

Mutmaßungen über das Künstlerbuch für das Jahr 2017 und kaum darüber hinaus

Mario Lüscher – (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich / Bibliothek)

2017 ist Reformationsjahr und so sollen neben das Schild „Bitte Taschen einschließen“ ein paar Thesen an die Bibliothekspforte geschlagen sein. Als Nachlese zur Fortbildung „Bitte umblättern. Künstlerbücher im Einsatz“ der Initiative Fortbildung e. V. in Kooperation mit der Bibliothek der Hamburger Kunsthalle vom 21.–22. November 2016 in Hamburg seien hier – ganz ohne reformatorischen Eifer – einige Mutmaßungen zu diesem Gegenstand formuliert. Tendenziell gewagte, massvoll polemische, im besten Fall diskutabile Bocksprünge, die sich an Diskurse und Meinungen heften, wie sie im November 2016 in Hamburg und anderswo zirkulierten – und nicht zuletzt dem Alltag des Schreibenden entspringen, der sich im Umgang mit „den Künstlerbüchern“ mehr Gelassenheit vorgenommen hat.

Unterbricht es unseren Workflow, ist es wohl ein Künstlerbuch

Viel gehört, die Binsenwahrheit, das Künstlerbuch sei eine Herausforderung für die Bibliothek. Dass umgekehrt die Bibliothek bzw. die buchgestalterischen, bibliografischen und bibliometrischen Normen, die sie vertritt, eine Herausforderung für das Künstlerbuch sind, sollte nicht vergessen gehen. Die Anerkennung dieses banalen Umkehrschlusses versichert uns zumindest der Dialektik dieser Beziehung (so es denn tatsächlich eine gibt) und lässt darauf schließen, dass unsere Kategorien bis in alle Ewigkeit durch das Künstlerbuch obstruiert werden.

Ein Künstlerbuch ist ein Künstlerbuch ist ein...

Künstlerbuch, Artist book, Zine, Offprint – es werden in naher Zukunft zweifellos weitere linguistische Hüllen für dieses wandlungsfähige Produkt hinzustoßen. Ulises Carrións Amsterdamer Offspace nannte sich *Other books and so*, Bernhard Cellas Wiener *Salon für Kunstbuch* verzichtet in der Objektbezeichnung nicht nur auf den männlichen Auktor – den Künstler im Künstlerbuch – sondern balanciert im Singularentantum eine Stofflichkeit, die den Potenzialitäten im Verhältnis von Kunst und Buch gerecht zu werden versucht.

Die taxonomischen Anstrengungen, des Gattungsbegriffs Künstlerbuch Herr zu werden, haben Hochkonjunktur. Doch ist das deklarierte

Künstlerbuch immer schon eine historische Kategorie – was nützen ihre Definitionen der Bibliothek, die mit der jeweils neuesten Volte dieses metamorphotischen Wesens sich konfrontiert sieht? Das Künstlerbuch ist eine Chimäre, ein Mischwesen aus Kunst und Buch, und zugleich immer auch eine Tautologie, denn die schlichte Unterscheidung zwischen Form und Inhalt greift hier zu kurz. Die Beziehung von Buch und Künstlerbuch ist damit auch keine genealogische, noch ist sie überhaupt konstant, vielmehr scheint sie sich im Reigen medialer Praktiken fortwährend neu auszurichten. Möglich, dass das Künstlerbuch zum Korrektiv eines Buchbegriffs gerät, der in der Debatte zwischen Digital und Papier tendenziell konservativ ausfällt. Die ostentative Dysfunktionalität des Künstlerbuches würde damit konstitutiv für das weitere Wirken des Buches in einem mannigfaltigen Medienverbund.

Spüren wir den leisen Drang, das Buch zu zerstören, so handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Künstlerbuch.

Einen Gassenhauer des Bibliotalk bildet die Erzählung der Beinah-Vernichtung eines Künstlerbuches, die in letzter Sekunde durch das Eingreifen einer sachkundigen Person verhindert werden konnte. Hier grüßen die Museumsputzfrau und die Beuys'sche Fettecke, in ihrem Windschatten die eigenen ikonoklastischen Latenzen. Im Fall bibliothekarischer Praxis entzünden sie sich an Idiosynkrasien von Material und Form, am Plagiat etc. und dürfen durchaus Ausdruck im Verbalen finden: Scheissbuch. Und wie die Produkte aus der Bücherwerkstatt Dieter Roths (*Scheisse*, 1972, *Frühe Schriften und typische Scheisse*, 1973 etc.) nahelegen, ist diese Reaktion im Künstlerbuch bereits mitbedacht.

Zudem ziehen Künstlerbücher den Vorwurf der Bibliolatrie nach sich – sie provozieren die Unterstellung, sie wollten mehr sein als nur Bücher. Damit rühren sie an das egalitäre Gebot des Archivs, das mit seiner Forderung nach erinnerungspolitischer Neutralität die Gleichbehandlung aller Dokumente vorsieht. Doch angesichts der Hybridität der Bestände von Kunst- und Museumsbibliotheken, wo das Verhältnis von Werk und Dokument sich in steter Bewegung befindet, muss dieser Anspruch einigermaßen absurd

anmuten. Letztendlich sind die Künstlerbücher Trojanische Bücher. Da hilft nur, die Bibliothek zur offenen Stadt zu erklären.

Warum und wann wir sagen, es handle sich um ein Künstlerbuch

Eine bibliothekarische Besonnenheits-Formel findet Ausdruck in mit Stirnfalte artikulierter Empörung, dass man im Normal-, Freihand-, Leihbestand immer wieder Künstlerbücher finde, die es schnellstmöglich dem normalen Zugang zu entziehen und konservatorisch angemessen aufzubewahren gelte. Hier kollidiert die vermeintliche Ignoranz unserer Vorgänger mit unserer fetischisierten Haltung zum Künstlerbuch, die letztlich die Unsicherheit spiegelt, wie mit diesen Objekten zu verfahren sei. Der Akt unserer Vorgänger, diese Bücher in demokratischem bibliothekarischem Impetus unter das Joch von Klebetikette, Strichcode und Farbstempel zu zwingen, scheint bei Licht betrachtet gar nicht abwegig: Immerhin lässt diese Behandlung auf ihre Wahrnehmung als Bücher schließen, wie es auch von den Urhebern intendiert war.

Was im Zeitalter fortschreitender Entmaterialisierung ins Bewusstsein tritt: Manches sorgfältig gemachte Buch ohne explizit künstlerischen Anspruch ist nichts weniger als ein Multiple mit hoher Auflage, dessen Gestalt – wie der heute angebotene Print-on-Demand-Schrott beweist – nicht ohne Weiteres reproduzierbar ist. Vor diesem Hintergrund manifestiert sich Professionalität im Umgang mit Künstlerbüchern vielleicht nicht so sehr in ihrer nachdrücklichen Sonderbehandlung, sondern eher im Bewusstsein um den fluktuierenden Status dieser Kategorie Buch und den jeweiligen tagespolitischen Verbindlichkeiten, die er mit sich führt.

Ist die Präsentation vor Publikum unbefriedigend, handelt es sich unter Umständen um ein Künstlerbuch.

Das Künstlerbuch mag Anlass für kollektive Aktionen sein, dem Kollektiv selbst bleibt es verwehrt. Seit dem Verschwinden der lauten Lektüre vor einigen hundert Jahren haftet dem Buch eine autistische Note an, die sich mit schrumpfendem Format auch in seiner Architektur manifestiert. Als „Raum-Zeit-Sequenz“ (Carrión), deren performative Dimension durch eine Manipulation erschlossen wird, ist es erst einmal eine Two-Hands-Show. Mit Akzent auf das Manipulieren ist vielleicht das Wesentliche am Künstlerbuch bereits berührt – seine Materialität und seine Performativität.

Aber vergessen wir nicht das *Display* – hier meldet sich in letzter Instanz der Warencharakter des Künstlerbuchs. Ein Buchrücken wird hier

nicht entzücken: Seine Zurschaustellung impliziert schnöde Funktionalität, wie sie sich nur für Bibliotheken und Fachbuchhandlungen ziemt. Doch bei welchen Kapriolen man das Künstlerbuch auch in der Museumsvitrine einfriert – sein gespreiztes Wesen oder faules Herumfläzen bleiben unbefriedigend. Vielleicht hat Bernhard Cella in der Heterotopie seines Wiener Salons, der weder Galerie noch Buchhandlung sein will, die angemessenste Antwort auf dieses Problem gefunden: Sortieren nach Farben.

Sträubt sich ein Buch dagegen, zu uns in die Bibliothek zu gelangen, so handelt es sich mit Sicherheit um ein Künstlerbuch.

Es pfeift auf die Nationalbibliografie, das Pflichtexemplar, die Bibliothek – eine abstoßende Haltung. Was man der einstigen „Grauen Literatur“ aus dem bibliotopischen Halbdunkel von Grabrede, obszönem Privatdruck und Geschäftsbericht noch nachsah, scheint Methode zu haben: Im Fall des Künstlerbuchs mit seinem Verzicht auf eine ISB-Nummer, einer in materieller Hinsicht prekären Ausführung, einer eigenhändigen Distribution, mitunter gar dem Fehlen eines Impressum, regt sich der Verdacht auf Sabotage.

Dass sich das zeitgenössische Künstlerbuch mit seiner eigenen Archivierung bisher nicht beschäftigt hat, liegt in der Natur der Sache. Gerade die Absage an den *Uniform Resource Identifier* ISBN, der eine reibungslose Administrierung (sowie Speicherung und Überwachung) garantiert, enthält im Anspruch auf autonome Gestaltung und Verwaltung ein Kernanliegen des Künstlerbuchs. Mag sein, dass sich da eine Gegenwelt zum allseits verkündeten Dogma der künstlerischen Aufmerksamkeitsökonomie eröffnet: Aus dem Meer der Hits, Klicks und Ratings erheben sich Inseln der Präsenz, wo Menschen tagelang an Tischen sitzen, um anderen Menschen ihre Bücher vorzuführen. Die handfesten Konsequenzen dieser Strategie führte eine der bekannteren und heute nicht mehr existierenden Künstlerbuchmessen im Namen: *Publish and be damned*.

Dieser drohenden *Damnatio memoriae* entgegenzuwirken, ist, aller Heimtücke des Objektes zum Trotz, mühevoll Aufgabe der Gedächtnisinstitutionen. Doch vielleicht ist hier Beistand von einem einst geschätzten Protagonisten zu erwarten, dessen heute eher mit gemischten Gefühlen gedacht wird: Der Amateur, der dereinst die Ausbeute seiner Leidenschaft einer öffentlichen Institution zur Aufbewahrung überantwortet. Scheint doch das Künstlerbuch prädestiniertes Objekt für ein passioniertes Anhäufen, das im Idealfall mit einem Kenntnisgrad einhergeht, wie er im Rahmen eines Fachreferats kaum gepflegt werden kann. Das Quantum Aktualität, das uns

bei einer nachträglichen Schenkung entgeht, scheint durch die Qualität einer libidinös motivierten Selektion allemal aufgewogen.

Zerstört es sich selbst, ist es eventuell ein Künstlerbuch.

Dieses Dokument wird sich nach Durchsicht selbst zerstören – im Zeitalter von Snapchat keine spektakuläre Ankündigung. Den Akt der Konsultation zu einem einzigen und damit einzigartigen zu machen, ist legitime Absicht des Künstlerbuchs. Im radikalsten Fall mag in der Zeremonie der Herstellung das Ziel des Künstlerbuches beschlossen sein. Danach wird die gesamte Auflage vergraben und ein Anschaffungsvorschlag an die Bibliotheken versandt. Wir setzen das Buch auf die Suchliste, neben Aristoteles' *De comedia* und Borges' *Sandbuch*.

Materialität ist wohl das grundlegende Charakteristikum des Künstlerbuchs. Sie wird dann am offensichtlichsten, wenn sie in kleinere Teile zerfällt. Doch wenn wir bedenken, mit welcher prekärer Materialität die Museen in den letzten fünfzig Jahren sich konfrontiert sahen, erscheint die Bibliothek immer noch als Hort homogener Stofflichkeit, die sich vergleichsweise einfach bewirtschaften lässt. Auch ein Seitenblick auf unsere digitalen Daten, die sich durch Obsolenz, Bitfehler etc. fortwährend korrumpieren und damit ihre vermeintliche Zeitlosigkeit Lügen strafen, sollte uns milde stimmen.

Für eine Phänomenologie des Künstlerbuchs sind Architektur und Material zentrale Kategorien, die nicht zuletzt Intentionen der Handhabung artikulieren. Ephemere Materialität kann sich im Statement des Do-It-Yourself erschöpfen, doch verweist sie häufig genug auf das Künstlerbuch als ein Objekt der Zirkulation. Analog zur *Mail Art*, die in den 1970er-Jahren über den Postweg inoffizielle Netze der Kommunikation zu schaffen ver-

suchte, fungieren Künstlerbücher auch als Billet, Flyer, Tauschobjekt, Bedienungsanleitung, Plakat, Fanzine etc., die einem konzeptuellen Werkbegriff zudienen. Danach werden sie zum Dokument, zu ausgebleichten papierenen Knochen. Es wird an uns liegen, nebst ihrer Erhaltung im Ossarium der Drucksachen durch Ordnung der Gebeine ihren einstigen Kontext zu rekonstruieren.

Riecht es schlecht oder tropft es, handelt es sich vielleicht um ein sich zersetzendes Künstlerbuch.

Werfen Sie es auf jeden Fall weg.

Sieht das Buch aus wie Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations*, ist es vielleicht kein Künstlerbuch.

Wer Gespenst spielt, wird selber eins, warnte Roger Caillois mit Blick auf die Gefahren der Mimikry. Der inflationäre Terminus Künstlerbuch führt einen gestalterischen Gestus mit sich, der sich vor allem im Affirmativen verausgabt und es hoffnungsfroh mit Marcel Duchamp hält: Wenn ich sage, es sei Kunst, dann ist es Kunst. Doch wie alle Zauberei benötigt auch diese ein wenig Staffage und wo sie fehlt, wird die Vorstellung zum schalen Spuk. Die brauchbarste Empfehlung für die Bearbeitung von Künstlerbüchern bot während der Hamburger Tagung ein Votum von Mela Dávila Freire: Geduld. Legen wir das Buch erst mal zur Seite, kommt Zeit, kommt Kontext, kommt Rat. Dieser simplen Empfehlung wohnt im Zeitalter des archivarischen Aktivismus etwas Skandalöses inne – man genieße also diesen Akt der Subversion. Die Bücher bellen, die Bibliothek katalogisiert weiter.

Mario Lüscher ist Fachreferent der Bibliothek des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich