



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Buchskulpturen – Zerstörung als produktives
Schaffensmoment“

Verfasserin

Constanze Anna Sabine Stahr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Dr. Sebastian Egenhofer

„Ein Buch muss die Axt sein
für das gefrorene Meer in uns.“

Franz Kafka

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 9.01.2013

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle einigen Personen meinen Dank aussprechen, ohne deren Unterstützung die Erstellung dieser Diplomarbeit nur schwerlich möglich gewesen wäre.

Auf fachlicher Seite danke ich vor allem Frau Prof. Dr. Julia Gelshorn und Herrn Dr. Sebastian Egenhofer für die Betreuung und maßgebliche Hilfe bei der Themenfindung.

Für die Unterstützung in persönlicher und moralischer Art und Weise danke ich meiner Familie, besonders meinen Eltern, Dr. Ernst-Heinrich Stahr und Sabine Stahr, die mir das Studium erst ermöglichten und mir das Interesse für Kunst in die Wiege gelegt haben, sowie meiner Großmutter Josefa Henning und meinem Onkel Thomas Henning.

Außerdem danke ich meinen unersetzlichen Freunden.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	4
1. Einleitung	6
2. Das Buch	9
2.1 Bedeutungsaufladung und Symbolcharakter	9
2.2 Das Buch als künstlerisches Material	16
3. Zur Definition von Buchobjekten	18
4. Objet-trouvé-Moment	27
5. Restlesbarkeit	34
5.1 Beispiel: Dorothea Reese-Heim: <i>Geisterhaus</i> , 2001, und <i>Gesetzes Text</i> , 1999....	37
6. Zerstörung als künstlerisch-produktives Schaffensmoment	39
7. Georgia Russell: <i>De Baudelaire au Surréalisme</i> , 2007	44
7.1 Objet-trouvé-Moment in <i>De Baudelaire au Surréalisme</i>	45
7.2 Restlesbarkeit in <i>De Baudelaire au Surréalisme</i>	46
7.3 Zerstörung in <i>De Baudelaire au Surréalisme</i>	47
8. Robert The: Werkserie <i>Bookguns</i>	50
8.1 Beispiele aus der Serie <i>Bookguns</i>	51
8.1.1 <i>The Medium is the Massage</i> , 2006	51
8.1.2 <i>The Catcher in the Rye</i> , 2006	54
8.1.3 <i>Poetic Justice</i> , 2003	56
8.1.4 <i>Biblegun</i> , 2001, und <i>Biblegrenade</i> , 2008	57
8.2 Objet-trouvé-Moment in den <i>Bookguns</i>	58
8.3 Restlesbarkeit in den <i>Bookguns</i>	59
8.4 Zerstörung in den <i>Bookguns</i>	60
9. Grenzfälle	63
9.1 Grenzfall Objet-trouvé-Moment: Dieter Roth – <i>Hegels Werk in 20 Bänden</i> , 1974..	63
9.2 Grenzfall Restlesbarkeit: Jonathan Callan – <i>Mass</i> und <i>Rational Snow</i>	66
9.2.1 Jonathan Callan: <i>Mass</i> , 2003	66
9.2.2 Jonathan Callan: <i>Rational Snow</i> , 2002	68
9.2.2.1 Restlesbarkeit in <i>Rational Snow</i>	69
9.2.2.2 Zerstörung in <i>Rational Snow</i>	71
9.3 Grenzfall Zerstörung: Lázló Lakner – Werkserie <i>Ästhetische Schriften</i> , ab 1971 ..	72
10. Metaebene: Dekonstruktion eines Systems am Beispiel von Matias Faldbakken: <i>Untitled (Book Sculpture)</i> , 2008/2012.....	75
10.1 Objet-trouvé-Moment in <i>Untitled (book sculpture)</i>	76
10.2 Restlesbarkeit in <i>Untitled (book sculpture)</i>	78
10.3 Zerstörung in <i>Untitled (book sculpture)</i>	78
11. Conclusio	81
12. Abbildungen	83
13. Abbildungsverzeichnis	93
14. Literaturverzeichnis	95
Deutsches Abstract	101
Abstract in English	101
Curriculum Vitae	102

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit geht es um Skulpturen, die aus Büchern gemacht sind. An dieser Stelle mag der ein oder andere stutzen. Bücher sind schließlich kein gewöhnliches Material, um daraus Skulpturen herzustellen. Tatsächlich gibt es weltweit nicht viele Künstler und Künstlerinnen, die sich Bücher als künstlerisches Material aneignen.

Was heißt aneignen? Skulpturen – oder Buchobjekte, wie sie genannt werden können – bedienen sich dabei meist eines oder einiger weniger Bücher während Installationen, die oft ganze Räume ausfüllen, häufig sehr viel mehr Bücher verwenden. In den meisten Fällen geht die künstlerische Aneignung eines Buches, wenn daraus eine Skulptur oder eine Installation entstehen soll, in irgendeiner Form mit der Zerstörung des Buches einher.

GermanistInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und Bücherwürmer werden an dieser Stelle einen skeptischen Blick aufsetzen und scharf einatmen („Die schönen Bücher! Die hätte man doch lesen können!“). Bei genauerer Betrachtung werden jedoch auch BücherliebhaberInnen der Faszination der Buchobjekte erliegen, die auch die Herzen der KunstliebhaberInnen höher schlagen lassen.¹

Beide Kunstformen sind sich seit jeher nah gewesen. Beginnend bei den reich ausgeschmückten Codices des Mittelalters – und womöglich schon lange davor –, lagen sprachliche und bildnerische Ästhetik nah beieinander.

Literatur und bildende Kunst befinden sich jedoch seit den 1920er Jahren in einem verstärkten Prozess des wechselseitigen Durchdringens. „Die Literatur gelangt“ unter anderem „in der visuellen Poesie zum sprachlosen Bild“ und die bildende Kunst der Avantgarden integrierte Sprache und Texte in ihre Werke.²

Das Buch als Objekt künstlerischen Interesses entwickelte sich in den sechziger Jahren mit den Werken von Künstlern der Happening- und Fluxus-Bewegung, der „Konkreten Poesie“ und der „Concept Art“, wobei es sich in den meisten Fällen um sogenannte Künstlerbücher handelte. Im Hinblick auf Ausstellungen tauchen Skulpturen, die aus Büchern hergestellt wurden, erstmals auch internationales

¹ Die Autorin dieser Arbeit kann sich mit beiden Seiten identifizieren, was auch den Reiz am Thema ausmachte. Auf das Thema Buchobjekte wurde die Autorin durch die Publikation Antaya, Christine; Sloman, Paul: Book Art. Iconic Sculptures and Installations Made from Books. Frankfurt am Main: Gestalten Verlag 2011. aufmerksam.

² Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. Köln: DuMont 1987, S. 7.

Interesse erlangend auf der documenta 6 (1977) auf, auf der es eine eigene Abteilung namens „Metamorphosen des Künstlerbuches“ gab. Es folgten einige kleinere Ausstellungen in den Folgejahren: 1979 das „Buch als Objekt“ in der Lübecker Overbeck-Gesellschaft und eine dreiteilige Ausstellungsserie mit dem Titel „Künstlerbücher“ in der Münchener Produzentengalerie. Die nächste große Ausstellung fand 1980 in der Universitätsbibliothek in Freiburg im Breisgau unter dem Titel „Buchobjekte“ statt. Am Diskurs beteiligte sich ebenfalls die Landesbibliothek Bern, sowie 1985 das Centre Georges Pompidou in Paris mit der Ausstellung „Livre d'artistes“. Es folgen die Universitätsbibliothek Oldenburg mit der Ausstellung „Künstlerbücher – Buchobjekte“, das Museum Bellerive in Zürich mit „Bücher ohne Worte“ und die Stadsgalerij Heerlen mit „Het boek en de Kunstenaar“, beide 1988.³ 1989 zeigte das Institut für Auslandsbeziehungen in Stuttgart eine Ausstellung unter dem Titel „Das Buch. Künstlerobjekte“. Neben einigen größeren Einzelausstellungen verschiedener Künstler, so zum Beispiel Hubertus Gojowczyk, Lázlo Lakner und Dorothea Reese-Heim, fanden seitdem nur noch kleinere Ausstellungen statt, die sich in ihrer Struktur ähnlich wie die vorangegangenen verhielten, nämlich kaum eine Abgrenzung zwischen Künstlerbüchern und Buchobjekten lieferten. Auf diesen Punkt der Definitionsschwierigkeiten wird in der Arbeit näher eingegangen.

Das führt auch direkt zur Problemstellung der vorliegenden Arbeit. Die Forschung scheint noch immer Schwierigkeiten zu haben, eine klare Definition und jeweilige Abgrenzung von Künstlerbüchern, Buchobjekten, Buchskulpturen und –installationen und allen artverwandten Modi der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Buch festzumachen. Um dieses Problem zu lösen, wurden verschiedene Ansätze herangezogen. Sie beschäftigen sich mit Art oder Grad der Zerstörung oder Themen, die die Bücher ansprechen. Keiner scheint jedoch einen voll und ganz treffenden Ansatz für eine oder mehrere Definitionen gefunden zu haben. Lediglich Künstlerbücher scheinen mehr oder weniger zufriedenstellend vom großen Ganzen abgetrennt werden zu können.

Um die Überlegungen in diese Richtung voranzutreiben, sollen in dieser Arbeit Buchobjekte beleuchtet werden, die drei Bedingungen erfüllen:

³ Salzmann, Siegfried: „Bücher, die keine mehr sind“. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Das Buch. Künstlerobjekte. (Ausst. Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, 17.9.-22.10.1989). Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen 1989, S. 8.

1. Sie tragen ein Moment des objet trouvé in sich.
2. Auf den Büchern ist noch Schrift erkennbar: Sie besitzen eine Restlesbarkeit.
3. Die künstlerische Handlung besteht in Form einer Zerstörung.

Einleitend wird in den Kapiteln 2.1 und 2.2 der Arbeit das Buch und seine gesellschaftlich-kulturelle Bedeutungsaufladung sowie die Qualitäten und Hintergründe in der Verwendung als künstlerisches Material untersucht. Da diese oben genannten Bedingungen sehr offen formuliert sind, wird in den Kapiteln 4-6, teilweise an Beispielen belegt, zunächst versucht eine Klärung der Begriffe Objekt-trouvé-Moment, Restlesbarkeit und Zerstörung vorzunehmen. An zwei weiteren ausgewählten Beispielen werden die drei Komponenten in den Kapiteln 7 und 8 ausführlich behandelt. Da es in der vorliegenden Arbeit um die Abgrenzung der genannten Gruppe von Buchobjekten geht, wird im Kapitel 9 versucht, mithilfe jeweils eines Beispiels pro Begriff, exemplarisch die Abgrenzung zu Buchobjekten aufzuzeigen, die nicht die drei genannten Bedingungen erfüllen. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse in Kapitel 10 auf eine Metaebene transferiert, in dem eine Installation zum Thema Bücher betrachtet wird, die auf einer konzeptuellen Ebene die Systematisierung des Buches untersucht.

2. Das Buch

2.1 Bedeutungsaufladung und Symbolcharakter

Was ist ein Buch? Es handelt sich bei dem allgemein als „Buch“ bezeichneten um den „aus gebundenen, gehefteten o. ä. Seiten bestehender, mit einem festen Deckel od. kartoniertem Einband versehenen Gegenstand unterschiedlicher Größe und Verwendung“. Etwas enger gefasst ist die hier sinnvolle Bezeichnung als ein „größeres, gebundenes Druckwerk“ beziehungsweise „ein in Buchform veröffentlichte[r] literarische[r], wissenschaftliche[r] o. ä. Text“.⁴

Formal ist ein Buch also ein an einer Seite zusammengebundener Block von Papier, der aus beschrifteten beziehungsweise bedruckten Seiten besteht.⁵ Inhaltlich dient das Buch als „Instrument textueller oder bildlicher Bewahrung und Überlieferung“⁶ sowie Vermittlung. Die in Text- oder Bildform festgehaltenen Informationen sind dabei jedoch unabhängig von ihrer Erscheinungsform (und wären auch in anderen Medien denkbar). „Diese Fremdinformationen sagen nichts über das Buch selbst aus, sondern bedienen sich seiner nur als Mittel zum Zweck“.⁷

Es werden also Informationen übermittelt, welcher Art diese sich auch immer gestalten mögen. Doch den Inhalt des Buches macht noch mehr als die bloße (hier vorerst ohne Wertung betrachtete) Information aus:

„Bücher verkörpern Lesbarkeit; das bedeutet, sie evozieren den Wunsch nach der Wahrnehmung mehrerer (sprachlicher, bildlicher) Elemente auf der Suche nach Kriterien, diese zu ordnen, auch fündig zu werden und ein alles verbindendes Prinzip konstatieren zu können, kurz: sie garantieren Sinn.“⁸

Die Information und der Sinn können vom Rezipienten oder der Rezipientin in weiterer Folge dann extrahiert, bewertet und kritisiert werden. Doch befinden sich diese Individuen in einem kulturellen Kontext, der die Rezeption aus einem Buch nicht neutral stattfinden lassen kann. Denn ein weiterer Aspekt der Bedeutungsaufladung von Büchern liegt in einer kulturell bestimmten

⁴ Duden: Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2001.

⁵ Auch Bücher mit leeren Seiten sind natürlich als solche zu bezeichnen. Warum diese jedoch aus unserer Betrachtung herausfallen, wird später erklärt werden.

⁶ Moldehn, Dominique: Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 1996, S. 13.

⁷ Barten, Sigrid; Lippuner, Rosemarie: Bücher ohne Worte. In: Bücher ohne Worte. Buchobjekte von Künstlern der Gegenwart. (Ausst. Kat. Museum Bellerive Zürich, 3.12.1986-8.2.1987). Zürich: Museum Bellerive 1986, S. 3.

⁸ Moldehn 1996, S. 246f.

Rezeptionsweise begründet, nämlich in einer tendenziell wertschätzenden Grundhaltung gegenüber dem geschriebenen und publizierten Wort.

Hierbei soll vor allem herausgestellt werden, dass das Buch eine Grundfeste unserer westeuropäischen Kultur bildet. Auch wenn das Buch durch das Internet eine ernst zu nehmende Konkurrenz bekommen hat, ist der Stellenwert des Buches in der westlichen Welt noch immer sehr hoch. Religionen, jegliche Wissenschaft, Kunst und Kultur sowie die banalsten Alltagsdinge beruhen auf Büchern, werden in ihnen behandelt, mit ihrer Hilfe gelehrt und öffentlich diskutiert. Als Beispiele sind religiöse Schriften wie die Bibel zu nennen, deren Publikationsform seit Menschengedenken das Buch ist und die wohl als Ursprung dieser Wertschätzung genannt werden kann. Schließlich sind die in mittelalterlichen Schreibwerkstätten handgeschriebenen Codices ein sehr wertvolles Besitzstück gewesen, das damit nur den reichsten der Reichen zugänglich war.

Nach der Erfindung des Buchdrucks und des Drucks mit beweglichen Lettern durch Gutenberg Mitte des 15. Jahrhunderts und der folgenden Entwicklung hat sich diese privilegierte Stellung als religiöser Wertgegenstand langsam gewandelt. Im 16. Jahrhundert bediente das gedruckte Buch vor allem die Bedürfnisse der Wissenschaft, jedoch bildete sich auch ein Markt für Sachbücher in nicht-lateinischer Sprache. Da nun auch Bücher mit profanem Inhalt und in nicht-lateinischer Sprache in immer größer werdender Zahl produziert werden konnten und die bald entwickelte Unterhaltungsliteratur ihren Absatz im bürgerlichen Lesertum fand, stieg die Anzahl der Buchproduktion stetig. Damit begann der Aufschwung zum Massenmedium. Vom Massenbuchmarkt kann jedoch erst im 19. Jahrhundert gesprochen werden.⁹ Die große Wertschätzung aus der Anfangszeit dieser Entwicklung ist aber trotz des Status' als Massenmedium noch immer spürbar.

Die „kulturelle Idee des Buches“¹⁰ ist unabhängig vom Inhalt eine wertschätzende Größe. Denn außer im religiösen Kontext ist das Buch im Laufe der Weltgeschichte weiteren mannigfaltigen Bedeutungsaufloadungen unterzogen worden. Der daraus entstandene Symbolcharakter des Buches kann dabei an unzähligen Beispielen aus Zeitgeschichte und Alltag belegt werden. BYRON CLERCX nennt als Beispiel für die

⁹ Buch. In: Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden²¹. Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006, S. 785-788.

¹⁰ Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989, S. 10., zit. nach Moldehn 1996, S. 246.

Konnotationen, die Bücher mit sich bringen, auch die Gewohnheit von Fernsehmachern sogenannte Experten des jeweiligen Themas vor Bücherregalen zu interviewen.¹¹

Das Buch ist „Symbol literarer Hochkultur“¹², aber auch alltäglicher Gebrauchsgegenstand. Es ist „geistiges Kulturgut und Handelsware zugleich.“¹³ Einen beispielhaft ausgewählten und doch aussagekräftigen Querschnitt der Spielarten des Buches in Öffentlichkeit sowie im Alltag und im Privaten gibt STEVEN CLAY in seinem Vortrag über Bücher in der Kunst:

„[...] behind all the books, there is the persistent legacy of the cultural icon of the book, as the law and the world, the diary, the secret place of interior life and the document of public record. The book is the Bible, the Koran, the Gospel, and the Psalms – the history of the creation and the prophecy of the apocalypse; but the book is also the checkbook, the phone book, the tiny black book of phone numbers, and the pocket edition carried on the subway, train and plane. The book is the banal supermarket edition, the object laid away in the ark, the source of taboo, prohibition, the battle zone of censorship and transgression and expression and free speech, among other things, I'm sure.“¹⁴

Es sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass noch immer der gesamte wissenschaftliche Apparat auf schriftlicher Basis, nämlich auf Publikationen in Buchform (beziehungsweise in Artikelform, die wiederum in Sammelbänden in Buchform zusammengefasst werden) basiert. Die Recherche in Bibliotheken und die Literaturarbeit macht einen großen Teil der Forschung aus, ohne den keine wissenschaftliche Arbeit entstehen kann. Das Buch war die erste durchsuchbare Datenbank der westlichen Kultur.¹⁵

Mehrbändige Enzyklopädien, denen ein Anspruch auf Vollständigkeit und Korrektheit inhärent ist, die quasi eine Zusammenfassung des „Weltwissens“ anstreben, sind die komprimierteste Form dieser in Buchform publizierten Wissenschaftspraxis. Sie sind auch das Endprodukt der in Aufsatzsammlungen entwickelten Thesen und diskutierten Forschung.

¹¹ Clercx, Byron: The Book and The Body: Generation and Re-Generation. In: Higgins, Dick (Hg.): Art & Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995, S. 131.

¹² Moldehn 1996, S. 46.

¹³ Brockhaus 2006, S. 786.

¹⁴ Clay, Steven: Embrace & Insight: The Book Is a World. In: Art & Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995, S. 22.

¹⁵ Stewart, Garrett: Bookwork. Medium to object to concept to art. Chicago/London: The University of Chicago Press 2011, S. XVIII.

Aber wissenschaftlicher Diskurs bringt auch sich ändernde Erkenntnisse mit sich. Publikationen sind veraltet, Weltbilder verändern sich, Meinungen prallen aufeinander. Historisch betrachtet haben Bücher daher auch im politischen Kontext im Bezug auf Weltanschauungen häufig eine sehr wichtige Rolle gespielt. Das hängt natürlich mit ihrem Status als Massenmedium zusammen, aber auch mit dem Anspruch an die Intellektualität und Verlässlichkeit von Inhalt und Autoren.

Die Tatsache, dass Publikationen jedweder Art eine gewisse gesellschaftliche und politische Gewichtung haben, kann in positive wie negative Richtung ausschlagen. So könnte die in Buchform publizierte Aussage zum Beispiel den politischen Interessen anderer gefährlich werden. Dies führte in der Weltgeschichte immer wieder zu Situationen, in denen Bücher symbolisch für ihren Inhalt (oder auch Autor) zerstört wurden. Zum Beispiel kann die Kritik am Inhalt oder den Vertretern und Vertreterinnen dieses Inhalts ausgedrückt werden, indem symbolische Bücherverbrennungen (auch kleinerer Stückzahlen der Ausgaben) stattfinden. Bücherverbrennungen haben einen großen symbolischen Wert, drücken sie doch die absolute Ablehnung des Inhalts der Bücher und damit bestimmter Weltanschauungen aus, also auch die Ablehnung der Autoren. Es handelt sich um eine Hinrichtung in effigie. Die Bücherverbrennungen in der Zeit des Nationalsozialismus, die seitdem traurige Berühmtheit erlangt haben, sollten vor allem zur „Säuberung“ der deutschen Kultur von fremden und vor allem jüdischen Aspekten dienen¹⁶. Doch bis in die jüngste Geschichte haben politisch oder religiös motivierte Bücherverbrennungen stattgefunden.¹⁷

Andere Bücher werden stattdessen zur Pflichtlektüre erhoben. Im schulischen und wissenschaftlichen Bereich existiert der so genannte „Kanon“, dessen Kenntnis vor allem in Bildungsinstitutionen vermittelt werden soll und in weiterer Folge Auskunft über Expertise, Bildungsstand, Stellung und Ansehen eines Menschen in verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten geben kann. Es gibt in diesen Kontexten gewisse Bücher, die man „gelesen haben sollte“. Natürlich variiert die Menge und Auswahl dieser Bücher, die Teil des Kanons sein sollten, je nach Meinung und Position der Menschen, unterscheidet sich je nach Nation und hängt

¹⁶ Lyons, Martyn: Das Buch. Eine illustrierte Geschichte. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2012, S. 200.

¹⁷ Zum Beispiel: Spiegel Online: Proteste in Afghanistan. Obama entschuldigt sich für Koran-Verbrennungen. 23.2.2012. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/proteste-in-afghanistan-obama-entschuldigt-sich-fuer-koran-verbrennung-a-817126.html> (4.1.2013).

auch stark vom Zeitpunkt der Erstellung des Kanons, wie auch von Umfang und fachlicher Ausrichtung ab. Zudem handelt es sich in den meisten Fällen nicht um eine verschriftlichte Liste, sondern vielmehr um eine variable Menge. Angesichts dieser Definitionsschwierigkeiten ist der Kanon eher als kulturelle und wissenschaftliche, abstrakte und konzeptuelle Größe zu denken, als als eine statische Liste, die, wäre sie einmal festgesetzt, Allgemeingültigkeit besäße.

Durch die Bedeutungsaufladung im Laufe der Zeit hat sich auch eine Vielzahl von Redewendungen herausgebildet, die die Qualitäten des Buches im übertragenen Sinn aufgreifen. JOHANNA DRUCKER nennt zum Beispiel folgende: „I read her like a book. [...] the metaphors of book-ness – open available, clear and accessible.“¹⁸ Nicht von ungefähr kommt auch die Redensart „Wie es im Buche steht“, die verwendet wird um auszudrücken, dass etwas oder jemand genauso ist, wie jemand sich das vorstellt, weil es so festgelegt ist.

Die Gestaltung und Ästhetik des Buches sind ein wichtiger Punkt, der Generationen von Menschen mit künstlerischen und handwerklichen Berufen beschäftigt hat. Beginnend bei der Buchmalerei durch die Illuminatoren der Codices bis in die heutige Zeit, spielt die äußere Gestaltung der Bücher eine wichtige Rolle. „Als Träger für Schrift und Bild war ihre Funktion stets definiert, was sie jedoch nicht daran gehindert hat, auf ihre selbständig entwickelten ästhetischen Qualitäten aufmerksam zu machen: Papiermacher, Kalligraphen, Schriftsetzer und Buchbinder haben ihre handwerklichen und künstlerischen Leistungen immer auch in den Dienst des *schönen* Buches, der Buchkunst gestellt.“¹⁹ Ergänzend wären Illustratoren, Graphiker und Typographen zu nennen, die im 20. Jahrhundert die Buchgestaltung von ihren Vorläufern übernommen haben. Die hohe Wertschätzung eines ästhetischen Buches drückt sich zum Beispiel auch in der luxuriösen Einbandkunst aus.²⁰

Auch für den einzelnen Menschen kann das Buch noch eine ganz individuelle Bedeutungsebene erlangen. Besonders anschaulich führte die persönliche Faszination Jean-Paul Sartre in seinem Werk „Le Mots“ aus. In seiner Autobiographie schildert er, wie er in der Bibliothek seines Großvaters die erste

¹⁸ Drucker, Johanna: A Critical Metalanguage for the Book as an Artform. In: Art&Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995, S. 29.

¹⁹ Moldehn 1996, S. 11.

²⁰ Moldehn 1996, S. 17.

Bekanntheit mit Büchern macht. Zu dieser Zeit kann er noch nicht lesen. Jedoch übt vor allem die Materialität der Bücher eine starke Faszination auf ihn aus.²¹ Die haptische Dimension des Lesens ist tatsächlich ein wichtiger Teil des Aufnahmeprozesses. Denn

„beim Lesen eines Buches wird man die Erfahrung machen, wie sich mit ruhigem Seitenschlag, Stunde um Stunde, das Gewicht des Papierblocks von rechts nach links verlagert. Das ist zugleich ein befriedigendes haptisches Erlebnis, weil der unsichtbaren Kopfarbeit durch das Tun der Hände ein körperhaftes Äquivalent gegeben wird.“²²

JOHANNA DRUCKER stellt in ihren Ausführungen über das Buch eine persönliche Stimme einer kritischen und sachlichen gegenüber. Ihre Ausführungen loten das Wesen des Buches daher von zwei Seiten aus, wodurch sehr anschaulich die Ambivalenz einer jeglichen Beziehung zwischen Mensch und Buch aufgezeigt wird. Für sie ist das Buch ein Objekt des Verborgenen, der Intimität und Privatsphäre, aber auch Gebrauchsgegenstand, der in seiner der Praktikabilität geschuldeten Materialität wahrgenommen wird.²³

Bücher werden von Rezipienten und Rezipientinnen gelesen. Dadurch entsteht vom Roman über die wissenschaftliche Publikation bis hin zum Kochbuch eine Buch-Leser-Beziehung (die im Übrigen auch bei den hier behandelten Buchobjekten entsteht, jedoch dann als Objekt-BetrachterInnen-Beziehung bezeichnet werden muss). Die Bedeutung eines Buches als persönliches Objekt kann die verschiedensten Ausprägungen annehmen. Der Kauf eines Buches, das Lesen, das Hineinstellen in ein Regal, möglicherweise der Verkauf oder das Verschenken eines Buches, das alles setzt den Menschen in eine Beziehung zum Buch und umgekehrt. Dabei kann das Buch aus Vergnügen gelesen werden oder aus einem sehr pragmatischen Zweck heraus, durch Nutzung im weitesten Sinne wird diese Beziehung hergestellt.

Das Buch wird in weiterer Folge zum Liebhaberstück, zum (unter Umständen auch sehr teuren) Sammlerobjekt, zur Notwendigkeit oder Mittel zum Zweck, zum geliebten oder gehassten Alltagsobjekt. Mancher liest ein Buch indem er Sätze oder Wörter unterstreicht, am Rand kommentiert, Seiten umknickt; schlicht das Buch

²¹ Wannicke, Rainer: Jean-Paul Sartre: Le mots. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Litearturlexikon³. J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2009, S. 415f.

²² Meetz, Karen (Hg.): Unnütze Bücher = Useless books / Dorothea Reese-Heim. Mit einem Essay von Karen Meetz. Heidelberg: Kehrer 2002, S. 32.

²³ Drucker 1995, S. 27-32.

nutzt. Manch einer behandelt das Buch hingegen sehr vorsichtig und möchte jegliche Beschädigung vermeiden. Manche Menschen verschlingen geradezu jedes geschriebene Wort, manche betrachten Bücher mit Desinteresse, argwöhnischem Respekt, Abneigung oder sogar Angst. Die persönliche Beziehung eines jeden Menschen zu Büchern ist vollkommen unterschiedlich, aber für jeden dieser Menschen hat das Buch eine gewisse, wie auch immer geartete, Bedeutung. STEVEN CLAY beschreibt diese Dimension mit den Worten „The quality that I am most moved by [...] is the intensely personal, and therefore universal and transformative.“²⁴

Die persönliche Beziehung des menschlichen Individuums zum Buch ist ebenfalls eine Facette der Rezeption von Buchobjekten. „Because of their legacy, intimate scale, and everyday presence, I believe that books have the ability to embrace and incite a total experience.“²⁵ Diese Erfahrung kann in weiterer Folge auch auf die hier behandelten Buchobjekte übertragen werden. Die Rezeption von Buchobjekten ist nicht universal sondern individuell. Die Zerstörung eines Buches, die in einem eigenen Kapitel behandelt werden wird, kann für einige Menschen eine Entsakralisierung eines sehr hoch geschätzten Gegenstandes bedeuten. Für diese Menschen kann die Produktion eines der hier genannten Kunstwerke durch den zerstörerischen Eingriff bis hin zur Provokation reichen. Andererseits wird den Büchern in ihrem „zweiten Leben“ als Kunstwerk möglicherweise eine Art der Aufmerksamkeit geschenkt, die sie anderweitig möglicherweise nicht erhalten hätten.

Das Buch wurde mit der Erfindung des Buchdrucks zum Leitmedium der europäischen Kultur. Es hatte jedoch keine singuläre Position, denn mit ihm in Konkurrenz und Wechselwirkungen standen immer schon andere Medien. Im 16. Jahrhundert waren dies Flugblatt und Flugschrift, im Folgenden die Zeitung, um 1800 Zeitschriften, ab dem 20. Jahrhundert Rundfunk und Film. Mit letzterem wurde auch die durch die anderen Medien ergänzte Stellung des Leitmediums Buch, vor allem als Unterhaltungsmedium, in Frage gestellt, während die erstgenannten das Buch immer nur zu ergänzen schienen. Das im Jahr 1962 von MARSHALL MCLUHAN ausgerufene Ende der „Gutenberg-Galaxis“ ist bisher nicht eingetreten, wenn auch in den sechziger und siebziger Jahren das Fernsehen zum Leitmedium wurde und

²⁴ Clay 1995, S. 22.

²⁵ Clay 1995, S. 25.

die Gruppe der Konkurrenten um weitere elektronische Medien, auch um das Internet, erweitert wurde. Da allerdings nie der prophezeite „Medienwechsel“ eingetreten ist, spricht man heute eher vom „Medienwandel“. Es ist unwahrscheinlich, dass eine völlige Verdrängung des Buches zumindest in naher Zukunft stattfinden wird, obwohl diese Prognose für verschiedene Bereiche des Publikationswesens auch verschieden ausfällt. Im wissenschaftlichen Bereich mag sich dieser Wandel wegen des Vorteils der Aktualität von neuen Medien schneller durchsetzen, während in der Belletristik dem „alten Medium“ wohl noch lange der Vorzug gegeben werden wird. Aktuell tendiert der Diskurs dazu, dass keine vollständige Verdrängung des Buches oder alleinige Vorherrschaft der „neuen Medien“ eintreffen wird, sondern es wird ein Zusammenwirken und gegenseitiges Ergänzen der Medien betont.²⁶

„Es mag an [der] Uneinheitlichkeit des Phänomens liegen, daß sich das Buch in unserem Alltag auch weiterhin behauptet: Seine Leistungsfähigkeit und Ökonomie sowie seine Exklusivität, die daran erinnert, daß es einst göttliches Medium war, haben das Buch zum Motor und zum Zeichen für Kultur prädestiniert.“²⁷

Das Buch ist ganzheitliches spirituelles Symbol des Wissens als vollständiges, übersättigtes und dennoch in sich geschlossenes Selbst.²⁸

2.2 Das Buch als künstlerisches Material

„The book is a familiar object, yet in the hands of artists it becomes transformative.“²⁹

Für die hier vorliegenden Werke werden Bücher als grundlegendes Material künstlerischer Arbeit verwendet. Künstler und Künstlerinnen arbeiten nicht in Stein, Ton, Bronze oder anderen denkbaren Materialien, sondern verwenden ein vorgefundenes Alltagsobjekt, das sie durch ihre künstlerische Praxis in ein Kunstwerk verwandeln. Durch diese Transformation eines althergebrachten Mediums ergibt sich immer auch ein Kommentar zu diesem. Nie kann das Buch ohne seine Konnotationen bearbeitet werden. Diese Konnotation als Symbol des

²⁶ Das Buch in der Medienvielfalt. In: Brockhaus 2006, S. 787f.

²⁷ Moldehn 1996, S. 11.

²⁸ Drucker 1995, S. 32.

²⁹ Alexander, Charles: Introduction. In: Art&Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995. S. 13.

Wissens, als Unterhaltungsmedium, als Alltagsobjekt und als Liebhaberstück muss immer auch Teil des entstandenen Kunstwerks sein. Alle im vorigen Kapitel erläuterten Punkte der Bedeutungsaufladung schwingen immer in der Verwendung eines Buches als Grundlage für eine Skulptur mit. Durch die künstlerische Verwertung wird das Buch zu einer „sculptural iconography of an emblematic shape and its material substrate.“³⁰

Das Material Buch in der künstlerischen Arbeit bringt also eine viel stärkere Semantik mit sich als andere Materialien. Selbstverständlich ist Medien wie Keramik, Bronze oder Stein keineswegs eine jeweilige Konnotation abzusprechen. Dennoch ist diese nicht so stark wie die eines Buches, das als Gebrauchsgegenstand bereits eine andere Verwendung fand oder hätte finden können. Diese Dimension besitzen Materialien wie Keramik oder Stein nicht, da sie in der künstlerischen Praxis als Rohmaterial verwendet und erst durch die künstlerische Bearbeitung in eine bestimmte Form gebracht werden. Das Buch hingegen ist in seiner Kodexform schon eine festgeschriebene Größe, deren äußerliche Merkmale dann durch die künstlerische Handlung verändert werden. Zusätzlich macht es einen Unterschied, ob als Material ein antiquarisches oder (relativ) neu produziertes Buch verwendet wird. Ebenso können sichtbare Gebrauchsspuren am Buch eine andere Semantik hervorrufen als es ein ungelesenes Exemplar vermag.

Als weiteren Punkt, der die Semantik des Buches noch verstärkt, ist der Inhalt oder potentielle Inhalt des Buches. Wird ein Buch auf dem herkömmlichen Wege rezipiert, ist der Inhalt der ausschlaggebende Faktor. Bei den Buchobjekten, die Bücher als Material verwenden, ist das anders: „Im Gegensatz dazu steht nun das Buch als Skulptur – und nicht sein geistiger Inhalt – im Mittelpunkt [...]“.³¹

Die Verwendung des Buches als Material unterscheidet sich vielschichtig von der Rezeption während des Lesevorgangs. „Vertieft der Leser sich in den Inhalt, so verliert das Buch zunehmend an Körperlichkeit, an Gewicht, an Sichtbarkeit und Evidenz. Die Fingerspitzen des Lesers vergessen, dass sie ein Buch in den Händen haben, seine Augen die Form der Buchstaben, die sie lesen. Das Buch verschwindet in seiner Körperlichkeit aus dem Bewusstsein des Lesers.“³² Durch die

³⁰ Stewart 2011, S. XVII.

³¹ Barten et. al. 1986, S. 3.

³² Ebenda.

Transformation in eine Skulptur, die nicht mehr den Zweck des Lesens hat, wird diese Körperlichkeit wieder belebt.

Andererseits werden die Bücher durch die Verwendung als Material für eine Skulptur dieser Körperlichkeit auch beraubt: Bücher sind „[...] Objekte, die primär durch ihre optisch-visuellen Qualitäten wirken. Die vierte Dimension, die Bewegung und Veränderung des Buches durch Umblättern, Aufschlagen, wurde ausgeklammert.“³³

3. Zur Definition von Buchobjekten

„Das Buch als Material und als vieldeutiges Symbol, als vergegenständlichte Erinnerung, objet trouvé und im besten Fall als lebenslanger Begleiter des Menschen – dies und mehr sind Sinnschichten, die Künstler seit den 1960er Jahren immer wieder fasziniert haben.“³⁴

Auf der Documenta 6 gab es im Jahr 1977 eine eigene Abteilung für Buchkunst. Unter dem Titel „Metamorphosen des Buches“ untersucht ROLF DITTMAR in seinem Text für den Katalog die verschiedenen Spielarten der Buchobjekte. Er verortet den Zeitpunkt des Beginns der Buchskulptur in der Mitte der 1960er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt wenden sich die Künstler und Künstlerinnen nicht mehr ausschließlich der Gestaltung des Buches (etwa Einbandgestaltung oder originale Druckgrafiken im Buch, so zum Beispiel in der Buchkunstbewegung des Art Nouveau) als Instrument der Informationsvermittlung zu, sondern nutzen „die technischen Möglichkeiten des Buches als Mittel künstlerischen Ausdrucks.“ DITTMAR spricht von einem verstärkten Aufkommen dieser sich von der kunstgewerblichen Richtung unterscheidenden „Buchkunstbewegung“ von Beginn der siebziger Jahre an und postuliert den Versuch, diese Bewegung auf der Documenta 6 umfassend dokumentieren zu wollen. Als Argumente für die Diagnose dieser Bewegung nennt er sechs Ausstellungen, die in den Jahren 1972-76 in Europa und Nordamerika stattgefunden hatten.³⁵ Im Folgenden kategorisiert er die Werke in folgende Arten von

³³ Barten et. al. 1986, S. 3.

³⁴ Flügge, Matthias: Bild des Textes – Text des Bildes. László Lakner und seine Bücher. In: Lakner, László: Buchwerke. Berlin: Otto Meissners Verlag & Co. 2009, S. 11.

³⁵ Dittmar, Rolf: Die Metamorphosen des Buches. In: documenta 6 (Kat. Ausst. Documenta 6, Kassel 1977), Bd. 3. Kassel: Dierichs 1977, S. 299. Anmerkung 1-6: „1) I denti el drago e le transformazini della pagina e del libro, hrsg. von Daniela Pallazolli, Mailand, L'Uomo e l'Arte, 1972. 2) Books as Artwork, 1960-72, zusammengestellt von Germano Celant und Lydia Morris, Nigel Greenwood Gallery, London, 1972. 3) Artists' Book, zusammengestellt und

Buchobjekten: Objektkataloge, gestaltete Künstlerbücher und Künstler-Skizzenbücher, Antibücher und Objektzeitschriften, Konzeptkunst-Bücher sowie Protokoll- und Projektbücher. Objektkataloge sind für DITTMAR solche, bei denen der Ausstellungskatalog „zum Kunstwerk mit ästhetischer Eigenaussage“ wird, während Künstlerbücher Werke mit festgelegten räumlichen und zeitlichen Rezeptionsdimensionen sind. Diese grenzt er zur Mappe ab, bei der die Reihenfolge der Blätter nicht durch einen in irgendeiner Art gebundenen Buchrücken festgelegt ist, sowie auch zur Serie, die zwar eine Reihenfolge, jedoch keine optische Trennung festlegt, da alle Blätter im räumlichen Nebeneinander rezipiert werden können. Die gleichen Vorgaben des Buches nutzen die Künstler-Skizzenbücher, die jedoch mehr als „Ablage“ fungieren. Als Antibücher bezeichnet DITTMAR Bücher, die seiner Meinung nach als „Protesthandlungen gegen das ‚schöne‘ Buch, Protesthandlungen gegen das Buch als Statussymbol, Protesthandlungen gegen die Banalität von Buchinhalten, gegen Informationskonsum und die Flüchtigkeit des Lesens“ gemeint sind. Diese erschweren das Lesen durch ihren Aufbau oder die Verfremdung des Textes sehr oder enthalten gar keine Information zur Vermittlung, sondern banale Alltagsgegenstände. Objektzeitschriften hingegen sind Sammlungen von Künstlerschriften, die die Form der Zeitschrift auflösen. Konzeptkunst-Bücher wiederum enthalten die Anweisungen, die zum Werk der Konzeptkunst gehören, da sie „Transportmittel der formulierten Vorstellung des Künstlers“ sind.³⁶

Für die Zwecke der Betrachtungen dieser Arbeit ist jedoch DITTMARs Kategorie der Protokoll- und Projektbücher am interessantesten. Diese definiert er sowohl als Hilfsmittel oder Dokumentation für eine künstlerische Aktion, als auch darüber hinausgehend eine von der Aktion getrennt zu betrachtende ästhetische Dimension besitzend. DITTMAR macht klar, dass das Buch hier als Material fungiert, das durch die künstlerische Aktion zum (von der Aktion unabhängigen) Kunstwerk wird. Jedoch unterscheidet er nicht zwischen dem Buch als Idee und dem Material Buch als realer Materialblock, aus dem die Skulptur geformt wird. So trennt er zwar in „Zerstörung der Sachaussage des Buches“ und „Materialisation einer Idee“, jedoch gibt er diesen

hrsg. von Diane O. Vanderlip, Moore College of Art, Philadelphia, 1973. 4) Artists' Bookworks, zusammengestellt und eingeleitet von Martin Attwood, The Fine Art Department of the British Council, London, 1974. 5) Artists' Books, zusammengestellt von Martin Attwood, Arts Council of Great Britain, London, 1976. 6) The Book as Art, Fendrick Gallery, Washington D.C., 1976.“

³⁶ Dittmar 1977. S. 297f.

Spielarten keine eigene Bezeichnung und es scheint ihm schwer zu fallen, diese Unterscheidung vorzunehmen. Im Absatz über die „Zerstörung der Sachaussage“ fasst DITTMAR vor allem Be- und Übermalungen, Eingriffe und Verfremdungen von Einband, Text und Abbildungen zusammen. Er spricht von „Teilzerstörungen“, von verfremdeten Titelaussagen als einzigem Relikt des ‚lesbaren‘ Buches, sowie vom vollständigen Entzug. Jedoch wird auch das Ersetzen des ursprünglichen Zeichensystems durch ein neues System als Zerstörung der Sachaussage gewertet, ganz gleich ob es sich dabei um ein vorgefundenes Buch handelt oder dieses für diesen Zeichenaustausch speziell hergestellt werden musste.³⁷ Als Beispiel kann die Arbeit *Lessons* von Irma Blanck (Abb. 1) genannt werden, bei der die Künstlerin mit Tusche auf pergamentartigem Papier die Schriftspur eines Buches imitiert hat.³⁸ Dieses Werk zählt für DITTMAR ebenso zu den Werken, die mit der Zerstörung einer Sachaussage arbeiten.

DITTMAR konstatiert die scheinbar einheitliche Absicht aller Künstler und Künstlerinnen der von ihm festgestellten Buchkunst-Bewegung, „das Buch als Medium der Fremdinformationsvermittlung in Frage“ zu stellen.³⁹ DOMINIQUE MOLDEHN widerspricht dem in ihren deutlich jüngeren Ausführungen von 1996: „Buchobjekte ließen sich nie funktionalisieren oder institutionalisieren, deshalb ist ihr Erscheinen auch nie als Bewegung missverstanden worden.“⁴⁰

Zur Definition von Buchobjekten findet sich im Katalog einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau aus dem Jahr 1980 folgende, schon sehr viel genauere Definition. Ein Buchobjekt könne in drei Formen auftreten. Zum einen könne ein vorgefundenes Buch durch die künstlerische Gestaltung, die in Veränderung, Verfremdung, Zerstörung bestehen kann, in ein Buchobjekt umgewandelt werden. Zweitens könne das Buch als vom Künstler neu geschaffenes Objekt erarbeitet werden. In dieser Form ähnele es dann „in Form und Material herkömmlichen Büchern, ist aber nicht mehr ‚lesbar‘, sondern erfordert eine erweiterte ‚Lesart‘.“ Diese beiden Kategorien gingen vom Buch aus, während die folgende, dritte zum Buch hinführe: Durch die „Verwendung buchfremder Materialien werden Objekte geschaffen, die Formen des Buches im weitesten Sinne

³⁷ Ebenda.

³⁸ Documenta 6 (Kat. Ausst. Documenta 6, Kassel 1977), Bd. 3. Kassel: Dierichs 1977, S. 303.

³⁹ Dittmar 1977, S. 296-299.

⁴⁰ Moldehn 1996, S. 17.

reflektieren.“ Allen Buchobjekten sei zudem gemeinsam, dass sie Aspekte der Malerei, Plastik und Objektkunst beinhalten.⁴¹

Diese Unterteilung soll nun zur Grundstruktur der Auswahl der Werke für diese Arbeit dienen, wenn sich auch einige Kritikpunkte an dieser Einteilung nennen lassen: Die erstgenannte Kategorie wird für den Zweck dieser vorliegenden Arbeit am interessantesten sein. Die Begriffe „Veränderung“, „Verfremdung“ und „Zerstörung“, die in diesem Punkt genannt werden, tauchen auch in den hier betrachteten Werken auf. Die zweitgenannte Kategorie hingegen scheint der landläufigen Definition eines Künstlerbuches zu entsprechen, die bei dieser Untersuchung auszuschließen sind, da nach allgemeiner Definition bei ihnen keine Verwendung des Buches als Material stattfindet. Denn Künstlerbücher sind in der Regel von Künstlern gestaltete, gedruckte und verlegte Bücher. Sie erscheinen daher in einer Auflage und orientieren sich meist in ihrer Form an Büchern, können aber auch als Leporello oder Faltkarten auftreten.⁴² Trotz ihres künstlerisch-produktiven Schaffensmoments sind sie daher als Editionen zu sehen und sind somit keine Einzelobjekte, wie die hier untersuchten skulpturalen Werke. Künstler oder Künstlerin machen sich bei der Produktion eines Künstlerbuchs ein Medium zueigen, dessen Produktion herkömmlicherweise nicht in seinen Bereich als Künstler fällt. Es wird eine alternative Kunstform genutzt, um die Möglichkeit zu schaffen, über Gattungsgrenzen hinaus künstlerisch zu arbeiten. Künstler oder Künstlerin nutzen dabei auch die Etablierung des Buches, das als vertrautes Alltagsmedium die Hemmschwelle zwischen Betrachter und Werk fallen lässt.⁴³

Künstlerbücher sind zudem Gebrauchsgegenstände, die zwar schonend behandelt werden müssen, bei denen aber das Blättern durchaus Teil der Betrachtung und Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk ist. Für die skulpturalen musealen

⁴¹ Meyer zur Capellen, Jürg: Einführung. Künstlerbücher – Buchobjekte. In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980, S. 11.

⁴² Moldehn 1996, S. 15.

⁴³ Sogar in dieser Arbeit behandelte Buchobjekte, die nach der hier entwickelten Definition nicht unter die Künstlerbücher fallen, werden vom Künstler Robert The selbst als solche gesehen: Die *bookguns*. Der Museumsshop des Museum of Contemporary Art in Chicago verkauft The *bookguns*, das Museum hat jedoch bisher keine der *bookguns* in seine Sammlung der Künstlerbücher aufgenommen, die die größte des Landes ist, obwohl der Künstler selbst dies als naheliegend empfindet: "They're right under their noses." Huebner, Jeff: On Exhibit: loaded words. In: Chicago Reader, 15.5.1997, <http://www.chicagoreader.com/chicago/on-exhibitloaded-words/Content?oid=893423> (27.12.2012).

Buchobjekte trifft dies nicht zu, auch wenn das Bedürfnis noch so groß sein mag, sie zu berühren.⁴⁴

Zum zweiten Punkt der Abgrenzung aus der Freiburger Publikation von 1980 ließen sich auch andere Werke zählen, die vom Künstler hergestellte Bücher sind. Die fehlende Abgrenzung dieser Werke finden wir schon bei DITTMAR. Als Beispiel ließe sich erneut das schon erwähnte Werk Irma Blancks, *Lessons* (Abb. 1), heranziehen. Diese Art der Buchobjekte steht jedoch, wie bereits erläutert, nicht im Zentrum der Betrachtung dieser Arbeit, da sie keine vorgefundenen Bücher als Grundlage verwenden.

Eine weitere Abgrenzung muss zu Skulpturen erfolgen, die unter Punkt drei der Auflistung fallen, indem sie mit anderen Materialien ein Buch darstellen oder auf das äußerliche Gestaltungskonzept des Buches verweisen, also nur Form und/oder Funktion des Buches nachahmen, aber als Grundmaterial kein Buch nutzen. Als Beispiel kann hier das *Handlese-Kunstabuch* von Timm Ulrichs (Abb. 2) genannt werden. Ulrichs fertigte aus Bronzeabgüssen seiner Hände ein „Buch“, indem er die beiden Abgüsse in den äußeren Handkanten mit einem Scharnier verband. So schuf er die Möglichkeit die beiden Hände, deren Handflächen im geschlossenen Zustand aneinander lagen, wie ein Buch zu öffnen. Wie der Titel eines Buches auf dem Einband zu finden ist, ist auf dem Handrücken der linken Hand „Timm Ulrichs, Handlese-Kunstabuch (chiromantisches Manuskript)“ zu lesen.⁴⁵

Es findet bei Werken dieser Art zwar auf der formreflexiven Ebene, wie beim Künstlerbuch, eine Auseinandersetzung mit dem Medium und der gesellschaftlich-konnotativen und semantischen Bedeutungsaufladung statt. Als Material wird jedoch auch hier kein vorgefundenes Buch verwendet. Das Buch als Konzept wird bei derart konzipierten Werken in Frage gestellt, glorifiziert, kritisiert oder kommentiert. Jedoch gibt es keine Auseinandersetzung mit der inhaltlichen Ebene eines bestimmten Buches, die etwa durch eine Restlesbarkeit des Titels oder der Schrift im Inneren bei den hier ausgewählten Werken vorhanden ist.

Punkt eins der Einteilung nähert sich schon sehr den hier behandelten Objekten, jedoch ist eine fehlende Kategorisierung in der Forschung zu konstatieren, die zwischen Büchern mit leeren Seiten, Büchern, denen zum symbolischen

⁴⁴ Moldehn 1996, S. 16.

⁴⁵ Meyer zur Capellen et. al. 1980, S. 92.

Informationsentzug eine „leere Information“ (wie bei Irma Blanck bereits beschrieben) hinzugefügt wurde und vorgefundenen, zum herkömmlichen Zweck verlegten und gedruckten Büchern unterscheidet. Bücher mit leeren Seiten können zum Beispiel als Notizbücher erworben und verwendet werden oder speziell für die künstlerische Weiterverarbeitung hergestellt werden. Jedoch fehlt ihnen die zusätzliche semantische Konnotation im Gegensatz zu vorgefundenen Büchern, die als Träger von Schrift und Bild zur Informationsvermittlung genutzt wurden.

DOMINIQUE MOLDEHN versucht in ihrer Publikation „Buchwerke“ von 1996 eine „Typologie der buchkünstlerischen Gattungen“ zu erstellen, bei der sie das von ihr festgestellte Chaos der vorangegangenen Jahre zu ordnen sucht. Sie bezieht sich dabei auf ARTUR BRALL, der in seiner Publikation von 1982 die Versuche aufzeigt, seit Mitte der 60er Jahre Kategorien für Kunstwerke zu finden, die sich im weitesten Sinne mit Büchern beschäftigen. Die verschiedensten Bezeichnungen sind aufgetaucht, doch bisher hat keine „plausible Klassifizierung“ stattgefunden.⁴⁶ MOLDEHN versucht nun diese Klassifizierung aufgrund anderer Anhaltspunkte vorzunehmen und zwar nicht nur an bildkünstlerischen, sondern auch an literarischen, medialen und funktionalen sowie kulturhistorischen Aspekten festzumachen.⁴⁷ MOLDEHNS Kategorien scheinen dabei aus interpretatorischen Eindrücken und Assoziationen und weniger aus formalen Kriterien gebildet worden zu sein. Zudem scheint die Einteilung wenig konsistent, da – um nur ein Beispiel zu nennen – Werke, in denen Bücher mit Feuer behandelt wurden, im gleichen Kapitel wie die sogenannten „konservierten Bücher“ auftauchen.⁴⁸

KAREN MEETZ kritisiert im Jahr 2002 ebenfalls die Typologien der vorhergehenden Autoren, da durch die Einteilung in Stadien, die das Werk vom realen Buch wegführen, auch mehrfaches Aufscheinen in verschiedenen Kategorien möglich ist. Auch bei ihr werden Arbeiten, die vorgefundene Bücher verwenden, mit solchen, die Bücher mit leeren Seiten verwenden, in einen Topf geworfen:

„Serielles Arbeiten führt durch die Verbindung der Blätter schnell zum Buch, das keinen Text im herkömmlichen Sinn mehr enthält. Entweder es bezeugen leere Seiten ausdrücklich dessen Abwesenheit oder es wird der Zugang zu ihm verweigert, sodass er unmöglich zu lesen ist.“⁴⁹

⁴⁶ Moldehn 1996, S. 13.

⁴⁷ Moldehn 1996, S. 19.

⁴⁸ Moldehn 1996. Kapitel 3: Die brennenden Bücher. [...] c. Die verbrannten Bücher. d. die konservierten Bücher.

⁴⁹ Meetz 2002, S. 11.

Eine fehlende Differenzierung zwischen der Verweigerung des Zugangs zur enthaltenen Information und dem Nicht-Vorhandensein dieser ist festzustellen. MEETZ möchte ein „Nebeneinander“ der Buchobjekte in einer freien und lockeren Abfolge des Textes praktizieren, sowie das Umfeld der Buchobjekte und artverwandte Arbeiten untersuchen.⁵⁰ Die Autorin verliert dabei jedoch aus den Augen, dass eine Restlesbarkeit einem Buchobjekt eine weitere Bedeutungsebene zuspielt, anders als diejenigen Objekte, bei denen das Buch, aus dem sie entstanden sind, höchstens – und auch das muss oft Hypothese bleiben – durch den Titel des Werks zu identifizieren sind. Zum Zwecke der Verdeutlichung dieser Verallgemeinerung, die MEETZ hier vornimmt, wird in Kapitel 5.1 ein Vergleich zweier Werke der Künstlerin Dorothea Reese-Heim als Beispiel herangezogen.⁵¹ Der Kategorisierung von VOLKER NEUHAUS stimmt MEETZ jedoch zu, die besagt, dass die Verhinderung der ursprünglichen zeitlichen Abfolge der Zeichen bei Lesen eines Buches durch eine Manipulation beeinträchtigt würde, wenn dessen Öffnung verhindert wird. Dadurch werde es zu einem Zeichen im Raum transformiert. Würde jedoch die Buchmechanik genutzt werden, könne aus einem statisch im Raum befindlichen Kunstwerk eine zeitliche Abfolge der Zeichen werden.⁵²

Auch GARRETT STEWART hadert in seiner Publikation von 2011 mit der Definition der Buchobjekte. Weitet er am Anfang noch die Kategorien zu einer einzigen – nämlich der des Künstlerbuches – aus („Distinctions are made in several accounts, but the field tends to seem continuous, the book sculpture being only an extreme form of the artist's book.“⁵³), beginnt er später konkreter zu werden. Auch in direkter Folge macht STEWART keine Unterscheidung zwischen nachbildenden Objekten und Werken, die Bücher als Material verwenden, wenn er von „book art“ spricht. Jedoch werden Künstlerbücher im Folgenden doch klar von der untersuchten Menge an Werken abgegrenzt.⁵⁴ Immer wieder spricht er vom „altered book“, von „book-works“ oder dem „anti-book“.⁵⁵ Indem er eine große Menge der möglichen Bezeichnungen verwendet, enthält er sich vorerst ganz einer Definition: „Book art, book sculpture,

⁵⁰ Meetz 2002, S. 18f.

⁵¹ Meetz 2002, S. 22.

⁵² Meetz 2002, S. 49.

⁵³ Stewart 2011, S. XIX.

⁵⁴ Stewart 2011, S. XIII.

⁵⁵ Stewart 2011, S. 13.

book objects, not-books, dummy books, book-works, books found, appropriated, altered, distressed: their name is legion.“⁵⁶

Und dann wagt er doch eine Definition: „[...] the book-work: an object or objects on exhibit, reduced in the usual case to a format of canceled text – at least mostly canceled, whatever words may lie open on the sampled surface.“⁵⁷ An dieser Stelle seiner Publikation blickt STEWART schon sehr differenziert auf den Faktor, ob am Buch Schrift erkennbar ist und ob ein gefundenes Buch verwendet wurde. Kurz darauf verschwimmen die Grenzen jedoch wieder:

„[...] 'bookworkers' often set about reworking a found volume rather than fashioning a new one for publication or display. The vast spectrum of book arts is thus roughly split between two abiding and rather different fascinations: the ramifications of design and graphic layout, on the one hand, and the heft and texture of raw materiality on the other – a materiality either appropriated or at times recomposed from another medium. Across the resulting divide between publication and installation, the difference emerges most vehemently when comparing the high-concept print volume [...] with the reworked conceptualist object, which displaces reading entirely onto material reconsideration.“⁵⁸

An diesem Zitat wird klar: Die Differenzierung, die STEWART zu Beginn der Analyse vornimmt, wird zwar nicht wieder verworfen, sie scheint ihm jedoch offensichtlich nicht ausschlaggebend genug, um sie im weiteren Verlauf zu verfolgen. Seine Argumentation beschränkt sich am Ende erneut auf die Unterscheidung zwischen dem, was grob als Künstlerbücher zusammengefasst werden kann, und den Buchobjekten, die vorgefundene Bücher – ob bedruckt oder mit leeren Seiten – verwenden.

Generell wird bei STEWART festgestellt, dass – egal mit welcher Art des Buchobjekts man es zu tun habe – die Unbrauchbarkeit der erste Schritt zur Buchskulptur ist: „[...] book art, in the sense of book sculpture, begins in disuse.“⁵⁹ Dabei bezieht sich die Zerstörung auch und vor allem auf die Zerstörung der Botschaft, die das Buch trägt und vermitteln will. Er sieht „bookwork as an assault on mediation.“⁶⁰

Für die Buchobjekte, denen dieses Zerstörungsmoment innewohnt, führt STEWART einen neuen Begriff ein, das *bibliobjet*:

⁵⁶ Stewart 2011, S. 17.

⁵⁷ Stewart 2011, S. 21.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Stewart 2011, S. 25.

⁶⁰ Ebenda.

„So bookwork has seemed the better term in the more strident case, evoking the work done upon the object as well as with it in contemplation and interpretation. Identified thereby, to begin with is the variable disuse or mutilation as text through which its form and matter may get recycled as that manner of aesthetic object I'm calling a *bibliobjet*.“⁶¹

Damit ist STEWART in seiner Publikation, die auch die neueste zu diesem Thema ist, mehreren Punkten auf die Spur gekommen, die in vorheriger Theorie fahrlässig behandelt wurden. Diese Arbeit lotet nun die bisher festgestellten Punkte anhand von Beispielen aus, um sie auf ihre Anwendbarkeit hin zu überprüfen.

Noch einmal zusammengefasst lässt sich feststellen, dass in der Literatur über mehrere Jahrzehnte versucht wurde, eine adäquate Kategorisierung der sogenannten „Buchobjekte“ einzuführen. Künstlerbücher scheinen von allen theoretischen Stimmen eindeutig identifizierbar und leicht abzugrenzen zu sein. Uneinigkeit herrscht dann vor allem in Bezug auf die Trennung von Skulpturen, die vorgefundene Bücher mit einem wie auch immer gearteten informativen Inhalt verwenden und solchen, die die Materialität des gebundenen Papiers nutzen, diese allerdings frei von jeder Fremdinformation vorziehen. Diese Arbeit soll nun den Versuch wagen, eine bestimmte Gruppe von Buchobjekten aus der unüberschaubaren Masse herauszulösen und näher zu untersuchen, um damit eine differenzierte Betrachtung möglich zu machen. Vor allem die Bedeutung der noch lesbaren Information soll dabei herausgearbeitet sowie belegt werden, dass es eine wichtige Rolle spielt, dass, aber vor allem welche Informationen noch am Werk erhalten und erkennbar sind. Die Entfernung der nicht mehr lesbaren Information erfolgt dabei durch den künstlerischen Akt der Zerstörung, der als produktives Schaffensmoment als weiterer wichtiger Punkt in den Betrachtungen dieser Arbeit herausgearbeitet werden soll.

Diese Arbeit verfolgt also nicht das Ziel eine allgemeingültige Kategorisierung für Buchobjekte jeglicher Art vorzunehmen, sondern beschäftigt sich mit Kunstwerken, die eine Trias von Bedingungen erfüllen, um deutlich zu machen, warum diese von den anderen abgegrenzt werden sollten. Zum einen ist das Material, mit dem Künstler oder Künstlerin arbeitet kein herkömmliches künstlerisches Ausgangsmaterial. Es werden Bücher verwendet, die dann zu einem Kunstwerk

⁶¹ Stewart 2011, S. 39.

transformiert werden. Die Bücher werden ihres herkömmlichen Zwecks entoben, sie werden „unnütz“⁶². „Und doch muss das Buchobjekt etwas zu bieten haben, was das gewöhnliche Buch nicht zu geben vermag.“⁶³ Doch was ist dieser „fragliche Zugewinn“⁶⁴? Auch diesen Punkt soll diese Arbeit untersuchen. Zum anderen sind „[...] die mutwillige Zerstörung, die Zensur [...] Themen von Buchobjekten“.⁶⁵ Denn es ist der künstlerische Gestus der Zerstörung, der etwas neues, nämlich ein Kunstwerk, schafft. Ein Paradoxon, dessen Beschaffenheit ebenfalls untersucht werden soll. Als dritte Bedingung für die Werke, damit diese in die hier untersuchte Gruppe fallen, ist eine Restlesbarkeit, die den semantischen Kontext des Buches als Gebrauchgegenstand noch um eine inhaltliche Ebene ergänzt. Welche Rolle spielen noch lesbare Worte und welche Gewichtung für die Rezeptionsergebnisse bezüglich des Kunstwerks haben sie?

4. Objet-trouvé-Moment

Objet trouvés tauchten in der bildenden Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts auf. Künstler und Künstlerinnen nehmen bestehende und außerhalb eines Kunstkontexts hergestellte Alltagsobjekte und setzen sie in einen Kunstkontext. Aus historischer Sicht ist das ein völlig neues künstlerisches Verfahren, da Alltagsobjekte in einer Ausstellung zuvor lediglich in den sogenannten Wunderkammern oder Kuriositätenkabinetten gezeigt wurden. In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts änderte sich das nun. Schon in den Collagen des Kubismus sind solche Alltagsobjekte zu finden. Als ein bekanntes Beispiel wären hier die Werke Pablo Picassos zu nennen, der reale Objekte in die Gemälde integrierte. Hier noch im Zweidimensionalen verhaftet, zeigt sich aber schon die Integration von außerkünstlerischen Elementen in die Werke der zeitgenössischen Kunst als künstlerisches Verfahren, um einen Diskurs über die Themengebiete Realität, Repräsentation und Illusion zu führen. In weiterer Folge, zu Beginn der 1910er Jahre, zeigten sich Bildhauer wie Vladimir Tatlin, Alexander Archipenko und Umberto Boccioni von dieser Entwicklung inspiriert und begannen nun auch in dreidimensionalen Werken reale Objekte in Reliefs und Skulpturen zu integrieren

⁶² Meetz 2002, S. 11.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Moldehn 1996, S. 17.

und damit auch das Spektrum der für die Skulptur denkbaren Arbeitsmaterialien aufzubrechen und zu erweitern. Das in weiterer Folge von Duchamp entwickelte Ready-made treibt die Verwendung von kunstfremden Materialien noch ein Stück weiter, indem die Objekte ohne künstlerische Bearbeitung für sich allein standen. Das objet trouvé hingegen wird als Grundlage für Assemblagen verwendet. Im Dada, hier seien vor allem Hans Arp und Kurt Schwitters genannt, wurden gebrauchte, kaputte und recycelte Materialien auch als potentielles Symbol für die Zwecklosigkeit des ersten Weltkriegs verwendet. Schwitters suchte dabei auch die Geschichte und Ästhetik von Alltagsgegenständen zu zeigen, wobei er sie zwar zufällig auswählte, allerdings kompositorisch sehr strikt und durchdacht anordnete. Als Beispiel sei hier *Construction for Noble Ladies* (1919) genannt. Inspiriert auch von der zeitgenössischen Konstruktivistischen Kunst, entstand in der Folge eine monumentale Raumstruktur aus gefundenem Material, der *Merzbau* (1923-36, zerstört, rekonstruiert 1980-83, Hannover), die er in seinem hannoveraner Haus installierte. Wäre seine noch fortdauernde Arbeit nicht durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten unterbrochen worden, hätte sie das Potential gehabt, ein apotheotisches Werk in der Entwicklung des objet trouvé werden zu können. Die Verwendung des objet trouvé im Surrealismus der 1930er Jahre stand dann in der Tradition der Dadaisten, der Ready-mades von Marcel Duchamp und der Objekte von Man Ray. Hinzu kam die Möglichkeit, mit Hilfe des gefundenen Objektes irrationale Gegenüberstellungen im Sinne des Surrealismus zu schaffen. So zeigten Salvador Dalí und André Breton ein deutliches Interesse an den alpträumenhaften Skulpturen von Alberto Giacometti, die dieser in der Zeit zwischen 1930 und 1934 geschaffen hatte, und die damit ein weiterer wichtiger Faktor für die Impulse waren, zu denen das surrealistische Objekt dann tendierte.

1936 fand dann in der Galerie Charles Ratton in Paris eine Ausstellung statt, deren Titel „Exposition surrealiste d’objets“ lautete. Es wurden gefundene und gefertigte Objekte ausgestellt. Sie beinhaltete natürliche wie gefundene Objekte und Readymades, die sich auf ähnliche irrationale Mechanismen wie surrealistische Objekte stützen. Hier wurde auch Meret Oppenheims berühmtes Objekt *Déjeuner en fourrure* (Abb. 3) ausgestellt, eine in Fell gehüllte Tasse, Untertasse und Löffel.⁶⁶ Auf

⁶⁶ Gale, Matthew: *Objet trouvé*. In: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. London/New York: Grove's Dictionaries Inc. 1996.

dieses surrealistische Werk wird später im Zusammenhang mit Georgia Russells Buchobjekt *De Baudelaire au Surréalisme* (Abb. 4) noch zurückzukommen sein.

Im gleichen Jahr noch wurden bei der Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ im MoMA in New York Werke von Joseph Cornells ausgestellt. Es handelte sich um Kisten, deren Inhalt hauptsächlich aus objet trouvés bestand und denen eine sehr mysteriöse und persönliche Aura zu eigen war. Sie standen dort zum ersten Mal im Kontext des Surrealismus.

Wie schon in Dada und Surrealismus vorgemacht, haben auch Amateurarchitekten, die aus dem Kunstkontext stammten, versucht, ganze Raumstrukturen aus gefundenem Material zu bilden. Es wird oft der Begriff „art brut“ verwendet, um sie zusammenzufassen. Als Beispiele wären hier vor allem das Palais Idéal in Drôme, Frankreich, vom Facteur Cheval 1836 bis 1924 und Simon Rodias Watts Tower in Los Angeles zu nennen. Viele der kleineren Werke der art brut bestanden zu einem großen Prozentsatz aus gefundenen Materialien. Sie wurden von Jean Dubuffet gesammelt und auch vielen seiner Werke liegt diese Arbeitsweise zu Grunde.

Auch in den späten 1950ern wurde diese angewandt. So zum Beispiel in den „Accumulations“ von Arman und in Bildern von Enrico Baj. Das erneut aufflammende Interesse am objet trouvé in dieser Zeit äußerte sich in vielen Formen, zum Beispiel auch in der Benutzung von wiederverwertetem Müll von Robert Rauschenberg in seinen kombinierten Bildern, besonders auch unter dem Einfluss des bereits genannten Schwitters. Weitere Spielarten sind die Junk Art, deren Material namensgebend Müll war, aber auch die Assemblagen von Edward Kienholz und anderen Künstlern an der amerikanischen Westküste, vornehmlich in Los Angeles, zum Beispiel Wallace Berman. Weiters sind zu nennen die kinetischen absurden Maschinen von Jean Tinguely und die Happenings von Allen Kaprow und Jim Dine. Ebenfalls auf Schwitters bezieht sich Louise Nevesin, deren Assemblagen eine Anspielung auf den Merzbau sind. Sie befinden sich in Kisten, die in einer Farbe gestrichen sind und aus heterogenen Objekten eine Gesamtkomposition entstehen lassen.⁶⁷

Ab den 60er Jahren beginnt sich dann die Entwicklung abzuzeichnen, dass in den USA wie in Europa das Buch als künstlerisches Medium immer präsenter wird. Die schon lange existierende Werkform des Künstlerbuches wird dabei um die

⁶⁷ Ebenda.

Skulpturen erweitert, die sich mit Form und Wesen des Buches beschäftigen. Dieter Roth, auf dessen Werk der *Literaturwürste* (Abb. 5) ebenfalls später zurückzukommen sein wird, beginnt schon um diesen Jahrzehntewechsel mit interessanten Werken zum Thema.⁶⁸ Eine Entwicklung, die sich im weiteren Schaffen Roths stets wiederfinden wird. Als wegweisend für seine Arbeit nennt der Künstler selbst Tinguely und Mondrian. Vor allem die zerstörende Dimension in Tinguelys Maschinenobjekten und Mondrians Äußerung, das zerstörende Element werde in der Kunst zu wenig beachtet, nutzt Roth als Inspiration für seine Kunst vor allem nach 1960.⁶⁹ Der Künstler arbeitet in den folgenden Jahren viel im Bereich des Drucks im weitestens Sinne, so verlegt er seine *Gesammelten Werke*⁷⁰, schafft große Mengen an Druckgrafiken und „beginnt [...] mit der Arbeit an einem stark autobiographisch und dokumentativ orientierten Werkstadium.“⁷¹ Roths *Literaturwürste* entstehen ab 1961 und befinden sich damit mit anderen frühen Buchobjekten Roths sehr zu Beginn in der Entwicklung der Buchobjekte.⁷² Ein nur wenig späteres prominentes Beispiel sind die eingegipsten Gedichtbände mit dem Titel *Pense-Bête* (Abb. 7) von Marcel Broodthaers aus dem Jahr 1963. Broodthaers, der in der ersten Phase seiner Karriere als Dichter tätig war, hatte einen Gedichtband geschaffen und privat verlegt. Die darin enthaltenen Gedichte basierten auf den Fabeln von La Fontaine. Der Werktitel stammt vom Gedichtband, dieser trug ebenfalls den Titel „Pense-Bête“, der auf dem dünnen Heft oben mittig zu lesen ist. Der Gedichtband, der aufgrund seines typographischen wie gestalterischen Erscheinungsbildes selbst als Künstlerbuch gelten kann, wurde dann die Grundlage für Broodthaers erstes künstlerisches Objekt. Die nicht verkauften vierundvierzig Exemplare wurden von Broodthaers nebeneinander aufgestellt, am hinteren Exemplar ein wenig mit Zeitungspapier bestückt und neben einer schimmernden Kugel auf einer langgezogenen Spur von Gips befestigt. Somit wurden sie

⁶⁸ Thun, Felicitas: „Mein Auge ist ein Mund“. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. Druckgrafik und Bücher. 1949-1979. In: Dieter Roth. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. 1949 – 1979. (Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien, temporär im Akademiehof, 7.5.-5.7.1998; Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania, 26.5.-30.7.1998). Köln: Oktagon 1998, S. 26f.

⁶⁹ Thun 1998, S. 31.

⁷⁰ Thun 1998, S. 29f und S. 38.

⁷¹ Thun 1998, S. 34.

⁷² Thun 1998, S. 30.

gleichzeitig konserviert und zerstört.: „barred forever from reading, from the outside in: a paradoxical archive of one, canceled by illegibility.“⁷³

Als weiteres prominentes Beispiel lässt sich eine Arbeit von Wolf Vostell nennen. Vostell betonierte 1970 das Buch „Betonierungen“, Edition Howeg, ein und nannte das Werk *Betonierungen* (Abb. 8).⁷⁴ Das Problem, dass das Buch nach der Einbetonierung nicht mehr erkennbar und damit nicht mehr identifizierbar war, löste er durch die Applikation einer Metallplatte mit seiner Signatur der Adresse der Schweizer Edition.⁷⁵ Das Buch wird damit „dem visuellen und haptischen Zugriff des Lesers ganz entzogen“.⁷⁶

In den 1970er Jahren tauchten gefundene Objekte dann prominent wieder in den Werken von Joseph Beuys auf, auch in den Werken der Künstler der Arte Povera, vor allem Jannis Kounellis. Andere Künstler verwendeten in den 1980er Jahren dann Objekte, um ihre Gemälde (!) zu ergänzen. Als Beispiel wären Julian Schnabel oder Mimmo Paladino zu nennen. Tony Cragg und Bill Woodrow waren hingegen Teil einer Bewegung in der britischen Skulpteursszene, deren Künstler wiederum das objet trouvé als Material nutzten.⁷⁷ Bis heute setzt sich diese Entwicklung fort, im vorliegenden Zusammenhang ist dies besonders anschaulich an den Buchobjekten zu beobachten.

Objektkunst, die gefundene Objekte verwendet, sollte dabei grundsätzlich vom Readymade unterschieden werden, wenn auch Ähnlichkeiten der beiden Werkformen zu erkennen sind. Beiden liegen sehr ähnliche Mechanismen zugrunde:

„Kennzeichnend für das Herstellen von Objekten ist das Streben, Gegenstände der menschlichen Umwelt aus ihrem Gebrauchszusammenhang zu lösen, diese meist durch äußerliche Veränderungen, Kombinationen mit anderen Gegenständen (sog. Assemblagen, franz. Zusammenfügung, Gemenge) oder mit gemalten Gründen bzw. durch Einbeziehung in ganze Raumgestaltungen [...] und schließlich Nachgestaltungen zu verfremden und somit zu ästhetisieren [...]“⁷⁸

⁷³ Stewart 2011, S. 166f.

⁷⁴ Barten et. al. 1986, S. 74f.

⁷⁵ Scholz, Dieter: Wolf Vostell: Betonbuch, Kat. Nr. 83. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente. (Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, 29.9.1999-9.01.2000) Berlin 1999, S. 198.

⁷⁶ Dittmar 1977, S. 297.

⁷⁷ Gale 1996.

⁷⁸ Alscher, Ludger (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd 3. Leipzig: Seemann Verlag 1975, S. 607f.

Die Verwendung von gefundenen Objekten als Material für Skulpturen ist also keineswegs neu. In allen im Folgenden behandelten Objekten steckt die Dimension des *objet trouvé*, jedoch ist keines von ihnen ein *Readymade*, da es nicht als unbearbeitetes Objekt in den Kunstkontext gesetzt wurde.

Im Diskurs über den Status als Kunstobjekt und die Methode, mit der der Künstler oder die Künstlerin sicherstellen, dass das Buch auch als solches wahrgenommen wird, lässt sich das Buchobjekt wie das *objet trouvé* zwischen der Collage und dem *Readymade* ansiedeln. Zur Positionierung kann eine Abfolge von solchen Methoden herangezogen werden, die TERRY ATKINSON in seinem Essay zum Diskurs über die Natur „künstlerischen Arbeitens“ festhält. Neben der Möglichkeit, die etablierten Merkmale zu nutzen, die ein Kunstwerk als solches auszeichnen, beschreibt er als zweites Stadium dieser Abfolge eine Methode, die in der Collagetechnik angewandt wurde:

„Man fügt den älteren, etablierten neue morphologische Merkmale im Rahmen eines einzelnen Objekts hinzu (z.B. beim Aufkommen der Collagetechnik), so dass sich bestimmte morphologische Merkmale des Objekts als Typuskriterium für die Einordnung in die Kategorie ‚Malerei‘ feststellen ließen, während andere (neuere), die ihnen aufgepfropft waren, sich nicht so leicht unterbringen ließen (z. B. bei der Einführung kubistischer Collagen und den Collagen von Schwitters).“⁷⁹

Die dritte Methode dieser Abfolge arbeitet, wie im folgenden Abschnitt ersichtlich ist, mit der Erwartung des Betrachters oder der Betrachterin:

„Man stellt ein Objekt in einen Kontext, in dem die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Erwartung eingestellt ist, Kunstobjekte wahrzunehmen: wenn man beispielsweise etwas, das bis dahin ein Objekt mit fremdartigen visuellen Merkmalen war, mit Objekten zusammenbringt, die man im Rahmen eines Kunstambiente erwartet, oder dadurch, dass der Künstler das Objekt zum Kunstobjekt erklärt, ob es sich nun in einem Kunstambiente befindet oder nicht. Bei der Verwendung dieser Techniken wurde das, was als völlig neue Morphologie erschien, als Kandidat für die Mitgliedschaft in der Klasse ‚Kunstobjekt‘ vorgeschlagen. Beispiele dafür sind Duchamps ‚Readymades‘ und Rauschenbergs ‚Portrait of Iris Clert‘.“⁸⁰

Ausgehend von dieser Unterteilung besitzt das Buchobjekt Merkmale aus beiden Kategorien. Das Buchobjekt ist eine der klassischen Skulptur fremde Form, die

⁷⁹ Atkinson, Terry: Art & Language. Einleitung. In: Vries, Gerd de (Hg.): On Art/Über Kunst. Köln: DuMont Schauberg 1974, S. 29-49. zit. nach: Harrison, Charles; Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003, S. 1069.

⁸⁰ Ebenda.

sowohl aus einem anderen Modus künstlerischer Tätigkeit als auch einem anderen medialen Gebiet stammt. Das Buch entzieht und neutralisiert seine ungelesenen Seiten in die anerkannte Form des bereits reproduzierten Dings - in den Museumsraum kommt es nur als Zitat, als „ausrangiert“, als Simulacrum.⁸¹

Mit dem isolierten Text, wenn er auch nicht ganz entfernt oder zerstört ist, ist das *bibliobjet*, wie STEWART es nennt, ein „Nullfall“ des gedruckten Kodex, da es sich nur noch um eine Schachtel handelt, die ihrer Referenzen beraubt ist. Die Anwesenheit ihres Materials hingegen ist voll und ganz selbst-referentiell. Mit allen Assoziationen, die die Form des Kodex ins Bewusstsein ruft, wird das Buchobjekt stattdessen zu einem negativen Eindruck des Buches. Aber nur dadurch kann das Buch als Ding offen sein für die Konzepte der Künstler, die über die verlorene Konsistenz seiner Funktion als textuelles Objekt arbeiten.⁸²

In Bezug auf Robert The's Arbeit (Abb 11f.), die Marcel Duchamp und seine Readymades in vielfacher Weise zitiert und ihnen ähnelt, und die in einem eigenen Kapitel behandelt werden wird, stellt WADELL heraus, dass sie doch auf sehr unterschiedliche Weise funktioniert. Duchamp würde seine Betrachter oder Betrachterinnen dazu bringen, die Schönheit von alltäglichen Objekten zu erkennen, indem er sie in den Ausstellungskontext setzt und damit aus ihrem „natürlichen Kontext“ herausreißt. The's *Bookguns* hingegen, und diese Beobachtung lässt sich auf alle hier betrachteten Objekte umlegen, verlieren niemals ihre ursprüngliche Identität als Buch. Stattdessen würden mehr Ebenen der Identität den Objekten hinzugefügt. Es ginge weniger um die Überprüfung des Objektes, als um die des Lesens und die Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) Informationen und Sinn aus den Büchern zu ziehen.⁸³ Das Buch als Material wird verwendet, um eine Art Studie über das Buch und seine Qualitäten durchzuführen: „The book itself as ‚study‘ rather than as functional object.“⁸⁴

Zu dieser Verschiebung von der Betrachtung des Objekts zur Betrachtung von dessen Identität und Zweck kommt hinzu, dass der künstlerische Akt am *objet trouvé*

⁸¹ Stewart 2011, S. 43.

⁸² Ebenda.

⁸³ Wadell, Elizabeth: The Book Art of Robert The, Cara Barer and Jacqueline Rush Lee. The Quarterly Conversation, Issue 12, Sommer 2008. Online-Ausgabe <http://quarterlyconversation.com/the-book-art-of-robert-the-cara-barer-and-jacqueline-rush-lee> (5.12.2012).

⁸⁴ Stewart 2011, S. XIV.

erhalten bleibt, während er beim Readymade nur durch eine Verschiebung stattfindet und am Gegenstand selbst unsichtbar bleibt. Dieser künstlerische Akt ist auch in den vorliegenden Werken durchgeführt worden. Bei den hier betrachteten Werken besteht dieser immer in Form eines zerstörerischen Moments. Auf diesen Aspekt wird genauer in Kapitel 6 eingegangen. GARRETT STEWART macht eine ganz entscheidende Beobachtung im Vergleich von Marcel Duchamps „Fountain“ und Buchobjekten:

„Whether the book-work retains a title on its spine or not, the urinal as „floor model“ needs one on the wall into which its valves are no longer functionally inerted. Our contrast of pre- and post-conceptualist readymades highlights in this way their opposite as much as their comparable credentials for museum display: the urinal must be texted to become *objet*, the book must be detexted. But in neither case is the status of its objecthood easy to plumb.“⁸⁵

Hier schwingt schon eine weitere wichtige Ebene der verschiedenen Aspekte des Buchobjektes mit: Welche Bedeutung spielt der noch lesbare Titel oder Inhalt des Buches, das verwendet wurde? Offensichtlich macht es einen Unterschied, welches Buch vom Künstler oder der Künstlerin gewählt wurde. Diese Dimension des Buchobjektes wird im folgenden Kapitel untersucht.

5. Restlesbarkeit

Eine weitere wichtige Rolle bei der Bearbeitung von Büchern spielt meiner Meinung nach die Restlesbarkeit, deren Vorhandensein der zweite Faktor für die hier betrachteten Werke sein soll. Die Verwendung von Realmaterial im Bild wurde bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert. Hier soll das Augenmerk nun auf der Integration der auf und im bearbeiteten Buch noch vorhandenen Schrift in die Werke liegen. Die noch zu erkennende Schrift, die am Buchobjekt auf das Ausgangswerk und vor allem auf seinen Inhalt verweisen kann, steht immer in Zusammenhang mit der entstandenen Skulptur. Lesbare Elemente sind dabei entscheidende bedeutungsgenerierende Faktoren der Skulptur.

Die Durchdringung von Literatur und Kunst ist eine Entwicklung des 20. Jahrhunderts. Diese Annäherung fand dabei auf verschiedenen Ebenen statt: Die visuelle Poesie schafft das sprachlose Bild, Bildmaterial wie Fotos und Grafik werden in Texte integriert und schaffen so Wort-Bild-Texte und in Aktionen wird die

⁸⁵ Stewart 2011, S. 67.

Literatur Teil eines multi-medialen Environments.⁸⁶ Als Konsequenz der wechselseitigen Durchdringung, schleicht sich – sogar noch vor der Integration von Realmaterial ins Kunstwerk – die Sprache auch ins Bildfeld. Vor allem Kubisten, die später auch vorgefundenes Schriftmaterial verwendeten, sind Ausgangspunkt dieser Entwicklung.⁸⁷

Das Frühjahr 1911 markiert dabei den Zeitpunkt dieses Bruchs. Der Kubismus befand sich in einer analytischen Phase, in der eine „Sprache des Bildes“ untersucht wurde. Das kubistische Bild ist demnach eine Konzeption, die durch eine gewisse Theorie der Wahrnehmung legitimiert wird. Diese besagt, dass die Wahrnehmung in gewissen „Sehkategorien“ stattfindet, die die grafischen Grundformen Kreis, Rechteck, Kubus, Kegel und Zylinder enthalten.⁸⁸ Nachdem diese Analyse der Bild- und Realitätswahrnehmung ihre Grenzen erreicht hatte, ging es nun um die direkte Beziehung zur Realität und die Integration von Sprache ins Bild.⁸⁹ Die „realen Elemente“, die ins Bild gemalt wurden, waren die Sprachelemente, die Braque als erster und Picasso bald danach in ihre Bilder setzten.⁹⁰ Es gibt verschiedene Deutungen und Interpretationen über Intention und Wirkung der Verwendung von Schrift im Bild⁹¹, sicher ist allerdings, dass die Schrift nun nicht als äußerlicher Zusatz, nicht als Kommentar zum Bild, nicht als Titel oder bildfremde Aufschrift und nicht als Signatur erscheint, sondern bildimmanenter Bestandteil und damit unumgänglicher und eigenständiger Bedeutungsträger wird. Im Gegensatz zur Gebrauchskunst, zum Beispiel bei Plakaten, bei denen die Schrift mit dem Bildfeld eine Zweckbeziehung eingeht, „zeigt das kubistische Bild eine Funktion der Sprachelemente, die eine syntaktische Beziehung zu den Verfahren der kubistischen Abstraktion herstellt“.⁹² Das heißt, es wird auf das Konzept des „Lesens“ eines Bildes verwiesen, das ähnlich zum Konzept der bildlichen Wahrnehmung und dem der Sehkategorien funktioniert. Wird in einem Stillleben ein Schriftzug, der dem Betrachter oder der Betrachterin als der Briefkopf einer populären Zeitung bekannt

⁸⁶ Faust 1987, S. 7.

⁸⁷ Faust 1987, S. 46f und S. 53.

⁸⁸ Faust 1987, S. 44.

⁸⁹ Faust 1987, S. 47.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Faust nennt formale kunsttheoretische Erklärungsansätze, zum Beispiel den Verweis auf die Zweidimensionalität des Bildes (Braque) oder den Ersatz der kompositorisch notwendigen schwarzen Farbwerte (Zervos), sowie aus dem Alltag gegriffene, zum Beispiel die Aufschriften auf den Glasfenstern der Cafés (Haftmann). Ebenda.

⁹² Faust 1987, S. 48f.

ist, gezeigt – und sei es nur teilweise – so wird durch das Wissen des Betrachters oder der Betrachterin über Typographie und Gestaltung die Verbindung zum Titel dieser Zeitschrift hergestellt und möglicherweise fehlende Teile des Schriftzugs ergänzt. Es muss also keine Zeitung dargestellt sein, um eine Zeitung dargestellt zu haben. „Der Gegenstand [...] wird allein durch seine sprachliche Bezeichnung repräsentiert.“⁹³

Obwohl die Schrift im Buch zwar eine zweckgebundene Anwendung erfährt, wird durch die Transformation des Buches in ein Kunstwerk eine der kubistischen Auffassung von Sprache im Bild ähnliche Verwendung angestrebt. Die Schrift und das, was noch zu lesen ist, werden als ein eigenständiger Teil des Bildes – im vorliegenden Fall der Skulptur – verstanden, der eine zusätzliche Bedeutungsebene schafft.

Anders als in den kubistischen Bildern ist die Schrift bei den vorliegenden Objekten jedoch an ihre spezifische Gegenstandsform gebunden. Erst das Buch mit Schrift, erst die Schrift im Buch produziert in der Verwendung als Material für ein Kunstwerk ein Bedeutungskonvolut, dessen Außen- und Wechselbeziehungen unüberschaubar sind. Die Schrift könnte das Buch als Material, sowie das Buch als semantisch geladenes Objekt nicht allein repräsentieren. Das Buch ohne Schrift wäre jedoch eine inhaltslose Hülle, die zwar die bereits erläuterte semantische Aufladung, keinesfalls aber eine inhaltlich-kontextuelle Ebene hätte.

Um darzulegen, welchen Unterschied das Vorhandensein von Schrift im Bild für die kontextuelle Bedeutung des Werkes spielt, werden im folgenden zwei Buchobjekte als Beispiel herangezogen, die beide von der Künstlerin Dorothea Reese-Heim stammen. Die Autorin der Monographie zu Dorothea Reese-Heim, KAREN MEETZ, unterlässt in ihrer Publikation eine Unterscheidung der beiden Werke anhand der Restlesbarkeit. Dabei wird dieser entscheidende bedeutungsgenerierende Faktor ausgeklammert, der, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, einen erheblichen Unterschied für die Rezeption des Kunstwerkes macht.

⁹³ Faust 1987, S. 49.

5.1 Beispiel: Dorothea Reese-Heim: *Geisterhaus*, 2001, und *Gesetzes Text*, 1999

Die Tatsache, dass die Restlesbarkeit im Buchobjekt eine große Rolle spielt, wird in der Forschung, wie bereits erwähnt, oft außer Acht gelassen. KAREN MEETZ beispielsweise sieht in ihrer Arbeit über Dorothea Reese-Heim keinen Unterschied zwischen Werken mit einer Restlesbarkeit und solchen, bei denen keine Schrift mehr erkennbar ist.⁹⁴ Dennoch zieht sie zwei Werke zum Vergleich heran. Zum einen das *Geisterhaus* (Abb. 9). Bei diesem Werk hat die Künstlerin Dorothea Reese-Heim ein Buch mit dem Titel *Geisterhaus* quer in zwei Teile zerschnitten. Ein weiterer Längsschnitt führt dazu, dass an diesem neu entstandenen Schnitt (also der ungebundenen Außenkante der Blätter) die Spuren der Schriftzeilen zu sehen sind. Die beiden Teile wurden dann nach außen gebogen, sodass in der Mitte der Buchrücken zu sehen ist, der von den beiden Schnitten eingefasst wird. Auf diese Weise wurde mit beiden Teilen verfahren, bei einem Teil ist am Buchrücken jedoch noch der Titel des Buches, „Geisterhaus“, zu lesen, während beim zweiten Teil lediglich der Buchrücken, der von den beiden Blätterstapeln eingefasst ist, zu sehen bleibt. Die beiden Teile wurden nahezu passgenau nebeneinander in einer rechteckigen Pappschachtel angeordnet.

An diesem Werk fällt eines besonders auf: Der Titel des Buches ist sichtbar. „Man möchte ihn beziehen auf das was man sieht und wird doch nur in die Irre geführt [...] Das dem *Geisterhaus* einbeschrieben liegende Geheimnis bezieht seine Anziehungskraft gerade daraus, dass es sich nicht lösen lässt.“⁹⁵

Der lesbare Titel im *Geisterhaus* regt eine Assoziationskette an, die wiederum auf das Werk bezogen wird. Als Beispiel wäre die Assoziation von Geheimnissen, unerklärlichen Phänomenen und verborgenen Dingen zu nennen. Diese Dinge beruhen alle auf entzogener beziehungsweise vorenthaltener Information. Dieses wiederum spiegelt sich auch im Kunstwerk wieder, da auch die Information im Buch dem Betrachter oder der Betrachterin vorenthalten, durch die sichtbaren Spuren der Zeilen am Schnitt jedoch angedeutet wird. Zwischen dem Titel und der Schachtel könnte auch die Verbindung des Wortes „Haus“ gezogen werden, dient die

⁹⁴ Meetz 2002, S. 22.

⁹⁵ Meetz 2002, S. 17.

Schachtel doch dem Schutz des Buches, das in ihr „wohnt“, dem sie gleichsam als Haus dient.

Es zeichnet sich ab, dass der Titel des Buches, das Kunstwerk und seine Rezeption untrennbar miteinander verbunden sind.

Gleich darauffolgend statuiert KAREN MEETZ, ebenso wie mit dem *Geisterhaus* verhalte es sich mit dem Werk *Gesetzes Text* (Abb. 10).⁹⁶ Das Werk ähnelt in der Verfahrensweise tatsächlich dem *Geisterhaus*, jedoch sind bei genauerer Betrachtung deutliche Unterschiede zu erkennen.

Im Werk *Gesetzes Text* sind sechs Bücher quer in jeweils zwei nun sehr viel schmalere Streifen geschnitten worden. Teilweise wurden sie zuvor umgestülpt, sodass die Buchdeckel sich berühren und der Buchrücken zwischen ihnen eingeklemmt ist. Folglich sind nun die Buchseiten außen und der Buchrücken von ihnen eingeschlossen. Sie wurden dann in Papier eingeschlagen, um das Zurückspringen in die ursprüngliche Form zu verhindern.⁹⁷ Anschließend sind die jeweils zweigeteilten Bände nebeneinander angeordnet worden, sodass sie fast achsensymmetrisch gespiegelt scheinen.

Um welche Bücher es sich bei den bearbeiteten handelt, ist jedoch nicht erkennbar. Die Künstlerin verrät uns die Antwort auf diese Frage vermeintlich und auch nur andeutungsweise im Titel des Kunstwerks, indem sie es *Gesetzes Text* nennt. Dieser Werktitel scheint uns zu verraten, dass es sich um Gesetzbücher handelt. Auch in diesem Werk wird mit der Undurchdringlichkeit des Themas gespielt. Die sehr dicken Bände, die ohnehin eine kaum zu überblickende Menge an Text beinhalten müssen, erinnern in ihrer Anordnung und wegen der durch das Durchbiegen entstandenen Rundungen tatsächlich ein wenig an das Paragraphenzeichen. Jedoch ist an keinem der Bücher mehr lesbarer Text vorhanden. Also müssen wir der Künstlerin ungeprüft glauben schenken, wenn sie uns im Titel angibt, es handele sich um Gesetzbücher.

Nach dieser Darstellung wird der Unterschied der beiden Werke evident. Auf der einen Seite wird im *Geisterhaus* eine weitere Bedeutungsebene zum Werk hinzugefügt, die es ohne diese vorgefertigte schriftliche Ergänzung nicht gehabt hätte. Die Künstlerin nutzt den Titel des Buches hier, um eine Aussage zu

⁹⁶ Meetz 2002, S. 17.

⁹⁷ Meetz 2002, S. 22.

unterstreichen, die zwar auch in den *Gesetzes Texten* enthalten ist – der Inhalt ist unlesbar, das Buch unbrauchbar und diese entzogene Information weckt die Neugier in Betrachter oder Betrachterin. Aber die *Gesetzes Texte* funktionieren nicht ohne Titel des Werks. Niemand kann wissen welche Bücher dort verarbeitet sind, nicht einmal nachdem die Künstlerin diese Information vermeintlich im Titel des Werks preisgibt. Selbst dann können nur Vermutungen angestellt werden.

6. Zerstörung als künstlerisch-produktives Schaffensmoment

Der dritte Faktor, der den für diese Arbeit ausgewählten Werken gemeinsam ist, ist der künstlerische Gestus der Zerstörung des Buches. Mit dem Akt der Zerstörung nimmt der Künstler oder die Künstlerin in verschiedener Weise Stellung zum Objekt Buch.

Diese Zerstörung kann zum einen auf der Materialebene des Buches stattfinden. Verschiedene künstlerische Verfahrensweisen sind hier denkbar. Hierzu können auch mannigfaltige Werkzeuge herangezogen werden sowie auch Wasser oder Feuer. Die Zerstörung führt dazu, dass das Papier der Seiten oder die Pappe des Einbands beschädigt wird. Meistens wird damit auch Schrift und damit Inhalt des Buches beschädigt.

„By turns opened wide and shut tight, appropriated or duped, such book-works [...] can further in their native materiality be curled, bisected, haphazardly compacted, sawed, fused, glued, scissored, singed, and otherwise erased in their message function.“⁹⁸

Die Zerstörung des Materials des Buches heißt also auch Zerstörung der Mitteilungsfunktion. Ein wichtiger Teil der vermittelnden Aufgabe des Buches ist auch die Lesbarkeit. Selbst wenn die Lesbarkeit des Buches vollständig zerstört ist, ist bei den vorliegenden Objekten die Hülle der Mitteilungsfunktion noch immer erhalten, damit bleibt eine Spur der Mitteilung bestehen. „Wieweit der Künstler auch immer die Verfremdung und Zerstörung der Buchaussage und des Buchkörpers treibt: Bis zur Grenze der völligen Zerstörung des Buches bleibt es Instrument der Kommunikation.“⁹⁹

Selbst wenn von einem Buch nur noch die Asche überbleibt, ist dies noch Teil einer Mitteilung, nämlich der des Entzugs. So zum Beispiel in den Arbeiten des Künstlers

⁹⁸ Stewart 2011, S. XVII.

⁹⁹ Barten et. al. 1986, S. 4.

Cai Guo-Giang. Die Bücher der Serie *Danger Book: Suicide Fireworks* (2006) sind mit einem haftenden, entzündlichen Material und Schießpulver behandelt. Diese Präparierung bewirkt, dass jede Seite des Buches mit seinen Zeichnungen jeden Moment in Flammen aufgehen könnte. Tatsächlich kann der Prototyp dieser auf neun Bücher beschränkten limitierten Edition nur noch als die übrig gebliebene Asche ausgestellt und betrachtet werden. Dieser Situation ist eine Art der „Gefahr“, die normalerweise nicht mit dem Schicksal des Buches einhergeht, solange es sich in gut meinenden Händen befindet. Tatsächlich kann aber die Entfernung des Textes ein Verteidigungsmechanismus gegen die schlimmen Bedrohungen, die an anderer Stelle das Buch mehr als die Selbst-Verbrennung bedrohen, sein, so zum Beispiel Bücherverbrennungen totalitärer Regimes.¹⁰⁰ Somit ist die Zerstörung des Buches bis zu seiner Unkenntlichkeit in diesem speziellen Fall sogar eine politische Stellungnahme.

Eine weit weniger drastische Ebene der Zerstörung der Kommunikation, die denkbar ist, ist die Verhinderung des Zugangs zum Buch, welches selbst zwar unbeschädigt bleibt, welches durch seinen neuen Status als Skulptur jedoch dem Akt des Lesens entzogen wird. Auf der gegenüberliegenden Skala des Grades der Zerstörung steht daher weniger ein künstlerischer Kommentar zur Materialität des Buches als zur kontextuellen Situation. Der Zerstörung des Mediums Buch ist auch die Zerstörung der gesellschaftlichen Konnotationen dieses Mediums inhärent. Immer wird Wissen, Information und Bildung zerstört, nämlich in der Verhinderung des Zugangs zu ihnen.

„Augenfälliger als die selbstreferentielle Literatur begehen diese Objekte irritierende Regelverletzungen. Dies kann sehr drastisch durch Störung oder gar Unterbindung der Kommunikation zwischen ‚Leser‘ und ‚Buch‘ geschehen, aber auch subtil, wenn durch das Zitat Selbstverständliches plötzlich fremd erscheint.“¹⁰¹

Es wird ein Alltagsgegenstand, der als selbstverständlich angesehen wird, aber auch ein Werk einer alternativen Kunstgattung ist, nämlich der literarischen, zerstört. Das Buch ist also ebenfalls das Produkt einer anderen Form künstlerischen Schaffens. Genau genommen nicht nur das Produkt *einer* Form künstlerischen Schaffens, wenn man beachtet, dass für die Produktion eines Buches mehrere künstlerische

¹⁰⁰ Stewart 2011, S. 41.

¹⁰¹ Moldehn 1996, S. 11.

Richtungen zusammenarbeiten. Die Zerstörung des Buches bedeutet folglich auch die Zerstörung eines Wertgegenstandes künstlerischer Ausprägung. Diese Wertwahrnehmung hängt von Betrachter oder Betrachterin und dem kulturellen Kontext, in dem diese sich bewegen ab. Jedoch ist die gesellschaftlich-kulturelle Wertschätzung dieses Gegenstands auch Teil des Ergebnisses eines künstlerisch-zerstörerischen Vorgehens. Das irritierende Moment, das die gleichzeitige Wahrnehmung von Alltagsgegenstand, Literatur und dem entstandenen Kunstwerk zusammenführt, ist die bedingte Zerstörung des einen und die Schaffung des anderen.

Der Künstler oder die Künstlerin leisten ihre Arbeit am Buch wie andere beispielsweise in Ton oder Stein. Die hier ausgewählten Künstler und Künstlerinnen nutzen es gleichsam als Material, als Grundlage des künstlerischen Schaffens. Dadurch überführen sie es in einen anderen kontextuellen und konzeptuellen Zustand. Von der normalerweise im Vordergrund stehenden inhaltlichen Sphäre des literarisch-künstlerischen Werks versetzen Künstler oder Künstlerin das Buch in den objekthaft-bildnerischen Kunstkontext, indem sie es zu einem Objekt von Ausstellungsinteresse machen. Selbst diese Geste beinhaltet schon ein zerstörerisches Moment, wird doch der eigentliche Verwendungszweck des Buches ausgelöscht.

Die Zerstörung des Buches bezieht sich also auch immer auf den Kunstkontext, indem es sich nun befindet. „Das erweiterte Buch lässt alle herkömmlichen Kategorien hinter sich und eröffnet der Kunsterfahrung völlig neue Wege.“¹⁰² Denn trägt das Material der künstlerischen Arbeit bereits eine so starke Semantik in sich, wirkt sich dies offensichtlich auf die Rezeption des Kunstwerks aus. Selbst wenn die textuelle Semantik ausgelöscht ist, trägt das Buch diese und die kulturelle noch in sich. Der Grad des Verlustes des Textes scheint dabei eine wichtige Rolle zu spielen, „[...] denn mit dem Verlust des Textes zeichnet sich ein potentieller Zugewinn ab.“¹⁰³ Der Zugewinn scheint im neuen Zustand des Objektes zu liegen:

Die Zerstörung des Buches durch den Künstler oder die Künstlerin in den hier beschriebenen Fällen bedingt die Schaffung eines Kunstobjektes. Dies stellt ein Paradoxon dar, dessen Beschaffenheit nun erläutert wird.

¹⁰² Meetz 2002, S. 18.

¹⁰³ Meetz 2002, S. 17.

Die hier behandelten Buchobjekte tragen alle einen Umstand in sich, der zunächst widersprüchlich erscheint: Ein Gegenstand wird zerstört, woraus ein zumindest gleichwertiger Gegenstand entsteht. Die Schaffung des Kunstwerks bedingt die Zerstörung des Buches. Diese Zerstörung muss nicht zwangsläufig materiell erfolgen. Sie kann auch auf symbolischer Ebene stattfinden, indem das Buch seinem ursprünglichen Zweck entzogen und die Rezeption des Inhalts verhindert wird.

Das Buch, dessen Mitteilungsfunktion gestört (nicht zwangsläufig zerstört) ist, ist widersprüchlicherweise um eine semantische Ebene erweitert, obwohl es einer solchen beraubt wurde. „Die Transformation eines Buches in eine andere Gestalt, der Übergang einer Substanz in eine andere Materie befreit es von seiner statischen Haltung.“¹⁰⁴ Es wird in der Rezeption dynamisch. Es gibt nicht mehr die durch seine zweckdienliche Konzeption logische Gebrauchs- und Reflexionsweise vor, sondern schafft neue Betrachtungsweisen. Hier handelt es sich um eine Entwicklung des Objekts, die bei Dieter Roth als „Symmetrieachse des Bewusstseins“ beschrieben werden kann. Der „Moment der Zerstörung, die Irritation von Beschreiben und Erkennen“ ist jener, der Wahrheit und Erkenntnis fortschreiten lässt.¹⁰⁵ Denn durch die Negation der Sprache, wird eine Reflexion über sie selbst und das Medium, das sie vermittelt, evoziert.

Zusätzlich dient die Zerstörung in den vorliegenden Buchobjekten der Ästhetisierung eines Alltagsobjektes. Ausgehend von Gebrauch und Praktikabilität wird das Buch durch die Zerstörung – erneut paradoxerweise – in einen Zustand der Ästhetisierung geführt. Je nachdem welche Position Betrachter oder Betrachterin einnimmt, wird die Zerstörung des Buches als mehr oder weniger gravierend empfunden. „Mit der Beliebigkeit des materiellen Kunstgegenstandes wird Ästhetizität zu etwas, was nicht einfach im Objekt beschlossen liegt, sondern was stets noch im rezeptiven Akt zu leisten ist.“¹⁰⁶ Es schwingt stets die schaurigschöne Komponente dieses Paradoxons mit, die zwischen Wertschätzung des Buches und des Kunstwerks oszilliert.

Und andererseits kann auch das Kunstwerk durch geringe Eingriffe wiederum zerstört werden. „Die ‚Fragilität‘ [...] als ‚Grundzug des Ästhetischen‘ ist [...] die

¹⁰⁴ Barten et. al. 1986, S. 5.

¹⁰⁵ Thun 1998, S. 45.

¹⁰⁶ Bensch, Georg: Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. München: Fink 1994, S. 162.

Zerbrechlichkeit des vollendeten Kunstwerks, das jeder noch so geringfügige Eingriff in seine innere Beschaffenheit nicht nur verändert, sondern geradewegs zerstört.“¹⁰⁷

Die Ästhetisierung durch die Zerstörung scheint losgelöst von der vorigen Gebrauchsweise des Buches auf ganz eigene Art zu funktionieren und sich gleichzeitig der materiellen Qualitäten des Buches zu bedienen. „Ästhetisches entsteht somit allein „in dem äußerst verletzlichen ‚momentanen‘ Erleben eines seinerseits äußerst verletzlichen und dazu bloß „potentiellen“ Gegenstands“.¹⁰⁸ Das Erleben ist verletzlich und momentan, denn die individuelle Haltung zu Büchern spielt in der Rezeption der Buchobjekte eine große Rolle. Der Gegenstand ist deswegen potentiell, weil sein Zustand ebenso fragil ist, wie der des Buches, wie die Zerstörung am Buch aufgezeigt hat.

Da außerdem die Inhalte des Kunstwerks nicht absolut sind, wie in herkömmlichen Büchern, verstärkt die Wahrnehmung während der Rezeption diese Fragilität noch. Im Buch ist – in der hermetischen Entität des Werks – Bedeutung, was geschrieben steht. Die Buchobjekte hingegen sind durch die Negation des Textes in der Position Bedeutung vorzuenthalten, was ihnen immer eine geheimnisvolle, mächtige Komponente gibt, und Rezipient oder Rezipientin die Möglichkeit bietet, das Kunstwerk mit Bedeutung zu füllen. Durch die Zerstörung werden aus den Büchern ästhetische Objekte mit einer starken Bedeutungskomponente, die durch die Zerstörung und damit das Fehlen von Bedeutung erst ermöglicht wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die in dieser Arbeit behandelten Buchobjekte mehrere Dimensionen in sich tragen. Zum einen stehen sie in der Tradition des *objet trouvé*. Die Verwendung von Büchern als Material verleiht den Skulpturen eine besondere semantische Ebene, die mit der Bedeutungsaufladung des Mediums in Verbindung steht. Zweitens ist das Medium Buch untrennbar mit Schrift verbunden. Die Restlesbarkeit der Buchobjekte spielt dabei eine wichtige sinnstiftende Rolle bei der Rezeption des Werkes. Drittens sind alle vorliegenden Objekte durch eine zerstörende Maßnahme verändert worden, die den Zugang zum Medium Buch erschwert oder verhindert. Diese besondere Sparte der Skulpturen, die sich mit Büchern beschäftigen, soll untersucht und zu anderen Werken

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Bensch 1994, S. 163.

abgegrenzt werden. Möglichkeiten der Bearbeitung sowie deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede sollen an den folgenden Beispielen herausgestellt werden, um so eine Einordnung in den Diskurs der Buchobjekte zu ermöglichen. Grenzfälle, die schwieriger einzuordnen sind, werden im letzten Abschnitt diskutiert, um die Grenzen des Feldes auszuloten und den Diskurs in diesem Zusammenhang zu erleichtern.

Vor allem zwei Beispiele sollen zur Illustration dieses Feldes dienen, da an ihnen besonders anschaulich gezeigt werden kann, wie Buchobjekte, die die genannte Trias von Bedingungen erfüllen, aufgebaut sind und welche Bedeutungsebenen durch die drei Faktoren geschaffen werden.

7. Georgia Russell: *De Baudelaire au Surréalisme*, 2007

Die schottische Künstlerin Georgia Russell schuf das Buchobjekt mit dem Titel *De Baudelaire au Surréalisme* (Abb. 4) im Jahr 2007. Russell hat den Einband des Buches sowie das Vorsatzblatt entfernt¹⁰⁹, sodass das Titelblatt als vorderstes sichtbar geworden ist. Sehr präzise sind dann Schnitte gesetzt, die teils auch größere Teile des Blattes herauslösen, welche jedoch stets in feine, spitz zulaufende Streifen zerteilt sind. Die dünnen Streifen, die Russell aus jeder Seite herausgeschnitten hat, hängen nach unten und zur Seite heraus, auch nach oben sind einige kürzere gebogen. Auf dem Titelblatt des Buches sind noch Titel und Untertitel, nicht mehr jedoch der Name des Verfassers zu erkennen. Die Schrift ist nur knapp zwischen den Schnitten ausgespart. Einige Stege des Papiers sind versetzt stehen gelassen worden, wodurch der Eindruck entsteht, man würde durch ein Gewirr aus Zweigen in das Buch hineinsehen. Durch diese Aussparungen wird eine beeindruckende Tiefenwirkung erzeugt.

Über das Buch ist eine Glasglocke gestülpt, wie sie beispielsweise in Laboren für das Erzeugen eines Vakuums genutzt wird. Das Buchobjekt von Georgia Russell scheint förmlich in dieser Glasglocke zu schweben, da es nur auf einem durchsichtigen, dünnen Stab befestigt ist. Die Glasglocke hat die etwa zweieinhalbfache Höhe des ursprünglichen Buches, wird jedoch vom expandierten

¹⁰⁹ Auf der vorliegenden Abbildung ist nicht klar erkennbar, ob es sich nur um den vorderen Buchdeckel handelt oder um den ganzen Einband, also auch die Rückseite. Vermutlich ist der hintere Teil des Einbandes jedoch noch erhalten, da dies einen großen Beitrag zur Stabilität des Werkes beitrüge.

Buchkörper bis auf die wenigen Zentimeter, die das Buch über der schwarzen Bodenplatte der Glasglocke zu schweben scheint, ausgefüllt.

7.1 Objet-trouvé-Moment in *De Baudelaire au Surréalisme*

Das *Objet-trouvé*-Moment ist im Werk von Georgia Russell zum einen schon durch die bloße Verwendung eines Buches als Ausgangsmaterial zu erkennen. Jedoch wird dieser Eindruck noch dadurch verstärkt, dass es sich offensichtlich um ein antiquarisches Buch handelt. Darauf weisen zwei Punkte hin, erstens das vergilbte Papier des verwendeten Buches, zweitens die für zeitgenössische Publikationen ungewöhnliche und eher auf ein altes Exemplar hindeutende Gestaltung des Titelblatts.

Zum anderen regt Russells Werk Assoziation zu einem der bekanntesten surrealistischen *objet trouvés* an: Meret Oppenheims *Déjeuner en fourrure* (Abb. 3).

Die dünnen Streifen, die Georgia Russell aus den Seiten des Buches geschnitten hat, stehen nun in alle Richtungen ab und bilden eine, für das Objekt Buch untypische und unregelmäßige Oberfläche. Dadurch entsteht der Eindruck eines Fells, das aus dem nur noch vage zu erkennenden Buchblock herauswächst. Das „Fell“ lässt das Buch fast wie ein Tier erscheinen, in jedem Fall gibt es dem Buch einen organischen Charakter. Dies wird auch durch die nun abgerundete Form unterstrichen, die der ursprünglich hochrechteckigen Kastenform eines Buchblocks gegenübersteht.

In ihrem Werk *Déjeuner en fourrure* bezog Oppenheim eine Tasse, eine Untertasse und einen Löffel mit Fell. Dadurch wurde das Service unbrauchbar – ebenso wie das Buch bei Georgia Russell.

Meret Oppenheims Objekt wurde von den Besuchern der Ausstellung „Fantastic Art, Dada, Surrealism“ in den Jahren 1936 und 1937 im Museum of Modern Art in New York zum repräsentativsten Objekt des Surrealismus gewählt. Ausschlaggebend für diese Popularität, die der Künstlerin auch internationales Ansehen verschafften, sind die vielen beunruhigenden Assoziationen, die von diesem Werk evoziert werden. Das verstörende Werk hat dabei auch eine latent erotische Wirkung.¹¹⁰ Schon früh wurde diese Assoziation aus surrealistischer Sicht genannt, so zum Beispiel 1936

¹¹⁰ Chadwick, Whitney: Meret Oppenheim. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art, Band 23. London/New York: Grove's Dictionaries Inc. 1996, S. 456.

vom Kritiker MARCEL JEAN, der die Objekte der Ausstellung in den „Cahiers d'Art“ besprach.¹¹¹ JOSEF HELFENSTEIN konstatiert, dass es

„[...] Meret Oppenheim mit diesem Objekt in überzeugender Weise gelungen war, theoretische Vorstellungen der Surrealisten künstlerisch umzusetzen. [...] in der ‚Pelztasse‘ wäre demnach eine der Hauptforderungen Bretons in bezug auf die surrealistische Objektkunst realisiert: ‚traquer la bête folle de l'usage‘ (‚das rasende Tier der Gewohnheit hetzen‘). Breton meinte damit die subversive Umfunktionierung und Verrätselung der Gebrauchswerte von Objekten und letztlich die Unterhöhlung rationaler Vorstellungen. Diese Konzeption, das heisst die Faszination für die Poetisierung des beliebigen Gegenstandes, befriedigt Meret Oppenheims ‚Pelztasse‘ mit schlagender Direktheit.“¹¹²

All diese Komponenten lassen sich auch auf *De Baudelaire au Surréalisme* übertragen. Eine „Verrätselung des Gebrauchswertes“ findet in jedem Fall statt, ist das Buch doch durch die Zerstörung unlesbar und unbrauchbar geworden. Auch die erwähnte „Poetisierung“ findet bei Georgia Russell statt, indem der Gebrauchsgegenstand zu einem ästhetischen Gegenstand wurde, der nun in einer Glasglocke als schützenswert und konserviert in Erscheinung tritt. Grundlegende theoretische Überlegungen der Surrealisten in einem Werk der bildenden Kunst umzusetzen, dem als Material eine Schrift dient, welche sich unter anderem mit der Theorie und der Entwicklung bis zu eben dieser Strömung auseinandersetzt, und gleichzeitig Bezug zu nehmen auf eines der Hauptwerke der surrealistischen Objektkunst – all diese Bezüge machen *De Baudelaire au Surréalisme* zu einem mehrfach in sich referentiellen Werk.

7.2 Restlesbarkeit in *De Baudelaire au Surréalisme*

Das von der Künstlerin Georgia Russell in ihrer Skulptur verwendete Buch „*De Baudelaire au Surréalisme*“ ist eine theoretische Schrift von 1933, in der sich der Autor Marcel Raymond mit französischer Poesie um die Jahrhundertwende befasst. Er vertritt die Ansicht, dass ein Gedicht als ein Ganzes betrachtet werden müsse und ein Eigenleben habe. Der Leser solle gerade soweit gehen, sich selbst zu vergessen, um dem Gedicht zu gestatten selbst zu „atmen“. Er ermutigt den Liebhaber der Poesie, einen Blick für das Werk auszubilden, der zugleich nah und auch fern ist, und auf das Herz des Gedichtes zu hören, von wo aus das Blut

¹¹¹ Helfenstein, Josef: Meret Oppenheim und der Surrealismus. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1993, S. 72.

¹¹² Helfenstein 1993, S. 74f.

zirkuliert.¹¹³ Mit anderen Worten ist für Raymond ein Gedicht ein rundes und persönliches Werk des Autors und sollte daher von Rezipient oder Rezipientin sowohl mit der notwendigen Intimität als auch Distanz gelesen werden, um das Gedicht als organisches und emotionales Produkt erfassen zu können.

Durch die von der Künstlerin vorgenommene Zerschneidung und die Form der Präsentation in der Glasglocke erinnert das Buch nun auch an eine organische Form, vielleicht sogar an das Modell eines menschlichen Herzens, welche oft auf derartigen Sockeln präsentiert werden. Hier findet sich ein Verweis zum oben beschriebenen Inhalt des Buches, der sich mit der Rezeption von Gedichten und einer emotionalen Haltung zu ihnen befasst.

Der Schwebезustand, in den die Künstlerin das Buch hier versetzt, kann als ein Verweis auf den Surrealismus im Titel des Buches gelesen werden. Der Titel ist trotz der fast vollständigen Zerstörung der Titelseite noch immer deutlich zu lesen. Das Interesse des Surrealismus am Unwirklichen, am Übernatürlichen und am Traumhaften wird in diesem Buchobjekt besonders widergespiegelt. Wie von Breton gefordert, setzt die Künstlerin „die Unterhöhlung rationaler Vorstellungen“¹¹⁴ hier in anschaulicher Weise um. Nach diesen Vorstellungen scheint es unmöglich, dass ein Buch diese Gestalt annimmt und schwebt. Georgia Russell aber setzt genau diese beiden Dinge um und nutzt durch das Konterkarieren dieser Erwartungshaltung das Überraschungsmoment für sich.

7.3 Zerstörung in *De Baudelaire au Surréalisme*

Durch ihre Bearbeitung hat die Künstlerin Georgia Russell ein faszinierendes Werk geschaffen, das von der Zerstörung des Buches, das ihm als Grundlage dient, lebt. Das Buch ist durch den künstlerischen Gestus der Zerstörung völlig unlesbar und gänzlich unbrauchbar geworden. Jedoch ist dadurch ein Kunstwerk entstanden, das der Zerstörung eine zusätzliche Bedeutungsebene verdankt.

¹¹³ Raymond, Marcel: Artikel auf der Website der Académie royale de langue et littérature francaises: <http://www.arlfb.be/composition/membres/raymond.html> (4.12.2012): „Dès 1933, Marcel Raymond est reconnu comme l'un des maîtres de la critique littéraire et acquiert une renommée internationale. La publication, cette année-là, du volume *De Baudelaire au surréalisme* est unanimement saluée. Le livre sera republié en 1940 et restera disponible de manière permanente. Raymond y développe l'idée que la poésie est un acte plénier et que le poème jouit d'une vie propre. Le lecteur doit aller jusqu'à s'oublier pour permettre au poème de respirer en soi. Il incite l'amateur de poésie à se former un regard qui soit à la fois proche et lointain, et à écouter le cœur de l'œuvre, d'où le sang circule.“

¹¹⁴ Helfenstein 1993, S. 75.

Durch die von der Künstlerin vorgenommenen zerstörerischen Eingriffe, wurde das Buch deutlich über seine ursprünglichen Grenzen hinaus erweitert. Der organische Charakter des Objekts steht, wie oben erläutert, in der Tradition von Meret Oppenheims „Felltasse“, dem *Déjeuner en fourrure*. Wie bei Meret Oppenheim wird auch bei Georgia Russell ein Alltagsgegenstand, der herkömmlicher- und funktionalerweise eine glatte Oberfläche besitzt, mit einer unerwarteten, unpassenden und folglich stark irritierenden Oberfläche versehen. Meret Oppenheim nimmt diese Umgestaltung vor, indem sie die Tasse mit dem Fell bezieht. Georgia Russell bildet das Fell aus dem Buch selbst heraus. Dazu muss sie es beschädigen, fordert jedoch damit eine neue Art der Wahrnehmung des Rezipienten oder der Rezipientin heraus. Nicht nur die Oberfläche des betrachteten und vertrauten Alltagsgegenstandes ist verändert, was bereits einen hohen Grad an Irritation hervorruft, der Gegenstand ist auch noch vollständig zerstört. Nun ist er unnutzbar geworden und hat folglich auch seinen Gebrauchswert verloren. Jedoch scheint er einen neuen Wert gewonnen zu haben, zugleich mit seinem neuen untypischen Wesen als Kunstwerk.

Die Irritation ruft kultur- und gesellschaftsbezogen eine Reflexion über das Medium Buch hervor, das hier in so ungewohnter Weise erscheint. Bedeutet die Zerstörung Abneigung der Künstlerin gegen das Buch oder dessen Inhalt? Oder kehrt hier eine Bücherliebhaberin das innere Wesen eines Buches nach außen, das unbedarften Lesern sonst verborgen bliebe?

Der Zugang zum Buch und seinem Inhalt wird in Russells Werk in zweierlei Hinsicht verweigert. Zum einen dadurch, dass das Buch zerstört und unlesbar geworden ist. Nur durch Information über den Inhalt, die jedoch anderweitig eingeholt werden muss, kann für den Betrachter oder die Betrachterin eine Bedeutungsebene aufgetan werden, die die Künstlerin hier zu vermitteln sucht. Diese Unterstellung kann dadurch argumentiert werden, dass die Künstlerin ganz bewusst den Titel des Buches sichtbar stehen lässt, damit der Rezipient oder die Rezipientin ihn in Bezug zum Buchobjekt setzen kann. Zum anderen wird der Zugang zum Buch auch durch eine Glasglocke verhindert, die über das zerstörte Buch gestülpt ist. Diese Glasglocke ist damit zugleich Zeichen der Konservierung wie auch der Verweigerung.

Die Glasglocke, unter der sich das zerschnittene und scheinbar schwebende Buch befindet, ist als weiteres bedeutungsgenerierendes Element zu erwähnen. Unter der Glasglocke wird das Buch fast wie in einer wissenschaftlichen Untersuchung unter die Lupe genommen. Seine Beschaffenheit und seine „neue“ Materialität sind ebenso Gegenstand dieser Untersuchung wie sein Inhalt. Das Vakuum, das im wissenschaftlichen Bereich unter so einer Glocke erzeugt wird, kann auch mit der Haltung des Betrachters beim Lesen eines Gedichts in Verbindung gebracht werden. Wie Marcel Raymond, der Autor des Buches, das Russell hier verwendet, fordert, soll das poetische Werk mit Abstand und Nähe zugleich betrachtet werden. Das Vakuum lässt nichts, symbolisch gesprochen „das Nichts“, zwischen Betrachter oder Betrachterin und dem Kunstwerk. Dennoch befindet sich dort die Glasscheibe, die Rezipient oder Rezipientin unvereinbar vom Gedicht und seinem Autor oder Autorin trennt. Damit wird Rezipient oder Rezipientin auch davon getrennt die volle Bedeutung des Gedichts zu erfassen. Ebenso wird es unmöglich, die volle Bedeutung und erst recht den Inhalt des Buches zu extrahieren.

Jedoch schützt die Glasglocke auch das entstandene Kunstwerk vor neuerlicher Zerstörung. Es wird der Eindruck vermittelt, es handle sich um etwas, dessen Konservierung von großer Wichtigkeit ist. Hier tut sich erneut das Paradoxon auf. Auf den ersten Blick scheint es nicht wichtig gewesen zu sein, das Buch zu konservieren, hat die Künstlerin es doch zerstört. Andererseits wird dem Buch durch diese prominente Präsentation als einzelnes, besonderes Stück in einem Kunstkontext eine Beachtung zuteil, die einzelnen literarischen und wissenschaftlichen Werken nur selten geschenkt wird. In der immer größer werdenden Masse der Veröffentlichungen, die eng gedrängt in Regalen von Bibliotheken ruhen, oder sich in digitaler und immaterieller Form keinen Raum mehr aneignen, geht das Buch Raymonds nun sicher nicht mehr unter, hat die Künstlerin ihm doch einen besonderen Status in seiner neuen Identität als Kunstwerk gegeben, indem sie das Buch zerstörte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass an dem Werk *De Baudelaire au Surréalisme* von Georgia Russell die drei Merkmale der Werke, auf denen in dieser Arbeit das Augenmerk liegen soll, anschaulich aufgezeigt werden können. Zum einen findet sich das *Objet-trouvé*-Moment in der Verwendung eines Buches und

durch den Bezug zu Meret Oppenheims berühmten surrealistischen objet trouvé *Déjeuner en furrure*. Zum anderen spielt die Restlesbarkeit und der Inhalt des verwendeten Buches eine große Rolle in der Rezeption des Werks. Weiters ist in der Wahrnehmung des Buches auf kulturell-gesellschaftlicher Ebene, ebenso wie werkimmanent und rezeptionsästhetisch ein großer Zugewinn durch die Zerstörung des Buches zu verzeichnen.

Das Buch wurde durch die künstlerische Bearbeitung in seine eigene inhaltliche Ebene enthoben, indem auf mehreren Ebenen auf den Inhalt der Schrift Marcel Raymonds angespielt wird.

8. Robert The: Werkserie *Bookguns*

Robert The, der ursprünglich aus dem Designbereich stammt, begann seine Arbeit mit Büchern im Jahr 1991.¹¹⁵ Für die vorliegenden Betrachtungen ist vor allem die Werkreihe *Bookguns* des kalifornischen Künstlers interessant, da der gleiche künstlerische zerstörerische Eingriff an verschiedenen Büchern vorgenommen wurde. Dadurch wird es möglich sein, die Bedeutung der Restlesbarkeit für das einzelne Kunstwerk anschaulich und im Vergleich zu untersuchen.

Bei den betrachteten *Bookguns* handelt es sich um vier Werke, wobei die gesamte Anzahl sehr viel größer sein dürfte.¹¹⁶ Für die untersuchten vier Objekte wurden vom Künstler die folgenden Bücher benutzt: „The Medium is the Massage“ von MARSHALL MCLUHAN (Abb. 11), „The Cather in the Rye“ von J. D. Salinger (Abb. 12), „Poetic Justice“ von L. A. Taylor (Abb. 13 und 14) und die Bibel (Abb. 15).

Bei allen vier Büchern wurde mit dem gleichen Verfahren aus dem ganzen Buch etwas herausgeschnitten. Es handelt sich meist um die Umrisse von Pistolen und Revolvern, es werden jedoch verschiedenste Formen von Waffen ausgeschnitten, selten können auch Maschinengewehre oder Handgranaten sein. Durch die Stärke der gebundenen Bücher entsteht eine dreidimensionale Form, die sich wie eine Waffe in der Hand halten lässt. Die Negativform innerhalb des Abzugschutzes um den Abzug herum ist ebenfalls ausgeschnitten, sodass ein Loch entsteht, in das man

¹¹⁵ <http://www.bookdust.com/bio> (6.10.2011)

¹¹⁶ Als Beleg hierfür ist das auf der Website des Künstlers veröffentlichte Foto mit einer großen Anzahl weiterer Werke heranzuziehen (Abb. 16). Allein in einer Ausstellung einer Galerie in Chicago „The Gun Show“ waren siebzig seiner Werke zu sehen. Der laufende Verkauf der Werke in Museumshops macht die Feststellung der genauen Anzahl der bisher produzierten *Bookguns* unmöglich. Im Jahr produziert er mehrere hundert. Huebner 1997.

wie beim halten einer echten Waffe den Finger legen kann wie um den Abzug zu betätigen.

Der Buchrücken bildet dabei die obere Kante der Waffe. Auch den richtigen Proportionen geschuldet reicht dabei der Ausschnitt nicht bis zum vorderen Schnitt. The legt den Ausschnitt meist so an, dass die obere Kante des Buchrückens das Ende des Laufes beschreibt. Jedoch kommt es dabei offensichtlich auch auf die Positionieren des Titels auf dem Buchrücken an, da bei *The Medium is the Massage* der Ausschnitt ein wenig nach unten verlagert wurde, wohl um den Titel an der gewünschten Position auf der Oberseite des Laufes zu platzieren.

Die *bookguns* können allein oder mit dem zugehörigen zweiten Teil des Buches und der darin entstandenen Negativform ausgestellt werden.

8.1 Beispiele aus der Serie *Bookguns*

8.1.1 *The Medium is the Massage*, 2006

Die *bookgun*, bei der Robert The MARSHALL MCLUHANS „The Medium ist the Massage“¹¹⁷ in eine Pistole verwandelte, stammt aus dem Jahr 2006 (Abb. 11).

Dieser Satz wurde zum Schlagwort für MCLUHANS Theorie zur Einflussnahme der Medien auf die Menschen. Schon in „Understanding Media“ veröffentlichte der Medientheoretiker die Theorie, dass das Verständnis von Informationen durch das (technologische) Medium der Vermittlung maßgeblich beeinflusst wird.¹¹⁸

MCLUHAN schreibt in „The Medium is the Massage“:

„Bei der Verleihung eines Ehrentitels an der Universität von Notre Dame machte General David Sarnoff vor ein paar Jahren folgende Feststellung: ‚Wir neigen nur zu leicht dazu, die technischen Mittel zum Sündenbock jener zu machen, die sie handhaben. Die Schöpfungen der modernen Wissenschaft sind an sich weder gut noch schlecht; die Art und Weise aber, wie sie verwendet werden, bestimmt ihren Wert.‘“¹¹⁹

MCLUHAN widerspricht jedoch dieser Aussage Sarnoffs:

„Nehmen wir an, wir wollten sagen, ‚Apfelkuchen ist an sich weder gut noch schlecht; nur die Art, wie er verwendet wird, bestimmt seinen Wert‘ [...] Oder aber: ‚Schußwaffen sind an sich weder gut noch schlecht; nur die Art, wie sie verwendet werden, bestimmt ihren Wert. Das heißt, wenn die Kugeln die

¹¹⁷ Angeblich handelt es sich um einen Fehler des Schriftsetzers, der „Massage“ statt „Message“ setzte, was McLuhan dann wegen der Doppeldeutigkeit beibehalten wollte.

¹¹⁸ McLuhan, Marshall: Die Magischen Kanäle. Düsseldorf/Wien: Econ 1970.

¹¹⁹ Ebenda, S. 17.

richtigen Leute treffen, sind Schußwaffen gut'.¹²⁰

Mit dieser ironischen Bemerkung macht MCLUHAN die Angreifbarkeit dieser Argumentation klar. MCLUHAN selbst wählt das Beispiel der Schusswaffe, um darzulegen, dass mit dem Gebrauch von Medien eine gewisse Verantwortung einhergeht. Diesen Standpunkt erläuterte er später in einem Fernsehinterview, auf die Frage einer Zuschauerin hin, genauer, indem er sich explizit zum Thema Gewalt und dem Kontext, in dem er diesen Begriff verwendet, äußerte:

Zuschauerin:

„[...] Earlier in your talk this evening you spoke about the search for identity through violence. I think we'd all agree now, if we ever could afford violence, as weaponry becomes more efficient, we can no longer corporately [...] afford violence so what do you suggest as alternatives that we offer instead of the search for identity through violence?“

MARSHALL MCLUHAN:

„Dialogue. The alternative to violence is dialogue, which is a kind of encounter interface with other people and situations. We live in a world in which we have so much power – in the old days you could pull a trigger on a revolver and hurt people, but today when you trigger these vast media that we use, you are manipulating entire populations. And the kinds of violence that we can now exert collectively are such as to require the situation to cool there right down. Cool, cool, cool. And by means of the overkill we have created a kind of universal peace in the world. The means of destruction are so vast at our command that war becomes unthinkable. So in the same way people are cooled off by media and by situations which require dialogue rather than just self expression. Violence is a kind of self expression. And so that the quest for identity, the person who is struggling to find out "who am I?" – by all sorts of maladjustments, all sorts of quarrels, all sorts of encounters – such a person is a social nuisance, of course. But the quest for identity goes along with this bumping into other people in order to find out „who am I?“, how much power can I exert, how much identity can I discover that I possess by simply banging into other people. That's what I had in mind when I said that the quest for identity is always a violent quest. It's a series of adventures and encounters that create all sorts of disturbance. [...] I was using violence in a rather large sense of simply encounter, a brace of encounters.“¹²¹

Von MARSHALL MCLUHAN selbst wird also häufig eine Symbolik herangezogen, die sich mit Gewalt und Schusswaffen beschäftigt. Ob dieser Fakt dem Künstler Robert Rauschenberg zum Zeitpunkt des Entstehens von *The Medium is the Massage* bekannt war,

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Das australische Network abc strahlte im Jahr 2011 zum 100. Geburtstag McLuhans eine Reihe von Sendungen aus, die sich mit verschiedenen Themen aus McLuhans Schaffen beschäftigten, darunter auch ein Interview in der Sendung „Monday Conference“, einer live Fernsehserie, aus dem Jahr 1977. Transkription der Autorin.
<http://www.abc.net.au/rn/legacy/features/mcluhan/videos.htm> (6.1.2013).

lässt sich schwerlich feststellen. Die Tatsache, dass sich die Symbolik der Theorie von MCLUHAN und des Werks von Robert The jedoch überlappen, spielt eine wesentliche Rolle in der Rezeption des Werks.

Das Buchobjekt von Robert The untermauert auf subtile Art und Weise die Hauptaussage in der Theorie von MCLUHAN: Das Medium bestimmt die Art und Weise, in der die Botschaft wahrgenommen wird. Ähnlich wie bei MCLUHAN geht es bei diesem Buchobjekt weniger um den Inhalt des Buches, also um die Botschaft. Aber die Verwendung des Mediums Buch ist für die Aussage entscheidend. Es wird dadurch ein besonderes Bewusstsein für das Medium geschaffen. Und dann kann doch wieder eine Verbindung zum Inhalt des Buches hergestellt werden, der eben genau diese Theorie besagt.

Auch in Robert The's Buchobjekt geht es nicht um die Gewalt im engeren Sinne. Seine *bookgun* ist lediglich eine Anspielung auf die Macht und Gewalt, die das Massenmedium Buch hat und vor allem zu verlieren droht. Unterstellt man The eine Anhängerschaft MCLUHANS, könnte diese Theorie sogar in den Vordergrund gestellt werden. Andererseits eröffnet Robert The auch eine ironische Sichtweise auf MCLUHANS Prophezeiung, das Ende der „Gutenberg-Galaxis“ sei gekommen, demonstriert er doch anschaulich, dass das Buch keinesfalls von neuen Medien abgelöst wurde – wenigstens nicht in seinem Kunstwerk. Jedoch scheint Robert The's Zustimmung oder Ablehnung von MCLUHANS Theorien nicht der springende Punkt bei diesem Buchobjekt zu sein. Vielmehr geht es um vielfache Rückbezüge der Skulptur zum Medium, das sie zu ihrem Material macht.

Bereits der Buchtitel hat bereits eine zweifache Bedeutungsebene. Zum einen verweist er auf den Inhalt des Buches, also auf MCLUHANS Theorie, zum anderen auf das Buch als Medium selbst.

Ein interessanter Punkt ist, dass der Künstler selbst „Gewalt“ anwendet, um das Buch in seinen Zustand als Kunstwerk zu bringen. Somit bekommt die ohnehin schon unendlich selbstreferentielle Buchskulptur an dieser Stelle eine weitere Komponente zugeschrieben, die auch dem Akt der Zerstörung, der in dieser Arbeit als ein wichtiger Punkt im Fokus steht, Rechnung trägt. Die Zerstörung des Buches schafft eine Ebene der Begegnung („encounter“), auf die MCLUHAN so sehr pocht. Die wertschätzende Haltung, mit der man in unserer Gesellschaft Büchern gegenüber tritt, wird durch die Zerstörung des Buches irritiert. Dadurch schafft

Robert The die Möglichkeit dieser „Begegnung“ mit dem Medium Buch und den Aspekten seiner kulturellen Semantik. Mit anderen Worten: Es wird eine Reflexion über das Medium angeregt, die ein unversehrtes Buch, selbst wenn es sich wie „The Medium is the Massage“ mit der Beschaffenheit von Medien beschäftigt, möglicherweise nicht anzuregen vermag.

Indem der Inhalt des Buches unlesbar gemacht wird, wird auch Kritik geübt an der Gesellschaft, die MCLUHAN beschreibt.¹²² Wird das Medium Buch zur Waffe, wird auch die Waffe zum Medium. Die Verwendung einer Waffe als Symbol, ist eine Mitteilung, fast schon eine Drohung. Durch das Symbol wird ein Gewaltakt angedroht.

Doch ob ein Gewaltakt am Medium Buch, das in der modernen Gesellschaft verdrängt wird (oder werden könnte) oder an MCLUHANS Theorien oder gar an Thes eigener Arbeit, die sich solcher „veralteten“ Materialien bedient¹²³, oder an der Gesellschaft und ihren Informationswegen sowie an den für die Produktion dieser Medien zuständigen Institutionen: Robert Thes Werk wirft Fragen zum Medium Buch auf, die an *The Medium is the Massage* deutlich zu Tage treten.

8.1.2 *The Catcher in the Rye*, 2006

Der Künstler The schnitt auch eine Waffe aus dem 1951 veröffentlichten, sogenannten „Kultbuch“, „*The Catcher in the Rye*“ von J. D. Salinger. Auch in Thes Werk *The Catcher in the Rye* (Abb. 12) lässt sich ein Bezug zwischen dem Inhalt des Buches und der neuen Form herstellen. Im Roman kritisiert der Protagonist Holden Caulfield die fehlende inhaltvolle Kommunikation, Menschlichkeit und Empathie der Welt, in der er lebt, sowie die Kulturindustrie seiner Zeit. Es handelt sich dabei vor allem um das Nachkriegsamerika, dem er eine Konsumsucht attestiert, die er ebenfalls stark kritisiert. Aus dieser Haltung einer kritischen Distanznahme heraus, beschuldigt er die Menschen ihre Persönlichkeit zu verkaufen, um ihre Außenwirkung zu inszenieren.

Desweiteren weigert Holden sich, Veränderung, Verlust und Tod zu akzeptieren. Dies äußert sich sowohl in der Idealisierung seines verstorbenen Bruders Allie, den er als die personifizierte Integrität und damit als erhaben über den konsumhungrigen

¹²² Wadell 2008.

¹²³ Das Buch mag als Medium vielleicht veraltet sein, als Material für Skulpturen ist es das – und das zeigt The – sicher nicht.

Menschen sieht, als auch in seiner Faszination für Museen und Mumien. Als einziger Anker, der ihn vor dem Erwachsenwerden rettet, dient ihm ein kulturelles Artefakt, nämlich das Gedicht vom Fänger im Roggen, das er falsch rezitiert. Verzweifelt auf der Suche nach sinnvoller Kommunikation, ergeht er sich in eskapistischen Phantasien, die für ihn die Vergänglichkeit aufhalten, deren Unvermeidbarkeit er sich durchaus bewusst ist.¹²⁴

Drei Motive sind in diesem Roman zu finden, die sich auch auf das Werk von Robert The übertragen lassen. Zum einen kritisiert Holden die Kulturindustrie sowie die Konsumsucht seiner Zeit. Thes Kommentar, den er dem Buch hinzufügt, indem er eine Waffe aus ihm herausschneidet, ist ebenfalls eine Kritik. Doch hier finden sich mehrere Facetten. Denn einerseits kann er als Kritik an der Kulturindustrie und ihren Mechanismen gesehen werden, weil Bücher auch als ein Konsum- und Kulturgut gelten können. Andererseits sind die Bücher, die Robert The für seine Kunstwerke verwendet, ausrangierte Exemplare, denen der Konsum verweigert wird – wahrscheinlich, weil der Erwerb eines neuen Exemplars, selbst bei einem Klassiker, bevorzugt wird.

Ein weiteres Motiv, das bei The wieder auftaucht, ist das der Faszination von Museen und konservierten Dingen. In einem Buch wird Information konserviert und The bringt das Buch dann durch die Schaffung eines Kunstwerks in den musealen Kontext. Dadurch konserviert auch er Bücher, die sonst der Entsorgung anheim gefallen wären.

Als drittes Motiv findet sich die Information, die der Protagonist so verzweifelt sucht. Das Buch ist eine wenn auch statische, aber dennoch nach wie vor wichtige Informationquelle. The hingegen nimmt die darin enthaltene Information und macht sie unlesbar und damit unbrauchbar. Er greift dabei einen Punkt auf, den Holden an der modernen Gesellschaft kritisiert. Geht man in der Analyse einen Schritt weiter, kann man The sogar unterstellen, den Wert der Information, die im „Catcher in the Rye“ enthalten ist, in Frage zu stellen und damit das „Kultbuch“ als überbewertet zu deuten. Dieser kritische Ansatz wird vor allem im Hinblick auf das in Kapitel 8.1.4 behandelte Beispiel interessant: Die Bibel.

¹²⁴ Sommerfeld, Stephanie: J.D. Salinger. The Catcher in the Rye. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Literaturlexikon³. Band 14. J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2009, S. 293f.

8.1.3 *Poetic Justice*, 2003

Im Werk *Poetic Justice* (Abb. 13 und 14) ist die Waffe aus einem Buch mit Umschlag herausgeschnitten. Ist der Schutzumschlag noch um das Buch geschlagen, ist der künstlerische Akt am Buch noch nicht zu erkennen, da der Umschlag unbeschädigt geblieben ist (Abb. 12). Hier wird die Form der Waffe eine Anspielung auf Justiz, sowie auf die Exekutive, also auf die Staatsgewalt im Allgemeinen. Auch das Thema der Selbstjustiz im kriminellen Milieu scheint bei diesem Werk durch. Das zwangsläufige Versagen der Staatsgewalt gegen die im versteckten (Schutzumschlag!) arbeitende Kriminalität, sowie die Utopie einer gewaltfreien Welt sind ebenso Punkte, die das Werk anspricht. Diese Assoziation wird durch den Titel des Buches *Poetic Justice* wieder in den Zusammenhang mit Literatur gesetzt. Bei der „poetischen Gerechtigkeit“ handelt es sich um ein Handlungsprinzip, bei dem eine Geschichte als gerecht empfunden ausgeht, das heißt das Böse bestraft und das Gute belohnt wird:

„Das Prinzip der *poetischen Gerechtigkeit* wird heute meist alltagssprachlich gebraucht und bezeichnet den in der Dichtung oft erscheinenden, in der Wirklichkeit dagegen vermissten Kausalzusammenhang von Schuld und Strafe. Als normativ-dramatisches Postulat hat Thomas Rymer es im ausgehenden siebzehnten Jahrhundert wohl zuerst benannt. Er suchte damit die Verteilung von Belohnungen und Bestrafungen zu erfassen, die am Ende eines Stücks mit den Tugenden und Lastern der Figuren koordiniert werden sollte. Rymer nahm das Drama als ein eigenes, in sich geschlossenes Universum, von dem er erwartete, dass es nach idealen Prinzipien der Ausstattung (des *decorum*) und der Moralität gestaltet sein sollte. Insbesondere sollte am Ende die Werteordnung wieder hergestellt werden und sich nicht nach den Zufallsprinzipien entwickeln, wie es oft in der äußeren Realität geschieht. Dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit ist oft widersprochen worden, weil es der Dichtung eine Normenkonformität verordne, die gegen ästhetische Aufgaben verstoße, aber auch, weil es die Möglichkeiten eines tragischen Endes verhindern würde. Gleichwohl das Postulat der ausgleichenden Gerechtigkeit in den Programmatiken des Theaters oder des Films heute kaum noch auftaucht, zeigt schon ein kurzer Blick in die Praxis der populären Gebrauchsdramaturgien, dass bis heute der Ausgleich der *vices and virtues* die Schließungsstrategien von Filmen und Dramen regiert.“¹²⁵

Bei dem vorliegenden Roman „Poetic Justice“ von Laurie Aylma Taylor handelt es sich um eine Kriminalgeschichte. Das 1988 erschienene Buch ist kaum noch

¹²⁵ Hans Jürgen Wulff: Poetische Gerechtigkeit. In: Lexikon der Filmbegriffe, Online-Ausgabe. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 13.10.2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=291> (6.1.2013).

erhältlich, was The's Behauptung stützt, er würde gebrauchte und ausrangierte Bücher für seine Werke benutzen. Der Roman handelt von einem Autor, der bei einer Konferenz für Autoren in einem See-Hotel in Minnesota ermordet wird. Der Leiter der Konferenz versucht die Ereignisse dann in der Form eines Romans zu rekonstruieren.¹²⁶

Hier liegen die Bezüge zu The's Werk auf der Hand. Da es sich um einen Mordfall handelt, liegt die Wahl des Symbols der Schusswaffe nahe. Dabei ist es irrelevant, ob es sich im Roman selbst um einen Revolver handelt, mit dem das Opfer ums Leben gebracht wird, da die Waffe in diesem Fall symbolisch für ein Verbrechen steht. Auf einer weiteren Ebene findet sich eine Verbindung, da der Mordfall dann in Romanform nachvollzogen wird, was wiederum den Rückbezug auf das Material der Skulptur, das Buch, sowie den Titel des Romans „Poetic Justice“, ausmacht.

8.1.4 *Biblegun*, 2001, und *Biblegrenade*, 2008

In der *Biblegun* verarbeitete Robert The die „Gideon Bibel“ zu einer Waffe und, in einem zweiten Werk, zu einer Handgranate (Abb. 14). Bei beiden ist der Schriftzug „Holy Bible“ zu lesen. Die Handgranate wird durch einen Ring ergänzt, der genau wie der Schriftzug in gold gehalten ist und die Zündung der Granate darstellt.

Die Bibel als Grundlage für ein Werk heranzuziehen, das eine Waffe darstellt, ist eine sehr provokante Entscheidung. Die Zerstörung dieses Buches könnte von vielen Christen als Sakrileg oder Lästerung empfunden werden. Die zusätzlich negative Symbolik durch die Wahl des Motivs einer Waffe verstärkt diese Empfindung noch. Die Kontradiktion, die darin steckt, die Schrift einer Religion, deren Grundregeln Gebote wie Nächstenliebe und gewaltfreies Handeln sind, mit einer Waffe in Verbindung zu bringen, macht das Werk so provokant.

Doch Religion kann auch als Waffe aufgefasst werden, zum Beispiel, wenn ihre Grundgedanken als Argumentationsgrundlage verwendet werden. Hier findet sich auch wieder ein Bezug zum englischen Ausdruck „to shoot down an argument“, eine Redewendung auf die im Kapitel 8.4, „Zerstörung in den *bookguns*“, noch zurückzukommen sein wird. Faktisch kann aber Religion ein Grund für gewaltvolle Konflikte sein. Ein weiterer Bezug lässt sich nämlich zu Glaubenskriegen erkennen,

¹²⁶ Klappentext entnommen bei Google Books, da das Buch nicht erhältlich war.
http://books.google.at/books/about/Poetic_Justice.html?id=g9EnHgAACAAJ&redir_esc=y
(27.12.2012).

die seit der Entstehung des Christentums zu seiner Geschichte gehören und sogar bis in die heutige Zeit andauern. Gewaltvolle Auseinandersetzungen über Religionsunterschiede werden heute anders ausgetragen als zu Zeiten der Kreuzzüge, oft sind dabei Schusswaffen, Handgranaten oder andere Explosionskörper im Spiel. Der Bezug zur heutigen Zeit wird mit der Darstellung moderner Schusswaffen geschaffen.

Religion heißt aber auch Schutz und Sicherheit. Auch diese Dimension schwingt in der Symbolik der Waffe mit, die schließlich auch zur Selbstverteidigung dienen kann. Weniger ist diese Dimension jedoch in der Handgranate zu erkennen, weshalb dieser Punkt in Anbetracht dieses Teils Werkserie nur schwach ausgeprägt sein kann.

Die Gideon Bibel, die auch oft in Hotelzimmern in der Schublade des Nachttischchens liegt, wird durch eine Waffe ersetzt. Auch diese lässt sich leicht in der Schublade eines Nachtkästchens denken. Die Ersetzung, die durch die Auswahl gerade dieser Ausgabe des Buches geschieht, lässt auch humoristische Züge erkennen. Auch The hat sich humorvoll über die *Biblegun* geäußert: "It's hard to find Gideon Bibles. You have to dig around for them or buy them. And since there's a 10 percent chance that the Christian faith is correct, I'm taking an eternal-damnation commission." Dabei bezieht The sich auch auf den höheren Preis für *Bibleguns* im Bezug zu anderen *Bookguns*.¹²⁷

8.2 Objet-trouvé-Moment in den *Bookguns*

"Obsession with the semiotic erosion of meaning and reality led me to create objects that evangelize their own relevance by a direct fusion of word and form. Books (many culled from dumpsters and thrift store bins) are lovingly vandalized back to life so they can assert themselves against the culture which turned them into debris."¹²⁸

Das diesem Kapitel voranstehende Zitat des Künstlers verdeutlicht Robert The's Ansatz bei der Herstellung der Buchobjekte. Es wird herausgehoben, dass die Wiederverwendung von Büchern, deren Wert nicht mehr geschätzt würde, ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeit ist. Diese Aussage sollte jedoch in jedem Fall kritisch betrachtet werden.

¹²⁷ Huebner 1997.

¹²⁸ Robert The, 1995. <http://www.bookgun.com/about> (5.12.2012).

The arbeitete zuvor mit einem konzeptuellen Ansatz. Er schuf Werke, in denen er das Wort *REAL* aus Holz ausschnitt und es als das „Standard-REAL“ bezeichnete. Erst darauffolgend arbeitete er statt mit Holz mit Büchern, die er im Müll gefunden hatte. Die Erfahrung, dass Bücher weggeworfen wurden, erschien ihm dabei als schmerzhaft, was auch seine persönliche Wertschätzung für Bücher zum Ausdruck bringt.¹²⁹

Das *Objet-trouvé*-Moment ist also auch in den Buchobjekten von Robert The enthalten. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass The die Aussage tätigte, er verwende Bücher, die er im Müll oder bei Wohltätigkeitsverkäufen gefunden habe. Es scheint ihm dabei wichtig zu betonen, dass es sich um Bücher handele, die niemand haben wolle: "I only buy books that have been rejected hundreds of times and are the last ones left at book sales."¹³⁰ Der Wahrheitsgehalt dieser Aussagen sei in Anbetracht des sehr guten Zustandes der Bücher dahingestellt. Jedoch kann auch hier ein Ansatz von Konzeptkunst gesehen werden, da The mit der Aussage das *Objet-trouvé*-Moment betont.

Auch durch die große Menge an unterschiedlichen Büchern, die The für seine *bookguns* verwendet, entsteht der Eindruck einer zufälligen Auswahl. Nach The's eigener Aussage verwende er nahezu jedes Buch, das ihm in die Hände fällt. Jedoch hätten einige Titel mehr Resonanz, es würde bei ihnen mehr mitschwingen. Jedoch merkt The nicht ohne Witz an: "I won't do books about hypnotism, the occult, biographies of John Ford...they're too valuable."¹³¹

8.3 Restlesbarkeit in den *Bookguns*

The interessiert sich für das Wesen der Symbole, die Bedeutung auf einer ganz bestimmten Ebene kommunizieren können. Er ist vertraut mit der Konzeptkunst und seine Vorläuferwerke der Buchkunst, bei denen er sich auch viel mit Sprache beschäftigte, standen für ihn klar in dieser Tradition. Jedoch wollte er die Worte, die er anfangs noch kalligrafierte, körperlicher werden lassen.¹³² The's Bestreben,

¹²⁹ Wadell 2008: Robert The: "I always found that painful. I still find that painful."

¹³⁰ Magnus, Bryn: Happiness Is A Warm (recontextualized) Gun. In: Chicago Tribune. Online-Ausgabe, 2.5.1997. http://articles.chicagotribune.com/1997-05-02/entertainment/9705020080_1_gun-show-real-guns-books (27.12.2012).

¹³¹ Huebner 1997.

¹³² Wadell 2008: "I was aware of conceptual art, so there was a bit of this sort of thinking in these pieces."

Worten einen Körper, eine Dreidimensionalität zukommen zu lassen und die in seinem Werk fortlaufende Auseinandersetzung mit Sprache spricht dafür, dass die Restlesbarkeit eine wichtige Rolle in Thes späteren Werken, den *bookguns*, spielt.

Tendenziell lässt sich zwischen jedem Buchtitel und dem Werk, das The draus gemacht hat, eine Verbindung herstellen. Rezipient oder Rezipientin stellen diese Verbindung aufgrund von individuellen Assoziationen her, die je nach Kenntnis oder Nicht-Kennntnis des Buchinhalts noch spezifiziert werden.

Das deutet darauf hin, dass die Restlesbarkeit jedes einzelnen Titels in Kombination mit dem künstlerischen Akt der Zerstörung maßgeblich bedeutungsgenerierend für das jeweilig betrachtete Kunstwerk ist. Diese Hypothese wurde an den vorliegenden Beispielen belegt. Die Serie der Werke, die im Grunde alle die gleiche künstlerische Handlung erfahren haben, zeigt, dass jedes Werk durch den Titel und die dadurch evozierten Assoziationen eine eigene Bedeutung bekam. Jedes einzelne Werk unterschied sich von den einzelnen der Serie ausschlaggebend nur durch den lesbaren Titel.

8.4 Zerstörung in den *bookguns*

In einem Werk Robert Thes aus der Serie der *bookguns*, das hier nur am Rande erwähnt sein soll, bezieht sich die ausgeschnittene Waffe ganz direkt auf den Titel des Buches. Der Autor JONATHAN LETHEM beschreibt in einem Essay von 2007 seine Haltung zu einer *bookgun*, die The aus seinem Erstlingswerk *Gun, with Occasional Music* gefertigt hatte.

„The gun-book wasn't readable, exactly, but I couldn't take offense at that. The fertile spirit of stray connection this appropriated object conveyed back to me – the strange beauty of its second use – was a reward for being a published writer I could never have fathomed in advance.“¹³³

Durch die Zerstörung des Buches und die Schaffung der Bookguns wird also auch hier ein Kunstwerk geschaffen, das eine „Schönheit des zweiten Gebrauchs“ besitzt. Wieder treffen wir auf das Paradoxon, das uns schon zuvor begegnet ist und das auch vom Autor des Buches nicht als Kritik durch die Zerstörung, sondern als Anerkennung gewertet wird.

¹³³ Lethem, Jonathan: The Ecstasy of Influence. A plagiarism. Harpers Magazine, Online-Ausgabe, Februar 2007. <http://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/5/> (27.12.2012).

Bei The fungiert die Zerstörung der Bücher, die er aus dem Müll entnahm, sogar als eine Art Rettungsakt. Schließlich wären die Bücher, hätte er sie nicht aus dem Müll entnommen und zu Kunstwerken transformiert, verloren gewesen. Er macht sie durch seine künstlerische Bearbeitung wieder der Öffentlichkeit zugänglich und evoziert eine erneuerte Wertschätzung, indem sie nun im Kleid eines Kunstwerks, dessen Wert für gewöhnlich höher ist als der des gebrauchten Buches, erscheinen lässt. The, der bei Dingen, die als Müll betrachtet werden, eine gewisse Aura empfindet, möchte diese wiederbeleben.¹³⁴ Möglicherweise ist damit sogar ein Rettungsakt des Buches als Medium impliziert. Die Konkurrenz verschiedener Medien betont er im Zusammenhang mit der Plakativität, die er selbst seinen *bookguns* attestiert:

"They're like a pickup line at a bar to get someone's attention¹³⁵, but hopefully people will get to a deeper level. There are a lot of weird synchronicities in the way the words are cut up, a lot of weird sexual references. Today any kind of visual art has to compete with TV, Seinfeld, Windows 95. You really have to shout. That's a sad comment, but it's true."¹³⁶

Das Buch als Medium wird durch die Arbeit von Robert The in den Fokus gerückt. Die Plakativität dessen möchte er jedoch überwunden sehen und fordert eine tiefere Reflexion. Themen wie Medienkonkurrenz und die Krise des Buches als Medium sind dabei allgegenwärtig. Absurd scheint in diesem Zusammenhang, dass scheinbar immer wieder Beschwerden von Menschen eingingen, die The's Ansatz, und die Tatsache, dass es keineswegs um die Verherrlichung von Gewalt geht, nicht zu verstehen schienen. Auch mit diesen Vorwürfen geht Robert The sehr humorvoll um:

„He still gets complaints. Last summer the MCA fielded a few objections from delegates to the Democratic National Convention. He says the majority of complaints come from leftists. "But the guns are 100 percent recycled, relatively nontoxic, and they won't fire accidentally," he says defensively. "They're as PC¹³⁷ as you can get."¹³⁸

Im Englischen bedeutet „to shoot down“ auch „(ein Argument) entkräften“. Ein

¹³⁴ Huebner 1997.

¹³⁵ Interessanterweise äußert sich McLuhan im bereits zitierten interview von 1977 ähnlich im Bezug auf Kunst: „Any painter, any artist, any musician sets out to make an effect. He sets a trap to catch somebody's attention. Any painter, any poet, any musician sets a trap for your attention. That is the nature of art.“

¹³⁶ Huebner 1997.

¹³⁷ Politically Correct (Anmerkung der Autorin).

¹³⁸ Huebner 1997.

Wortspiel, das sich wohl auf jede der *bookguns* anwenden lässt. Jedes Werk ist damit auch immer ein Gegenkommentar zum bearbeiteten Buch. Jedoch ist diese Aussage nicht statisch. Als ein verunsichernder Kommentar werden durch Grenzüberschreitungen Text und Kunst zusammengeführt, ohne sich auf eine Seite zu schlagen.¹³⁹

The selbst hat sich zu seinen Werken fast schon missbilligend geäußert: "It's a permanent one-liner that can be applied to a lot of things." Doch hier widerspricht die Autorin WADELL. Sie meint, die *bookguns* können nicht auf einen universal anwendbaren cleveren Schachzug zurückgeführt werden, denn sie funktionierten nur, indem sie ihre eigene interne Logik umkehren und gegen sich selbst widersprechen.¹⁴⁰

Sie sind ein Kommentar zur Sprache, aber haben sich auch aus einem Spiel entwickelt und könnten immer noch als Spielzeug verwendet werden.¹⁴¹ The selbst will keine hohe Kunst, aber Objekte, die Menschen anfassen können, herstellen¹⁴²: "I want people to have a choice other than Frida Kahlo books and magnetic poetry. It's a real, handmade piece of art."¹⁴³ Das Werk wird wieder in den Objektstatus des Materials zurückgeführt, aus dem es hergestellt wird: Ein in großer Masse produzierter Gebrauchsgegenstand. Dies widerspricht er gängigen Kunstauffassung, nach dem Kunstwerke kein Massenprodukt sind. Robert The konterkariert damit sowohl den Kunstmarkt als auch den Büchermarkt. Denn selbst wenn die Bücher seiner Werkreihe der *bookguns* schon zu einem Massenprodukt avancieren, bleiben sie doch Einzelstücke.

Die *bookguns* werden auf dem (vor allem amerikanischen) Kunstmarkt jedoch ebenso gehandelt, wie in Museumsshops. Sie sind in wichtigen Sammlungen wie der des Museum of Modern Art in New York oder des Museum of Contemporary Art in Los Angeles enthalten.¹⁴⁴ Sobald sie jeoch in den musealen Kontext übergehen,

¹³⁹ Wadell 2008.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Nachdem The ein Werk der Konzeptkunst realisiert hatte, indem er das Wort *REAL* in Holz geschnitten und es zum Standard-*REAL* erklärte, entschied er, wie schon zuvor das Wort *THIS*, *REAL* auch in Bücher zu schneiden. Er begann mit dem L, dem einfachsten Buchstaben. Als ein Nachbarsjunge in seine Werkstatt kam und spielen wollte, nahm er das L und tat so, als ob es eine Pistole sei. Diese unbewusste Aneignung machte das L zu einem Prototypen für eine ganze Reihe von *bookguns*. Ebenda.

¹⁴² Wadell 2008.

¹⁴³ Huebner 1997.

¹⁴⁴ Ebenda.

können die *bookguns*, auch wenn der Künstler es anders intendiert hatte¹⁴⁵, nicht mehr für Besucher und Besucherinnen zur Berührung freigegeben werden. Der Künstler und die Werke sind einmal mehr an Realität und Institution gescheitert.

Nichtsdestotrotz setzt Robert The mit seinen *bookguns* eine entscheidende Position in der Welt der Buchobjekte, indem er eindrucksvoll die Reflexion über Materialität, Bedeutungsaufladung und Medienspezifität des Buches anregt und diese Reflexion, trotz eines nur minimalen Eingriffs in das Buch, mit einem starken Moment der Provokation verbindet.

9. Grenzfälle

Es existiert in der zeitgenössischen Kunst ein großes Feld der Buchobjekte, dessen Ränder an verschiedenen Stellen ausfransen und dessen Definition, wie die Literaturlage gezeigt hat, offensichtlich große Schwierigkeiten bereitet. Sind die bisher geschilderten Werke exemplarisch für Buchobjekte zu sehen, die die bereits mehrmals erläuterte Trias von Bedingungen erfüllen, stehen die nun folgenden Werke für Buchobjekte, die sich an der Grenze zu anderen Feldern der Buchkunst befinden. Mithilfe der Darstellung der folgenden Objekte, soll die Definition der Buchobjekte erleichtert und die drei verschiedenen Kategorien, nach denen die hier behandelten Buchobjekte ausgewählt, eingeteilt und bearbeitet wurden, näher erläutert werden. Zu diesem Zweck wurde für jedes der drei Kriterien ein Beispiel eines solchen Grenzfalls ausgewählt.

9.1 Grenzfall *Objet-trouvé*-Moment. – Dieter Roth: *Hegels Werk in 20 Bänden*

Dieter Roths *Literaturwürste* sind sehr frühe Beispiele für die Entwicklung der Buchobjekte, da sie bereits aus den sechziger Jahren stammen.¹⁴⁶ Schon ab 1961 „verwurstete“ Dieter Roth buchstäblich Bücher, das heißt er füllte sie zerkleinert und gewürzt, mit Wasser, Gelatine und Fett gemischt in Wurstdärme ab. In *Hegels Werk in 20 Bänden* von 1974 (Abb. 5), einem Hauptwerk der 50 signierten und nummerierten Würste der Werkreihe der *Literaturwürste*, wurde dabei jeder der zwanzig Bände von Hegels Schrift in eine einzelne Wurst verwandelt. Diese wurden dann mit Titel und Bandangabe zu jeweils zehn Büchern nebeneinander in zwei

¹⁴⁵ Siehe Fußnote 142.

¹⁴⁶ Thun 1998, S.26.

Reihen übereinander in einem Rahmen aufgehängt. Die reihenweise Anordnung der Bücher in diesem Rahmen stellt dabei sehr klar die Assoziation zu einem Bücherregal her. Die Würstdärme, durch die die zerkleinerten und gepressten Seiten und die noch erkennbaren Buchstaben noch durchschimmern, evozieren dabei den Gedanken an Pergamenteinbände alter Codices. Auf den Würsten sind dabei Blätter mit dem jeweiligen Titel und der Bandangabe des „verwursteten“ Buches geklebt.¹⁴⁷ Tatsächlich handelt es sich bei diesen „Titelaufklebern“¹⁴⁸ um die Titelblätter der Suhrkamp-Ausgabe von 1970 (Abb. 6), die aus dem Original herausgeschnitten und wie Etiketten für die Würste verwendet wurden. Damit tut sich eindeutig die Restlesbarkeit des Titels auf, jedoch hier nicht auf dem Buchrücken, sondern auf dem Titelblatt, das nun auf der Außenseite der *Literaturwürste* angebracht ist.

Angeblich verfuhr Roth in der beschriebenen Weise mit Büchern, die er nicht ausstehen konnte. Diese Vermutung wird jedoch von MOLDEHN angezweifelt.¹⁴⁹ Im Ausstellungskatalog der Ausstellung in Freiburg im Breisgau von 1980 stellt der Autor des Artikels über Roth, CHRISTIAN SCHNEEGASS, fest, es sei der „Inhalt der vorliegenden Texte letztlich ohne Bedeutung für das Werk“, weil „Roth diese Literaturwürste aus allen Lesestoffen herstellte.“¹⁵⁰ Wie auch immer sich Roths Kommentar zu den von ihm verwursteten Büchern gestaltet, in jedem Fall haben wir es hier mit einem kritischen Umgang mit Texten zu tun. Und zwar in dem Sinne, dass das „Verdauen“, also das Verstehen und Bewerten von Texten, auch „als eine Metapher für das Verarbeiten eines gelesenen Textes“ gilt.¹⁵¹ Roth sieht die künstlerische Arbeit ebenfalls als eine Art Verdauungsprozess, an dessen Ende das Kunstwerk steht.¹⁵² Mit den Literaturwürsten stellt Roth diese Verbindung zwischen menschlicher Nahrungsaufnahme und Kunstrezeption sowie der Arbeit der Kunstschaffenden her.

Das *Objet-trouvé*-Moment, das in Nuancen, wie auch in allen anderen Skulpturen, die das Material Buch nutzen, natürlich auch bei Roth zu erkennen ist, ist hier jedoch

¹⁴⁷ Schneegass, Christian: Diether Roth (Diter Rot). In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): *buchobjekte*. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Moldehn 1996, S. 116f.

¹⁵⁰ Schneegass 1980, S. 83.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Schneegass zitiert hierfür: Thomas, Karin; de Vries, Gerd: Diether Roth. In: *Du Mont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart*. Köln 1977, S. 285. Quelle kann nicht bestätigt werden.

deutlich schwerer auszumachen. Durch die völlig veränderte Form des Buches, kann ein Herausstellen der Objekthaftigkeit eines solchen nicht mehr festgestellt werden. Ein Gedankenspiel kann diesen Punkt verdeutlichen: Hätte Meret Oppenheim das Gedeck, anstatt es mit Fell zu überziehen, bis zur Unkenntlichkeit zerstört, würde es wohl kaum noch als *objet trouvé* bezeichnet werden können. Dieter Roth hat allerdings ein Relikt aus dem vorherigen Zustand der Bücher mit in sein Werk gebracht. Mit wenig Anstrengung sind die „Wurstetiketten“ als die Titelblätter von Büchern erkennbar. Abgesehen davon macht allein das, was auf ihnen lesbar ist „Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Werke in 20 Bänden“, bereits klar, dass es sich um Bücher handeln muss. Bei genauerem Hinsehen entdecken Rezipient oder Rezipientin die Reste von gedruckter Schrift unter den Wurstdärmen durchscheinen. Die Verbindung zu Büchern herzustellen, erfordert also keine besondere Anstrengung. Aber ist das Werk deswegen schon als *objet trouvé* zu bezeichnen? Die Autorin FELICITAS THUN zählt Roths Literaturwürste klar zu Arbeiten an einem Wendepunkt in Roths schaffen, ab dem er vorwiegend mit vorgefundenen Materialien gearbeitet hat:

„Zwei wesentliche Arbeiten stehen an Roths neuem Ausgangspunkt zu Beginn der 60-er Jahre. Die Sequenz der ‚14 Zeitungsillustrationen‘ von 1963/64 und die erste ‚Literaturwurst‘ von 1961. Um diese beiden Arbeiten gruppiert sich eine Anzahl von Buchobjekten, in denen Roth das Massenmedium der Tageszeitung, als vorgefundenes Arbeitsmaterial, verwendet. Hier erfährt das für sein weiteres Œvre so wesentliche Prinzip der Wiederverwertung von vorgefundenen Materialien seine erste prägnante Ausformung.“¹⁵³

Den Begriff *objet trouvé* verwendet THUN in ihren Ausführungen jedoch nicht. Als weiteres Gegenargument kann die Tatsache genannt werden, dass Roth nicht nur Bücher aus der Feder eines einzelnen Autors verwendete, also Hegels Werke oder Romane, sondern auch Printmedien, die Texte verschiedener Autoren enthielten: „Es finden sich Wurst-Objekte verschiedener Ausgaben des ‚Daily Mirror‘, des ‚Spiegel‘ oder auch von Büchern wie der ‚Bechtrommel‘ von Günter Grass.“¹⁵⁴ Im Vorwort zu Band 20 der „Gesammelten Werke“, bei dem es sich um den ersten Teil des Verzeichnisses seiner Bücher und Druckgrafiken handelt, führt Roth jedoch aus, was sein Verständnis von Druckgrafik ausmache. Dabei teilt er diese

¹⁵³ Thun 1998, S. 30f.

¹⁵⁴ Thun 1998, S. 34.

Kategorien ein. Er nennt „flache (gegenstände)“ und als Unterkategorie „grafik“ und Bücher:

„**bücher** soll darunter bzw dabei das heissen was gruppenweise bzw als gesellschaft seinesgleichen aufgeschichtet mit seinesgleichen verklebt oder vernäht herumsteht oder umhersteht bzw eingeklemmt darsteht oder herumliegt (nicht eingeklemmt)“¹⁵⁵

Gruppenweise ist Hegels Werk als *Literaturwürste* hier sehr wohl zusammengefasst. Im weiteren Sinne kann man auch „mit seinesgleichen verklebt“ und „vernäht“ auf die Würste anwenden.

Abschließend lässt sich jedoch sagen, dass die Einordnung der *Literaturwürste* in die drei in dieser Arbeit ausgearbeiteten Kategorien sehr schwer fällt. Als Buchobjekte kann man die Würste sicher bezeichnen, als zerstört und eine Restlesbarkeit besitzend auch. Betreffend den Punkt des *Objet-trouvé*-Moments muss man die *Literaturwürste* sicher in der Tradition und Inspiration der *objet trouvés* sehen. Sie als solche zu definieren scheint jedoch ein wenig weit gegriffen.

9.2 Grenzfall Restlesbarkeit. – Jonathan Callan: *Mass* und *Rational Snow*

Um deutlich zu machen, warum Jonathan Callans Buchobjekt *Rational Snow* (Abb. 17) als Grenzfall der Restlesbarkeit gesehen werden kann, muss zuvor kurz ein weiteres Werk des Künstlers, nämlich *Mass* (Abb. 18), beschrieben werden. Die Betrachtung dieser beiden Werke zusammen bewirkte, dass der Autor GARRET STEWART sich zu einer leicht widerlegbaren Aussage hinreißen ließ, die vor allem das Beispiel *Rational Snow* für unsere Zwecke nützlich macht.

9.2.1 Jonathan Callan: *Mass*, 2003

Jonathan Callan, ein britischer Konzeptkünstler, hat sich in seiner Arbeit *Mass* (Abb. 18) aus dem Jahr 2003 mit dem Titel des bearbeiteten Buches auseinandergesetzt. Er ließ eine schwarze Silikonmasse in der oberen Hälfte aus dem Buch „Britain by Mass-Observation“ quillen¹⁵⁶, was das Buch an dieser Stelle etwa auf die doppelte Stärke anschwellen lässt. Callan machte das Buch dadurch unlesbar, da die Seiten mit der schwarzen undefinierbaren Masse verklebten. Bei der Betrachtung des Werks *Mass* scheint die schwarze Masse fast dynamisch zu werden. Ihre

¹⁵⁵ Zit. nach Thun 1998, S. 35.

¹⁵⁶ Stewart 2011, S. 71.

organische, runde Form, die sich durch die Eigenschaften der zähflüssigen Silikonmasse ergibt, steht dabei im Gegensatz zur kastigen, glatten Form des industriell hergestellten Buches, das als ein Massen(!)medium unfreiwillig eine Anspielung auf seinen eigenen Titel liefert. Da eine schwarze, undefinierbare Masse, die scheinbar gerade aus einem Buch gequollen ist, wahrlich keine alltägliche Erscheinung darstellt, schafft der Künstler mit diesem Eingriff ein irritierendes Moment, das die Aufmerksamkeit der Rezipienten und Rezipientinnen auf sich zieht.

Das Wortspiel mit der schwarzen „Masse“ und dem Titel des Buches „Britain by Mass-Observation“ scheint durchaus beabsichtigt. Im Umkehrschluss wird auch die Summe der Briten als eine Masse dargestellt. Der Rezipient oder die Rezipientin werden in die Position gebracht und es wird der Wunsch evoziert die Masse zu beobachten, die aus dem Buch zu quillen scheint. Die Dynamik, die die Masse im Kontrast zum Buch als „totem“ Gegenstand annimmt, könnte den Eindruck hervorrufen, das Herausquellen würde noch immer stattfinden. Betrachter und Betrachterin stellen sich die Frage, ob die Masse sich bewegt, ob sie zu werden scheint. Diese Assoziation führt dazu, dass eine genaue Beobachtung des Werks erzielt wird. Diese Haltung der beobachtenden Rezeption stellt wiederum eine Verbindung zu „Observation“ im Titel her.

Auch an Jonathan Callans Buchobjekt mit dem Titel *Mass* lassen sich also die drei Kriterien der hier behandelten Buchobjekte beispielhaft aufzeigen. Bei dem im Folgenden behandelten Objekt *Rational Snow* verhält es sich mit diesen Kriterien eher schwierig. Sogar in zwei Aspekten ist es schwierig von den anderen Buchobjekten des behandelten Feldes abzugrenzen: In Bezug auf die Restlesbarkeit sowie auf das zerstörrische künstlerische Moment. Jedoch soll das Augenmerk in diesem Fall besonders auf dem der Restlesbarkeit liegen. Zu diesem Zweck wurde im vorangegangenen Beispiel die wichtige Bedeutung des Titels in Bezug zum Werk besonders herausgestellt. Der Autor GARRETT STEWART, dessen Beobachtungen sich in anderen Fällen als sehr treffend erwiesen haben, urteilt in der Betrachtung des folgenden Werkes etwas vorschnell. Zu welcher Annahme er sich verleiten ließ und welche Bedeutung *Rational Snow* für das Feld der Buchobjekte mit unseren drei Kriterien hat, wird im nächsten Kapitel über eben dieses Werk beschrieben.

9.2.2 Jonathan Callan: *Rational Snow*, 2002

Weniger eindeutig einzuordnen ist das Werk *Rational Snow* (Abb. 17) von Jonathan Callan. Bei diesem Werk sehen Betrachter und Betrachterin ein etwa in der Mitte aufgeschlagenes Buch. Es scheint sich um eine ältere Ausgabe zu handeln, da das Papier vergilbt ist und der alt erscheinende Einband abgestoßene Ecken hat. Auch der Buchrücken ist an der sichtbaren unteren Seite recht abgenutzt. Auf diesem aufgeschlagenen Buch ist querrrechteckig ein grauer Klotz zu liegen gekommen, dessen Außenränder genau mit denen der Seiten im Buch abschließen, das heißt der Rand des Buchdeckels steht ein klein wenig darüber hinaus ab. Die geschwungene Linie der aufgeschlagenen Seiten zeichnet der Klotz genau nach, sodass die gesamte Fläche des Papiers bedeckt ist. Auch der jetzt schräg verschobene Schnitt wird vollständig und passgenau bedeckt. Mit einer Höhe von 21cm ist der Block ein wenig niedriger als breit (28cm). Der Blick auf die Materialangaben klärt auf, um welches Material es sich bei dem grauen Block handelt, nämlich um Gasbeton. Daher finden sich auf der Oberfläche auch die Spuren von kleinen Bläschen, die den Klotz porös erscheinen lassen.

Bei diesem Buchobjekt handelt es sich um einen mehrfachen Grenzfall, nämlich den der Restlesbarkeit sowie den der Zerstörung. Zunächst sollen hier nur in Kürze die Aspekte des *Objet-trouvé*-Moments ausgeleuchtet werden. Die schwieriger zu fassenden Dimensionen der Restlesbarkeit und der Zerstörung in diesem Werk, werden dann im Folgenden in den Untekapiteln 9.2.1 und 9.2.2 behandelt.

Wie in allen vorliegenden Werken wird auch bei Jonathan Callans *Rational Snow* ein vorgefundenes Buch, dessen ursprünglicher Zweck ganz offensichtlich nicht die Verarbeitung zum vorliegenden Kunstwerk war, verwendet.

GARRETT STEWART bezeichnet dieses Werk als ein „assisted readybound“ in Anlehnung an Duchamps Readymades. Als Faktoren nennt er die Tatsache, dass das Buch als Objekt noch völlig intakt ist, jedoch von seinem Zweck durch einen äußeren Umstand gehindert wird. Bei diesem Buch ist das der Betonblock, der das Lesen und Umblättern unmöglich macht, beim Urinal als *Fountain* bei Duchamp ist es die Tatsache, dass es umgedreht und losgelöst von der Wand unbrauchbar geworden ist.¹⁵⁷ Hier zeigt sich der Unterschied. Das Werk *Fountain* funktioniert – das Urinal hingegen funktioniert eben nicht – ohne jegliches Hinzufügen von

¹⁵⁷ Stewart 2011, S. 72.

anderem Material. Das Buch in *Rational Snow* braucht den Betonblock, um nicht mehr zu funktionieren, um unbrauchbar zu sein. Diese Tatsache will STEWART mit dem Zusatz „assisted“ ausdrücken. Genauer bezeichnet er es jedoch, wenn er vom „found object“ spricht: „as found object it's entirely lost to textual view“.¹⁵⁸ Es finden sich in der Literatur keine Hinweise darauf, woher das Buch, das Jonathan Callan hier verwendet, stammt. Ganz im Gegensatz zum vorher behandelten Robert The scheint es für Callan auch keine Rolle zu spielen, welches Buch er für sein Werk verwendet. Durch die völlige Negation der Schrift, wird dieser Aspekt auch völlig ausgeklammert, was zur Folge hat, dass das Objet-trouvé-Moment noch verstärkt wird. Schließlich geht es dadurch vielmehr um das Material Buch als um Titel, Information und Inhalt. Zusätzlich lässt das Fehlen der Schrift dem Künstler die Möglichkeit, mit dem Titel des Werks den Titel des vorliegenden Buches anzugeben – oder diesen nur vorzutäuschen.

9.2.2.1 Restlesbarkeit in *Rational Snow*

Jonathan Callan bezieht sich im zuvor diskutierten Werk *Mass* ganz eindeutig auf den Titel, der noch auf dem Buch zu lesen ist. In der Betrachtung des hier vorliegenden Werkes *Rational Snow* ist dieser Bezug nicht auffindbar. Am Buch selbst ist, wie aus der Beschreibung hervorgeht, nichts mehr lesbar. Jedoch könnte der Künstler, in Anbetracht der Tatsache, dass dies im Werk *Mass* auch der Fall ist, im Titel des Werks einen Hinweis auf den möglichen Titel des Buches geben. Das vermutet zumindest der Autor GARRETT STEWART: „[Callan] gives us a book – we can only trust him on this, since as found object it's entirely lost to textual view – titled *Rational Snow*.“¹⁵⁹

Nach der Recherche nach diesem Buch kann diese Annahme nicht bestätigt werden. Der Künstler konnte Betrachter und Betrachterin also täuschen, indem er vorgibt, den Titel des Buches zu verraten, stattdessen jedoch eben jenen erfindet. In diesem Fall hätte der Titel, wäre er es denn gewesen, hervorragend zu dem gewordenen Kunstwerk gepasst. Die Masse, die auf dem Buch liegt und die Oberfläche vollständig bedeckt, könnte in ihrer hellen Farbe und mit ihrer porösen Oberfläche durchaus an Schnee erinnern. Ihre sehr bestimmte, blockhafte,

¹⁵⁸ Stewart 2011, S. 71.

¹⁵⁹ Ebenda.

geometrische und feste Form widerspricht jedoch den Eigenschaften von Schnee. Durch die Ergänzung mit dem Adjektiv „rational“, also „sachlich“, wird die Verbindung zum Blockhaften dieses Werks hergestellt. Da anzunehmen ist, dass es sich bei dem Werkstitel also nicht um den Buchtitel handelt, muss festgestellt werden, dass die Restlesbarkeit nicht einmal an Stelle des Werktitels vorhanden ist. Damit ist eine Bedingung für die Auswahl der vorliegenden Werke nicht erfüllt.

Wie zu Beginn dieser Arbeit bereits am Beispiel der Werke von Dorothea Reese-Heim veranschaulicht, spielt es für die Rezeption eines Werkes eine entscheidende Rolle, ob der Titel des verarbeiteten Buches am Werk selbst noch erkennbar ist oder durch Künstler oder Künstlerin „nur“ im Titel des Kunstwerks genannt wird. Die Potentialität, die sich aus der Frage ergibt, ob der Titel des Kunstwerks auch der des Buches ist, sowie daraus, dass eben diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden kann, bedingt in der Rezeption des Buchobjekts einen nicht unwesentlichen Bedeutungsansatz. Es entsteht eine Leerstelle, die aus der rezipierenden Position heraus nicht gefüllt werden kann. Dies verleiht dem Kunstwerk eine besondere Wirkungsebene, die durch fehlende und enthaltene Information gespeist wird.

Die zuvor erwähnte Leerstelle, die in der Rezeption des Buches offen bleiben muss, weitet sich auch auf die Blockierung des Textes aus. Wäre der Betonblock nicht vorhanden, könnte nicht nur dem Titel des Buches sondern auch dem Text Information entnommen werden. Der Betonblock liegt jedoch auf einer bestimmten Seite. Es scheint fast so, als wäre der Betonblock der Inhalt der aufgeschlagenen Seiten. Geht es im Buch auf diesen Seiten vielleicht um ein Schneegestöber? Oder wird im Text beschrieben, wie ein aufgeschlagenes Buch mit Schnee bedeckt wird? All das muss Spekulation bleiben, jedoch sind es auch Fragen, die in der erwähnten Leerstelle schweben.

Dieser Punkt spielt vor allem auch im nächsten Kapitel eine Rolle, denn in weiterer Folge wird nun der Aspekt der Zerstörung am Buchobjekt *Rational Snow* untersucht werden. Mithilfe dieser beiden Argumente soll die Grenze herausgestellt werden, die eine genaue Abgrenzung zwischen den Werken, auf denen der Fokus dieser Arbeit liegt, und anderen Buchobjekten, möglich macht.

9.2.2.2 Zerstörung in *Rational Snow*

Da der Betonblock auf dem Buch aufliegt und nicht erkennbar ist, dass dieser das Buch in irgendeiner Weise beschädigen würde, kann man hier natürlich nicht von einer Zerstörung des Buches im wörtlichen Sinne sprechen. Jedoch ist der Text auch hier dem Betrachter entzogen, das Lesen wird unmöglich gemacht. Der Raum für das Lesen ist begrenzt und ausgelöscht.¹⁶⁰ Der Raum, der das Blickfeld des Lesers ausmacht, und der durch das Umblättern der Seiten in Anspruch genommen wird, ist durch den Beton blockiert. Damit ist auch der Zugang zur im Buch enthaltenen Information versperrt. Das Buch wird seines Zweckes entledigt. Es handelt sich sozusagen um eine symbolische Zerstörung, die in der Verhinderung der Nutzung des Buches liegt. Auch hier haben wir es mit dem Paradoxon zu tun, das bereits mehrmals festgestellt wurde. Dadurch, dass der Zugang zum Buch und zu den darin enthaltenen Informationen versperrt wird, wird ein Kunstwerk geschaffen. Die Transformation findet aber hier nicht nur auf der materiellen Ebene statt, dadurch nämlich, dass das Buch tatsächlich zerstört würde, sondern auch auf einer symbolischen Ebene. Natürlich könnte man den Betonblock vom Buch heben, sofern dieser nicht etwa durch eine klebende Substanz daran befestigt ist, und es damit wieder benutzbar machen. Diese Handlung würde allerdings wiederum die Zerstörung des Kunstwerkes mit sich bringen. Die Zerstörung ist also wahrscheinlich nicht irreversibel, aber hat sie einmal stattgefunden, liegt in jeder erneuten Umkehrung ein weiteres zerstörerisches Moment.

Die Tatsache, dass der Betonblock das Buch unter sich begräbt, birgt allerdings auch ein Hindeuten auf die bestimmten Seiten, die durch den Block aufgeschlagen bleiben. Durch das Fehlen des Blocks würden die Seiten, die durch die Bindung zusammengezogen werden, vermutlich gar nicht auf diese Art und Weise aufgeschlagen bleiben. Ein leichter Windstoß könnte sie umblättern.

Auf einer weiteren Ebene ergibt sich ein Paradoxon. Die Fixierung, die im Buch durch den Betonblock stattfindet, ergibt im „Profil“ des Buches die schön geschwungene Linie, die für die aufgeschlagenen Seiten eines gebundenen Buches charakteristisch sind. Die Fixierung durch den Block macht das Buch in Verbindung mit dem Fehlen jeglicher Schrift gleichsam zum einem Emblem aller Bücher. Damit

¹⁶⁰ Stewart 2011, S. 71.

kann auch hier ein Kommentar zum Medium Buch im Allgemeinen gemeint sein, dessen verhärtete Strukturen nicht mehr zeitgemäß sind.

Ein weiterer Grenzfall der Zerstörung wird im folgenden Beispiel verhandelt. Auch hier wird der Zugang zum Buch versperrt, in diesem Fall jedoch zu einem geschlossenen Buch.

9.3 Grenzfall Zerstörung. – Lázló Lakner: Werkserie *Ästhetische Schriften*, ab 1971

In der Werkserie *Ästhetische Schriften* nutzte Lakner mehr als zwanzig kunsttheoretische Schriften von Platon bis zur Gegenwart für die Erstellung seiner Buchobjekte.

Ursprung seiner Arbeit ist nach Aussage des Künstlers eine Reihe von Begebenheiten, die sich ab dem Jahr 1954 zugetragen hatten. Gerade erst hatte Lakner sein Kunststudium begonnen, da erhielt er vom marxistischen Philosophen Georg Lukács, einem ungarischen Landsmann, dessen Buch „Esztétika“. Georg Lukács hatte es für Lakner mit einer persönlichen Widmung versehen. Lukács war schon kurz darauf wegen seiner Beteiligung am Ungarischen Volksaufstand in der UdSSR verfeimt. Dieses Buch als eine Art Reliquie verehrend, hingte Lakner es zehn Jahre später, also 1964, mit einer Schnur verknotet an die Wand seines Ateliers in Budapest (Abb. 19), wo es trotz der Provokation, die dieser Geste innewohnte, für jeden sichtbar war. Dort hing es weitere sechs Jahre, jedoch von Lakner selbst fast unbeachtet, bis 1970 der Tag kam, an dem der Künstler das Buch „plötzlich mit neuen Augen entdeckte“. „Es war etwas ‚Formuliertes‘. Es war ein Kunstwerk.“¹⁶¹ Mit einer Schnur kreuzförmig wie ein Paket verknotet und an eben dieser Schnur an der Wand aufgehängt, sah Lakner auch „das Andenken als ein Formuliertes, als eine Metapher.“¹⁶²

Im Folgenden verfuhr er dann ebenso mit den Büchern der Werkreihe *Ästhetische Schriften*, zum Beispiel mit Platons „Symposion“, Albertis „De Re Aedificatoria“ und Hegels „Ästhetik“ sowie Heideggers „Der Ursprung des Kunstwerks“. Die große Zeitspanne, über die diese Veröffentlichungen entstanden sind, macht die Serie zu einer Art Chronologie der theoretischen Beschäftigung mit Kunst, da sie das

¹⁶¹ Flügge 2009, S. 11f.

¹⁶² 8 from Berlin. (Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein, 10.12.1975-8.1.1976). Berlin 1976. Zit nach Gedinat et. al. 1980, S.74.

Augenmerk auch auf den zeitlichen neben dem inhaltlichen Aspekt werfen. „Die Reflexion über Kunst wird selbst Kunst.“¹⁶³

MATTHIAS FLÜGGE beschreibt in seinem Text zur Lakner-Monographie aus dem Jahr 2009, wie der Akt des Verschnürens in Zusammenhang mit Lakners Herkunft steht:

„Lukács und Ernst Bloch, die beide im Osten nicht mehr verlegt wurden, in Bibliotheken und Antiquariaten aber verfügbar blieben, waren die zentralen Gestalten unserer Studienzeit in Ostberlin. Und der Sozialismus, in dem wir lebten, war selbst eine Art autoritärer Buchreligion. Der einfache Akt des Verschnürens, dessen puristische, auf keinen äußerlichen Effekt bedachte Reproduktion und ihr Aussenden in die Welt erschienen als machtvolle Metapher der Situation. Es war ja kein Verbrennen, es war ein Verschnüren, konnte liebevolle Bewahrung ebenso bedeuten wie Verweigerung einer Botschaft oder aber: Zensur.“¹⁶⁴

Zum einen wird durch das Verschnüren der Zugang zum Buch und zu seinem Inhalt erschwert, worin eine Kritik an eben jenem Inhalt liegen könnte. Die Autoren des Ausstellungskatalogs zur Ausstellung im Jahr 1980 in der Universitätsbibliothek in Freiburg im Breisgau JÜRGEN GEDINAT ET. AL. sehen ebenfalls einen Hinweis auf Zensur, der durch dieses äußerliche Zeichen für Verbotenes geliefert wird. Dieses wiederum wecke die Neugierde und das Begehren nach dem Brechen des Verbotes. Andererseits wird das Buch durch das Verschnüren auch konserviert, der Inhalt bewahrt. Vor allem vor dem Hintergrund der Aussage Lakners, dass das Buch von Georg Lukács für ihn als Fetisch und „Reliquie seiner ‚Ontogenese‘“ gedient hatte, wird dieser Aspekt interessant.¹⁶⁵

Bei der hier vorgestellten Werkserie handelt es sich nicht im engeren Sinne um Zerstörungen der Bücher, jedoch wird das Buch auch in diesem Fall unbenutzbar, das heißt unlesbar gemacht. Durch die Verschnürung wird ein herkömmlicher Gebrauch eines Buches verhindert. Die als Kunstwerk ausgestellten verschnürten Bücher dürfen in der Ausstellung selbstverständlich nicht berührt, entsnürt und gelesen werden.

Dies hätte wie bereits mehrfach in dieser Arbeit dargelegt wiederum die Zerstörung des Kunstwerks zur Folge. Zur Schaffung dieses Kunstwerks musste jedoch der Zugang zum Buch durch den Künstler versperrt werden. Diese destruktive Geste,

¹⁶³ Gedinat et. al.: Lázló Lakner. In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980, S. 73f.

¹⁶⁴ Flügge 2009, S. 12.

¹⁶⁵ Gedinat et. al. 1980, S. 73f.

die das Buch selbst zwar unbeschadet lässt, den Zweck, den es ausübt, nämlich Medium und Informationskanal zu sein, jedoch konterkariert.

Die verschnürten Bücher Lakners können als eine Vorstufe oder zumindest Parallelmotiv zum Akt der Zerstörung gesehen werden. Dies wird klar, wenn man eine weitere „Reliquie“ aus Lakners Bestand betrachtet:

„In den letzten Tagen des Zweiten Weltkrieges traf ein in den Straßenkämpfen verirrter Schuss das Bücherbord in der Wohnung der Eltern des Künstlers. Er ging genau in den Rücken einer Ausgabe der Gedichte des ungarischen Dichters Sándor Petöfi , der 26-jährig 1849 im ungarischen Freiheitskampf gegen die Habsburger fiel. Ein Menetekel. László Lakner hat den kleinen roten Band mit dem Einschussloch wie eine Reliquie bewahrt. So trat zum Motiv des Verschnürens das des gewaltsamen Verletzens. Zerschossene Bücher tauchen im Werk des Künstlers seither immer wieder auf.“¹⁶⁶

Dieser Einblick bestätigt die Verbindung, die Lakners Verschnürungen zum Akt des Zerstörens haben, tendieren Sie doch eher von der Grenze zum Verletzen der Bücher weg. Dies lässt sich zumindest auf formaler, und materieller Ebene feststellen. Doch wie sieht es in diesem Zusammenhang aus kunsttheoretischer Sicht aus?

Durch die Auswahl und die Titel der gewählten Bücher ergibt sich eine Selbstreferenz, die Kunstwerk und Buch in eine gemeinsame Ebene bringen. Da sie sich alle auf das Thema Ästhetik und damit en gros auch auf Kunst beziehen, entstehen Kunstwerke, deren Inhalt sich ebenfalls mit Kunst befasst, dieser wird jedoch von Betrachter und Betrachterin ferngehalten. Zusätzlich nutzt das Werk die Symbolik eines an der Wand hängenden Gemäldes. Durch den Bruch mit dem akademischen Gemälde – indem es nämlich keines ist und dennoch wie eines präsentiert wird – und dem akademischen Realismus, der durch das Ausstellen eines realen Gegenstandes auf die Spitze getrieben wird, kommt eine weitere Ebene ins Spiel. Durch die Auswahl kunsttheoretischer Schriften, wird dieser Bezug zu den akademischen formal-ästhetischen Reglements und deren Diskussion in den Kunstwissenschaften hergestellt. Ein weiterer Bruch mit akademisch-formalen Gegebenheiten ist die Integration von Schrift ins Bildfeld sowie der graphischen Elemente, die die Schnur bildet. Beides sind Mittel der Kubisten, die wiederum auch die Anfänge des objet trouvé begründeten. Dieses Werk präsentiert sich in einer

¹⁶⁶ Flügge 2009, S. 12.

hybriden Form aus akademischer Hängung, Elementen der Moderne und zeitgenössischer Buchkunst und ist damit ein weiterer Kommentar zu Entwicklungen und Neuerungen in der Kunst, sowie der Reflexionen darüber. Doch eindeutig ist dieser Kommentar nicht, spielt er doch auf Verborgenes und Angedeutetes an, auf Unklarheiten, Diskussion und Mischformen, die eine eindeutige wissenschaftliche Position zur Ästhetik erschwert, wenn nicht gar ganz verhindert. Das Kunstwerk, das sich selbst zu erklären versucht, scheitert mit diesem Vorhaben durch seine „Zerstörung“, das heißt durch seine Verschließung, an seinem eigenen Wesen.

10. Metaebene: Dekonstruktion eines Systems am Beispiel von Matias Faldbakken: *Untitled (Book Sculpture)*, 2008/2012

Die Zerstörung eines Buches ist die Zerstörung eines in sich geschlossenen Systems mit vielen Bedeutungsebenen. Zum einen wird die Ebene der Buchstaben zerstört, ein System, das zur Bedeutungsgenerierung verwendet wird. Zum anderen wird das System der Wörter zerstört, das im Ganzen einen Text gibt, dessen reale Bedeutung sich oft mit einer weiteren, nur gedachten Bedeutungsebene vermischt. Weiters wird ein Symbol für weitere Systeme zerstört, die in Kapitel 2 beschrieben wurden, zum Beispiel das des Mediums Buch, der Wissenschaft, der Gesellschaft oder der Bildung. Wird die Zerstörung noch eine Ebene höher getragen, indem nämlich in genau so eine Institution eingegriffen wird, verlagert sich die Bedeutung der Zerstörung vom symbolischen Wert auf einen realen. Doch selbst dieser großräumige Eingriff in eine solche Institution hat noch immer eine symbolische und bedeutungsgeladene Ebene. Im folgenden Beispiel soll versucht werden, an einem Kunstwerk, das zwischen Skulptur, Installation und Intervention changiert, denn hier kann nun nicht mehr von *Buchobjekt* gesprochen werden, und das genau solche Mechanismen anwendet, die nächsthöhere Ebene der „Bücherzerstörung“ darzulegen.

Matias Faldbakken, der selbst auch als Autor tätig ist, reflektiert in seiner Installation für die dOCUMENTA (13) die Umgebung des Buches und den Kontext, in dem es sich befindet. Es ist daher für den vorliegenden Zusammenhang interessant, da hier nicht eine Zerstörung des Buches selbst vorgenommen wird, sondern die eines abstrakten Büchersystems, indem diese sich befinden.

Das Werk besteht aus einer Installation, die in den Räumen der Zentralbibliothek in Kassel installiert wurde. Es liegen an mehreren Stellen Bücher in Unordnung auf einem Haufen am Boden, die allem Anschein nach gewaltsam aus den Regalen gerissen wurden.¹⁶⁷

Faldbakken hatte die Intervention bereits 2008 in Norwegen in der Deichmanske bibliotek in Oslo vorgenommen (Abb. 20), bei der es sich um die Stadtbibliothek Oslos handelt. Auch in Kassel sind die Maßnahmen, die bereits in Oslo zum Werk gehörten durchgeführt worden. Das Werk war 2008 in Oslo für zwei Wochen zu sehen und war nicht als solches gekennzeichnet. Für den Fall, dass Besucher und Besucherinnen sich nach der Ursache für die Unordnung erkundigten, hatte der Künstler mit dem Bibliothekspersonal im Vorfeld eine genormte Antwort ausgemacht: „It is somewhat unclear how this happened, but we have been told by the management that it will be taken care of shortly.“ Die Bücher waren für die Besucher und Besucherinnen noch immer zugänglich, es veränderte sich lediglich die Art und Weise, wie sie an ihr begehrtes Wissen gelangten. Bücher mussten in dieser Unordnung gesucht werden, möglicherweise mussten die Bibliotheksbesucher und Bibliotheksbesucherinnen sogar über den Stapel springen.¹⁶⁸

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Reaktionen der Besucher und Besucherinnen. Über diese wurde ein Blog geführt, der selbst als Teil des Werks anzusehen ist. Manche Besucher und Besucherinnen waren verärgert über die Unordnung, andere begannen sogar selbst aufzuräumen, nur um frustrierenderweise das Chaos am nächsten Tag wieder ebenso vorzufinden.¹⁶⁹

10.1 Objet-trouvé-Moment in *Untitled (book sculpture)*

Faldbakken nutzt die vorgefundenen Bücher der Bibliothek als Material für seine Installation. Hier findet sich das Objet-trouvé-Moment in Faldbakkens Installation auf einer ganz neuen Ebene als diese in der vorliegenden Arbeit bisher behandelt

¹⁶⁷ Kuzma, Marta: Matias Faldbakken. In: dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch/The Guidebook. Katalog/Catalog 3/3. (Ausst. Kat. dOCUMENTA (13), Kassel 2012). Ostfildern: Hatje-Cantz 2012, S. 426.

¹⁶⁸ Eeg-Tverbakk, Per Gunnar; Jakobsen, Kjetil: Space for interference. In: Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication, 2, 2011. S. 41-62. Online-Ressource als pdf vorliegend: http://brage.bibsys.no/khio/bitstream/URN:NBN:no-bibsys_brage_26732/3/EJPC_2%201_2_art_Eeg-Tverbakk_Jakobsenmarch.pdf (14.10.2012), S. 7f.

¹⁶⁹ Eeg-Tverbakk, Per Gunnar: Critical reflections on *Space of Interference*. Phil. Diss. (unpubl.), Oslo 2012, S. 21.

wurde. Das Moment des Vorfindens wird bewusst in die Installation mit einbezogen, da die Bücher nur minimal von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt wurden. Zudem stellt Faldbakken durch die Wahl von Büchern als Material für seine Installation eine Verbindung zu seinem Schaffen als Autor her: „such an intervention would also serve to highlight Faldbakken’s literary production and the dual role he plays as both an author and an artist.“¹⁷⁰

Die Tatsache, dass Faldbakken die Bibliothek als Ausführungsort für sein Werk wählte, ließ die kulturelle Institution in den Werkkontext mit einfließen, welche nun auch als „vorgefundenes Objekt“ gelten kann, wenn auch in einem abstrakten und ausgeweiteten Sinne. Doch der Mechanismus bleibt gleich. Es wird über die Einbeziehung eines kunstfremden Gegenstandes – in diesem Fall ersetzt durch eine Institution – eine Reflexion über diesen und seine Beschaffenheit hervorgerufen. Die Bibliothek selbst sieht sich durch Faldbakkens Arbeit in ihrer eigenen Position bestärkt: „[...] by appropriating the artists’ interventions they can strengthen their own position.“¹⁷¹

Die Deichmanske bibliotek ist Norwegens größte Bibliothek und wird täglich von etwa 1300 Besuchern und Besucherinnen frequentiert. „[...] the library’s monumental and grand architecture supported the notion that the Deichmancke Library was an icon of the idea of a library.“¹⁷²

Vor allem in der kulturpolitischen Debatte über Position und Pflichten der Bibliotheken in Norwegen, könne die Intervention des Künstlers in der Deichmanske bibliotek helfen, die Neupositionierung der Institution Bibliothek zu unterstützen. Durch die neuen Wege, die notwendig wurden um die Bücher zu suchen, könne im übertragenen Sinne ein radikaler Angriff auf das System gesehen werden. In einer unveröffentlichten Pressemitteilung, die aufgesetzt wurde, falls das Werk Faldbakkens eine öffentliche Debatte hervorrufen sollte, äußerte sich die Direktion der Bibliothek diesbezüglich wie folgt: „In this light, we can see Faldbakken’s sculpture as a highly topical comment on the idea of a new library space.“¹⁷³

Durch die Verwendung einer vorgefundene institutionalisierten Systematik von Büchern in seinem Werk, kommentiert der Künstler also auch eben jene Position, in

¹⁷⁰ Eeg-Tverbakk 2012, S. 23.

¹⁷¹ Eeg-Tverbakk 2011, S. 16.

¹⁷² Eeg-Tverbakk 2012, S. 24.

¹⁷³ Eeg-Tverbakk 2011, S. 16.

der sich diese Institution befindet – ebenso wie zuvor genannte Beispiele sich mit der symbolträchtigen Semantik des Buches auseinandersetzen.

10.2 Restlesbarkeit in *Untitled (book sculpture)*

Die Dimension der Restlesbarkeit auf den Büchern ist in der Betrachtung dieses Werkes auf einer anderen Ebene zu sehen als in den bisher behandelten Fällen. Der Fokus liegt in diesem Werk nicht auf dem einzelnen Buch und dessen Inhalt. Interessant ist allerdings die Tatsache, dass die Beschriftungen, die für Systematik der Bücher unumgänglich sind, noch immer vorhanden sind. Die Bücher haben in der Ordnung einer Bibliothek Codes, die meist aus Zahlen und Buchstaben bestehen auf dem Buchrücken angebracht. Diese Systematik, deren Bezeichnungen auch auf den Regalen angebracht sind, soll hier als die Restlesbarkeit gelten. Besucher und Besucherinnen, die die auf dem Boden liegenden Bücher wieder in die Regale einräumten, nutzten die Systematik der Bibliothek, um die richtige Reihenfolge der Bücher wieder herzustellen. Die Restlesbarkeit befindet sich hier ebenso wie die Zerstörung auf einer Metaebene, da die Systematik nur am Rande Aufschluss über den Inhalt der Bücher gibt. Vornehmlich dient sie dazu, ein gesuchtes Buch zu finden und umgekehrt auch wieder richtig einsortieren zu können. Diese auf das abstrakte System verweisenden Etiketten sind auf den am Boden liegenden Büchern nur noch zum Teil lesbar, sie werden von obenauf liegenden Büchern verdeckt oder sind nicht zu sehen, weil ein Buch aufgeschlagen am Boden liegt. Wie in den vorangegangenen Beispielen die Titel der Bücher, verweisen die Kürzel der Systematik hier auf eine Information, deren Rezeption durch den Eingriff des Künstlers gestört wurde.

Durch die Störung wird auf das System aufmerksam gemacht, durch das die Bibliothek benutzbar wird. „[it] suspends existing categories of order, while highlighting their importance.“¹⁷⁴

10.3 Zerstörung in *Untitled (book sculpture)*

Bereits im Vorfeld zu *Untitled (Book Sculpture)* arbeitete Faldbakken mit Werken, die sich mit Vandalismus und Zerstörung auseinandersetzten. Der Kurator EEG-TVERBAKK berichtet in seiner Doktorarbeit „Critical Reflections on *Space of*

¹⁷⁴ Eeg-Tverbakk 2012, S. 24.

Interference“, in deren Zusammenhang auch Faldbakken seine Arbeit realisierte, über die Genese des Werks:

„Another possibility was destruction. Faldbakken had already created a number of works for the gallery in which the vandalism was a central motif. We discussed how this concept might be developed, and Faldakken made several suggestions, including placing a bunt-out car in the centre of Oslo as a visual and cultural experiment. I was more attracted to a different suggestion that involved tearing books from a library shelf, and staging what looked like an act of vandalism in a public cultural institution.“¹⁷⁵

Faldbakken reißt die Bücher, die er aus dem Regal zieht und auf dem Boden liegen lässt, auch aus ihrer Ordnung, aus ihrer Systematik. Er tut dies als „Zeichen einer Abwesenheit“, als „Feld des Nichtseins“, des „Ohne-Arbeit-Seins“.¹⁷⁶ Er belässt sie in ihrem institutionellen Kontext, nimmt aber dennoch eine räumliche Verschiebung in einem abstrakten System vor, durch die er eine reale, ebenfalls vorgefundene und oktroyierte Systematik zerstört und damit hinterfragt. Es findet also keine Zerstörung des Buches an sich statt. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass durch den unsachgemäßen Umgang mit den Büchern auch Schäden entstehen können, die als starke Gebrauchsspuren selbst nach der Auflösung der Installation erhalten bleiben. Dies ist auch ein Grund, warum EEG-TVERBAKK und Faldbakken nicht annahmen, dass sie Zugang zu den bibliothekseigenen Beständen bekämen.

„[...] we thought that it was highly unlikely that the Library would allow Faldbakken to chuck their books on the floor. The danger of damaging the books was great. [...] we soon found that the Library had a more straightforward and pragmatic attitude to books than we did, and they were not afraid of damage.“¹⁷⁷

Doch das primäre Augenmerk lag nicht auf der Zerstörung der Bücher: Mit der Zerstörung des Systems, dem die Bücher in dieser Bibliothek eingeschrieben sind, eröffnet Faldbakken eine Metadiskussion, die nur in diesem institutionellen Kontext stattfinden kann. Ausdrücklich setzen der Kurator Per Gunnar Eeg-Tverbakk und der Künstler selbst die Arbeit in einen institutionskritischen Kontext.¹⁷⁸ Die Verbindung zu wissenschaftlicher Praxis und kritischem Hinterfragen der Ergebnisse liegt auf der Hand, aber auch außerhalb dieses Konzepts wirft die Neu- und Unordnung Fragen auf. „Das Wissen“ im Allgemeinen wird auf die Probe gestellt, indem die

¹⁷⁵ Eeg-Tverbakk 2012, S. 23.

¹⁷⁶ Kuzma 2012, S. 426.

¹⁷⁷ Eeg-Tverbakk 2012, S. 25.

¹⁷⁸ Eeg-Tverbakk 2011, S. 15.

Bedeutungsfacette „Wissen“ des Buches und die institutionalisierte Bedeutung der Bibliothek genutzt und konterkariert werden.¹⁷⁹ Der institutionskritische Ansatz richtet sich in Faldbakkens Arbeit jedoch nicht einfach oppositionell gegen die Institution Bibliothek:

„It [*Untitled (book sculpture)*] upsets a governing principle of order and replaces it with chaos. [...] It may seem like the form of intervention [...] coincides with a constructive type of institutional critique. [...] we are not talking about a conflict of interest, rather a form of cooperation. Following initial talks and negotiations [...] the library accept[s] and authorize[s] the artists' work.“¹⁸⁰

Ähnlich wie bei den in dieser Arbeit behandelten Buchobjekten wird in Faldbakkens Arbeit zwar eine Zerstörung der Bibliothekssystematik vorgenommen. Allerdings regt diese zum Nachdenken über diese Institution an. Ebenso wie die Buchobjekte auch immer eine Wertschätzung des Mediums Buch beinhalten, obwohl ihnen das zerstörerische Moment innewohnt, ist auch bei Faldbakken zwar eine dekonstruierende Ebene in der Intervention enthalten. Da diese aber mit der Leitung der Bibliothek abgesprochen ist, handelt es sich vielmehr um einen Fingerzeig, um ein Aufmerksammachen auf die Gegebenheiten innerhalb der Institution. Zudem handelt es sich um eine vorübergehende Installation, wodurch sie lediglich zu einer Destabilisierung¹⁸¹ des Systems wird, nicht zu einer endgültigen Zerstörung.

Werden die Bücher von Besucherinnen oder Besuchern zurück in ihre ursprüngliche Systematik gestellt, wird dadurch auch eine Zerstörung des Kunstwerks hervorgerufen. Hier tritt erneut das Paradoxon zutage, das in den zuvor betrachteten Werken bereits aufgetreten ist. Faldbakken provoziert durch die fehlende Kennzeichnung als Kunstwerk jedoch geradezu diese Zerstörung: „By leaving the intervention unannounced to the public, all the library's staff and (unsuspecting) visitors were involved in the fiction produced by Faldbakken's work. In this way, they were all participants in an institutional and social experiment.“¹⁸²

¹⁷⁹ Eeg-Tverbakk 2011, S. 10.

¹⁸⁰ Eeg-Tverbakk 2011, S. 15.

¹⁸¹ Ebenda: „destabilization“.

¹⁸² Eeg-Tverbakk 2011, S. 8.

11. Conclusio

Wie einleitend beschrieben, war das Ziel dieser Arbeit, Definitionen und Abgrenzungen im Bereich der Buchobjekte zu erleichtern, indem ein bestimmtes Feld von Skulpturen untersucht wird, dessen Objekte drei Bedingungen erfüllen. Zur Illustration dieser drei Bedingungen und ihrer Wesenszüge, wurden zwei Beispiele ausführlich besprochen. Anhand dieser konnte herausgestellt werden, welche bedeutungsgenerierende Auswirkung die Kombination der drei Qualitäten der Buchobjekte haben.

Als zweiter Teil der Analyse wurden Grenzfälle der festgestellten Modalitäten untersucht, um exemplarisch aufzeigen zu können, an welchen Punkten die Dimensionen der besprochenen Bedingungen enden und sich andere Felder der Buchobjekte auftun.

Das *Objet-trouvé*-Moment ist nachweislich an allen vorliegenden Beispielen zu erkennen, wenn diese mit vorgefertigten Büchern arbeiten, die vor dem künstlerischen Eingriff auch ihrem ursprünglichen Zweck dienen. Es stellte sich heraus, dass gebundenes Papier ohne schriftliche Information, also ein „leeres Buch“ zwar die gesellschaftlich-kulturelle Bedeutungsaufladung des Buches trägt, diese jedoch bei Büchern mit Informationsgehalt eine weitere Dimension erlangt.

Es konnte daraus folgernd ebenfalls bewiesen werden, dass die Restlesbarkeit im Hinblick auf die Rezeption eines Werks eine entscheidende Rolle spielt. Die Lesbarkeit des Titel eines Buches, sowie der durch diesen assoziierte Inhalt – dabei ist es irrelevant, ob die Hypothese des Rezipienten oder der Rezipientin über den Inhalt zutrifft – wirkt sich radikal auf die Wahrnehmung und Interpretation des Buchobjektes aus.

Einen weiteren Impuls zur Rezeption gibt der künstlerische Eingriff in Form einer Zerstörung. Diese kann auch lediglich auf einer symbolischen Ebene in Form des Blockierens des Zugangs zum Werk stattfinden. Daher resultiert aus diesem künstlerischen – eigentlich destruktiven – Eingriff ein produktives Schaffensmoment. Dadurch ergibt sich ein Paradoxon: Buchobjekte werden nicht wie andere Skulpturen fast ausschließlich aus der Imagination des Künstlers oder der Künstlerin generiert, sondern müssen sich nicht nur mit dem vorliegenden Gegenstand und seinen Qualitäten und Bedeutungsaufladungen auseinandersetzen, sondern tragen dadurch

auch immer zu seiner Zerstörung bei, um ein Kunstwerk gestalterisch erschaffen zu können.

Um einen etwas weiter gefassten Blick zu wahren, wurden auch die Auswirkungen der drei Kriterien auf ein Werk untersucht, das sich mit einem System von Büchern auseinandersetzt, also auf einer Metaebene Qualität und Bedeutungsaufladung des Buches thematisiert. Die zuvor erarbeiteten Ergebnisse konnten zwar nicht eins zu eins auf dieses Werk übertragen werden, jedoch finden sich ihre Spuren auch auf dieser Ebene der bibliophilen Kunstwerke.

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Buchobjekte, die die genannten drei Kriterien erfüllen, ein eigenes Feld der Buchskulpturen bestreiten. Eine Betrachtung dieses Feldes hat gezeigt, dass eine Untersuchung nach diesen drei Charakteristika für die Entwicklung der Definition verschiedener Kategorien der Buchobjekte hilfreich sein kann.

12. Abbildungen

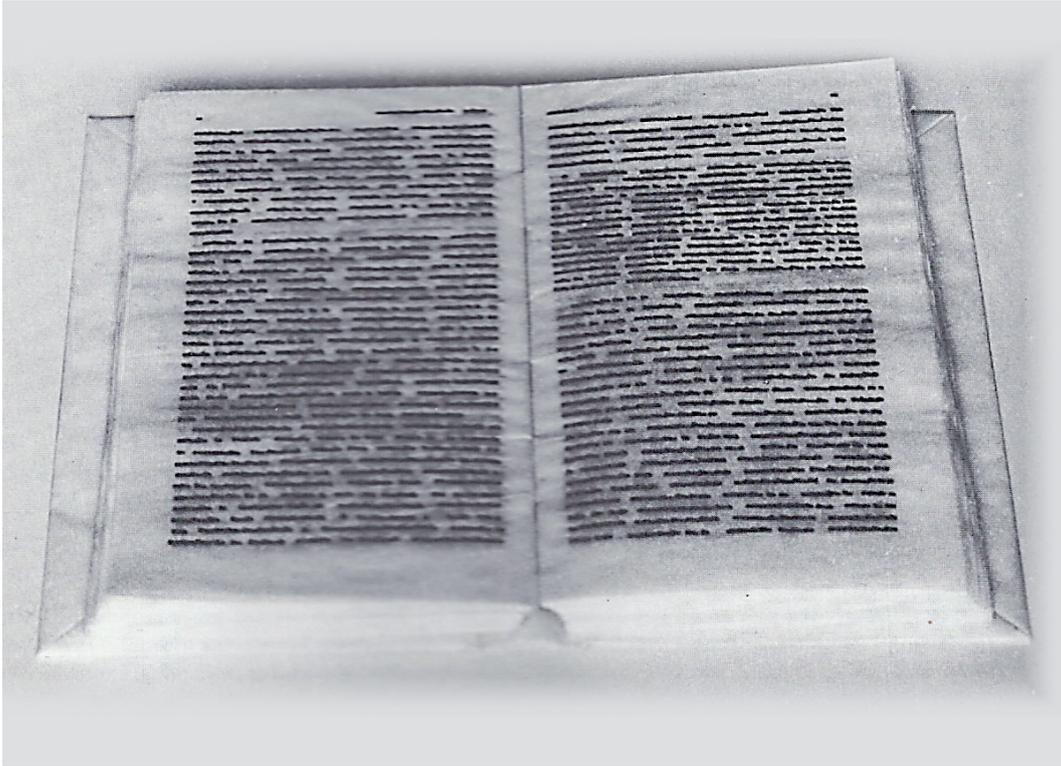


Abb. 1: Irma Blanck: Lessons. Pergamentpapier, Chinatusche. 18,1 x 10,5 x 1,8cm, 1976, signiert.



Abb. 2: Timm Ulrichs: Handlese-Kunstbuch (Chiromantisches Manuskript). Bronze. 21,5 x 10,4 x 10,6cm, 1966/77, Auflage: 13 Exemplare.

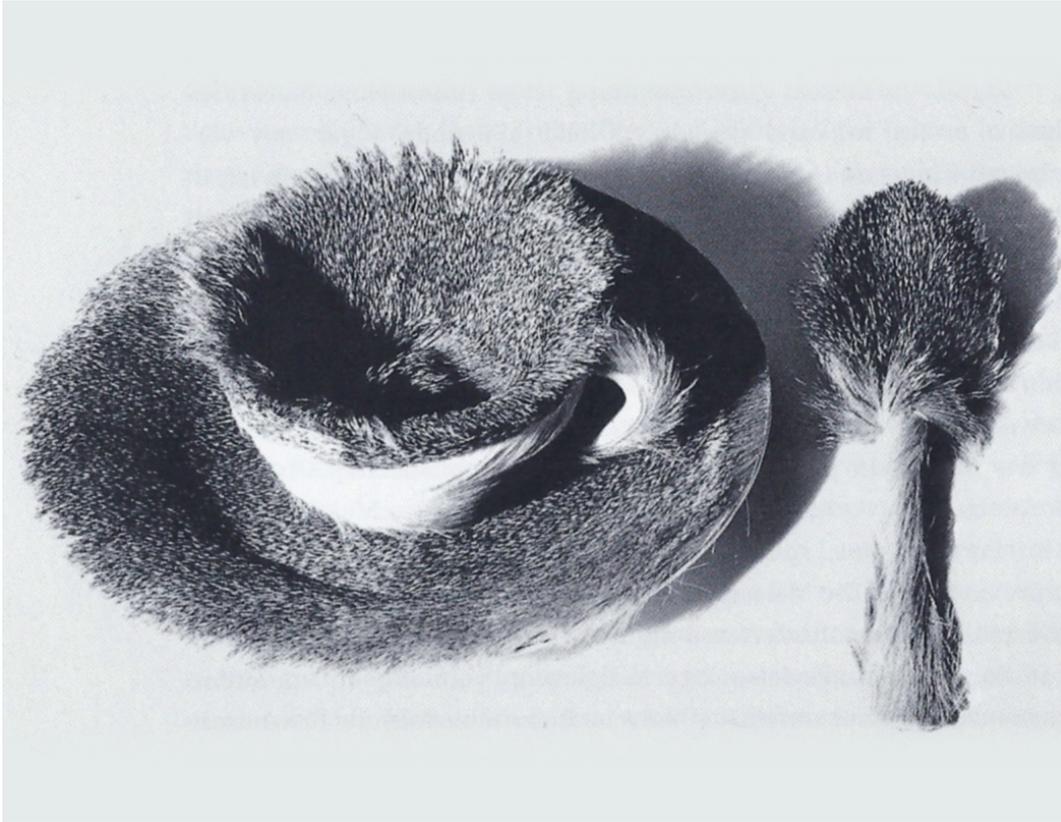


Abb. 3: Meret Oppenheim: Déjeuner en fourrure. Tasse, Teller, Löffel, Pelz. Durchmesser 23,7cm, Höhe 7,3cm, 1936. Foto: Man Ray.



Abb. 4: Georgia Russell: De Baudelaire au Surréalisme. Zerschnittenes Buch. Abmessungen unbekannt, 2007. Courtesy: England & Co Gallery.



Abb. 5: Dieter Roth: Literaturwürste. Gewürze, Fett, Wurstdärme, Abmessungen unbekannt, 1974. Archiv Sohm.

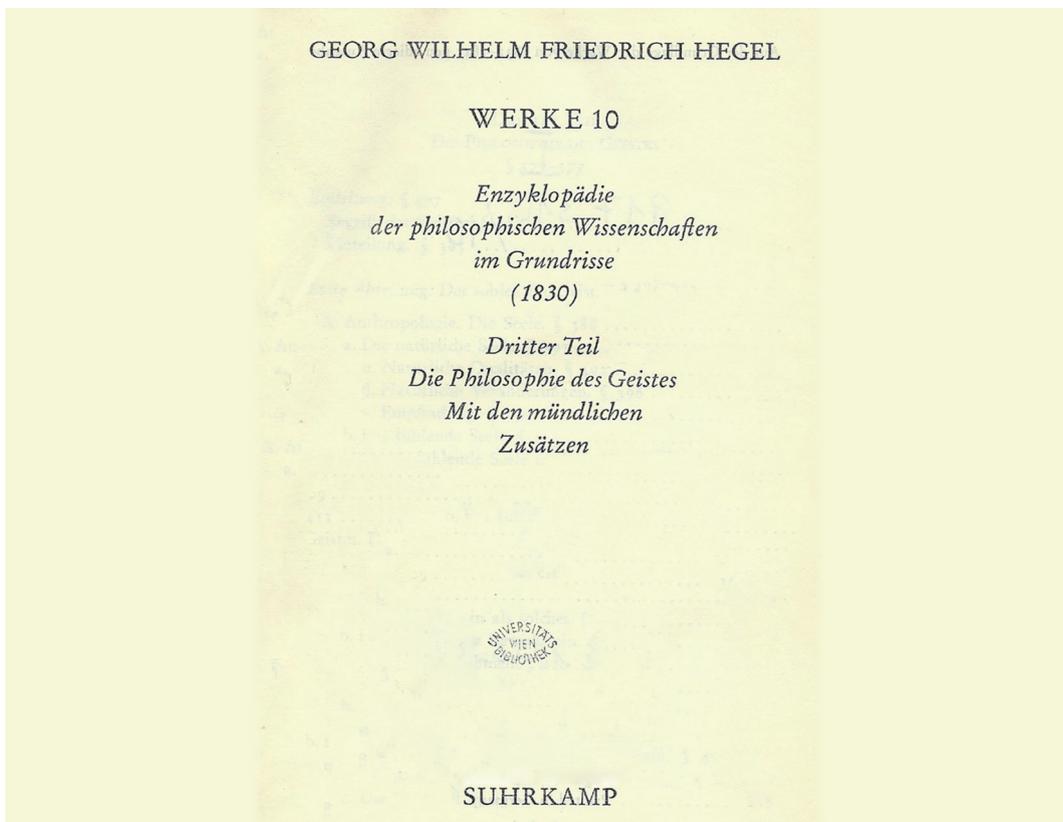


Abb. 6: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Werke in 20 Bänden, Titelblatt Band 10.

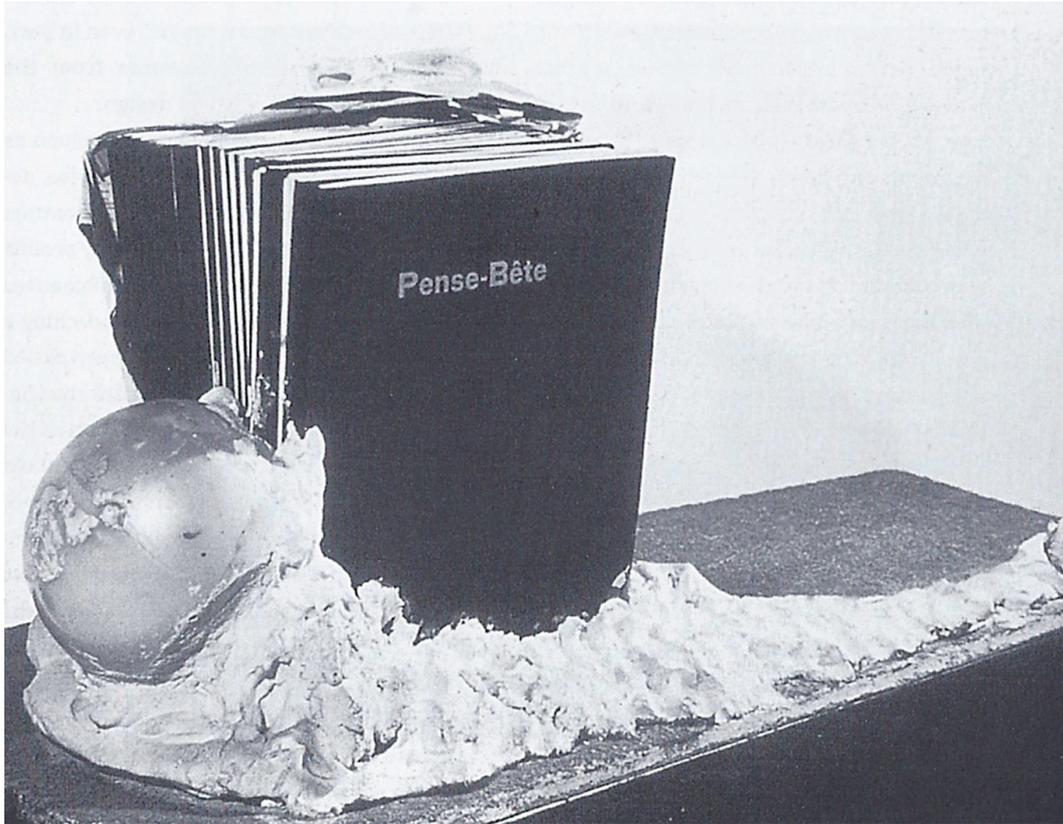


Abb. 7: Marcel Broodthaers: Pense-Bête. Bücher, Papier, Gips, Plastikkugel, Holz. 38 5/8 x 31 1/8 x 16 7/16 inch, 1963. Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York.



Abb. 8: Wolf Vostell: Betonierungen. Betonblock gegossen mit Aluminiumplakette. 5,0 x 34,0 x 25,0cm, 1970. Privatbesitz Zürich.



Abb. 9: Dorothea Reese-Heim: Geisterhaus. Abmessungen unbekannt, 2001.



Abb. 10: Dorothea Reese-Heim: Gesetzes Text. Abmessungen unbekannt, 1999.



Abb. 11: Robert The: The Medium is the Massage. Zerschnittenes Buch. Abmessungen unbekannt, 2008. Foto. Robert The.



Abb. 12: Robert The: The Catcher in the Rye. Abmessungen unbekannt, 2006/2010. Private Sammlung, Foto: Robert The.

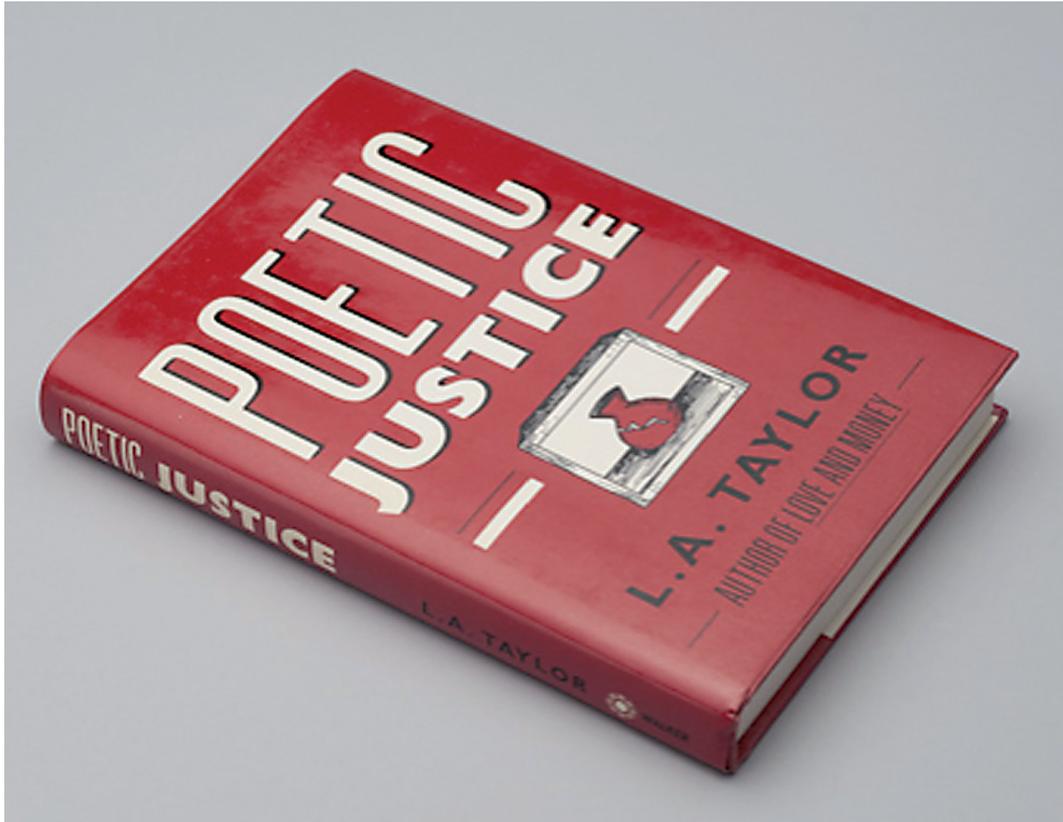


Abb. 13: Robert The: Poetic Justice, Abmessungen unbekannt, 2003. Private Sammlung, Foto: Robert The.



Abb. 14: Robert The: Poetic Justice, Abmessungen unbekannt, 2003. Private Sammlung, Foto: Robert The.



Abb. 15: Robert The: Gideons Biblegun, Abmessungen unbekannt, 2008. Private Sammlung, Foto: Robert The.



Abb. 16: Robert The: Auswahl von Buchobjekten aus den 1990er Jahren. Foto: Robert The, 2010. Sammlung des Künstlers.



Abb. 17: Jonathan Callan: Rational Snow. Buch und Gasbeton. 21 x 28 x 48cm., 2002. Courtesy of the artist



Abb. 18: Jonathan Callan: Mass. Buch und Silikon. Abmessungen unbekannt, 2003. Courtesy of the artist.

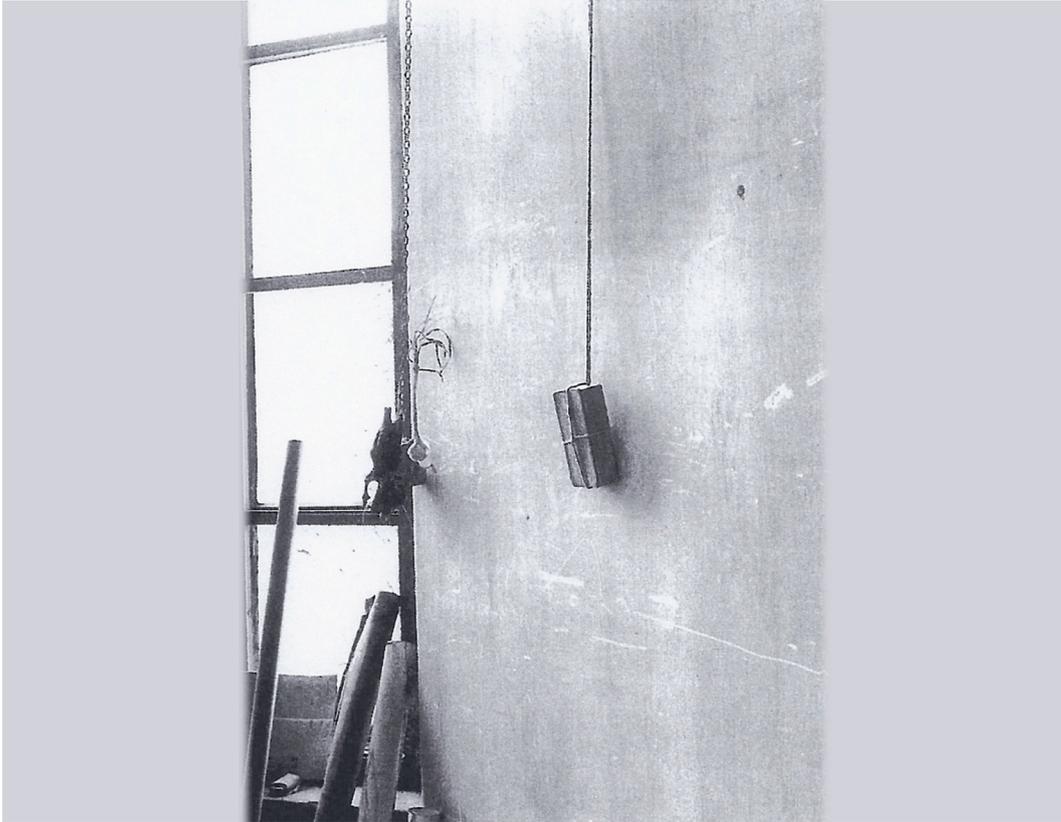


Abb. 19: Lázló Lakner: Atelierwand in Budapest mit dem Georg-Lukács-Buch an der Wand, 1964. Archiv des Künstlers.



Abb. 20: Matias Faldbakken: Untitled (book sculpture). Deichmanske Library, Oslo, 2008. Foto: Vegard Kleven.

13. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Irma Blanck: *Lessons*.

Meyer zur Capellen, Jürg et. al.: Einführung. Künstlerbücher – Buchobjekte. In: buchobjekte. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Br. 1980, S. 34.

Abb. 2: Timm Ulrichs: *Handlese-Kunstabuch (Chiromantisches Manuskript)*.

Meyer zur Capellen, Jürg et. al.: Einführung. Künstlerbücher – Buchobjekte. In: buchobjekte. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Br. 1980, S. 93.

Abb. 3: Meret Oppenheim: *Déjeuner en fourrure*.

Helfenstein, Josef: Meret Oppenheim und der Surrealismus. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1993, S. 68.

Abb. 4: Georgia Russell: *De Baudelaire au Surréalismus*.

Antaya, Christine; Sloman, Paul: Book Art. Iconic Sculptures and Installations Made from Books. Berlin: Gestalten Verlag 2011, S. 29.

Abb. 5: Dieter Roth: *Literaturwürste*.

Ausst.kat. Graphische Sammlung Albertina (Hg.): Dieter Roth. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. 1949 – 1979. [Graphische Sammlung Albertina Wien temporär im Akademiehof 7.5.-5.7.1998; Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania, 26.5.-30.7.1998]. Köln: Oktagon 1998, S. 33.

Abb. 6: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse, Werke in 20 Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970, Band 10, Titelblatt.

Abb. 7: Marcel Broodthaers: *Pense-Bête*.

Stewart, Garrett: Bookwork. Medium to object to concept to art. Chicago/London: The University of Chicago Press 2011. S. 166.

Abb. 8: Wolf Vostell: *Betonierungen*.

Barten et. al. (Hg.): Bücher ohne Worte. Buchobjekte von Künstlern der Gegenwart. Zürich: Museum Bellerive 1986, S. 75.

Abb. 9: Dorothea Reese-Heim: *Geisterhaus*

Meetz, Karen (Hg.): Unnütze Bücher = Useless books / Dorothea Reese-Heim. Mit einem Essay von Karen Meetz. Heidelberg: Kehrer 2002, S. 25.

Abb. 10: Dorothea Reese-Heim: *Gesetzes Text*

Meetz, Karen (Hg.): Unnütze Bücher = Useless books / Dorothea Reese-Heim. Mit einem Essay von Karen Meetz. Heidelberg: Kehrer 2002, S. 21.

Abb. 11: Robert The: *The Medium is the Massage*

Antaya, Christine; Sloman, Paul: Book Art. Iconic Sculptures and Installations Made from Books. Berlin: Gestalten Verlag 2011, S. 49.

Abb. 12: Robert The: *The Catcher in the Rye*
Foto: Robert The. <http://www.bookgun.com/> (7.1.2013).

Abb. 13: Robert The: *Poetic Justice*
Foto: Robert The. <http://www.bookgun.com/> (7.1.2013).

Abb. 14: Robert The: *Poetic Justice*
Foto: Robert The. <http://www.bookgun.com/> (7.1.2013).

Abb. 15: Robert The: *Gideons Biblegun* und *Biblegranade*
Foto: Robert The. <http://www.bookgun.com/> (7.1.2013).

Abb. 16: Robert The: Auswahl von Buchobjekten aus den 1990er Jahren.
Foto: Robert The. <http://www.bookgun.com/> (7.1.2013).

Abb. 17: Jonathan Callan: *Rational Snow*.
Stewart, Garrett: Bookwork. Medium to object to concept to art. Chicago/London:
The University of Chicago Press 2011. Abbildungsteil S. 125.

Abb. 18: Jonathan Callan: *Mass*.
Stewart, Garrett: Bookwork. Medium to object to concept to art. Chicago/London:
The University of Chicago Press 2011, S. 71.

Abb. 19: Lázló Lakner: Atelierwand in Budapest mit dem Georg-Lukács-Buch an der
Wand. Lakner, Lázló: Buchwerke. Berlin: Otto Meissners Verlag & Co. 2009, S. 22.

Abb. 20: Matias Faldbakken: *Untitled (book sculpture)*.
Eeg-Tverbakk: Critical reflections on *Space of Interference*. Phil. Diss. (unpubl.),
Oslo 2012, S. 21.

14. Literaturverzeichnis

Alexander 1995

Alexander, Charles: Introduction. In: Art&Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995.

Alscher 1975

Alscher, Ludger (Hg.): Lexikon der Kunst, Bd 3. Leipzig: Seemann Verlag 1975.

Antaya 2011

Antaya, Christine; Sloman, Paul: Book Art. Iconic Sculptures and Installations Made from Books. Frankfurt am Main: Gestalten Verlag 2011.

Atkinson 1974

Atkinson, Terry: Art & Language. Einleitung. In: Vries, Gerd de (Hg.): On Art/Über Kunst. Köln: DuMont Schauberg 1974.

Ausst. Kat. dOCUMENTA (13) 2012

dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch/The Guidebook. Katalog/Catalog 3/3. (Ausst. Kat. dOCUMENTA (13), Kassel 2012). Ostfildern: Hatje-Cantz 2012.

Ausst. Kat. Documenta 6 1977

Documenta 6 (Kat. Ausst. Documenta 6, Kassel 1977), Bd. 3. Kassel: Dierichs 1977, S. 303.

Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien 1998

Dieter Roth. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. 1949 – 1979. (Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien, temporär im Akademiehof, 7.5.-5.7.1998; Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania, 26.5.-30.7.1998). Köln: Oktagon 1998.

Ausst. Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1989

Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Das Buch. Künstlerobjekte. (Ausst. Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, 17.9.-22.10.1989). Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen 1989.

Ausst. Kat. Museum Bellerive 1986

Bücher ohne Worte. Buchobjekte von Künstlern der Gegenwart. (Ausst. Kat. Museum Bellerive Zürich, 3.12.1986-8.2.1987). Zürich: Museum Bellerive 1986.

Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein 1976

8 from Berlin. (Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein, 10.12.1975-8.1.1976). Berlin 1976.

Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin 1999

Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente. (Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, 29.9.1999-9.01.2000). Berlin 1999.

Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau 1980

Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980.

Barten et. al. 1986

Barten, Sigrid; Lippuner, Rosemarie: Bücher ohne Worte. In: Bücher ohne Worte. Buchobjekte von Künstlern der Gegenwart. (Ausst. Kat. Museum Bellerive Zürich, 3.12.1986-8.2.1987). Zürich: Museum Bellerive 1986.

Bensch 1994

Bensch, Georg: Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt: Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik. München: Fink 1994.

Blumenberg 1989

Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1989.

Brockhaus 2006

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden²¹. Mannheim: F. A. Brockhaus GmbH 2006.

Chadwick 1996

Chadwick, Whitney: Meret Oppenheim. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art, Band 23. London/New York: Grove's Dictionaries Inc. 1996.

Clay 1995

Clay, Steven: Embrace & Insight: The Book Is a World. In: Art & Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995.

Clercx 1995

Clercx, Byron: The Book and The Body: Generation and Re-Generation. In: Higgins, Dick (Hg.): Art & Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995.

Dittmar 1977

Dittmar, Rolf: Die Metamorphosen des Buches. In: documenta 6 (Kat. Ausst. Documenta 6, Kassel 1977), Bd. 3. Kassel: Dierichs 1977.

Drucker 1995

Drucker, Johanna: A Critical Metalanguage for the Book as an Artform. In: Art&Language: Re-Reading the Boundless Book. Minneapolis: Minnesota Center for Book Arts 1995.

Duden 2001

Duden: Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2001.

Eeg-Tverbakk 2011

Eeg-Tverbakk, Per Gunnar; Jakobsen, Kjetil: Space for interference. In: Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication, 2, 2011. S. 41-62. Online-Ressource als pdf vorliegend:
http://brage.bibsys.no/khio/bitstream/URN:NBN:no-bibsys_brage_26732/3/EJPC_2%201_2_art_Eeg-Tverbakk_Jakobsenmarch.pdf
(14.10.2012).

Eeg-Tverbakk 2012

Eeg-Tverbakk, Per Gunnar: Critical reflections on *Space of Interference*. Phil. Diss. (unpubl.), Oslo 2012.

Faust 1987

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart. Köln: DuMont 1987.

Flügge 2009

Flügge, Matthias: Bild des Textes – Text des Bildes. László Lakner und seine Bücher. In: Lakner, László: Buchwerke. Berlin: Otto Meissners Verlag & Co. 2009.

Gale 1996

Gale, Matthew: Objet trouvé. In: Turner, Jane (Hg.): The Dictionary of Art. London/New York: Grove's Dictionaries Inc. 1996.

Gedinat et al. 1980

Gedinat et. al.: László Lakner. In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst. Kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980.

Harrison 2003

Harrison, Charles; Wood, Paul (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2003.

Helfenstein 1993

Helfenstein, Josef: Meret Oppenheim und der Surrealismus. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1993.

Huebner 1997

Huebner, Jeff: On Exhibit: loaded words. In: Chicago Reader, 15.5.1997,
<http://www.chicagoreader.com/chicago/on-exhibitloaded-words/Content?oid=893423>
(27.12.2012).

Kuzma 2012

Kuzma, Marta: Matias Faldbakken. In: dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch/The Guidebook. Katalog/Catalog 3/3. (Ausst. Kat. dOCUMENTA (13), Kassel 2012). Ostfildern: Hatje-Cantz 2012.

Lethem 2007

Lethem, Jonathan: The Ecstasy of Influence. A plagiarism. Harpers Magazine, Online-Ausgabe, Februar 2007. <http://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/5/> (27.12.2012).

Lyons 2012

Lyons, Martyn: Das Buch. Eine illustrierte Geschichte. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2012.

Magnus 1997

Magnus, Bryn: Happiness Is A Warm (recontextualized) Gun. In: Chicago Tribune. Online-Ausgabe, 2.5.1997: http://articles.chicagotribune.com/1997-05-02/entertainment/9705020080_1_gun-show-real-guns-books (27.12.2012).

Meyer zur Capellen 1980

Meyer zur Capellen, Jürg: Einführung. Künstlerbücher – Buchobjekte. In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980.

McLuhan 1970

McLuhan, Marshall: Die Magischen Kanäle. Düsseldorf/Wien: Econ 1970.

McLuhan Interview 1977

Transkription der Autorin:
<http://www.abc.net.au/rn/legacy/features/mcluhan/videos.htm> (6.1.2013).

Meetz 2002

Meetz, Karen (Hg.): Unnütze Bücher = Useless books / Dorothea Reese-Heim. Mit einem Essay von Karen Meetz. Heidelberg: Kehrer 2002.

Moldehn 1996

Moldehn, Dominique: Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 1996.

Raymond 2012

Website der *Académie royale de langue et littérature francaises*:
<http://www.arlfb.be/composition/membres/raymond.html> (4.12.2012).

Robert The

Website von Robert The
<http://www.bookgun.com/about> (5.12.2012).
<http://www.bookdust.com/bio> (6.10.2011).

Salzmann 1989

Salzmann, Siegfried: „Bücher, die keine mehr sind“. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): Das Buch. Künstlerobjekte. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen 1989.

Schneegass 1980

Schneegass, Christian: Diether Roth (Diter Rot). In: Meyer zur Capellen, Jürg (Hg.): buchobjekte. (Ausst.kat. Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, 13.6.-10.7.1980). Freiburg i. Breisgau: mulator 1980.

Scholz 1999

Scholz, Dieter: Wolf Vostell: Betonbuch, Kat. Nr. 83. In: Die Lesbarkeit der Kunst. Bücher – Manifeste – Dokumente. (Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, 29.9.1999-9.01.2000) Berlin 1999.

Sommerfeld 2009

Sommerfeld, Stephanie: J.D. Salinger. The Catcher in the Rye. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Literaturlexikon³. Band 14. J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2009.

Spiegel Online 2012

Spiegel Online: Proteste in Afghanistan. Obama entschuldigt sich für Koran-Verbrennungen. 23.2.2012. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/proteste-in-afghanistan-obama-entschuldigt-sich-fuer-koran-verbrennung-a-817126.html> (4.1.2013).

Stewart 2011

Stewart, Garrett: Bookwork. Medium to object to concept to art. Chicago/London: The University of Chicago Press 2011.

Taylor 1988

Taylor, Laurie Aylma: Poetic Justice. Klappentext aus Google Books übernommen: http://books.google.at/books/about/Poetic_Justice.html?id=g9EnHgAACAAJ&redir_esc=y (27.12.2012).

Thomas 1977

Thomas, Karin; de Vries, Gerd: Diether Roth. In: Du Mont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart. Köln 1977.

Thun 1998

Thun, Felicitas: „Mein Auge ist ein Mund“. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. Druckgrafik und Bücher. 1949-1979. In: Dieter Roth. Gedrucktes Gepresstes Gebundenes. 1949 – 1979. (Ausst. Kat. Graphische Sammlung Albertina Wien, temporär im Akademiehof, 7.5.-5.7.1998; Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania, 26.5.-30.7.1998). Köln: Oktagon 1998.

Wadell 2008

Wadell, Elizabeth: The Book Art of Robert The, Cara Barer and Jacqueline Rush Lee. The Quarterly Conversation, Issue 12, Sommer 2008. Online-Ausgabe: <http://quarterlyconversation.com/the-book-art-of-robert-the-cara-barer-and-jacqueline-rush-lee> (5.12.2012).

Wannicke 2009

Wannicke, Rainer: Jean-Paul Sartre: Le mots. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kindlers Litearturlexikon³. J.B. Metzler: Stuttgart/Weimar 2009.

Wulff 2012

Wulff, Hans Jürgen: Poetische Gerechtigkeit. In: Lexikon der Filmbegriffe, Online-Ausgabe. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 13.10.2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=291> (6.1.2013)

Deutsches Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit geht es um Buchobjekte. Dabei handelt es sich um Skulpturen, denen Bücher als künstlerisches Material zu Grunde liegen. Meistens geht die künstlerische Aneignung eines Buches im weitesten Sinne mit der Zerstörung des Buches einher. Dabei kann Schrift am Buch sichtbar bleiben. In der Forschung existieren noch keine zufrieden stellenden Abgrenzungen für verschiedene Kategorien der Buchobjekte. Daher werden hier solche Objekte untersucht, die eine Trias von Bedingungen erfüllen: 1. Sie tragen ein *Objet-trouvé*-Moment in sich, der sich aus der Verwendung eines Buches als Material ergibt. 2. Auf den Büchern ist noch Schrift erkennbar: Sie besitzen eine Restlesbarkeit. 3. Die künstlerische Handlung besteht in Form einer Zerstörung. Welche Auswirkungen diese Faktoren in Zusammenarbeit mit der gesellschaftlich-kulturellen Bedeutungsaufladung des Buches auf die Rezeption der Buchobjekte haben, wird in dieser Arbeit ausgeleuchtet. Zusätzlich werden die drei Konditionen in einem Werk untersucht, das eine Bibliothek, also ein Büchersystem, zum Thema hat. Insgesamt sollen die Ergebnisse der Arbeit helfen, die Definitionen von Buchobjekten zu präzisieren.

Abstract in English

The subject of this diploma thesis are book objects. Those are sculptures that use books as an artistic material. Most of the time this artistic appropriation of the book is attended by its damage. However writing can be left visible on the book. Until now there are no satisfying conditions for classification in research. Hence, in this thesis book objects are examined that fulfil three conditions: 1. They are somewhat a found object. 2. There is still writing on the books. 3. The artistic act is some kind of demolition. This thesis analyzes how this three factors affect the reception of the book objects, considering that the book is socially and culturally charged. Additionally the three conditions are examined in an artwork that broaches the issue of a book system: a library. All in all the results of this analysis shall help to refine the definitions of book objects.

Curriculum Vitae

Zur Person	Constanze Anna Sabine Stahr Geboren am 25.10.1987 in Seligenstadt, Deutschland.
Kontaktdaten	Kleine Neugasse 4/8 1040 Wien constanze.stahr@gmail.com +43 650 634 7976
Ausbildung	1994 bis 1998 Kirchbergschule Bensheim 1998 bis 2007 Katharineum zu Lübeck, Abitur ab WiSe 2007 Universität Wien, Diplomstudiengang Kunstgeschichte
Weiterbildung	WiSe 2008 Praktikum: Bibliothek MuMoK, Wien. Februar 2009 Praktikum: Bibliothek Kunsthalle, Wien. April/Mai 2010 Praktikum: Galerie Knoll, Wien. Mai 2011 Aushilfstätigkeit im Rahmen der Viennafair: Rigas Galerija (Riga), Wien. März/April 2012 Praktikum: Galerie OnOff Art, Hamburg.