

# Volumen: Bände - Räume. Das Buch als Ausstellung

ANNA-SOPHIE SPRINGER



Abb: 5 >

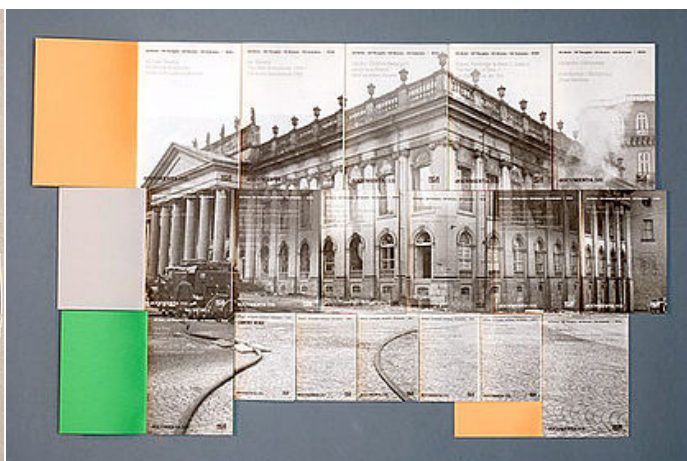


Abb: 7 >

«Anstatt für drei Wochen, lief die Ausstellung für 175 Seiten.»

Alexander Alberro über Seth Siegelaubs *The Xerox Book* (1968)

«So unsere Fiktion in das Museum eingelassen wird, darf die Kunst in die Fiktion eintreten; eingeladen in Räume, geblasen in eine imaginäre Leere, schließt sich in unmöglicher Folge eine Galerie an die nächste...»

Mark von Schlegell, *New Dystopia* (2011)

Für die Feier der Veröffentlichung seines 100. Buches wählte der Berliner Theorieverlag Merve 1981 Harald Szeemanns *Museum der Obsessionen*. Am Ende des Buches reflektieren die Verleger Heidi Paris und Peter Gente in der «Editorischen Notiz» darüber, wie sie das Buch aus einer losen Textsammlung zusammengestellt haben, die Szeemann ihnen im Vorjahr in der Schweiz überlassen hatte: «Nummer 100 ist so gesehen nur der Punkt, an dem sichtbar werden könnte, daß die Obsession des Büchermachens und die Obsession des Ausstellungsmachens ein Werden ist. [...] Zuweilen finden wir uns durch Szeemann ausgestellt, zuweilen stellen wir Szeemann im Rahmen unserer Buchserie aus.» [1] Für den Kurator Szeemann war das «Museum der Obsessionen» bekanntlich ein zentrales Konzept in seinem Ansatz als Ausstellungsmacher. Für den folgenden Text jedoch ist es vor allem in seiner Funktion als Buchtitel von besonderem Interesse, denn die Benennung des Buches als ein «Museum», unterstreicht die Möglichkeit, dass das Medium «Buch» selbst zu einem Ausstellungsraum werden kann.

Diese Idee der Wandlungsfähigkeit bestätigt Lionel Bovier, Gründer und Direktor des Verlages JRP/Ringier, in einem kurzen Text zur unabhängigen Verlagsarbeit von 2004: «Ein Buch zu editieren kann dem Kuratieren einer Ausstellung sehr ähnlich sein. Als unabhängiger Kurator habe ich die Ausstellung immer als ein Medium verstanden und so gesehen kann sie sehr unterschiedliche Formen annehmen – sogar die eines Buches.» [2]

Mit dieser Beschreibung bezeugt Bovier einen erkennbaren Trend zeitgenössischer Kunstpublikationen: Parallel dazu, wie «Kuratieren» immer weiter über die traditionellen museologischen Verantwortlichkeiten hinausgedrungen ist und damit einst klar definierte Rollen verkompliziert hat, hat sich auch das Buch seit den 1960er Jahren immer mehr Territorium als Ausstellungsraum erobert. Gleichzeitig verändern die elektronischen Medien das Publikationswesen, begründen neue Fragen bezüglich Veröffentlichung, Distribution und ganz grundsätzlich der Notwendigkeit des Buchdrucks selbst. Eine Betrachtung des Buches als kuratorischer Raum vermittelt somit einerseits einen Eindruck davon, wie die Praxis des Kuratorischen in einem grösseren Tätigkeitsfeld beständig neue Formen annimmt. Andererseits aber zeigt sie, dass das kritische Potential des althergebrachten Mediums gedruckter Publikationen auch heute noch lange nicht ausgeschöpft ist. [3]

Indem sich Publikationsprojekte aus dem Kunstkontext den Buch-Raum über Perspektiven aneignen, die klassisch in den Bereich des Museums oder der Galerie gehören, vermitteln sie ein Begehren, das Massenmedium «Buch» konzeptuell strategisch und sich seiner selbst bewusst zu nutzen und zu aktivieren. Doch was bedeutet es jenseits blosser Rhetorik, das Buch explizit als einen Raum zu produzieren, in dem künstlerische, editorische und kuratorische Praktiken ineinander übergehen? Im Unterschied zum Beispiel zu jedem anderen Buch, das ebenfalls Bilder, bestimmte Forschungsinhalte oder Wissen zu einem Thema enthält? Was wären einige hilfreiche Denkmöglichkeiten dafür, das Buch als einen diskursiven und strategischen Ort abzugrenzen, der mehr ist als nur ein «zufälliger Behälter» [4] von Informationen?

Die Tatsache, dass das Spektrum der Kunstpublikationen so breit und vielseitig ist, beweist, dass es unzählige Möglichkeiten von Stilen und Intentionen gibt, Bücher zu machen. Doch gibt es darunter eine Kategorie von Büchern, die sich auf selbstbewusste Weise mit ihrer eigenen Beziehung zur Ausstellung auseinandersetzt, über reine Dokumentation hinausgeht und stattdessen in angrenzende oder erweiterte kuratorische Räume führt – und in manchen Fällen das Buch dann sprichwörtlich zum «primären» [5] Ausstellungsraum erhebt.

Wenn man in Bezug auf Bücher von «Orten» und «Räumen» sprechen möchte, heisst das zunächst einmal, die Architektur einer Publikation zu durchdenken. Zum Beispiel, indem man die Seiten eines Buches als Äquivalent zu den Wänden einer Galerie versteht oder das Buch primär als eine Art «Raum», durch den man sich verschiedenartig bewegen kann und der alle möglichen Arten von Bezügen herstellt, aber auch, indem man den Objektcharakter einer Publikation berücksichtigt. [6] Daher konzentriert sich die vorliegende Diskussion auf Publikationen, die es ermöglichen, das Buch auf konzeptuell einzigartige Weise als eine Quasi-Galerie zu lesen: ein dreidimensionales Gebilde für raum-zeitliche Erfahrungen oder «Begegnungen mit dem physischen Raum in Echtzeit.» [7]

Zeitgenössische Experimente reflektieren oft – bewusst oder unbewusst – die frühesten Formen eines Genres oder Mediums. In der Genealogie des Buches ist die mittelalterliche Tradition der «Glosse» die wohl erste selbstreflexive und letztendlich verräumlichte Praxis in der frühen Buch- und Editions-kunst. Der Pate des modernen Künstlerbuches jedoch ist der französische Symbolist und Lyriker Stéphane Mallarmé (1842–1898), der im 19. Jahrhundert bekanntermassen damit begann, Text selbst zum Bild zu machen und die Seite nicht als neutrale Oberfläche aufzufassen, sondern sprichwörtlich als «geistiges Instrument». [8]

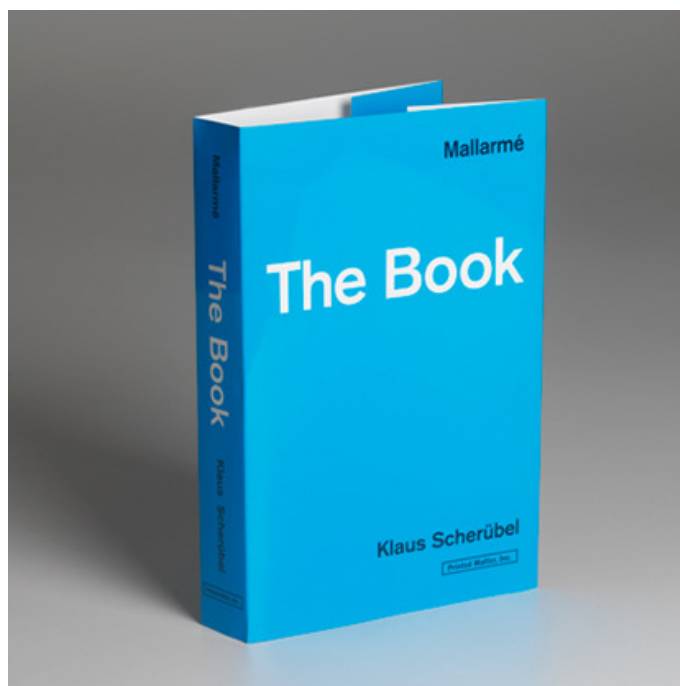


Abb: 1 >

Mit seinen multiplen, nichtlinearen Leseansätzen inspirierte Mallarmé die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts dazu, die Buchseite als einen Ort für die Kunst zu nutzen. Besonders sein utopistisches, spekulatives und nie fertiggestelltes Riesenprojekt *Le Livre* macht ihn zu einem wichtigen Vorläufer für alle, die das Buch als Architektur untersuchen. Mehr als dreissig Jahre lang arbeitete Mallarmé an der Konzeption eines «totalen Buches» (einschliesslich der räumlichen Dimensionen), das offenlegen sollte, wie alles in der Welt miteinander zusammenhängt – eine Idee, die heute in umstrittenen Digitalisierungsprojekten wie Google Books und Google Library widerhallt. [9]

Rund 80 Jahre später führte der Dichter, Künstler und Archivar von Künstlerbüchern Ulises Carrión die Ansichten Mallarmés bezüglich der Materialität der Seite in seinem Manifest «The New Art of Making Books» (1975) weiter. Mit anerkennender Zustimmung in Richtung der Konkreten Poesie unterschied Carrión – dem man übrigens die Prägung des Begriffes «Buchwerk» (*bookwork*) zuschreibt – deutlich zwischen dem «alten Buch», in dem alle Seiten gleichwertig sind, und dem «neuen Buch», das er nicht nur als eine «Sequenz der Räume und Momente» verstand, sondern auch als ein «Volumen im Raum». Wie bereits für Mallarmé lag auch für Carrión die Kraft des Buches – das er in seiner sequentiellen Temporalität mit dem Video, dem Film und dem Rhythmus allgemein verglich – in seiner Fähigkeit, «spezifische Lesebedingungen zu schaffen», womit er ein besonderes Augenmerk auf die Performativität subjektiver Erfahrungen wie das Berühren eines Buches oder das Umblättern seiner Seiten legte. [10]

Auch wenn Buch und Ausstellung nach wie vor in einem unterschiedlichen Verhältnis zu Begriffen wie öffentlich und privat oder Originalität und Distribution stehen, entwickelte Carrión in seinen Texten wichtige intellektuelle Denkinstrumente, um die beiden Medien miteinander zu verbinden. Das von Carrión beschriebene «neue Buch» wird zu einem Ort, der aktiv gestaltet werden muss, damit sich eine Idee nicht nur auf inhaltlicher sondern auch formaler Ebene übermittelt. Versteht man eine Ausstellung als die Organisation von Information in Raum und Zeit, mit ihrer physischen Wirkung als einer ihrer ästhetischen und kommunikativen Strategien, entsprechen dem die «neuen Bücher» sehr viel eher als die «alten Bücher». [11]

Das erwähnte «Umblättern» verweist hierbei allerdings auf die Tatsache, dass Carrión selbst das Buch – und zwar alt wie neu – hauptsächlich mit dem modernen westlichen Standard des Kodex verband: einem gebundenen Buch, das im Gegensatz zur fortlaufenden Schriftrolle einen Vorder- und Rückumschlag besitzt.

Im Bereich der Kunstpublikationen gibt es jedoch eine reiche Tradition, solcherlei Beschränkungen wiederum aufzulösen und die Frage, «Was ein Buch ist» [12] unter Verwendung interessanter Strategien der konzeptuellen Verschränkung von Buch und Ausstellung noch zusätzlich zu verkomplizieren. Eine dieser Strategien, Kodex-gebundene Linearität zu untergraben, beginnt mit der Untersuchung des Buches als dreidimensionaler «Schachtel» oder «Behälter», deren Inhalt man aufs Endlose neu arrangieren kann. Dieter Roths Serie ungebundener, in einer Mappe zusammengehaltener Künstlerbücher mit dem simplen Titel *Containers* (1971–73) ist genau das: So wie das gesamte Objekt als eine Idee ausgestellt werden kann, enthält es mit jeder der aufbewahrten Seiten weitere individuelle Kunstwerke und Ideen – ein Spiel also mit verschiedenen Displayebenen.

Ein anderes Projekt, welches das Konzept einer Publikation bereits ein paar Jahre früher noch weiter in Richtung Ausstellung zu verschieben begonnen hatte, ist *Aspen* (1965–1971): eine Zeitschrift in einer Schachtel, die die sinnlichen Möglichkeiten des Printmediums herausforderte, indem sie es unmittelbar in die audiovisuelle Welt des Multimediaspektakels katapultierte. «Die [Zeitschrift] wird nicht einfach gelesen: Man hört sie, fühlt sie, schnuppert sie, schmeckt sie, faltet sie, trägt sie, schüttelt sie, ja projiziert sie an die Wohnzimmerwand», beschrieb es Gründerin und Herausgeberin Phyllis Johnson. [13] 1967 agierte Brian O’Doherty, der wegweisende Kritiker des White Cube und ein grosser Bewunderer Marcel Duchamps, als Gast-Herausgeber der Ausgabe 5+6.



Abb: 2 >

Als ein Zitat genau des sprichwörtlichen *White Cube* der Galerie entwarf O'Doherty das freistehende Pappgehäuse als ein weisses Quadrat. Neben einer Widmung der Ausgabe 5+6 an Mallarmés *Le Livre* veröffentlichte er darin ausserdem bahnbrechende Arbeiten wie die erste englische Übersetzung von Roland Barthes *La mort de l'auteur* (und damit der Geburt des Lesers) oder die erste Ausgabe von Dan Grahams ultra-selbstreferentiellem und ortsbezogenem Textkunstwerk *Schema* (damals noch unter dem Titel *Poem, March* 1966). Mit der Beifügung von Filmen und Klangerbeiten, Notensätzen und Anleitungen für Performances entfaltet die geöffnete Box von *Aspen* 5+6 einen physischen und konzeptuell komplex arrangierten, rhizomatischen Raum, der seinen Herausgeber in eine neue Spezies von Kurator verwandelte: nämlich einen, der losgelöst von der Institution des Museums operiert.

Eine Zeitschrift, die Multiples von Künstlern (z.B. Schallplatten und Poster) enthält, grenzt selbst an ein Multiple, indem sie einen Quasi-Raum zwischen Galeriekunst und massenproduziertem Buchobjekt eröffnet. Per Post an ihre Leser verschickt, wurde die Zeitschrift (und hier steht sie exemplarisch für viele andere Zeitschriften- und Buchprojekte dieser Periode) ausserdem zu einem alternativen Ausstellungsraum für die beteiligten Künstler, denn sie bot ihnen nicht zuletzt eine Möglichkeit, die Institution zu umgehen und eine direktere Beziehung mit ihrem Publikum herzustellen. [14] Was damals eine wahre Explosion unabhängiger Kunstpublikationen auslöste, war – mit den Worten der Kuratorin und Kunstkritikerin Lucy Lippard gesprochen – tatsächlich genau jener politische Traum, der «klastrophobischen Atmosphäre des Kunstmarktes» [15] zu entkommen und stattdessen in die Sphäre der Popkultur zu gelangen, wo niedrige Preise eine Demokratisierung und Annäherung der Kunst an das Leben versprochen.

In den späten 1960er und 70er Jahren entstanden aber auch Ausstellungskataloge, die die Definition des finiten Kodex herausforderten. Nicht zuletzt als ein Mittel, um den Katalog formal in die konzeptuelle Sphäre ihrer Ausstellungen hinübergleiten zu lassen, wählten Lucy Lippard einen solchen Weg mit den Karteikartenkatalogen für ihre sogenannten «Number Exhibitions» (1969–74) und Harald Szeemann mit seinem Aktenordner für die *documenta 5* (1972). Sowohl Lippard als auch Szeemann waren in ihrer kuratorischen Arbeit insbesondere von der Idee des «Chaos» beeinflusst und die editorische Entscheidung für ein nichtlineares und selbstgesteuertes Lesen – einschliesslich der Möglichkeit, dabei Informationen auszusortieren bzw. hinzuzufügen – realisiert so bestimmte Impulse der Ausstellungen auch noch lange nachdem diese selbst schon der Vergangenheit angehören.

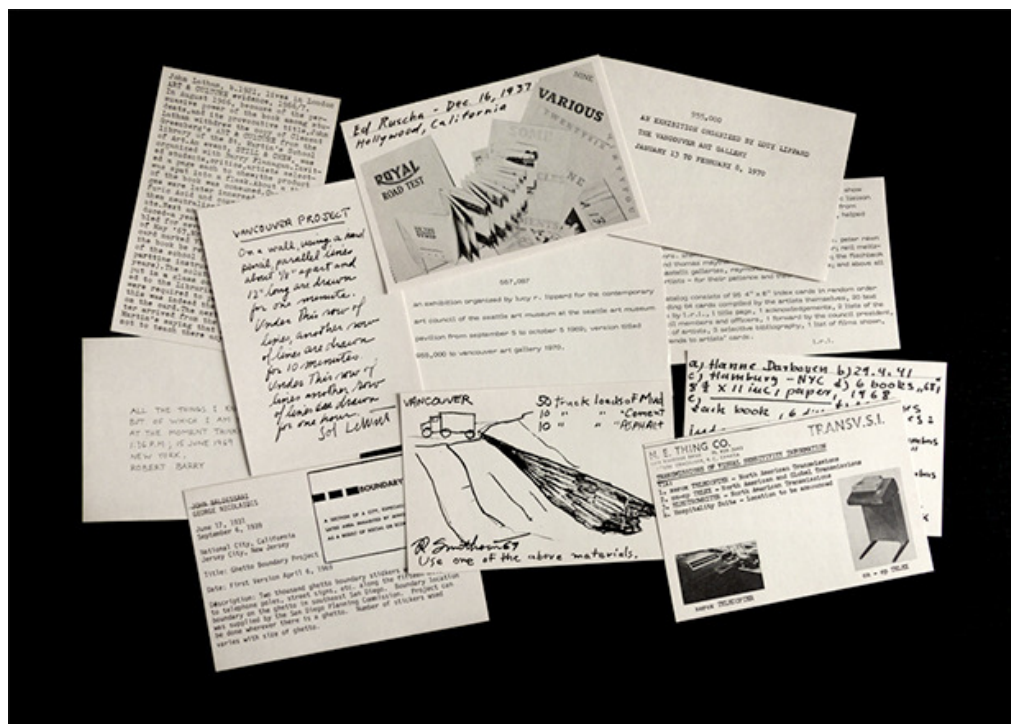


Abb: 3 >

Eine noch viel radikalere Geste Lippards ist allerdings die rückwirkende Anthologie *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1973) – ein Buch, das Lippard im Nachhinein selbst als «die wahrscheinlich beste Ausstellung, die ich jemals kuratiert habe» bezeichnet, «eine Ausstellung, die andere Ausstellungen enthält. [...] Kunstwerke und Projekte und Panels und Publikationen und alles mögliche andere, dass ich gut fand.» [16] Mit *Six Years* definierte sie nicht nur eine Epoche der Kunst, sondern sie erfand gleichzeitig eine neue Form des Kunstgeschichtsbuchs: einen Katalog zu einer Ausstellung, die es niemals gegeben hat, der aber selbst den Platz der Ausstellung einnimmt.

Die Frage, wie man die Ausstellung im wahrsten Sinne von Anfang an durch das Buch verdrängt, war in den späten 1960er Jahren Ausgangspunkt der Experimente des freien Kurators und Kunsthändlers Seth Siegelaub. Ähnlich wie Lippard (mit der er eng zusammenarbeitete) bemerkte Siegelaub, dass die Kunst, die ihn interessierte «nicht gehängt werden brauchte. [...] traditionelle Ausstellungsmittel nicht [länger] erforderte.» [17] In Zusammenarbeit mit Künstlern wie Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Iain Baxter, Robert Berry und Joseph Kosuth drehte Siegelaub die Reihenfolge, in der gewöhnlich gearbeitet wurde, um, indem er sich auf billige, massenproduzierte Publikationen als den «primären» [18] Präsentationsraum für Ausstellungen fokussierte.

Neben Lawrence Weiners Buch und Quasi-Einzelausstellung *Statements* (1968) existieren mit *The Xerox Book* (1968) und *One Month* (1969) beispielsweise zwei kuratierte Gruppenausstellungen, die sich damals der Notwendigkeit der Galerieausstellung komplett entledigten. Mit Themen wie Differenz und Wiederholung, aber auch Display, Reklame und Eigentum, waren diese Publikationen wichtige Meilensteine der Entstehung neuer Kunstformen vereint mit revolutionären Ausstellungsformaten.

Tatsächlich wurden alle möglichen Rahmenbedingungen ausgetestet. Ein Ausstellungsprojekt, das sich mit dem Begriff der Zeit befasste und gleichzeitig jedoch niemals im Raum einer Galerie realisiert werden sollte, war die von Siegelau kuratierte Kalenderpublikation *One Month*, für die er einzelnen Künstlern jeweils eine Kalenderseite und damit einen ganz bestimmten Monatstag als Gestaltungsraum zuwies. Damit spielt *One Month* raffiniert mit der üblichen Dauer einer Ausstellung in einer Galerie – hier virtuell den 31 Tagen des Monats März 1969 – aber der architektonische Raum wurde gänzlich auf den Raum der Papierseiten verlagert, jeweils für eine Tageslänge für sich allein stehend sichtbar.

Auch wenn der massenproduzierte virtuelle Raum seit Gutenberg eine der vielen Errungenschaften des Buches darstellt, ist es wichtig, darüber nicht seine realen, materiellen Eigenschaften – wie relativ billig, beweglich und tragbar – zu vergessen. [19] Das Buch ist ein echter Raum und manche Buchwerke spielen mit dieser Wirklichkeit, indem sie architektonische Räumlichkeit und Objekthaftigkeit in andere Wahrnehmungsebenen übersetzen, um sie auf und zwischen die Seiten eines Buches «einzufalten». Ohne Verankerung mit einer physischen Ausstellung in einer Galerie reichen solche Arbeiten von Leporellos wie Ed Ruschas eindrucksvollem *Every Building On The Sunset Strip* (1966) über rein textbasierte, konzeptuelle Editionen wie die bereits erwähnten *Statements* von Lawrence Weiner bis hin zu den kinematischen *flip books* wie *Cover to Cover* von Michael Snow (1975).

Während Weiner seine Texte bekanntermassen als «Skulpturen» bezeichnet, versteht Ruscha seine gedruckten Fotografien als «Readymades». Tatsächlich ist das Verhältnis von Fläche und Tiefe ein zentrales Thema für das mehr als 7,6 Meter lange, gespiegelte Panorama des *Sunset Strip*, über das Ruscha einmal Folgendes sagte: «Irgendwie ist das eine Westernstadt. Die Fassadenfläche einer Westernstadt ist auch einfach aus Papier und alles dahinter einfach nichts.» [20]



Als eine zeitgenössische Iteration ist zum Beispiel Olafur Eliassons *Your House* (2006) zu erwähnen. Hier hat der Künstler das dreidimensionale Volumen des Buches als einen kompakten Raum verwendet, um daraus die massstabsgetreue Negativform seines eigenen Wohnhauses herauszuarbeiten. Mit dem Umblättern der einzelnen Seiten bewegt man sich durch Eliassons Heim und legt die Räume in dessen Inneren – Schicht für Schicht – fein nacheinander frei: der architektonische Raum wird zum Papiermodell im Buchkörper, dem Volumen.

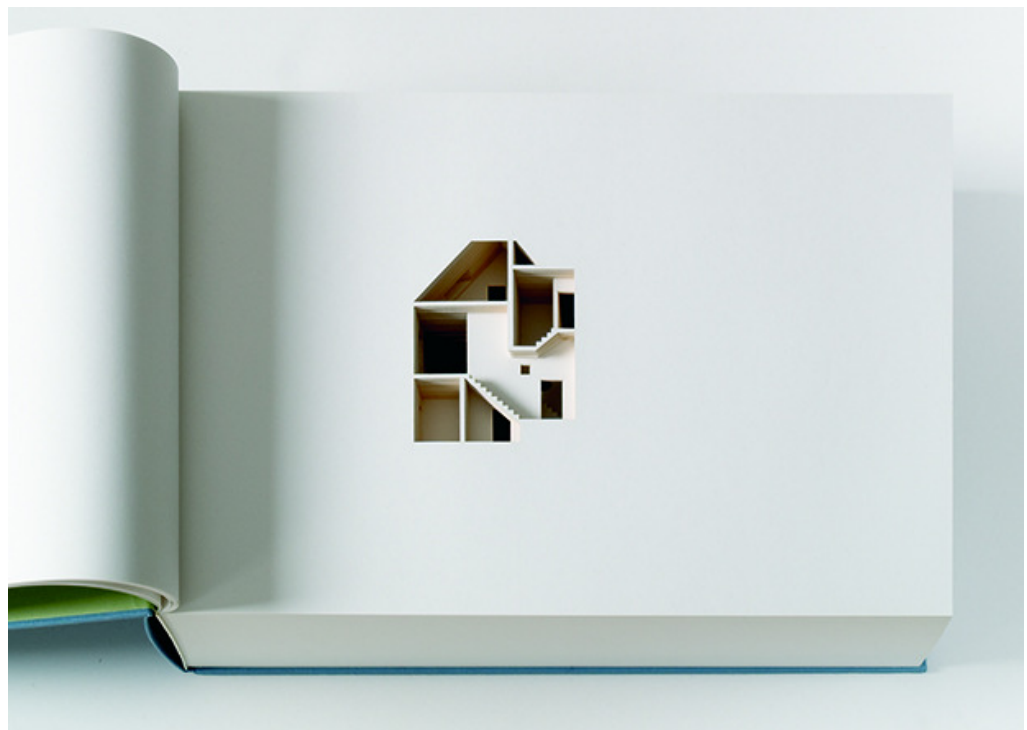


Abb: 4 >

Eine weitere substanzielle und radikale Auseinandersetzung mit dem Buch-Raum aus den späten 1960er Jahren – das zwar nicht unmittelbar der Kunst entstammt – ist natürlich Marshall McLuhans *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* (1967): ein Theoriebuch über die Wirkung der Kommunikationsmedien. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Grafikdesigner Quentin Fiore möchte *The Medium is the Massage* seine theoretischen Inhalte performativ zur Geltung bringen, indem es genau die Wahrnehmungsweisen experimentell herzustellen versucht, mit denen es sich auch analytisch befasst. Texte und Illustrationen werden hier so eingesetzt, dass sie sich durch Gegenüberstellungen und Kollagen gegenseitig reflektieren.

Um einige der spiegelverkehrt abgedruckten Doppelseiten überhaupt komfortabel lesen zu können, muss man sogar einen echten Spiegel zur Hand nehmen – ganz eindeutig eine Strategie, mit der McLuhan seine Vorstellung vom Buch als «Erweiterung des Auges» [21] untermauert.

Förmlich um seine Botschaft (*message*) noch tiefer in sein Publikum «einzumassieren», beteiligte sich McLuhan im Jahr der Erstveröffentlichung des Buches an drei weiteren multimedialen Erweiterungen mit jeweils demselben Titel und Konzept: einer Fernsehsendung für NBC, einer Schallplatte und (wiederum mit Fiore) an der vierten Ausgabe von *Aspen*. Diese multimediale Beschäftigung erlaubte McLuhan, das Buch als eines von mehreren spezifischen Medien erscheinen zu lassen – ein jedes dabei mit seinem ganz eigenen «Bestand von Auswirkungen», jeweils erzielt durch Aktionen wie das Umblättern, den audiovisuellen Schnitt oder das Cut-Up in Kunst und Musik. In Bezug auf die *Aspen*-Ausgabe sagte McLuhan: «[Magazin] bedeutet Lagerraum, Versteck, normalerweise für Explosives.» [22] *Aspen* #4 enthielt zwar keine echten Sprengkörper, kam jedoch mit einem zweiseitigen, gefalteten Poster, auf dem 32 Seiten des Buches abgebildet waren, und mit einer auf der Aussenseite der Schachtel aufgedruckten Leiterplatte: einer gelungenen Bildmetapher für die in McLuhans Medienkritik so zentralen Ideen der Konnektivität. [23]



Abb: 5 >

Konnektivität und Juxtaposition sind auch zentrale Strategien in Lucy Lippards editorischer Arbeit: «Die Doppelseite ist der Nullpunkt des ... Buchraums. Ein Bild spricht für sich allein, ein weiteres kritisiert es. Ein Bild kann stark sein, ein weiteres es entwaffnen, es anschüren, seine Bedeutung komplett verändern, eine neue Sequenz beginnen, mehr sagen. Und in einem Buch laufen die Sequenzen fort ... und bieten unendliche Möglichkeiten dafür, etwas Komplexes und Provokatives zu sagen.» [24] Wenn man Kuratieren eher offen als eine kreative und kritische Handlungsmacht für die Produktion von Wissen mit einem performativen Element versteht, lässt sich Lippards Definition leicht auch auf das Kuratorische ausweiten. Indem man somit das Editorische und das Kuratorische nebeneinander denkt, öffnet sich eine neue produktive Lesart der Doppelseite als Metapher für das Diptychon von Buch und Ausstellung als zwei Komponenten einer konzeptuellen Einheit.

Vor etwa zwei Jahren schuf der Science-Fiction-Schriftsteller und Kunstkritiker Mark von Schlegell mit *Dystopia / New Dystopia* mittels der Fiktion ein exzentrisches Hybrid zwischen Buch und Ausstellung. Als Co-Kurator der Ausstellung schrieb von Schlegell zunächst 2011 die Gruppenausstellung *Dystopia* im Musée d'art contemporain in Bordeaux und publizierte anschliessend einen «Roman-Ausstellung»: das Buch *New Dystopia*. [25] Der Geschichte von Schlegells, der sich selbst als Anhänger von «abgedrehter Theorie» bezeichnet, mag etwas schwer zu folgen sein. Mit seinem Ziel «das Genus *Katalog* zu feiern und zu verschlingen» [26] stellt das Buch allerdings eines der spannendsten Experimente in Bezug auf die Herstellung eines Raums gewissermassen im Dazwischen von Buch und Ausstellung dar.

Die zentrale Methode lässt sich hierbei als eine deterritorialisierende Spirale beschreiben: literarische Fiktion darf ins Museum, indem ein Schriftsteller als Kurator geladen wird, der seine Erfahrungen dann wiederum in das fiktionale Werk einfliessen lässt. Für von Schlegell wird das Buch zu einer «Zeitmaschine» oder zu einem «Wurmloch», wie er es mit typischen Science-Fiction Begriffen beschreibt. [27] Im Zusammenspiel mit den farbigen Reproduktionen von 46 Kunstwerken führt der Text (die Kapitel des Buches hier so eingeteilt, als wären sie verschiedene Räume in einem Museum) seinen Leser durch die Atmosphäre einer brüchigen Fantasie aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Mit *LOVELAND* (2011) des kanadischen Künstlers Charles Stankieveh existiert ein weiteres Projekt, das ein Diptychon zwischen Buch und Ausstellung aufspannt. Zufällig zur gleichen Zeit produziert wie von Schlegells *Dystopia / New Dystopia*, handelt die Arbeit ebenfalls von einer Science-Fiction Dystopie. In unmittelbarem Verhältnis zueinander konzipiert, teilen sich die *LOVELAND*-Videoinstallation und Publikation sehr viel mehr als nur den gleichen Titel.

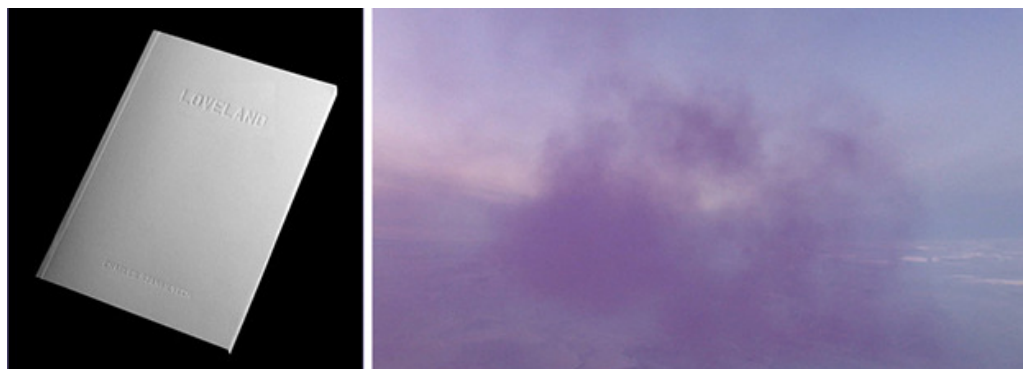


Abb: 6 >

Als ästhetisch und konzeptuell höchst präzise komponierte Werke funktionieren beide Elemente jedoch sehr unterschiedlich und das vor allem auch durchaus unabhängig voneinander: Während die Installation ein öffentliches, audiovisuelles Erlebnis generiert, das auf den ganzen Körper des Betrachters einwirkt, bietet nämlich das Buch einen eher kleinformatigen, intimen und auch intellektuelleren Zugang zu dem Gesamtwerk. Mit theoretischen und literarischen Texten sowie einer annotierten Bildreihe diverser kultureller Quellen vermittelt das Buch den kritischen Hintergrund der Installation, stellt aber trotzdem auch für sich gesehen eine Form künstlerischer und kuratorischer Wissensproduktion dar. «Das Buch bietet» so Stankieveh in einem Interview, «einen anderen Weg, in das Projekt einzusteigen, einen, der mir gleich wichtig ist. [...] So gesehen ist die Publikation nicht so sehr die Dokumentation der Installation, sondern eher ein Archiv, aus dem die Installation geboren wurde, auch wenn dieses erst nachträglich publiziert wurde. In einer <Wurmloch-Zeitschleife> funktioniert das Buch also als ein *apparatus criticus* zu dem Gesamtprojekt.» [28]

Abschliessend noch ein Blick auf das jüngste Experiment, das Buch als Ausstellungsmedium zu verwenden: die ambitionierte Heftreihe *100 Notizen – 100 Gedanken* als Teil der *DOCUMENTA (13)* in Kassel. Zusammengestellt aus Beiträgen von hundert verschiedenen Autoren und Künstlern vieler Genres (Faksimiles handgeschriebener Notizen, Auszüge aus Künstlerbüchern, Essays und Abbildungen), stellte die als ein «Ort innerhalb der *DOCUMENTA (13)*» konzipierte Reihe einen beachtlichen Teil der sehr weitläufigen «Ausstellung» dar, die zudem aus Performances, Installationen, Screenings, Kunst im öffentlichen Raum, Interventionen und traditionellen Galeriepräsentationen bestand.

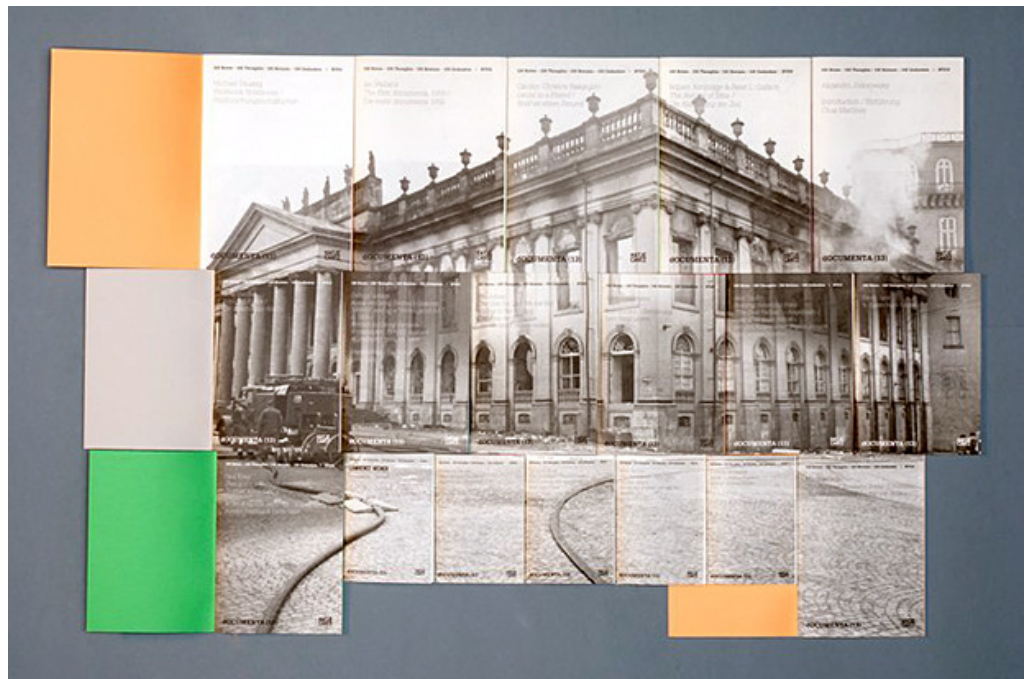


Abb: 7 >

Selbst wenn die Inszenierung der *DOCUMENTA (13)* – wie alle grossen internationalen Ausstellungsspektakel – durchaus auf Kritik traf, konnten bestimmte Werke über die Notizbücher auch ohne die überwältigenden räumlichen und zeitlichen Parameter der übrigen Kasseler Ausstellungslandschaft raffiniert in die Documenta integriert werden. Durch die dezente Wahl des Notizbuches, in dem das Denken noch eher spekulativ und vorläufig ist [29], erinnert die Reihe ausserdem an Harald Szeemanns Wahl des Aktenordners, den die Besucher tatsächlich öffnen – und dadurch in den Katalog der *documenta 5* von 1972 intervenieren – konnten. Beide Strategien stehen für den Wunsch, die Ausstellung ganz unmittelbar für verschiedene Interpretationen oder Lesarten zu öffnen.

Auch entsteht mit der Veröffentlichung des Notizbuches eines Denkers eine gewisse Spannung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen – eine Spannung, die auf der DOCUMENTA (13) durch das Programm des allabendlichen Readers' Circle noch einmal verdoppelt wurde: Der Kreis des Recherchierens-Aufschreibens-Lesens wurde hier damit geschlossen, dass der ansonsten wohl eher nicht-öffentliche, intime Akt des Lesens in diesen Veranstaltungen externalisiert wurde, indem jedes Heft der Reihe der Anlass für eine einmalige, performative Rezitation oder anderweitig konzeptuelle Reaktion war. So generierten die Notebooks neue Artikulationen, Remixe und Subversionen innerhalb der altbewährten Kunsthalle Fridericianum (im Gegensatz zum Ständehaus, wo die Keynote-Vorträge gehalten wurden). Durch diese Art der Planung konnte das Publikationsprojekt von der Objektivität in den Bereich des Zeitlichen überwechseln, wodurch es nicht nur seine eigene Dimension der Performativität und des Displays betonte, sondern auch das Editorische, Kuratorische und Künstlerische auf elegante Weise ineinander verwob.

Während verhältnismässig neue Medien wie das Internet und elektronische Publikationsformen die Verlagswelt im Allgemeinen zu einem neuen Selbstverständnis herausfordern, steht die Kunst weiterhin in einem entspannten Verhältnis mit ihrer «Entmaterialisierung» – hier findet das Buch als bewusst gewählte Materie seine wahre, ästhetisch-konzeptuelle Berufung. Insbesondere seit in den 1960er und 1970er Jahren immer mehr buch künstlerische Arbeiten entstanden sind, bietet das «Buch-als-Ausstellung» ein natürlich-kollaboratives Umfeld für Autoren, Künstler, Designer, Redakteure, Kuratoren und Verleger.

Es gewährt nicht nur im Sinne von Ulises Carrións konventionellem, «alten Buch» Raum für Informationen, sondern das Buch hat sich in grossen Zügen gerade auch als eine Maschine für radikale Experimente mit Produktion, Präsentation und Distribution erwiesen und für das Spielen mit Autorschaft und dem Kuratorischen viele Rollenverschiebungen und -verwebungen ermöglicht. Trotz ihrer Unterschiedlichkeit haben die hier vorgestellten Volumina allerdings lediglich einen Ausschnitt des unbändigen Potentials der zwischen solchen Umschlägen liegenden Räume offenbart.

*Der vorliegende Essay wurde zuerst in englischer Sprache veröffentlicht als «Volumes: The Book as Exhibition» im kanadischen C Magazine, Issue 116, 12/2012, S. 36-44.*

## Fussnoten

Seite 135 / [1]

---

Peter Gente, Heidi Paris, Editorische Notiz, in: dies. (Hg.), *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*, Berlin 1980, S. 225.

Seite 136 / [2]

---

Lionel Bovier, Why Publish: JRP/Ringier, in: Maria Fusco, Ian Hunt (Hg.), *Put About: A Critical Anthology on Independent Publishing*, London 2004, S. 184. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 136 / [3]

---

So ist es auch umso interessanter, dass der vorliegende Essay selbst zunächst in *C Magazine* in Printform publiziert wurde und nun auf Deutsch in überarbeiteter Form online erscheint. Außerdem ein Hinweis auf die Neuerscheinung Robert Klanten, Matthias Hübner, Andrew Losowsky (Hg.), *Fully Booked: Ink on Paper – Design and Concepts for New Publications*, Berlin 2013, die mit einer «neuen Ära» der gedruckten Publikationen argumentiert.

Seite 136 / [4]

---

Ulises Carrión, *The New Art of Making Books (1975)*, in: Joan Lyons (Hg.), *Artists' Books: A Critical Sourcebook and Anthology*, Rochester, NY 1991, S. 31. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 136 / [5]

---

Die Vorstellung des Katalogs als «primärer» Ausstellung wurde massgeblich von Seth Siegelaub geprägt, zitiert aus Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley 1997, S. 125. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 137 / [6]

---

Wenn im vorliegenden Text vom Buch sowohl als «Ort» als auch als «Raum» gesprochen wird, soll damit einerseits sein Unterschied zu Galerie und Museum deutlich gemacht werden («Ort»), andererseits sein dreidimensionaler, konzeptuell-aktiver und auch verzeitlicht-beweglicher Charakter («Raum»). Zur Grundidee dieser Differenzierung s. Michel de Certeau, ««Räume» und «Orte»», in: ders., *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 217-220, insbes. S. 218, wo er schreibt: «Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. [...] die Lektüre ist ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.»

Seite 137 / [7]

---

Emily King, *Look, No Words!*, in: Fusco, Hunt (Hg.), *Put About (Anm. 2)*, S. 40. In eigener Übersetzung.

Der Ausdruck verweist auf den Titel eines Essays, den Mallarmé 1895 in La revue blanche veröffentlichte: Le Livre, Instrument Spirituel. Mallarmé verstand das Buch als ein kritisches und kreatives Werkzeug für einen Leser, der selbst Zusammenhänge und Verbindungen herstellen sollte. Erfahrbar wird diese Idee z.B. in seinem bekannten Langgedicht Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897), das besonders durch seine visuelle Komposition mit den Konventionen des Lesens – und damit der Art des Erlebens eines Textes – brach. S. dazu ausführlich Anna S. Arnar, The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture, Chicago 2011, insb. S. 141ff.

Ausserdem erwähnenswert ist in diesem Kontext das Buchwerk Mallarmé, Das Buch des österreichisch-kanadischen Künstlers Klaus Scherübel. Zum ersten Mal 2001 auf Deutsch vom Verlag der Buchhandlung Walther König und 2004 von Printed Matter Inc. auf Englisch produziert, ist der Buchumschlag-ohne-Inhalt mittlerweile ein in viele Sprachen übersetztes Werk. 2013 wird in São Paulo eine neue, portugiesische Version hinzugefügt.

Ulises Carrión, The New Art of Making Books, in: Lyons (Hg.), Artists' Books (Anm. 4), S. 31-43; mit seinem Vortrag Bookworks Revisited weitete Carrión 1979 seine Gedanken zu künstlerischen Buchwerken weiter aus. Beide Texte wurden in seinem Buch Second Thoughts, Amsterdam 1980, veröffentlicht.

Mit ihren Löchern, Textilien, Falzungen oder anderen sinnlichen Bestandteilen passen auch vorsprachliche Kinderbücher absolut in diese Kategorie, da sie eine Idee ja eher durch einen materiell-sinnlichen Eindruck vermitteln wollen als durch ein rein geistiges Konzept.

Formulierung als Verweis auf den ersten Zwischentitel in Ulises Carrións Text The New Art of Making Books: What A Book Is, in: Lyons (Hg.), Artists' Books (Anm. 4), S. 31.

Aspen-Gründerin Phyllis Johnson zitiert in Gwen Allen, Artist's Magazines: An Alternative Space for Art, Cambridge, Mass. 2011, S. 48. Zitat in eigener Übersetzung.

Aspen wurde auf Ubu.com digital archiviert. Der Inhalt von 5+6 kann unter folgender Url abgerufen werden:  
<http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/index.html>.



Lippard, Double Spread, in: Fusco, Hunt (Hg.), Put About (Anm. 2), S. 83, Zitat in eigener Übersetzung. 1969 z.B. sagte Siegelau: «Ich möchte [was Künstler tun] der Masse zugänglich machen. [Die dafür bestgeeigneten Mittel] sind Bücher und Kataloge.» (Lippard, Six Years [Anm. 5], S. xvii. Zitate in eigener Übersetzung.)

Ebd., S. 218. Im Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, NYC, endete im Februar gerade erst eine Art kuratorischer Inversion dieses «Buches-als-Ausstellung». Als Untersuchung darüber, wie sehr Six Years die neuen Kunstpraktiken seiner Periode mitbeeinflusste, versuchte die Ausstellung Materializing «Six Years»: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art (organisiert von Catherine Morris und Vincent Bonin) das in dreidimensionaler Form in der Galerie zu realisieren, was Lucy Lippard in ihrem Buch quasi «ideell» zusammengestellt hat. Der Ende 2012 bei MIT Press erschienene Katalog möchte «den Kreis von Lippards kuratorischem Experiment zur Abrundung bringen». Zitate in eigener Übersetzung.

On the Exhibition and the World at Large: Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison, in: Studio International (London) 178, no. 917, December 1969, S. 202. Eine digitalisierte Sammlung von Siegelau's Publikationen wurde durch Primary Information, NYC, zugänglich gemacht: <http://primaryinformation.org/index.php?/projects/seth-siegelau-archive>

Vgl. Fussnote 5.

In einer Email an die Autorin vom 25. September 2012 machte der Künstler Charles Stankievech folgenden interessanten Vergleich: «In den '60ern hatte das Buch als Ausstellungsraum eine interessante Parallele in der Papier-Architektur von Think-Tanks wie Archigram und deren <Plug-in>-Theorien. Diese künstlerischen Buchprojekte und die Papier-Architektur entstammen beide dem Zeitgeist der Nachkriegszeit, als der Immobilienmarkt in Amerika von Fertigarchitektur geradezu überschwemmt wurde.» Zitat in eigener Übersetzung.

Ed Ruscha in «Ruscha as Publisher» Interview von David Bourdon, in: Alexandra Schwartz (Hg.) Leave Any Information at the Signal: Writings, Interview, Bits, Pages: Ed Ruscha, Cambridge, Mass. 2002, S. 43. An dieser Stelle sei ausdrücklich meiner Professorin Beatrice v. Bismarck für den Austausch in Vorbereitung zu diesem Essay gedankt und auf ihren eigenen ausführlichen Aufsatz: Ausstellungen, Agenten und Aufmerksamkeit: In den Räumen der Bücher Ruschas im Katalog zu der

Ausstellung Reading Ed Ruscha, Kunsthaus Bregenz, 2012, hingewiesen:  
in Yilmaz Dziewior, Reading Ed Ruscha, Köln 2012, S. 54-65.

Seite 144 / [21]

---

Marshall McLuhan, Quentin Fiore, The Medium is the Massage: An  
Inventory of Effects, Berkeley 2001, S. 34-37.

Seite 144 / [22]

---

McLuhan zitiert in Michael Hinton, McLuhan in a box?:  
<http://marshallandme.com/mcluhan-in-a-box/> Zitat in eigener  
Übersetzung.

Seite 144 / [23]

---

Aspen Nr. 4 auf Ubu.com:  
<http://www.ubu.com/aspen/aspen4/index.html>

Seite 145 / [24]

---

Lucy Lippard, Double Spread, in: Fusco, Hunt (Hg.), Put About (Anm. 2),  
S. 83. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 145 / [25]

---

Mark von Schlegell, New Dystopia, Berlin 2011.

Seite 145 / [26]

---

Ebd., S. 13. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 145 / [27]

---

Ebd., S. 11. Zitat in eigener Übersetzung.

Seite 146 / [28]

---

Charles Stankieveh in einem Interview mit der Autorin, Traversals:  
Charles Stankieveh, in: Anna-Sophie Springer (Hg.), LOVELAND,  
Berlin 2011, S. 212.

Seite 147 / [29]

---

Im englischen Original von Heft Nr.3 Letter to a Friend, 100 Notes – 100  
Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, Ostfildern 2011, beschreibt  
Carolyn Christov Bakargiev die Reihe in diesem Sinne als «a continuous  
articulation of the emphasis of the propositional», S. 12. Die deutsche  
Übersetzung im Heft auf S. 26 lautet dann: «...dieses Projekt [artikuliert]  
unablässig die entscheidende Funktion des denkenden Sprechens.» Auch  
das Zitat in dem vorigen Satz befindet sich auf diesen beiden Seiten.

## Abbildungen

Seite 137 / Abb. 1

---

Klaus Scherübel, Mallarmé, The Book, New York, Printed Matter Inc., 2004; pages [0]; 24 cm; ISBN 0-89439-012-0. Foto: Archiv Klaus Scherübel.

Seite 139 / Abb. 2

---

David Dalton, Phyllis Johnson, Lynn Letterman and Brian O'Doherty, Cover and Contents of Aspen no. 5+6, Fall 1967.  
© Aspen Magazine; courtesy of Brian O'Doherty and The Getty Research Institute, Los Angeles (86-S1350 no.5-6).

Seite 141 / Abb. 3

---

Lucy R. Lippard, Auswahl von Karteikarten aus dem Katalog für die Ausstellung 955,000, Vancouver, 1970. Foto: K. Verlag Archiv; Courtesy Lucy R. Lippard.

Seite 143 / Abb. 4

---

Olafur Eliasson, Your House, 2006. Published by the Library Council of the Museum of Modern Art, New York, 2006 Courtesy the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York, © Olafur Eliasson.

Seite 144 / Abb. 5

---

Abbildung aus einer Werbeanzeige für Aspen Magazine #4, The Medium is the Massage: An Inventory of Effects, hg. von Marshall McLuhan und Quentin Fiore, 1967. Scan: Courtesy Sean Steward | Babylon Falling.

Seite 146 / Abb. 6

---

Installationsfotos: Charles Stankieveh, LOVELAND, 2011; links: Künstlerbuch, Anna-Sophie Springer (Hg.), K. Verlag, Berlin 2011; rechts: HD-Videoinstallation, Installation View Musée d'Art Contemporain de Montreal. Alle Fotos: C. Stankieveh.

Seite 147 / Abb. 7

---

Bettina Funcke (Hg.), 100 Notizen – 100 Gedanken, 2012, Reihe von 100 Notizbüchern zum Anlass der dOCUMENTA (13), Foto: Courtesy Leftloft, srl.