

Kol Marc Adrian & Anna Astaber Peter Weibel (hsyl), New Civic Graz,
Roter Weg, Klagafur 2007

PETER WEIBEL

PETER WEIBEL

MARC ADRIAN, VATER DER
ÖSTERREICHISCHEN MEDIENKUNST

MARC ADRIAN, FATHER OF (2007)
AUSTRIAN MEDIA ART

S. 14-29

I. Ein Künstler aus Kakanien

I. An Artist from Kakania

Wer die Auffassung teilt, dass Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–1942) unter anderem auch die beste Darstellung „Kakanien“ – der kaiserlich-königlichen-österreichisch-ungarischen Monarchie – und dessen ist, was nach seinem Zerfall davon übrig blieb, nämlich Österreich, wird verstehen, dass es nahe liegt, Österreich selbst als ein „Land ohne Eigenschaften“ zu sehen.¹ Zu viele Männer ohne Eigenschaften haben einen wesentlichen Teil zum Kollaps der K.u.K.-Monarchie beigetragen und ein „Land ohne Eigenschaften“ – die Zweite Republik Österreich – hervorgebracht.

For those who agree that Robert Musil's *The Man Without Qualities* (1930–1942) presents us with among other things the best portrait of “Kakania,”¹ the Austro-Hungarian Monarchy, not to mention what came after it, namely Austria, it will be understandable that one could just as easily use a slightly modified version of Musil's title namely “The Country without Qualities”² to describe the phenomenon Austria in its entirety. All too many men without qualities played an important part in bringing about the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy, eventually leading to the current state of affairs in the Second Republic of Austria, this “country without qualities.”

Diesen strukturellen Überlegungen Musils folgend, kann man in der Tat sehen, dass die K.u.K.-Monarchie und die Erste Republik Österreich (1918–1938) eine ungewöhnliche Vielfalt an Talenten in Wissenschaft und Kunst hervorgebracht haben, also Frauen und Männer mit einer Fülle an Eigenschaften, die von Männern ohne Eigenschaften in der Politik behindert oder sogar zur Emigration gezwungen wurden. Der Doppeladler als Staatssymbol des K.u.K.-Reiches und der Republik symbolisiert nicht nur die „Doppelliter-Flasche Wein“ (Doppler) und deren Anarchismus, wie der Titel des Buches *Doppleranarchie* von Lisl Ponger² als hübschen Kalauer nahe legt, sondern vor allem die janusköpfige Gesellschaftsstruktur Österreichs. Die Herrschenden in Politik und Wirtschaft haben zu wenige Eigenschaften. Ihnen gegenüber stehen in Wissenschaft und Kunst Menschen mit vielen Eigenschaften. Klarerweise führt dies zu Polarisierungen und Spannungen, die einerseits zu Höchstleistungen animieren, doch andererseits destruktiv sind. Das Problem ist und bleibt, dass die Republik die vordemokratische Reproduktion der Eliten als Erbe angenommen hat und fortsetzt. Dies führte dazu, dass die Herrschenden

Following the structural considerations of Musil's work, one can in fact recognize that the Austro-Hungarian Monarchy and the First Republic of Austria (1918–1938) produced an unusual variety of talented scientists and artists, that is, women and men with an abundance of qualities, who however were hindered if not forced into immigration by the many men without qualities holding political power. The double eagle as symbol of the Austro-Hungarian Empire and likewise the First Republic of Austria not only symbolizes the double liter bottle of wine or *Doppler*³ and its anarchism, which can also be heard in the pun made in the title of Lisl Ponger's book *Doppleranarchie*,⁴ it also could be seen as representing the Janus-faced structure of Austrian society. The political and economic ruling class has too few qualities, with the many artists and scientists “with many qualities” all standing in explicit contradiction to them. Naturally this leads to polarizations and tensions which can inspire excellence, but this at the same time can also be destructive. The problem remains that the Republic has taken on and continues the legacy of the pre-democratic reproduction of elites. This has led to

1 [Translator's Note] In German the Austro-Hungarian Empire was abbreviated as the “K. und K. Monarchie” or the “[K]aiserliche und [K]önigliche Monarchie” [the Kaiser of Austria and the King of Hungary] which when pronounced in German sounds like “ka und ka,” which is implied in the scatological-sounding name “Kakania.”

1 Vgl. Robert Menasse, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*, Vienna: Sonderzahl Verlag, 1992.

2 See: Robert Menasse, *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*, Vienna: Sonderzahl Verlag, 1992.

2 Lisl Ponger, *Doppleranarchie*, Wien: Falter Verlag, 1990.

3 [Translator's Note] The Austrian German word “Doppler,” the short form of “Doppel Liter” [double liter] is used to denote a bottle of inexpensive wine.

4 See: Lisl Ponger, *Doppleranarchie*, Vienna: Falter Verlag, 1990.

der Republik immer noch die „Männer ohne Eigenschaften“ sind, wie zu Zeiten der Monarchie. Auch im Herrschaftsgefüge der Zweiten Republik, auch in der Doxakratie, der Herrschaft der Meinung in den Massenmedien, herrschen die Profile ohne Eigenschaften. Sie erschweren den Menschen mit Eigenschaften das Leben.

Die restaurative Grundstimmung Österreichs zwang die progressiven Kräfte trotz ihrer historischen Niederlagen, immer wieder aufs Neue zu revoltieren und sich dabei zu immer größeren und extremeren Leistungen der kritischen Rationalität zu steigern. Diese Dialektik ist besonders dem beginnenden 20. Jahrhundert abzulesen. In einer beispiellosen Epoche der intellektuellen Schwäche auf Seite der Herrschenden, die zum Niedergang der Monarchie führte, gab es um 1900 auf der anderen Seite einen unglaublichen Aufstieg der Wissenschaft und Kultur. Auf der einen Seite findet man bis heute in den herrschenden Klassen eine dumpfe Leiblichkeit vor, ein Insistieren auf der unvermittelten Sinnlichkeit. Diese Schule der Restauration sieht den Menschen und seinen Körper als Schauplatz der Entfaltung der Nahsinne und bewundert die daraus entstehende Expressivität. Ein anthropologisches Grundmuster, das die Menschen in der Steinzeit erworben haben, ist für diese Schule und deren Kunst noch immer das gültige Muster, das von Kirche und Staat, von Staatsoper und Burgtheater, von Hofkanzlei und Hochamt logistisch und ideologisch unterstützt wird. Auf der anderen Seite wurden unter den Bedingungen der Monarchie und der Republiken Österreichs überragende Beiträge zur Entwicklung der industriellen Revolution und der technischen Zivilisation, insbesondere der elektronischen Epoche, hervorgebracht – ein paradoxer Vorgang.

Je größer der Druck der eigenschaftslosen Herrschenden wurde, umso schärfer wurden die Instrumente der Analyse, mit denen sich die Unterdrückten zu befreien suchten. So hat sich in der Hölle der Mediokrität das Paradies der analytischen Philosophie als Gegenort gebildet. Diese Tradition des Analytischen hat den Leib nicht auf die Nahsinne reduziert, sondern legt den Schwerpunkt auf den Menschen als vernunftbegabtes Wesen mit den Fernsinnen Auge und Ohr, und dem Gehirn als größtem

the state of affairs where the ruling class of the Republic is still made up of “men without qualities” in much the same way as during the monarchy. This is also obvious in the political system of the Second Republic, especially in the “doxocracy,” the rule of opinion in mass-media in which the profiles without qualities reign. They continue to make the lives of anybody with qualities difficult.

The prevailing reactionary mood in Austria, in spite of its many historical setbacks, has continually forced the progressive forces to revolt and with this to aspire to ever extremer heights of critical rationality. This dialectic can especially be witnessed in the developments of the first part of the 20th century. In an unparalleled epoch of intellectual debility on the part of the ruling class, eventually leading to the downfall of the monarchy, the turn of the century also saw an unbelievable advancement of science and culture. Up to today, the ruling class has celebrated a dull physicality, insisting on an unmediated sensualism. This school of thought harkening back to the restoration, views the body as the place where the immediate senses can fully blossom, marveling at the expressiveness which is made possible through this. A fundamental anthropological pattern that mankind acquired in the stone age continues to constitute the valid parameters for this school of thought and its corresponding notion of art, which is logistically and ideologically furthered by the church and the state, the national opera and theater, as administered by the imperial chambers and offices. On the other hand, under the conditions of the Monarchy and the Republics of Austria, numerous significant contributions to the development of the industrial revolution and technological civilization were made, especially to the electronic epoch—which has led to a paradoxical situation.

The greater the pressure from the qualityless ruling elite, the more exact became the instruments of analysis with which the oppressed sought to free themselves. It was in this way that amidst the hell of mediocrity, it was possible to construct the rigorous paradise of analytical philosophy. This tradition did not reduce the body to the immediate somatosensory, but rather placed its emphasis on man as a being endowed with reason, with the extended fields of perception of the auditory and

Fernsinn, weil durch das Gehirn, durch seine Abstraktions- und Symbolisationsleistungen, das leibliche Gefängnis der Nahsinne, das Gefängnis des *hic et nunc* überschritten werden kann. Die Analyse der Sprache, der psychologischen und physikalischen Bedingungen von Kommunikation war Voraussetzung für die Entwicklung einer telematischen Kultur, und ist nun notwendig, um die zunehmende Abstraktion der Welt als Folge des Fortschreitens der Fernsinne zu bewältigen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Wien der Schauplatz der großen analytischen Auseinandersetzungen, von der Psychoanalyse Sigmund Freuds bis zur Sprachanalyse Ludwig Wittgensteins. In dieser Tradition der Vielfalt der Begabungen und der Reflexion stehen die österreichische Medienkunst und ihr Pionier Marc Adrian.

Durch Architekten wie Adolf Loos und Friedrich Kiesler hat Österreich vor 1945 eine radikale und visionäre Architektur von Weltgeltung hervorgebracht, die nach 1945 mit Hans Hollein, Coop-Himmelb(l)au und anderen fortgesetzt wurde. Die sprachanalytische Philosophie des Wiener Kreises – Beispiele hierfür sind Rudolf von Carnaps *Der logische Aufbau der Welt* (1928), *Die logische Syntax der Sprache* (1934), oder Kurt Gödels *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica I*, (1931) – der zerschlagen und dessen Mitglieder zur Emigration gezwungen wurden, hat sich nach 1945 in der experimentellen Literatur der Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) und deren Umfeld (Friederike Mayröcker, Ernst Jandl) fortgesetzt. Die auf dieser Tradition aufbauenden Autoren von Peter Handke bis Elfriede Jelinek haben ebenfalls Weltgeltung. Wenn wir das Spektrum der radikalen Rationalität und analytischen Tradition auf die Musik erweitern, erkennen wir, dass von der Zwölftonmusik von Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg und Anton von Webern bis zur aktuellen Musik der Gegenwart, z.B. Olga Neuwirth, ebenfalls die analytische Musik Österreichs Größe in der Kultur festigt. Der Tradition der Verzauberer, die im Auftrag der Regierenden im Namen der Unterhaltung oder Quote über die sozialen Zustände hinwegtrösten sollen, stehen die „Entzauberer der Welt“ (Max

visual systems along with the brain which, through its capacity of abstraction and symbolization, is active in the most extended field of all with which it is possible to transcend the bodily prison of the somatosensory, this prison of *hic et nunc*. An analysis of language, of the psychological and physiological basis of communication was the precondition for developing a telematic culture, and this has now become necessary to come to terms with due to the increasing abstraction of the world as a consequence of the progression of the extended fields of perception. At the beginning of the 20th century, Vienna was the location of extensive analytical debates, ranging from Sigmund Freud's work on Psychoanalysis to the linguistic studies of Ludwig Wittgenstein. It is precisely in this tradition that one should view the diversity of talents and intellectual considerations manifest in Austrian media art and its pioneer Marc Adrian.

In Austria, a radical and visionary architecture of international significance came into being before 1945 with Adolf Loos and Friedrich Kiesler, and this legacy was continued after 1945 with Hans Hollein and Coop-Himmelb(l)au among others. The analytical philosophy of language of the Wiener Kreis—examples of which include Rudolf von Carnap's *The Logical Structure of the World* (1928), *The Logical Syntax of Language* (1934), or Kurt Gödel's *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* (1931)⁵—which was broken up and the members of which were forced into emigration, then after 1945 continued in the experimental literature of the Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) and surrounding them Friederike Mayröcker and Ernst Jandl. The authors who then built upon this tradition from Peter Handke to Elfriede Jelinek also are internationally renowned. If we expand the spectrum of radical rationality and the analytical tradition to music, then we again recognize that from the twelve-tone music of Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg and Anton von Webern, up to contemporary music, for example, Olga Neuwirth, it is again analytical music which reaffirms Austria's importance in the cultural realm. Here the tradition propagated by the magicians who stand in the service of the

die „Männer ohne
in Zeiten der Monarchie.
e der Zweiten Republik,
r Herrschaft der
edien, herrschen die
a. Sie erschweren den
ten das Leben.

nmung Österreichs
äfte trotz ihrer
immer wieder aufs
ich dabei zu immer
Leistungen der
steigern. Diese Dialek-
innenden 20. Jahr-
er beispiellosen
Schwäche auf Seite
n Niedergang der
um 1900 auf der
ublichen Aufstieg der
Auf der einen Seite
n herrschenden Klassen
vor, ein Insistieren auf
chkeit. Diese Schule
n Menschen und
latz der Entfaltung der
die daraus entstehende
pologisches Grundmuster,
Steinzeit erworben haben,
eren Kunst noch immer
on Kirche und Staat, von
ter, von Hofkanzlei und
deologisch unterstützt
te wurden unter den
hie und der Republiken
Beiträge zur Entwicklung
ion und der technischen
e der elektronischen
– ein paradoxer Vorgang.

eigenschaftslosen
so schärfer wurden
lyse, mit denen sich die
n suchten. So hat sich
ität das Paradies der
als Gegenort gebildet.
ytischen hat den Leib
eduziert, sondern
if den Menschen als
mit den Fernsinnen
Gehirn als größtem

the state of affairs where the ruling class of the Republic is still made up of “men without qualities” in much the same way as during the monarchy. This is also obvious in the political system of the Second Republic, especially in the “doxocracy,” the rule of opinion in mass-media in which the profiles without qualities reign. They continue to make the lives of anybody with qualities difficult.

The prevailing reactionary mood in Austria, in spite of its many historical setbacks, has continually forced the progressive forces to revolt and with this to aspire to ever extremer heights of critical rationality. This dialectic can especially be witnessed in the developments of the first part of the 20th century. In an unparalleled epoch of intellectual debility on the part of the ruling class, eventually leading to the downfall of the monarchy, the turn of the century also saw an unbelievable advancement of science and culture. Up to today, the ruling class has celebrated a dull physicality, insisting on an unmediated sensualism. This school of thought harkening back to the restoration, views the body as the place where the immediate senses can fully blossom, marveling at the expressiveness which is made possible through this. A fundamental anthropological pattern that mankind acquired in the stone age continues to constitute the valid parameters for this school of thought and its corresponding notion of art, which is logistically and ideologically furthered by the church and the state, the national opera and theater, as administered by the imperial chambers and offices. On the other hand, under the conditions of the Monarchy and the Republics of Austria, numerous significant contributions to the development of the industrial revolution and technological civilization were made, especially to the electronic epoch—which has led to a paradoxical situation.

The greater the pressure from the qualityless ruling elite, the more exact became the instruments of analysis with which the oppressed sought to free themselves. It was in this way that amidst the hell of mediocrity, it was possible to construct the rigorous paradise of analytical philosophy. This tradition did not reduce the body to the immediate somatosensory, but rather placed its emphasis on man as a being endowed with reason, with the extended fields of perception of the auditory and

Fernsinn, weil durch das Gehirn, durch seine Abstraktions- und Symbolisationsleistungen, das leibliche Gefängnis der Nahsinne, das Gefängnis des *hic et nunc* überschritten werden kann. Die Analyse der Sprache, der psychologischen und physikalischen Bedingungen von Kommunikation war Voraussetzung für die Entwicklung einer telematischen Kultur, und ist nun notwendig, um die zunehmende Abstraktion der Welt als Folge des Fortschreitens der Fernsinne zu bewältigen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Wien der Schauplatz der großen analytischen Auseinandersetzungen, von der Psychoanalyse Sigmund Freuds bis zur Sprachanalyse Ludwig Wittgensteins. In dieser Tradition der Vielfalt der Begabungen und der Reflexion stehen die österreichische Medienkunst und ihr Pionier Marc Adrian.

Durch Architekten wie Adolf Loos und Friedrich Kiesler hat Österreich vor 1945 eine radikale und visionäre Architektur von Weltgeltung hervorgebracht, die nach 1945 mit Hans Hollein, Coop-Himmelb(l)au und anderen fortgesetzt wurde. Die sprachanalytische Philosophie des Wiener Kreises – Beispiele hierfür sind Rudolf von Carnap's *Der logische Aufbau der Welt* (1928), *Die logische Syntax der Sprache* (1934), oder Kurt Gödels *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica I*, (1931) – der zerschlagen und dessen Mitglieder zur Emigration gezwungen wurden, hat sich nach 1945 in der experimentellen Literatur der Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) und deren Umfeld (Friederike Mayröcker, Ernst Jandl) fortgesetzt. Die auf dieser Tradition aufbauenden Autoren von Peter Handke bis Elfriede Jelinek haben ebenfalls Weltgeltung. Wenn wir das Spektrum der radikalen Rationalität und analytischen Tradition auf die Musik erweitern, erkennen wir, dass von der Zwölftonmusik von Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg und Anton von Webern bis zur aktuellen Musik der Gegenwart, z.B. Olga Neuwirth, ebenfalls die analytische Musik Österreichs Größe in der Kultur festigt. Der Tradition der Verzauberer, die im Auftrag der Regierenden im Namen der Unterhaltung oder Quote über die sozialen Zustände hinwegtrösten sollen, stehen die „Entzauberer der Welt“ (Max

visual systems along with the brain which, through its capacity of abstraction and symbolization, is active in the most extended field of all with which it is possible to transcend the bodily prison of the somatosensory, this prison of *hic et nunc*. An analysis of language, of the psychological and physiological basis of communication was the precondition for developing a telematic culture, and this has now become necessary to come to terms with due to the increasing abstraction of the world as a consequence of the progression of the extended fields of perception. At the beginning of the 20th century, Vienna was the location of extensive analytical debates, ranging from Sigmund Freud's work on Psychoanalysis to the linguistic studies of Ludwig Wittgenstein. It is precisely in this tradition that one should view the diversity of talents and intellectual considerations manifest in Austrian media art and its pioneer Marc Adrian.

In Austria, a radical and visionary architecture of international significance came into being before 1945 with Adolf Loos and Friedrich Kiesler, and this legacy was continued after 1945 with Hans Hollein and Coop-Himmelb(l)au among others. The analytical philosophy of language of the Wiener Kreis—examples of which include Rudolf von Carnap's *The Logical Structure of the World* (1928), *The Logical Syntax of Language* (1934), or Kurt Gödel's *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* (1931)⁵—which was broken up and the members of which were forced into emigration, then after 1945 continued in the experimental literature of the Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) and surrounding them Friederike Mayröcker and Ernst Jandl. The authors who then built upon this tradition from Peter Handke to Elfriede Jelinek also are internationally renowned. If we expand the spectrum of radical rationality and the analytical tradition to music, then we again recognize that from the twelve-tone music of Josef Matthias Hauer, Arnold Schönberg and Anton von Webern, up to contemporary music, for example, Olga Neuwirth, it is again analytical music which reaffirms Austria's importance in the cultural realm. Here the tradition propagated by the magicians who stand in the service of the

5 The given dates are of the original German publication, Carnap's *The Logical Structure of the World* was published in English in 1967 and *The Logical Syntax of Language* in 1937, and Gödel's *On Formally Undecidable Propositions of Principia Mathematica and Related Systems* in 1962.

Weber) gegenüber, vereinfacht: die Analytiker stehen im Widerstreit mit den Expressiven.

Wir haben also die Situation, dass Österreich bis heute seine eigene kulturelle Tradition verkennt, oder wie Hans Weigel gesagt hat, vor seiner eigenen Größe flieht.³ Allerdings ist es bezeichnend, dass Weigel, der diesen Zug der Österreicher zur Flucht konstatiert hat, selbst zu denjenigen gehört, der die Großen zur Flucht getrieben hat. Und dieser Befund ist bestimmend für die Dialektik, die ich aufzeigen möchte. Österreich verkennt seine eigene Leistung, weil die Menschen in Wissenschaft und Kunst mit zu vielen Eigenschaften und Talenten für zu viele Medien immer noch von Menschen ohne Eigenschaften und Talente kontrolliert werden. So haben wir also ein offizielles Österreichbild der Einfachheit und Monokultur und ein wirkliches Österreich der Vielfalt, der Multitude.

Ein Beispiel für die Missachtung kultureller Leistungen durch den Staat, der den Wert eines künstlerischen Werks erst erkennt, wenn es sich international durchgesetzt hat, sind drei der wichtigsten Kunstrichtungen Österreichs, die Wiener Gruppe, der Wiener Aktionismus und der Wiener Formalfilm. Als ich diese Gruppen 1970 im wien-Buch vorstellte, wobei ich die Termini „Wiener Formalfilm“ und „Wiener Aktionismus“ prägte, wurde das Werk von der Presse totgeschwiegen. Ich hatte aber zumindest einige aufmerksame Leser in Österreich, nämlich Polizisten und Juristen, Staatsanwälte und Kulturwächter. 1971 wurde ich als Herausgeber der Publikation verurteilt, das Buch beschlagnahmt und sein Vertrieb verboten. Nun, 35 Jahre später, stellt ein offizielles Haus der österreichischen Kunstgeschichte, das Museum Moderner Kunst in Wien (MUMOK), diese drei Kunstbewegungen gemeinsam aus – dies ist eine Bestätigung für meine Generation.

In der bildenden Kunst sind die Widersprüche der österreichischen Kultur am schärfsten ausgebildet, und zwar so stark, dass es immer wieder zu Konflikten mit der Obrigkeit und der Öffentlichkeit, mit dem Staat, der Kirche und den Massenmedien, den Verwaltern der geistigen Armut, kam. Österreich brachte nach 1945 immer wieder Künstlerinnen und Künstler hervor, die internationale Kunstgeschichte geschrieben haben.

ruling elite, working in the name of ratings and entertainment while trying to make you forget your sorrows, should be seen in contradistinction to these "disenchanted of the world" (Max Weber). Or to put it more simply: those who work analytically are in direct conflict with the expressive.

We are confronted with a situation where Austria fails to acknowledge its own cultural tradition, or in Hans Weigel's words, a country which is running away from its own greatness.⁶ However, it is indicative that Weigel, who recognized this Austrian tendency towards escape, himself belonged to those who forced great figures to take flight. And this situation is representative of the dialectic to which I wish to call attention. Austria fails to recognize its own accomplishments because those working in science and art with too many qualities and talents for too many different media are still controlled by people without any qualities or talents. In this way, we have an officially propagated image of Austria as a parochial monoculture and the real Austria of diversity, of the multitude.

An example of the state's disregard for cultural accomplishments which first recognizes the artistic value of a work after it had already enjoyed international success, are three of the most important artistic movements in Austria, the Wiener Gruppe, Viennese Actionism and Viennese Film Formalism. When I presented these groups in 1970 in the book *wien*,⁷ where I coined the terms "Wiener Formalfilm" [Viennese Film Formalism] and "Wiener Aktionismus" [Viennese Actionism], there was absolute silence about the work in the press. But at least I had a couple of attentive readers in Austria, namely the police and lawyers, the attorneys and guardians of culture. In 1971, I was convicted as the editor of the publication while the book was confiscated and its distribution was forbidden. Now, 35 years later, an official institution of Austrian art history, the Museum of Modern Art in Vienna (MUMOK), exhibits these three movements together—this is a late acknowledgement of my generation.

The contradictions of Austrian culture are the most strongly pronounced in the visual arts, and this to such an extent that it has continually come to conflicts with the authorities and the public,

3 Hans Weigel, *Flucht vor der Größe. Beiträge zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis Österreichs*, Wien: Wollzeilen Verlag, 1960.

6 Hans Weigel, *Flucht vor der Größe. Beiträge zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis Österreichs*, Vienna: Wollzeilen Verlag, 1960. [English translation: Hans Weigel, *Flight from Greatness: Six Variations on Perfection in Imperfection*, trans. Lowell A. Bangarter, Riverside: Ariadne Press, 1998.]

7 *wien: bildkompendium wiener aktionismus und film*, eds. Peter Weibel, Valie Export, Wien: Kohlkunstverlag 1970.

Diese Künstlerinnen und Künstler spielen aber im österreichischen Kulturleben und in offiziellen Ranglisten kaum eine Rolle, z.B. Lily Greenham, Grete Freist, Franz Rogler etc. Die privaten und öffentlichen Museen stellen sie kaum aus und sammeln sie auch nicht.

Marc Adrian ist einer jener Künstler, der an Kunstbewegungen und Ausstellungen von kunsthistorischer Bedeutung teilgenommen hat und dennoch in der offiziellen österreichischen Kunstgeschichtsschreibung bis heute keine seiner Bedeutung entsprechende Würdigung erfahren hat. Adrian ist ein Paradebeispiel für jenes Paradox der österreichischen Verkenning seiner eigenen Leistung, das ich versucht habe, strukturell zu beschreiben. Er gehört zur besten Tradition der österreichischen Kunst, die multimediale Begabung mit Analyse paart. Er ist ein universeller Künstler, der in und mit fast allen Medien und Gattungen der Kunst arbeitet, gleichzeitig diese Medien radikal analysiert und visionär transformiert. Nehmen wir einen multimedialen Prototyp wie Friedrich Kiesler, dessen utopische Architektorentwürfe der 1920er Jahre erst in den 1960er Jahren ein Echo fanden, der Ausstellungsarchitekturen und Filmhäuser gebaut hat, der Typografien, Schaufenster und Möbel gestaltete. Er war immer selbstreflexiv, rational und analytisch sowie voller utopischer Visionen. Österreich ist voll mit Künstlern, die intermedial und multimediale arbeiten. Aktionisten werden zu Malern, Zeichnern, Bühnenbildnern und Schriftstellern, wie z.B. Günter Brus. Musiker werden zu hochinnovativen Dichtern und bildenden Künstlern, wie Gerhard Rühm. Österreich tut aber immer noch so, als wären seine besten Töchter und Söhne einfache Maler oder Bildhauer oder Schriftsteller. In Wahrheit machen Österreichs beste Künstlerinnen und Künstler Musik, arbeiten in der Malerei, im Film, der Architektur, im Design, der Skulptur, in Fotografie, Video, Computerkunst usw. Sie arbeiten nacheinander oder gleichzeitig mit diesen unterschiedlichen Medien. Diese multimediale Mentalität, gepaart mit dem Willen zur genauen Analyse, ist Österreichs große Begabung und sein Beitrag zur Kulturgeschichte. Marc Adrian ist ein wesentlicher Pionier und Prototyp dieser multimedialen Mentalität.

with the state, the church and mass-media caretakers of intellectual poverty. After 19 Austria continues to bring forth numerous who made history in an international context. These artists, however, have only played a role in Austrian cultural life and hardly played a role at all in the official list of acknowledged artists, for example, Lily Greenham, Grete Franz Rogler etc. The private and public museums rarely exhibit their works and also do not collect them.

Marc Adrian is one of those artists who has part in historically significant art movements and exhibitions but nonetheless has yet to be honored for his work in the official version of Austrian art history. Adrian is the epitome of Austria's incapacity to acknowledge its own accomplishments, which I have tried to portray as a structural phenomenon. He belongs to the best tradition of Austria which combines multimedial talent with a rigor. He is a universal artist who works with every imaginable media or genre of art, while at the same time radically scrutinizing these and ingeniously transforming them. Take the multimedial prototype Friedrich Kiesler, whose utopian architectural designs from the 1920s found interest in the 1960s, who built exhibition spaces and cinemas, while designing typographic store windows and furniture. He was always reflective, rational and analytical while at the same time full of utopian visions. Austria has many artists who work intermedially and multimedially. Actionists become painters, graphic artists, designers and writers as for example Günter Brus. Musicians become innovative poets and visual artists like Gerhard Rühm. But Austria continues to pretend as though its best daughters and sons were just painters or sculptors or writers. In reality, the best Austrian artists work with music, painting, film, architecture, sculpture, photography, video, computer art. They work both simultaneously and consecutively with these different media. This multimedial mentality combined with the aspiration to exact analysis is Austria's greatest legacy and its contribution to cultural history. Marc Adrian is an important pioneer and prototype of this multimedial way of thinking.

facht: die Analytiker
den Expressiven.

on, dass Österreich
kulturelle Tradition
Weigel gesagt hat, vor
it.³ Allerdings ist es
der diesen Zug der
konstatiert hat, selbst
die Großen zur Flucht
Befund ist bestimmend
aufzeigen möchte.
eigene Leistung, weil
schaft und Kunst mit
nd Talenten für zu
von Menschen ohne
e kontrolliert werden.
zieltes Österreichbild
ur und ein wirkliches
r Multitude.

chtung kultureller
at, der den Wert eines
erkennt, wenn es sich
t hat, sind drei der
gen Österreichs, die
er Aktionismus und der
h diese Gruppen 1970 im
ei ich die Termini „Wiener
Aktionismus“ prägte,
Presse totgeschwiegen. Ich
ige aufmerksame Leser
lizisten und Juristen,
wächter. 1971 wurde
ublikation verurteilt, das
sein Vertrieb verboten.
ilt ein offizielles Haus der
schichte, das Museum
(MUMOK), diese drei
nsam aus – dies ist eine
neration.

nd die Widersprüche
ur am schärfsten
stark, dass es immer
der Obrigkeit und der
staat, der Kirche und
Verwaltern der geistigen
brachte nach 1945 immer
d Künstler hervor, die
hichte geschrieben haben.

ruling elite, working in the name of ratings and
entertainment while trying to make you forget
your sorrows, should be seen in contradistinction
to these “disenchanters of the world” (Max
Weber). Or to put it more simply: those who
work analytically are in direct conflict with the
expressive.

We are confronted with a situation where Austria
fails to acknowledge its own cultural tradition,
or in Hans Weigel's words, a country which is
running away from its own greatness.⁶ However,
it is indicative that Weigel, who recognized this
Austrian tendency towards escape, himself
belonged to those who forced great figures to take
flight. And this situation is representative of the
dialectic to which I wish to call attention. Austria
fails to recognize its own accomplishments because
those working in science and art with too many
qualities and talents for too many different media
are still controlled by people without any qualities
or talents. In this way, we have an officially propa-
gated image of Austria as a parochial monoculture
and the real Austria of diversity, of the multitude.

An example of the state's disregard for cultural
accomplishments which first recognizes the
artistic value of a work after it had already enjoyed
international success, are three of the most
important artistic movements in Austria, the
Wiener Gruppe, Viennese Actionism and Viennese
Film Formalism. When I presented these groups in
1970 in the book *wien*,⁷ where I coined the terms
“Wiener Formalfilm” [Viennese Film Formalism]
and “Wiener Aktionismus” [Viennese Actionism],
there was absolute silence about the work in
the press. But at least I had a couple of attentive
readers in Austria, namely the police and lawyers,
the attorneys and guardians of culture. In 1971,
I was convicted as the editor of the publication
while the book was confiscated and its distribution
was forbidden. Now, 35 years later, an official
institution of Austrian art history, the Museum
of Modern Art in Vienna (MUMOK), exhibits
these three movements together—this is a late
acknowledgement of my generation.

The contradictions of Austrian culture are the
most strongly pronounced in the visual arts, and
this to such an extent that it has continually come
to conflicts with the authorities and the public,

3 Hans Weigel, *Flucht vor der
Größe. Beiträge zur Erkenntnis und
Selbsterkenntnis Österreichs*, Wien:
Wolkeverlag, 1960.

6 Hans Weigel, *Flucht vor der
Größe. Beiträge zur Erkenntnis und
Selbsterkenntnis Österreichs*, Vienna:
Wolkeverlag, 1960. [English
translation: Hans Weigel, *Flight
from Greatness: Six Variations on
Perfection in Imperfection*, trans.
Lowell A. Bangert, Riverside:
Ariadne Press, 1998.]

7 *wien: bildkompendium wiener
aktionismus und film*, eds. Peter
Weibel, Valie Export, Wien:
Kohlkunstverlag 1970.

Diese Künstlerinnen und Künstler spielen aber
im österreichischen Kulturleben und in offiziellen
Ranglisten kaum eine Rolle, z.B. Lily Greenham,
Grete Freist, Franz Rogler etc. Die privaten und
öffentlichen Museen stellen sie kaum aus und
sammeln sie auch nicht.

Marc Adrian ist einer jener Künstler, der an
Kunsthistorischen Bewegungen und Ausstellungen von
künstlerischer Bedeutung teilgenommen hat
und dennoch in der offiziellen österreichischen
Kunstgeschichtsschreibung bis heute keine
seiner Bedeutung entsprechende Würdigung
erfahren hat. Adrian ist ein Paradebeispiel für
jenes Paradox der österreichischen Verken-
nung seiner eigenen Leistung, das ich versucht habe,
strukturell zu beschreiben. Er gehört zur besten
Tradition der österreichischen Kunst, die multi-
mediale Begabung mit Analyse paart. Er ist ein
universeller Künstler, der in und mit fast allen
Medien und Gattungen der Kunst arbeitet,
gleichzeitig diese Medien radikal analysiert
und visionär transformiert. Nehmen wir einen
multimedialen Prototyp wie Friedrich Kiesler,
dessen utopische Architektorentwürfe der 1920er
Jahre erst in den 1960er Jahren ein Echo fanden,
der Ausstellungsarchitekturen und Filmhäuser
gebaut hat, der Typografien, Schaufenster und
Möbel gestaltete. Er war immer selbstreflexiv,
rational und analytisch sowie voller utopischer
Visionen. Österreich ist voll mit Künstlern, die
intermedial und multimedial arbeiten. Aktionisten
werden zu Malern, Zeichnern, Bühnenbildnern
und Schriftstellern, wie z.B. Günter Brus.
Musiker werden zu hochinnovativen Dichtern
und bildenden Künstlern, wie Gerhard Rühm.
Österreich tut aber immer noch so, als wären
seine besten Töchter und Söhne einfach Maler
oder Bildhauer oder Schriftsteller. In Wahrheit
machen Österreichs beste Künstlerinnen und
Künstler Musik, arbeiten in der Malerei, im
Film, der Architektur, im Design, der Skulptur,
in Fotografie, Video, Computerkunst usw. Sie
arbeiten nacheinander oder gleichzeitig mit diesen
unterschiedlichen Medien. Diese multimediale
Mentalität, gepaart mit dem Willen zur genauen
Analyse, ist Österreichs große Begabung und
sein Beitrag zur Kulturgeschichte. Marc Adrian
ist ein wesentlicher Pionier und Prototyp dieser
multimedialen Mentalität.

with the state, the church and mass-media, those
caretakers of intellectual poverty. After 1945,
Austria continues to bring forth numerous artists
who made history in an international context.
These artists, however, have only played a minor
role in Austrian cultural life and hardly play any
role at all in the official list of acknowledged
artists, for example, Lily Greenham, Grete Freist,
Franz Rogler etc. The private and public museums
only rarely exhibit their works and also do not
collect them.

Marc Adrian is one of those artists who has taken
part in historically significant art movements
and exhibitions but nonetheless has yet to be
honored for his work in the official version of
Austrian art history. Adrian is the epitome of the
paradox of Austria's incapacity to acknowledge
its own accomplishments, which I have already
tried to portray as a structural phenomenon.
He belongs to the best tradition of Austrian art
which combines multimedial talent with analytical
rigor. He is a universal artist who works within
every imaginable media or genre of art, while
at the same time radically scrutinizing these
and ingeniously transforming them. Take the
multimedial prototype Friedrich Kiesler whose
utopian Architectural designs from the 1920s first
found interest in the 1960s, who built exhibition
spaces and cinemas, while designing typographies,
store windows and furniture. He was always self-
reflective, rational and analytical while at the same
time full of utopian visions. Austria has many
artists who work intermedially and multimedially.
Actionists become painters, graphic artists, stage
designers and writers as for example Günter
Brus. Musicians become innovative poets and
visual artists like Gerhard Rühm. But Austria still
continues to pretend as though its best daughters
and sons were just painters or sculptors or
writers. In reality, the best Austrian artists work
with music, painting, film, architecture, design,
sculpture, photography, video, computer art etc.
They work both simultaneously or consecutively
with these different media. This multimedial
mentality combined with the aspiration to
exact analysis is Austria's greatest legacy and its
contribution to cultural history. Marc Adrian
is an important pioneer and prototype of this
multimedial way of thinking.

II. Bilder, Skulpturen, Texte, Fotos, Filme:
Methodik und Multimedialität in den 1950er Jahren

1930 geboren erlebte Adrian als Jugendlicher die letzten Monate des zweiten Weltkriegs und den Terror des nationalsozialistischen Regimes. Wie für viele andere Künstlerinnen und Künstler der Neo-Avantgarde Europas ist dieses Erlebnis für ihn die entscheidende Quelle für die Hinwendung zur Rationalität, Analytik und Multimedialität. Der Aufstand gegen die Autorität, gegen das Gesetz des Vaters und gegen die Repression wird in vielfältigen Formen der Befreiung des Bildes, des Körpers, der Erotik, der Sinne und des Subjekts zelebriert. Im Widerstand zum herrschenden Naturalismus in Österreich begibt sich Adrian früh und hektisch auf Reisen ins Ausland. Der Entwurf einer Lebensweise als Nomade führt ihn legal oder illegal, mit echtem oder falschem Pass nach Paris, Mailand, Venedig, in die Zentren der Avantgarde-Kunst Anfang der 1950er Jahre. Von dort kehrt er mit Reproduktionen abstrakter Bilder zurück. So löst er sich früh aus der Wotruba-Schule, in die er 1950 eingetreten ist. Sein plastisches Frühwerk ist dennoch beeindruckend. Aber offensichtlich hat seine nomadische Existenz seinen Sinn für die Beweglichkeit geschärft, so dass er plötzlich bemerkt, wie sehr die Beweglichkeit des Betrachters vor einem Bild das Bild selbst verändert. Wahrscheinlich hat er im Ausland auch Werke der geometrischen Abstraktion gesehen, beispielsweise jene der Gruppe „Abstraction-Création: Art non-figuratif“ (1931–1937), die Max Bill, Mitglied dieser Gruppe, ab 1944 in die konkrete Kunst weiterentwickelt hat. So kommt es 1950 zu dieser erstaunlichen Innovation, dass Marc Adrian als einer der ersten Beobachter-abhängige Bilder macht. Zehn Jahre später sollte dieses Prinzip – das seit der Ausstellung *The Responsive Eye* 1965 am New Yorker MoMA als „Op-Art“ bezeichnet wird – die Kunstszene beherrschen. Adrian nannte die mit Autolack gemalten Bilder in Primärfarben „Sprungperspektiven“, weil die geometrischen Inhalte dieser Bilder, z.B. farbige Flächen, welche die Illusion eines dreidimensionalen Würfels erzeugen, umspringen können: von konkav nach konvex und umgekehrt. Fünf Jahre hindurch benutzte er diesen Umspringeffekt, ein Mechanismus, der dem Gehirn erlaubt zu

II. Pictures, Sculptures, Texts, Photos, Films:
Methodology and Multimediality in the 1950s

Born in 1930, Marc Adrian experienced as an adolescent the waning months of the Second World War and the terror of the National Socialist regime. This experience was the most important source for him and many other neo-avant-garde artists in Europe in turning their focus to rationality, analysis and multimediality. Revolt against authority, against the law of the father and against repression comes to be celebrated in various forms through the liberation of the image, the body, the erotic, the senses and the subject. Early on, Adrian frantically seeks to escape the naturalism which reigned in Austria through journeys to foreign countries. The undefined way of living as a nomad would eventually lead him, both legally and illegally, with a real or faked passport, to Paris, Milan and Venice, to the centers of avant-garde art at the beginning of the 1950s. From his travels he returns with reproductions of abstract paintings. He early severs his connections to the Wotruba school which in 1950 he had taken part in. His early sculptures are nonetheless impressive. But obviously his nomadic way of living had sharpened his sense of movement so that he suddenly notices how much the movement of the viewer changes the picture itself. Outside of Austria, he probably also saw works of geometric abstraction, for example those of the group “Abstraction-Création: Art non-figuratif” (1931–1937), which Max Bill, a member of the group, had transformed further into “concrete art” beginning in 1944. Thus in 1950 it comes to this surprising innovation, the viewer-dependent pictures which Marc Adrian was one of the first to make. Ten years later, this principle—which under the name “Op-Art” first established itself in the exhibition *The Responsive Eye* (1965) at the MoMA in New York—came to dominate the art world. Adrian called his paintings made with automobile lacquer in primary colors “Sprungperspektiven” (jumping-perspectives) because the geometric content of these pictures, for example the colorful shapes which create the illusion of a three-dimensional cube, could jump back and forth: from concave to convex and back again. For five years he used this effect of jumping around—a mechanism which made it possible for the brain to determine how

entscheiden, wie es die Sinnesdaten des Auges bewertet. Die Wahrnehmung von Gestalt und Form wird so zum Inhalt des Bildes. Die Aktivität des Wahrnehmens, in der sich das Kunstwerk erst für das Subjekt realisiert, wird selbst zum Inhalt des Werks. Ab 1955 verschärfte er mit seinen Hinterglasmontagen diesen Umspringeffekt. Bewusst bezog er den Standort des Betrachters als physisches und formales Element in das Bild mit ein. Mit einer raffinierten Technik gelang es ihm, das Werk so aufzubauen, dass sich der Bildinhalt veränderte, wenn der Betrachter seinen Standort wechselte. Diese Partizipation des Betrachters war eine außerordentlich geschichtsmächtige Erfindung. So fordert GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) im Manifest *Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel* erst 1961 die Anteilnahme des Betrachters: „Die Rolle des Werkes und die Rolle des Zuschauers hat sich verändert. Die aktive Partizipation an einem Werk ist vielleicht wichtiger als die passive Kontemplation.“⁴ Die Beobachter-Relativität, die in den 1990er Jahren bei den virtuellen computergestützten Environments eine zentrale Rolle spielen sollte, hat Adrian bereits 1950 antizipiert, eine radikale Innovation, die nicht nur die Partizipation des Betrachters durch Standortveränderung und damit die Beteiligung des Betrachters an der Schöpfung und Gestaltung des Kunstwerkes provozierte, sondern auch bereits versuchte, die Zeit als vierte Dimension in das Bild zu inkludieren. „Der Betrachter muss durch Imagination zum Mitschöpfer werden“ steht auf einer Konstruktionszeichnung Adrians zum Mobile M5 (für Kasimir Malewitsch), 1957. Der bewegte Betrachter und das bewegte Objekt standen im Mittelpunkt.

it assesses the visual information provided by the eyes. In this way, the very perception of design and form becomes the content of the image. The activity of perception, in which the artwork first is realized in the subject, itself becomes the content of the work. Beginning in 1955, the effect of “jumping back and forth” was further accentuated with his montages behind glass. He consciously integrated the standpoint of the viewer into the picture as a physical and formal element. Using a sophisticated method, it was possible to construct the work in such a way that the content of the picture changed when the viewer changed his or her position. The participation of the viewer was a historically significant invention, considering, for example, that GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) first demanded the participation of the viewer in its manifesto in 1961 *Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel*: “The role of the work and the role of the viewer has changed. Active participation in a work is perhaps more important than passive contemplation.”⁵ The viewer-relativity which was to first play a central role in virtual computer supported environments in the 1990s had already been anticipated by Adrian in 1950, a radical innovation which not only provoked the participation of the viewer through the change of position and with this the viewer's participation in the design and creation of artworks, but also already sought to include time as the fourth dimension into the picture. “Through the imagination, the viewer must begin to take part in the act of creation,” can be read on one of Adrian's blueprint drawings for the Mobile M5 (for Kasimir Malevich), 1957. Here the core of the issue is that both the viewer and the object are in movement.

e, Fotos, Filme:
tät in den 1950er Jahren

an als Jugendlicher die
n Weltkriegs und den
tischen Regimes. Wie
nen und Künstler der
st dieses Erlebnis für ihn
für die Hinwendung zur
Multimedialität. Der
tät, gegen das Gesetz
epression wird in
freiheit des Bildes, des
ne und des Subjekts
zum herrschenden
n begibt sich Adrian
en ins Ausland. Der
e als Nomade führt
chtem oder falschem
Venedig, in die Zentren
ang der 1950er Jahre.
roduktionen abstrakter
ch früh aus der Wotruba-
getreten ist. Sein
ennoch beeindruckend.
ne nomadische
ie Beweglichkeit
lich bemerkt, wie sehr
racters vor einem Bild
Wahrscheinlich hat
der geometrischen
pielsweise jene der
tion: Art non-figuratif“
l, Mitglied dieser Gruppe,
unst weiterentwickelt
dieser erstaunlichen
rian als einer der
rige Bilder macht. Zehn
Prinzip – das seit der
e Eye 1965 am New
“ bezeichnet wird – die
Adrian nannte die
lder in Primärfarben
il die geometrischen
farbige Flächen,
dreidimensionalen
ingen können: von
umgekehrt. Fünf Jahre
en Umspringeffekt,
m Gehirn erlaubt zu

II. Pictures, Sculptures, Texts, Photos, Films:
Methodology and Multimediality in the 1950s

Born in 1930, Marc Adrian experienced as an adolescent the waning months of the Second World War and the terror of the National Socialist regime. This experience was the most important source for him and many other neo-avant-garde artists in Europe in turning their focus to rationality, analysis and multimediality. Revolt against authority, against the law of the father and against repression comes to be celebrated in various forms through the liberation of the image, the body, the erotic, the senses and the subject. Early on, Adrian frantically seeks to escape the naturalism which reigned in Austria through journeys to foreign countries. The undefined way of living as a nomad would eventually lead him, both legally and illegally, with a real or faked passport, to Paris, Milan and Venice, to the centers of avant-garde art at the beginning of the 1950s. From his travels he returns with reproductions of abstract paintings. He early severs his connections to the Wotruba school which in 1950 he had taken part in. His early sculptures are nonetheless impressive. But obviously his nomadic way of living had sharpened his sense of movement so that he suddenly notices how much the movement of the viewer changes the picture itself. Outside of Austria, he probably also saw works of geometric abstraction, for example those of the group “Abstraction-Création: Art non-figuratif” (1931–1937), which Max Bill, a member of the group, had transformed further into “concrete art” beginning in 1944. Thus in 1950 it comes to this surprising innovation, the viewer-dependent pictures which Marc Adrian was one of the first to make. Ten years later, this principle—which under the name “Op-Art” first established itself in the exhibition *The Responsive Eye* (1965) at the MoMA in New York—came to dominate the art world. Adrian called his paintings made with automobile lacquer in primary colors “Sprungperspektiven” (jumping-perspectives) because the geometric content of these pictures, for example the colorful shapes which create the illusion of a three-dimensional cube, could jump back and forth: from concave to convex and back again. For five years he used this effect of jumping around—a mechanism which made it possible for the brain to determine how

entscheiden, wie es die Sinnesdaten des Auges bewertet. Die Wahrnehmung von Gestalt und Form wird so zum Inhalt des Bildes. Die Aktivität des Wahrnehmens, in der sich das Kunstwerk erst für das Subjekt realisiert, wird selbst zum Inhalt des Werks. Ab 1955 verschärfte er mit seinen Hinterglasmontagen diesen Umspringeffekt. Bewusst bezog er den Standort des Betrachters als physisches und formales Element in das Bild mit ein. Mit einer raffinierten Technik gelang es ihm, das Werk so aufzubauen, dass sich der Bildinhalt veränderte, wenn der Betrachter seinen Standort wechselte. Diese Partizipation des Betrachters war eine außerordentlich geschichtsmächtige Erfindung. So fordert GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) im Manifest *Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel* erst 1961 die Anteilnahme des Betrachters: „Die Rolle des Werkes und die Rolle des Zuschauers hat sich verändert. Die aktive Partizipation an einem Werk ist vielleicht wichtiger als die passive Kontemplation.“⁴ Die Beobachter-Relativität, die in den 1990er Jahren bei den virtuellen computergestützten Environments eine zentrale Rolle spielen sollte, hat Adrian bereits 1950 antizipiert, eine radikale Innovation, die nicht nur die Partizipation des Betrachters durch Standortveränderung und damit die Beteiligung des Betrachters an der Schöpfung und Gestaltung des Kunstwerkes provozierte, sondern auch bereits versuchte, die Zeit als vierte Dimension in das Bild zu inkludieren. „Der Betrachter muss durch Imagination zum Mitschöpfer werden“ steht auf einer Konstruktionszeichnung Adrians zum *Mobile M5 (für Kasimir Malewitsch)*, 1957. Der bewegte Betrachter und das bewegte Objekt standen im Mittelpunkt.

it assesses the visual information provided by the eyes. In this way, the very perception of design and form becomes the content of the image. The activity of perception, in which the artwork first is realized in the subject, itself becomes the content of the work. Beginning in 1955, the effect of “jumping back and forth” was further accentuated with his montages behind glass. He consciously integrated the standpoint of the viewer into the picture as a physical and formal element. Using a sophisticated method, it was possible to construct the work in such a way that the content of the picture changed when the viewer changed his or her position. The participation of the viewer was a historically significant invention, considering, for example, that GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) first demanded the participation of the viewer in its manifesto in 1961 *Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel*: “The role of the work and the role of the viewer has changed. Active participation in a work is perhaps more important than passive contemplation.”⁸ The viewer-relativity which was to first play a central role in virtual computer supported environments in the 1990s had already been anticipated by Adrian in 1950, a radical innovation which not only provoked the participation of the viewer through the change of position and with this the viewer's participation in the design and creation of artworks, but also already sought to include time as the fourth dimension into the picture. “Through the imagination, the viewer must begin to take part in the act of creation,” can be read on one of Adrian's blueprint drawings for the *Mobile M5 (for Kasimir Malevich)*, 1957. Here the core of the issue is that both the viewer and the object are in movement.

4 GRAV, „Transformer l'actuelle situation de l'art plastique. Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel“, Paris, 25.10.1961.

8 GRAV, “Transformer l'actuelle situation de l'art plastique. Propositions générales du groupe de recherche d'art visuel,” Paris, 25/10/1961.

III. Konkrete Kunst, Kinetik, Op-Art, Beobachterpartizipation

Adrian hat also gewissermaßen mit einem Schlag zwischen 1950 und 1955 drei wesentliche Elemente der Kunst der 1960er Jahre vorweggenommen, nämlich die Erweiterung des Bildes und der Skulptur um die Bewegung, die Zeit und die Partizipation des Betrachters. Im Grunde legte er in diesen fünf Jahren die Spielregeln für die Entwicklung seiner Kunst in den nächsten fünfzig Jahren bereits fest – vor allem eine Hauptregel, nämlich die Regelmäßigkeit als zentrales Element der Kunst. Das Kunstwerk als Regelwerk entwickelte er vielfältig und in vielen Medien weiter.

Die Einführung der Zeit und der Bewegung in das Bild hat ihn konsequenterweise dazu getrieben, bewegte Bilder, nämlich Filme, und bewegte Skulpturen, nämlich Mobiles, zu machen. 1957 begann er gemeinsam mit Kurt Kren seine Filmexperimente, die ihn im Laufe der Jahrzehnte mit einem umfangreichen Korpus experimenteller Filme zu einer herausragenden Figur des österreichischen Avantgarde-Films machen werden. Ab 1955 arbeitete er mit Mobiles aus Stein, beweglichen Skulpturen aus Eisen, Rotationsplastiken und Schaukelplastiken, die der Betrachter in Bewegung versetzen konnte. Im historischen Moment, dem Jahr 1955, als in Paris die erste Ausstellung über die reale Bewegung in der Kunst stattfand, nämlich *Le mouvement* kuratiert von Pontus Hultén, konstruierte auch Adrian seine kinetischen Objekte. Der Siegeszug der kinetischen Kunst endete erst 1961 mit der Ausstellung *Bewogen Bewegung* in Amsterdam und Stockholm. Adrian produzierte auch Plastiken mit rotierenden Spiegeln. Das Spiegelement setzte er auch für seine Fotomontagen ein. Wie in den 1970er Jahren John Baldessari montierte Adrian Postkarten und Populärfotos aus den Massenprintmedien neu, indem er Teile des Bildes herauschnitt.

In den späten 1950er Jahren war Marc Adrian also an vorderster Front der Entwicklung der kinetischen und optischen Kunst beteiligt. 1960 präsentierte er die Ergebnisse seiner optischen und kinetischen Forschungen in der Ausstellung mit dem Titel *10 optische gestaltungen* – Oswald

III. Concrete Art, Kinetic Art, Op-Art, the Participation of the Viewer

In one fell swoop, between 1950 and 1955 Adrian had already anticipated three important aspects of art in the 1960s, namely the extension of the image and sculpture into movement, time and the participation of the viewer. Essentially, during these five years, he had already laid the foundations for the rules of the game of his work for the coming fifty years—most of all the principle rule, namely that of the significance of rules, of the axiomatic itself as a central aspect of art. He continued to develop variably the artwork as axiom in many different media.

The introduction of time and movement into the image had consequentially driven him to make moving pictures, namely movies, and moving sculptures, namely mobiles. In 1957, at the time together with Kurt Kren, he began experiments in film which over the course of the years would develop into a substantial body of experimental films eventually making him into one of the significant figures of Austrian avant-garde film. Starting in 1955, he worked with mobiles made out of stone, movable sculptures out of iron, rotation sculptures and wobbling sculptures, which the viewer could place into movement. 1955 was the historical moment in which the first exhibition about actual movement in art took place in Paris called *Le mouvement* curated by Pontus Hultén. The same year Adrian constructed his kinetic objects. The final triumph of kinetic art ultimately took place in 1961 with the exhibition *Bewogen Bewegung* in Amsterdam and Stockholm. Adrian also made sculptures with rotating mirrors and also used the mirror element for his photomontages. Much like John Baldessari in the 1970s, Adrian mounted and rearranged postcards and popular images from the mass-media through cutting out part of the images.

During the late 1950s, Marc Adrian was hence at the forefront of the development of kinetic and optical art. In 1960, he presented the results of his optical and kinetic research in an exhibition entitled *10 optische gestaltungen* (10 optical figures)—Oswald Wiener accompanied the exhibition with a text—, four years before the term “Op-Art” was printed in *Time Magazine*, which

Wiener begleitete die Ausstellung mit einem Text –, vier Jahre bevor der Ausdruck „Op-Art“ im *New Yorker Time Magazine* gedruckt wurde und von da an die Wahrnehmung dieser Kunst bestimmte. An der *New Yorker* Ausstellung *The Responsive Eye*, über die der Artikel im Vorfeld berichtete, nahm Adrian als Pionier dieser Kunst selbstverständlich teil. Es gibt wenige Österreicherinnen und Österreicher, die an einer epochemachenden Ausstellung in diesem Tempel der modernen Kunst teilgenommen haben. Umso erstaunlicher ist, dass ihn das offizielle Österreich so vergessen hat. 1961 stellte Adrian gemeinsam mit François Morellet, Mitglied der Gruppe GRAV, im damals berühmten Studio F in Ulm aus, einem Zentrum der zeitgenössischen konstruktivistischen und konstruktiven Avantgarde. Max Bense, der Theoretiker dieser Avantgarde und Pionier der Informationsästhetik⁵, eröffnete die Ausstellung.

IV. Programmierte Kunst

Parallel zu diesem radikalen, innovativen bildnerischen Werk in Malerei und Skulptur, das ihn zu einer wesentlichen Gestalt von Kinetik und Op-Art machte, begann Adrian sein filmisches Werk. Mit *BLACK MOVIE I* (1957), ein ohne Kamera erzeugter Film, der nur aus farbigen Filmvorspännchen besteht, die nach einem metrischen System – als Partitur auf Millimeterpapier notiert – zusammengeklebt wurde, erreichte das Filmwerk einen frühen Höhepunkt. Metrische Filme machten in den späten 1950er Jahren auch Kurt Kren und Peter Kubelka. Wie später die Filme von Paul Sharits ist *BLACK MOVIE I* eine Studie der rhythmischen Abfolge von monochromen Farbflächen in der Zeit, die Visualisierung der Zeit, aber ebenso eine um die Bewegung und die Zeit erweiterte Malerei. Seine Filme setzen die Farbflächen der geometrischen Abstraktion und konkreten Kunst in der vierten Dimension, der Zeit, fort. Von der konkreten Kunst hat Adrian gelernt, einen Konstruktionsplan im Vorhinein festzulegen, dem die Ausführung des Werkes, eines Textes oder eines Films, folgt. Kunstwerke müssen vorausplanbar (programmierbar) sein, „die Erstellung dieser Programme ist ebenfalls künstlerische Aktivität“, schrieb Adrian 1957. Gleichzeitig begann Adrian

from then on would determine the perception of this art. Naturally, as pioneer of this kind of art, Adrian took part in the exhibition *The Responsive Eye* at the MoMA in New York, about which the article had been written as a preview. There are few Austrians who have taken part in such an influential, one might even say, epochal art exhibition in this temple of modern art. It is all the more shocking that the official institutions in Austria have so thoroughly neglected him. In 1961 Adrian exhibited together with François Morellet, member of the group GRAV, in the then famous Studio F in Ulm, a center for the contemporary constructivist avant-garde. Max Bense, one of the great thinkers of this avant-garde and pioneer of information aesthetics,⁵ spoke at the opening of the exhibition.

IV. Programmed Art

Parallel to the innovative and radical work in painting and sculpture which made him into an important figure for kinetic art and Op-Art, Adrian at the same time also began to develop his cinematographic work. Already *BLACK MOVIE I* (1957) was to represent an early high point of his film work, a film produced without a camera, which is only made up of colorful filmstrips glued together according to a metric system outlined as a score on graph paper. Kurt Kren and Peter Kubelka also made metric films during the late 1950s. Similar to the later films made by Paul Sharits, *BLACK MOVIE I* is a study of the rhythmic progression of monochrome colored plains in time the visualization of time, but could just as much be seen as painting expanded into movement and time. His films transpose the colored plains of geometric abstraction and concrete art into the fourth dimension as time. Adrian learned from concrete art to predetermine a plan of construction which the execution of the work, text or film would then follow. Artworks must “be preconceivable (programmable). the production of these programs is likewise artistic activity,” as Adrian wrote in 1957. Adrian’s literary work began to develop at the same time. Beginning in 1954, he was active in circles close to the Wiener Gruppe where H.C. Artmann

ik, Op-Art,

maßen mit einem
1955 drei wesentliche
1960er Jahre vorweg-
erweiterung des Bildes
Bewegung, die Zeit und
achters. Im Grunde legte
ie Spielregeln für die
: in den nächsten fünfzig
llem eine Hauptregel,
it als zentrales Element
k als Regelwerk
nd in vielen Medien

und der Bewegung
quenterweise dazu
nämlich Filme, und
lich Mobiles, zu machen.
im mit Kurt Kren
ie ihn im Laufe der
nfangreichen Korpus
einer herausragenden
n Avantgarde-Films
arbeitete er mit Mobiles
ulpturen aus Eisen,
chaukelpplastiken, die
ng versetzen konnte. Im
m Jahr 1955, als in Paris
r die reale Bewegung
ämlich *Le mouvement*
tén, konstruierte auch
Objekte. Der Siegeszug
dete erst 1961 mit der
eging in Amsterdam und
zierte auch Plastiken
. Das Spiegelement
otomontagen ein. Wie
n Baldessari montierte
opulärfotos aus den
indem er Teile des Bildes

uren war Marc Adrian
der Entwicklung der
n Kunst beteiligt. 1960
nisse seiner optischen
ngen in der Ausstellung
gestaltungen – Oswald

III. Concrete Art, Kinetic Art, Op-Art, the Participation of the Viewer

In one fell swoop, between 1950 and 1955 Adrian had already anticipated three important aspects of art in the 1960s, namely the extension of the image and sculpture into movement, time and the participation of the viewer. Essentially, during these five years, he had already laid the foundations for the rules of the game of his work for the coming fifty years—most of all the principle rule, namely that of the significance of rules, of the axiomatic itself as a central aspect of art. He continued to develop variably the artwork as axiom in many different media.

The introduction of time and movement into the image had consequentially driven him to make moving pictures, namely movies, and moving sculptures, namely mobiles. In 1957, at the time together with Kurt Kren, he began experiments in film which over the course of the years would develop into a substantial body of experimental films eventually making him into one of the significant figures of Austrian avant-garde film. Starting in 1955, he worked with mobiles made out of stone, movable sculptures out of iron, rotation sculptures and wobbling sculptures, which the viewer could place into movement. 1955 was the historical moment in which the first exhibition about actual movement in art took place in Paris called *Le mouvement* curated by Pontus Hultén. The same year Adrian constructed his kinetic objects. The final triumph of kinetic art ultimately took place in 1961 with the exhibition *Bewogen Bewegung* in Amsterdam and Stockholm. Adrian also made sculptures with rotating mirrors and also used the mirror element for his photomontages. Much like John Baldessari in the 1970s, Adrian mounted and rearranged postcards and popular images from the mass-media through cutting out part of the images.

During the late 1950s, Marc Adrian was hence at the forefront of the development of kinetic and optical art. In 1960, he presented the results of his optical and kinetic research in an exhibition entitled *10 optische gestaltungen* (10 optical figures)—Oswald Wiener accompanied the exhibition with a text—, four years before the term “Op-Art” was printed in *Time Magazine*, which

Wiener begleitete die Ausstellung mit einem Text –, vier Jahre bevor der Ausdruck „Op-Art“ im *New Yorker Time Magazine* gedruckt wurde und von da an die Wahrnehmung dieser Kunst bestimmte. An der New Yorker Ausstellung *The Responsive Eye*, über die der Artikel im Vorfeld berichtete, nahm Adrian als Pionier dieser Kunst selbstverständlich teil. Es gibt wenige Österreicherinnen und Österreicher, die an einer epochemachenden Ausstellung in diesem Tempel der modernen Kunst teilgenommen haben. Umso erstaunlicher ist, dass ihn das offizielle Österreich so vergessen hat. 1961 stellte Adrian gemeinsam mit François Morellet, Mitglied der Gruppe GRAV, im damals berühmten Studio F in Ulm aus, einem Zentrum der zeitgenössischen konstruktivistischen und konstruktiven Avantgarde. Max Bense, der Theoretiker dieser Avantgarde und Pionier der Informationsästhetik⁹, eröffnete die Ausstellung.

IV. Programmierte Kunst

Parallel zu diesem radikalen, innovativen bildnerischen Werk in Malerei und Skulptur, das ihn zu einer wesentlichen Gestalt von Kinetik und Op-Art machte, begann Adrian sein filmisches Werk. Mit *BLACK MOVIE I* (1957), ein ohne Kamera erzeugter Film, der nur aus farbigen Filmvorspännern besteht, die nach einem metrischen System – als Partitur auf Millimeterpapier notiert – zusammengeklebt wurde, erreichte das Filmwerk einen frühen Höhepunkt. Metrische Filme machten in den späten 1950er Jahren auch Kurt Kren und Peter Kubelka. Wie später die Filme von Paul Sharits ist *BLACK MOVIE I* eine Studie der rhythmischen Abfolge von monochromen Farbflächen in der Zeit, die Visualisierung der Zeit, aber ebenso eine um die Bewegung und die Zeit erweiterte Malerei. Seine Filme setzen die Farbflächen der geometrischen Abstraktion und konkreten Kunst in der vierten Dimension, der Zeit, fort. Von der konkreten Kunst hat Adrian gelernt, einen Konstruktionsplan im Vorhinein festzulegen, dem die Ausführung des Werks, eines Textes oder eines Films, folgt. Kunstwerke müssen vorausplanbar (programmierbar) sein, „die Erstellung dieser programme ist ebenfalls künstlerische aktivität“, schrieb Adrian 1957. Gleichzeitig begann Adrian

from then on would determine the perception of this art. Naturally, as pioneer of this kind of art, Adrian took part in the exhibition *The Responsive Eye* at the MoMA in New York, about which the article had been written as a preview. There are few Austrians who have taken part in such an influential, one might even say, epochal art exhibition in this temple of modern art. It is all the more shocking that the official institutions in Austria have so thoroughly neglected him. In 1961, Adrian exhibited together with François Morellet, member of the group GRAV, in the then famous Studio F in Ulm, a center for the contemporary constructivist avant-garde. Max Bense, one of the great thinkers of this avant-garde and pioneer of information aesthetics,⁹ spoke at the opening of the exhibition.

IV. Programmed Art

Parallel to the innovative and radical work in painting and sculpture which made him into an important figure for kinetic art and Op-Art, Adrian at the same time also began to develop his cinematographic work. Already *BLACK MOVIE I* (1957) was to represent an early high point of his film work, a film produced without a camera, which is only made up of colorful filmstrips glued together according to a metric system outlined as a score on graph paper. Kurt Kren and Peter Kubelka also made metric films during the late 1950s. Similar to the later films made by Paul Sharits, *BLACK MOVIE I* is a study of the rhythmic progression of monochrome colored plains in time, the visualization of time, but could just as much be seen as painting expanded into movement and time. His films transpose the colored plains of geometric abstraction and concrete art into the fourth dimension as time. Adrian learned from concrete art to predetermine a plan of construction which the execution of the work, text or film would then follow. Artworks must “be preconceivable (programmable), the production of these programs is likewise artistic activity,” as Adrian wrote in 1957. Adrian’s literary work began to develop at the same time. Beginning in 1954, he was active in circles close to the Wiener Gruppe where H.C. Artmann

⁹ Max Bense, *Aesthetica* (II). *Aesthetische Information*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, Baden-Baden: Agis Verlag, 1956.

⁵ Max Bense, *Aesthetica* (II). *Aesthetische Information*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, Baden-Baden: Agis Verlag, 1956.

farbige glasplatten als farbgeber, aufnahme nach diktat.

diagramm - variierte wiederholung der erfassung mit verschlebung des dramat. akzents nr. 2 bis nach 180

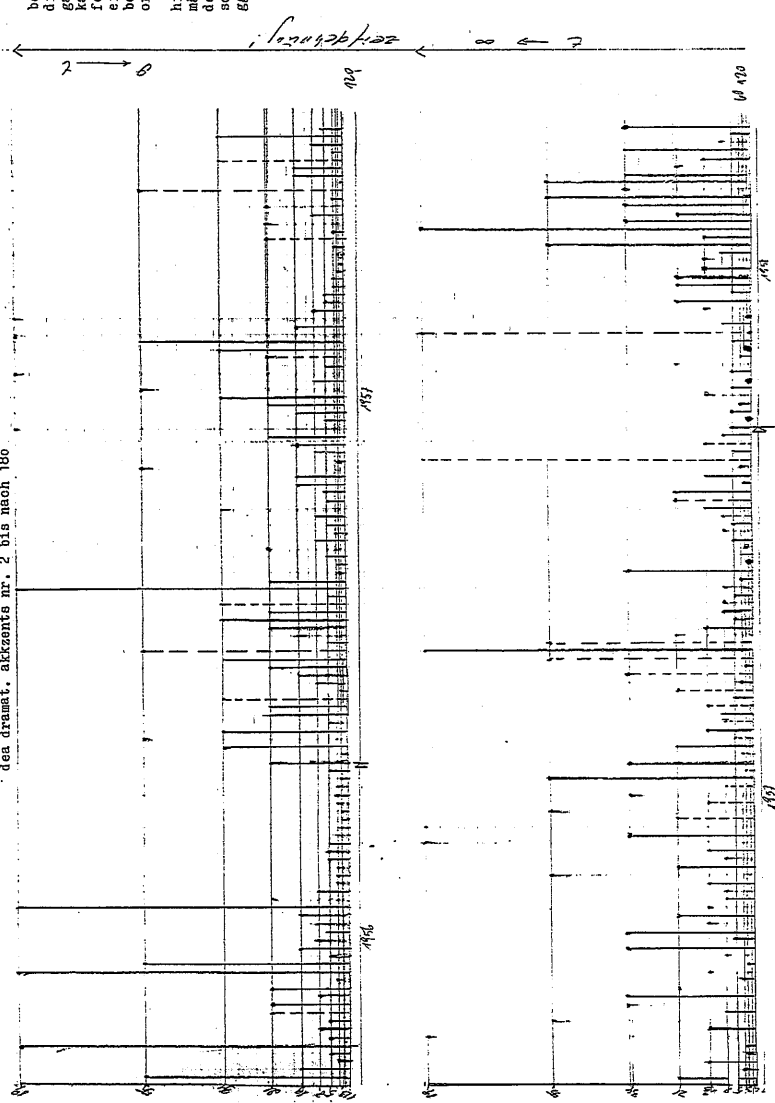
BLACK MOVIE

bei dieser aufnahme ist die erste probe kaputtgegangen (überhitzung der kamera durch den scheinwerfer), danach anfertigung einer kaderliste und neubeginn. arbeitsdauer: 4 tage ort: kurtis wohnung.
hinweis: tagebuch vom märz/april 58, theorie des method. inventionismus sowie wien, jh. 59 bis zur gegnt. wien, im okt. 58 (max colucci)

ANMERKUNG:

DIE AMERIKANISCHE FASSUNG (SPRACHFASSUNG) STIMMT MIT DIESER FASSUNG NICHT VÖLLIG STÄNDIG ÜBEREIN. URSACHEN KÖNNEN NUR VERMUTET WERDEN.
STIMMEN: MORALE UND ICH.

HAB BURG FI
max colucci



Konstruktionsplan für BLACK MOVIE II, 1959 Construction plan for BLACK MOVIE II, 1959

sein außerordentliches literarisches Werk. Ab 1954 bewegte er sich im Umfeld der Wiener Gruppe, wo H.C. Artmann den chilenischen Dichter und Anarchisten Iván Contreras-Brunet eingeführt hatte. Durch einen Zürich-Aufenthalt von den Bildern Richard Paul Lohses und ihrer seriellen, modularen Ordnung inspiriert, wollte Contreras-Brunet die Dichtung auf ein System weniger Regeln zurückführen und damit für alle Menschen umsetzbar machen. Er folgte damit gewissermaßen der visionären Forderung von Lautréamont: „Die Poesie muss von allen gemacht werden.“ Diese Forderung kann am besten eingelöst werden, wenn das Dichten einem Programm folgt, denn dann ist es auch von allen, die sich mit dem Programm vertraut gemacht haben, praktizierbar. Aus diesen Überlegungen entstand ab dem Jahr 1954 der poetische „Inventionismus“, den Marc Adrian theoretisch und praktisch am konsequentesten ausarbeitete, bis hin zum „methodischen Inventionismus“ (1957), dessen Ergebnisse leider erst 1980 vollständig publiziert wurden. Die Erfahrungen der Montage, die Marc Adrian um 1955 mit seinen Hinterglasmontagen im bildnerischen und visuellen Bereich machte, die er zuvor aus seinen Sprungperspektiven seit 1950 abgeleitet hatte, machte ihn also empfänglich für die Botschaften einer literarischen Montagetechnik, und so hat er sich in die Regeln und Exerzitien des Inventionismus vertieft und dabei sein Repertoire auch um andere Montagetechniken und -methoden erweitert, wie Kombinatorik, Aleatorik, Serie, Wahrscheinlichkeit. Produzierte er 1954 seine ersten „Inventionen“, konnte er ca. zehn Jahre später (1966) mit Permutationen auftrumpfen, und 1967 mit Computertexten auf kombinatorischer, aleatorischer, statistischer, stochastischer Grundlage. Innerhalb von einer Dekade hat also Adrian nicht nur ein radikal innovatives Werk in der bildenden Kunst (Malerei und Skulptur, Op-Art und Kinetik) und im Film (metrische Filme, kalkulierte Filme, programmierte Filme), sondern auch in der Literatur geschaffen. Es nimmt daher nicht Wunder, wenn er bald anfang, die Methoden der jeweiligen Medien in die anderen Medien zu übertragen. So entstand 1958 der erste Schriftfilm (WO-VOR-DA-BEI) und ab 1965 finden sich auch die ersten Schriftelemente, umspringende Silben und Wortgruppen in seinen Hinterglasmontagen, die bisher nur aus farbigen Flächen bestanden.

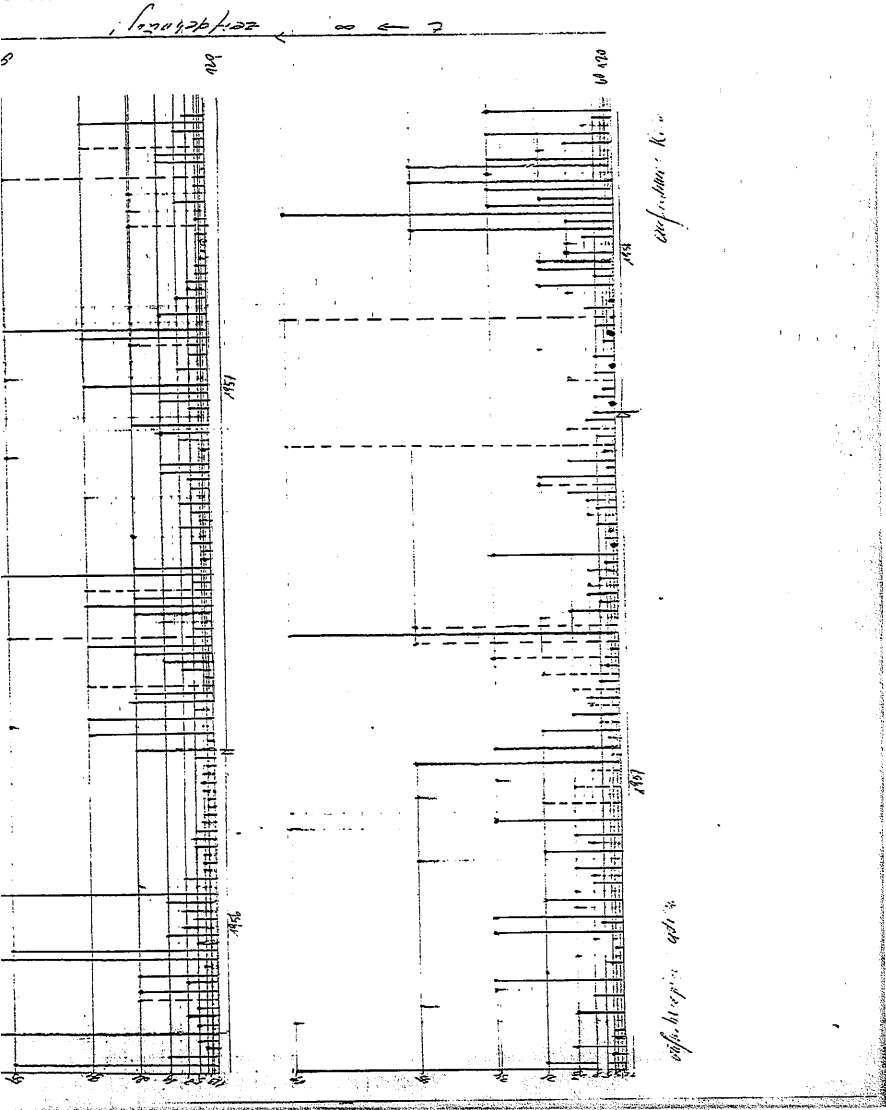
had introduced the Chilean poet and anarchist Iván Contreras-Brunet. After his sojourn in Zurich inspired by Richard Paul Lohse's works with their serial and modular order, Contreras-Brunet sought to reduce poetry to a system comprised of a few rules and with this to make it possible to be produced by everybody. In some ways, he was following Lautréamont's visionary ideal that "poetry must be made by everybody." Perhaps, this demand could best be met if poetry follows a certain program, as it would then be able to be made by everybody who has made him- or herself familiar with the workings of the program. Following these considerations, poetic "inventionism" came into being in 1954, which Marc Adrian was responsible for most thoroughly elaborating both theoretically and practically, leading up to his "methodic inventionism" (1957), the results of which were unfortunately first completely published in 1980. The experiences he made using montage techniques for visual art around 1955 with the montages behind glass, which he had developed from the jumping-perspectives works he had been making since 1950, opened him up to the potential of a literary technique of montage, leading him to immerse himself in the ways of inventionism, expanding his repertoire to other montage techniques and methods such as combinatorics, aleatorics, series and probability. He produced his first "inventions" in 1954 and approximately ten years later he would further improve on this with permutations (1966) and in 1967 with computer texts based on combinatorial aleatoric, statistic and stochastic principles. Over the course of a decade, Marc Adrian had not only created radically innovative work in the visual arts (painting and sculpture, Op-Art and kinetic art) and in film (metric films, calculated films, programmed films) but also in literature. It is thus not surprising that he soon began to transfer the methods of one medium to the next. It is in this way that in 1958 the first text film comes into being (WO-VOR-DA-BEI) and starting in 1965 the first text elements—originally syllables and word groups—find their way into the montages behind glass, which until then had only been made with colorful shapes.

ort: kurtas wohnung.
hinweis: tagebuch vom
märz/april 58, theorie
des method. inventionismus
sowie wien, jn. 59 bis zur
gwt. wien, im okt. 58
marc adrian

ANMERKUNG:

DIE AMERIKANISCHE FASSUNG (SPRACHFASSUNG)
STIMMT MIT DIESER FASSUNG NICHT VOLL-
STÄNDIG ÜBEREIN. URSACHEN KÖNNEN
NUR VERMUTET WERDEN.
STIMMEN: MOUNTE UND ICA.

HAMBURG FI
MDEC 27 1958



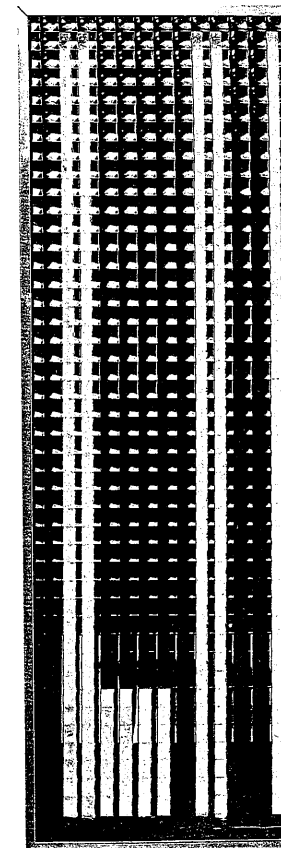
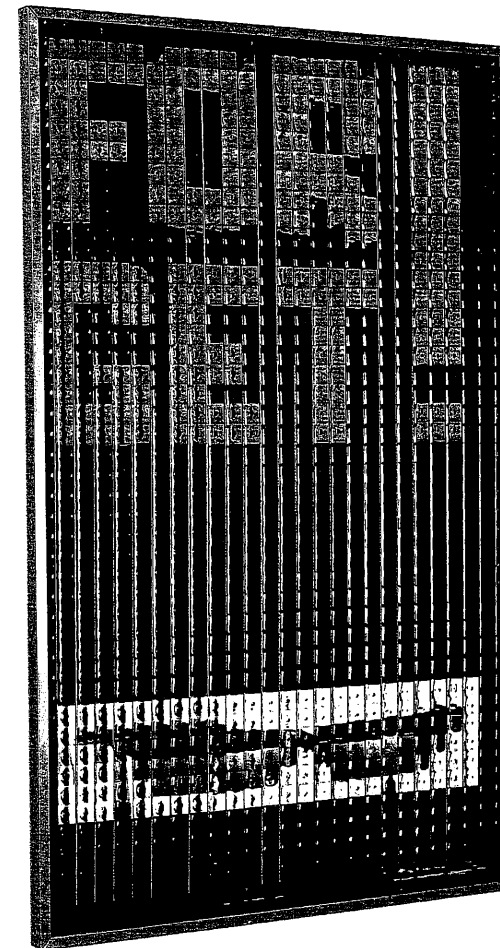
sein außerordentliches literarisches Werk. Ab 1954 bewegte er sich im Umfeld der Wiener Gruppe, wo H.C. Artmann den chilenischen Dichter und Anarchisten Iván Contreras-Brunet eingeführt hatte. Durch einen Zürich-Aufenthalt von den Bildern Richard Paul Lohses und ihrer seriellen, modularen Ordnung inspiriert, wollte Contreras-Brunet die Dichtung auf ein System weniger Regeln zurückführen und damit für alle Menschen umsetzbar machen. Er folgte damit gewissermaßen der visionären Forderung von Lautréamont: „Die Poesie muss von allen gemacht werden.“ Diese Forderung kann am besten eingelöst werden, wenn das Dichten einem Programm folgt, denn dann ist es auch von allen, die sich mit dem Programm vertraut gemacht haben, praktikierbar. Aus diesen Überlegungen entstand ab dem Jahr 1954 der poetische „Inventionismus“, den Marc Adrian theoretisch und praktisch am konsequentesten ausarbeitete, bis hin zum „methodischen Inventionismus“ (1957), dessen Ergebnisse leider erst 1980 vollständig publiziert wurden. Die Erfahrungen der Montage, die Marc Adrian um 1955 mit seinen Hinterglasmontagen im bildnerischen und visuellen Bereich machte, die er zuvor aus seinen Sprungperspektiven seit 1950 abgeleitet hatte, machte ihn also empfänglich für die Botschaften einer literarischen Montagetechnik, und so hat er sich in die Regeln und Exerzitien des Inventionismus vertieft und dabei sein Repertoire auch um andere Montagetechniken und -methoden erweitert, wie Kombinatorik, Aleatorik, Serie, Wahrscheinlichkeit. Produzierte er 1954 seine ersten „Inventionen“, konnte er ca. zehn Jahre später (1966) mit Permutationen auftrumpfen, und 1967 mit Computertexten auf kombinatorischer, aleatorischer, statistischer, stochastischer Grundlage. Innerhalb von einer Dekade hat also Adrian nicht nur ein radikal innovatives Werk in der bildenden Kunst (Malerei und Skulptur, Op-Art und Kinetik) und im Film (metrische Filme, kalkulierte Filme, programmierte Filme), sondern auch in der Literatur geschaffen. Es nimmt daher nicht Wunder, wenn er bald anfang, die Methoden der jeweiligen Medien in die anderen Medien zu übertragen. So entstand 1958 der erste Schriftfilm (WO-VOR-DA-BEI) und ab 1965 finden sich auch die ersten Schriftelemente, umspringende Silben und Wortgruppen in seinen Hinterglasmontagen, die bisher nur aus farbigen Flächen bestanden.

had introduced the Chilean poet and anarchist Iván Contreras-Brunet. After his sojourn in Zurich inspired by Richard Paul Lohse's works with their serial and modular order, Contreras-Brunet sought to reduce poetry to a system comprised of a few rules and with this to make it possible to be produced by everybody. In some ways, he was following Lautréamont's visionary ideal that "poetry must be made by everybody." Perhaps, this demand could best be met if poetry follows a certain program, as it would then be able to be made by everybody who has made him- or herself familiar with the workings of the program. Following these considerations, poetic "inventionism" came into being in 1954, which Marc Adrian was responsible for most thoroughly elaborating both theoretically and practically, leading up to his "methodic inventionism" (1957), the results of which were unfortunately first completely published in 1980. The experiences he made using montage techniques for visual art around 1955 with the montages behind glass, which he had developed from the jumping-perspectives works he had been making since 1950, opened him up to the potential of a literary technique of montage, leading him to immerse himself in the ways of inventionism, expanding his repertoire to other montage techniques and methods such as combinatorics, aleatorics, series and probability. He produced his first "inventions" in 1954 and approximately ten years later he would further improve on this with permutations (1966) and in 1967 with computer texts based on combinatory, aleatoric, statistic and stochastic principles. Over the course of a decade, Marc Adrian had not only created radically innovative work in the visual arts (painting and sculpture, Op-Art and kinetic art) and in film (metric films, calculated films, programmed films) but also in literature. It is thus not surprising that he soon began to transfer the methods of one medium to the next. It is in this way that in 1958 the first text film comes into being (WO-VOR-DA-BEI) and starting in 1965 the first text elements—originally syllables and word groups—find their way into the montages behind glass, which until then had only been made with colorful shapes.

Adrian hat also in seiner Literatur, seiner Filmerei, Bildhauerei und Malerei nach einer systematischen Methodik gearbeitet, nach Anleitungsregeln, die sowohl auf wahrnehmungstheoretischen wie kognitiven Grundlagen beruhen, wie wir heute sagen würden: algorithmisch und immer unter Einbeziehung des Betrachters bzw. Benutzers. Diese Grundlage, die das Werk von Marc Adrian in den Jahren von 1955–1960 bestimmt, hat 1962 in einer geschichtsträchtigen Ausstellung mit dem Titel *Arte Programmata. Arte Kinetica, opera moltiplicata, opera aperta* (1962, Mailand) ihre Titel gefunden und mit Umberto Eco ihren Philosophen, der im Katalog einen programmatischen Text zum Thema programmierte Kunst schrieb, das heißt zur Kunst zwischen Programm und Zufall. Adrians Position in der Entwicklung der programmierten Kunst, eine Entwicklung, die in den 1960er Jahren von der konkreten Kunst bis zur Computerkunst führt, ist in Österreich einzigartig und auch weltweit gibt es wenige, die mit Adrian den Rang eines Pioniers der programmatischen Kunst teilen. 1963 beispielsweise publizierte Karl Gerstner, eine zentrale Figur der konkreten Kunst, das einflussreiche Buch *Programme entwerfen*⁶, das allerdings mehr für den Design-Bereich gedacht war. Adrian hat in den 1950er Jahren das Prinzip der Programmation in allen Medien, nämlich Skulptur, Film, Malerei, Literatur bereits eingeführt, entwickelt und zur Meisterschaft gebracht. Er hat bis etwa 1967 seine Kunst in allen Medien ohne Computer programmiert, nach 1967 mit dem Computer. Er hat also nicht nur multimedial gearbeitet, sondern auch metrisch und methodisch und damit die analytische, logische konzeptuelle Kunst weit über die historischen Grenzen der konstruktiven und konkreten, kinetischen und kybernetischen Kunst vorangetrieben, obwohl er gleichzeitig in allen diesen vier Kunstrichtungen ein anerkannter Teilnehmer dieser großen Kunstbewegungen der 1960er Jahre gewesen ist. Mit diesen Leistungen hat Adrian daher in den 1960er Jahren an allen wichtigen Ausstellungen dieser Kunstrichtungen teilgenommen: von den Ausstellungen der *Neuen Tendenzen* von 1961 bis 1969 in Zagreb, wie auch an der legendären Schau *Cybernetic Serendipity* 1968 im ICA in London, an *Computer und Visuelle Forschung. Tendenzen 4* 1968 in Zagreb, an *Kinetika* 1967 in Wien, an der *Trigon 67* in Graz und wie

Adrian thus worked according to a systematic methodology in his literature, filmmaking, sculpture and painting, according to guidelines based on theories of perception and cognition, as we would nowadays say: algorithmically and always involving the viewer or user. The basis which would determine Marc Adrian's work from 1955–1960 found its title in 1962 with the historically significant exhibition *Arte Programmata. Arte Kinetica, opera moltiplicata, opera aperta* in Milan, and with Umberto Eco, its philosophical voice, who wrote an influential text concerning the programming of art, that is concerning art between what can be programmed and what is chance. Adrian's position in the development of programmed art, a development that during the 1960s leads from concrete art to computer art, is singular in Austria. And worldwide there are few who share Adrian's stature as a pioneer of programmatic art. For example in 1963, Karl Gerstner, a central figure in concrete art, published the influential book *Programme entwerfen*,¹⁰ which however was intended for the field of design. During the 1950s, Adrian had already introduced, developed and perfected the principle of programming in different media including sculpture, film, painting and literature. Up until about 1967, he had programmed his art without a computer, then after 1967 he also used a computer. Thus he not only worked multimedially but also metrically and methodologically and with this pushed analytical, logical conceptual art well beyond the historical limits of constructive and concrete, kinetic and cybernetic art, although he simultaneously was a respected participant in all four of these art movements in the 1960s. Due to the strength of his work, Adrian was also to take part in the most important exhibitions related to these genres: from the exhibitions of *Nove Tendencije* from 1961 to 1969 in Zagreb, to the legendary show *Cybernetic Serendipity* in 1968 at the ICA in London, to *Computers and Visual Research. Tendencias 4* in 1968 in Zagreb, and also the *Trigon 67* in Graz, and as already mentioned *The Responsive Eye* in 1965 at the MoMA in New York.

As a pioneer of programmed art, Adrian stands alone in Austria. What he had already begun to develop in 1954, he later continued using a



10 Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, Teufen: Niggli Verlag, 1963.

6 Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, Teufen: Niggli Verlag, 1963.

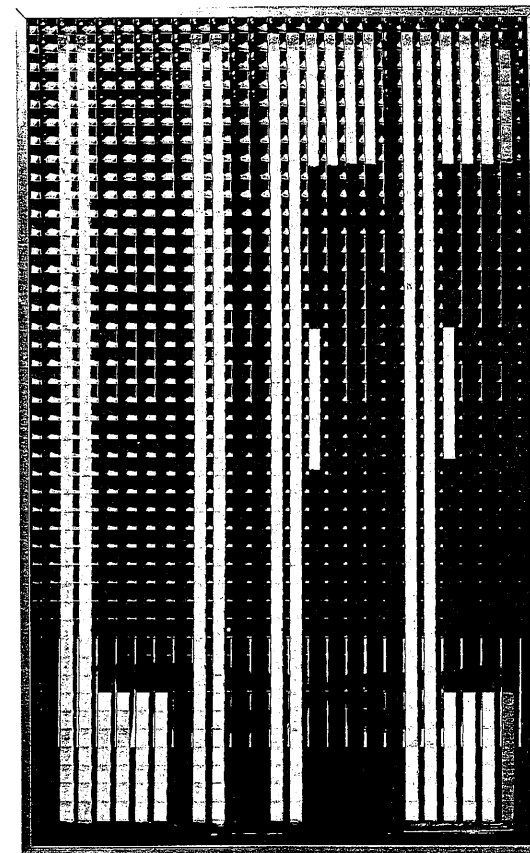
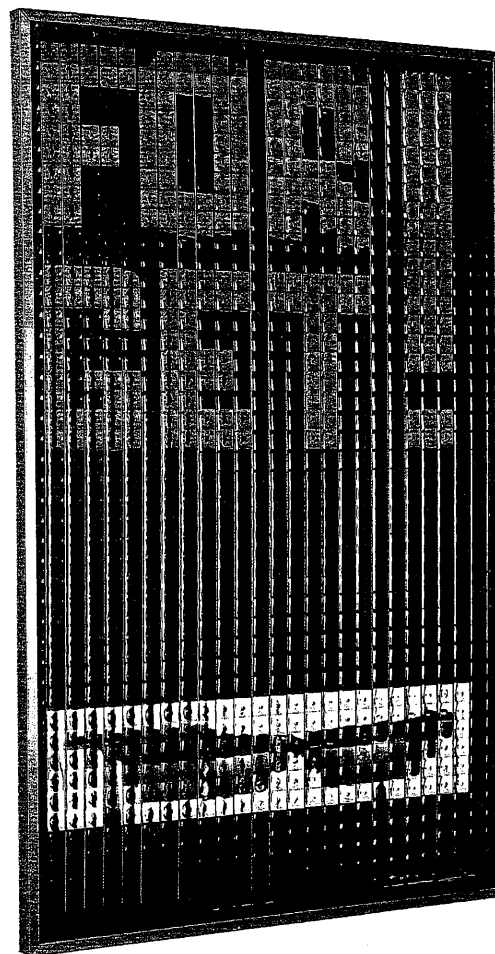
eratur, seiner Filmerei, h einer systematischen anleitungsregeln, die theoretischen wie sehen, wie wir heute n und immer unter rs bzw. Benutzers. erk von Marc Adrian in bestimmt, hat 1962 n Ausstellung mit . *Arte Kinetica, opera* 62, Mailand) ihre Titel Eco ihren Philosophen, mmatischen Text zum t schrieb, das heißt nm und Zufall. Adrians der programmierten e in den 1960er Jahren s zur Computerkunst gartig und auch mit Adrian den grammatischen weise pubizierte Figur der konkreten ch *Programme* ehr für den Design- hat in den 1950er rammation in tur, Film, Malerei, entwickelt und zur at bis etwa 1967 ohne Computer mit dem Computer. Er ial gearbeitet, sondern sch und damit die utuelle Kunst weit en der konstruktiven und kybernetischen ohl er gleichzeitig in ungen ein anerkannter unstbewegungen der fit diesen Leistungen 0er Jahren an allen ser Kunstrichtungen stellungen der *Neuen* 9 in Zagreb, wie auch *bernetic Serendipity* *Computer und Visuelle* 8 in Zagreb, an *Kinetika* 67 in Graz und wie

Adrian thus worked according to a systematic methodology in his literature, filmmaking, sculpture and painting, according to guidelines based on theories of perception and cognition, as we would nowadays say: algorithmically and always involving the viewer or user. The basis which would determine Marc Adrian's work from 1955–1960 found its title in 1962 with the historically significant exhibition *Arte Programmata. Arte Kinetica, opera multiplicata, opera aperta* in Milan, and with Umberto Eco, its philosophical voice, who wrote an influential text concerning the programming of art, that is concerning art between what can be programmed and what is chance. Adrian's position in the development of programmed art, a development that during the 1960s leads from concrete art to computer art, is singular in Austria. And worldwide there are few who share Adrian's stature as a pioneer of programmatic art. For example in 1963, Karl Gerstner, a central figure in concrete art, published the influential book *Programme entwerfen*,¹⁰ which however was intended for the field of design. During the 1950s, Adrian had already introduced, developed and perfected the principle of programming in different media including sculpture, film, painting and literature. Up until about 1967, he had programmed his art without a computer, then after 1967 he also used a computer. Thus he not only worked multimedially but also metrically and methodologically and with this pushed analytical, logical conceptual art well beyond the historical limits of constructive and concrete, kinetic and cybernetic art, although he simultaneously was a respected participant in all four of these art movements in the 1960s. Due to the strength of his work, Adrian was also to take part in the most important exhibitions related to these genres: from the exhibitions of *Nove Tendencije* from 1961 to 1969 in Zagreb, to the legendary show *Cybernetic Serendipity* in 1968 at the ICA in London, to *Computers and Visual Research. Tendencias 4* in 1968 in Zagreb, and also the *Trigon 67* in Graz, and as already mentioned *The Responsive Eye* in 1965 at the MoMA in New York.

As a pioneer of programmed art, Adrian stands alone in Austria. What he had already begun to develop in 1954, he later continued using a

10 Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, Teufen: Niggli Verlag, 1963.

6 Karl Gerstner, *Programme entwerfen*, Teufen: Niggli Verlag, 1963.



schon erwähnt an *The Responsive Eye* 1965 im MoMA in New York.

Als Pionier der programmierten Kunst steht Adrian in Österreich einzigartig da. Was er 1954 begann, setzte er mit dem Computer fort. Adrian erkannte früh das Potenzial des Computers und verwendete ihn besonders für seine literarischen und filmischen Arbeiten. Für eines der ersten mit Hilfe eines Computerprogramms generierte Theaterstück – *syspot* (erstellt in Zusammenarbeit mit Gottfried Schlemmer und Horst Wegscheider) – gewann er 1968 in Zagreb einen Preis der *Neuen Tendenzen 4*. In Wien vereinigte sich Adrian – neben seinen Allianzen im Ausland mit den bedeutenden Kunstgruppen ZERO, GRAV etc. – auch mit den hiesigen führenden Avantgarde-Gruppen: neben der Wiener Gruppe in den 1950er Jahren mit den Wiener Aktionisten und dem Wiener Formalfilm in den 1960er Jahren. Ab 1964 fotografierte Adrian Materialaktionen von Otto Muehl und übertrug diese Erfahrungen ab 1966 in die Spiegel- und Fotomontagen nackter Körper und ab 1968 auf die Fotomontagen von Körperprojektionen. Auch mit den Vertretern des Wiener Formalfilmes kam es zu zahlreichen gemeinsamen Auftritten und Vorführungen. 1968 nahm er neben Gottfried Schlemmer, Valie Export, dem Autor dieses Textes u. a. an der ersten großen Medienveranstaltung in Wien, *multi media I*, teil.

In diesen Jahren veröffentlichte er auch theoretische Manifeste, bezeichnend für einen reflexiven Künstler des Kalküls, der Methodik und der Multimedialität. In seinen Texten ging es ihm um die Demokratisierung des ästhetischen Bewusstseins durch eine Emanzipation des Betrachters. Diese Emanzipation und Demokratisierung konnte eben nur durch ein rationales Programm erfolgen. Adrian verfasste eine Reihe von Schriften und hielt international zahlreiche Vorträge, die ihn auch als Kunsttheoretiker zeigen. Als Praktiker und Theoretiker hat Adrian in fünf Jahrzehnten das Feld der visuellen Forschung über alle Medien ausgedehnt: über die Malerei, die Skulptur, die Fotografie, den Film und schließlich den Computer und gleichzeitig über das Medium der Literatur. Zwischen Papier und Plastik, zwischen alten und neuen Materialien wie Glas und Stein, zwischen allen Medien hat er als verbindendes

computer. Adrian early on recognized the potential of the computer, utilizing it especially for his literary and filmic works. In 1968, Marc Adrian won the prize of the *Nove Tendencije 4* in Zagreb for one of the first computer-generated plays entitled *syspot* (made with Gottfried Schlemmer and Horst Wegscheider). In Vienna, Adrian joined forces—in addition to his alliances with the important groups ZERO, GRAV etc.—with the leading local avant-garde groups: next to the Wiener Gruppe during the 1950s, with the Viennese Actionists and the Viennese Formal Film groups in the 1960s. Beginning in 1964, Adrian took photographs of Otto Muehl's material actions, and starting in 1966 transferred these experiences into the mirror- and photomontages of naked bodies, and beginning in 1968 to the photomontages of body projections. Furthermore, it came to numerous collective shows and presentations with members of the circle of Viennese Formal Film. In 1968, he took part, next to Gottfried Schlemmer, Valie Export, the author of this text, among others, in the first media presentation in Vienna *multi media I*.

During this time, he also published theoretical manifestos characteristic of a reflective artist evidencing calculation, methodology and multimediality. For these texts it was a question of the democratization of aesthetic consciousness through the emancipation of the viewer. This emancipation and democratization could only succeed with a rational program. Adrian also completed a series of writings and held numerous lectures on an international level, which also showed him as a theoretician of art. Both reflecting on art and practicing it, Adrian expanded the field of visual research to all different media: painting, sculpture, photography, film and finally the computer and the medium of literature. Between paper and plastic, older and newer materials such as glass and stone, between all of the different media, he introduced the conjoining aspect of methodology, axiomatic systems and programs. With this he has become in his practice and his theoretical work, a master of analogue and digital art, not only in Austria, but also on the international stage. Recently, he has increasingly dedicated himself to the field of film and to exploring the world, thus expanding the content

Element Methodik, Regelsysteme und Programme eingeführt. Er ist damit als Praktiker und Theoretiker zu einem Meister der analogen und digitalen Kunst geworden, nicht nur in Österreich, sondern auch international. In den letzten Jahren hat er sich immer mehr dem Film gewidmet und der Welt zugewandt und damit das Feld seiner Inhalte um anthropologische und politische Inhalte erweitert. Sein dokumentarischer Versuch über die Pueblo-Indianer (PUEBLO I. Teil und der unvollendete II. Teil) zeigt einen Künstler, der die Demokratie nicht nur ästhetisch, sondern auch inhaltlich verteidigt und einfordert. Der Rationalismus der Aufklärung hat sich also über die Mittel hin zu den Inhalten erweitert. Adrian erinnert uns damit daran, dass die Ursprünge der kinetischen und optischen Künste um 1960 eigentlich auch politische waren, nämlich Manifestationen einer Demokratisierung. Adrian ist auch ein radikal demokratischer Künstler, der die Rationalität der Aufklärung auf die Mittel und Methoden der Kunst übertragen hat. Dies ist in Österreich eine singuläre Leistung und macht verständlich, warum in einer noch immer obrigkeitshörigen und autoritären Gesellschaft zuerst seine Neo-Geo-Nachfolger hofiert wurden und seine originäre Leistung erst jetzt ihre adäquate Anerkennung erfährt.

of his work to other anthropological and political dimensions. His documentary experiment about the pueblo Indians (PUEBLO (Part I) and the uncompleted Part II) shows an artist who fights and defends democracy not only aesthetically, also on the level of content. Thus the rationality of the Enlightenment has expanded from the means to the actual content. Adrian reminds us that the origins of kinetic and optical art around 1960 were actually also political, namely as manifestations of a democratization. Adrian is a radically democratic artist, who transferred the rationality of the Enlightenment to the means of art. This is a singular accomplishment in Austria demonstrating how in a society which is still authority-abiding and authoritarian, first his newfangled successors would be celebrated only now his accomplishments would finally find their adequate recognition.

...sive Eye 1965 im
 ...ten Kunst steht
 ...rtig da. Was er 1954
 ...computer fort. Adrian
 ...des Computers und
 ...ür seine literarischen
 ...r eines der ersten
 ...ogramms generierte
 ...lt in Zusammenarbeit
 ...nd Horst Wegscheider)
 ...einen Preis der Neuen
 ...igte sich Adrian
 ...Ausland mit den
 ...ZERO, GRAV etc.
 ...renden Avantgarde-
 ...Gruppe in den 1950er
 ...onisten und dem
 ...960er Jahren. Ab
 ...aterialaktionen von
 ...iese Erfahrungen ab
 ...omontagen nackter
 ...Fotomontagen von
 ...nit den Vertretern
 ...m es zu zahlreichen
 ...d Vorführungen. 1968
 ...hlemmer, Valie Export,
 ...a. an der ersten großen
 ...en, *multi media I*, teil.
 ...che er auch
 ...eichnend für einen
 ...tils, der Methodik
 ...seinen Texten ging es
 ...ng des ästhetischen
 ...nzipation
 ...nzipation und
 ...ben nur durch
 ...folgen. Adrian
 ...chriften und hielt
 ...träge, die ihn auch
 ...Als Praktiker und
 ...unf Jahrzehnten das
 ...g über alle Medien
 ...rei, die Skulptur,
 ...schließlich den
 ...über das Medium der
 ...und Plastik, zwischen
 ...n wie Glas und Stein,
 ...er als verbindendes

computer. Adrian early on recognized the potential of the computer, utilizing it especially for his literary and filmic works. In 1968, Marc Adrian won the prize of the *Nove Tendencije 4* in Zagreb for one of the first computer-generated plays entitled *syspot* (made with Gottfried Schlemmer and Horst Wegscheider). In Vienna, Adrian joined forces—in addition to his alliances with the important groups ZERO, GRAV etc.—with the leading local avant-garde groups: next to the Wiener Gruppe during the 1950s, with the Viennese Actionists and the Viennese Formal Film groups in the 1960s. Beginning in 1964, Adrian took photographs of Otto Muehl's material actions, and starting in 1966 transferred these experiences into the mirror- and photomontages of naked bodies, and beginning in 1968 to the photomontages of body projections. Furthermore, it came to numerous collective shows and presentations with members of the circle of Viennese Formal Film. In 1968, he took part, next to Gottfried Schlemmer, Valie Export, the author of this text, among others, in the first media presentation in Vienna *multi media I*.

During this time, he also published theoretical manifestos characteristic of a reflective artist evidencing calculation, methodology and multimediality. For these texts it was a question of the democratization of aesthetic consciousness through the emancipation of the viewer. This emancipation and democratization could only succeed with a rational program. Adrian also completed a series of writings and held numerous lectures on an international level, which also showed him as a theoretician of art. Both reflecting on art and practicing it, Adrian expanded the field of visual research to all different media: painting, sculpture, photography, film and finally the computer and the medium of literature. Between paper and plastic, older and newer materials such as glass and stone, between all of the different media, he introduced the conjoining aspect of methodology, axiomatic systems and programs. With this he has become in his practice and his theoretical work, a master of analogue and digital art, not only in Austria, but also on the international stage. Recently, he has increasingly dedicated himself to the field of film and to exploring the world, thus expanding the content

Element Methodik, Regelsysteme und Programme eingeführt. Er ist damit als Praktiker und Theoretiker zu einem Meister der analogen und digitalen Kunst geworden, nicht nur in Österreich, sondern auch international. In den letzten Jahren hat er sich immer mehr dem Film gewidmet und der Welt zugewandt und damit das Feld seiner Inhalte um anthropologische und politische Inhalte erweitert. Sein dokumentarischer Versuch über die Pueblo-Indianer (PUEBLO I. Teil und der unvollendete II. Teil) zeigt einen Künstler, der die Demokratie nicht nur ästhetisch, sondern auch inhaltlich verteidigt und einfordert. Der Rationalismus der Aufklärung hat sich also über die Mittel hin zu den Inhalten erweitert. Adrian erinnert uns damit daran, dass die Ursprünge der kinetischen und optischen Künste um 1960 eigentlich auch politische waren, nämlich Manifestationen einer Demokratisierung. Adrian ist auch ein radikal demokratischer Künstler, der die Rationalität der Aufklärung auf die Mittel und Methoden der Kunst übertragen hat. Dies ist in Österreich eine singuläre Leistung und macht verständlich, warum in einer noch immer obrigkeitshörigen und autoritären Gesellschaft zuerst seine Neo-Geo-Nachfolger hofiert wurden und seine originäre Leistung erst jetzt ihre adäquate Anerkennung erfährt.

of his work to other anthropological and political dimensions. His documentary experiment about the pueblo Indians (PUEBLO (Part I) and the uncompleted Part II) shows an artist who fights for and defends democracy not only aesthetically, but also on the level of content. Thus the rationalism of the Enlightenment has expanded from the means to the actual content. Adrian reminds us that the origins of kinetic and optical art around 1960 were actually also political, namely as manifestations of a democratization. Adrian is a radically democratic artist, who transferred the rationality of the Enlightenment to the means and methods of art. This is a singular accomplishment in Austria demonstrating how in a society which is still authority-abiding and authoritarian, first his newfangled successors would be celebrated and only now his accomplishments would finally find their adequate recognition.