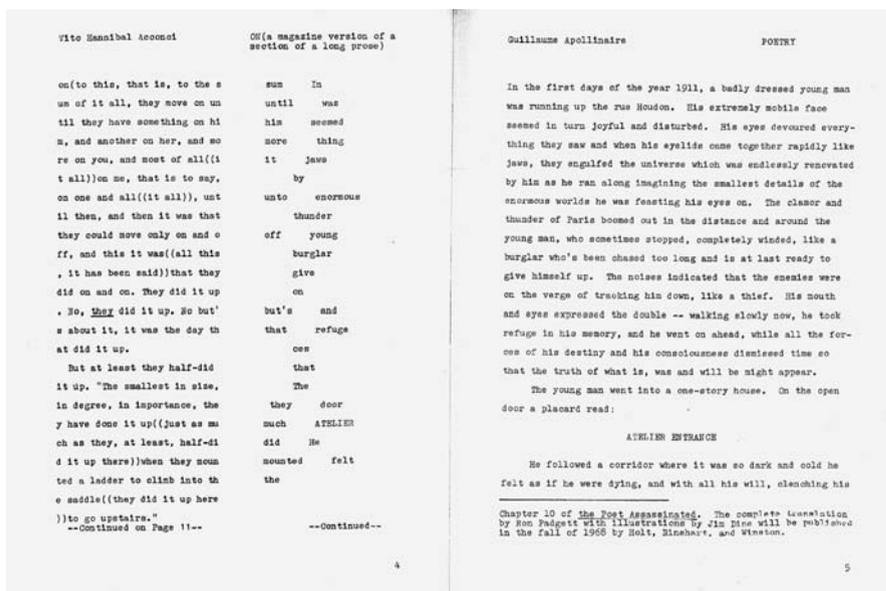
4 Vito Acconci:
Act 3, Scene 4, in:
o To 9, 5/1969, S. 70.

(The line you have read is the 302nd of
a 350 line piece; the rest appears in the
other 349 copies of O TO 9 number 5.)

70

und Titel zu Beginn und den Seitenzahlen enthalten die sechs Seiten nur noch eine einzige Zeile mit Text und einer Parenthese (Abb. 4): «The line you have read is the 302nd of a 350 line piece; the rest appears in the other 349 copies of O To 9 number 5.»³⁹ Die Länge des Beitrags (350 Zeilen) bemisst sich also nach der Auflagenhöhe. Darüber hinaus wird in jedem Exemplar der Zeitschrift immer nur eine der 350 Zeilen abgedruckt. Wer den gesamten Text (eine Folge von Wettermeldungen) lesen möchte, müsste sich also alle 350 Exemplare der Zeitschriftennummer besorgen. Wie schon bei dem individuellen Buchumschlagscover in der vierten Ausgabe gewinnt auch hier jedes der 350 Exemplare den Status eines Unikats und Originals, in dem ein jeweils anderer Auszug aus *Act 3, Scene 4* abgedruckt ist.

Auch in *ON* (a magazine version of a section of a long prose) in 3/1968 wird die Seite zum Aktionsraum, in dem das Medium Zeitschrift reflektiert wird. (Abb. 5) Der Text besteht aus 15 Seiten, die sich über die Zeitschrift verteilen und dabei immer wieder zwischen andere Beiträge schieben.⁴⁰ Er weist zwei Spalten auf: Die äußere bildet einen Fließtext, der den zur Verfügung stehenden Raum aufs Zeichen genau ausfüllt, wobei auf Trennstriche und korrekte Silbentrennungen



5 Doppelseite mit Vito Acconci: *ON* und Guillaume Apollinaire: *Poetry*, in: *O To 9*, 3/1968, S. 4–5.

verzichtet wird. Die innere Spalte ist spärlicher gefüllt, sie setzt sich zusammen aus den jeweils marginalen Worten des angrenzenden Textmaterials links und rechts: Aus der äußeren Spalte, also Acconcis Text, werden die randständigen Buchstaben der Trennungen am Zeilenende übernommen, aus der gegenüberliegenden Seite, also einem fremden Text, jeweils das erste Wort einer jeden Zeile. Die Textdichte dieser Spalte variiert entsprechend. Mithilfe dieser aleatorischen Verknüpfung eigener und fremder Textelemente verwebt Acconci seinen Beitrag unauflösbar mit den umgebenden Texten.⁴¹ Somit wird hier die Zusammengehörigkeit der diversen, per definitionem disparaten Beiträge einer Zeitschrift nicht mehr nur rein äußerlich über Heftung oder Paginierung postuliert, sondern auf der Ebene des Sprachmaterials «im Reißschlussverfahren» hergestellt.⁴² Damit kommt noch eine weitere Dimension der Seite für Acconci ins Spiel: «This site is implicitly relational and dynamic: words on a page operate in relation to other texts and statements».⁴³

Ähnlich geht Acconci in *Moving* in 5/1969 vor. Diese Intervention ist so stark mit den anderen Beiträgen der Zeitschrift verwoben, dass sie im Gegensatz zu *Act 3, Scene 4* und *ON* nicht einmal mehr als eigenständiges Werk im Inhaltsverzeichnis der Nummer auftaucht und auch andernorts i. d. R. nicht reproduziert bzw. verzeichnet ist.⁴⁴ Auch hier richtet sich der Fokus auf das umgebende Sprachmaterial, allerdings in einer sehr viel reduzierteren Form: (Abb. 6) Das Wort «moving» schreibt sich 19mal diskret am unteren Seitenende in die Beiträge anderer ein, indem es sich dort mit dem allerletzten Wort des jeweiligen Beitrags verbindet. Darunter gesetzt sind jeweils die Initialen V. H. A. So werden im hier abgebildeten Beispiel Sol LeWitts *Sentences on Conceptual Art* mit der – durchaus bedeutsamen – Phrase «moving art» abgeschlossen. Auch die letzte dergestalt entstandene Wortgruppe auf Seite 96 «moving etc.» entbehrt nicht des Sinns,

14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept.

15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally.

16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature. Numbers are not mathematics.

17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.

18. One usually understands the art of the past by applying the conventions of the present, thus misunderstanding the art of the past.

19. The conventions of art are altered by works of art.

20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.

21. Perception of ideas leads to new ideas.

22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete.

23. One artist may mis-perceive (understand it differently than the artist) a work of art but still be set off on his own chain of thought by that misconstrual.

24. Perception is subjective.

25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others.

26. An artist may perceive the art of others better than his own.

27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.

28. Once the idea of the piece is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly.

There are many side effects that the artist cannot imagine. These

may be used as ideas for new works.

29. The process is mechanical and should not be tampered with. It should run its course.

30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.

31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's concept involved the material.

32. Final ideas cannot be rescued by beautiful execution.

33. It is difficult to bungle a good idea.

34. When an artist learns his craft too well he makes slick art.

35. These sentences comment on art but are not art.

moving art
-V.H.A.

5

6 Vito Acconci: *Moving*, in: *o To 9*, 5/1969, S. 4-5.

bringt sie doch grundlegende Charakteristika des Mediums Zeitschrift auf den Punkt, nämlich Beweglichkeit und Fortsetzbarkeit. Mit diesen zufällig entstehenden Kombinationen aus 19 Variablen und einer Konstante (ironischerweise dem Wort «moving») legt Acconci also nicht zuletzt das Wesen einer jeden Zeitschrift offen, nämlich das Zugleich von Disparatheit und Ganzem, von Beständigkeit und Veränderung, von Kontinuität und Wandel, von Zufälligkeit und Konzepti-
on.⁴⁵

Acconcis literarisch-künstlerische Interventionen *ON* und *Moving* sind somit Ausdruck seines Selbstverständnisses als Herausgeber einer Zeitschrift, in der es nicht nur den weißen Raum der Seite auszufüllen, sondern auch einen Raum der Vermittlung und Verknüpfung zu gestalten gilt. Die Kollaboration und Vermittlung, die jeder Herausgeberschaft zugrunde liegen, werden hier zur konzeptuellen, künstlerischen Strategie, welche nicht nur die Einzelbeiträge der Zeitschrift miteinander verzahnt, sondern darüber hinaus die Besonderheiten des Mediums reflektiert und auf einer Metaebene künstlerisch exploriert. Die Zeitschrift ist hier nicht mehr nur Kommunikationsmedium, sondern auch künstlerisches Medium.

Anmerkungen

- 1 Tobias Vogt sucht diese «Sonderrolle», die «in der Geschichte der Moderne den Zeitschriften von bildenden Künstlerinnen und Künstlern [...] im Vergleich zu den Literaten- oder Musikerzeitschriften zukommt», damit zu erklären, dass bei der literarischen Zeitschrift «das künstlerische Medium des Textes gleich bleibt». Es sei kein «Medienwechsel» nötig, «der zusätzlich besondere Möglichkeiten bereithält.» Tobias Vogt, «10½ inch square format. *Artforum* als Künstlerzeitschrift», im vorliegenden Band, S. 79.
- 2 Gleiches gilt für das Englische: Statt von «writers' magazine» spricht man wohl eher von «literary magazine» oder «literature magazine».
- 3 Vgl. Annemarie Bucher, *spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964*, Baden 1990 und *O To 9. The Complete Magazine: 1967–1969*, hg. v. Vito Acconci u. Bernadette Mayer, New York 2006 (Faksimile).
- 4 Clive Phillpot, «Artists as Magazinists», in: *in numbers. Serial Publications by Artists Since 1955*, hg. v. Philip E. Aarons u. Andrew Roth, Zürich u. New York 2010, S. 177–184, 178.
- 5 «Mimeo» ist die Abkürzung für mit einem Mimeographen (Matrizendrucker) hergestellte Drucke. Steven Clay u. Rodney Phillips, *A Secret Location on the Lower East Side. Adventures in Writing, 1960–1980*, New York 1998, S. 207.
- 6 Vgl. Bucher 1990 (wie Anm. 3), S. 62. Dieter Roth verließ die Zeitschrift aufgrund von Interessensverschiebungen und Meinungsverschiedenheiten 1953/54 wieder. Ausführlich zu den internen Kontroversen vgl. ebd., S. 75 u. S. 95–96.
- 7 Vgl. etwa die letzte Ausgabe 9/1964 mit einem signierten Multiple von Marcel Yws.
- 8 Bucher 1990 (wie Anm. 3), S. 64.
- 9 Vgl. ebd.
- 10 In den Nummern 3 bis 6/7 wird auf den Untertitel verzichtet. Erst Nummer 8/1960 enthält wieder einen Untertitel. Dieser lautet nun allerdings: «internationale zeitschrift für konkrete kunst und gestaltung».
- 11 Erste Seite der großformatigen Beilage zu 2/1955.
- 12 Bucher 1990 (wie Anm. 3), S. 10.
- 13 Max Eichenberger, in: *Die Tat*, 10. Dezember 1955, zit. nach ebd., S. 157.
- 14 Vgl. ebd., S. 10.
- 15 Hintere Innenseite des Covers von *spirale* 5/1955 [Herv. A. G.].
- 16 Es gab nur wenige Vorläufer (z.B. *Ver sacrum*), im literarischen Bereich könnten davon Daniel Spoerri *material* (1958–59) und Max Benses *rot* (1960–97) inspiriert gewesen sein.
- 17 Eugen Gomringer, «grenzgänge – ein vorwort», in: Ders., *zur sache der konkreten*, Bd. I, *konkrete poesie*, St. Gallen 1988, S. 5–6, hier S. 5.
- 18 Vgl. Reinhard Krüger, «Konkrete Beschreibung von Eugen Gomringers konstellationen – constellations – constelaciones», in: Eugen Gomringer, *konstellationen – constellations – constelaciones* [1953], Berlin 2008, o. S.
- 19 «*Fröhliche Wissenschaft*»: das Archiv Sohm, hg. v. Thomas Kellein, Stuttgart 1986, S. 48.
- 20 Hintere Innenseite des Covers von *spirale* 5/1955.
- 21 Bucher 1990 (wie Anm. 3), S. 66.
- 22 Ebd., S. 124.
- 23 Eugen Gomringer, «vom vers zur konstellation» [1954], in: *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*, hg. v. Eugen Gomringer, Stuttgart 2001, S. 155–160, hier S. 158.
- 24 Eugen Gomringer, «weshalb wir unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen» [1960], in: Ders., *theorie der konkreten poesie. texte und manifeste 1954–1997*, Bd. 2, Wien 1997, S. 32–38, hier 36.
- 25 Eugen Gomringer, «Gedichte in Großformat», in: Ders., *konkrete poesie 1952–1992. Ausstellungskatalog der Galerie im Stadttheater Ingolstadt*, Ingolstadt 1992, o. S.
- 26 Ausführlicher vgl. Oliver Herwig, *Wordesign. Eugen Gomringer und die bildende Kunst*, München 2001, S. 116.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., S. 117.
- 29 Vgl. allgemein zum Kontext Steven Clay u. Rodney Phillips, «A Little History of the Mimeograph Revolution», in: Dies. 1998 (wie Anm. 5), S. 12–54.
- 30 Eine farbige Abbildung aller Cover findet sich in Aarons u. Roth 2010 (wie Anm. 4), S. 37.
- 31 Thurston Moore, «*O To 9* and Back Again. Interview with Vito Acconci», in: *Vito Hannibal Acconci Studio*, hg. v. Vito Acconci u. Mela Dávila, Barcelona 2004, S. 72–87, hier S. 73. Vgl. auch Christophe Wavelet: «Interview with Vito Acconci and Yvonne Rainer», in: Ebd., S. 12–46, hier S. 18.
- 32 Ebd., S. 87. Zu Jasper Johns vgl. ebd., S. 74.
- 33 Wavelet 2004 (wie Anm. 31), S. 18.
- 34 Vgl. *Language to cover a page: the early writings of Vito Acconci*, hg. v. Craig Dworkin, Cambridge/Mass. 2006.
- 35 Vito Acconci, o. T., in: *Avalanche*, Herbst 1972, S. 4–5, hier S. 4.
- 36 Vito Acconci, «10 (A Late Introduction To *O To 9*)», in: Acconci u. Mayer 2006 (wie Anm. 3), S. 7–11, hier S. 11.
- 37 Brief von Vito Acconci an Hugh Fox vom 4. September 1968, zit. nach Craig Dworkin, «Introduction: Delay in Verse», in: Ders. 2006 (wie Anm. 34), S. X–XIII, XVII, hier Anm. 6.
- 38 Liz Kotz, *Words to be looked at: language in 1960s art*, Cambridge/Mass. 2007, S. 138.
- 39 Vito Acconci, «Act 3, Scene 4», in: *O To 9*, 5/1969, S. 65–70, hier S. 70.

40 Im Inhaltsverzeichnis der Zeitschrift ist nur der Beginn auf Seite 4 aufgeführt. Dass der Text fortgesetzt wird, wird über Angaben wie «Continued on Page 11» signalisiert.

41 Diese Dimension geht völlig verloren, wenn man den Text *Acconci* nur als Folge von unmittelbar aneinander anschließenden Einzelseiten reproduziert, wie beispielsweise in *Acconci u. Dávila 2004* (wie Anm. 31) und *Dworkin 2006* (wie Anm. 34) geschehen.

42 Unterstrichen wird diese Idee des Zusammenhalts aller Beiträge durch das Cover, auf dem sich die ersten Zeilen aller Beiträge hintereinanderweg befinden.

43 *Kotz 2007* (wie Anm. 38), S. 138.

44 Vgl. etwa *Dworkin 2006* (wie Anm. 34) und *Acconci u. Dávila 2004* (wie Anm. 31).

45 Dieses zugleich manifestiert sich auch visuell, da z.B. die Beiträge zunehmend nicht mehr neu abgetippt und somit dem Layout der Zeitschrift angepasst und vereinheitlicht werden, sondern in ihrer originalen (typo-)graphischen Gestaltung übernommen werden.