

Buchkunst im Museum¹

Eva Linhart (Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main)

Das Buch als Sammlungsobjekt

Das „Museum Angewandte Kunst“ ist das einzige Museum, das in der Buchmessen-Stadt Frankfurt am Main mit seiner Abteilung „Buchkunst und Grafik“ über eine Buchkompetenz verfügt. Ihren Grundstock bilden die beiden Sammlungen der Brüder Michael und Albert Linel, die 1920 zur „Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst“ vereinigt wurden.² Der Wert der Schenkung war beträchtlich und wird auf 170.000 Mark geschätzt.³ Die Linel-Sammlung umfasst kostbare Buchmalerei für das stündliche Gebet, darunter Handschriften des 13. Jahrhunderts⁴, zudem Inkunabeln aus der frühen Zeit des Drucks mit beweglichen Lettern⁵, 685 Freundschaftsalben aus 350 Jahren deutscher Identitätssuche⁶, Schreibmeisterbücher, die sich aus der Perspektive heutiger Schrift- und Textgestaltungsfragen als Beginn von Typografie deuten lassen können, bibliophile Buchausgaben des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie ornamentale Vorlageblätter, Einblattdrucke, Spielkarten und Buntpapiere einschließlich Akzidenzgrafik wie Tisch- oder Speisekarten.⁷

Die Diskussionen und Verhandlungen um die Sammlungen der beiden Brüder, die seit Ende des 19. Jahrhunderts in der Stadt geführt wurden, waren langwierig und vielseitig. Dabei spielte die Frage, ob das Historische Museum oder das Kunstgewerbemuseum der angemessene „Aufbewahrungsort“ ist, eine nicht unerhebliche Rolle, und das Argument, sich für dieses Haus und seinen Sammlungsauftrag entscheiden zu haben⁸, trägt bis heute: nämlich auf eine Rezeptionspraxis setzen zu wollen, welche die ästhetisch-gestalterischen Aspekte des Buchs als Kunst in den Mittelpunkt rückt. Und genau diese Perspektive zu überdenken, soll nun das Thema sein.

Die aus der „Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst“ hervorgegangene und heute als „Buchkunst und Grafik“ benannte Abteilung ist weder ohne die Entwicklung des Museums noch ohne die sich generell verändernde Rolle des gesellschaftlichen Auftrags von Museen zu denken.

Als 1877 das Kunstgewerbemuseum des Kunstgewerbevereins in seiner Eigenschaft, ein Zweig der Polytechnischen Gesellschaft zu sein, ins Leben gerufen wurde, war es eine auf Privatinitiative in Frankfurt am Main sich gründende Organisation.⁹ Dabei unterschied sich dieses Kunstgewerbemuseum vor allem in seiner Haltung hinsichtlich der Industrialisierung gegenüber den beiden im Anschluss an die erste Weltausstellung 1851 entstandenen ersten Museen. Denn es war die Gründungsabsicht sowohl des „South Kensington Museums“ in London (heute „Victoria and Albert Museum“) sowie des „Museums für Kunst und Industrie“ in Wien (heute MAK), dass ihre Vorbildersammlungen im Hinblick auf eine Verbesserung der sich industrialisierenden Gesellschaft und damit zugunsten einer qualitativ hohen Gestaltung industrieller Produkte wirksam werden sollten. Im Unterschied dazu positionierte sich das Frankfurter Museum mit seiner Ausrichtung der Sammlung auf Kunsthandwerk, Kunstgewerbe und Kunst Europas und Ostasiens, und damit in seiner Konzentration auf handwerkliche Herstellung, als ein Gegenmodell. Erst 1994 mit Volker Fischer, dem damaligen Kurator für Design und internationales Produktdesign, begann das Museum, diesen Bereich angewandter Kunst zu sammeln und sich damit den Gestaltungsfragen industrieller Produktion zuzuwenden. Zu Beginn des Jahres 2000 unter der Leitung von James Bradburne zog das Museum dann auch die entsprechende Konsequenz, indem es sich umbenannte. Es löste sich von seiner seit 1936 bestehenden Bezeichnung „Museum für Kunsthandwerk“ und begann sich „Museum für Angewandte Kunst“ zu nennen. Zu dieser Zeit war das Museum bereits 72 Jahre städtisch.

In diesem Rahmen verschob sich nach und nach auch der Auftrag des Museums zugunsten einer Priorisierung von aktiven Vermittlungsstrategien. Dazu zählt nicht allein die in den 1980er-Jahren vollzogene Einführung einer pädagogischen Abteilung einschließlich des Versuchs, sie zugleich für Pressearbeit zu nutzen, sondern zunehmend auch die Frage von Präsentation

der Sammlung und ihrer Themen. Diese Tendenz lässt sich als eine allmähliche Loslösung von der Statik von Dauerausstellungen zugunsten von mannigfaltigen Wechselausstellungen fassen. Damit einher geht ein verändertes Bewusstsein im Hinblick auf die Zielgruppen. In seinem Grundsatz lässt es sich als der Wechsel vom Spezialisten-Publikum zugunsten der Pluralität der Gesellschaft, also hin zu allen, fassen. Zu einem wesentlichen Kriterium für den Erfolg von Ausstellungen zählt dabei die Anzahl der Besuche. Dass damit auch der Anspruch an die Museen auf ein wirtschaftliches Agieren einhergeht, ist mitzudenken.

Welche Auswirkungen ergeben sich aus den oben skizzierten Entwicklungsprozessen für die Aktivitäten der Abteilung „Buchkunst und Grafik“?

Mit dem Gründungsprozess der Abteilung ab 1920 wurde neben verschiedenen anderen Zielen auch der Auftrag formuliert, dass die Sammlung nach der Seite der Buchkunst hin im Sinne zukünftiger Entwicklungen ausgebaut werden sollte.¹⁰ Dazu gehörte nicht allein eine faktische Aktualisierung der bibliophilen Bestände in die Jetztzeit, sondern insbesondere auch eine sukzessive Erweiterung der Sammlung im Hinblick auf die im 20. Jahrhundert aufkommenden Künstlerbücher. So wurden bereits in den 1920er-Jahren Bücher erworben, die als Text-Bild-Zyklen aus einer künstlerischen Autorenhand entstanden sind. Else Lasker-Schülers Werk „Theben“, mit zehn Gedichten in faksimilierter Handschrift und zehn jeweils individuell mit Kreide handkolorierten, teilweise mit Metallfolie collagierten und mit Bleistift signierten Lithografien von 1923, wurde

aus dem Atelier der Künstlerin für die Sammlung erworben.¹¹ Oskar Kokoschka produzierte sein erstes Buchwerk „Die träumenden Knaben“, einschließlich der acht Farblithografien, 1908 in den Wiener Werkstätten und wirkt dabei als Verfasser und Illustrator, der sich von der Idee des Buchs als eines Gesamtkunstwerks¹² anregen lässt.¹³

Mit der Leitung der Abteilung von Eva-Maria Hanebutt-Benz und in ihrer Nachfolge Stefan Soltek in den 1970er- bis 1990er-Jahren vergrößerte sich der Bestand an Künstlerbüchern nachhaltig und vielseitig. Sein Repertoire ist für das, was Künstlerbücher in Mitteleuropa mit Schwerpunkt Deutschland sein können, repräsentativ. Es enthält Auflagen als auch Unikate. Dabei blieb der Sammlungsauftrag in seiner Ausrichtung auf Schrift geschlossen. Das will heißen, dass, solange das Museum noch „Museum für Kunsthandwerk“ hieß, Künstlerbücher ohne Text nicht in den Sammlungsbestand aufgenommen werden sollten.¹⁴ Was ebenfalls kein Thema der Sammlung wurde, sind Künstlerpublikationen im Sinne der Artists' Books der 1960er- und 1970er-Jahre aus dem Umfeld der Kunstrichtungen Minimal Art, Fluxus oder Pop Art.¹⁵

Mit der Umbenennung zum „Museum für Angewandte Kunst“ zur Jahrtausendwende und seiner Öffnung zur industriellen Produktion wurde der Sammlungsauftrag entsprechend angepasst. Drei Jahre später, unter der Leitung des Direktors Ulrich Schneider, folgte eine Neuausrichtung der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit der Abteilung „Buchkunst und Grafik“. Sie konnte nun Kommunikationsdesign und damit einhergehend die digitalen Entwurfsbedingungen als auch Drucktechniken verstärkt thematisieren und die daraus resultierende Neubewertung zwischen Original und Reproduktion berücksichtigen. In Bezug auf die Künstlerbücher wurde die ehemals notwendige Präsenz von „Schrift“ zugunsten des Verständnisses von „Textur“ modifiziert, außerdem wurde begonnen, sowohl Künstlerpublikationen¹⁶ als auch Verlagsreihen mit Buchkunstprogrammatisierung¹⁷ zu sammeln.

Diese Erweiterung der Sammlung kann dank der Unterstützung der Ludwig-Pfungst-

Abb. 1:

Blick in die am 12. Oktober 2011 eröffnete Ausstellung „Double Intensity. 30 Jahre Verlag Brinkmann & Bose“.

Die Ausstellung verband eine chronologische Präsentation aller Verlagspublikationen als Bücher-tisch mit interpretierenden Anordnungen in Vitrinen und einer thematischen Kontextualisierung der Bücher in Form digitaler Aufnahmen auf einer groß-formatigen Leinwand.

© Museum Angewandte Kunst, Foto: Lena Dittelmann, Frankfurt am Main, courtesy Adrian Koerfer.



Museums-Stiftung, des Kunstgewerbevereins in Frankfurt am Main e. V., Privatpersonen oder Künstler*innen stattfinden.

Heute umfasst der Bestand mehr als 4.000 Bände, davon über 1.000 Künstlerbücher¹⁸. Dabei geht das Museum mit dem, was Künstlerbücher sein können, offen um und orientiert sich an der Beobachtung, dass Künstler*innen das Buch und seine Komponenten als ästhetisch-künstlerisches Ausdrucksmittel immer wieder neu und anders thematisieren. Künstlerbücher bewerten wir damit als einen Bestandteil bildender Kunst und ihrer Fragestellungen, wobei sich ihre technische Umsetzung aus dem breiten Spektrum der angewandten Kunst bedient. Das heißt, dass das „Museum Angewandte Kunst“ für seine Sammlungstätigkeit die folgende Definition praktiziert: Künstlerbücher sind Bücher, die Künstler*innen als Kunst produzieren. Dem legen wir die Dynamik und Offenheit des Kunstbegriffs zugrunde, und vermeiden von einer Epoche oder Künstlergruppierungen festgelegte oder gegen eine mögliche Prospektivität agierende Definitionen.

Als ein Leitgedanke für die Ankäufe kann die Anbindung an die Sammlung oder aktuelle und die angewandte Kunst betreffende Fragestellungen gelten. In dem Maße, wie der Materialwert und der handwerkliche oder technische Aufwand erst in Bezug zur künstlerischen Idee als Buchobjekt eine Rolle spielen, entsteht keine Hierarchie zwischen Unikat, kleiner Auflagen oder Künstlerpublikationen aus hohen Stückzahlen. Als künstlerische Möglichkeitsformen werden alle Sorten gleichwertig gesammelt und begleiten die übrige Sammlung aus Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, Design und Produktdesign vom Mittelalter bis heute.¹⁹

Das Buch als Ausstellungsobjekt

Die gegenwärtige Buchkunstsammlung, die aus der Linel-Sammlung hervorgegangen ist – so leitet sich ab –, steht also unter der Perspektive von Fragestellungen, welche die angewandte Kunst betreffen. Dabei ist der Ort für ihre Rezeption ein Museum mit einem ausgeprägten Vermittlungsanspruch. Dieser Kontext, nämlich Museum und angewandte Kunst, führt uns zu Re-

zeptionsbedingungen von Buchkunst, die anders gelagert sind als etwa die einer Bibliothek. Sie herauszuarbeiten steht nun an. Es wird sich zeigen, dass eben diese musealen Rezeptionsbedingungen das Potenzial haben, eine eigenständige Sichtweise auf das, was ein Buch als Kunst sein kann, zu liefern und zu den gegenwärtig stattfindenden Diskussionen zur Buchkunst einschließlich des Künstlerbuchs interessante Impulse beizusteuern.

Hierfür gilt es vor allem die Praxis ins Auge zu fassen: Meine Tätigkeit als Kuratorin für Buchkunst und Grafik wird nicht allein am Sammeln gemessen, sondern vor allem am Ausstellen. Dabei habe ich es dann auch mit anderen Maßstäben – oder wenn man so will – Konkurrenzsituationen zu tun, als es etwa im Rahmen einer Bibliothek der Fall ist.

So müssen sich Buchkunstaussstellungen gegen aufwendig gearbeitete Prunkschränke der Renaissance und des Barock, gegen zeitgenössische Mode von Martin Margiela und Alexander McQueen oder gegen Produktdesign der Firma Braun, sei es der als „Schneewittchensarg“ von Dieter Rams benannte Plattenspieler oder ein Toaster, durchsetzen.

Von hier aus ist die Frage, was über mehr visuelle Anziehungskraft und attraktive Alltagsnähe verfügt, leicht beantwortet. Die Bücher, die es in einem auf 50 Lux abgedunkelten Raum in Vitrinen als aufgeschlagene Doppelseiten klassischerweise zu sehen gibt, ziehen im Rahmen dieses Szenariums eindeutig den Kürzeren.

Da Bücher zudem wegen ihrer Fragilität nicht in Form von Dauerausstellungen gezeigt werden können, kann die Buchkunstsammlung für die Öffentlichkeit nicht präsent sein.²⁰ Daher habe ich 2012 die Ausstellung „Buchkunst total“ kuratiert und machte den kompletten Buchbestand vom mittelalterlichen Stundenbuch bis zum zeitgenössischen Künstlerbuch sichtbar. (vgl. Abb. 2) Zu ausgewählten Zeiten wurden einige der kostbaren Bücher, darunter auch illuminierte Handschriften, aus Vitrinen herausgenommen und den Besucher*innen vorgeblättert. Einige Künstler*innen erklärten sich bereit, ihre Arbeiten



Abb. 2:
Blick in einen der beiden Räume der Ausstellung „Buchkunst total. Sammlung total“ 2012, die Büchertisch- und Vitrinen-Präsentationen mit einem intensiven Begleitprogramm kombinierte, um der Öffentlichkeit einen ganzheitlichen Zugang zu der Buchkunst-Sammlung des Museum Angewandte Kunst zu ermöglichen.
© Museum Angewandte Kunst, Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main

persönlich dem Publikum vorzustellen und zahlreiche Verlagswerke waren unter Einsatz von Handschuhen am Lesetisch unmittelbar verfügbar.

Der dritte und nicht gerade unwesentliche Aspekt bei der Rezeption von Buchkunst in einem Museum für angewandte Kunst ist die Gattung des Museums selbst, nämlich die angewandte Kunst. Denn angewandte Kunst ist eine Disziplin, die Phänomene wie Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, Design und Produktdesign vereinigt: *Kunsthandwerk* als die Herstellung von Unikaten mittels Handarbeit, das zudem seit dem 19. Jahrhundert unter dem Ideal eines authentischen Ausdrucks steht; *Kunstgewerbe* als serielle Produktion via Manufaktur; *Design*, wo Idee und Ausführung nicht in einer Hand liegen müssen; und *Produktdesign*, das den Entwurf auf maschinelle Produktion hoher Stückzahlen anpasst. Diese vier jeweils anders gelagerten produktionsästhetischen Paradigmen konstituieren ein jeweils anderes Verständnis vom Buch in dem Spektrum vom Unikat bis zum verlegten Massenprodukt, zwischen den Koordinaten aus buchkonzeptionell-künstlerischer Leistung, Materialeinsatz und -wert sowie marktrelevanten Strategien der Vervielfältigung.

Damit habe ich einige Bedingungen benannt, welche meine Perspektive auf die Buchkunst als Kuratorin prägen. Sie machen zugleich deutlich, wie sehr sich der Ort „Museum“ von dem einer „Bibliothek“ – dem herkömmliche Rahmen, in dem wir gewohnt sind, Bücher zu rezipieren – unterscheidet.

Über die aktuelle Anforderung an ein öffentlich-kommunales Museum, dass die Ausstellungen die Pluralität der Gesellschaft zu integrieren haben, müssen sie auch unabhängig von etwaigem Spezialwissen über das Buch, wie Fachterminologie seiner Gestaltungskriterien, drucktechnisches Know-how, die zeitgenössische bildende oder angewandte Kunst wirksam sein.

Abb. 3:
Breviarium, Lothringen (?), 1. Drittel 14. Jahrhundert, Handschrift auf Pergament, figurierte Initialen mit Zierranken und Drollerien. Inventarnummer: LM 13.
© Museum Angewandte Kunst, Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main



Denn in diesem Zusammenhang liegt der Akzent vor allem auf der Textebene, dem sogenannten Inhalt, dem gegenüber die Buchgestaltung und -produktion lediglich die Rolle eines transportierenden Beiwerks zukommt. Christof Windgätter formuliert es in seinem Buch „Epistemogramme. Vom Logos zum Logo in den Wissenschaften“ wie folgt: „Zweifellos heißt Lesen das Vergessen der Bücher, sind wir doch seit unserer Alphabetisierung auf Schulbänken und in Seminarräumen daran gewöhnt, keine Drucksachen zu sehen, sondern Inhalte zu erschließen. [...] Lektürewissen ist ein Wissen jenseits der Bücher.“²¹

Im Kontrast dazu bedeutet es, wenn die Bücher in einem Kunstkontext ausgestellt werden, auf eine Rezeptionspraxis zu setzen, die eine Annäherung von ihrer Objektseite, von ihrer visuellen sowie haptischen Qualität her, ermöglicht. Daher begünstigt der Ort eines Museums für angewandte Kunst die Möglichkeit, die Bücher als einen komplex ineinandergreifenden Verlauf aus Wechselspielen materialgebundener bildnerisch-typografischer Setzungen, die in ihrer Summe das ästhetische Ereignis „Buch“ konstituieren, zu begreifen. Oder anders gewendet: Das Museum als eine Vermittlungsinstitution angewandter Kunst hat bereits prinzipiell den Auftrag, ein phänomenologisches Verständnis vom Buch zu fördern. Es muss auf die Erfahrbarkeit hinarbeiten, dass das Buch verlangt, von Seite zu Seite geblättert zu werden, um sich in seiner Größe, Schwere, Viskosität oder Geräuschpalette ganz entfalten zu können. Daraus folgt für die Rezeption des Buchs, dass es an die Erfahrung mittels Handhabung, an den Prozess des körperlich-sinnlichen Begreifens, gebunden ist. Diese Interpretation des Buchs als Kunst ist in die inszenatorischen Strategien von Ausstellungen zu übersetzen. Trotz der hohen konservatorischen Anforderungen sind die Möglichkeiten vielseitig.

Das Buch als performativ-partizipativer Kunstraum

In dem Maße, wie aus Christof Windgätters Vortrag resultiert, dass die Annahme, es könne ein Wissen jenseits der gestalteten Materie im Sinne einer Hierarchie des die Bedeutung innehabenden Inhalts gegen-

über der bloß medialen Form geben, ein Trug ist²², so ist es ausdrücklich der Auftrag eines Museums für angewandte Kunst, die formale Bedingtheit des Buchs zu thematisieren und die Besucher*innen mittels herausragender künstlerischer Leistungen für das Buch in seinem phänomenalen So-Sein zu sensibilisieren.

Wie bereits beschrieben, binden wir im Rahmen unseres Vermittlungsansatzes die Rezeption des Buchs an die Erfahrung mittels Handhabung und den dadurch auslösenden Prozess des körperlich-sinnlichen Begreifens. Dabei suchen wir das Buch in seiner Gesamtheit und Komplexität zwischen Papierqualität, Typografie und ihrer Bildlichkeit im Übergang zu etwai- gen Bildern oder zum Text – um nur einige der unendlich vielen möglichen Parameter zu nennen – als die die Bedeutung des Buches wesentlich konstituierenden Elemente bewusst zu machen.

Um dieses Moment auszuführen, werde ich mich im Folgenden ausschließlich auf die Gattung des Künstlerbuchs beziehen, da es zu seiner Eigenschaft gehört, eine Wendung auf sich selbst zu nehmen.²³ Denn Künstlerbücher reflektieren nicht nur die eigene Medialität einschließlich der sie bedingenden Materialmittel und Herstellungsmodi wie Binden, Schneiden oder Drucken. Vielmehr transformieren sie zudem im produktionsästhetischen Sinn all dies zu eigenständigen und autonomen Kunstbehauptungen.

In diesem Zusammenhang sei die folgende und in ihrer Relevanz wichtige kunsthistorische Entwicklung eingefügt: Im Zuge der Moderne und ihrer Ablösung von Kunstgattungen zugunsten einer Erweiterung von Kunstformen, hat das Medium Buch die Qualität eines autonomen und mobilen Kunstraums gewonnen. Alle Elemente des Buchs wie Papier, Buchstaben oder Bindung werden von Künstlern auf ihre Wirksamkeit ausgedeutet und machen es zu einer Erfahrung zwischen Objekt, Bild, Text, Textur, Skulptur und einer Aufführung. Und genau darin begründet sich die Bezeichnung „Künstlerbuch“ und daher ist diese Kunstform auch exemplarisch für das Buch in seiner grundsätzlichen ästhetischen Wirksamkeit.²⁴

Abb. 4:
Ines v. Ketelhodt Band
„Erde“, Flörsheim 2006, aus
Ines v. Ketelhodt und
Peter Malutzki, „Zweite
Enzyklopädie von Tlön“,
ein zehnjähriges Buch-
kunstprojekt in 50 Bänden.
(siehe Anm. 25).
© Museum Angewandte
Kunst



Zum besseren Verständnis sei ein Beispiel herangezogen (Abb. 4). So überführte etwa die Künstlerin Ines von Ketelhodt im Rahmen des zehnjährigen Buchkunstprojekts „Zweite Enzyklopädie von Tlön“²⁵ in dem Band „Erde“²⁶ die Erzählung Olga Tokarczuks „Ur und andere Zeiten“ in den Vorgang und die Methode des Textdrucks selbst. Dabei verfährt sie alles andere als illustrativ. Die deutsche Übersetzung des polnischen Textes druckte sie mit großformatigen 20 Cicero-Holzlettern von Hand, die sie zuvor immer wieder neu und anders mit einer Handwalze einfärbte, mehrfarbig auf die Vorder- und Rückseite von industriellen und semitransparenten Ölpapierbögen. Die Überdruckungen ergeben einen übereinander geschichteten Buchstaben-Teppich von changierender Farbigkeit. Anschließend wurden die Bögen geviertelt und auf das Buchformat geschnitten. Im Ergebnis entscheidend dabei ist, dass die Künstlerin mit diesen Eingriffen die Linearität des Textes, sein Zeit- und Raumkontinuum auf den Paralleleindruck des Sedimentationsvorgangs von Erdschichten gezielt verfremdet hat. Insgesamt thematisiert also der Band „Erde“ das „Buch“ in seiner Existenzform „Kodex“ in der Dimension von Schichtung, Überlagerung und Verdichtung, wobei sich eine Lesbarkeit des so aufbereiteten Textes für den Blick aus der bloßen Oberflächenlinearität heraus nicht mehr einstellen kann. Oder positiv formuliert: Der Vorgang des Lesens transformiert sich durch die überproportionierten und sich überlagernden Buchstaben bei gleichzeitiger Viertelung und damit Parzellierung des Satzspiegels in die Richtung eines freien Farb- und Formenspiels. Das „wiedererkennende Sehen“, die Identifizierung der Buchstaben zu Wortfolgen – so zeichnet sich ab – drängt die Wahrnehmung der Textbildung in die Richtung des „sehenden Sehens“²⁷, dem

strukturellen Abtasten der Farb- und Formformationen. Es ist demnach die produktionsästhetische Deutungspraxis der bildenden Kunst, wie sie sich mit der bürgerlichen Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert zu entwickeln begonnen hat²⁸, die hier wirksam wird und den Kunstanspruch in Bezug auf das Buch legitimiert. Die vielgestaltigen und eingesetzten Methoden der Herstellung sind hingegen die der angewandten Kunst.

Was aber bedeutet dies für die Rezeption des Künstlerbuchs und seinen Vermittlungsansatz in einem Museum?

Als eine Erkenntnis für das Ausstellen von Büchern leitet sich ab, dass das Buch eine sich aus Seitenfolgen ergebende Einheit ist, deren Wahrnehmung und Erfahrbarkeit prinzipiell einem Raum- und Zeitkontinuum untersteht und insofern mit einem Film oder einer Oper vergleichbar ist. Angesichts der komplexen Gesamtleistung „Buch“ mit seiner sich über die Seiten vollziehenden Ereignishaftigkeit, kommt die aufgeschlagene Doppelseite in einer Vitrine dem Drücken einer Pausentaste gleich. Da sich das Buch jedoch nur dann offenbaren kann, wenn es durch das Blättern der Seiten seinen „Auftritt“ erhält und sein Innenleben auf diese Weise zur „Aufführung“ kommt, ist es – so lässt sich schlussfolgern – mit der Kunstform Performance vergleichbar; oder, um es eindeutig zu sagen: Das Buch ist im Hinblick auf seine Rezeption grundsätzlich performativ.

Entsprechend kann der Rezipient dann nicht einfach auf die Funktion des Lesers beschränkt bleiben. Vielmehr übernimmt er eine deutlich vielseitigere Rolle: Er ist gleichzeitig Betrachter, Zuschauer oder Zuhörer und darüber hinaus auch Co-Künstler und Co-Autor.

Denn im Unterschied zu dem vorgegebenen Ablauf eines Films oder einer Oper, hat das Buch als Künstlerbuch die Eigenschaft, dass es der Rezipient auf seine Weise erschließt und damit die Wirkung des Buchs mit herstellt. Da die visuelle Anknüpfung von Seite zu Seite – wie mit dem oben beschriebenen Beispiel deutlich werden sollte – nicht grundsätzlich einer Linearität unterstehen muss, ist auch eine

Chronologie beim Blättern nicht zwingend. Mit dem Aufschlagen des Buchs und dem folgenden Erblättern von Seite zu Seite und der Möglichkeit des Zurück oder Hin und Her, um immer wieder neue und mögliche Konstellationen aus allen zusammenspielenden Buchelementen zu entdecken, startet der Rezipient einen Prozess, der als ein entdeckender Austausch zwischen ihm und dem sich entfaltenden Buchobjekt zu beschreiben ist. In der Konsequenz entsteht eine Erlebniserfahrung des Buches aus Sinnlichkeit und Sinn, die einmalig, da nicht wiederholbar ist. Damit will gesagt sein, dass sich die ästhetische Wirkung eines Buchs erst durch die prozesshafte und immer jeweils andere Handhabung des Rezipienten und kraft der Qualität seines „Herauslesens/-sehens/-hörens“ realisiert. Daraus leitet sich als eine grundlegende Erkenntnis in Bezug auf die Erfahrbarkeit von Buchkunst ab: Insofern die Rezeption des Buchs an die Erfahrung mittels Handhabung und an den offenen Prozess des körperlich sinnlichen Begreifens gebunden ist, ist sie sowohl performativ als auch zugleich partizipativ, da das Buch in seiner Eigenschaft, ein performativer Kunstraum zu sein, diese räumlich-ästhetische Wirksamkeit nur durch die Beteiligung eines Rezipienten bedingen kann.

Buchkunst im Museum als Möglichkeitsraum

Seit der Leitung des Museums durch Matthias Wagner K in 2012 und der damit einhergehenden Namensmodifikation des Museums zu „Museum Angewandte Kunst“, positioniert sich das Haus als ein „Möglichkeitsraum“. Mit dieser neuen Kategorie versteht es sich im Sinne einer Plattform für Aushandlungsprozesse im Widerstreit von Formen, Normen und Vorstellungen und ist damit auch offen für die Frage, was angewandte Kunst heute sein kann.

Eine Konsequenz dabei ist, katalogisierende Museumskriterien, wie sie im Geiste positiver Wissenschaftsideale und ihrem „Wahrheitsanspruch“ im 19. Jahrhundert entstanden sind, zu hinterfragen. Eine von mehreren Konsequenzen bei dieser, das Museum für angewandte Kunst problematisierenden Reflexion ist, die herkömm-

lichen Dauerausstellungen, von denen die Abteilung „Buchkunst und Grafik“ aufgrund der konservatorischen Empfindlichkeit ihrer Exponate stets ausgeschlossen war, aufgelöst zu haben. Im Gegenzug wurde als die neue Form einer dauerhaften Präsentation die Ausstellung „Elementarteile. Aus den Sammlungen“ konzipiert. Sie begrenzt sich auf fünf Jahre. Es ist eine Ausstellung, die zum einen auf die bisherige Aufteilung der Sammlungen in Abteilungen wie europäisches und ostasiatisches Kunsthandwerk, Kunstgewerbe und Kunst, internationales Produktdesign, Buchkunst oder Mode verzichtet und stattdessen auf die Geschlossenheit der Sammlung in ihrer Perspektive, angewandte Kunst zu repräsentieren, setzt. Damit und auch aufgrund von konservatorischen Optimierungen, sind Exponate der Abteilung „Buchkunst und Grafik“ mit einer kleinen repräsentativen Auswahl nun für die Öffentlichkeit kontinuierlich sichtbar.

Eine wesentliche Strategie von „Elementarteile“ ist, die Objekte angewandter Kunst, assoziativ und in der Methode an Friedrich Nietzsches „Die fröhliche Wissenschaft“ angelehnt, miteinander in einen Dialog treten zu lassen. Indem die Präsentation „Elementarteile. Aus den Sammlungen“ eine Ausstellungsart darstellt, welche die Besucher*innen bewusst nicht lenken möchte, erhalten umgekehrt diese die Möglichkeit, eigene Kriterien von dem, was angewandte Kunst sein kann, zu bilden.

Damit reagiert das Museum auf den Umstand, dass angewandte Kunst bislang und im Unterschied zur autonomen bildenden Kunst keine Theoriebildung erfahren hat und sie dennoch mehrheitlich an Kriterien eben dieser gemessen wird. Um sich von der Subsumierung unter fremde Maßstäbe – die der bildenden Kunst und damit verbunden, die Abwertung der angewandten, bloße „Gebrauchskunst“ zu sein – abzukoppeln, sucht die Ausstellung „Elementarteile“ eine quasi unvoreingenommene Sichtweise freizusetzen: eine, wie sie methodisch vor die Trennung einer freien bildenden von einer angewandten Kunst fällt. Diese Strategie ist gleichzeitig der Versuch, dem herkömmlichen Verständnis von angewandter Kunst, nämlich eine Mischung aus einer bedeutungsrelevanten Funktio-

nalität und dem ästhetischem Mehrwert als einem dekorativen „Kann“ zu sein, zu widersprechen. Denn auch wenn viele der Exponate angewandter Kunst auf einen praktischen Nutzen verweisen mögen, so werden sie nicht aufgrund dieses als Kunst vom Museum gesammelt; vielmehr wegen ihrer Gestaltung als herausragende ästhetische Leistung. Und denkt man die These von der Funktionalität angewandter Kunst konsequent weiter, dann taucht spätestens bei der Frage nach dem Gebrauchswert einer Brosche die Problematik erneut unbeantwortet wieder auf.

Im Rahmen von internen Diskussionen um die Identität angewandter Kunst konnte die Buchkunst und die Interpretation ihres grundsätzlich performativ-partizipativen Charakters Anregungen beitragen bzw. ihren Interpretationsansatz auf die anderen Sammlungssparten erprobend übertragen. Dabei stellten wir fest, dass sowohl ein Mixer als auch eine Vase über die Kategorie der performativ-partizipativen Entfaltung ihre Bestimmung, Objekte angewandter Kunst zu sein, zu realisieren versprechen. Denn, um bei dem Beispiel einer Vase zu bleiben: Sie entfaltet ihr ästhetisches Potenzial erst im Bezug zu den Blumen, die wir hineinstellen, und ihre Wirkung hängt dann von ihrer Platzierung im Verhältnis zum Umraum ab, sowie sie den Raum schließlich in seiner Atmosphäre entscheidend mitgestaltet. Von hier aus lag die Frage nahe, ob die herkömmlichen Präsentationsstrategien, Teller, Messer oder Toaster auf Sockeln in Vitrinen zugunsten einer Kunstbehauptung zu präsentieren, die adäquaten und überzeugenden Strategien sind.

Die Diskussion darüber hat erst begonnen und die von mir als Vertreterin von Buchkunst und Grafik in Kooperation mit Mahret Kupka als Kuratorin für Mode, Körper und Performatives in der Ausstellung „Give Love Back. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann“ formulierte Problematik hat einen ersten vielbeachteten Beitrag geleistet: weniger im Sinne von Antworten, als vielmehr im Sinne der Entwicklung von weiterführenden Fragestellungen, um einen Diskurs in der Öffentlichkeit freizusetzen.²⁹ Der Buchkunst, das

sollten die Ausführungen deutlich gemacht haben, kommt im Rahmen des Museums als Möglichkeitsraum dabei eine zentrale Rolle zu.

Angabe zur Autorin

Eva Linhart leitet die Abteilung „Buchkunst und Grafik“ des „Museum Angewandte Kunst“ seit 2003. Sie kuratierte zahlreiche Ausstellungen zur Buch-, Grafik- als auch Plakatkunst mit eigenen wie externen Beständen.

1. Dieser Text ist eine überarbeitete und aktualisierte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes in Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde / Gesellschaft der Bibliophilen, N.F. 24 (2015), S. 147 – 160.
2. Hanebutt-Benz, Eva-Maria, „Die Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst und ihre Stifter“. In: *Ornament und Entwurf. Ornamentstiche und Vorzeichnungen für das Kunsthandwerk vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aus der Linel-Sammlung für Buch- und Schriftkunst*, Ausst.-Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main 1983, S.179 – 192.
3. Die Summe bezieht sich auf die Gesamtheit der Schenkung. Zum Vergleich sei angeführt, dass das Kunstgewerbemuseum von 1877 bis 1892 insgesamt nur 45.000 Mark für Museumseinkäufe aufwenden konnte. Siehe ebd., S. 186.
4. Soltek, Stefan, „Geistliches Buch des Mittelalters. Das Stundenbuch“. In: *Erliesen gestiftet*, Ausst.-Kat. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main 1991, S. 26 – 64.
5. Vgl. ebd., „Buch in der deutschen Renaissance“, S. 66 ff.
6. Linhart, Eva, „Vom Stammbuch zum Souvenir d'amitié. Deutscher Schicksalsfaden“. In: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst und Museum für Kommunikation, Frankfurt am Main, Köln 2006, S. 202 – 243. Hier der Versuch einer Neubewertung des Stammbuchs und seiner Sitte, die mit den heutigen sozialen Netzwerken im Internet vergleichbar ist. Die Stammbuchsitte wäre nicht ohne das Vielfältigungspotenzial des Buchdrucks entstanden. Sie transformierte sich dann aber zur emotionalen Ausdrücklichkeit im Sinne der Singularität und Authentizität des widmenden Subjekts in Form von Handschrift und schließlich von Handarbeit im Medium eines aus leeren Seiten bestehenden Octav-Querformats als Reiseutensil. Der Artikel

- verfolgt auch die damit verbundene Ästhetisierung der Gesellschaft im deutschen Reich im Geiste humanistischer Ideale sowie emanzipatorischer Prozesse entlang des Mediums Buch. Die Stammbuch-Sammlung des Museums Angewandte Kunst zählt zu den größten und liefert einen guten Überblick über die Entwicklung dieser Sitte.
7. Zum Charakter des Sammlungsbestands siehe: Eva-Maria Hanebutt-Benz, a. a. O. Anm. 2, sowie Stefan Soltek, a. a. O. Anm. 4.
 8. Hanebutt-Benz, Eva-Maria, a. a. O. Anm. 2, S. 183 und 186 f.
 9. Schneider, Ulrich, „Das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Gründungs- und Baugeschichte“. In: *Der Museumsführer*, Köln 2011, S. 7 ff.
 10. Hanebutt-Benz, Eva-Maria, a. a. O. Anm. 2, S. 188.
 11. Lasker-Schüler, Else, *Theben. Gedichte und Lithographien*, Frankfurt am Main und Berlin 1923. Aus einer Auflage von 250 trägt dieses Exemplar der Normalausgabe die Stempelnummer 194. Inventarnummer: LNBZ 160. Abbildung sowie weitere Angaben siehe *Else Lasker-Schüler. Die Bilder*, herausgegeben von Ricarda Dick im Auftrag des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Berlin 2010, S. 53 und 285 f. Angabe zum Umstand des Erwerbs ist im Inventarbuch verzeichnet.
 12. Vgl. Hildebrand-Schat, Viola, *Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen*, mit einem Vorwort von Stefan Soltek, hg. vom Klingspor-Museum Offenbach, Köln 2013.
 13. Ausgabe Kurt Wolff Verlag, Leipzig, 1917, Exemplar Nr. 236, Inventarnummer LNBZ 202, erworben 1929. Abbildung und Beitrag siehe: Hanebutt-Benz, Eva-Maria, in: *Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main. Aus den Sammlungen. Auswahlkatalog 1*, S. 134 f.
 14. Nach mündlichen Angaben Stefan Solteks, Leiter der Abteilung „Buchkunst und Graphik“ bis 2001, bildete der Ankauf im Jahr 1994 des Unikat-Künstlerbuchs „Menschen und Vasen“ von Carola Willbrand aus sechs Bildmotiven mit verzierten Tapetenstücken und aufgenähten Strukturtapeten, Köln 1993, das erste Buchobjekt ohne Schrift. Inventarnummer: LNBZ 456.
 15. Vgl. a. a. O. Anm. 11; sowie: Thurmann-Jajes, Anne, *Manual für Künstlerpublikationen (MAP). Aufnahmeregel, Definitionen und Beschreibungen*, in Zusammenarbeit mit Susanne Vögtle, deutsche Ausgabe, hg. zusammen mit Lilijana Stepancic, Sylvie Boulanger, Bremen 2010.
 16. Anlässlich der Ausstellung „Tobias Rehberger. Flach. Plakate, Plakatkonzepte und Wandmalereien“ vom 7. 3. bis 2. 5. 2010 der Abteilung Buchkunst und Graphik im Museum für Angewandte Kunst Frankfurt haben wir begonnen, den Sammlungsbestand um Künstlerpublikationen zu erweitern. Im Falle Tobias Rehbergers begründet sich dieser Umstand damit, dass er für jede seiner Ausstellungen ein Buch entwirft, welches das Konzept der Ausstellung in das Medium Buch und seine Produktions- und Wirkungslogik transformiert. Somit entstehen keine Ausstellungskataloge, sondern Künstlerbücher im Sinne der Artists' Books. Die Sammlung enthält alle bisher von ihm produzierten Künstlerbücher. Siehe auch die Publikation zur Ausstellung „Tobias Rehberger. Flach“, herausgegeben von Eva Linhart mit Texten von Eva Linhart und Jay Conrad Levinson, deutsch und englisch, gestaltet von Vier5 in Kooperation mit dem Künstler, erschienen beim Distanz Verlag, Berlin 2010.
 17. Damit ist die Erweiterung um Arbeiten solcher Verlage gemeint, für die das Verlegen ein künstlerisches Projekt ist. So zeigte das Museum 2005 als die erste Ausstellung dieser Art „Das richtige Buch. Johannes Gachnang als Verleger“. Die Ausstellung hatte vier Stationen: Nach Frankfurt folgten das Lindenau-Museum in Altenburg, Aargauer Kunsthaus in Aarau und schließlich MAK in Wien. Die Exponate der Ausstellung zählen heute zum Nachlass des Berner Künstlers, Kurators, Architekten, Autors und Verlegers Johannes Gachnang, der sich in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern befindet. Zur Ausstellung erschien 2005 eine gleichnamige Publikation, herausgegeben von Eva Linhart mit Beiträgen von Peter Noever, Jutta Penndorf, Rudolf Schmitz, Christiane Meyer-Thoss, Barbara Wien, Georg Baselitz, Luciano Fabro, Stanley Brouwn, Stephan Kunz, Johannes Gachnang und Eva Linhart. Die zweite Ausstellung fand 2011 statt und trug den Titel „Double Intensity. 30 Jahre Verlag Brinkmann & Bose“. Die gleichnamige Publikation zeigt alle Buchgestaltungen des Verlags einschließlich ihrer typografischen Konzeptionen mit Beiträgen von Klaus Theweleit, Rike Felka, Günter Karl Bose, Erich Brinkmann und Eva Linhart, Verlag Brinkmann & Bose, Berlin 2011. Zum Selbstverständnis vom Verlegen als Kunstprojekt siehe: Eva Linhart, „Der Verlag als Kunst“, in: a. a. O der eben genannten Publikation, S. 9–14.
 18. Im Rahmen der Ausstellung „Künstlerbücher – Artists' Books. Internationale Exponate von 1960 bis heute“ im Museum Stift Admont/

- Museum für Gegenwartskunst des Benediktinerstifts Admont, kuratiert von Michael Braunsteiner und Barbara Eisner, vom 1. Mai bis 2. November 2014, konnten wir entlang von 13 Exemplaren in Begleitung einer von Barbara Eisner produzierten Videopräsentation aller Künstlerbücher die Position des „Museum Angewandte Kunst“ vorstellen. Weitere beteiligte Sammlungen waren: Bayerische Staatsbibliothek in München; Zentrum für Künstlerpublikationen, Weserburg – Museum für moderne Kunst, Bremen; mumok in Wien; MAK in Wien; Universitätsbibliothek der Angewandten in Wien; Sammlung Wulf D. und Akka von Lucius aus Stuttgart; Sammlung Hubert Kretschmer, Archive Artist Publications, aus München.
19. Den Stellenwert des Künstlerbuchs im Museum Angewandte Kunst konnte ich im Rahmen des internationalen Kolloquiums „Unicum, das Unikat-Künstlerbuch – Phänomen oder Paradox“ in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern am 21. November 2014 vorstellen.
 20. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass es seit der Eröffnung des Meier-Baus 1985 stets die Bemühung gab, die Buchkunstsammlung durch eigene Wechselausstellungen und Publikationen präsent zu halten.
 21. Windgätter, Christof, *Epistemogramme. Vom Logos zum Logo in den Wissenschaften. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (Allaphbed, Bd. 16)*, Leipzig 2012, S. 12.
 22. Ebd.
 23. Vgl. Boehm, Gottfried, „Mythos als bildnerischer Prozeß“. In: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion (Edition Suhrkamp, N.F. 144)*, hg. von Karl Heinz Bohrer, Frankfurt am Main 1983, S. 528–544. Siehe auch: „Zu einer Hermeneutik des Bildes“. In: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 238)*, hg. von Hans-Georg Gadamer und Gottfried Boehm, Frankfurt am Main 1978, S. 444–471.
 24. Linhart, Eva, „Buchraum als Kunstraum“. In: *Květa Pacovská. Maximum Contrast*, Buch und Dokumentation der gleichnamigen Ausstellung: Deutsch/Englisch, hg. von Eva Linhart, mit einem Geleitwort von Jean-Christophe Ammann und Ulrich Schneider sowie weiteren Beiträgen von Stefan Soltek und Uta Schneider. Design: Květa Pacovská; Minedition, Bargteheide 2008, S. 13–20.
 25. Ketelhodt, Ines von und Peter Malutzki, *Zweite Enzyklopädie von Tlön. Ein Buchkunstprojekt*, fünfzig Bände innerhalb von zehn Jahren (1997 bis 2006). Die Bände erschienen in einer Auflage von 40 nummerierten und signierten Exemplaren. Die Exemplare des Museums Angewandte Kunst tragen die Nr. 9.; eine Dauerleihgabe des Kunstgewerbevereins Frankfurt am Main e. V., im Abonnement für das Museum/Abteilung Buchkunst und Grafik erworben. Band „Erde“, Flörsheim 2006 hat die Inventarnummer LNBZ 680,48. (siehe Abb. 4).
 26. Vgl. Linhart, Eva, „Erde“. In: Ketelhodt, Ines von und Peter Malutzki, *Zweite Enzyklopädie von Tlön. Katalog zum Buchkunstprojekt*, Flörsheim 2007, S. 68.
 27. Zum Begriff „sehendes Sehen“ in unterscheidender Korrespondenz zum „wiedererkennenden Sehen“ siehe: Imdahl, Max, „Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandsbezug“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Bd. XXXVI, Köln 1974, S. 328 ff.; vgl. auch Boehm, Gottfried, „Bildsinn und Sinnesorgan“. In: *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19, 1980, S. 118–132.
 28. Zur Wendung von Rezeptions- zur Produktionsästhetik vgl. Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1 und 2, Darmstadt 1985.
 29. Linhart, Eva und Mahret Kupka, „Gimmel! Gimmel! Gimmel!“. Die Kuratorinnen der Ausstellung im Gespräch über Ata, das Museum und angewandte Kunst“. In: *Zeitung zur Ausstellung „Give Love Back. Ata Macias und Partner“*, im Museum Angewandte Kunst vom 13.9.14–11.1.15, Berlin 2014.