

Künstlerbücher und ihre Vermittlung in Bibliotheken, Archiven und Museen

Stefanie Grünangerl – (Museum der Moderne Salzburg / Bibliothek und Generali Foundation Studienzentrum)

Künstlerbücher sind in Bibliotheken, Archiven und Museen (BAM) zu finden und dies immer öfter als Teil einer Spezialsammlung. Treten sie derart in den Sammlungsfokus und sollen zur Profilbildung der jeweiligen Institution beitragen, dann stellen sich schnell Fragen nach den Bedingungen für die Erhaltung, Zugänglichmachung und insbesondere Vermittlung dieser disparaten Bestände. Im Folgenden wird eine kurze Bestandsaufnahme der derzeitigen Vermittlungspraxis gegeben und entlang von sechs Vermittlungsperspektiven diskutiert, wie Herausforderungen gemeistert und Potenziale genutzt werden können.¹

Vermittlungsperspektive I: Zugang schaffen

Künstlerbücher sichtbar zu machen und den Zugang zu ihnen möglichst einfach zu gestalten, ist eine nicht zu unterschätzende Aufgabe. Künstlerbuchsammlungen werden meist als Sonderammlung geführt und im klimatisierten Magazin oder zumindest in einem verschließbaren Schrank untergebracht, um den nun stärker in den Fokus tretenden Anforderungen der langfristigen Erhaltung gerecht zu werden. Dies schützt den Bestand, den Nutzer*innen bleibt er aber nicht nur physisch, sondern auch visuell entzogen, solange nicht Vermittlungsaktivitäten eingesetzt werden. Denn eigentlich will man, dass diese Sammlung nachgefragt wird, dass sie Forschenden und Studierenden, Künstler*innen und allen Interessierten offensteht. Eine tatsächliche Open-Access-Policy zu verfolgen, ist eher selten und etwa dort zu finden, wo die bestandshaltende Einrichtung noch keinen höheren Grad an Institutionalisierung aufweist (z. B. in privaten Spezialarchiven) oder im angloamerikanischen Raum, in den Art Schools, die ihre Special Collections verstärkt als benutzbare Studiensammlungen begreifen und im Zuge von Konzepten wie Teaching Library oder Citizen Science einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machen.² Die stärkere Abnutzung wird bewusst in Kauf genommen, was jedoch nicht für jede Spezialsammlung ein gangbarer Weg ist, vor allem nicht für jene mit besonders seltenem Bestand. Lesesaalnutzung, eventuell verbunden mit einer vorherigen Anmeldung, erscheint da

tatsächlich als die moderate Lösung der Zugangsbeschränkung und ist überdies in vielen Museumsbibliotheken, Forschungszentren und Archiven der übliche Standard, selbst für den „normalen“ Präsenzbestand. Immer wieder gibt es aber auch Versuche, den physischen Zugang zur eigenen Sammlung einfacher zu gestalten, indem ein kleiner Teil davon wieder in einem Regal in der Bibliothek aufgestellt wird, etwa an der *Paul D. Fleck Library* des *Banff Centre for Arts and Creativity* in Kanada³ oder der *mumok*-Bibliothek in Wien. Das ermöglicht das zufällige Entdecken und macht über den kleineren Teilbestand auf den größeren Gesamtbestand von Künstlerbüchern aufmerksam. Dennoch ist ein möglichst offener Zugang noch kein Garant für eine tatsächliche Nutzung. Hier bedarf es noch weitaus mehr an Vermittlungsarbeit.

Dies beginnt bereits bei der Aufbereitung von Informationen über die Sammlung auf der eigenen Website, über Informationsmaterialien sowie die Möglichkeit der Bestandsabfrage über Online-Kataloge. Auf Ebene der Nachweissysteme liegen besondere Herausforderungen, wenn diese zwar die Bestände nach den gängigen Regeln erfassen, dann den Nutzer*innen aber kaum Hilfestellungen geben, um den Künstlerbuchbestand im Katalog finden zu können. Auf Künstlerbücher spezialisierte Archive und Forschungszentren haben den Vorteil, Website und Katalog gezielt auf die Vermittlung ihrer spezifischen Bestände hin zu gestalten und ein möglichst dichtes Informationssystem zu entwickeln. Institutionen mit einem weiteren Sammlungsfokus ist dies nicht immer möglich, haben sie doch noch andere Kernaufgaben zu erfüllen und müssen primär deren Anforderungen bedienen (allgemeiner Bibliotheksbetrieb, weitere Sondersammlungen etc.). Dennoch gibt es gute Beispiele, wie die Optimierung von Sammlungspräsentation und Service-Angeboten, sowohl auf der jeweiligen Website als auch über eine verbesserte Auffindbarkeit im Katalog, Hand in Hand gehen können. Etwa die Bibliothek der *Emily Carr University of Art + Design* in Vancouver, die mittels *LibGuides* umfangreiche *Research Guides* inklusive Web-2.0-Anwendungen zu den verschiedenen Spezialsammlungen online zugänglich macht und über die Verlinkung in den

Katalog Nutzer*innen anzeigt, wo und wie sie auf die gewünschte Ressource zugreifen können.⁴

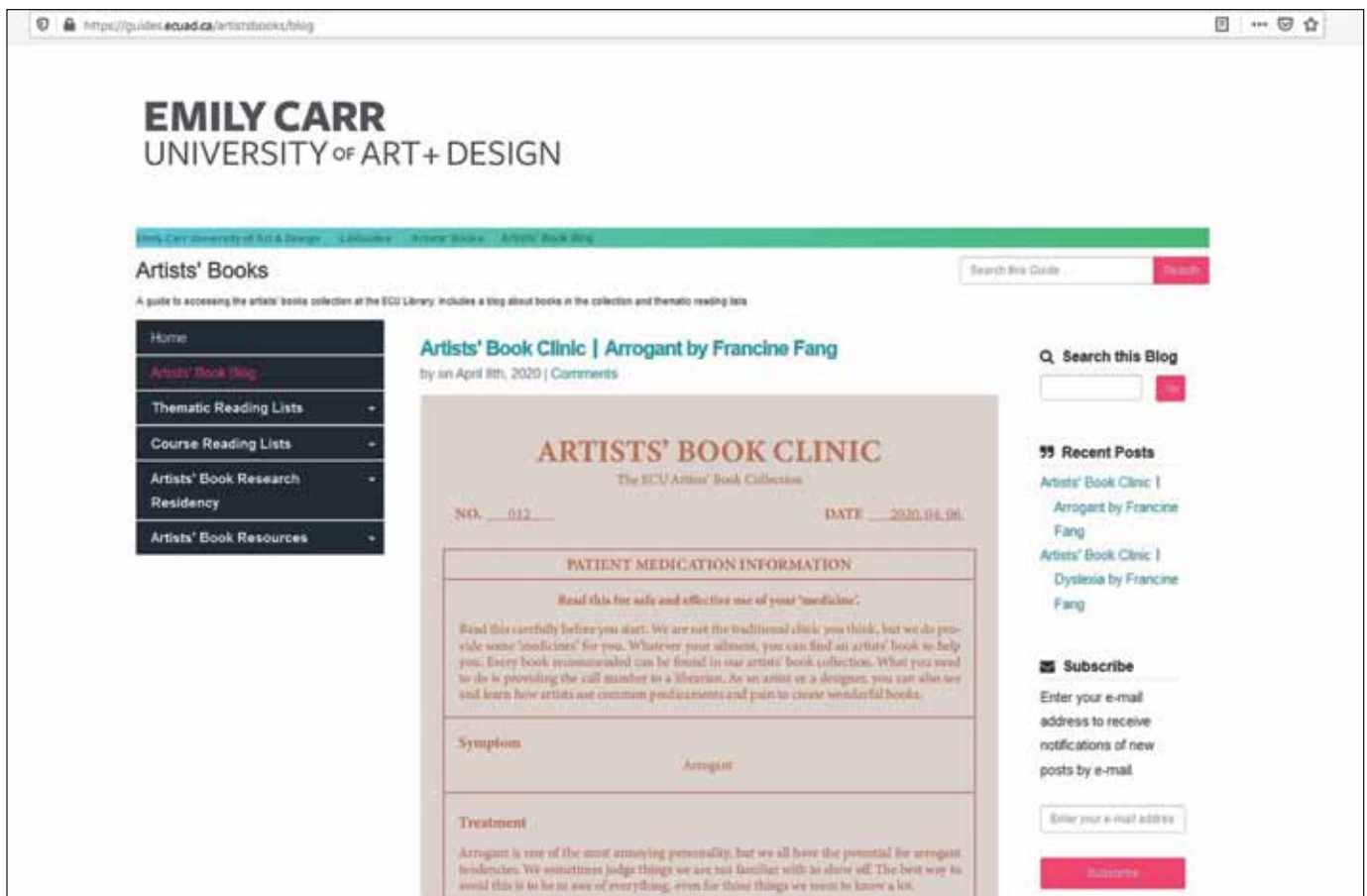
Vermittlungsperspektive II: Ausstellen

Große Sammlungsausstellungen von Künstlerbüchern sind in den vergangenen Jahren vermehrt zu beobachten.⁵ Künstlerbuch-Ausstellungen sind eine fixe Größe in der Vermittlungsarbeit, machen jedoch ganz eklatant auf ein Dilemma jeder Präsentation von Büchern aufmerksam: Um Künstlerbücher dem dunklen Bibliotheksmagazin oder Museumsdepot zu entreißen und sie einem breiteren Publikum zu zeigen, stellt man sie aus. Um sie zugleich zu schützen, sperrt man sie aber wieder in Vitrinen ein, verunmöglicht so das Lesen oder Durchblättern und erschwert dadurch die Vermittlung. Diesen Entzug der Künstlerbücher in Ausstellungen bezeichnet Maike Aden als „Noli me tangere-Paradoxon“⁶ und dieser Widerspruch ist stets mitzudenken, was nicht heißen muss, komplett auf Vitrinen zu verzichten. Vielmehr ist immer zu fragen, welche Präsentation für ein bestimmtes Buch als besonders geeignet erscheint und welche anderen Möglichkeiten des Displays vielleicht noch existieren und realisierbar sind. Ausstellen allein trägt noch nicht zur besseren Vermittlung bei. Darüber hinaus ist an Begleitprogramme sowie das Arbeiten mit Vermittlungsmaterialien zu denken. Vorträge, Gesprächsrunden, Lesungen,

Artist Talks oder ein umfangreiches Führungsprogramm zählen zum Standardrepertoire, das bisweilen neu interpretiert wird. Workshops, in denen es um die Förderung der eigenen Kreativität geht und die daher gerne für Kinder und Jugendliche angeboten werden, sind da schon seltener, ebenso wie die mehr auf ein Fachpublikum abzielenden und kostenintensiveren Symposien. Bei den Vermittlungsmaterialien geht es nicht allein um das Verfassen von gut verständlichen Wandtexten, umfassenden Ausstellungskatalogen, Informationsbroschüren, Handouts etc., sondern ebenso um das Erproben von neuen Tools wie digitalen Faksimiles (auf Screens, als Projektion und mittlerweile sogar als 3-D-Animation in einer Virtual Reality Umgebung)⁷ oder den nicht mehr ganz so neuen physischen Kopien und im Idealfall dem Arbeiten mit Ansichtsexemplaren. Eine in Zukunft wohl immer wichtiger werdende Vermittlungsschiene ist in begleitenden Online-Rundgängen zu sehen, die die Ausstellung in den virtuellen Raum erweitern und zeitlich verlängern.⁸

Darüber hinaus müssen nicht immer eigene Ausstellungsräumlichkeiten vorhanden sein, selbst wenn dies die Sache deutlich vereinfacht. Künstlerbuchsammlungen sind durchaus kreativ, kooperieren mit externen Partner*innen, beteiligen sich an Wanderausstellungen oder nutzen Räumlichkeiten, die eigentlich nicht primär

Abb. 1: Research Guide zur Künstlerbuchsammlung der Emily Carr University of Art + Design in Vancouver (<https://guides.ecuad.ca/artistsbooks/blog>).



The screenshot displays a web browser window with the URL <https://guides.ecuad.ca/artistsbooks/blog>. The page header features the logo for EMILY CARR UNIVERSITY OF ART + DESIGN. Below the header, there is a navigation bar with links for 'Emily Carr University of Art + Design', 'Libraries', 'Artist Books', and 'Artist Book Blog'. The main content area is titled 'Artists' Books' and includes a search bar with the text 'Search this Guide' and a 'Search' button. A sidebar on the left contains a menu with options: 'Home', 'Artists' Book Blog', 'Thematic Reading Lists', 'Course Reading Lists', 'Artists' Book Research Residency', and 'Artists' Book Resources'. The main content area features a featured article titled 'Artists' Book Clinic | Arrogant by Francine Fang' by an April 8th, 2020, with a 'Comments' link. The article content includes a form for 'ARTISTS' BOOK CLINIC' with fields for 'NO.' (012) and 'DATE' (2020.04.08). Below the form is a section for 'PATIENT MEDICATION INFORMATION' with a warning to read carefully before starting. The article also includes sections for 'Symptom' (Arrogant) and 'Treatment'. On the right side of the page, there is a 'Search this Blog' section, a 'Recent Posts' section listing 'Artists' Book Clinic | Arrogant by Francine Fang' and 'Artists' Book Clinic | Dyslexia by Francine Fang', and a 'Subscribe' section with an email input field and a 'Subscribe' button.



Abb. 2: Ausstellung *Künstlerbücher. Die Sammlung* in der Hamburger Kunsthalle (1.12.2017–2.4.2018), mit Werken u. a. von Thorsten Brinkmann (rechts) und Stefan Marx (links/Mitte), © SHK/Hamburger Kunsthalle Bildrecht, Wien 2020 (Thorsten Brinkmann) © Stefan Marx, Foto: Kay Riechers

dem Display von Sammlungsgut gewidmet sind, wie etwa Lesesäle, Schaufronten und Vitrinen am Gang. Dabei muss klar sein, dass allzu empfindliche oder „wertvolle“ Bestände nicht Teil solcher Ausstellungen sein können. Dennoch bieten sie Vorteile: Sie sind relativ einfach zu organisieren und man erreicht seine Nutzer*innen dort, wo sie die Institution bereits kennen, oder Zufallspublikum, das an der Schaufront der Bibliothek oder einer Vitrine „hängen“ bleibt. Beispiele⁹ zeigen zudem, dass es nicht immer notwendig ist, ein komplett eigenes Ausstellungsprogramm zu verfolgen. Kollaboration mit anderen kann spannende Konstellationen erzeugen. Dies betrifft insbesondere das Zurverfügungstellen von Raum an die eigenen Zielgruppen, wie etwa Künstler*innen oder Studierende und Universitätsangehörige, für partizipative Ausstellungs- und Studienprojekte.

Vermittlungsperspektive III: Digitalisieren & online stellen

Digitalisierte Bestände erlauben es, den eigenen Online-Auftritt anschaulicher zu gestalten, den Katalog anzureichern, virtuelle Ausstellungen zu programmieren, spezifische digitale Sammlungsangebote zu entwickeln und diese in überinstitutionellen Plattformen zu vernetzen sowie Web-2.0-Angebote besser zu bedienen. Jedoch bringt die Digitalisierung von Künstlerbüchern

einige offene Fragen mit sich. Zunächst einmal ist zu klären, wie Künstlerbücher überhaupt digitalisiert werden können, um sie in ihrer Struktur und mit all ihren Funktionen zu präsentieren. Das direkte Aufeinandertreffen von Leser*in und Künstlerbuch, das Durchblättern desselben wird oft als zentral gesehen, selbst dann, wenn das konkrete Exemplar nicht mit besonderen Materialitäten, Funktionalitäten und der Haptik von Papier aufwartet. Wobei: Digitalisate vermögen wesentlich besser das Durchblättern von Büchern zu simulieren als etwa Ausstellungen. Und neuere Verfahren der 3-D-Simulation vermögen Buchobjekte mit äußerst eigenwilligen Erscheinungsformen in ein Digitalisat zu übersetzen. Dies deutet aber bereits an, worin bei dieser Objektgruppe für die Digitalisierung die eigentliche Herausforderung liegen wird: Künstlerbuch ≠ Künstlerbuch, Workflows und Erfahrungswerte sind nicht so leicht standardisierbar wie bei anderen Informationsmedien, bei denen es primär um die Digitalisierung von Inhalten, weniger von Form, Material und Struktur geht. Insbesondere für Sammlungen, die ein sehr disparates Spektrum an Künstlerbuch-Typen vereinen (Bücher in Kodexform, Leporellos, Buchobjekte, Sound Art etc.) wird mitunter von Fall zu Fall entschieden werden müssen, was die beste Methode ist, um ein adäquates Ergebnis zu erzielen. Das erhöht den Aufwand und somit die Kosten. Und es

lässt die Frage laut werden, was „adäquat“ in diesem Zusammenhang überhaupt bedeuten kann, also was genau digitalisiert werden soll, kann und muss, um eine künstlerische Aussage vom Buch in ein Digitalisat zu übersetzen.¹⁰ Zugleich ist mit einem erhöhten Bedarf der Kontextvermittlung, also von Metadaten, zu rechnen¹¹ und es muss wohl noch stärker als bei anderen Digitalisaten darauf hingewiesen werden, dass es sich um Surrogate handelt, die das physische Buch nicht ersetzen, sondern ergänzen.

Ein weitaus größeres Problem als technische und konzeptuelle Fragen sind allerdings die rechtlichen Rahmenbedingungen der Digitalisierung, insbesondere Fragen des Urheberrechts. Denn bei Künstlerbüchern der modernen und zeitgenössischen Kunst sind in der Regel geltende Schutzfristen noch nicht abgelaufen. Das verhindert oder erschwert so manches digitale Sammlungsprojekt, denn der finanzielle und administrative Aufwand der Rechtklärung und -abgeltung erscheint vielen als zu hoch.¹² Derzeit fordert das Fehlen einer möglichst großzügigen Ausnahmeregelung für Gedächtnisinstitutionen von den digitalen Sammlungen eine pragmatische Herangehensweise ein: Dort, wo bereits Gemeinfreiheit besteht, oder wo Rechte direkt mit Künstler*innen abgeklärt werden konnten, darf man visuell zeigen, was man in den eigenen Sammlungen hat. Dort, wo dies nicht der Fall ist, stellt man zumindest so viele seiner Daten wie möglich über das Sammlungsgut öffentlich zur Verfügung. Eine andere Strategie, die das Thema Urheberrecht zumindest ein Stück weit zu entschärfen vermag, besteht in der frühzeitigen Einbindung jener, die es betrifft: Künstler*innen und sonstige Rechteinhaber*innen (Verlage, Herausgeber*innen etc.), die durchaus an einer professionellen digitalen Vermittlung ihrer Bücher und der Einbettung in größere digitale Sammlungen interessiert sind. Dies erweitert die eigene Sammlung virtuell und macht sie zu einer Partnerin für ganz unterschiedliche Nutzer*innen.¹³

Vermittlungsperspektive IV: Erforschen & studieren/lernen

Die Integration in Curricula oder die Kollaboration mit Lehrenden im Rahmen einzelner Lehrveranstaltungen vermag das Interesse von Studierenden an Künstlerbuchsammlungen zu wecken und deren Nutzung zu erhöhen. Und nicht nur für die künstlerische wie kunstwissenschaftliche Hochschullehre bieten Künstlerbücher Anknüpfungspunkte. Ihr Potenzial zum kritischen Hinterfragen von Kategorien, zum interdisziplinär vernetzten Handeln und Forschen sowie zur Befragung von Text-Bild-Form/Medium-Konstellationen reicht weit in das Stu-

dien- und Forschungsfeld anderer Fachdisziplinen hinein.¹⁴ Zu erweitern ist dieser Ansatz noch in zweierlei Hinsicht: einerseits was die angesprochenen Zielgruppen, andererseits, was die Künstlerbücher sammelnden Institutionen anbelangt. Die hier angesprochenen Fragestellungen sind in der kulturellen Bildungsarbeit ganz generell relevant, egal ob diese in Form kunst-, kultur- und medienpädagogischer Angebote auf junges oder erwachsenes Publikum abzielt. Somit sollten es nicht allein die Künstlerbuchsammlungen an Universitätsbibliotheken sein, die sich Gedanken darüber machen, wie ihre Sammlung für die Lehre und das lebenslange Lernen attraktiv gemacht werden können, sondern ebenso andere Einrichtungen. Als Sammlungsverantwortliche/r ist man gut beraten, aktiv auf Lehrende zuzugehen, das Lehrprogramm oder Schulschwerpunkte zu konsultieren, um Kooperationspartner*innen finden und spezifische Angebote zusammenstellen zu können.

Sammlungspräsentationen oder Spezialführungen für Gruppen mit unterschiedlichstem Background (Studierende, Schüler*innen, Bibliophile, Kunstinteressierte etc.), auf Anfrage oder regelmäßig angeboten, sind die gängigsten Methoden, um abseits des Einsatzes in Lehrveranstaltungen oder Schulprojekten einen „Erstkontakt“ herzustellen. Hier experimentiert man insbesondere im angloamerikanischen Raum mit offenen und eher lockeren Formaten der Sammlungspräsentation, wie etwa eine Pop-Up Library 2015 am Campus des *Banff Centre* zeigt.¹⁵ Diese sind niedrigschwellig angelegt und sprechen ebenso zufällige Passant*innen an, die sonst gar nicht erreicht werden könnten. Klarerweise sind solche Präsentationsformate, egal ob inhouse oder extern angeboten, nicht für alle Arten von Künstlerbüchern geeignet, und der Umgang der jeweiligen Institution mit ihrer Access Policy spielt eine Rolle. Gesprächsreihen, Vorträge, Lesungen mit Expert*innen und Künstler*innen erweitern das Spektrum der Vermittlungstätigkeiten. Gerade Workshop-Programme tragen darüber hinaus zu einer aktiveren Auseinandersetzung mit dem Gegenstand bei, vor allem für jüngere Zielgruppen. Wiederum im angloamerikanischen Raum sind Initiativen zu beobachten, die versuchen, ein Angebot zu schaffen, mittels dessen die Bindung von Nutzer*innen an die Sammlung gestärkt wird. So stellt etwa die *Joan Flasch Artists' Book Collection* an der *School of the Art Institute of Chicago* ihren Leseraum in der Mittagspause für Vorträge von Studierenden und Lehrenden über die Sammlung, Filmvorführungen, Lesungen, Performances, Workshops etc. zur Verfügung.¹⁶ Der Lesesaal ist so nicht nur der Ort wissenschaftlich-forschender Auseinander-

setzung mit den Sonderbeständen, sondern wird zum Ort der kreativ-partizipativen Vermittlung.

Auch in der Forschung ist es ein interdisziplinäres Feld, das sich für das Künstlerbuch interessiert. Für die Gruppe der Forschenden gilt es, die eigene Sammlung als Anlaufstelle für die jeweiligen Forschungsinteressen sowie als Partnerin für Projekte zu positionieren. Selbst zur Erforschung des Mediums beizutragen, kann ebenso als eine Aufgabe gesehen werden und ist mit eigener Publikationstätigkeit sowie der Organisation von Symposien und dergleichen verknüpft. Allerdings wird eine solche Forschung oftmals nur „nebenbei“ für konkrete Projekte (Ausstellung, Katalog etc.) laufen können. Personalressourcen, um tatsächlich kontinuierlich und intensiv selbst Forschung zu betreiben, stehen den meisten sammelnden Institutionen nicht zur Verfügung. Eine für die Erforschung des Künstlerbuchs nicht zu unterschätzende Ausnahme bilden hierbei jene Institutionen, die sich auf dessen Sammlung spezialisiert haben, wie das *Zentrum für Künstlerpublikationen* in Bremen, das Forschung, universitäre Lehre und seine sonstigen Vermittlungsaktivitäten (Ausstellungen, Veranstaltungen, Online-Magazin, Publikationstätigkeit etc.) eng miteinander verschränkt betreibt.¹⁷ Und egal, ob kontinuierlich oder auf Projektbasis, Forschung gehört eingebettet in einen ganzen Mix an weiteren Maßnahmen zur Verbreitung des konkreten Outputs. So wendet sie sich nicht

nur an die Fachcommunity, sondern denkt Vermittlungsperspektiven für breitere Publikumschichten mit. Darüber hinaus zeigt sich, wie wichtig Forschungsk Kooperationen mit externen Partner*innen sind, denn dies ermöglicht es, die eigene Expertise gezielt dort einzubringen, wo sie gebraucht wird.

Vermittlungsperspektive V: Kommunizieren & vernetzen

Social Media, Blogs oder Newsletter sind mittlerweile in der Planung und in der Verbreitung von Vermittlungsaktivitäten ein zentrales Instrument. Sie lassen sich nicht allein als Informationsmedien zu den eigenen Beständen, Services und Veranstaltungen einsetzen, sondern helfen dabei, mit (potenziellen) Nutzer*innen in Kontakt zu treten sowie für Publika Angebote zu schaffen, die man sonst gar nicht erreichen könnte. Künstlerbuchsammlungen setzen daher diese digitalen Kommunikationskanäle nicht allein zu Werbezwecken ein, sondern versuchen dem Medium Künstlerbuch in der digitalen Welt Sichtbarkeit zu verschaffen und es an (neue) Zielgruppen heranzutragen. Ein solches Konzept verfolgt das Gemeinschaftsblog *Kunst zwischen Deckeln* der Bayerischen Staatsbibliothek,¹⁸ indem es offen für Beiträge von Autor*innen mit unterschiedlichstem Background ist und so als Forum für das Thema Künstlerbuch agieren will. So wird ein spezifisches Informations- und Kom-

Abb. 3: Blog Kunst zwischen Deckeln der Bayerischen Staatsbibliothek (<https://bookarts.hypotheses.org/204>).

munikationsangebot gemacht, bei dessen Ausgestaltung das eigentliche Publikum gleich selbst involviert wird. Die dahinterstehende Institution ermöglicht nicht nur dieses Austauschmedium, sie zeigt sich zugleich interessiert am zeitgenössischen Diskurs und wird als Ansprechpartnerin wahrnehmbar.

Vernetzung geschieht jedoch nicht allein online, sondern auch in Form von Kooperationen mit Forschenden, Künstler*innen, Schulen etc., Arbeitsgruppen wie dem *Arbeitskreis Künstlerbücher*¹⁹ und ebenso informellen Formen des Erfahrungs- und Wissensaustauschs. Vernetzung und Kooperation sind in der Vermittlungsarbeit von Sondersammlungen wie jenen der Künstlerbücher die Regel und nicht die Ausnahme. Sie sind wichtig, um einerseits Projekte konzipieren und umsetzen zu können, andererseits um Partner*innen zu finden, die die eigenen Vermittlungsbemühungen unterstützen und weitertragen. Gerade jene informellen Netzwerke, die sich etwa im Zuge von Projekten oder durch persönliche Vernetzungsarbeit ergeben, sind nicht zu unterschätzen, denn sie tragen viel zur Weiterentwicklung von Vermittlungsarbeit bei.

Vermittlungsperspektive VI: Produzieren

Für Künstlerbuchsammlungen stand die Verschiebung weg von der Bibliothek, dem Archiv oder Museum als Wissensspeicher hin zum Ort der Wissens- und Kulturproduktion relativ

früh zur Diskussion. Bereits 1977 forderte Clive Phillpot das Aufstellen von Schreibmaschinen, Kopierern, Offset-Druckern etc. in den Sammlungen ein, um eine Buchproduktion seitens der Nutzer*innen zu ermöglichen.²⁰ Eine derartige Produktionsinfrastruktur für alle, etwa in Form von Workshopräumen, ist heute aber nur selten umgesetzt. Herausforderungen sind nicht nur der Raumbedarf, die technische Einrichtung und der Betrieb solcher Publishing-Stationen, sondern das Personal, das über die notwendigen Skills und pädagogischen Kompetenzen verfügt, um ein möglichst breites Vermittlungsprogramm auf die Beine stellen zu können. Gerade um Vermittlungsangebote für ein tendenziell jüngeres Publikum zu schaffen sowie kulturelle Bildungsarbeit zu fördern, wäre hier ein verstärktes Engagement nötig. Dass es in Zeiten von digitalem Self-Publishing nicht immer eine perfekt ausgestattete Druckwerkstatt sein muss, zeigt beispielsweise das französische *Centre national édition art image (Cneai)* mit seiner freien Self-Publishing App *Iconotexte*²¹, die etwa in der Zusammenarbeit mit Schulen zum Einsatz kommt. Nicht immer muss die eigene Institution gleich massiv umgestaltet oder das Personal geschult werden. Vielmehr eröffnen Kooperationen mit freien Vermittlungsinitiativen, die sich in den alternativen Publishing Communities selbst entwickelt haben,²² neue und weitere Möglichkeiten.

Abb. 4: *EDITIONALE Wien. Messe für Künstlerbücher, Editionen und Buchobjekte an der Universität für angewandte Kunst Wien, 6.–8. März 2020. Foto: Birgit und Peter Kainz*



Will man die eigene Sammlung nicht als historisch abgeschlossen, sondern als an aktuellen Entwicklungen des Künstlerbuchs interessierten und orientierten Vermittlungsauftrag verstehen, kommt man um eine Beschäftigung mit aktuellen Produktions- und Distributionsbedingungen sowie der Reflexion der eigenen Rolle nicht umhin. Künstler*innen, Verleger*innen, Produzent*innen etc. als Partner*innen zu verstehen und den Produktionsaspekt in der Vermittlung zu stärken, funktioniert dann, wenn Freiräume für die Entwicklung neuer Ideen und künstlerischer Arbeiten sowie deren Verbreitung existieren. Indem etwa Ausstellungen nicht retrospektiv, sondern produktiv auf die Entwicklung neuer Werke, sprich Künstlerbücher, ausgelegt oder über Open Calls organisiert sind. Ein Veranstaltungsprogramm mit Artist Talks, Performances, Interventionen, Buchpräsentationen etc. bringt nicht allein Aufmerksamkeit für die Institution, sondern gibt den Kunstschaffenden selbst die Möglichkeit, sich und ihr Werk zu präsentieren. Ebenso kann die Ausgestaltung des eigenen Sammelauftrags die Produktion von Künstlerbüchern stärken, denn für Künstler*innen ist es von Bedeutung, wenn ihre Bücher in Künstlerbuch-Sammlungen, zumal öffentlich zugänglichen, verfügbar sind. Selbst Künstlerbücher herauszubringen oder gar einen Verlag und Vertrieb aufzubauen, fördert zwar die Produktion ungemein, bleibt aber wohl eher spezialisierten Künstlerbuch-Zentren vorbehalten wie etwa dem *Cneai*²³. Was jedoch in den letzten Jahren vermehrt zu beobachten ist, ist die Veranstaltung von Künstlerbuchmessen als Vernetzungs- und Vertriebsmöglichkeit, entweder, indem man mit bestehenden Messen kooperiert (wie bei der *EDITIONALE*, 2019 in der KMB in Köln und 2020 an der *Angewandten* in Wien) oder man derartige Messen selbst (mit) organisiert (*mumok Art Book Day* in Wien, *Super:books* in München, *MAD – Multiple Art Days* in Paris). Ein Desiderat bleibt hingegen oftmals über genügend Geldmittel sowie Ressourcen zu verfügen, um Stipendien, Artist-in-Residence-Programme²⁴, Wettbewerbe und die Vergabe von Preisen zu ermöglichen. Aber selbst einmalig organisierte Wettbewerbe können ein probates Mittel sein, um Aufmerksamkeit für das Medium, für die eigene Institution und für Künstler*innen zu generieren, vor allem wenn sie in einen „Vermittlungsstrategien-Mix“ eingebunden sind.²⁵

Fazit

Dem Aufbau dieses Artikels war es geschuldet, die sechs Vermittlungsperspektiven hintereinander zu präsentieren. Sie sind jedoch vielmehr als ineinander verschränkt zu denken und die spannendsten Projekte versuchen, Angebote zu

schaffen, die auf unterschiedlichen Ebenen funktionieren (siehe hierzu den Beitrag von Simone Moser in diesem Heft). Schwerpunkte zu setzen entlang der eigenen Stärken und generellen Zielsetzungen der Sammlung ist legitim. Zugleich sollte jedoch im Blick behalten werden, wo sich Anknüpfungspunkte für weitere Vermittlungsformate finden lassen. Immer wieder sind es zudem einfach gehaltene, mit viel kreativer Improvisation und wenigen Ressourcen umsetzbare „Mikro-Vermittlungsinitiativen“, die auffallen und die versuchen, gängige Erwartungshaltungen an Sondersammlungen zu durchbrechen und neue Zielgruppen anzusprechen. Kooperation, Vernetzung und vor allem die aktive Einbindung jener Publika, die man mit einem Vermittlungsprogramm ansprechen möchte, helfen nicht nur bei dessen Entwicklung und Umsetzung, sondern positionieren die eigene Einrichtung als offene Anlaufstelle, in der für die unterschiedlichsten Sichtweisen auf das Künstlerbuch Platz ist. Das würde dann wohl nicht nur einen „Mehrwert“ für die Sammlung generieren, sondern vielleicht sogar den Traum vom „demokratischen Medium Künstlerbuch“ zumindest ein Stück weit weiterträumen lassen.

1. Der Beitrag stellt eine gekürzte Version der Masterarbeit der Verfasserin dar, die im Oktober 2019 an der *TH Köln* im MALIS-Studiengang angenommen wurde und unter *urn:nbn:de:hbz:79pbc-opus-15059* abrufbar ist [letzter Zugriff: 22.05.2020].
2. Ein bekanntes Beispiel ist die *Joan Flasch Artists' Books Collection* der *John M. Flaxman Library* an der *School of the Art Institute of Chicago*, vgl. Boehme, Anne-Dorothee, *Wie aktiviert man Gedrucktes? Öffentlichkeitsarbeit in der Joan Flasch Artists' Book Collection, eine der Sondersammlungen der Flaxman Library an der School of the Art Institute of Chicago*. In: *AKMB-news* 23 (2017), 1, S. 25–28.
3. Vgl. Lovenjak, Nicole, *Fresh Off the (Closed) Shelf: The Banff Centre Library's Transition to an Open Stack Artists' Books Collection*, Posterpräsentation auf der *ARLIS/NA Conference: New Frontiers on the Old Frontier* (Fort Worth, TX 19.–23.03.2015), siehe https://arlisnw.files.wordpress.com/2015/04/lovenjak_arlis_artists27-books-poster-presentation-2015.pdf [letzter Zugriff: 22.05.2020].
4. <https://guides.ecuad.ca/artistsbooks> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
5. Vgl. die umfangreichen Ausstellungskataloge zu nur drei Beispielen: Hernad, Béatrice, *SHOWCASE – Künstlerbücher aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek München, München 2017; *Künstlerbücher – die Sammlung*, hg. von Andrea Joosten und Petra Roettig, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2017; *Sweethearts – die Bibliothek als Kunstsammlung. Künstlerbücher und Künstlerpublikationen aus der Bibliothek der Angewandten (Edition*

- Angewandte*), hg. von Gabriele Jurjevec-Koller u. a., Berlin und Boston 2018.
6. Aden, Maike, *Noli me tangere – Über die Abwesenheit anwesender Künstlerbücher in Ausstellungen*. In: *Bibliothek und Wissenschaft* 52 (2019): Künstlerbuch im Schaufenster, S. 119–132.
 7. Vgl. die Videodokumentation zu einem Projekt der *Schweizerischen Nationalbibliothek*, das drei Künstlerbücher in einer interaktiven 3-D-Simulation präsentierte: <https://vimeo.com/146547262> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 8. Vgl. die Online-Ausstellung zur Vitrinen-Präsentation *Graphzines 1975–2013: französische Underground-Künstlerpublikationen* (2013) am *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* in München: <https://www.zikg.eu/bibliothek/bestaende/fokus-graphzines/graphzines-1975-2013/liste-der-exponate> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 9. Etwa die Ausstellungsserie *Premier rang*, die das *cdla – Centre des livres d’artistes* in Saint-Yrieix-la-Perche mit der Kunsthochschule *École nationale supérieure d’art de Limoges* umsetzt, vgl. die Blogbeiträge zu den mittlerweile 17 Ausstellungen: <https://cdla.info/category/premier-rang/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 10. Vgl. das Forschungsprojekt *Transforming Artist Books* (2012) der britischen *Tate*, der *University of the Arts London*, der *British Library* und des *Victoria and Albert Museums*: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 11. Vgl. die begleitenden Texte zu Digitalisaten von fünf Künstlerbüchern auf der Website der *Tate*: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 12. Vgl. Preißler, Dietmar, *Bilder-Los: digitale Welt, Urheberrecht und Museen*. In: Klimpel, Paul (Hg.), *Mit gutem Recht erinnern. Gedanken zur Änderung der rechtlichen Rahmenbedingungen des kulturellen Erbes in der digitalen Welt*, Hamburg 2018, S. 69–77.
 13. So inkludierte die *Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln* in ihrem Projekt *Fotografierte Buchkunst des 20. und 21. Jahrhunderts* bereits von Beginn an neben der eigenen Sammlung Beispiele aus anderen, privaten wie öffentlichen Sammlungen und spricht direkt Künstler*innen an: <https://museenkoeln.de/kunst-und-museumsbibliothek/default.aspx?s=3474> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 14. Vgl. Taraba, Suzy, *Now What Should We Do with Them? Artists’ Books in the Curriculum*. In: *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage* 4 (2003), 2, S. 109–120; Hildebrand-Schat, Viola, *Eine Frage der medialen Verortung? Künstlerbücher in der institutionellen und akademischen Vermittlung*. In: *Bibliothek und Wissenschaft* 52 (2019): Künstlerbuch im Schaufenster, S. 109–117.
 15. <https://www.banffcentre.ca/articles/introducing-banff-centre%E2%80%99s-pop-library> [letzter Zugriff: 22.05.2020], später auch mehrmals außerhalb des Campus durchgeführt.
 16. Vgl. Boehme (wie Anm. 2), S. 27.
 17. <https://weserburg.de/zentrum/forschung/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 18. <https://bookarts.hypotheses.org/> [letzter Zugriff: 22.05.2020], vgl. Landes, Lilian, *Kunst zwischen Deckeln – Ein Blog über Künstlerbücher*. In: *Bibliothek und Wissenschaft* 52 (2019): Künstlerbuch im Schaufenster, S. 145–152.
 19. <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/arbeitskreis-kuentstlerbuecher/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 20. Phillpot, Clive, *Artists’ Books and Book Art*. In: Ders., *Booktrek. Selected Essays on Artists’ Books (1972–2010)*, Zürich und Dijon 2013, S. 46–56, hier S. 55 (erstm. in: Pacey, Philip (Hg.), *Art Library Manual: a Guide to Resources & Practice*, London und New York 1977, S. 355–363).
 21. <http://iconotexte.com/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 22. Als nur ein Beispiel sei der Wiener Verein *Graphikkinder* genannt: <https://www.graphikkinder.org/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 23. <http://www.cneai.com/editions/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 24. Beispielsweise das *cdla*: <https://cdla.info/category/residence/> [letzter Zugriff: 22.05.2020].
 25. Dies zeigt etwa das *ABoT – Artists’ Books on Tour*-Projekt des *MAK Wien* von 2011, vgl. Pokorny-Nagel, Kathrin, *ENLIST! EU-Projekte in Bibliotheken am Beispiel von „Artists’ Books on Tour“ im MAK Wien*. In: *AKMB-news* 18 (2012), 1, S. 3–8.