

Noli me tangere

Über die Abwesenheit anwesender Künstlerbücher in Ausstellungen

Mit Ergänzungen versehene Ausarbeitung des Vortrags auf dem Symposium "Bitte umblättern! Künstlerbücher im Einsatz", Hamburger Kunsthalle, 21./22.11.2016

Künstlerbücher werden nie zu den glamourösen Statussymbolen der prestige- und kapitalträchtigen Kunstszenen gehören. Ihre Untauglichkeit als exklusive Sammlertrophäe ist es, die ihnen den Status eines Kunstphänomens mit subversivem, widerständigem Touch eingebracht haben. Zwar bildet, so meine These, die Freiheit von den Distinktions- und Anerkennungsritualen, den Fördermittel- und Wettbewerbsstrategien und der Definitionsmacht der alles umarmenden Kulturindustrie gegenwärtig keineswegs mehr das konzeptuelle Fundament dieser Gattung. Dennoch wird ihnen immer noch eine kritische Distanz zu den Mechanismen des etablierten Kunstbetriebs mit seinen symbolischen und ideologischen Routinen, Ritualen und Strategien nachgesagt. So missverständlich, unscharf und vielleicht auch bequem diese Zuschreibung auch ist, eines hat sie zumindest bewirkt: sie hat dem Künstlerbuch - zumindest unter jenen Kunstakteuren, die sich eine Alternative zur herkömmlichen Kunstwelt der Superreichen und -mächtigen wünschen - eine beträchtliche Konkunktur beschert. Nicht nur die unzählbare und täglich wachsende Anzahl an Messen und Symposien, sondern auch die von Ausstellungen legen Zeugnis von seinem Status als angesagtes Zeitgeistphänomen ab. So erfreulich es auch ist, dass diese vom Kunstbetrieb lange vernachlässigte Gattung endlich eine gewisse Aufmerksamkeit erfährt, um so herausfordernder ist es allerdings, die vielfältigen Phänomene und Konzepte des Künstlerbuchs sachgerecht in Ausstellungen zu vermitteln. Denn das Buch an sich hat keinen musealen Ausstellungswert. Wird es allein als zu besichtigendes Objekt dargeboten, bleibt es tot. Erst wenn man es betastet, aufschlägt, darin blättert etc. kann es lebendig werden.

Der Vortrag ist, so viel sei vorweggenommen, als leidenschaftliches Plädoyer für Künstlerbuchausstellungen zu verstehen. Er wird all jene enttäuschen müssen, die sich endlich einmal geniale Best Practice-Beispiele erhoffen, die der ursprünglich angelegten, sinnlichen Erfahrungsdimension der Bücher in Ausstellungen gerecht werden. Stattdessen werde ich im Rekurs auf Künstlerbuchkonzepte und Ausstellungspraxen der 1960er/70er Jahre die Widersprüche und Potenziale reflektieren, die dem komplexen Spannungsfeld von Anwesenheit und Abwesenheit des Buchs in Ausstellungen zugrundeliegen und einen Ausstellungsbegriff reflektieren, der verschiedene Zustände der Bücher lebendig werden lassen kann.

Wie ein Buch funktioniert

Eine der Schlüsselfiguren der Konzeptualisierung des Künstlerbuchs ist Ulises Carrión. Sein Essay *The New Art of Making Books* beginnt mit den folgenden Worten:

*"ein buch ist eine folge von räumen. jeder dieser räume wird in einem bestimmten moment wahrgenommen - ein buch ist auch eine bestimmte folge von momenten. (...) eine folge sich im raum ausbreitender zeichen; (...) ein buch ist eine raum-zeit-folge."*¹

1 Ulises Carrión: El Arte Nuevo de Hacer Comedias; erstmals erscheinen in: Plural No. 41, Mexiko City, 1975. Übersetzung: Hubert Kretschmer:

Ganz der strukturalistischen Tradition verpflichtet, ist es nicht die inhaltliche Bedeutung eines Buches, die Ulises Carrión untersucht. Ihm geht es um sein Gemachtsein, seine Funktion und seine Wirkungsweisen. Er zielt auf die sequenzielle Struktur des physischen Raumes des Buchs, seine "Raum-Zeit-Folge", die sich nie auf einen Blick erschließt, sondern nur nach und nach beim Blättern durch die Seiten, wodurch sich immer wieder neue, andere Momente offenbaren. Solche Qualitäten sind räumlich und erfordern die physische Bewegung der Hände und der Augen, eine körperliche Aktivierung.

Wie ein Buch erfahren wird

In der physischen Erfahrung des sequenziellen Buchraums verwirklichen sich in idealer Weise die Ideen der Integration bzw. Partizipation des Betrachters verwirklichen.

**"Space is no longer pictural but actual
(and sometimes both)"
Allan Kaprow, 1968**

Das was Allan Kaprow hier auf seine Happenings bezieht, ihre konkrete Erfahrungsdimension, gilt in gewisser Weise auch für den Raum des Buchs als künstlerischem Material. Die damit einhergehenden veränderten Rezeptionsbedingungen wurden derzeit hochkontrovers in Theorien über die damals neuen Kunstformen wie Minimal, Happening, Environment und Performance diskutiert.² Innerhalb der Kunstwissenschaften war ein regelrechter Disput zwischen den Verfechtern der Produktions- bzw. Darstellungsästhetik einer angeblich betrachter- und kontextunabhängigen Kunst auf der einen Seite und denen der Rezeptions- bzw. Erfahrungsästhetik einer betrachter- und kontextbezogenen Kunst auf der anderen entstanden. Ich will an dieser Stelle nicht auf die vielen Missverständnisse eingehen, die seither um die antithetisch geführten Diskurse wie Autonomie vs. Performativität, Eigenlogik vs. Prozessualität, Sinnproduktion vs. Sinnprojektion etc. kreisen.³ Aber es ist ein spezifisches Charakteristikum, dass das Künstlerbuch diese vermeintlich gegensätzlichen Konzepte in idealer Weise auf sich vereint, vielleicht mehr noch als jede andere Kunstgattung. Zwingend lebt es, wie dargelegt, von der Betrachteraktivierung, da es nur dann zum Leben erwacht, wenn die zeitliche Anordnung seiner 'Räume' aktiv in Bewe-

Die neue Kunst des Büchermachens; in: Wolkenkratzer, Okt./Nov 1982, Nr 3/82, online: <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm> (Stand: 15.11.2016)

2 Vgl. dazu Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985 / Vera Beyer; Jutta Vorhoeve (Hg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2005 / Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003.

3 Empfohlen sei dazu Juliane Rebentisch: Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute; in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006, online: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf (Stand: 15.11.2016)

gung gebracht wird. Ein ebenso wichtiges konstitutives Moment des Künstlerbuches ist seine Autonomie. Das meint selbstverständlich nicht, dass es ein Werk mit objektiven oder universalistischen Eigenschaften wäre, sondern dass seine Verbreitung und Rezeption an keinen bestimmten Kontext gebunden sein muss.

Dem Künstlerbuch als Gattung hat seit seiner Entstehung Ende der 1950er Jahre unendlich viele Zuschreibungen erfahren: künstlerische Artikulationsform, multipliziertes Kunstwerk, Manifestation der Information und Kommunikation etc. 1968 konstatiert Dick Higgins die Gleichwertigkeit von Künstlerbuch und Ausstellung.⁴ Tatsächlich ist es in idealer Weise geeignet, künstlerische Ideen außerhalb der engen Mauern und Standards von Museen oder Galerien zu präsentieren. Im Gegensatz zu konventionellen Ausstellungsinstitutionen erlaubt es einen selbstbestimmten Kunstbegriff, die Befreiung von den Verwertungsinteressen des traditionellen Kunstmarktes und das Erreichen eines größeren Publikumskreises. Zahlreiche Künstler haben diese neuen Ausstellungsmöglichkeiten in Buchform auf höchst unterschiedliche Weise auf den Weg gebracht und damit das traditionelle Kunstsystem und deren Zuordnungssysteme auf den Kopf gestellt.

Das Künstlerbuch als Museumsraum

Mel Bochners Ausstellung *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art* bestand aus nichts anderem als aus vier Ordnern mit je 100 Photokopien in Klarsichthüllen auf vier Sockeln.



Abb. 1: Mel Bochner: *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, School of Visual Arts in New York, 1966, 4 identical looseleaf notebooks, each with 100 xerox copies of studio notes, working drawings, and diagrams collected and xeroxed by the artist, displayed on 4 sculpture stands size determined by installation, Collection Museum of Modern Art

⁴ Vgl. Dick Higgins: *The Arts of the New Mentality*, Something Else Press Katalog 1967-1968, 1968

Viele Autoren bestätigen diesen Aspekt des Künstlerbuches. Z.B. Kate Linker: *The Artists' Book as an Alternative Space*; in: *Studio International*, vol. 195, n° 990, 1980, p. 75-79 / Martha Wilson: *Artists Book as Alternative Space*; in: *Artists Books/Bookworks*, cat. exp. (États-Unis & Australie, 1978), online: http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php / Anna-Sophie Springer: *Volumes: The Book as Exhibition*; in: *C Magazine* 116, Winter 2012, 36-44

Die Fotokopien in den Ordnern waren Papierarbeiten unterschiedlichster Herkunft: Skizzen, Notizen, Entwürfe, Rechnungen, Diagramme, Grundrisse und anderes Material von befreundeten Künstlern sowie der Funktionsplan der damals für die School of Visual Arts gerade erworbenen Xerox-Maschine. Mel Bochners Ausstellung gilt als erste Ausstellung der Konzeptkunst-Bewegung. *"Mein Ziel war es, die Erfahrung des Betrachters in die eines Lesers zu verwandeln"*⁵, so Mel Bochner. Die Ausstellung ließ ihn begreifen, wie er schreibt, dass er mit den Ordnern viele tradierte Kunstbegriffe neu gedacht hatte, darunter auch ein das Ausstellungskonzept.

Seth Siegelaub hat im Jahr 1968 eine Gruppenausstellung ausschließlich in Buchform kuratiert, weil er sich für Kunst interessierte, die nicht an die Wand "gehängt werden brauchte"⁶. In seinem berühmten Ausstellungskatalog, der auch unter dem Namen *Xerox Book* bekannt ist, obwohl es gar nicht auf der damals noch extrem teuren Xeroxmaschine gedruckt worden war,⁷ finden sich Werkbeiträge von Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris und Lawrence Weiner. Seth Siegelaub erklärte das Buch zur Primärinformation und damit zu einer möglichen Form der Ausstellung.

Auch Robert Barry hat einst eine konventionelle Ausstellung durch eine Publikation ersetzt. Seine vierseitige Publikation, das Bulletin No. 17 der Galerie Art & Projekt 1969 in Amsterdam war die gleichzeitig Einladung, Künstlerbuch und Ausstellungsraum. Darin war ein einziger Satz zu lesen: "During the exhibition, the gallery will be closed".

Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich anführen, die veranschaulichen, wie das Buch als mobiler und privater Ausstellungsraum in Papierform aufgefasst werden kann. Sei es als gebundenes Buch, Leporello, Loseblattsammlung, Schachtel oder Mappe mit bzw. als Text-, Ton- oder Bildmaterial: das Künstlerbuch deterritorialisiert den konventionellen Ausstellungsraum. Im Prinzip⁸ kann es überall, jederzeit und in selbstbestimmter Zeit- und Raumfolge auch ohne kulturelles, soziales, symbolisches oder ökonomisches Kapital besucht werden und funktioniert unabhängig von den hochselektiven Filtern der institutionalisierten Mechanismen des Marktes und der Spezialisten - zumindest bis Anfang der 1980er Jahre, als die autonomen Formen der kritischen Dissidenz von der etablierten Kulturindustrie kolonialisiert und in

5 Mel Bochner: Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art (1997); in: Kurtztexte von Mel Bochner über ausgewählte Arbeiten der 1960er-Jahre, Ausstellungspublikation, Haus der Kunst, München 2012

6 Seth Siegelaub im Gespräch mit Charles Harrison; in: Studio International 178, no. 917, December 1969, S. 202

7 Die ursprüngliche Idee hinter dem „Xerox book“ war tatsächlich, dass die Künstlerbeiträge (je 25 Seiten pro Künstler) kopiert werden. Der Prozess erwies sich aber als zu teuer und somit wurden die erste Auflage von 1000 Stück mittels Offsetdruck hergestellt. Siegelaub betonte in einem Interview: "The 'Xerox book' – I now would prefer to call it the „Photocopy book“, so that no one gets the mistaken impression that the project has something to do with Xerox – was perhaps one of the most interesting because it was the first where I proposed a series of „requirements“ for the project, concerning the use of a standard size paper and the amount of pages the „container“ within which the artist was asked to work.“

8 "Im Prinzip" bezieht sich auf nahezu alle hier aufgezählten Eigenschaften des Künstlerbuchs:

Lucy Lippard beschreibt z.B. die Hoffnungen, die mit der Idee der Demokratisierung der Kunst verbunden waren, als Phantasie. Auch wenn die Idee, das Buch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, nicht nur eine idealistische Vorstellung war, so blieb das Künstlerbuch Lippard zufolge ein Konsumprodukt für ein ganz bestimmtes Publikum, das häufig aus eben jenen Sammlern bestand, die Teil des Kunstmarktes waren, den das Buchwerk eigentlich umschiffen wollte. Sie hält nichtsdestotrotz daran fest, dass das Buchwerk eine Alternative zum "Kunstbetriebsmainstream" (Lucy Lippard: Conspicuous Consumption; in: John Lyons (Ed.): New Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook, Rochester New York, 1985, S. 50.) bildet.

Auch die allseits proklamierte Idee der Unabhängigkeit vom konventionellen Markt- und Starsystem ist ebenfalls nur "im Prinzip" gültig. Schon Ulises Carrión schreibt: "... that books would allow artists to liberate themselves from galleries and art critics. I would like to ask, what for? To fall into the hands of publishers and book critics!" (Ulises Carrión, Bookworks Revisited; in Second Thoughts, Amsterdam 1980, S. 65)

ihr Repertoire eingegliedert wurden.⁹

Künstlerbücher in Ausstellungen be-greifen

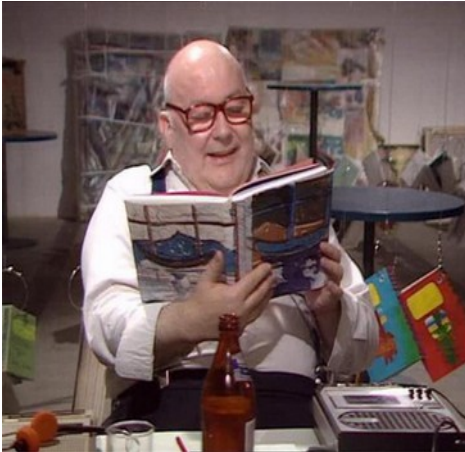


Abb. 2: Dieter Roth: *Gebirgsminen*, 1985, Videostill, Bild: Kunstmuseum Stuttgart

Seit etwa Ende der 1950er Jahre haben Künstler mit dem Genre Künstlerbuch experimentiert und vor allem bis in die 1980er Jahre hinein beständig neue Ideen dazu entwickelt.

Dieter Roth, einer der interessantesten, kompromisslosesten und eigensinnigsten Künstlerbüchermacher, tut hier das, was man mit einem Buch normalerweise tut: Er hält es in den Händen - und scheint sich offensichtlich daran zu erfreuen. Im Hintergrund dieses Videostills zeigt sich aber noch etwas. Und zwar, wie er seine Künstlerbücher ausgestellt hat: aufgehängt an Drähten oder Schnüren.

Dieter Roth war kein Mann der "reduzierten Geste", wie Laszlo Glozer einmal schrieb.¹⁰ So exzessiv-chaotisch seine Kunst aber oft daherkommt, so wunderbar einfach ist sie meistens durchdacht.

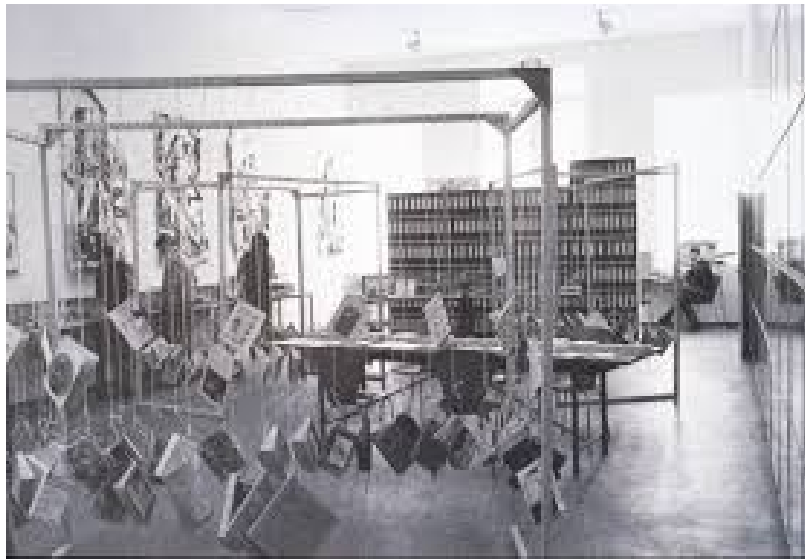


Abb. 3: Dieter Roth, *Publiziertes und Unpubliziertes*. Portikus Frankfurt 1987, Ausstellungsansicht, Foto: Walter Kranl

Dem genuinen Charakter des Buchs gerecht werdend, hat Dieter Roth hier ein schlichtes Holzgestell installiert, an dem seine "selbstgemachten", "mit anderen gemachten" und "nicht selbstgemachten" Bücher ganz einfach an Schnüren hängen. In der Mitte dieser bewusst unpräzisen Installation kann man bequem auf einem Stuhl Platz nehmen, die Werke durchblättern, lesen, anschauen, anfassen oder ganz ein-

⁹ Vgl. Frederic Jameson: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, 1991

¹⁰ Dirk Dobke: *Dieter Roth. Originale*, London 2002, S. 89

fach nur über ihren Einband streichen. Auf ideale Weise ermöglicht eine solche Künstlerbuchausstellung das Be-greifen dessen, was Ulises Carrión der "Raum-Zeit-Folge" nennt.

Für die Akteure der ersten Künstlerbuchgeneration war die Möglichkeit der physischen Aneignung ihrer Bücher in ihren Ausstellungen eine Selbstverständlichkeit; manchmal nur für einen Abend und manchmal an ganz überraschenden Orten wie in einer der typischen Boukinistenboxen am Seineufer in Paris, wie die folgenden Bilder zeigen.



Abb. 4: Ein-Abend-Ausstellung *Documents as Statements*, Lodz, 1984 / Abb. 5: Boukinisten-Ausstellung *Encoconnage*, Seineufer, Paris, 1974, Bilder: Fonds Guy Schraenen im Zentrum für Künstlerpublikationen Bremen

Immer gab es jedoch auch besondere Künstlerbücher, die nicht offen zum Blättern, Lesen und Betrachten ausgelegt wurden, sondern nur gut geschützt unter Glas.



Abb. 6: Zona Patafisica, Ausstellungsansicht, [1970er Jahre], Bild: Zona Archive Firenze

Mit einem solchen Entzug verändert sich allerdings der Status des Buchs. Seines durch den persönlichen Gebrauch bestimmten Lebens beraubt wird es in ein mehr oder weniger flaches Bild verwandelt und ein anderes, ein musealisiertes Leben beginnt. Für Ausstellungsmacher beginnt an dieser Stelle die Herausforderung, ein Buch zur Anwesenheit zu bringen, das im Bild davon mehr oder weniger abwesend ist.

Das Noli-me-tangere-Paradox

Heute gehören viele Künstlerbuch-Klassiker zu den kostbaren Raritäten, die nur noch in den Archiven von Bibliotheken, Museen oder speziellen Künstlerbuchzentren zu finden sind. Die Bestände sachgerecht zu identifizieren, bewahren und erforschen ist eine Hauptaufgabe dieser Institutionen. Das Wissen und die Bestände in Ausstellungen zu vermitteln ist da nur folgerichtig. Damit ist allerdings ein Paradox angesprochen. Ein Paradox, das sich in dem Wunsch spiegelt, die Bücher zugleich bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen zu wollen. Was sich im Falle traditioneller Ausstellungen von Bildwerken zumeist gut vereinbaren lässt, erzeugt bei der Künstlerbuchausstellung einen unauflösbaren Widerspruch. Musealisierung und Zugänglichkeit bilden hier diametral entgegengesetzte Pole aus.

Wenn nun das Künstlerbuch entgegen seiner ursprünglichen Funktion an den Wänden und in den Vitrinen eines Museums landet, bestimmt sich seine Realität durch dessen Setzungen. Sie sind oft beschrieben worden, weil sich die genuine Funktion der Exponate radikal verändert. Das Museum versteht seine Exponate als Repräsentationsobjekte. Sein Konkretes, das sich durch seinen Gebrauch bestimmt, wird zugunsten seines bildhaften Symbolcharakters zum Verschwinden gebracht.¹¹ Dem entspricht das auf seinen Deckel oder eine Doppelzeile reduzierte Buch, das in der Vitrine in ein mehr oder weniger flaches Bild transformiert wird. Es wird zu einem Stellvertreter für eine simulierte Wirklichkeit, die sich durch die museale Wissensverwahrung, -ordnung und -vermittlung konstruiert. Diese bestimmt sich durch Augen und Geist, selten durch den raumgreifenden Körper.

In dem Wunsch, die Besonderheit, Dinglichkeit und Materialität der Künstlerbücher nicht Preis zu geben, wird immer wieder die Forderung laut, die originalen Bücher in Ausstellungen freihand zugänglich zu machen. Oft wird argumentiert, die Künstler hätten einkalkuliert, dass ihre Werke dabei in Mitleidenschaft gezogen würden. Nun ist natürlich jeder frei, so mit seinen eigenen Büchern zu verfahren. Seltene Werke aus öffentlichen Sammlungen auf diese Weise leichtfertig zu Schaden kommen zu lassen, ist in unserer Kultur mit ihrer Sehnsucht nach Gedenken und Traditionalisierung¹² schwerlich zu rechtfertigen. Daher soll es im Folgenden um dasjenige Buch gehen, das nicht freihand zugänglich ist, sondern nur in der von Eva Sturm so bezeichneten „Gebärde der Besichtigung“¹³ angeeignet werden kann.

Bevor ich gleich an einigen konkreten Beispielen das auf der Bühne einer Ausstellung zur Anwesenheit gebrachte und doch abwesende Buch reflektiere, will ich kurz auf ein ganz anderes Problem der Buchabwesenheit eingehen, das lange vor der Ausstellungsgestaltung beginnt.

Die Suche

Wer Künstlerbücher ausstellen will hat zuallererst mit der Frage zu tun, geeignete Bücher in den Archi-

11 Vgl. Wolfgang Zacharias: Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990

12 Vgl. Wolfgang Zacharias: Erinnerungen an die verschwundene Gegenwart; in: Kultur. Macht. Geschichte, 2009, online: http://www.kultur-macht-geschichte.de/47.html?&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=308&cHash=f8bc1812f3 (15.11.2016)

13 Eva Sturm: Museifizierung und Realitätsverlust; in: Zeitphänomen Musealisierung, Essen 1990, S. 100f.

ven und Sammlungen zu finden.



Abb. 7: Archivschränke mit Künstlerbüchern / Abb. 8: Boxen mit Künstlerpublikationen ungewöhnlichen Formats, Bilder: M. Aden

Die Datenbanksuche wird da nur bedingt weiterhelfen, denn dort sind nur die bibliographischen Informationen verschlagwortet wie Titel, Autor, Erscheinungsort, Erscheinungsjahr u.s.w. Wer Glück hat, findet immerhin noch eine detaillierte Buchbeschreibung, die den Typ der Publikation, die Ausdrucksmittel oder auffällige Besonderheiten vermerkt. Das thematische Konzept samt seinen charakteristischen Verschiebungen und Überlappungen mit formalen Merkmalen durchkreuzen die konventionellen Bibliothekssysteme allerdings und werden nicht erfasst. Dadurch geschieht es, dass z.B. Gerhard Richters *Atlas* (1997) als kartographisches Werk registriert wird und in der Abteilung Geographie landet, in der es wahrscheinlich für immer in der Versenkung verschwunden ist.

Sehr zögerlich und zumeist nur im Alleingang haben einige Bibliotheken bzw. Museen in den letzten Jahren angefangen, die Aufgabe der sachgerechten Identifikation, Klassifikation und Erfassung von Künstlerbüchern anzugehen.¹⁴ Für die Künstlerbuchsammlung am Museum Reina Sofia in Madrid haben wir unter der Leitung von Guy Schraenen praktikable Standards für die Datenbankerfassung und -suche entwickelt, um auch zukünftig den Zugang zu den tausenden von Künstlerpublikationen zu ermöglichen, die gut verstaut und geschützt zwischen Bucheinbänden, Umschlägen und Deckeln in den Archivboxen der metallenen Aktenschränke in den Magazinen lagern, ohne dass sie jemals irgend jemand wiederfinden könnte, die oder der nicht schon im Vorhinein ganz genau weiß, wonach sie oder er suchen will.

Die Ausstellungsarchitektur

Zum Ausstellen gehört natürlich nicht nur die Exponatrecherche. Es ist hier allerdings nicht der Ort,

¹⁴ Vgl. z.B.: Anne Thurmann-Jajes, Sylvie Boulanger, Lilijana Stepančić: Manual for Artists' Publications. Cataloging rules, definitions, and descriptions, Center for Artists' Publications, Bremen 2010

umfassend auf Fragen zum Ausstellungskonzept, Ausstellungsort, Finanzmanagement, Marketing etc. einzugehen. Reflektiert werden soll hier lediglich die gestalterische und technische Ausstellungsplanung, weil sie den für Künstlerbuchausstellungen charakteristischen Grundwiderspruch von Zugänglichkeit und Musealisierung betrifft. Bestandteil dessen ist eine sensible und kritische Reflexion der Ausstellungsarchitektur bzw. -inszenierung, was analytische, konzeptionelle, ästhetische, technische und organisatorische Überlegungen erfordert. Denn mit jeder Entscheidung bezüglich des Displays kommen künstlerische und kuratorische Aussagen zur Darstellung. Jede Präsentation setzt, intendiert oder nicht, Botschaften und Wertungen. Jedes Detail ist Bestandteil bzw. Träger einer Erzählung.

Vitrinen

Zumeist sind ausgestellte Bücher in Tisch-, Wand- oder Schrankvitrinen zu betrachten, weil sie optimalen Schutz gewähren - vorausgesetzt, das verarbeitete Material ist unbedenklich.

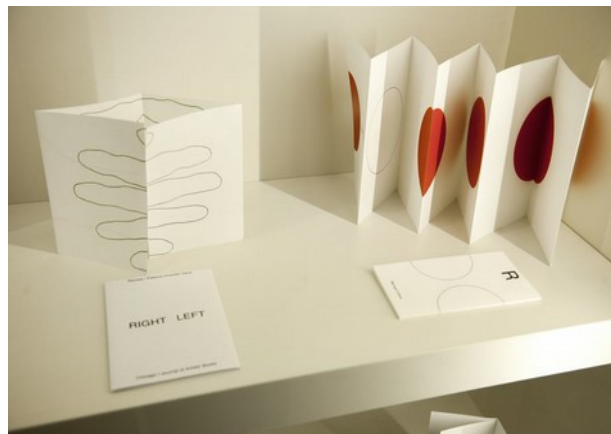


Abb. 9: Dieter Roth, Daily Mirror Book, 1961, Luxusausgabe, Ausstellung *I am also not a Book*, Museum Reina Sofia Madrid, 2016
 Abb. 10: Bernard Villers, Right Left, Incertain Sens, Rennes et. al., 2015, Bernard Villers, Amnésia, Bruno Robbe Editions, Frameries, 2013, Ausstellung *Bernard Villers | Peinture et livres*, Bibliothèque royale de Belgique, 2017

Tatsächlich ist ja die Betrachtung der Luxusausgabe Dieter Roths selbst dann eine Freude, wenn sie nicht in die Hände genommen werden kann. Ihre materialen und physischen Qualitäten vermitteln sich auch als Bild sehr gut. Auch Bücher mit skulpturalen Dimensionen wie Leporellos, Pop-Up Bücher etc. lassen sich unter einer Vitrine immerhin so auffächern, dass sie nicht auf den Buchdeckel oder eine Seite reduziert werden müssen - wenn auch der bloße Anblick die physische Erfahrung natürlich nicht ersetzen kann.

Die alles entscheidende Frage aber ist, wie jene Bücher ausgestellt werden können, deren Faszination zwischen Buchdeckeln und -seiten verborgen ist, die man aber nicht öffnen darf, weil deren Handhabung aus guten Gründen - bestimmten Vorsichtsmaßnahmen unterliegt. Viele Künstlerbücher sind von eher bescheidener Machart und mit den üblichen Mitteln der industriellen Fertigung hergestellt. Ihre ästhetische Attraktivität als zu betrachtendes Objekt hält sich daher in Grenzen.

Die mangelnde Exklusivität der Bücher mit einem extravaganten Vitrinendesign kompensieren zu wollen, tut den Büchern selten besonders gut. Nun ist hier nicht der Ort, das gesamte Formenvokabular aller Tisch-, Schrank- und Wandvitrienen zu verhandeln. Die Entscheidungen hinsichtlich Material, Form, Farbgebung, Lichtführung etc. erfordern alle Mal eine Abstimmung der kuratorischen Absichten mit den Möglichkeiten vor Ort. Es versteht sich eigentlich von selbst, dass ein Design, das ein allzu nachhaltiges Eigenleben entwickelt, die Bücher nur erdrückt oder vereinnahmt. Darüber hinaus ist ein kritisches Bewusstsein für die oft stillschweigend reproduzierten Codes einer Präsentation nicht hinderlich, wenn die Betrachtung nicht allzu sehr in milieu- oder geschmackpezifische Narrative eingebunden werden soll, sei es der luxuriöse Edelschick, gediegene Monumentalstil, trashige Vintagelook oder unbedingte Innovationswille.



Vergleich von Vitrinen mit Büchern (u.a.) von Dieter Roth: Abb. 11: Tischvitrine in der Ausstellung *Dieter Roth*, Grahame Galleries 2008 / Abb. 12: Tischvitrine von Matt Mullican in der Ausstellung *No Comments*, Museum Serralves, 2005 / Abb 13: Tischvitrine von Hans-Peter Feldmann als Teil des kuratorischen Projektes *EX LIBRIS: Anekdotische Topographien*, Galerie und Kunstbuchhandlung Barbara Wien, 2013, Bild: Charles Stankieveh

Letztendlich lassen aber alle Vitrinen, auch jene, welche die Bücher zur Geltung bringen und nicht sich selbst, das Gefühl der Entbehrung entstehen, weil das Buch nicht be-greifbar ist. Auf die Bücher in Vitrinen zu schauen bedeutet, so sagte Guy Schraenen einmal, als schaute man in einer Gemäldeausstellung lediglich auf deren ausgeschnittene Details. Andererseits sei hier darauf hingewiesen, dass der Blick in Vitrinen keineswegs so entmutigend für die Besucher ist, wie immer behauptet wird. Das zeigt die Gegenüberstellung der nächsten beiden, etwa zeitgleich in einer Ausstellung gemachten Aufnahmen. Eindrücklich veranschaulichen sie, dass gedrucktes Material in der Vitrine manchmal sogar interessanter zu sein scheint, als die Originalwerke.

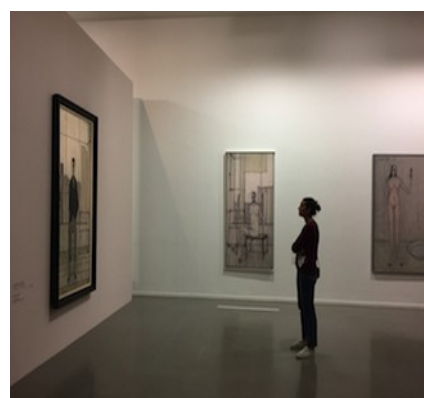


Abb. 14: Besucher vor Vitrinen / Abb. 15: Besucherin vor Gemälde, Ausstellung *Bernard Buffet*, Paris 2016: Bilder: Maike Aden

Auch wenn immer wieder vor dem "Meer an Vitrinen" gewarnt wird, macht die folgende Ansicht durchaus Mut, sie einzusetzen. Jedes Exponat ist in so vielen Facetten aufgefächert und mit so viel Luft präsentiert, dass die Betrachtung der Bücher auch unter Glas eine Freude sein dürfte.



Abb. 16: Ausstellungsansicht *Photography without Photographer*, Museum Serralves Porto, 2010, Bild: Museum Serralves Porto

Wände

Damit auf Bücher nicht nur in einer 'von-oben-herab-Haltung' heruntergeschaut werden muss, lassen sie sich selbstverständlich auch auf Augenhöhe in der Vertikalen präsentieren.

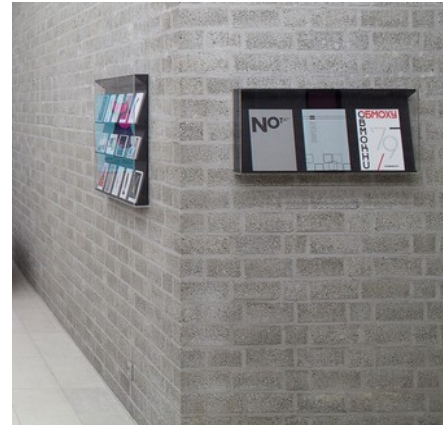
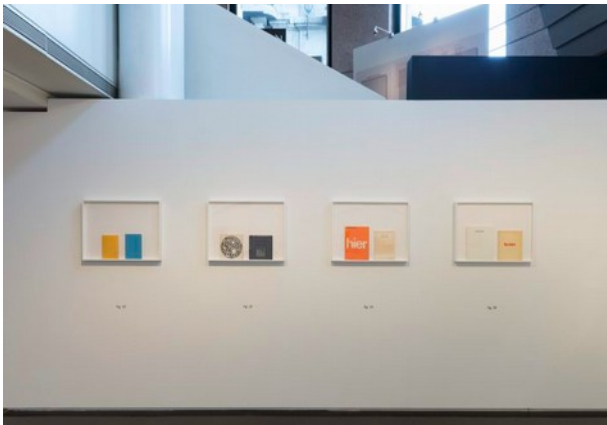


Abb.17: *Selección Natural. The Cover of the Book*, Ansicht der Ausstellung, CCL–Blanquerna, Madrid, 2017, Foto: Roberto Ruiz

Abb. 18: *The shared Oasis of the Gift Shop*, Ansicht der Installation von Matthias Wollgast, 69. Internationale Bergische Kunstausstellung, Solingen, 2015

Die exemplarisch ausgewählten Abbildungen zeigen die Bücher in Rahmen bzw. Schaukästen an der Wand. Je flacher diese sind, umso mehr verlieren sich die räumlichen Qualitäten der Bücher zugunsten ihrer Bildhaftigkeit. Mit der konsequenten Entscheidung, die Bücher in Bilderrahmen zu präsentieren (Abb. 17), legen die Kurtoren Moritz Küng und Mela Davila unmissverständlich ihren Charakter als

musealisierte Repräsentationsobjekte offen. Rahmlich eingefasst bilden die zu symbolischen Bedeutungsträgern transformierten Buchpaare eng abgegrenzte, aufschlussreiche Räume des vergleichenden Sehens, Lesens und Interpretierens aus, die sich vor allem an der gesteigerten visuellen Präsenz der Buchdeckel ausrichten. Die sequenzielle Erfahrungsdimension der Bücher lässt sich nur bei der gesonderten Inblicknahme ihrer Volumina von der Seite erahnen. Wer dagegen die physischen und inhaltlichen Konzepte von Künstlerbüchern etwas anschaulicher vorstellbar machen möchte, ist mit einer herkömmlichen Schrankvitrine besser bedient.



Abb. 19: Bernard Villers | *Peinture et livres*, Exposition de livres d'artistes, Bibliothèque royale de Belgique, 2017, Bild: Bibliothèque royale de Belgique

Manche Kuratoren entscheiden sich, die Einzelseiten eines Buches an der Wand aufzufächern. Diese Vorgehensweise wird manchmal kritisiert, ist aber durchaus mit der Praxis einiger Künstlerbuchautoren zu rechtfertigen. Ulises Carrión, der die Hängung seiner eigenen Bücher ohne jegliche Skrupel vielfach auf eigenwilligste Weise variiert hat, hat sogar die (zu diskutierende) These aufgestellt, dass ein Künstlerbuch daran zu erkennen sei, dass seine Einzelseiten an der Wand hängend bestehen können: *"Take them one by one, put them in a row on a gallery wall, and, if the rhythm suffers, it means that they belong together and form an authentic bookwork [and not an artists' book - Anm. d. Verf.]"*¹⁵

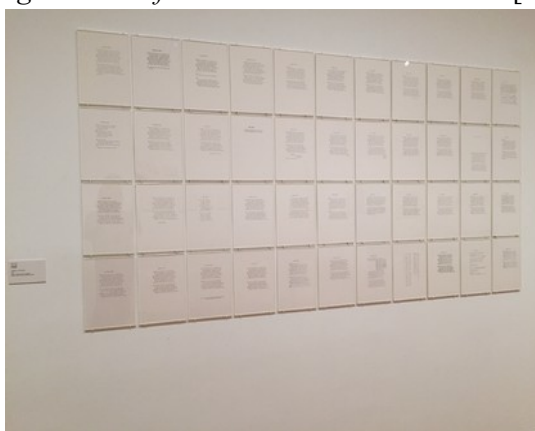


Abb. 20/21: Gerahmte Einzelseiten von Büchern Ulises Carrións, zwei Ausstellungsansichten in der Ulises Carrión Retrospektive, *Dear reader. Don't read*, Museo Reina Sofia, 2016, Bilder: M. Aden

15 Ulises Carrión: *Bookworks Revisited*, a.a.O., S. 68

Die Entscheidung, Kopien von Künstlerpublikationen an der Wand zu präsentieren, stellt die Gatekeeper des Originalwerkcharakters vor noch größere Probleme. Manchmal gibt es allerdings gute Gründe für ein solches Vorgehen. Wenn zum Beispiel, wie auf der folgenden Abbildung, die Publikation selbst eine Kollage mit einer unerschöpflichen Ansammlung verschiedenster Mail Art bzw. Stamp Art Arbeiten darstellt, lässt sich ihre Vielfältigkeit auf diese Weise bestanschaulich ohne didaktischen Fingerzeig an der Wand auffächern. Dass man dabei mit Kopien arbeitet, ist aus konservatorischen Gründen natürlich unerlässlich.



Abb. 22: Kopierte Seiten von Ulises Carrións Künstlermagazin "Ephemera" mit mittig gerahmtem Original der Spezialnummer, Ausstellungsansicht der Ulises Carrión Retrospektive, *Dear reader. Don't read*, Museo Reina Sofia, 2016, Bild: M. Aden

Die nächste Abbildung zeigt die vergrößerte Kopie einer nur in einem kleinen Format vorliegenden Publikation an der Wand. Die Entscheidung lässt sich nicht nur rechtfertigen, weil damit die künstlerische Intention hervorgehoben wird, nämlich die Plakatierung eines Kinofilms, sondern auch, weil das Plakat ursprünglich einmal so bzw. so ähnlich existiert hat.



Abb. 23: Ulises Carrión: Lilia Prado. Superstar film festival, Stichting De Appel, Amsterdam, 1984, vergrößerter Flyer, Ausstellungsansicht der Ulises Carrión Retrospektive, *Dear reader. Don't read*, Museo Reina Sofia, 2016, Bild: M. Aden

Elektronische Medien

Egal ob Künstlerpublikationen vertikal in Vitrinen oder horizontal an der Wand präsentiert werden, immer bleibt das Problem, dass sie sich der ganzheitlichen Erfahrung widersetzen. Die Verlegerin und Künstlerbuchautorin Saskia Gevaert hat deshalb einmal ein großformatiges Buch während der Dauer der Wiels Art Book Fair wieder und wieder vor den Zuschauern selbst aufgeblättert. Sie wollte das als einen künstlerischen Beitrag verstanden wissen. Was jedoch auf den ersten Blick ausgefallen anmutet, kann meiner Meinung nach durchaus eine Anregung für eine Buchpräsentation von überschaubarer Dauer sein.

Als ultimative Lösung des Problems wird indes immer die fotografische oder filmische Repräsentation von Künstlerbüchern auf Bildschirmen angepriesen, in denen das gescannte oder gefilmte Buch Seite für Seite betrachtet werden kann. Manchmal kann die Distanz der Kamera tatsächlich helfen, ein Buch anders zu sehen und besser zu begreifen. Manchmal kann sie subtile Details zur Erscheinung bringen, die das bloße Auge schwerlich erkennt. Zuweilen bedeutet eine Bildschirmprojektion in einer Ausstellung mit lauter Drucksachen ganz einfach auch eine Abwechslung des Präsentationsmodus, um Eintönigkeit zu vermeiden. Projektionen bieten zudem die Möglichkeit, mehrere Bücher nacheinander vorzuführen zu können, was sich bei Serien oder Reihen von Publikationen und Projekten eventuell anbieten kann.

Dennoch steht außer Frage, dass das, was wir auf einem Bildschirm zu sehen bekommen, eine Simulation ist und nicht das Buch. Das Buch selbst bleibt abwesend und wird auf eine kontinuierliche, vorhersehbare, lineare Illusion transformiert, die es wortwörtlich verflacht, weil der Blick ausschließlich auf der Oberfläche des Buchs ruht.

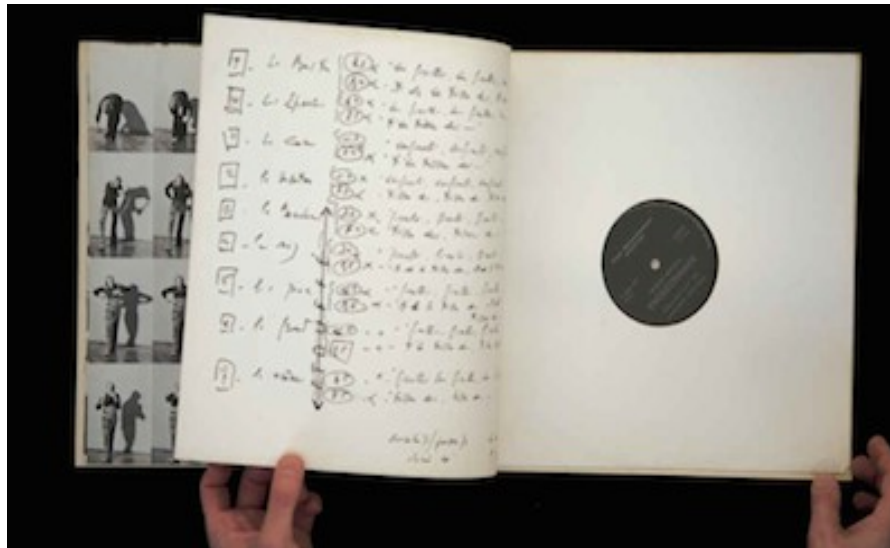


Abb. 24: *Livre ouvert* auf der Paris Photo, 2014, Still der filmischen Repräsentation des Photobuchs mit Schallplatte, F. Janicot; B. Heidsieck; G. Schraenen: *Encoconnage*, Anvers, 1974, Bild: Paris Photo

Wenn das Buch dermaßen für das Auge zelebriert wird, ist das natürlich faszinierend und verführerisch. Aber die reduzierte Pose für den Bildschirm maskiert seinen Geruch, sein Gewicht, seine Fal-

tungen und vieles mehr. Seine blinden Flecken und offenen Enden, das Widerständige und Komplexe, kurz: das Unverfügbare des realen Buches gehen unwiederbringlich verloren und mit ihm alle möglichen Sinn-Verschiebungen und poetischen Qualitäten. Daher ist die Präsentation einer Publikation unter Glas oder - wie nachfolgend - in einem Ordner zum Blättern den digitalisierten Verfahren immer noch weit überlegen. Seine materialen und physischen Eigenschaften werden dann immerhin nicht komplett zum Verschwinden gebracht.



Abb. 25: Mail Art Projekt in einem Ordner zum Blättern ausgestellt, MuseumWeserburg 2013. Bild: M. Aden

Auch Begleittexte werden zunehmend digital präsentiert. Wenn damit interessante Verlinkungsmöglichkeiten angeboten werden, macht das Sinn. Leider wird diese Chance oft vertan. Zudem funktioniert die Technik bislang selten wirklich gut. Die Tablets sind nach einigem Gebrauch ganz einfach immer kaputt. Bislang ist daher der altbewährte Saal- oder Wandtext den digitalen Medien oft noch überlegen.



Abb. 26: Touchscreens mit erläuternden Texten / Abb. 27: Traditioneller Wandtext, Bilder: M. Aden

Wiederauflagen und Faksimiles

Um dem musealisierten Konstrukt der Bücher wenigstens partiell entgegenzuwirken, gibt es durchaus Möglichkeiten der aktiven Aneignung in einer Ausstellung. Von manchen vergriffenen Büchern existie-

ren Wiederauflagen, die in Ausstellungen zum Lesen/Betrachten ausgelegt werden können. Aber auch Faksimiles erfüllen diesen Zweck natürlich.

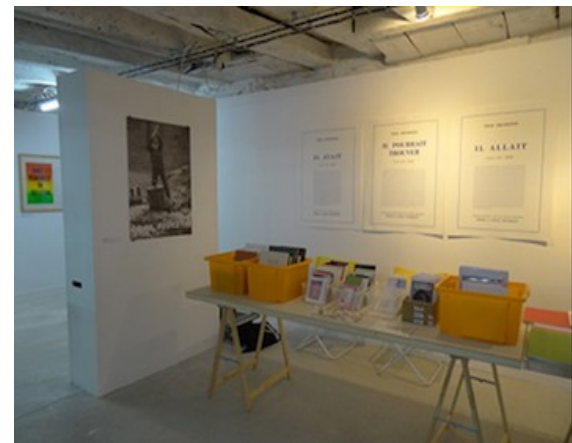
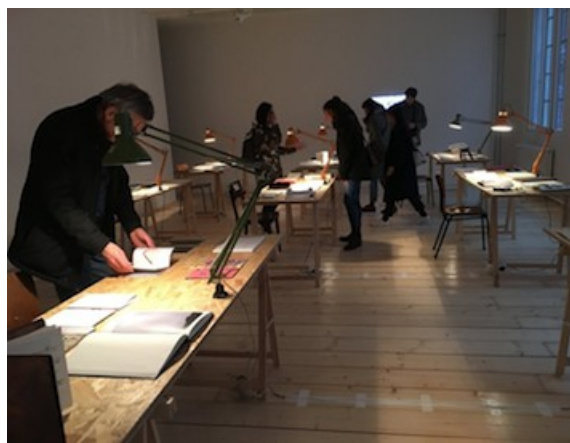


Abb. 28-33: Unterschiedliche Ausstellungsdispositive, die den Ausstellungsraum in einen Leseraum transformieren, Bilder: Museum Serralves Porto (3x), CNEAI Chatou, GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Künstlerhaus Bremen und Zentrum für Künstlerpublikationen Bremen, Centre des livres d'artistes (cdla) Saint-Yrieix-la-Perche,

Manchen Lesesituationen in Ausstellungen sind aufschlussreiche Konzepte unterlegt, wie zum Beispiel das des "Ausstellungsraums als Publikation" (Dispositif-éditorial¹⁶), das Florent Fajole in Bezug auf eine Ausstellung mit Büchern von Mirtha Dermisache vorgeschlagen hat. Im Einzelfall muss sich jeder theoretische Überbau natürlich in der Ausstellungssituation bewähren und gewährleisten, dass nicht das

16 Vgl. Mirtha Dermisache 'Libros'. Dispositif éditorial de Florent Fajole, Ausstellungskatalog Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008. Online: <http://cdla.info/fr/expositions/mirtha-dermisach-libros> (12.2.2017)

Konzept oder aber auch die Leser/Betrachter ausgestellt werden, sondern die Bücher.



Abb. 34: Ausstellungsansicht "Escrituras [:] Multiples", dispositivo editorial mit Büchern von Mirtha Dermisache, Espacio del Arte Contemporaneo El Borde, Buenos Aires, 2004, Bild: Gustavo Lowry

Kopien

Um Künstlerpublikationen konkret zugänglich zu machen, ließ der Kurator Guy Schraenen in seiner Ausstellung *Out of Print* einmal eine Art Bibliothek aufbauen, in der nicht nur Ordner mit Ephemera und Bücher mit Künstlertexten zu finden waren, sondern auch ein Kopierer zur freien Benutzung, damit sich die Ausstellungsbesucher Kopien der künstlerischen Arbeiten und Schriften anfertigen konnten.



Abb. 35: Bibliothek mit Kopierer in der Ausstellung *Out of Print*, Weserburg Bremen, 2002, Bild: Bettina Brach

Der Künstler, Verleger und Ausstellungsmacher Antoine Levebvre arbeitet gleich mit kopierten Büchern, die er auf unterschiedlichste Weise ausstellt, um interessante Künstlerpublikationen zugänglich zu machen.



Abb. 36: *La Bibliothèque Fantastique*, Ausstellungsansicht, Salon de Montrouge, 2012

Sein Kunstprojekt *La Bibliothèque Fantastique (LBF)* kann auch auf seiner Webseite besucht werden, auf der eine große Anzahl der interessantesten Künstlerbücher zum freien Herunterladen und Ausdrucken auf dem eigenen Drucker bereitstehen. *"The purpose of LBF is to offer a view on books expressed by books themselves"*, so die erklärte Absicht, die vielleicht eine der besten und zeitgemäßesten Ideen ist, seltene Künstlerbücher zugänglich zu machen.¹⁷

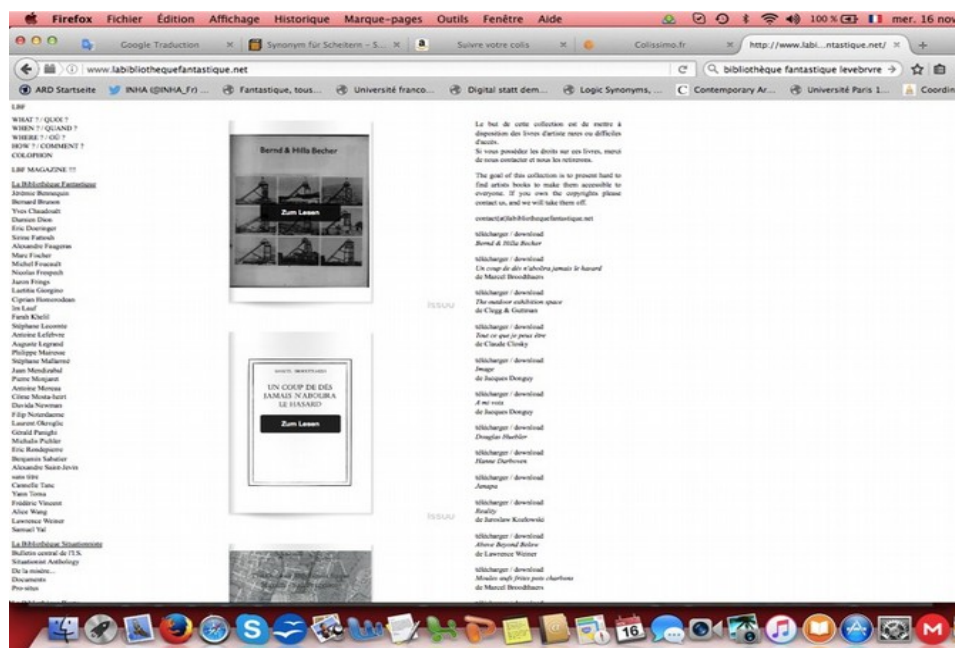


Abb. 37: Website *La Bibliothèque Fantastique* mit Künstlerbüchern zum Herunterladen und Ausdrucken

Antoine Levebvre beschreibt sein Künstlerbuchprojekt LBF mit den folgenden Worten:

"La Bibliothèque Fantastique is a minimalist publisher in the sense that all the superfluous has

¹⁷ Antoine Levebvre: *La Bibliothèque Fantastique (LBF)*, online: www.la-bibliothequefantastique.net (12.02.2017)

been removed. Indeed, the books of LBF have no predetermined physical existence, they exist in a state of potentiality on the web, awaiting to become."

Mit diesem Zitat ist etwas höchst Wesentliches bezeichnet. Etwas, das meines Erachtens für alle Ausstellungen und in ganz besonderem Maße für Künstlerbuchausstellungen gilt. Grundsätzlich muss man sich ja vor Augen halten, dass Ausstellungen *der* Künstlerbücher unmöglich zu realisieren sind. Was realisierbar ist, sind Ausstellungen *über* Künstlerbücher.¹⁸ Präsentiert werden, wie oben gezeigt, gleichsam nur symbolische Stellvertreter, die auf ihr Möglichkeitspotenzial verweisen. Das reale, dingliche Buch selbst existiert in einer Ausstellung "*in a state of potentiality*", "*awaiting to become*", wie Lebevre schreibt.

Das Stadium der Potenzialität

Das Versprechen, in einer Ausstellung die intensive Kraft formvollendeter Meisterwerke zu erleben, die nach Maßgabe einzelner Genies entstanden, macht Museen dem landläufigen Kulturverständnis zufolge zu exklusiven Orten der Erbauung, Läuterung und Sinnstiftung. Es entspricht der bürgerlichen Praxis und liberalen Weltanschauung, Ausstellungen als Oasen des allgemeingültigen Wahren, Guten und Schönen zu betrachten, in der die isolierte Betrachtung des autonomen, zeitlosen Originals die verlorene Sinnlichkeit in unserer entfremdeten Welt zurückholt. Wesentlich ist die Erfahrung, die fragmentarisch zerstückelten Lebensverhältnisse mit Ganzheitserfahrung zu kompensieren.¹⁹

Ein Ausstellungsbegriff, der auf die Potenzialität eines Exponats abhebt - man kann auch von seiner performativen Kraft sprechen - das nur in Ausschnitten und Abschattungen wahrnehmbar ist, statt auf die Ganzheitserfahrung eines universales, zeitlosen und formvollendeten Meisterwerks, erweitert diese Idee. Wenn die ausgestellten Werke fragmentarische Platzhalter sind bzw. Verweise auf etwas, das nicht anwesend ist, ist der Besucher aktiv gefordert, die nicht sichtbaren Leerstellen auszuloten und mit eigenen/m Vorstellungen, Konkretisierungen und Wissen zu ergänzen.

Dieser Ausstellungsbegriff ist nicht neu. Er existiert, seit ein bedeutender Teil der künstlerischen Produktion auf immaterielle Praktiken und ephemeren Prozessen basiert. Seit den 1960er Jahren, seit Kunst als Idee und Handlung existiert, haben wir oft nurmehr Relikte ephemerer Prozesse, die in Form von Notizen, Skizzen, Plänen, Anweisungen, Modellen, Diagrammen, Fotografien, Videos ausstellbar sind. Gegenwärtig geraten künstlerische Prozesse mehr und mehr in Bewegung. Zuweilen sind es nur Ansätze von Ideen, Spuren von Wissen oder spekulative Recherchen, die sich in einer Vielzahl unterschiedlichster prozessbegleitender Visualisierungen niederschlagen, in denen noch nichts fixiert und in Hierarchien

¹⁸ Vgl. Jérôme Dupeyrat: L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité; in: exPosition, 10 mai 2016, online: <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20> (12.02.2017)

¹⁹ Vgl. hierzu: Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur; in: ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt/M 1973, S. 56-101

eingeorordnet ist. Der Status dieser Zeugnisse lässt sich mit ebenjener Potenzialität umschreiben, darauf wartend in der 'Agora' einer Ausstellung lebendig zu werden.

Letztendlich wird hier etwas eingelöst, das in gewisser Weise für jedes Kunstwerk gilt. Denn auch hier täuscht die Präsenz der Oberfläche und des Materials. Das hat zum einen mit unserem sensorischen Wahrnehmungsapparat zu tun, der selektiv und kontingent funktioniert und darum eher trügerisch als objektiv ist. Zum anderen liegt das an der Symbolhaftigkeit der Kunst, die als "Stellvertreter von Abwesendem"²⁰ immer auch auf etwas Unsichtbares, Ungreifbares und Unfassbares hinter der Gegenwart der sichtbaren physischen Form verweist. Das, was wir nicht sehen (Roman Ingarden spricht von den Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen eines Kunstwerks²¹), füllen wir mit unseren subjektiven Annahmen, Vorstellungen und Phantasien, die immer über das hinausgehen, was wir sehen. Das macht es, dass Sinn in gewisser Weise immer ein wenig unfassbar bleibt. Permanent verschiebt und verbirgt er sich. Entzug und Unbestimmbarkeit sind also genuine Merkmale von Kunst - und machen ihre wunderbare Potenzialität aus. Wer sich dieser Subtilitäten angesichts des faktisch Abwesenden im anwesenden Kunstwerk bewusst ist, für den stellen die neuen künstlerischen Praktiken keinen radikalen Bruch mit den vorherrschenden Konventionen der Kunstrezeption dar, sondern höchstens deren graduelle Steigerung.

Dennoch bleibt es eine Herausforderung, dem Publikum diese Lesart der Kunst zu vermitteln, statt die Erwartung wach zu halten, dass Kunst und Bedeutung in Gänze erfahrbar werden können. Meine zugegebenermaßen optimistische Hoffnung ist, dass sich speziell das Künstlerbuch eignet, eine andere Erwartungshaltung an Kunst zu initiieren, als eine, die auf die Zelebrierung der auratischen Wirkung des für die Ewigkeit geschaffenen, fetischisierten Meisterwerks setzt, das zum Zeugnis ästhetischer Sentimentalität verklärt wird. Es wäre allerdings ein Missverständnis, das Künstlerbuch nun im Gegenzug unter hochtheoretischen Kommentaren zu begraben. Aber das Künstlerbuch kann Anlass einer Vielzahl lustvoller und engagierter Debatten sein, wenn die Ausstellung als Möglichkeitsraum verstanden wird, in der sich auf der Grundlage formaler Korrespondenzen wieder und wieder neue Bedeutungsebenen ergeben, die sich über Auswahl, In-Bezug-Setzungen, Paratexte etc. bestimmen.



Abb. 38/39: Zentrum für Künstlerpublikationen, Weserburg Bremen, Bilder: Bettina Brach

20 Hans Dieter Huber: Die Abwesenheit des Anwesenden, online: <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsätze/abwesenheit.html> (19.2.2017), o.S.

21 Vgl. Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960; Ders.: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Darmstadt 1968

Unabwendbare Bedingung jeglicher Kommunikation bleibt allerdings, das ist nicht aus der Welt zu schaffen, die persönliche, physische Erfahrung des Künstlerbuchs. Hier aber liegt die Besonderheit der ausgestellten Bücher. Im Gegensatz zu ephemeren Aktionen und Projekten stehen die materialen 'Ursprünge' in öffentlichen Archiven und Sammlungen ja tatsächlich zum Lesen und Betrachten zur Verfügung. Auch da als Potenzial. Darauf wartend, dass sie werden. Dass sie lebendig werden!

Letztendlich ist und bleibt das Buch ein Medium, das erst im ruhigen Austausch zwischen Werk und Betrachter lebendig wird, dann, wenn man sich ganz im Stillen mit ihm befasst. Wortreiche Deutungen treffen sein Potenzial und seine Lebendigkeit nie ganz. Immer bleibt ein Rest. Oft passiert es sogar, dass Worte sie völlig verdecken. Mit der folgenden Ansicht auf eine wunderbare Einzelausstellung Ulises Carrións sei dieser Vortrag darum beendet.

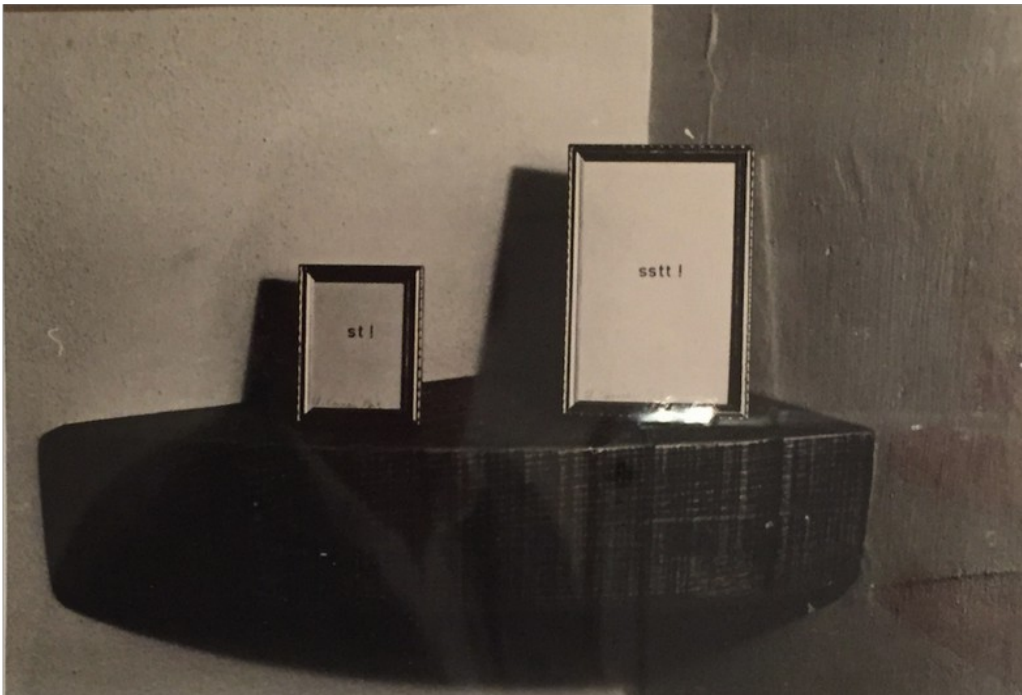


Abb. 40: Ulises Carrión: Ansicht der Einzelausstellung *Sstt!*, Mijn Galerijtje, Breda, 1973

Literatur

- Vera Beyer; Jutta Vorhoeve (Hg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2005
- Mel Bochner: Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art (1997); in: Kurztex-te von Mel Bochner über ausgewählte Arbeiten der 1960er-Jahre, Ausstellungspublikation, Haus der Kunst, München 2012
- Ulises Carrión, Bookworks Revisited; in Second Thoughts, Amsterdam 1980, S. 65
- Ulises Carrión: El Arte Nuevo de Hacer Comedias; erstmals erscheinen in: Plural No. 41, Mexiko City, 1975. Übersetzung: Hubert Kretschmer: Die neue Kunst des Büchermachens; in: Wolkenkratzer, Okt./Nov 1982, Nr 3/82, online: <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm> (Stand: 15.11.2016)
- Mirtha Dermisache 'Libros'. Dispositif éditorial de Florent Fajole, Ausstellungskatalog Saint-Yriex-la-Perche, Centre des livres d'artistes, 2008, online: <http://cdla.info/fr/expositions/mirtha-dermisache-libros> (12.2.2017)
- Dirk Dobke: Dieter Roth. Originale, London 2002
- Jérôme Dupeyrat: L'exposition des livres d'artistes, ou son impossibilité; in: exPosition, 10 mai 2016, online: <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles/dupeyrat-exposition-livres-artistes-ou-son-impossibilite/%20> (12.02.2017)
- Dick Higgins: The Arts of the New Mentality, Something Else Press Katalog 1967-1968, 1968
- Hans Dieter Huber: Die Abwesenheit des Anwesenden, online: <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaetze/abwesenheit.html> (19.2.2017)
- Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960
- Roman Ingarden: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Darmstadt 1968
- Frederic Jameson: Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, Durham, NC, 1991
- Wolfgang Kemp (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Köln 1985
- Antoine Levebvre: La Bibliothèque Fantastique (LBF), online: www.labibliothequefantastique.net (12.02.2017)
- Kate Linker: The Artists' Book as an Alternative Space; in: Studio International, vol. 195, n° 990, 1980, p. 75-79 / Martha Wilson: Artists Book as Alternative Space; in: Artists Books/Bookworks, cat. exp. (États-Unis & Australie, 1978), online: http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php
- Lucy Lippard: Conspicuous Consumption; in: John Lyons (Ed.): New Artists' Books. A Critical Anthology and Sourcebook, Rochester New York, 1985
- Herbert Marcuse: Über den affirmativen Charakter der Kultur; in: ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt/M 1973
- Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003
- Juliane Rebentisch: Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute; in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, Berlin 2006, online: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf (Stand: 15.11.2016)
- Seth Siegelaub im Gespräch mit Charles Harrison; in: Studio International 178, no. 917, December 1969
- Anna-Sophie Springer: Volumes: The Book as Exhibition; in: C Magazine 116, Winter 2012
- Eva Sturm: Museifizierung und Realitätsverlust; in: Zeitphänomen Musealisierung, Essen 1990
- Anne Thurmann-Jajes, Sylvie Boulanger, Lilijana Stepančič: Manual for Artists' Publications. Cataloging rules, definitions, and descriptions, Center for Artists' Publications at the Weserburg, Bremen 2010
- Martha Wilson: Artists Book as Alternative Space; in: Artists Books/Bookworks, cat. exp. (États-Unis & Australie, 1978), online: http://franklinfurnace.org/research/related/artists_books_as_alternative_space.php (Stand: 15.11.2016)
- Wolfgang Zacharias: Erinnerungen an die verschwundene Gegenwart; in: Kultur. Macht. Geschichte, 2009, online: http://www.kultur-macht-geschichte.de/47.html?&no_cache=1&tx_tnews%5Btt_news%5D=308&cHash=f8bc1812f3 (15.11.2016)
- Wolfgang Zacharias: Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen 1990

Abbildungen

- Abb. 1: Mel Bochner: Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art, School of Visual Arts in New York, 1966, 4 identical looseleaf notebooks, each with 100 xerox copies of studio notes, working drawings, and diagrams collected and xeroxed by the artist, displayed on 4 sculpture stands size determined by installation, Collection Museum of Modern Art
- Abb. 2: Dieter Roth: Gebirgsminen, 1985 (Videostill). Foto: Kunstmuseum Stuttgart
- Abb. 3: Dieter Roth, Publiziertes und Unpubliziertes. Portikus Frankfurt 1987, Ausstellungsansicht, Bild: Walter Kranl
- Abb. 4: Ausstellungsansicht Documents as Statements, Lodz, 1984, Bild: Fonds Guy Schraenen im Zentrum für Künstlerpublikationen Bremen
- Abb. 5: Künstlerbuchpräsentation Encoconnage, Boukinistenbox am Seineufer, Paris, 1974, Bild: Fonds Guy Schraenen im Zentrum für Künstlerpublikationen Bremen
- Abb. 6: Zona Patafisica, Ausstellungsansicht, [1970er Jahre], Bild: Zona Archive Firenze
- Abb. 7: Archivschränke mit Künstlerbüchern, Bild: M. Aden
- Abb. 8: Boxen mit Künstlerpublikationen ungewöhnlichen Formats, Bild: M. Aden
- Abb. 9: Dieter Roth, Daily Mirror Book, 1961, Luxusausgabe, Ausstellung I am also not a Book, Museum Reina Sofia Madrid, Bild: M. Aden
- Abb. 10: Robert Filliou, Standard-Book/Livre-Etalon, ed. Dieter Roth, Stuttgart, 1982, Bild: M. Aden
- Abb. 11: Dieter Roth: Gesammelte Werke Band 1-20, hgg. von Hansjörg Mayer und Dieter Roth, Stuttgart. Köln. London, ed. Hansjörg Mayer, Reykjavik, 1969-1987
- Abb. 12: Extravagante Tischvitrine in der Ausstellung Dieter Roth, Grahame Galleries 2008
- Abb. 13: Von Matt Mullican entworfene Tischvitrine in der Ausstellung No Comments, Museum Serralves, 2005
- Abb. 14: Künstlerbücher von Dieter Roth, Ed Ruscha und Hans-Peter Feldmann zu sehen in einer Tischvitrine von Feldmann als Teil des kuratorischen Projektes *EX LIBRIS: Anekdotische Topographien* von Anna-Sophie Springer in der Galerie und Kunstbuchhandlung Barbara Wien, 2013. Foto von Charles Stankieveh.
- Abb. 14: Besucher vor Vitrinen, Ausstellung Bernard Buffet, Paris 2016, Bild: M. Aden
- Abb. 15: Besucherin vor Gemälde, Besucher vor Vitrinen, Ausstellung Bernard Buffet, Paris 2016, Bild: M. Aden
- Abb. 16: Ausstellungsansicht Photography without Photographer, Museum Serralves Porto, 2010, Bild: Museum Serralves Porto
- Abb. 17: Selección Natural. The Cover of the Book, Ansicht der Ausstellung, CCL-Blanquerna, Madrid, 2017, Bild: Roberto Ruiz
- Abb. 18: The shared Oasis of the Gift Shop, Ansicht der Installation von Matthias Wollgast, 69. Internationalen Bergischen Kunstausstellung, Kunstmuseum in Gräfrath, Solingen, 2015
- Abb. 19: Bernard Villers | Peinture et livres, Exposition de livres d'artistes, Bibliothèque royale de Belgique, 2017, Vitrinenansicht, Bild: Bibliothèque royale de Belgique
- Abb. 20: Gerahmte Einzelseiten eines Buches von Ulises Carrión an der Wand, Ausstellungsansicht, Ulises Carrión Retrospektive, Dear reader. Don't read, Museo Reina Sofia, 2016, Bild: M. Aden
- Abb. 21: Gerahmte Einzelseiten eines Buches von Ulises Carrión an der Wand, Ausstellungsansicht, Ulises Carrión Retrospektive, Dear reader. Don't read, Museo Reina Sofia, 2016, Bild: M. Aden
- Abb. 22: Kopierte Seiten von Ulises Carrións Künstlermagazin Ephemera mit mittig gerahmtem Original der Spezialnummer, Bild: M. Aden
- Abb. 23: Ulises Carrión: Lilia Prado. Superstar film festival, Stichting De Appel, Amsterdam, 1984, vergrößerter Flyer, Ausstellungsansicht der Ulises Carrión Retrospektive, Dear reader. Don't read, Museo Reina Sofia, 2016, Bild: M. Aden
- Abb. 23: Livre ouvert auf der Paris Photo, 2014, Still der filmischen Repräsentation des Photobuchs mit Schallplatte, F. Janicot; B. Heidsieck; G. Schraenen: Encoconnage, Anvers, 1974, Bild: Paris Photo
- Abb. 24: Mail Art Projekt in einem Ordner zum Blättern ausgestellt, Museum Weserburg 2013. Bild: M. Aden
- Abb. 25: Touchscreens mit erläuternden Texten und Abbildungen, Bild: M. Aden
- Abb. 26: Traditioneller Wandtext, Bild: M. Aden
- Abb. 27-32: Ausstellungsdispositive mit Künstlerbüchern zum Lesen und Betrachten, Bilder: Museum Serral-

- ves Porto, CNEAI Chatou, Gagosian Gallerie Paris, Centre des livres d'artistes (cdla) Saint-Yrieix-la-Perche, GAK Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Künstlerhaus Bremen und Zentrum für Künstlerpublikationen Bremen
- Abb. 33: Ausstellungsansicht Escrituras [:] Multiples, dispositivo editorial mit Büchern von Mirtha Dermisache, Espacio del Arte Contemporaneo El Borde, Buenos Aires, 2004, Bild: Gustavo Lowry
 - Abb. 34: Bibliothek mit Kopierer in der Ausstellung Out of Print, Weserburg Bremen, 2002, Bild: Bettina Brach
 - Abb. 35: La Bibliothèque Fantastique, Ausstellungsansicht, Salon de Montrouge, 2012
 - Abb. 36: Website La Bibliothèque Fantastique mit Künstlerbüchern zum Herunterladen und Ausdrucken
 - Abb. 37/38: Zentrum für Künstlerpublikationen, Weserburg Bremen, Bilder: Bettina Brach
 - Abb. 39: Ulises Carrión: Ansicht der Einzelausstellung Sstt!, Mijn Galerijtje, Breda, 1973

Trotz intensiver Nachforschung ist es nicht gelungen, sämtliche Inhaber von Bildrechten ausfindig zu machen. Zur Klärung etwaiger Ansprüche bitte ich, sich mit der Autorin in Verbindung zu setzen: mail@maikheaden.com

Für Zitate dieses Dokuments verwenden Sie bitte nicht die Adresse, die in der URL-Eingabeaufforderung des Browsers angezeigt wird. Stattdessen zitieren Sie bitte eine der folgenden Adressen:

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-51449](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-51449)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/5144>

DOI: [10.11588/artdok.00005144](https://doi.org/10.11588/artdok.00005144)