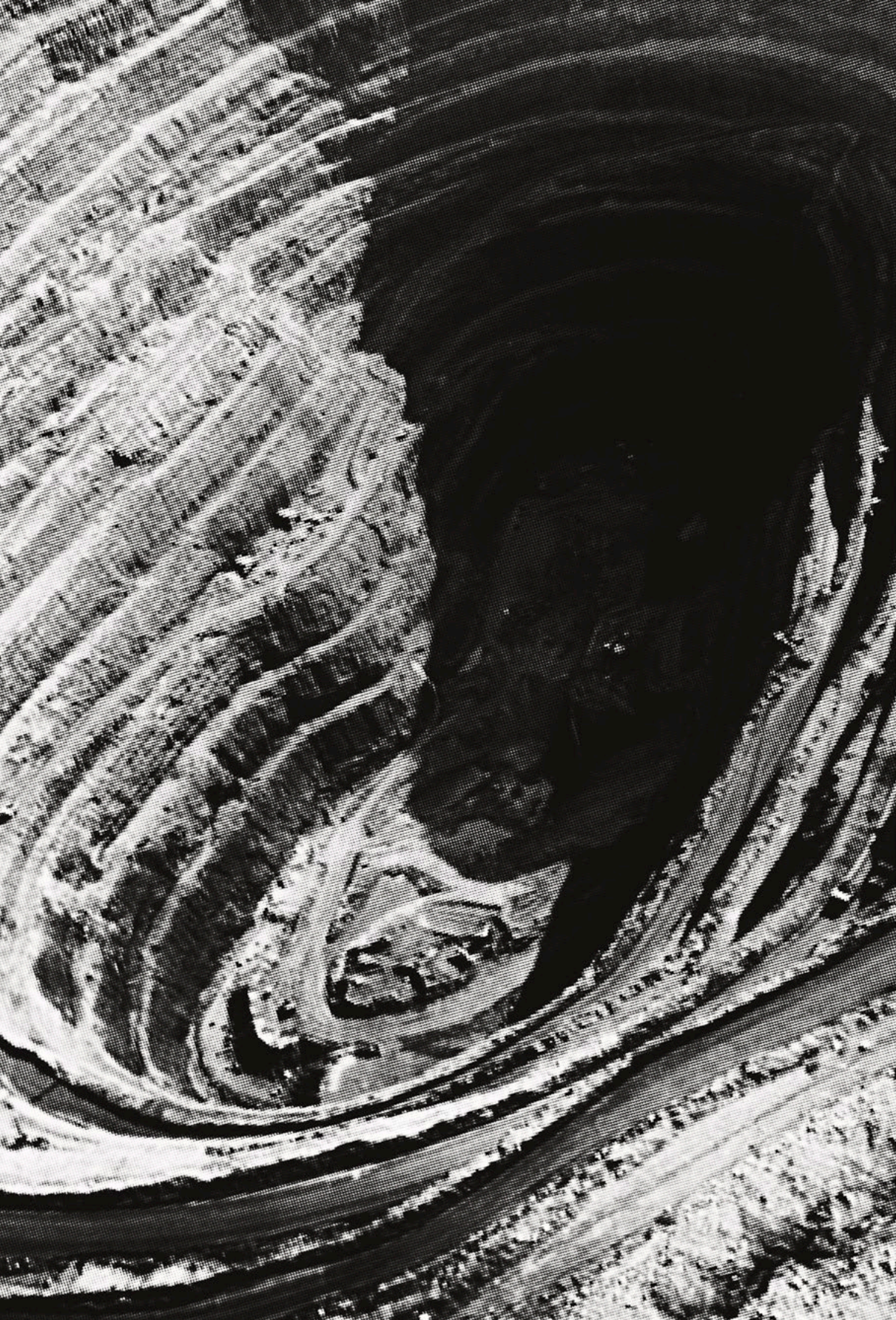
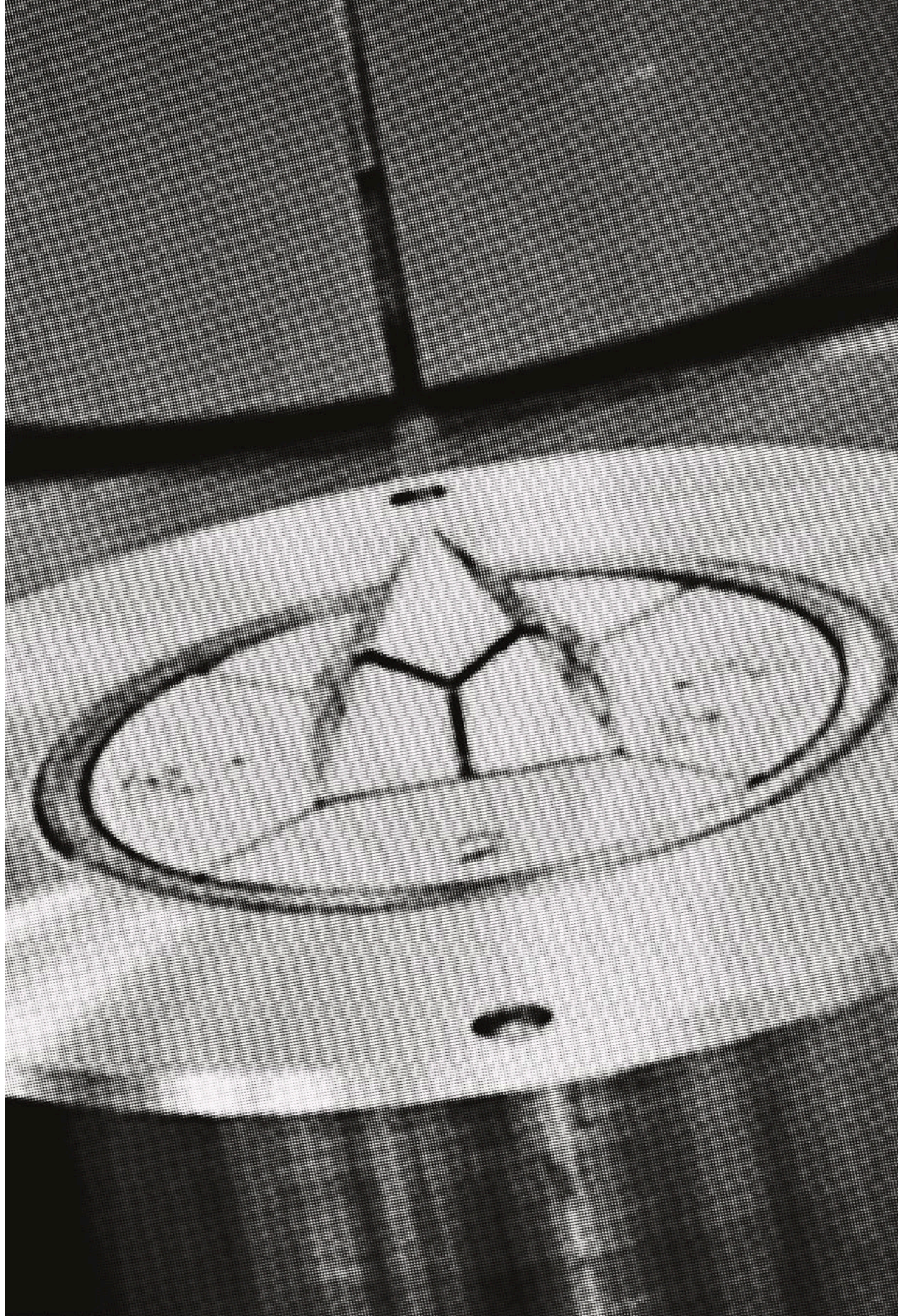


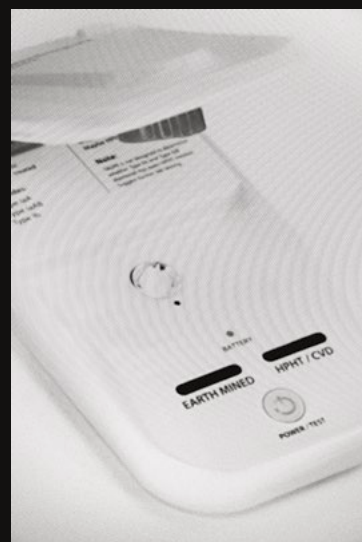
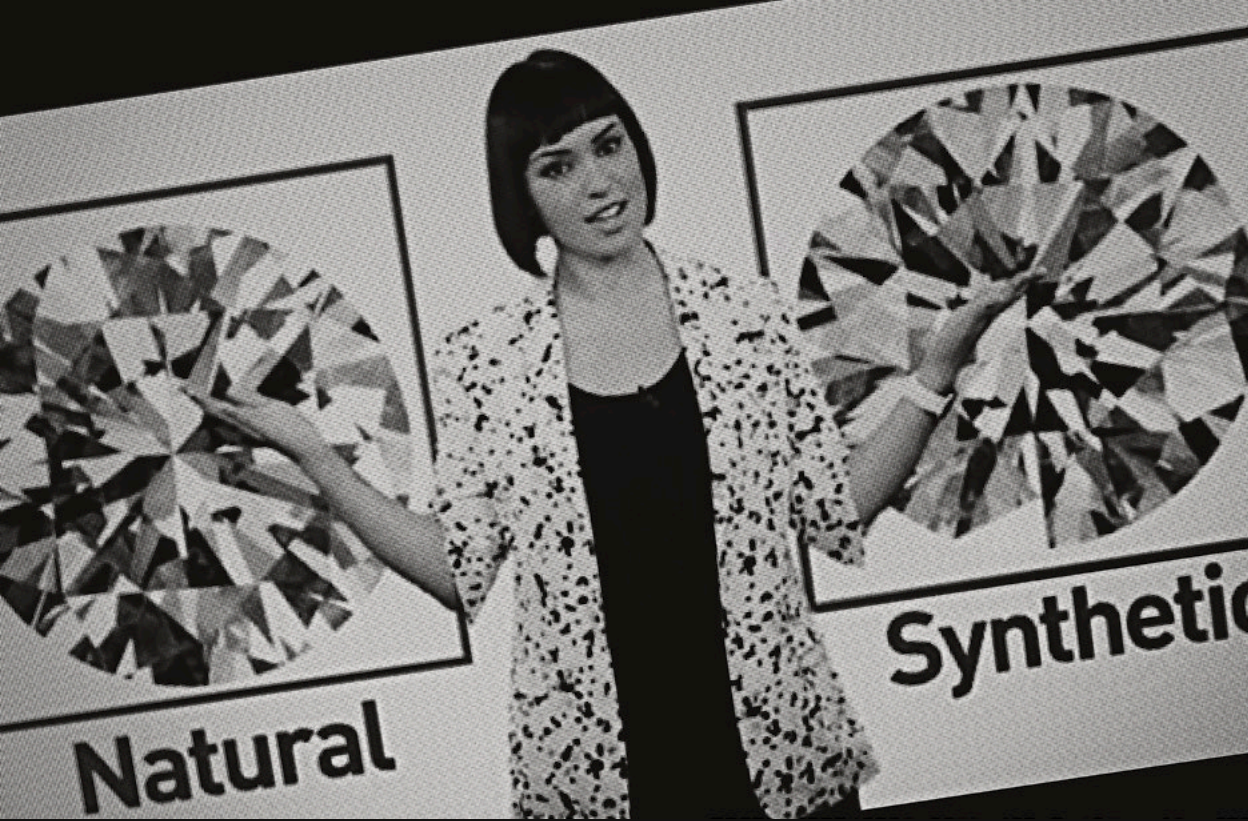
Lerchenfeld 42





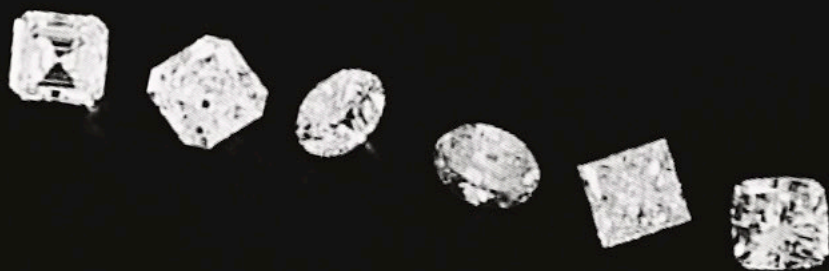


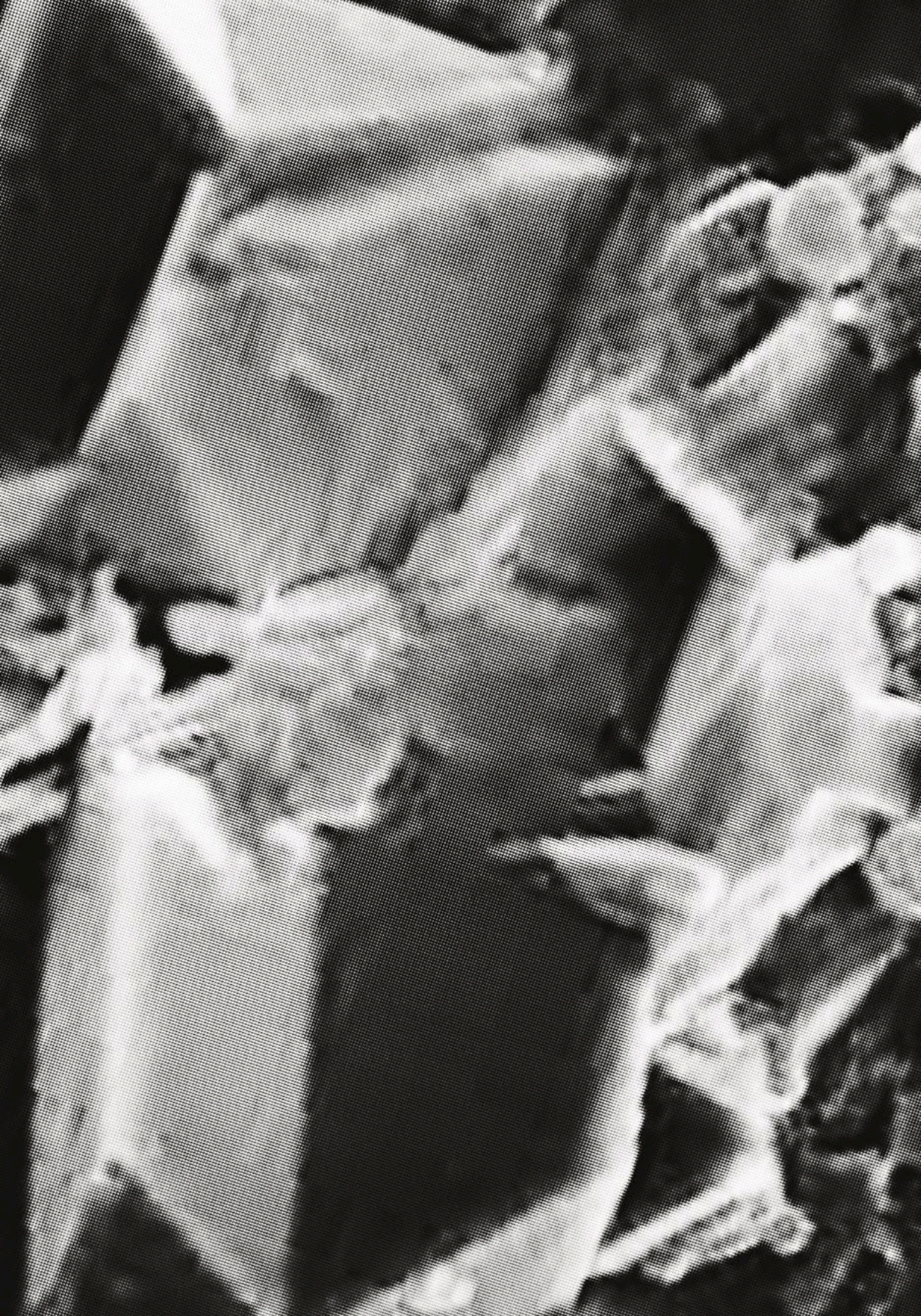












Conrad Hübbe



Diamanten Conrad Hübbe
Diamanten machen als Stoff von
Mythen und Herrschaft und als
Ware in fragwürdigsten Produk-
tions-, Vertriebs- und Vermark-
tungsbedingungen Schichten von
Geschichtlichkeit sichtbar.
Als Wertgegenstände sind
Diamanten von Instrumentarien
umgeben, die ihre Provenienz be-
glaubigen und ihren Wert si-
chern. Als Objekte der Begierde
sind sie Gegenstand von Insze-
nierungen, die ihre Originalität und
Einzigartigkeit belegen sollen. Als
Werkzeuge sind sie Teil von industri-
ellen Produktionsprozessen, in
denen ihre Eigenschaften unver-
zichtbar sind. Trotz aller Oberfläche
und Anschaulichkeit sind Diaman-
ten in eine Vielzahl von Praktiken
und Techniken eingebunden, die
maßgeblich über Bilder produziert
werden. Neue Bilder sollen diese
Wechselverhältnisse, in denen sich
Diamanten befinden – zu anderen
Objekten, zu Begierden, zu Mythen
und zur Erde –, freilegen.

Anna Kipke

LOT 372



USD 74.033.7
EUR 55.192.2
GBP 46.328.
JPY 7.372.9
HKD 576.16

Conversions shown above are for indicat



Als ein besonderes Phänomen der zeitgenössischen Kunst hat sich das Künstlerbuch seit seiner Entstehung in den 1950er Jahren weltweit als neue Kunstform etabliert. Das Künstlerbuch als Ganzes manifestiert und visualisiert einen konzeptionellen Kontext, der auf der künstlerischen Intention der jeweiligen Künstler*innen basiert und es als autonomes Kunstwerk ausweist. Es entsteht als publiziertes, gedrucktes und vervielfältigtes eigenständiges Kunstwerk in Auflage, wobei die Buchform ausdrücklich zum Formulieren einer künstlerischen Idee genutzt wird. Dabei geht es nicht darum, künstlerische Werke zu reproduzieren oder abzubilden, wie es in Katalogen und Monografien der Fall ist, sondern durch die Gesamtheit des Buches ein eigenständiges Kunstwerk zu schaffen. Dies schließt auch digitale Formen des Künstlerbuches mit ein.

Das Künstlerbuch kann in den unterschiedlichsten Formen vorkommen, vom Pop-up-Buch über das Leporello bis zum Postkartenbuch. Selbst als Kalender, Einlebealbum oder Miniaturbuch erscheint es. In einer objekthaften Gestaltung kann ein Künstlerbuch auch als Multiple bzw. Buchobjekt bezeichnet werden.

Künstlerbücher sind nicht mit Alben, Skizzenbüchern, illustrierten Büchern, Malerbüchern oder Fotobüchern zu ver-

wechseln, auch wenn sie Gestaltungsformen dieser Gattungen adaptieren. So unterscheiden sich illustrierte Bücher, Malerbücher und Pressendrucke aufgrund ihres bibliophilen Charakters von Künstlerbüchern. Die illustrierten Handschriften des Mittelalters finden ihre Weiterentwicklung in den illustrierten Büchern, bei denen die Abbildungen zur Erklärung der Texte dienen. Demgegenüber stellen die Malerbücher, die Anfang des 20. Jahrhunderts aufkamen, eine originalgrafische Gemeinschaftsarbeit von Autor*innen, Künstler*innen und Verleger*innen dar. Bei Pressendruck, d.h. den Drucken aus Privatpressen, sowie den bibliophilen oder künstlerisch gestalteten Büchern handelt es sich um im traditionellen Hochdruckverfahren auf Andruckpressen manuell hergestellte Bücher von hoher Qualität, meist handwerklich anspruchsvoll gebunden. Für die Typografie werden Bleisatz oder Holzlettern verwendet. Die Bücher der Dadaisten, Konstruktivisten und Futuristen hingegen bildeten Anfang des 20. Jahrhunderts die Vorläufer des konzeptionellen Künstlerbuches. Sie waren Inspiration und Ideengeber.

Die Gründe, die für die Konzeption und Produktion von Künstlerbüchern sprechen, sind mannigfaltig. Die künstlerischen Strategien, die die Künstler*innen mit den

Künstlerbüchern verbinden, beziehen sich auf die Verwendung des Mediums und die künstlerisch-praktische Umsetzung:

Vervielfältigung

In den 1950er Jahren kommen neue Konzepte künstlerischen Wirkens auf, die in der Vervielfältigung und der breiten Zugänglichkeit von Kunst liegen. Multiplizierte Kunstwerke, und damit auch Künstlerbücher, entstehen auf der Basis von Vervielfältigungsverfahren und -technologien – vom Offsetdruck über den Kopierer bis hin zur Risografie – in hohen Auflagen mit geringen Produktionskosten und zu günstigen Verkaufspreisen. Der niedrige Preis, der auf der Vervielfältigung beruht, ist zugleich Programm, denn jeder Interessierte soll die Möglichkeit haben, ein Kunstwerk erwerben zu können. Die Auflage dieser Kunstwerke liegt zwischen einigen wenigen und mehreren Tausend Exemplaren. Im Unterschied zu den Künstlerbüchern der 1960er bis 1990er Jahre erscheinen heute viele Künstlerbücher *on demand*. Beginnend mit einer kleinen Auflage, wird diese bei Bedarf bzw. Nachfrage erhöht. Bücher werden aber auch digital ins Internet gestellt, zum freien Download bzw. selbst Ausdrucken.

(Bilder S. 9,
S. 12)
William Ken-
tridge, *2nd
Hand Rea-
ding*,
Fourthwall
Books, 2014.

Demokratisierung

Die neuen künstlerischen Konzepte bewirken eine potenzielle Enthierarchisierung und Demokratisierung von Kunst. Diese wird von den Künstler*innen auf zwei Ebenen betrieben. In Künstlerbüchern werden zum einen gesellschaftliche Probleme aufgegriffen. Sie fungieren als kulturelles Gedächtnis unseres gesellschaftlichen und medialen Lebens und spiegeln dessen Diversität bzw. Komplexität wider. Zum anderen werden die Kommunikationsmedien selbst, so auch das Buch, zum Kunstwerk erhoben, taugen aber nicht als kapitalistische Ware. Da Künstlerbücher zu einem erschwinglichen Preis zu erwerben sind, geht faktisch eine Demokratisierung des Zugangs zur Kunst damit einher, denn potenziell jeder kann sich finanziell ein solches Kunstwerk leisten. Ein Beispiel dafür sind die Künstlerbücher von William Kentridge mit ihren Themen: Apartheid und der afrikanische Befreiungskampf, politische Unterdrückung und menschliche Gewalt. In den Künstlerbüchern werden diese Themen subtil aufgegriffen, so auch in dem Künstlerbuch *2nd Hand Reading* (2014). Demokratisierung bezieht sich dabei auf alle »Aktivitäten, deren Ziel es ist, autoritäre Herrschaftsstrukturen zu ersetzen durch Formen der Herrschaftskontrolle von ›unten‹, der gesellschaftli-

chen Mitbestimmung, Kooperation und – wo immer möglich – durch freie Selbstbestimmung.«* Demokratisierung bezeichnet nicht nur das Ziel, die Demokratie, sondern auch – und hier für den Kontext der Künstlerbücher relevant – den Prozess der Veränderung von gesellschaftlichen Subsystemen.

Veröffentlichung

Ziel der Veröffentlichung ist es, ein möglichst großes Publikum zu adressieren bzw. zu erreichen. Veröffentlichung meint hier zum einen den Vorgang des öffentlichen Verfügbarmachens bzw. der Veröffentlichung von Informationen sowie von künstlerischen Vorstellungen und Konzepten und zum anderen das künstlerische Medium, das Kunstwerk selbst. Indem die Künstler*innen sich der traditionellen Organe der Massenmedien bedienen, werden sie gleichsam Teil einer allgemeineren Öffentlichkeit. Mit ihren Künstlerbüchern generieren sie eine eigene künstlerische Öffentlichkeit. Der wesentlichste Aspekt der künstlerischen Öffentlichkeit besteht darin, dass die Künstler*innen die Formen und die Wirkungsweisen der Massenmedien für ihre eigenen Ideen und Ziele einsetzen. Die von ihnen initiierte Öffentlichkeit wurde in den 1960er bis 1980er Jahren auch als kulturelle Gegen-

* Fritz Vilmar:
*Strategien der
Demokratisierung*, Band I,
1973, S. 21.

öffentlichkeit verstanden. Die Künstler*innen sahen sich in dieser Gegenöffentlichkeit mit ihren künstlerischen und gesellschaftspolitischen Vorstellungen international vereint.

Information und Kommunikation

Kunst als Information über künstlerisches Arbeiten und gesellschaftliche Vorstellungen sowie die Kommunikation auf der Basis der Verbreitung und des Tausches von Werken steht im Fokus vieler Künstler*innen und ihrer Arbeit. Künstlerbücher sind als Kunstwerke zum einen Manifestationen der künstlerischen Intention der jeweiligen Künstler*innen. In ihnen spiegeln sich ihre künstlerischen Vorstellungen, und sie vermitteln ihre Kunst. Zum anderen sind Künstlerbücher das Ergebnis künstlerischer Recherche und Mitteilung. So thematisiert Peggy Buth in *Desire in Representation – Travelling through the Musée Royal* und *Oh my Kalulu* (beide 2008) die Darstellung der belgischen Kolonialgeschichte bzw. die Geschichte des Musée royal de l'Afrique centrale in Brüssel. Der systematischen Ausbeutung von Elfenbein und Kautschuk fielen durch Sklaverei und Zwangsarbeit, Geiselhaft und Mord ca. 10 Millionen Menschen zum Opfer. Das Künstlerbuch zeigt, wie das 1910 eröffnete Museum diese Geschichte

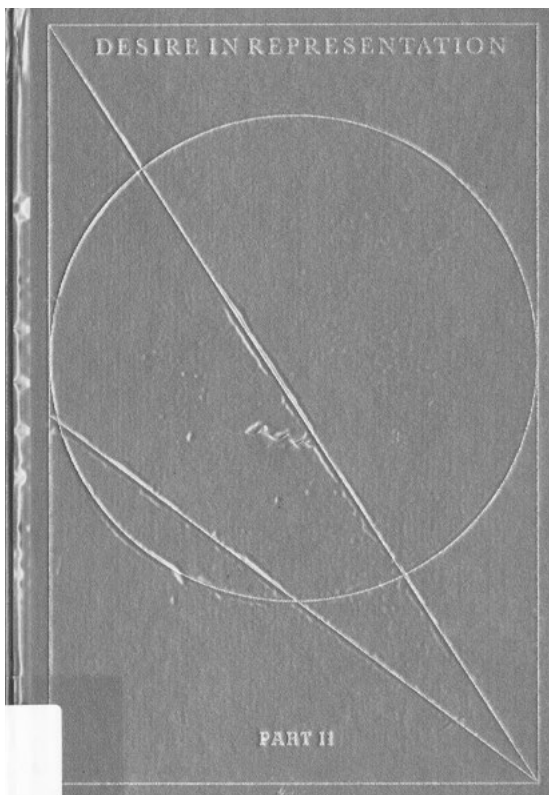


fig. 9 Selim And The Lion (1873) | 93:



Selim Shoots A Lion—No More Danger

delicious Mocha coffee. I strolled towards the south-west, accompanied by Kalulu, boy gun-bearer. The honey-bird hopped from tree to tree chirping its call, as if it thought I was seeking the little sweet treasure, the hiding-place of which it only knew; I was so long a stranger, I came upon a scene which delighted the innermost recesses of my soul; five, six, seven, eight, ten zebras switching their beautiful striped bodies, and biting one another, within about one hundred and fifty yards. The scene was so pretty, so romantic, never did I so thoroughly realize that I was in Central Africa. I dropped my rifle, loth to wound the royal beasts.

³⁶ **1871 November 8th**

Long before dawn appeared, we were on the march, and, as daylight broke, we emerged from the bamboo jungle, and struck across the naked plain of Uhha, once more passing several large pools by the way—for embracing prospects of undulating country, with here and there a characteristic clump of trees relieving the general nudity of the whole. Hour after hour we toiled on, across the rolling land waves, the sun shining with all its wonted African fervor.

Chapter VIII

³⁷ **XX**

Kalulu had scalded himself, and had a frightful raw sore on his chest in consequence.

³⁸ *Selim* How strong this lion was early last night—how proud his pace as he roamed through the silent forest looking for his prey! All the animals ran from before him, and left him lone in his proud strength. As if they knew his power, the echoes submissively sent his voice pealing through the long colonnades of the forest, like the heralds trumpeting the approach of a king. His eyes pierced the darkness and searched the night, his nostrils scented prey

aus der Sicht der rassistischen Macht-konstellation darstellte. Mit den Unabhängigkeitskämpfen im Kongo, die 1960 zum Ende der Kolonialherrschaft führten, änderten sich auch die Repräsentationsweisen des Museums.

Performativität

Künstlerbücher sind Kunst zum Anfassen und besitzen dadurch besondere Möglichkeiten der Einbeziehung der Betrachter*innen, die durch das Werk aufgefordert werden (können), dieses auf bestimmte Art zu benutzen. Sie werden dann zu Akteur*innen bzw. zu denjenigen, die das Werk durch den Vollzug des Betrachtens und Nutzens bzw. Blätterns erst erschaffen bzw. vollenden. Um das Buch lesen bzw. betrachten zu können, muss es durchgeblättert und damit geöffnet werden. Dadurch breitet es sich in Raum und Zeit aus, bewirkt eine performative Handlung, die durch die Konzeption der Künstler*innen intendiert ist.

Vernetzung

Künstlerbücher bieten Möglichkeiten der Vernetzung über Ausstellungen, Aktionsbündnisse, Archive, Künstlerverlage, Künstlergruppen und Freundeskreise sowie Projekte und führen zu kooperativen Arbeitsstrukturen. Die nicht lineare, netz-

(Bilder S. 17,
S. 18)
Peggy Buth,
*Desire in Re-
presentation*,
Argobooks,
2008.

artige Beziehungslogik basiert dabei auf von Künstler*innen selbst organisierten Kulturtechniken. Künstlerbücher sind so in ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht bzw. Netzwerk von Produktions-, Distributions- und Kommunikationszusammenhängen verwoben. Die Vernetzung bildet die Grundlage der Verbreitung von Publikationen – vom Verkauf bis zum Tauschhandel – und damit von Informationen und Bedeutungen. So muss ein Künstlerbuch im Sinne der konzeptuellen Kunst auch nicht von den Künstler*innen selbst umgesetzt werden, die Realisierung der künstlerischen Konzeption übernehmen häufig Grafiker*innen, Druckereien und Verlage. Auch bei anderen Arbeiten, so z.B. der Recherche, können Unterstützer*innen tätig werden.

Verbreitung und Zirkulation

Künstler*innen kommt es darauf an, ihre Vorstellungen ohne Zensur und ökonomische Vorgaben unabhängig von Galerien, Verleger*innen oder Museen in eigenen Organen öffentlich zu machen, dafür beschreiten sie alternative Wege außerhalb des Betriebssystems Kunst. Sie verbreiten ihre Künstlerbücher u. a. über eigene Verlage und Verkaufsläden. Künstlerbücher sind mobil, leicht zu verschicken bzw. zu transportieren, finden per Post

weltweite Verbreitung und zirkulieren in einem internationalen Künstlerkreis. Über ihre visuellen Erscheinungsformen sind sie international rezipierbar, während die herkömmlichen Medien sprachlich und von ihrer Information her in ihrer Reichweite regional begrenzt bleiben. Die Künstler*innen schaffen damit Werke, die den Anspruch auf größtmögliche Verbreitung und nicht das elitäre Interesse eines Einzelnen vertreten. Künstlerbücher dienen dabei auch als Werbung zur Steigerung des Bekanntheitsgrades der Künstler*innen. Sie kommunizierten über den Austausch ihrer ephemeren Kunstwerke in den 1960er bis 1980er Jahren über alle politischen Grenzen hinweg.

Vielfältigkeit

Für die praktische Arbeit bieten Künstlerbücher vielfältige Möglichkeiten der künstlerischen und technischen Umsetzung. Künstlerbücher beziehen sich entweder aufgrund ihrer Gestaltung, ihres Formats, ihrer Materialität oder ihrer Funktion auf Formen des herkömmlichen Buches. Der Vielfältigkeit des Künstlerbuches sind darüber hinaus keine Grenzen gesetzt. Sie können aus losen, gehefteten, gerissenen oder mit diversen Dingen collageartig zusammengestellten Seiten bestehen. Zeitungs-, Makulatur- oder Recyclingpapier,

Kopien, Stoff, Plastik, Pappe oder Eisen werden ebenfalls nicht selten verwendet. Ein Künstlerbuch kann als kleines Heft oder großformatiges Buch erscheinen oder auseinandergefaltet als Plakat funktionieren. In Briefumschlägen, in Mappen, in Heftern, mit Spiralbindung oder Klemmen, aber auch in Schubern, in Schachteln oder Ringbüchern unterschiedlichster Art finden sich diese Kunstwerke gebunden. Beilagen wie Schallplatten, Compact Discs, Audio-Kassetten, Fotografien, Plakate oder kleine Gegenstände erweitern gelegentlich den interdisziplinären Ansatz des Künstlerbuches. Die inhaltliche Einbindung von Poesie, Fotografie, Zeichnung, Stempeln, Literatur, Malerei, Kopien sowie kleinen Objekten zeigt die künstlerische Breite und große Freiheit in der Wahl der künstlerischen Mittel. Auf dieser Basis sind Künstlerbücher geeignet, komplexe gesellschaftliche, politische, soziale, kulturelle und ästhetische Themen zu behandeln. Inspiriert vom Dadaismus manifestiert sich diese künstlerische Freiheit seit Beginn der Fluxus-Bewegung u. a. auch in sogenannten intellektuellen künstlerischen »Spielereien«, wie der Einbindung von kleinen Spiegeln oder eines Mehlsäckchens.**

** 24 Stunden.
Happening mit
Joseph Beuys,
Bazon Brock,
Rolf Jährling,
Ute Klophaus,
Charlotte
Moormann,
Nam June
Paik, Eckart
Rahn, Tomas
Schmit, Wolf
Vostell (Hap-
pening am 5.
Juni 1965 von
0 bis 24 Uhr
in der Gale-
rie Parnass,
Wuppertal),
Itzehoe: Ver-
lag Hansen
& Hansen,
1965.

Mit dem Künstlerbuch veränderte sich die künstlerische Praxis in Bezug auf das

Medium Buch. Die historische Kategorie des Massenmediums wird in die Kunst eingeführt, wodurch nicht nur das Massenmedium zum Kunstmedium wird, sondern auch eine Mediatisierung der Kunst erfolgt. Das Künstlerbuch entspricht damit als veröffentlichtes Kunstwerk der Mediengesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts. *Dr. Anne Thurmann-Jajes ist Leiterin des Zentrums für Künstlerpublikationen in der Weserburg | Museum für moderne Kunst in Bremen und lehrt an der Universität Bremen im Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik. Sie ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen (u. a. Ian Hamilton Finlay: Poet and Publisher, Marcel Broodthaers: Musée à vendre und Artists' Books for Everything) sowie Autorin und Herausgeberin einer Reihe von Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen, wie beispielsweise Manual für Künstlerpublikationen. Aufnahmeregeln, Definitionen und Beschreibungen (2010).*

EIN BUCH IST EIN RIESIGER RAUM



(Bild S. 25)
Eric
Baudelaire,
*Everything is
Political (III)*,
2017; Foto:
Nick Ash

Barbara Wien leitet in Berlin eine Galerie, eine Buchhandlung und einen Verlag für Künstlerbücher. Birthe Mühlhoff sprach mit ihr über die Entstehungsgeschichte, aktuelle Projekte und die Entwicklung des Künstlerbuchs

Birthe Mühlhoff: Es gibt Bücher über Kunst, es gibt Kunstkataloge – aber was sind eigentlich Künstlerbücher?

Barbara Wien: Das Wort Künstlerbuch ist allein schon missverständlich. Die unterschiedlichsten Personen haben darunter die unterschiedlichsten Dinge verstanden, und das Ganze hat außerdem eine lange Geschichte. Früher nahm man an, dass es sich bereits um ein Künstlerbuch handelt, wenn es Illustrationen in einem Buch gibt. Doch von Künstlern gemachte Bücher haben sich im Laufe der Geschichte weit vom illustrierten Buch entfernt. In den 1950er und 1960er Jahren begannen Künstler, das Buch als Kunstwerk zu begreifen. Das Künstlerbuch wurde autonom. In Europa und den USA geschah dies auch im Zuge eines Demokratisierungsprozesses. Die Künstler wollten raus aus den Institutionen – oder kamen gar nicht erst hinein. Stattdessen machten sie etwas Neues, sie machten Bücher.

BM: Joseph Beuys hat 1972 in einem Interview gesagt, er sei an Büchern interessiert, weil er »an der Verbreitung von Ideen interessiert« sei. Waren Bücher also für Künstler interessant, weil sie ein Massenmedium sind?

BW: Ja, ich denke schon. Es gibt da ein sehr schönes Zitat von dem US-amerikanischen Künstler John Baldessari von 1976, das sehr bündig zusammenfasst, weshalb Bücher für Künstler interessant waren: »Since a lot of people can own a book, nobody owns it.« Bücher sind eine Form von Kunst, die für alle da ist. Das unterscheidet sie von originalen Gemälden oder Skulpturen.

BM: Doch es gibt auch Künstlerbücher, die als einzelne Buchobjekte konzipiert sind.

BW: Das stimmt, das geht aber in eine andere Richtung, ins Original oder in die Editionen. Clive Phillpot, einer, der die Geschichte des Künstlerbuchs theoretisch begleitet hat, nimmt Buchobjekte oft sogar ganz aus seinen Überle-

gungen zu den verschiedenen Formen des Künstlerbuchs heraus. Mich persönlich haben Buchskulpturen nie besonders interessiert. Zwar gibt es auch in diesem Bereich gute Ideen, aber einiges, was man da machen kann, ist – wie soll ich sagen... schon gemacht, ausgeduldet. Ich finde es spannender, wenn ein Künstler mit dem normalen Buch etwas anfängt. An Büchern ist doch gerade faszinierend, dass man mit relativ wenig Geld drei-, vierhundert oder tausend Bücher machen und zu einem günstigen Preis verkaufen kann.

BM: Sie führen einen Buchladen, einen Verlag für Künstlerbücher – den Wiens Verlag – und eine Galerie. Wie ist das entstanden?

BW: Den Buchladen habe ich 1988 gegründet. Zur Hälfte Laden, zur Hälfte weiße Wand. Ich nannte es gar nicht »Galerie«, obwohl dort eben meine Ausstellungen stattfanden. Das war klug, denn ich wusste ja, dass man von Büchern allein schlecht leben kann. Und über die Ausstellungseröffnungen konnte ich Menschen in meinen Laden locken und habe außerdem immer neue Künstler kennengelernt, die mit mir arbeiten wollten. Das läuft im Grunde bis heute so. Ein jüngstes Beispiel ist Vaclav Pozarek. Ich wurde gar nicht wegen seiner Bücher auf ihn aufmerksam, sondern wegen seiner Skulpturen, aber als ich dann seine wunderbaren Bücher gesehen habe, haben wir gleich ein neues Buch zusammen gemacht. Oder Haegue Yang – eine Künstlerin, die ich in den 1990er Jahren kennengelernt habe. Wenn sie die Arbeit an einem Projekt beginnt, läuft bei uns beiden immer sofort die Über-

legung mit, ob wir daraus nicht auch ein Buch machen könnten, ob eine Publikation sinnvoll wäre. Es ergibt sich eigentlich immer organisch, ganz ohne Regeln. Es muss auch nicht immer ein Buch werden! Die Hauptsache ist bloß, dass das, was entsteht, der Sache angemessen und notwendig ist. Ich denke, diese ganzen Kategorien und Hierarchien sind eigentlich hinfällig. Ein toller Film auf einer DVD ist genauso wertvoll wie ein schönes Buch.

BM: Kann man sagen, dass die Galerie den Verlag mitfinanziert hat?

BW: Ja. Natürlich kann man mit wenig Geld schon viel bewegen – aber irgendwo gibt es eine Grenze. Damals waren die Druckkosten auch relativ hoch im Vergleich zu heute. Und da kam der Künstler Tomas Schmit irgendwann auf eine großartige Idee: Weißt du was, ich mache Hefte für dich, sagte er, jedes Heft enthält sieben Originalzeichnungen. Diese Hefte, die er mir dann ab und zu vorbeibrachte, konnte ich für 600 DM, später für 800 oder 1 000 DM verkaufen. Das war damals viel Geld, mit dem ich dann die Miete zahlen konnte oder auch mal ein neues Buch machen konnte. Hinzu kamen noch antiquarische, vergriffene Bücher und Kunstbände, die ich mit Gewinn weiterverkaufen konnte. Man muss das realistisch erzählen: Ohne diese Strategien würde ich hier heute nicht mehr sitzen. Es ist schwer, mit Büchern Geld zu verdienen. Es gibt nur eine Kunstbuchhandlung, die erfolgreich operiert und international wächst, und das ist Walther König. Ich bewundere ihn als Verleger und Buchhändler, und sein Sohn führt das genau so gut weiter. Aber in kleinerem Maßstab –



also, die kleineren Buchhandlungen haben es wirklich schwer.

BM: Wie entstand Ihre Faszination für Bücher?

BW: Dieter Roth, Tomas Schmit, George Brecht, Robert Filliou, Stanley Broun, das war meine Schule. Zuerst will ich mal was vorlesen von Dieter Roth zum Thema Buch – das hat mich fasziniert. In einem Interview wird er von Richard Hamilton gefragt: »Can we consider a little your sculptural products? You have made a good deal of editioned sculpture, also some unique pieces.« Und Roth antwortet: »No, I don't like them. I don't like the feeling that I have made unique pieces, because this adds only to the heap of junk we are surrounded by. It's oppressing. The bigger and heavier the stuff is, the more oppressing it is. I want to have paper to work on, that is light, you can throw it away. The idea you give in a big painting of a huge size

and heavy canvas and everything, you can give on a little piece of paper in one book. And the book that has, let's say, 300 pages contains also 300 pictures.« Auch der Einfluss von Tomas Schmit auf mich war groß. Er hat sich in seinen Arbeiten mit Fragen der Wahrnehmung beschäftigt, die mich auch umgetrieben haben. Wir fanden es wichtig, dass man sich mit dem Medium selbst beschäftigt, in diesem Fall mit dem Buch selbst und der Sprache, dass man das alles genau und skeptisch betrachtet. Bei Tomas Schmits Büchern geht es u.a. darum: Was passiert, wenn man eine Seite umschlägt? Da sieht man für einen Augenblick zwei Seiten auf einmal. Was passiert, wenn man einen Text schreibt und unten auf der Seite ankommt und auf die nächste Seite wechselt – man kann mit dieser Bewegung spielen und auf sie aufmerksam machen. Was sehe ich, wenn

(Bild links)
Peter Piller,
Krähe, aus der
Serie: *behind
time*, 2017

ich lese? Was ist Lesen überhaupt? Mich interessieren diese grundsätzlichen Fragen nach der Wahrnehmung von Sätzen, der Wahrnehmung von Buchstaben... wenn wir also nicht nur über den Inhalt von Texten reden, sondern darüber, was wir da eigentlich sehen, wenn wir ein Buch in die Hand nehmen und lesen. Von Tomas Schmit stammt auch eine gute Definition des Buches. Ein Buch, schreibt er, ist »möglichst viel FLÄCHE in möglichst wenig RAUM (und das dann voller möglichst vernünftiger LINIEN)«. Darum geht es: Ein Buch ist ein riesiger Raum, den man bespielen kann.

BM: Ich muss an die Lamellen an der Unterseite von Pilzen denken, die der Oberflächenvergrößerung dienen und tatsächlich auch etwas an Buchseiten erinnern...

BW: Es ist eine ganz praktische Frage. Sie bräuchten viele Räume, wollten Sie alles, was in ein Buch geht, an die Wände hängen. Derzeit läuft bei uns die Ausstellung *behind time* von Peter Piller. Er ist ja auch ein Hobbyornithologe und hat hier Bilder, die ihm dabei in gewisser Weise misslingen, herausgesucht – sie sind viel interessanter als die gelungenen Naturaufnahmen. Er fotografiert leidenschaftlich gerne Vögel, drückt dabei jedoch manchmal zu spät auf den Auslöser. Was dabei entsteht, ist das Thema der Serie *behind time*. Die Fotoserie von 15 Vogelbildern haben wir aus hunderten seiner Fotos ausgesucht. Und er kam schon auf mich zu und meinte, er würde gerne ein Buch machen mit mehr Bildern. Denn warum sollen wir uns auf 15 Bilder beschränken, nur weil ein Raum vier Seiten hat und nicht vierhundert?

BM: ... und so entsteht dann ein Buchprojekt aus einer Ausstellung.

BW: Ja. Ein weiteres Beispiel: Eric Baudelaire ist ein französischer Künstler, der hauptsächlich Filme dreht. Bis 2005 war er Politikwissenschaftler und ist dann erst Künstler geworden. Ihm ist aufgefallen, dass es auf der ganzen Welt unglaublich viele Bücher mit dem Titel *Unfinished Business* gibt. Inzwischen hat er circa 150 solcher Bücher gefunden und nach und nach gekauft. Diese Bücherstapel bilden eine Skulptur, die wir ausgestellt haben. Und jetzt überlegen wir gerade, ob wir aus den gesammelten Covern wiederum ein Buch machen. So ergibt sich eins aus dem anderen. Ob das tatsächlich stattfindet, weiß ich natürlich selbst noch nicht.

BM: Sie erwähnten bereits, dass es mit der Zeit einfacher und billiger geworden ist, Bücher zu drucken. Welche Entwicklungen sehen Sie da?

BW: Durch Grafik-Programme kann jeder alle fünf Minuten ein Heft produzieren und vervielfältigen. Das hat zu einer irren Beschleunigung geführt. Man sieht das auf den Künstlerbuchmessen, das ist wirklich explodiert ... und das finde ich auch gut so. Ist doch prima, wenn es Menschen gibt, die einfach Spaß daran haben, ein Heft herauszugeben. Zur Folge hat das natürlich, dass es eine unheimliche Menge gibt. Früher gab es durch die Verleger und die hohen Kosten eine Art Siebfunktion, die es so heute nicht mehr gibt. Aber jeder will etwas sagen – und kann das auch. Und das ist auch gut so. Dieter Roth hat diese Entwicklung in einem Experiment in den 1970er und 1980er Jahren auf gewisse

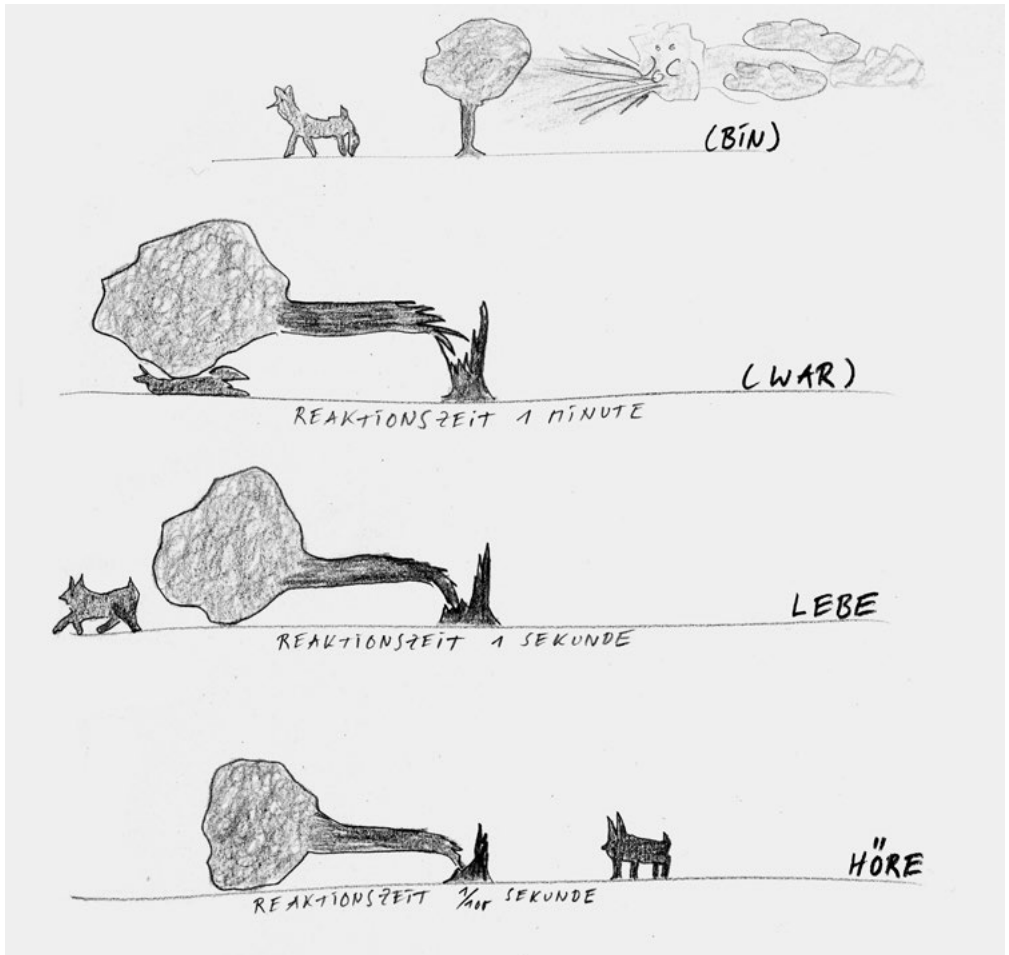
(Bild unten)
Tomas Schmit,
aus *der ge-
schichte des
bewußtseins*,
1988,
aus: quagga-
heft #14

Alle Fotos:
Courtesy Ga-
lerie Barbara
Wien, Berlin

Weise vorweggenommen. Er hat eine Zeitschrift herausgebracht, die hieß *Zeitschrift für Alles*. Das Prinzip: Jeder konnte fünf Seiten einsenden, die kommentarlos gedruckt wurden. Egal wer – Kinder, Freunde, nicht nur Künstler. Es war eine unheimliche Flut an Material. Die erste Ausgabe von 1975 hatte 40 Seiten. Die letzte Nummer, das war die zehnte Ausgabe, lag bei 1 250 Seiten. Und man muss festhalten: Mit der Menge kommt eine Menge Müll. Das ist einfach so. Das ist die Zeit, in der wir leben. Roth hat das Internet sozusagen vorweggedacht – in Papierform.

BM: Eine letzte Frage an Sie als Buchhändlerin: Welche Bücher empfehlen Sie?

BW: Ich habe hier im Buchladen ein ganzes Regal voll mit Fachliteratur. Den schon erwähnten Clive Phillpot muss man unbedingt lesen. Das beste Buch über Künstlerbücher, mit vielen guten Abbildungen, liegt leider nur auf Französisch vor: Anne Mœglin-Delcroix: *Esthétique du livre d'artiste 1960–1980. Une introduction à l'art contemporain* (Neuaufgabe 2012). Birthe Mühlhoff hat in Paris Philosophie studiert. Ihre Texte erschienen auf Zeit Online und in diversen Zeitschriften wie *Edit*, *Epilog*, *Polar-Magazin*. 2016 erschien der Band *Euro Trash im Merve Verlag*. Auf rhizome.hfbk.net schreibt sie einen Blog.



DIE NEUE SCHULE DES BÜCHERMACHENS



»School Books« ist eine
Forschungskooperation,
die die HFBK Hamburg
zusammen mit drei weite-
ren deutschen Kunst-
hochschulen und dem
Spector Books-Verlag ini-
tiiert hat. Im Januar fand
an der HFBK Hamburg
31 ein erstes Treffen statt

(Bild unten)
Die Mitglieder der Forschungs-kooperation und Studierende zu Besuch im Materialverlag der HFBK Hamburg

Künstlerische, experimentell gestaltete Bücher haben es in Deutschland nicht leicht. Anders als in den Nachbarländern werden in den wichtigen Wettbewerben eher industrielle Produktionen prämiert und erhalten die damit verbundene Aufmerksamkeit, ein Ungleichgewicht, das sich konsequent auch im internationalen Wettbewerb abzeichnet. Eine Initiative von Grafik- und Typografie-Lehrenden der HFBK Hamburg, der Kunstakademie Düsseldorf, der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart und dem in Leipzig ansässigen Kunstbuchverlag Spector Books soll dieses Missverhältnis nun ändern. Die von ihnen gegründete Forschungs Kooperation *School Books* will die Entwicklung künstlerisch oder gestalte-

risch innovativer Publikationen von Studierenden fördern, also den Schwerpunkt ganz bewusst auf den künstlerischen und gestalterischen Nachwuchs legen. Bei den geplanten Treffen, die jeweils an einer der beteiligten Hochschulen stattfinden, werden neben studentischen Projekten grundsätzliche Fragen zur Rolle des Buches und der Buchgestaltung erörtert, die sich vor dem Hintergrund der Digitalisierung und des globalen gesellschaftspolitischen Wandels im-



dorf, der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart und dem in Leipzig ansässigen Kunstbuchverlag Spector Books soll dieses Missverhältnis nun ändern. Die von ihnen gegründete Forschungs Kooperation *School Books* will die Entwicklung künstlerisch oder gestalte-

mer wieder neu stellen. Spector Books wird im Rahmen von Workshops zudem praktisches und verlegerisches Wissen vermitteln. Aus den Workshops sollen konkrete Publikationen hervorgehen, die bei Spector Books in einer eigenen Reihe verlegt werden. Welches der drei studentischen Projekte, die jede Hochschule vorschlagen



(Bilder S. 31, S. 33)
Workshop der
Forschungs-
kooperation
School Books,
18. und 19. Ja-
nuar 2018;
Fotos: Tim Al-
brecht

kann, später publiziert wird, entscheidet die Forschungsgemeinschaft. Den Studierenden bietet die Forschungskoope-
ration allerdings weit mehr als eine eventuelle Publikation: Sie haben die Chance, ihre Projekte in einem kleinen Kreis internationaler Experten zu diskutieren und sich mit Künstler*innen und Grafiker*innen verschiedener Kunsthochschulen zu vernetzen.

Die Mitglieder der Forschungs-
kooperation – Ingo Offermanns
(Professor für Grafik an der HFBK
Hamburg), John Morgan (Pro-
fessor für Entwurf, Typographie und
Buchkunst an der Kunstakade-
mie Düsseldorf), Uli Cluss (Pro-
fessor für Kommunikationsdesign
mit Schwerpunkt Corporate De-
sign an der Staatlichen Akademie
der bildenden Künste Stuttgart),
Ludovic Balland (Professor für Ty-
pografie im Studiengang Buch-
kunst/Grafikdesign) sowie Markus
Dreßen (Professor für Grafik-De-

sign an der Hochschule für Gestal-
tung und Buchkunst Leipzig) und
Jan Wenzel (Spector Books) – tra-
fen am 18. und 19. Januar 2018
an der HFBK Hamburg erstmals
zusammen. Schon bei der kur-
zen Vorstellung aller studentischen
Buchprojekte wurde eine große
inhaltliche und formale Bandbrei-
te deutlich: Das Projekt von Tho-
mas Artur Spallek (Düsseldorf) be-
fasst sich mit dem Salon des Ama-
teurs, einem Musik-Club im Ge-
bäude der Kunsthalle Düsseldorf,
der eine Schnittstelle zwischen
bildender Kunst und avantgardis-
tischer Musik bildet. Stellvertre-
tend für das Dreier-Kollektiv *Exc*
(www.e-x-c.de) stellte Felix Rabe
(Düsseldorf) das Projekt *excerpt*
1 vor, bei dem es um die Überset-
zung visueller Arbeiten in Musik
und um die gleichberechtigte Exis-
tenz beider Formen geht. Sven Til-
lack (Stuttgart) präsentierte eine
Forschungsarbeit über den Riso-

grafen, einen in den 1980er Jahren in Japan entwickelten Drucker, als künstlerisches Werkzeug, die er als Website (www.exploriso.info) und als Buch umgesetzt hat. Cristina Zickert (Leipzig) analysiert am Beispiel eines Food-Blogs die sprachlichen und visuellen Mechanismen von Pornografie im Internet: *Crispy, soft & tender, Vol 1 Comments on food*. Die drei Hamburger Teilnehmer*innen Maik Graef, Carlos León Zambrano und Nina Zeljkovic wurden im Zuge der Auswahl für die Künstlerbuch-Förderung des Materialverlags der HFBK Hamburg nominiert. Alle drei verbindet, dass sie nicht Grafik, sondern in künstlerischen Studienschwerpunkten studieren, so dass ihre Projekte tatsächlich genuine Künstlerbücher sind. Markus Dreßen stellte außerdem zwei Abschlussarbeiten von Studierenden aus Leipzig vor, die nicht selber anreisen konnten, unter anderem eine Videoarbeit von Theresa Rudolf, in der das ursprünglich geplante Buch zum Requisite einer performativen Filmhandlung wird, die das Thema des Buchs, weibliche Handgesten, weiterführt.

Die ausführliche Diskussion nahm alle Projekte sehr kritisch unter die Lupe. Leitfrage war immer wieder: Warum soll es ein Buch werden? Gäbe es bessere Formate, beispielsweise eine Ausstellung oder einen Blog? Was muss ein Buch auszeichnen, damit es gelesen und nicht nur durchgeblättert wird? Welche künstlerische Absicht steckt hinter dem Buch? Einigkeit bestand darin, dass eine gewisse Hermetik bei einem Künstlerbuch durchaus interessant ist, aber sie muss gezielt und konsequent umgesetzt sein. Ein Buch

sollte kein reines Objekt bleiben, betonte insbesondere Markus Dreßen. Die Flüchtigkeit des Internets mithilfe eines Buches aufzufangen, sei ein veralteter Ansatz. Es reiche nicht aus, schlechte Fotos aus dem Netz zu reproduzieren, selbst wenn diese Bilder dadurch »gerettet« würden, weil es die entsprechenden Foren oder Blogs nicht mehr gibt. Diese Ansicht vertrat vor allem Ludovic Balland, der vehement forderte, dass ein Buch mehr sein müsse als ein Container oder ein Archiv. Ein weiteres wichtiges Themenfeld war das Verhältnis von Typografie und Inhalt. Insgesamt wurden alle Studierenden ermutigt, ihre Autorenschaft ernst zu nehmen und die eigene Idee, den eigenen künstlerischen Ansatz stärker herauszuarbeiten. Angesichts der unterschiedlichen Kriterien und Fragestellungen, die im Laufe der intensiven Diskussion entwickelt wurden, erschien die finale Juryentscheidung fast nebensächlich. Ausgewählt wurden die Projekte von Cristina Zickert, Sven Tillack und Theresa Rudolf. Allerdings gab die Jury den drei Gewinner*innen Änderungsvorschläge und Aufgaben mit auf den Weg. Und beim nächsten Treffen im Juni wird entschieden, wie es damit weitergeht und ob es zur Veröffentlichung kommt.

Julia Mummenhoff

TEXTVORSCHLÄGE JEDERZEIT WILLKOMMEN



Seit 2010 stellt die Reihe Freiemplar des Materialverlags der HFBK Hamburg der Hochschulgemeinschaft kostenlos Texte zur Verfügung. Demnächst erscheint das 40. Exemplar. Lerchenfeld ließ mit Wigger Bierma, 35 Professor für Typografie

und Initiator von Freiexemplar, die letzten sieben Jahre Revue passieren

Lerchenfeld: Angefangen hat alles mit *Die neue Kunst des Büchermachens* von Ulises Carrión. Warum gerade dieser Text?

Wigger Bierma: Ich wollte diesen Text schon immer einmal verlegen. Für Grafik- und Typografie-Studierende ist dieser Text sehr interessant, obwohl er bereits 1972 geschrieben wurde.

Carrión war damals in Amsterdam und kam selbst aus der Künstlerbücher-Ecke. Er sagt, ein Buch sei keine »machine à lire«, aber ein Objekt. Ein Buch mit leeren Seiten sei auch ein Buch, behauptet er. Er definiert das Buch als struktureles Element, das eine taktile und sinnliche Qualität hat. Diese Auffassung, die vor über 40 Jahren eigentlich nur von einem Bildhauer kommen konnte, war im grafischen Bereich völlig neu. Ich denke, dass dieses Pamphlet die heutige Gestaltungspraxis beschreibt.

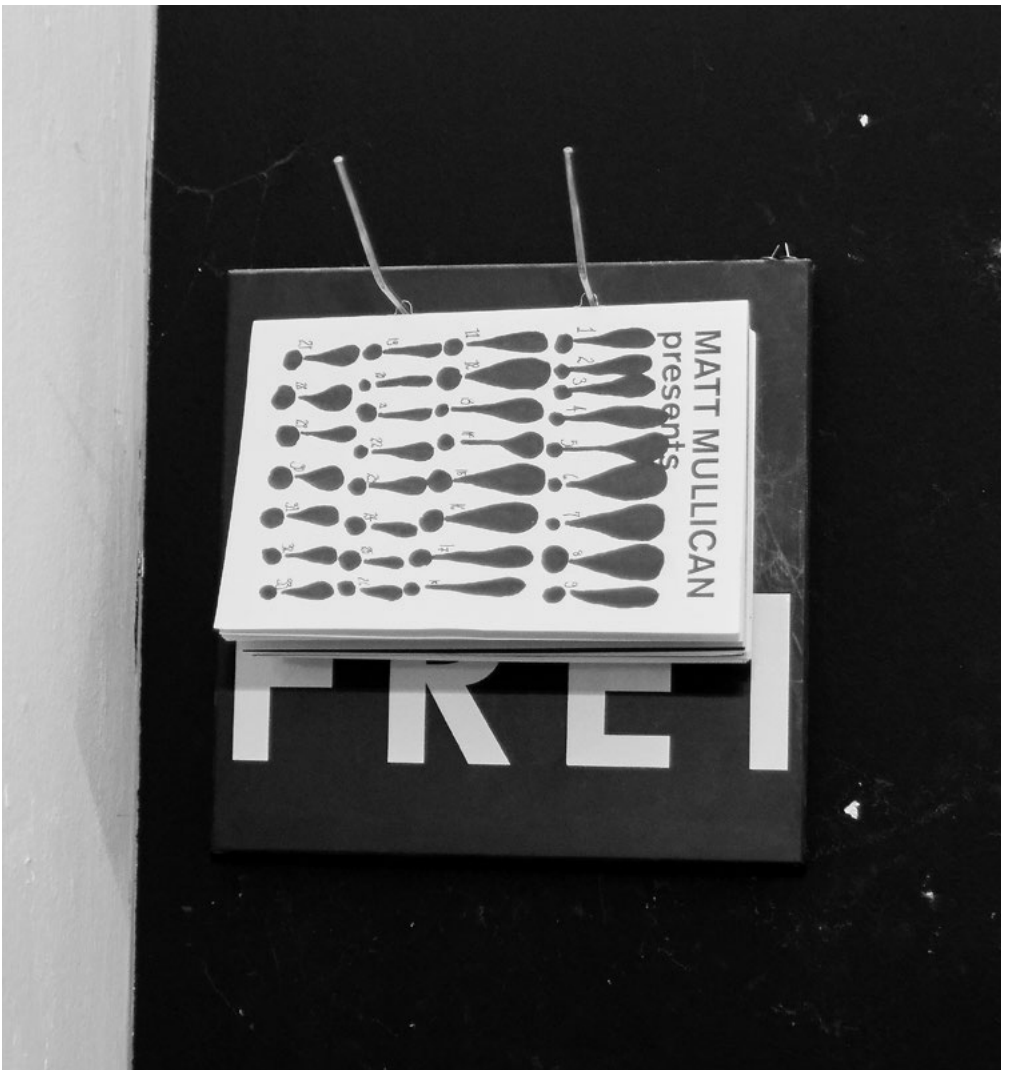
Lf: Das zweite Freiexemplar war gleich etwas völlig anderes: ein Interview mit Lemmy Kilmister aus der Süddeutschen Zeitung. Wie kam das zustande?

WB: Das war eine Idee von Werner Büttner (Professor für Malerei an der HFBK Hamburg). Er fand, Freiexemplar solle eine »schräge Reihe« werden, und hat seine Vorstellung, was das sein könnte, mit diesem Vorschlag, aber auch mit dem darauffolgenden Freiexemplar – mit einem atypischen Text von René Magritte – umgesetzt. Ich finde das super.

Das Interview mit Kilmister ist Rock & Roll und überhaupt nicht dumm, Lemmy trifft auf eine bestimmte Art und Weise den Nagel auf den Kopf, z.B. wenn er darüber spricht, dass man sich die Idioten vom Leib halten sollte.

Lf: Nach welchen Kriterien werden die Texte ausgewählt und von wem?

WB: Die Grundidee besteht darin, der Hochschulgemeinschaft interessante Texte zur Verfügung zu stellen, so steht es auch im Impressum jeder Ausgabe. Es ist ein offenes Konzept. Aber ich habe angefangen, meine Kolleg*innen zu fragen, welche Kurztexte sie haben, die sie ihren Studierenden gern mitgeben würden. Das entspricht in gewisser Weise der Idee, mit der der hochschuleigene Materialverlag Anfang der 1970er Jahre gegründet wurde: das Lehrmaterial selbst herzustellen, mit eigenen Produktionsmitteln. Dann gab es eine Redaktion von Studierenden, aber das endete im Biertrinken im Ritter St. Georg – viele Ideen und Vorschläge, und ich ging nach Hause mit einer langen Liste von Aufgaben. Trotzdem sind die meisten dieser Vorschläge auch umgesetzt worden, aber die Redaktionstreffen verwässerten: Studierende kommen und gehen. Jetzt entscheide ich selber, aber jeder kann Vorschläge machen und ich bin nicht penibel. Eigentlich sollte sich eine neue Redaktion bilden, die sich nicht in Kneipen trifft. Von vie-



len Freixemplar-Texten steht das Original im Netz und man könnte es einfach herunterladen. Aber auf dem Schirm lesen, das macht wenig Spaß. Es ist genauso wie mit Poesie. Also, man kann die gesammelten Gedichte von Goethe, Rilke, Brecht haben, das ist dann ein Wälzer, aber kein Buch, um die Gedichte zu lesen. Freixemplar trifft eine Auswahl, es ist ein Readers Digest mit attraktiv aufbereiteten Texten, die eine lose Gruppe von Leuten vorgeschlagen und editiert hat.

Lf: Was kennzeichnet Freixemplar als Reihe?

WB: Eigentlich ganz wenig. Da ist zunächst einmal das Format, 14 × 21 cm, das ist A4 gefaltet und an der langen Seite 1 cm abgeschnitten – daraus ergibt sich ein Verhältnis von 2:3 und ein sehr elegantes Format. Und dass der Umschlag das gleiche Papier wie die Innenseiten hat; Umschlag und Innenseiten können durch farbiges Papier getrennt werden. Drittes Element sind die Klammern mit Ösen. Mich interessiert die Gestaltung von Reihen, weil man so eine bestimmte Aufgabe noch mal und noch mal und noch mal probieren kann. Und dann entsteht eine

Bandbreite von unterschiedlichen, aber vergleichbaren Versuchen.

Lf: Innerhalb der wenigen Vorgaben gibt es viel gestalterischen Spielraum. Einige Ausgaben erlauben sich regelrechte Spielereien...

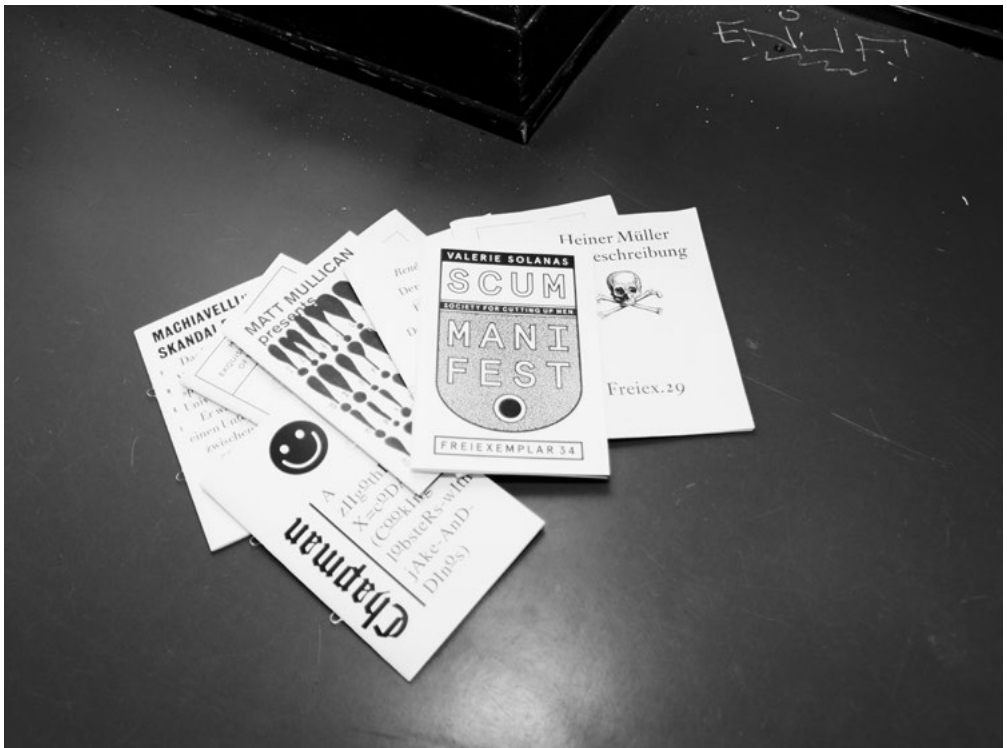
WB: Zum Beispiel der Text von Heiner Müller, ein Vorschlag von Luise Donschen, damals künstlerische Mitarbeiterin im Studienschwerpunkt Film. Das Cover ist wie ein medizinisches Etikett. Der Text endet in Form eines Glases. Das ist mehrdeutig. Wurde es von jemand geschrieben, der betrunken war? Hat der Text selbst die Wirkung einer Flasche Wein? Kann sein. Text in der Form eines Glases, Kreuzes, einer Gitarre oder eines Herzens gestaltet, greift eine lange Tradition auf: Text als Figur, das geht zurück bis ins Mittelalter. Solche Verweise gefallen mir sehr.

Lf: Warum lesen sich so viele Texte wie Pamphlete?

WB: Der Pamphlet-Charakter

vieler Texte hängt sicher auch mit dem Umfang zusammen. Es müssen mindestens 12 Seiten und dürfen nicht mehr als 32 Seiten sein. Sonst wird es zu dick, und dann wird es auch teuer. Und dann lässt es sich nicht mehr so gut mit Klammern verarbeiten. Andererseits hat das Genre des Pamphlets die Qualität der Notwendigkeit. Auch ältere Pamphlete können noch immer wahrhaft und wirksam sein.

Aber wir haben auch aktuelle Pamphlete veröffentlicht: zum Beispiel *Lasst uns die Hoffnung vergraben* (Nr. 7) von dem Studenten Steffen Zillig, und ich bin stolz und froh, dass es in der Reihe Freixemplar erschienen ist. *Der hessische Landbote* von Georg Büchner aus dem Jahr 1834 ist dagegen ein Klassiker (vorgeschlagen von Chup Friemert, bis 2012 Professor für Designtheorie und Designgeschichte an der HFBK Hamburg), mit dem Büchner sich sei-



nerzeit viele Probleme eingehandelt hat, weil er danach polizeilich gesucht wurde und flüchten musste. Es ist ein Aufruf zur Revolution, zur Steuerverweigerung. Als Freixemplar hat der Text seinen Flugschrift-Charakter behalten. Es ist ein Text, der heute noch – oder wieder – sehr frisch wirkt. Freixemplar will aufrütteln, also eine Reihe bemerkenswerter Texte sein für die gegenwärtige Generation.

Lf: Interessant ist ja auch, dass das Freixemplar zum Teil wie ein Künstlerbuch genutzt wurde, z.B. von Matt Mullican.

WB: Nicht ganz. Es ist eher so, dass Matt Mullican (Professor für Zeitbezogene Medien an der HFBK Hamburg) mit seinen Zeichnungen den Text begleitet hat, den er vorgeschlagen hat. In seiner sehr großen und offenen Klasse las er immer wieder diesen Text von Claes Oldenburg, so hat er sich selber und seine Denkweise an seine Studierenden vermittelt. Der Text ist fast wie ein Lied, passt also auch zu seiner performativen Arbeitsweise. Den Text laut zu lesen, dauert fast 15 Minuten, und er klingt wie ein Mantra. Aus dieser Auflistung Oldenburgs spricht eine ganz offene und liberale Auffassung darüber, was Kunst ist. Und ich denke, dass es das ist, was Matt seinen Studierenden vermitteln wollte, dass viel möglich ist. In der Gestaltung ist »I am for an art« jeweils fett gedruckt, so hat es auch visuell etwas von einem Refrain bekommen. Aber es war ein bisschen wenig Text, also hat er auch noch ein Manifest in 18 Punkten von John Baldessari und einen berühmten Text von Paul Thek, der die Struktur eines entgleisenden Fragebogens hat, hinzugefügt. Eigentlich

bitte ich die Lehrenden immer um ein Vorwort, warum die Texte ausgewählt wurden. Matt habe ich um Zeichnungen gebeten. Es sind Fragezeichen und Ausrufezeichen, Q&A, Frage und Antwort. Auf der Rückseite steht Freixemplar 11 in Form von elf durchnummerierten Fragezeichen. Werner Büttner hat zu Freixemplar 25, einem Auszug aus *De Profundis* von Oscar Wilde, eine Vorlage für einen Siebdruck beige-steuert. Illustrieren wollte er das Heft nicht. Der Bezug zu Oscar Wilde ist sehr witzig, weil der Text eine endlose Klage ist, die er im Gefängnis geschrieben hat. Es ist auch sehr schön, dass nach 25 Seiten einfach Schluss ist – es ist ja auch das 25. Exemplar. »Hier brechen wir die Litanei über das Leiden an der Liebe ab...«, schreibt Büttner. Sein Bild basiert auf Holzschnitt-Initialen, die von einem Lehrer an der Kunsthochschule Bremen entwickelt wurden, der einzigen Kunsthochschule in Deutschland, die während der Nazizeit gegründet wurde. Das wusste Werner. Die Buchstaben sehen merkwürdig aus, werden jeweils von sich streitenden Skeletten begleitet. Büttner hat die Schädel mit den Köpfen von Oscar Wilde und seinem verflorenen Liebhaber »Bosie« (Alfred Douglas) überklebt und dann das Wort »Love« auf die Initialen gesetzt – eine sehr schlüssige Zusammenfassung von dem, was in dem Text los ist. Ich selber habe den Text von Karl Kraus, den ebenfalls Büttner vorgeschlagen hat, illustriert. Im Text *Schrecken der Unsterblichkeit* geht es darum, dass Kraus ein kritisches Verhältnis zu Heldentum und Unsterblichkeit hat. Das Schlimmste, das einem passieren kann, sagt

Kraus, sei, dass man mit seiner Fresse auf einer Briefmarke landet. Und die österreichische Post hat tatsächlich 38 Jahre nach seinem Tod eine Briefmarke zu seinen Ehren herausgegeben. Eigentlich wollte Werner nur diesen Satz und ein Foto der Briefmarke veröffentlichen. Aber das wäre etwas zu wenig gewesen. Deshalb hat er noch eine Sammlung von Aphorismen von Kraus hinzugefügt. Sie sind wie eine Salve aus einer Kalaschnikow.

Lf: Was für Vorschläge kamen noch von Lehrenden?

WB: Freixemplar 21 ist ein Text von Agnes Martin, den Jutta Koether (Professorin für Malerei an der HFBK Hamburg) vorgeschlagen hat. Eine Studentin aus ihrer Klasse, Nino Svireli, hat sich um die Gestaltung gekümmert. Es ist ein großartiger Text, allerdings hat das Buch 200 Seiten. Es musste eine Auswahl getroffen werden, und Jutta hat ein Vorwort geschrieben. Das Ergebnis finde ich ein sehr gutes Beispiel für einen Text, der, wie ich glaube, tatsächlich direkt den Unterricht unterstützt, weil er zum aktuellen Diskurs passt. Von Pepe Danquart (Professor für Film an der HFBK Hamburg) kam der Text von Thomas Brasch (Nr. 14). Eine sehr schöne Kurzgeschichte, die auf wunderbare Weise etwas über die Verhältnisse in der ehemaligen DDR erzählt. Ich kann mir vorstellen, dass Pepes Motivation, diesen Text vorzuschlagen, darin bestand, dass er ihm zum einen am Herzen liegt und weil er ihn sich gut als Film vorstellen kann.

Lf: Mir scheint, dass die studentischen Vorschläge vor allem Texte sind, die das Selbstverständnis oder die Lebensumstände von Künstler*innen erkunden?

WB: Freixemplar 18, der Text von Frank Zappa, ist ein Vorschlag von Mitko Mitkov aus der Redaktion. Der Text ist auch in Bezug auf Urheberrechte interessant, allerdings im Musikbereich, wo es noch viel komplizierter ist. Nr. 19, *Neutral Colours Chart*, ist ein Vorschlag von Stefan Fuchs. Es geht um einen Maler, Bernard Brunon. Er ist auch Komponist und Schriftsteller und lebt in New York, aber er hat als Fassadenmaler begonnen. Ausgehend von den Arbeiten von Sol LeWitt und anderen Konzeptkünstlern, konnte er das Anstreichen von Wänden als Kunstwerk begreifen, und er hat angefangen, die Wände zu signieren. Der Text besteht aus zwei Interviews, zwischen denen mehr als ein Jahrzehnt liegt. In dem zweiten Interview von 2007 wird deutlich, dass Bernard Brunon inzwischen richtig im Geschäft ist. Es ist ein krasses Beispiel für »Ah-so-geht-es-halt-auch-Kunst«. Nr. 37 wurde von Marius Schwarz, einem ehemaligen Studenten der Grafik-Klasse, vorgeschlagen und gestaltet, als er schon in Amsterdam an der Rietveld Academie war. *Seven Years As A Free Lance Writer* ist ein ziemlich wilder Aufsatz über das Über-Leben als Selbstständiger. Es ist ein »cri de cœur« aus dem Kunstbetrieb sozusagen. Und meine ehemalige Studentin Franziska Opel hat, neben der Gestaltung von mehreren Freixemplaren, eine Novelle von Albert Camus vorgeschlagen (Nr. 23), darin geht es um die prekäre Wohn- und Arbeitssituation eines Künstlers.

Lf: Zum Teil wurden die Freixemplar-Ausgaben ja auch von Studierenden für ihre Zwecke »gekapert«.

WB: Naja, kapern ist ein gro-

Bes Wort – die Reihe ist im Grunde offen für alles. Tilman Walther hat zum Beispiel seine Bachelorarbeit als Freixemplar herausgegeben, *Orthokunst* (Nr. 28), gestaltet von seinem Freund Sebastian Kokus. Aber die Zeit zwischen seinem Vorschlag und dem Erscheinen war durch den Gestaltungsprozess derartig lang, dass er nicht mehr

WB: Es ist ein Text, den ich auf einer Buchmesse in Berlin gefunden habe, wo sich der Verlag Mono.kultur präsentierte, der eine Reihe von Heften mit Interviews herausgegeben hat. Das Besondere an diesem Text ist, dass Brian Eno von seiner Tochter Irial interviewt wird. Daraus ergibt sich eine ganz andere Dimension, es wird ein sehr persönliches Vater-Tochter-Gespräch, wodurch die Fragen und Antworten ganz anders ausfallen. Ich habe den Verleger kontaktiert und gefragt, ob wir den Text übernehmen dürfen, und habe im Gegenzug eine als Anzeige für den Verlag gestaltete Seite angeboten. Nach langem Zögern und vielen E-Mails hat er eingewilligt. Dieses Zögern kann ich verstehen, aber zusammen können wir so viel mehr erreichen. Denn die Veröffentlichung als Freixemplar ist implizit auch eine Werbung. Die kurzen Texte und Ausschnitte können als Teaser für die eigentlichen Bücher fungieren.



daran interessiert war, als es dann gedruckt vorlag. Daiga Grantina hat ihre Theoriearbeit ebenfalls als Freixemplar (Nr. 8) herausgegeben. Und Elisa Schiller und Mona Herrmann haben in dem Semester, in dem sie als Kuratorinnen für das Programm in der Galerie der HFBK verantwortlich waren, innerhalb der Freixemplar-Reihe Texte mit Bezug zu den Galerie-Präsentationen publiziert (Nr. 30 bis 33). Da wurde ein neues Feld aufgemacht, und das geht eben auch. Ich kann Freixemplar sozusagen »ausleihen«. Und die Studierenden haben das hervorragend gemacht. Mit farbigen Aufklebern auf den Titeln wurden diese Ausgaben hervorgehoben. Trotzdem blieb es innerhalb des Konzepts. Eine Serie innerhalb der Serie.

Lf: Laut Katalog des Materialverlags sind die bisherigen Ausgaben alle vergriffen. Pech für diejenigen, die das eine oder andere Exemplar noch haben möchten, aber eigentlich doch ein tolles Gefühl, oder?

WB: Die Auflage beträgt jeweils 150 Exemplare, das ist nicht viel, aber Freixemplar ist ganz klar für die HFBK Hamburg und die Studierenden gedacht. Es gibt mittlerweile auch externe Interessenten, die das Freixemplar wahrgenommen haben. Aber sie müssen selbst dafür sorgen, dass sie ein Heft bekommen. Inzwischen gibt es ja feste Stellen im Gebäude, wo sie aushängen.

Lf: Das jüngste Freixemplar ist ein Interview mit Brian Eno. Woher stammt dieser Text?

DON'T JUDGE A BOOK BY ITS COVER



(Bild links)
Präsentation
des Material-
verlags in der
Hamburger
Kunsthalle;
Foto: Edward
Greiner

(Bild S. 44)
Gäste des
Booky Mc-
Bookshop im
8. Salon;
Foto: Sebas-
tian Reuss

(Bild S. 45)
Präsentation
des Material-
verlags in der
Hamburger
Kunsthalle;
Foto: Edward
Greiner

In Hamburg starteten im Dezember 2017 gleich zwei Ausstellungsprojekte, die sich mit dem Künstlerbuch beschäftigen. Auf sehr unterschiedliche Weise, wie Raphael Dillhof bei einem Besuch feststellte

A Few Palm Trees – so lakonisch benannte Ed Ruscha seinen schmalen schwarzen Band, den er 1971 in der stattlichen Auflage von 3 900 Stück drucken ließ. Der simple Inhalt des Buchs, welcher im Titel auch schon treffend wiedergegeben ist: 14 Schwarzweißfotografien von verschiedenen Palmen mit ihrer genauen Adresse in Los Angeles. Es ist ein konzeptionelles Kunstwerk, ein selbstreferenzielles Experiment zu den Grenzen des Mediums Buch an sich, aber in seiner provokanten Banalität auch ein künstlerischer Witz – und nicht zuletzt eine Parodie auf Walker Evans und andere US-amerikanische Dokumentarfotografen. Als Ruscha dann aber ein Exemplar des frisch gedruckten Buchs zur städtischen Bibliothek schicken ließ, erntete er dort Unverständnis. Wegen Mangels an Relevanz werde es nicht in den Bestand aufgenommen – denn wofür existiert ein Buch überhaupt, in dem lediglich ein paar wahllos ausgewählte Palmen und keinerlei weitere Informationen zu finden sind?

Genau dieser Umstand, diese launige Anekdote, die anlässlich der Eröffnung von *Künstlerbücher. Die Sammlung* in der Hamburger Kunsthalle erzählt wurde, illustriert sehr schön die paradoxe Stellung, in welcher sich das Medium des Künstlerbuchs befindet. Denn trotz seiner Buchform gilt: »Ein Künstlerbuch ist kein Buch. Ein Künstlerbuch ist kein Buch über Künstler. Ein Künstlerbuch ist ein Kunstwerk.« Weise Worte, die deshalb auch gleich am Anfang der Ausstellung die Wand zieren. Denn dass das Medium Buch von Künstler*innen keineswegs nur eingesetzt wird, um Arbeitsprozesse zu dokumentieren, um Ausstellungen zu katalogisieren oder Manifeste zu publizieren, sondern dass sich zahlreiche Künstler*innen das Medium Buch zur Erschaffung ganz autonomer Werke zu eigen machen, das scheint einer breiten Masse weder im L.A. der 1970er noch im Hamburg der 2010er Jahre wirklich bekannt zu sein. So steht nun also endlich eine künst-

lerische Gattung im Rampenlicht, welche selten das Licht der Ausstellungshallen sieht, sondern eher ein Schattendasein in den Bücherschränken von Fachbibliotheken führt.

Unendlich schade, denn die 1 700 ausgestellten Objekte, von denen jedes eine ganz eigene Welt darstellt, zeigen, dass das scheinbar so rigide Medium – schon durch seine Gestalt und Konventionen gibt es zeitliche und räumliche Rahmenbedingungen vor, eine Leserichtung, das Vorher und das Nachher – tatsächlich ständig neu erfunden werden kann. So liegen in den Vitrinen selbstreferenzielle Arbeiten wie die von Ed Ruscha, Konzeptionelles von Sol LeWitt, humorvolle Zeichnungskonvolute von David Shrigley oder Stefan Marx, durchlebbar Performances von Ulay und Marina Abramović

und mit Schallplatten um Ton erweiterte Werke: Ein Buch kann so viel mehr sein als bedruckte Seiten zwischen zwei Deckeln. Ein Kunstwerk eben.

Aber noch ein anderes Paradoxon macht die Ausstellung deutlich: Ganz im Gegensatz zu Galeriekunst, zu Gemälden, Installationen oder Skulpturen sind Künstlerbücher zwar Kunstwerke, aber keine Kultobjekte. Sie wollen geblättert werden, erfasst, erfahren und berührt. Sie wollen – ja müssen – erlebt und vor allem aufgeschlagen werden. Das Buch erschließt sich, wie das Sprichwort wortwörtlich sagt, tatsächlich nicht durch seinen Umschlag. Ed Ruscha bot *A Few Palm Trees* und seine anderen Bücher daher für nur wenige Dollars an, und auch für den Kurator und Verleger Seth Siegellaub waren die zum Lesen und zum Benutzen ge-



Künstlerbücher. Die Sammlung
Marina Abramović/Ulay,
Joseph Beuys,
Bernhard Johannes Blume,
Claus Böhmler, Werner
Büttner, Hanne Darboven,
Martin Kippenberger, Albert
Oehlen, Sigmar Polke,
Gerhard Richter, Lawrence
Weiner u.a.
1. Dezember 2017 – 2. April 2018
Hamburger
Kunsthalle
www.hamburger-kunsthalle.de



*Booky
McBookface*
25. November – 10. Dezember 2017
8. Salon, Hamburg
bookymcbookface2017.wordpress.com

dachten und damit vergänglichen Künstlerbücher das explizite Gegenstück zu Galeriekunst, zu Luxusartikeln.

Dass sie in der Hamburger Kunsthalle nun wieder in der Vitrine landen, ist zwar einerseits verständlich – denn viele der Druckwerke sind heute durch ihre Seltenheit so wertvoll wie Grafiken oder Fotografien –, aber schade. Neuauflagen ausgewählter berühmter Bände oder iPads zum (digitalen) Blättern wären schön gewesen, weshalb der Raum des Materialverlags, in dem Publikationen von Künstler*innen aus dem HFBK-Umfeld durchgeblättert werden können, einen willkommenen Endpunkt der Ausstellung darstellt.

Vor allem aber die grellbunte Ausstellung *Booky McBookface*, die Buchmessen-Außenstelle im 8. Salon, zeigt, dass das Künstlerbuch kein totes Medium ist, sondern gerade heute, bei steigenden Atelier- und Ausstellungskosten sowie prekären Lebensbedingungen, für viele Künstler*innen die Gattung der Wahl sein kann, um in einem überschaubaren Rah-

men zu experimentieren, zu publizieren, zu zeigen und zu verkaufen. Das verdeutlichen z.B. Jenny Schäfers Fotocollagen, Anna Lena Wenzels Filmstills von Swimmingpools, Volker Renners *Die Perser*, eine Sammlung von nicht geschossenen Bildern, die der Fotograf auf seiner Iranreise nicht aufnehmen durfte, bis hin zu Joelle Lehmanns traurig-komischem Bändchen *100 things stolen by my father*. Es ist tatsächlich ein lebendiges Format, das hier gezeigt wird, das in die Hand genommen und erworben werden kann. Bei *Booky McBookface* scheint der Eingangssatz der Kunsthalle beinahe umgedreht: Ja, ein Künstlerbuch ist ein Kunstwerk – aber es ist dennoch ein Buch. Wer also ein solches zu Weihnachten unterm Baum gefunden hat: Auch wenn es sich noch so gut in der Vitrine macht – es sei geraten, es auch hin und wieder herauszunehmen.

Raphael Dillhof lebt als freier Autor in Hamburg. Unter anderem betreibt er auf rhizome.hfbk.net den Blog 3notizen.

VOM DACH VERWIESEN



Eine Ausstellung in der Kunsthalle Wien widmet sich der künstlerischen Praxis des Publizierens. Katarina Matiasek hat sich durch den vielseitigen »Werkzeugkasten« gearbeitet

In einem mehrteiligen Ausstellungsprojekt rückt die Kunsthalle Wien über drei Monate hinweg ein Thema in den Fokus, welches das Ausstellungsgeschehen sonst nur als Begleitmaterial flankiert: das künstlerische Publizieren. *Publish-*

ing as an Artistic Toolbox: 1989 – 2017 fragt nach dem Potenzial verschiedenster Publikationsformate als Medium, so der hauseigene Kurator Luca Lo Pinto im eröffnenden Publikumsgespräch, als Kontext für die Verbreitung von Infor-

(Bild links)
Publishing as an Artistic Toolbox: 1989–2017,
 Ausstellungssansicht Kunst-
 halle Wien,
 2017; Foto:
 Jorit Aust

(Bild unten)
 Gelitin, *Intervention in Pierre Klosowski »Die lebende Münze«*, Kulturverlag Kadmos, 1998; Foto: Kunst-
 halle Wien, 2017

mation und Wissen, aber auch zur Produktion von Kunst. In Abgrenzung zu den kunsthistorisch bereits abgegrastem künstlerischen Druckwerken, die sich seit der sich durchsetzenden Moderne in Form von Manifesten, Künstlerbüchern oder Buchobjekten zunehmend etabliert und zu Zeiten von Fluxus und Concept Art einen Höhepunkt an unterschiedlichen Zirkulationsformaten erreicht haben, blickt die Ausstellung dabei einer jüngeren Generation von publizierenden Künstlerinnen und Künstlern, aber auch Kuratorinnen und Kuratoren in den »Werkzeugkasten«.

Ausgehend vom Jahr 1989, das mit der Geburt des Internets und dem Fall der Berliner Mauer einen gesellschaftlichen wie politischen Wandel markiert, untersucht Lo Pinto, der vor seiner Tätigkeit an der Wiener Kunst-
 halle bis 2014 als freier Kurator in Rom unter anderem das Magazin für zeitgenössische Kultur NERO begründet hat, das Publizieren als produkti-

eine »dreidimensionale Bibliografie« erstellen. Mit dem Vorhaben, dass ausgewählte Bücher, Magazine, künstlerische Interventionen oder Webseiten der letzten drei Jahrzehnte lediglich als Verzeichnis für weitere Erkundungen »jenseits des institutionellen Raumes« dienen sollen, macht es sich die Ausstellung nicht leicht. Präzente Ausstellungsobjekte, die lieber sich entziehende Verweise auf ein Geschehen außerhalb der Ausstellung darstellen wollen, betonen eher die Schauanordnung des Ausstellungsbesuchs und lassen ein Eintauchen ins Thema kaum zu.

Als metonymisch, als eine Setzung im übertragenen Sinn also, möchte sich dementsprechend auch die Ausstellungsarchitektur verstanden wissen. Das Mailänder Kollektiv *Rio Grande* (Lorenzo Cianchi, Nataschia Fenoglio, Francesco Valtolina) hat drei lebensgroße Ziegeldächer als räumliche Präsentationselemente für die künstlerischen Drucksorten konzipiert, die über die Evokation eines »Zuhause« auf die individuelle Natur der Leseerfahrung verweisen sollen. Unter der Last der Dachziegel aber, so suggeriert der sperrige Aufbau, sind die zugehörigen Häuser längst versunken. Auf den Dachfirsten hingegen scheinen sich die künstlerischen Publikationen wie Zugvögel in langen Reihen niedergelassen zu haben – ein stimmigeres Bild, wären nicht viele von ihnen aus konservatorischen Gründen durch Plexiglasplatten fixiert und dadurch die Besucher*innen auf Distanz gehalten. Sperrig kommt auch das Ausstellungsjournal im Wandkalender-Format daher, das die Ausstellungsgliederung in einer eigens vom Mailänder Design-



ves Werkzeug künstlerischer Praxis. Dabei wolle man aber laut Ausstellungsbroschüre keine enzyklopädische Bibliothek, sondern eher

(Bild unten)
Roses
Tatouées #6,
2004; Foto:
Kunsthalle
Wien, 2017

studio *Dallas* (Francesco Valtolina, Kevin Pedron) entwickelten Schrift, natürlich im Blocksatz, erläutert.

Im Abschreiten der beträchtlichen Ziegeldachlängen wird aber schnell die Notwendigkeit klar, sich der eigenen distanzierenden Präsenz in der Ausstellung gewahr zu bleiben. Denn die kindliche Beobachtung, sich beim Lesen stets des Leseakts bewusst zu sein, stellt eine Fundamentalerfahrung dar, wie es Jason Dodge im begleitenden Künstlergespräch formulierte. Nicht an der »willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit« (Samuel Taylor Coleridge) kristallisiert sich demnach das künstlerische Publizieren, sondern an der eigenen kritischen Referenz. So lassen gerade die Verweise und Kontextualisierungen Lo Pintos Angebot einer Alternative zum Blättern gelingen. Mit der Einschätzung, die Ausstellung widme sich einem unzugänglichen Nischenprodukt für »Kunstnerds« oder »Buchfreaks«, könn-

(Bild rechts)
Publishing
as an Artistic
Toolbox:
1989–2017,
Ausstellungs-
ansicht Kunst-
halle Wien,
2017; Foto:
Jorit Aust

Publishing
as an Artistic
Toolbox:
1989–2017
8. November
2017–28. Ja-
nuar 2018
Kunsthalle
Wien
www.kunsthallewien.at

te die hiesige Tagespresse daher schiefer nicht liegen.

Im ersten und zugleich detailreichsten Modul des Werkzeugkastens trifft man auf eine *Artists' Library*, zu welcher über dreißig internationale Künstlerinnen und Künstler eigene Publikationen und solche, die ihre künstlerische Publikationstätigkeit wesentlich beeinflussen, beigesteuert und auch individuell kommentiert haben. Im nächsten Bereich, der sich *Artist-run Magazines* widmet, die im abgesteckten Zeitraum publiziert wurden und in je zwei Exemplaren samt ihren wichtigsten Eckdaten aufliegen, verschwimmen oft die Grenzen zur Populärkultur – so etwa im seit 2002 von dem Fotografen Giasco Bertoli herausgegebenen Magazin *Roses Tatouées*, das auf rosa Papier gedruckt an die italienische *Gazzetta dello Sport* erinnert, in seinen Konstellationen von künstlerischen Fotografien und Zeichnungen jedoch das Unheimliche im Vertrauten beschwört.

In *The Message as Medium*, in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Kunstbuchsammler und Kurator Christoph Schifferli entwickelt, geht es um künstlerische Interventionen in Zeitungen und Zeitschriften des Mainstreams. Als Hommage an das hiesige *museum in progress*, welches schon früh den musealen Rahmen in Richtung des öffentlichen Raums, seiner Plakawände und eben Zeitschriften verlassen hat, finden sich hier Eingriffe von Künstlerinnen und Künstlern wie Tacita Dean, Fareed Armaly oder Clegg & Guttmann versammelt. *Expanded Publishing* ist eine gemeinsam mit der Londoner Herausgeberin und Kuratorin Filipa Ra-





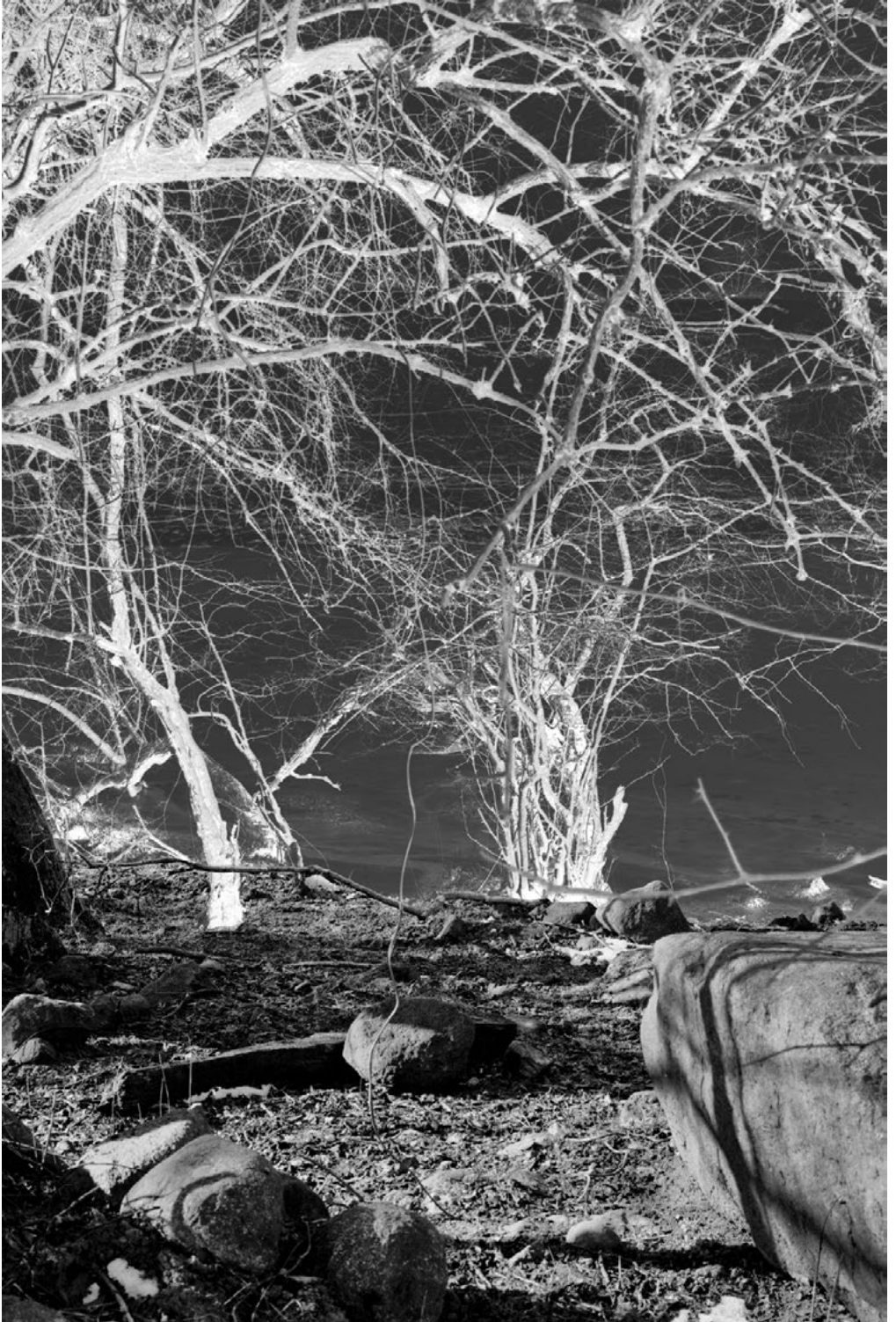
mos getroffene Auswahl von digitalen Veröffentlichungsstrategien außerhalb des Kunstkanons, die in einer Wandprojektion den Blick vom Buch als Objekt hin zu den sozialen Räumen des gemeinsamen Veröffentlichens und Vertreibens lenken soll. Niedrige Auflösungen im Stil des 1996 begründeten Avantgarde-Netzwerks *UbuWeb* verweisen dabei auf eine demokratische Zugänglichkeit, während Schirme dem Lesen eine Zukunft der geteilten Erfahrung vorhersagen.

Vom Dach des zentralen Ausstellungsdisplays verwiesen ist auch *In Between. The Library as Medium*. Für die Außenstelle im ehemaligen Atelier des Künstlers Franz West in der Wiener Innenstadt wurden weitere 16 künstlerische Positionen zu Interventionen in dessen Privatbibliothek geladen, die im Rahmen einer Führung individuell greifbar werden. Am ein-

nehmendsten aber hallt das Ausstellungskonzept von *Publishing as an Artistic Toolbox: 1989–2017* in seinem letzten Modul nach. *The Bookshop as Medium*, kuratiert von Gregorio Magnani und Motto Books, präsentiert sich im Gewand einer tatsächlichen Buchhandlung, wie sie Ausstellungen heute meist abrundet – ein Vexierbild, das in Wien mit dem *Salon für Kunstbuch* im Belvedere 21, einer als Museumsshop geführten künstlerischen Intervention von Bernhard Cella, längst dauerhaft betrieben und im Rahmen des umfangreichen Begleitprogramms auch vorgestellt wird.

Katarina Matiasek arbeitet an der Schnittstelle von Medienkunst und visueller Anthropologie. Als Künstlerin wie auch als Kuratorin hat sie in zahlreichen Ausstellungsprojekten und Publikationen die Wechselwirkung von Körper, Medien und Archiv untersucht.

IM ZENTRUM DER PERIPHERIE



(Bild links)
Silke Grossmann, *Lur-
buschwiese*,
2005

Anlässlich der Verleihung des Edwin-Scharff-Prei- ses 2016 an Silke Gross- mann zeigt das Ernst Bar- lach Haus ausgewählte Arbeiten der ehemaligen HFBK-Professorin aus den letzten 30 Jahren. Sven Schumacher folgt ihren Landschaftsaufnah- men ins Abstrakte

Wenn Silke Grossmann ihre Ausstellung im Ernst Barlach Haus *Bewegungen an der Peripherie* nennt, dann haucht sie dieser prosaischen Wendung etwas sehr Poetisches und Rätselhaftes ein. Die Peripherie, das ist im alltäglichen Sprachgebrauch für gewöhnlich das Randständige und Abgelegene, das, was ein wie auch immer geartetes Zentrum umgibt und von ihm abhängig ist. Die Orte, die Silke Grossmann in ihren Schwarzweißfotografien zeigt, fügen sich durchaus in dieses Verständnis ein. Es sind Areale im Hamburger Hafen jenseits des belebten Stadtzentrums, die dänische Nordseeküste mit ihren weiten Dünenlandschaften oder die meist menschenleere baumbestandene Umgebung des Schaalsees. Wo genau ihre Bilder entstanden sind, darauf verweist die Künstlerin in den Bildtiteln, oft sehr detailliert

bis hin zu Straßennamen, Hausnummern und Flurbezeichnungen, und doch geht es ihr nicht um eine objektivierende Ortsbeschreibung oder gar um eine sachliche Erforschung von Peripherien im geopolitischen Sinn. Nein, es ist vielmehr der persönliche Bezug zu diesen Orten, der eine künstlerische Auseinandersetzung nach sich zieht. Der Begriff Peripherie ist hier also viel direkter zu verstehen als der Ort, der uns umgibt, als der Raum, in dem wir uns bewegen, und als das, was ganz nah an unserem Körper ist.

Silke Grossmann beschäftigte sich schon während ihres Studiums an der HFBK Hamburg (1971–1977) zunächst mit der Malerei und fand vom experimentellen Film zur Fotografie. Ende der 1970er Jahre entstanden erste fotografische Mappenwerke, in denen sie in komplexer Dunkelkam-

(Bild oben)
Silke Grossmann, *Weißes Moor*, 1998

(Bild unten)
Silke Grossmann, *Vereina und andere Abhänge*, 2004

merarbeit mehrere Bilder auf einem Blatt miteinander kombinierte. Hier beginnt die Künstlerin mit ihrer Erforschung der Fotografie als Instrument zur Aufzeichnung der persönlichen Beziehungen und Empfindungen, als Mittel zur Dokumentation der individuellen Wahrnehmung des Raums. In den rund 70 Werken der aktuellen Ausstellung lässt sich dieser über drei Jahrzehnte weiterentwickelte subjektive Zugriff auf das Medium nun nachvollziehen. Am Beginn steht ein der Filmkritikerin und Essayistin Frieda Grafe (1934–2002) gewidmeter Raum mit Fotografien und Texten aus dem gemeinsamen Buch von 1992. In Grossmanns Bildern aus den 1970er und 1980er Jahren dominieren urbane Landschaften und die geometrischen Formen der Architektur. In diesem Umfeld umkreist die Künstlerin ihr nahestehende Personen mit ihrer Kamera und stellt so die Frage, was sich über den Menschen erfahren lässt, wenn man nicht konfrontativ nur sein Gesicht in einem Bild zeigt. Indem sie stattdessen Handlungen und Aktionen mit der Kamera begleitet, thematisiert Grossmann zugleich, wie wir den uns umgebenden Raum durch unseren Körper und unsere Bewegung erfahren. So sehen wir die schwarze Silhouette einer Frau vor einer in bedrohlich kippender Perspektive aufgenommenen Brandmauer in Kreuzberg oder die eine lange Holzlatte durch ein Treppenhaus zirkelnde Freundin der Künstlerin und erfahren so die physische Dominanz und das Gewicht der massiven Architektur und das kraftzehrende sich Aufwärtswinden auf dem Treppenaufgang. In ihren radikalen Perspektiven, ihren schwin-

delerregenden Diagonalen und der Balance von Dunkel und Hell verraten diese Bilder den Einfluss der Avantgarde der 1920er Jahre und des Neuen Sehens. Allerdings spürt man, dass die Künstlerin der »Dominanz des Sehens«, wie sie es selbst nennt, skeptisch gegenübersteht und stattdessen nach Möglichkeiten sucht, die körperliche Raumwahrnehmung unmittelbar ins Bild zu übersetzen.

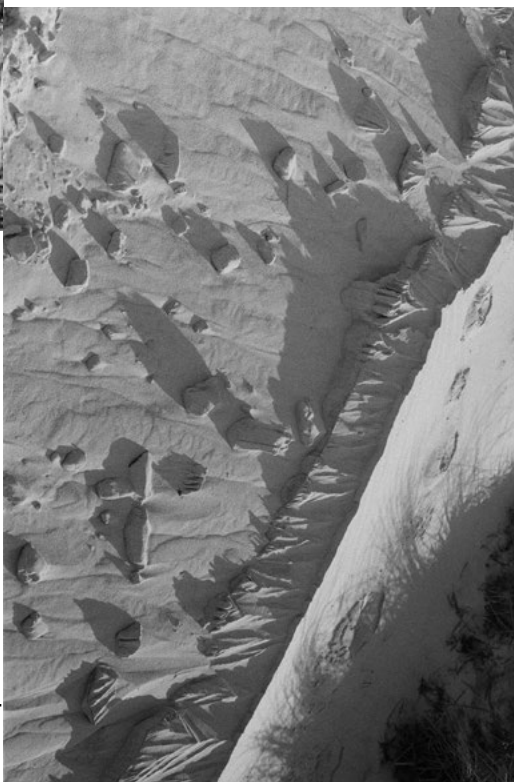
Es ist daher nur konsequent, wenn die Personen in den späteren Bildern immer weiter in den Hintergrund treten. Dass sich ihr Interesse an unserer gebauten oder gewachsenen Umgebung schon mit den Hafengebäuden der 1980er Jahre ankündigt, unterstreicht Grossmann, wenn sie diese nun mit Landschaftsstücken aus Dänemark kombiniert, die seit Mitte der 1990er Jahre entstanden sind. Diese Zusammenstellung führt weiter in die Abstraktion und demonstriert eindrucksvoll Grossmanns Konzept einer Fotografie, die das subjektive Erleben der eigenen Umgebung festhält und zugleich das eingefrorene Bild in Bewegung versetzt. Indem sie die Kamera kippt und die von uns als senkrecht wahrgenommenen Elemente des Raums schräg in das Rechteck des Bildes setzt, indem sie ihren Blick immer wieder nach unten richtet und den Horizont aus ihren Bildern systematisch ausblendet, gelingt ihr so auch die Ausschaltung der dem Kamerabild eingeschriebenen Zentralperspektive. Wohldosiert setzt sie außerdem Negativfotografien ein und spielt mit unserer Fähigkeit, die Grauwerte schwarzweißer Fotografien zu lesen und die Gravitäten in einem Bild wahrzunehmen. In *Dovenfleet* (1982) erschei-



das Schattenspiel auf der Heide-landschaft in *Nymindegab II* (2011) lässt uns nachvollziehen, wie wir selbst beim Gang über diese sanften Hügel abwechselnd nach oben getragen und wieder etwas tiefer sinken werden.

Diese Bewegungen in der Landschaft und die unregelmäßigen Formen in der Natur sind auch das Thema einer wandfüllenden Installation von rund 30 Bildern in unterschiedlichen Formaten, die den Abschluss der Ausstellung bildet. Mit dieser »Fotokombinatorik« knüpft Grossmann an ihre frühen Mappenwerke und ihre Künstlerbücher an. Die Idee, die Bilder miteinander in Beziehung zu setzen, sei ursprünglich von den Montage-

nen in der rechten Bildhälfte über dem schneebedeckten Boden kegelförmig die Falten des plissierten dunklen Rocks, den die Künstlerin am Tag der Aufnahme trug. Links davon durchschneidet der Kantenstein der Uferbefestigung schräg das Bild. Die Dynamik der Komposition und die geschwungene Linie des Rocksaums lassen uns fühlen, wie aus einer Drehung heraus der Blick über den Untergrund schweift, für einen Moment der sichere Boden unter den (nicht sichtbaren) Füßen verschwindet und man den Halt zu verlieren droht. Ein Blick entlang der Kaimauer in *Zollkanal Zippelhaus* (1980) vermittelt ein Gefühl für die Schwerkraft und den Sog beim Blick auf das dunkle Wasser in der Tiefe. Und



techniken des Films angeregt worden, so die Künstlerin. Was die lineare Abfolge im Film und im Buch im Gegensatz zur Installation an der Wand aber nicht bietet, ist das

(Bild links)
Silke Grossmann, *Bois-sow*, 2004

(Bild rechts)
Silke Grossmann, *Zollkanal Zippelhaus*, 1980

Silke Grossmann: *Bewegungen an der Peripherie*
19. November 2017 – 28. Januar 2018
Ernst Barlach Haus, Hamburg
www.barlachhaus.de

Moment der Gleichzeitigkeit. An der Wand entsteht so ein komplexes Geflecht von Bildern, das von unterschiedlichen Punkten her erschlossen und erwandert werden kann. Die Frage, wie Räumlichkeit durch die (eigene) Bewegung entsteht, gibt die Künstlerin so an die Besucher*innen der Ausstellung weiter, die sie mit dieser Installation selbst aktiviert und in Bewegung versetzt.

Dass Silke Grossmann sich für ihre Ausstellung zum Edwin-Scharff-Preis 2016 für das mitten im Jenischpark gelegene Barlach

ihre Bilder geschickt mit der Parklandschaft draußen und ermöglicht es so, die Flüchtigkeit der eigenen Wahrnehmung kritisch zu überprüfen. Dass es der Künstlerin in ihren Bildern gelingt, gerade diese Flüchtigkeit, das Ephemere in unserer Beziehung zur Welt zu thematisieren und die Fotografie so nicht auf ein technisches Medium zur Dokumentation reduziert, war



auch für die Jury bei der Preisvergabe ein entscheidendes Argument. In der Begründung wurden außerdem ihre langjährige Lehr- und Forschungstätigkeit und ihr Beitrag zur Ausbildung der nachfolgenden Künstlergeneration hervorgehoben. Silke Grossmann war von 1995 bis 2016 Professorin für Fotografie an der HFBK Hamburg. *Der HFBK-Absolvent Sven Schumacher ist Kunsthistoriker und Fotograf und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Sammlung Fotografie und neue Medien am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.*

Haus und damit für einen Ort an der Hamburger Peripherie entschieden hat, entpuppt sich übrigens als eine kluge Wahl. Durch die offenen Fenster verschränkt sie

DAS KULTURELLE KAPITAL DER KRITISCHEN AURA



Die Galerie BRD war zuletzt mit zwei Ausstellungen gleichzeitig im Kunstverein Harburger Bahnhof und in der Galerie Jahn und Jahn in München vertreten. Die beiden zueinander laufenden Konzepte erläutert der HFBK-Absolvent und BRD-Delegierte

55 Tilman Walther

(Bild S. 55)
*I'm not here to
make friends,*
Ausstellungs-
ansicht Kunst-
verein Harbur-
ger Bahnhof,
2017; Foto:
Michael Pfis-
terer

(Bild unten)
*Arbeiten Ge-
hen,* Aus-
stellungsan-
sicht Galerie
Jahn und Jahn,
München,
2017; Foto:
Ulrich Gebert

Über die eigenen Ausstellungen zu schreiben, ist komisch. Komisch einfach und komisch schwer. Die Gefahr ist groß, wie ein überheblicher Idiot zu wirken. Allerdings ist diese Gefahr ja eigentlich allgegenwärtig. Zum ersten Mal in der Geschichte der BRD, also der Ausstellungsgruppe, gibt es zwei Ausstellungen gleichzeitig: eine im Kunstverein Harburger Bahnhof und eine in der Münchener Galerie Jahn und Jahn, also auf der gesamten Längsachse über Deutschland verteilt. Wir, die Gruppe, müssen schon lange nicht mehr nach Orten zum Ausstellen suchen – wir werden inzwischen oft einfach gefragt. Ich glaube, zwei Ausstellungen gleichzeitig zu zeigen, ist das erreichte Limit für uns. Es gab mal die Idee, zuerst die Ausstellungskonzepte fertig zu machen und sie

dann in die Räume zu tragen, sie als Paket den Institutionen anzubieten. Aber das hat sich als reichlich unrealistisch erwiesen.

Für eine Einladung der Galerie BRD gibt es unterschiedliche Gründe. Wenn eine kommerzielle Galerie, also in diesem Fall Jahn und Jahn, eine Ausstellung der Galerie BRD bestellt, dann ist das auch und vor allem eine beiderseitige Maßnahme der Öffentlichkeitsarbeit. Wir tauschen das kulturelle Kapital der kritischen Aura gegen die Insignien der institutionellen Anerkennung. Eine Galerie, die für den Zeitraum von vier bis sechs Wochen öffentlich auf Verkäufe verzichten kann, zeigt der Konkurrenz ihre finanzielle Liquidität. Im Falle der Galerie BRD geht es oft auch um die dezidierte Bestellung einer diffus vorgestellten kriti-



Galerie BRD:
*I'm not here to
make friends*
Katja Aufleger,
Carsten Ben-
ger, FORT,
Philip Gaisser
& Niklas Haus-
ser, Stefan
Panhans, Mo-
ritz Sänger,
Nicolaas
Schmidt, Pilvi
Takala u.a.
25. November
2017 – 11.
Februar 2018
Kunstverein
Harburger
Bahnhof
www.kvhhf.de

schen Ausstellung. Das kann und soll identitätsstiftend sein und wird in der einen oder anderen Art und Weise von fast allen Galerien praktiziert. Das Ziel ist, sich programmatisch von den anderen Galerien zu unterscheiden.

Im Gespräch mit den einladenden oder rezipierenden Akteur*innen müssen wir ein grundsätzliches Missverständnis klären: Eine Ausstellung der Galerie BRD ist nicht automatisch eine Kunstmarkt-kritische Ausstellung. Warum auch, es ist ein bisschen albern. Die Regeln des Kunstmarktes sind keine anderen als die des Marktes außerhalb der Kunst. Ausstellungen sind Plattformen, um etwas zu erzählen, um Vorschläge zu machen; zum Beispiel diesen Markt, seine Regeln und seine patriarchalen Unterdruckungsstrukturen zu überkommen. Dieses »darüber Reden« ist allerdings eine Sache, die nicht mit Ausstellungen allein getan ist, sondern die wir als Konzipierende, aber auch als Individuen in und zu unseren Peers und Kins weiter tragen müssen. Im besten Fall sind komplexe kulturelle Produkte, also Ausstellungen, Bücher, Filme etc. (nicht Hute, Kuchen und Urnen) so etwas wie gemeinsame Waffenlager zum solidarischen Kampf für eine andere Zukunft. Die Individuen können sich dort mit Munition versorgen und diese Argument-Munition in die alltäglichen sozialen Kämpfe ihrer Gruppen tragen.

Die Galerie BRD hat zeitgleich zwei dieser Lager für eine kurze Zeit in Deutschland angelegt. Beide Ausstellungen unterscheiden sich deutlich in der Art ihrer Konzeption. Das ringförmige Stahl-Display der Hamburger Ausstellung

I'm not here to make friends, das den gesamten Ausstellungsraum des Harburger Bahnhofs einnimmt, sowie die Sitzsacke mit der Felsen-Optik: Das alles sind stark ästhetische Setzungen, und vor allem unternehmen sie den Versuch, den komplizierten Raum, die historische Wartehalle mit ihrer hölzernen Decke, irgendwie nutzbar zu machen. An der ringförmigen Stahlkonstruktion hängen Flachbildschirme, die bis auf einen alle mit Kopfhörer ausgestattet sind.

Diese Ausstellung muss man alleine erleben. Jede*r Besucher*in hängt körperlos, vereinzelt auf den prekär monolithischen Fatboys – und starrt auf die soften Farben der Flatscreens. Diese Setzung ist folgerichtig der im Ausstellungstext behaupteten algorithmischen Kolonialisierung der Arbeitswelt untergeordnet. Informationen saugend, sitzen die Besucher*innen am großen, flackernden Hive-Mind aus YouTube Footage und dem zeitgenössisch künstlerischen Videokommentar. Diese Ausstellung ist kalt. Sie ist ein kalter, von der Galerie BRD behaupteter Stand der Dinge – die soziale Implikation von Technik für die Menschen und ihre Institutionen. Einen Ausweg weist diese Ausstellung nicht, sie zählt nur auf. Dabei ist es wichtig, zu verstehen, dass die Behauptung hier keine kulturpessimistische Technikskepsis ist. Nicht die Technik ist das Problem, sondern die politische und ökonomische Verfasstheit der Gesellschaft, aus der sie entsteht. Denn eine patriarchale und somit kapitalistisch strukturierte Gesellschaft wird immer eine patriarchale und kapitalistisch strukturierte Technik hervorbringen. Die Hoffnung auf die Befrei-

Galerie BRD: *Arbeiten Gehen*
Christin Kaiser, Arne Schmitt, Moritz Sänger, Felix Thiele, Jens Ullrich, Tilman Walther, Mierle Laderman Ukeles, Viktoria Binschtok u.a.
1. Dezember 2017 – 13. Januar 2018
Galerie Jahn und Jahn, München
www.jahnungd-jahn.com

ung des Menschen durch technischen Fortschritt, wie Donna Haraway oder Laurie Spiegel sie noch in den 1960er und 1970er Jahren hatten, hat sich praktisch aufgelöst. Die Entwicklung der technischen Werkzeuge ist die hin zu einer Perfektion der Repression und der totalen Verwertbarkeit der Ressource Mensch. Nicht die Cyborg, nicht der Algorithmus ist als Absendung der Maschinenwelt unser Antagonist. Die Cyborgs, die Avatare: die Technik, die wir Menschen im Kapitalismus erschaffen können, wird immer Polizei- und Zwangsgeburt sein, wird uns immer unterdrücken, so, wie wir Menschen uns Menschen unterdrücken, ausdrücken und zerknechten.

Einen weniger dramatischen und solidarischeren Ansatz hat die Ausstellung *Arbeiten Gehen*, die zeitgleich in der Galerie Jahn und Jahn in München stattfindet. Hier geht es nicht um die Maschinen, sondern um die Veränderung der Arbeitswelt – auch und vor allem seit dem radikalen Umbau durch



die Agenda 2010 sowie rund um das Thema Vereinbarkeit von Lohnarbeit und Kindererziehung und die tatsächliche Doppelbelastung durch prekäre und superprekare

Arbeitsverhältnisse weiblich sozialisierter Elternteile. Diese Ausstellung kann und soll gemeinsam begangen werden. Neuankömmlinge stolpern direkt am Eingang über immobil gemachte Kinderbuggys von der HFBK-Absolventin Christin Kaiser (Diplom 2012 bei Prof. Jutta Koether, Prof. Dr. Michael Diers) – wie Felsen oder Gewächshäuser, gleichzeitig Drohung und Werkzeug. An der Seite befindet sich die Fotografie *Die Abwesenheit der Antragsteller* von Viktoria Binschtok, die eine x-beliebige Wand eines x-beliebigen Job-Centers zeigt, darüber im gut gemeinten Imperativ: »Leiharbeiter*innen, Aufstockarbeiter*innen, Zeitarbeiter*innen, Schichtarbeiter*innen, Carearbeiter*innen, Klickarbeiter*innen, Wartungsarbeiter*innen, Sozialarbeiter*innen, Kreativarbeiter*innen, Umsonstarbeiter*innen – vereinigt Euch!«. Der Versuch eines marxistischen Index der Zweitausender. In dem zweiten und größeren Raum der Galerie ist eine Teestube aufgebaut. Die Besuchenden können zwischen Schwarztee, Pfefferminztee und Instant-Kaffee wählen. In der Spielecke, die von Jens Ullrich mit Spielzeug bestückt wurde, können Eltern ihre Kinder während des Ausstellungsbesuchs abstellen. In der Raumecke befindet sich ein relativ kleiner Fernseher. Auf ihm läuft in Dauerschleife ein Sampling aus künstlerischen Arbeiten von Carsten Tabel und Felix Thiele (Diplom 2014 bei Prof. Jeanne Faust), Filmen der YouTube Coaches Conni Biesalski und Gary Vaynerchuk und anderen. Es ist eine Art verdichteter Ist-Zustand, ähnlich der Setzung in Harburg – nur kondensiert auf einen Bildschirm. Der große Unterschied ist

der offene Ton und die Möglichkeit, gemeinsam das Video zu betrachten bzw. nicht zu betrachten, sich währenddessen zu unterhalten, Tee zu trinken, den Kindern beim Spie-

Galerie und des Kunstvereins unterrepräsentiert sein. Ausstellende, z.B. Künstler*innen und Kurator*innen, können diesen Missstand nicht *durch* ihre Ausstellungen auflösen, sondern *mit* ihnen. Stück für Stück, als Individuen, die in ihren spezifischen Lebensumständen ihre spezifischen Barrieren verkleinern, zerschlagen, aufessen, wegdrücken, unterhöhlen können. Wenn es stimmt, dass die Kunst einen Bildungsauftrag hat (ich lasse das hier mal als wackelige These stehen), dann muss dafür gesorgt werden, dass die Nutzer*innen dieses Auftrags auch an die Orte der Kunst kommen können, und das bedeutet dann zum Beispiel ganz konkret: Kinderbetreuung in den Galerien als solidarisch geteilte Reproduktionsarbeit. Ein Geschäft, das Jeans verkauft, behauptet für sich auch keinen kritischen Bildungsauftrag für eine Gesellschaft. Ganz einfach.

*Tilman Walther studierte an der HFBK Hamburg bei Prof. Heike Mutter, Prof. Jeanne Faust und Prof. Dr. Michael Diers. Er ist Autor und Teil der Kurator*innen-Gruppe Galerie BRD. Er betreibt ein sozio-kulturelles Küchenprojekt in Hamburg, schreibt zu Solidarität und Computerspielen und durchwandert ab und an die Abräume deutscher Bundesländer.*

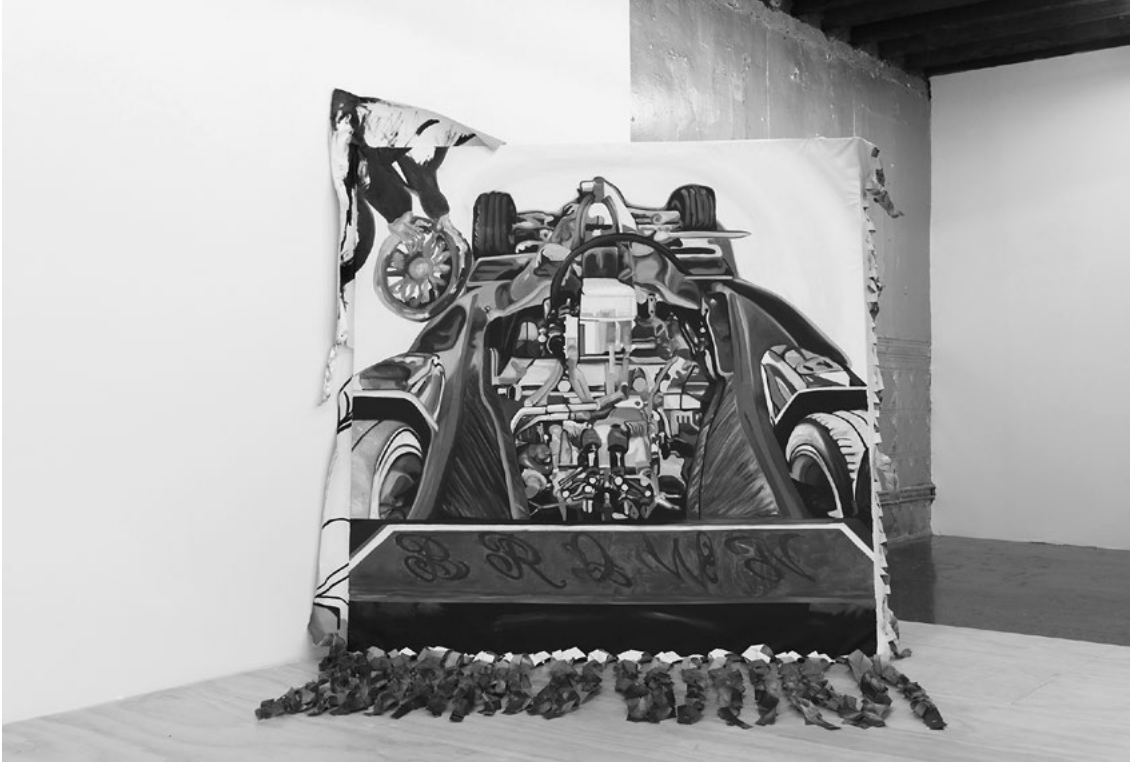


(Bild links)
I'm not here to make friends,
Ausstellungs-
ansicht Kunst-
verein Harbur-
ger Bahnhof,
2017; Foto:
Michael Pfis-
terer

(Bild rechts)
*Arbeiten Ge-
hen*, Aus-
stellungsan-
sicht Galerie
Jahn und Jahn,
München,
2017; Foto:
Ulrich Gebert

len zu assistieren oder auch nicht. Die allgemeine Raumsituation ist hier die zu benutzende Entität. Die Ausstellung ist eine Einladung zum sozialen Kontakt und das ernst gemeinte Angebot einer möglichst barrierefreien Rezeption. Am Ende der Ausstellung werden wir wissen, wie viele Menschen dieses Angebot tatsächlich genutzt haben. Vielleicht auch der Zeitpunkt einer ernüchternden Wahrheit. Ich hoffe nicht. So ist die Setzung doch auch ein Aufruf zur Solidarität zwischen den verschiedenen Gruppen der Arbeitnehmenden. Die Ausstellung zählt dabei explizit Eltern, Mütter und alle Formen der unbezahlten, unterbezahlten Care-Arbeiter*innen und Menschen, die lebenswichtige emotionale Arbeit verrichten, dazu. Aber da die Welt der Kunst natürlich auch nur eine von vielen innerhalb der Gesellschaft ist, wird diese Gruppe auch unter den Besuchenden der

BABY YOU CAN DRIVE MY CAR



Hybridautos und hybride Malerei an einem hybriden Ort – Frieda Toranzo Jaeger, Masterstudentin an der HFBK Hamburg, stellte im Dezember 2017 bei Reena Spaulings in New York aus

60

Ein Gemälde von Henri Matisse von 1917 zeigt eine Landstraße, aus dem Inneren eines Automobils gesehen. Windschutzscheibe und

Seitenfenster bilden einen dreiteiligen Rahmen für den Blick auf die Umgebung. Die deutsche Version des Titels *Die Windschutzscheibe*

(Bild links)
Frieda Toranzo
Jaeger, *Hope
The Air Con-
ditioning Is On
While Facing
Global War-
ming (part 1)*,
2017, Ausstel-
lungsansicht
Reena Spau-
lings Art, New
York; Foto:
Joerg Lohse

übernahm Frieda Toranzo Jaeger, die bei Prof. Jutta Koether studiert, als Titel ihrer Einzelausstellung bei Reena Spaulings Fine Art. Die Galerie liegt in der Lower East Side New Yorks, im ersten Stock über einem chinesischen Restaurant, und wird von den Künstler*innen Emily Sunblad und John Kelsey betrieben. »Reena Spaulings« ist der Name einer fiktiven Person, Hauptfigur eines kollektiven Romans der Künstlergruppe Bernadette Co-operation. Parallel zur Galeriegründung bildete sich 2004 auch ein Künstlerkollektiv »Reena Spaulings«, mit dem auch Jutta Koether assoziiert ist und das im Sommer 2017 mit der Ausstellung *Her and No* im Kölner Museum Ludwig zum ersten Mal mit einem Museum zusammenarbeitete. Dem kollektiven Selbstverständnis entsprechend, funktioniert Reena Spaulings Fine Art sowohl als kommerzielle Galerie, die zahlreiche Künstler*innen bekannt gemacht hat, als auch als Ort, der über Projekte, Kooperationen und Kollaborationen den klassischen Galeriebetrieb oder die Autorenschaft hinterfragt.

Die zentrale Arbeit der Ausstellung von Frieda Toranzo Jaeger befand sich mitten in dem als »white box« in die Etage eingebauten Raum: eine vierteilige Leinwand, auf der das Cockpit eines Autos von innen zu sehen ist. Die Seitenteile waren wie Flügeltüren aufgeklappt. Am Eröffnungsabend wurde *Hope The Air Condition is on While Facing Global Warming (Part I)* zum Ort einer Performance von Toranzo Jaeger mit einer in New York lebenden Freundin und Umweltaktivistin. Performances dienen ihr als Gesten, um die Malerei zu aktivieren. Diese nahm die

Form eines beiläufigen Gesprächs zweier Frauen beim Autofahren an.

Das Auto interessiert sie als Symbol, als Medium, als Zwischenraum, in dem man in eine Beziehung zur Umgebung tritt. Dabei spielt auch der Fetischcharakter eine große Rolle. »Ich will das Auto zum weiblichen Fetisch machen«, erklärt Toranzo Jaeger, deshalb zeige sie sowohl das Innere des Wagens als auch die Perspektive nach außen. Das Innere nimmt bei einer weiteren, von der Wand in den Raum versetzten Malerei organische Formen an. *Mrs. Brown's Formula E* stellt einen Rennwagen mit geöffnetem Motor dar, von links nähert sich eine Figur mit einem Rad, als ob dieses ein anderes ersetzen sollte. Der Blick in das Innere der Maschine gleicht dem Blick in einen geöffneten Körper auf einem Operations- oder Sektionstisch, auf Gedärme, das Innere wird hier also als Innereien interpretiert. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass auf diese Weise das phallische Erscheinungsbild eines Rennwagens konterkariert und in etwas verwandelt wird, das nicht zufällig an eine Vulva erinnert. Am unteren Rand läuft die vom Keilrahmen gelöste Leinwand in einer Reihe von geflochtenen Zöpfen aus, das Bild setzt sich dadurch in den Raum fort und gibt das textile Wesen der Leinwand preis.

Stickerei ist ein die Möglichkeiten der Malerei erweiterndes Moment in ihren Arbeiten. Dabei versteht die in Mexiko geborene Toranzo Jaeger diese Technik im Sinne der präkolumbischen Kultur Lateinamerikas als Medium zur Vermittlung und Verbreitung von Symbolen, Bedeutungen und Information, also als das Gegenteil

Frieda Toranzo Jaeger, *Mrs. Brown's Formula E*, 2017, Ausstellungsansicht Reena Spaulings Art, New York; Foto: Joerg Lohse

Alle Fotos: Courtesy Reena Spaulings Fine Art, NY/LA

Frieda Toranzo Jaeger: *Die Windschutzscheibe*
12. November – 17. Dezember 2017
Reena Spaulings Fine Art, New York
www.reena-spaulings.com



der häuslichen Domäne, die die europäische Tradition ihr zuweist. Über die Stickerei wird der Malelei nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Dimension weiterer Erzählungen hinzugefügt. In *Safari* scheinen die mit Zebrafell bezogenen Sitze und die bunte, gestickte Pflanzenwelt vor den Fenstern das Verhältnis, aber auch das Verständnis von »wilder« Natur draußen und gezähmter Natur im Inneren umgekehrt zu haben. In dem gleichformatigen *Rear Passenger Entrance* deutet der gestickte Part eine oder mehrere menschliche Körper, Körperöffnungen und sexuelle Handlungen auf der Rückbank an und verweist damit auf den eng mit seinem Fetischcharakter verbundenen Aspekt des Autos als oft einzigem verfügbaren privaten Raum. Dies wird in dem kleinsten Gemälde der Ausstellung variiert, *Tapiceria Nocturna*: In dem schwarzweiß gemalten Interieur, durch dessen Fenster ein schwarzweißer Sternenhimmel sichtbar wird, liebt sich ein Paar, dessen gesticktes Inkarnat in von rosa bis braun reichenden Hauttö-

nen schimmert. Das Wageninnere bildet hier eine schützende Kapsel für eine intime Situation.

So sehr sich Toranzo Jaegers Arbeiten im Raum behaupten können, lassen sie sich auch jederzeit wieder zurücknehmen. Auf den Rückseiten sind leere Leinwände und die Gerüste der Keilrahmen zu sehen. Und die an Altarflügel erinnernden Seitenflügel lassen sich ganz unspektakulär wieder einklappen. Das Hybride ihrer die Grenzen zur Skulptur und performativen Installation überschreitenden Malelei findet seine inhaltliche Entsprechung in den dargestellten Fahrzeugtypen: Es handelt sich immer um Hybridautos. »Sie sind die ersten, die automatisch fahren werden«, lautet die Begründung. Wenn Fahrerin und Fahrer überflüssig werden, bedeutet das einen Kontrollverlust, der für Toranzo Jaeger ganz entscheidend ist. Wie wird sich dieser beispielsweise auf die mit dem Fetisch Auto verbundenen Geschlechterverhältnisse auswirken? Man wird sehen ...

Julia Mummenhoff

DER GRAFIKDESIGNER ALS AUTOR

Die Podiumsdiskussion zum Abschluss der *School Books*-Aufaktveranstaltung in der HFBK Hamburg ging der Frage nach, ob Grafikdesigner Künstlerbücher besser machen. Sie ist nicht leicht zu beantworten. Schon, weil es so schwierig ist, sich überhaupt auf eine eindeutige Definition von Künstlerbüchern zu einigen. Für Anna

wie Claus Böhmler und Dieter Roth. Erst durch die technischen Entwicklungen der letzten 20 bis 30 Jahre sei es notwendig geworden, dass Künstler mit Grafikern zusammenarbeiten (müssen). Ein einseitiges und verengtes Bild der Zusammenarbeit, wie die Grafiker Markus Dreßen (Professor für Grafik-Design an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig) und John Morgan (Professor für Entwurf, Typographie und Buchkunst an der Kunstakademie Düsseldorf) feststellten, das aber immer noch weitverbreitet ist. John Morgan betonte, dass es allerdings wenig helfe, die existierende Hierarchie zwischen Künstlern und Designern zu leugnen: »Wenn der Künstler eine Einladungskarte präsent-

gner, die sich bewusst als Typografen bezeichnen, um nicht das »dirty word« Designer auf ihren Visitenkarten zu verwenden. Ihm geht es darum, das Rollenverhältnis zwischen Künstlern und Designern neu zu definieren und den Dualismus aufzubrechen. Aus seiner Arbeit mit und für den Spector Books-Verlag konstatierte Markus Dreßen, dass Grafiker seit den 1990er Jahren immer mehr aus der Rolle des »reinen Dienstleiters« herausgetreten sind. Als Grafiker könne er den Arbeiten der Künstler



Thurmann-Jajes (Leiterin des Studienzentrums für Künstlerpublikationen in Bremen) als auch für Dirk Meinzer (Künstler, Absolvent der HFBK Hamburg) zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie ausschließlich von den Künstlern gedacht, gestaltet und umgesetzt werden. Und das meint dann auch sehr oft die handwerkliche Seite des Bücher-machens. Als Vertreter dieser Praxis nannten sie Künstler

tiert, wird sie von der ausstellenden Institution fraglos akzeptiert. Ein Grafikdesigner dagegen muss jede formale oder typografische Entscheidung rechtfertigen und nicht selten starke Eingriffe in seine Arbeit akzeptieren.« Auch wenn Grafikdesign und Typografie im Alltag so allgegenwärtig sind, handele es sich um keine gleichberechtigte Beziehung. Es gibt, so Morgan, sogar Grafikdesi-



in einem Buch (ob Ausstellungskatalog oder Künstlerpublikation) eine Narration geben. Er verfügt über die buchgestalterischen Mittel, um die Vermittlung von Inhalten zu unterstützen. Aber das erfordert viel Vertrauen von Seiten der Künstler. Bücher entstünden deshalb in einer engen Co-Autorschaft. Und auch wenn der Name des Grafikers nicht auf dem Umschlag, sondern »nur« im Impressum zu finden ist, zeichnen sich die »besten« Bücher durch eine enge In-

teraktion aus. Seine Rolle versteht Dreßen nicht als falsche Zurückhaltung, sondern als »produktive Form der Unterwerfung«. Der Grafiker ist in seinen Augen nie der Ini-



tiator eines Buches. Manchmal muss man deshalb »die Rolle annehmen, die gerade frei ist«. Eine Sichtweise, die John Morgan zu Gunsten einer aktiven Rolle der Gestalter in Frage stellt. Er kann sich sehr gut vorstellen, dass im Prozess des Büchermachens auch Grafiker zu Künstlern werden können, und vergleicht das mit der Praxis des Filmemachens: Manchmal agiert er als Kameramann, manchmal als Regisseur, aber warum sollte er nicht auch einmal der Autor sein? Es ist eine Frage der Selbstverortung, der Selbstdefinition. Er versteht Design sehr wohl als künstlerische Praxis und möchte deshalb auch selbst als Autor auftreten. Den zahlreichen Grafikstudierenden im Publikum rät er, die Rolle im Verhältnis zwischen Designern und Künstlern aktiv zu definieren. Denn erst dann wird die Arbeit interessant. Unterstützt

wurde seine Sichtweise durch einen Beitrag aus dem Publikum. Ein Grafiker schilderte seine gestalterische Zusammenarbeit mit Olafur Eliasson, einem Künstler, der

auch in anderen Bereichen seines Werks kollaborativ arbeitet. Bei dem Buchprojekt habe er sich sehr stark auf das Urteil der Designer verlassen und ihnen einen großen Gestaltungsspielraum gegeben. Dadurch wurden nicht nur die Grenzen zwischen Künstlerbuch und Ausstellungskatalog, sondern auch zwischen den Rollen fließend verschoben. Jan Wenzel, Mitbegründer von Spector Books, empfindet das Spannungsfeld zwischen den unterschiedlichen Herangehensweisen von Künstlern und Grafikern als Bereicherung, die sich im besten Fall am Endprodukt, der Publikation, ablesen lässt. Ungeachtet aller Differenzen waren sich die Podiumsteilnehmer*innen einig, dass ein Ende der Künstlerbücher – trotz oder gerade auch wegen der Digitalisierung – nicht zu erwarten ist.

Beate Anspach

»VIRTU- ALITÄT DER ZEIT«

Es bleibt keine Zeit mehr zum Leben. Und es bleibt keine Zeit mehr, um die Folgen des Klimawandels abzuwenden. Allorts drängt die Zeit. Doch scheint die Zeit nicht nur zunehmend (bedrohlich) komprimiert, sondern auch in Asynchronizitäten auseinanderzuklaffen. Ob politisch, ökonomisch, geostrategisch



oder sozial, ob in Systemen des Wissens oder in Feldern der Kunst – überall scheint in Turbulenzen eingetreten zu sein, was man sich einst als »Kontinuität des Zeitablaufs« vorstellen wollte. Denn kein Augenblick ist mit sich identisch, synchronisierbar; er wird von Differenzen durchquert und geteilt. Das Symposium »Virtualität der Zeit« ging als letztes Symposium des Graduiertenkollegs *Ästhetiken des Virtuellen* solchen Turbulenzen jenseits einer Bestandsaufnahme nach. Diskutiert wurden philosophische und künstlerische ebenso wie politische und naturwissenschaftliche Zeit-

begriffe, um zu befragen, was differenzielles Denken und Praktiken »der Zeit« unabweisbar macht.

Die Kulturwissenschaftlerin Christina Vagt, die an der University of California in Santa Barbara lehrt, eröffnete am 7. Dezember das Symposium. Anhand zweier Experimentalanordnungen aus den Biomaterialwissenschaften thematisierte sie, welcher positive Begriff von Materie unter digitalen Bedingungen im Denken Henri Bergsons zu finden ist. Über diese Diskussion veranschaulichte Vagt, dass »Materie« innerhalb einer prozessualen Zeit verstanden werden muss. Damit demonstrierte sie auch, wo sich in der aktuellen wissenschaftlichen »Materialvirtualisierung« die zeitlichen Differenzen zwischen der Errechenbarkeit der Materie und der Organisation des Lebens auftun.

Der zweite Symposiumstag begann mit einem Beitrag der Philosophin und Theaterwissenschaftlerin Marita Tatari, Privatdozentin an der Ruhr-Universität Bochum. Tatari stellte die Frage nach künstlerischen Formen, die nichts mehr mit einer fortschrittlichen Auffassung des Neuen gemein haben. Für sie kennzeichnet beispielhaft Anne Imhofs installative Performancearbeit *Faust* auf der letzten Kunstbiennale von Venedig eine nicht mehr moderne Spannung zwischen Gegenwart und Werden. In ihrem Vortrag erörterte Tatari die Konzeption eines *ex nihilo*, eines Grundlosen, wie sie beim Philosophen Friedrich Heinrich Jacobi zu finden ist. In Imhofs Performance sieht sie ein solches Grund-



loses zwischen einem absoluten Moment und einem Werden, das keine Entwicklung und Verwirklichung mehr ist.

Die politische Theoretikerin Katja Diefenbach, Professorin an der Merz Akademie in Stuttgart, bot eine argumentativ detaillierte wie konfliktuelle Lektüre der Theorien unendlicher Mannigfaltigkeit bei den Philosophen Gilles Deleuze und Alain Badiou. Diefenbach sieht in Deleuzes Denken eine Lebensauffassung als Zerstörung objektiver und subjektiver Individualität sowie die Idee einer politischen Aktivität, die sich nicht mit ihrem Bild oder ihrem Sinn identifiziert. Wiederrum für Badiou ist nach Katja

Diefenbach ein Subjekt eine auf ein Ereignis bezogene Kluft, die aus dem Bereich des (mathematischen) Wissens herausragt. Ein Ereignis geschieht so wie ein aufblitzender Riss in der Zeit, zu dem sich bekannt werden muss. Deleuze hingegen trete jeglicher heroischen Verschaltung von Existenz und Politik entgegen, wie sie auch noch bei Badiou zu finden sei.

Dieter Lüst, Physiker und Ko-Direktor des Max-Planck-Instituts in München, legte so einleitend wie deutlich frei, mit welchen »Zeitproblemen« sich die Theorie über Quantengravitation und Strings herumschlagen muss. Waren in der klassischen Physik Raum und Zeit eine Art Bühne für die Wechselwirkungen der Materie – und darin Raum und Zeit vollkommen unabhängig voneinander –, gehe es nun um die Suche nach einer einheitlichen Theorie von Raum, Zeit und Materie. Hierbei stelle sich gerade die Frage nach den Materialeigenschaften von Raum und Zeit. Als einen theoretischen Weg dahin – mit sehr vielen offenen Fragen für die



Physik – stellte er am Ende seines Vortrags den so genannten Raum-Zeit-Schaum vor, der eine Raum-Zeit-Konzeption verdeutlicht, deren »Bausteine« nunmehr Membranen oder Schleifen seien.

Mit dem Beitrag des Philosophen Marcus Steinweg, der kurz zuvor seine Dissertation an der HFBK Hamburg verteidigt hatte und an der Staatlichen Akademie der Bildende Künste Karlsruhe derzeit eine Vertretungsprofessur inne hat, schlossen die Vorträge am zweiten Symposiumstag ab. Bereits sein Vortragsstil zielte auf eine produktive Inkonsistenz-Machung, denn für ihn sei das Immanenzgewebe, das wir Wirklichkeit nennen, löchrig. Die großen Begriffe der Philosophie wie Freiheit, Wahrheit oder Gleichheit zeigten genau auf diese Lö-



cher. So sehr das menschliche Subjekt zeitlich konstituiert sei, so sehr gehöre zu ihm Zeitvergessenheit. Es könne nicht leben, würde es nicht immer »neu« in der Zeit aus ihr heraustreten, so Marcus Steinweg.

Beendet wurde das Symposium mit einem Ortswechsel ins Abaton Kino, wo der Film *Le fort des fous* der in Algier und Marseille arbeitenden

Regisseurin Narimane Mari vorgeführt wurde. Der Film, koproduziert von der documenta 14 und dem Filmfestival in Locarno, setzt sich aus drei Abschnitten zusammen: der erste spielt in einem ehemaligen Schulgebäude in Algier, der zweite an Stränden der griechischen Küste und der dritte an Orten in Athen. Maris Film lässt auf kontrastierende Weise Jugendliche, Laien und Aktivisten als ungewollte und gewollte Amateure ihre postkolonialen, sozialen und politischen Zeitschreibungen miterfahren. Unentwegt dreht sich der Film darum, wie ein persönliches und soziales Verhältnis dazu zu finden ist, wo in den Machtverhältnissen einzeln wie miteinander gestanden wird – und auch, welcher Kampf hierdurch ansteht. In der Publikumsdiskussion wurde daher nicht verwunderlich mit der Filmemacherin auch darüber gesprochen, welche »Zeit für Gewalt« der Film einräumt.

Peter Müller ist künstlerisch-wissenschaftlicher Koordinator und Mitarbeiter des Graduiertenkollegs Ästhetiken des Virtuellen.



READING LIST

Künstlerbuchempfehlungen von HFBK-Lehrenden
Thomas Demand empfiehlt:



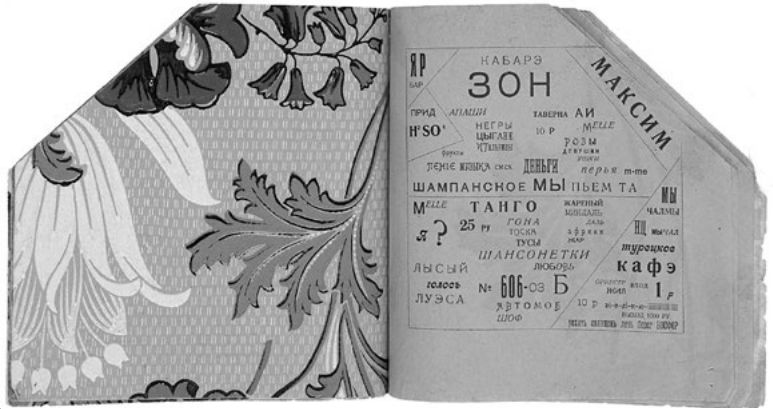
El Lissitzky, *Pressa*, 1928
Pressa, eine Leistungsschau der internationalen Presse in Köln 1928, wurde begleitet von einer Publikation, in der ein handgefertigter Leporello räumlich die verschiedenen Etappen des sowjetischen Beitrags wiedergibt. Der ausgefaltete Streifen – über 120 cm lang –, eine echte »Bildstrecke«, ist eine Collage von El Lissitzky, der auch die Ausstellung entwarf und irgendwie sogar mit einer Zugladung ungelernter, aber euphorischer sowjetischer Arbeiter im Pavillon installierte. Es war ein die gesamte Veranstaltung dominierender Erfolg, er dokumentierte die Wucht und Bedeutung des sowjetischen Journalismus, der ganz Russland über die Erfolge des Kommunismus informieren sollte. Das Buch ist ein sehr fragiles, aber für den propagandistischen Zweck viel zu liebevoll gestaltetes kleines Pamphlet, und es zeigt, wie souverän El Lissitzky die Collage zur Informationsvermittlung einsetzen

konnte, nicht nur für Poster.
(Thomas Demand, Professor
für Bildhauerei)



Daido Moriyama, *Hawaii*,
Nazraeli Press, in associ-
ation with Getsuyosha Li-
mited / Yutaka Kambayashi,
2007

Amerikanische Touristen auf dem Oktoberfest dienen oft als Beispiel dafür, dass niemand die lokalen Eigenheiten vollends verstehen kann außer den Einheimischen selbst. Daido Moriyamas kleines Fotobuch *Hawaii* zeigt genau das, beweist aber auch, dass dabei trotzdem Realitätserfahrung gewonnen werden kann, die vom Ort selbst nicht ausgeht. Daido-san besuchte die Inseln und fand – Japan. In Japan hat die amerikanische Besatzungsmacht durchaus Spuren hinterlassen, nicht nur in Okinawa, und das erkannte er sehr deutlich wieder. Gleichzeitig spürt man in den Bildern auch noch das Versprechen eines *American Way of Life*, der Japan die Unterwerfung genüsslicher machen sollte. Nur eines ist nicht zu sehen: warum Hawaii ein Touristenziel sein könnte. (Thomas Demand)



Annika Larsson emp-
fiehl:
Vasily Kamensky, *Tango
With Cows: Ferro-Concrete
Poems*, Design und Illustra-
tion von David und Vladimir
Burljuk, 1914

When it comes to artist
books, the Russian futurists
have made some of the most
experimental and visually
stunning ones. This book
contains ferro-concrete po-
ems by Vasily Kamensky printed on flowery, commercially
produced wallpaper. (Annika
Larsson, Professorin für Zeit-
bezogene Medien/Grundlagen)



Annika Larsson, *The Dis-
course of the Drinkers*,
2017
My latest artist book, explor-
ing the bar as a social and
political place. The book
consists of a juxtaposition
of historical and present
imagery, lyrics, texts and poetry.
It has hand painted edges

and is printed in an edition
of 100. One copy is in the
HFBK Library. (Annika Larsson)



Ralf Bacher empfiehlt:
Anna Reemts, *Das finde
ich am Strand*, Material-
verlag der HFBK Hamburg,
2006

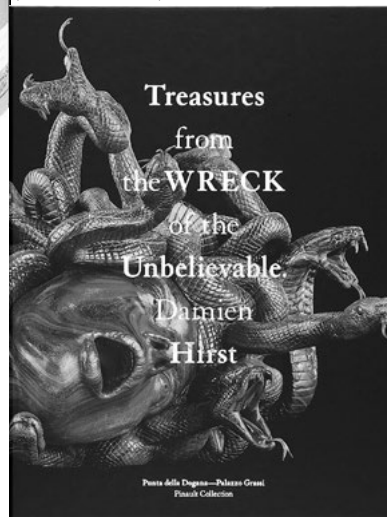
Anna Reemts behandelt ihre
Fundstücke, oft verlorengan-
gane Dinge aus der All-
tags- und Konsumwelt, wie
seltene Naturschätze. Durch
ihre quasi wissenschaft-
liche Betrachtungsweise
setzt sie die Fundstücke in
einen anderen Kontext und
holt sie aus ihrer Banalität
heraus. Sie bewegt sich im
Spannungsfeld zwischen

Künstlichkeit und Natürlichkeit. Formal angelehnt an wissenschaftliche Publikationsformen untersucht sie auf zeichnerischem Weg ihre Fundstücke und verdichtet ihre Untersuchungen durch detaillierte Beschreibungen in wissenschaftlichem Sprachjargon. Spielerisch erfindet und erprobt sie neue Ordnungssysteme, um ihre Fundstücke zu katalogisieren und anschließend fotografisch zu dokumentieren. (Ralf Bacher, Künstlerischer Leiter Prepress Werkstatt / Materialverlag digital)



J. J. Abrams und Doug Dorst, S. – *Das Schiff des Theseus* – V. M. Straka, Kiepenheuer & Witsch, 2015
S. – *Das Schiff des Theseus* ist ein experimenteller Roman von Doug Dorst nach einer Konzeption von J. J. Abrams. Die beiden Autoren entwickelten mit diesem Roman ein raffiniertes Spiel mit mehrstimmig ineinander geschachtelter, fiktiver Autor-, Herausgeber- und Leserschaft. Dem äußeren Anschein nach liegt den realen Lesern ein gebrauchtes, 1949 erschienenes Buch aus einer Leihbibliothek vor,

angeblich das Werk eines V. M. Straka, von einem fiktiven Übersetzer aus dem Tschechischen ins amerikanische Englisch übersetzt und mit einem Vorwort und vielen erläuternden Fußnoten versehen. Die Romanhandlung selbst dreht sich um die Suche des Titelhelden »S.« nach seiner Identität und persönlichen Geschichte. Daneben bietet das Buch einen Roman im Roman: Über die Seiten des Werks sind unzählige handschriftliche Anmerkungen zweier ebenfalls fiktiver Leser verteilt, die sich in einer Art analogem Chat über ihre Lektüre-Erfahrungen, ihre Recherchen zur Identität des angeblichen Verfassers sowie über ihre persönlichen Gefühle und ihre Beziehung austauschen, die außerdem zur gegenseitigen Information verschiedene Materialien – Zettel, Briefe, Postkarten, usw. – im Buch hinterlassen. (Ralf Bacher)



Anselm Reyle empfiehlt:
Damien Hirst – Treasures From The Wreck of the Unbelievable, Other Criteria, 2017

Das neue Projekt von Damien Hirst, der gehobene Schatz eines gesunkenen Schiffes, das er im letzten Jahr in Venedig zeigte und welches von ihm selbst kreierte Artefakte der ganzen Menschheitsgeschichte beinhaltet, wird in diesem Buch in seinem ganzen *unbelievable* Umfang aufgezeigt. Es ist die aufwendigste Ausstellung, die ich jemals gesehen habe, und das dazugehörige Buch ist ein Katalog im ursprünglichen Sinn. Es erfasst das ganze Konglomerat der erschaffenen Relikte dieser *gefakten* Legende. (Anselm Reyle, Professor für Malerei/Zeichnen)



Jim Shaw, *Thrift Store Paintings*, Heavy Industry Publications, 1992
Als ich das Buch zum ersten Mal aufschlug, hatte ich den Titel vorher gar nicht richtig gelesen und wunderte mich zunächst über das breite Spektrum und die teils sehr anrührende Wirkung der unterschiedlichen Malereien. Darüber wurde ich neugierig und wollte mehr über diesen Maler wissen. Beim eingängigeren Betrachten

und natürlich auch über den Titel wurde dann schnell klar, dass es sich um Bilder aus zweiter Hand handelt – eben in diversen *thrift stores* (Gebrauchtwarenläden) erworben, also um Werke ganz unterschiedlicher und eher semiprofessioneller Künstler. Jim Shaw präsentiert hier seine private Sammlung an farbenfroher Malerei, die er wahrscheinlich zum großen Teil in Secondhandläden der Westküste erworben hat, was ich aus dem psychedelischen Charakter einiger dieser Bilder herleite, z.B. im Vergleich zu Bildern aus Berliner Trödeläden. (Anselm Reyle)



Hannah Rath und Claire Gauthier empfehlen:
Dirk Dobke/Griffelkunst Hamburg, *Portfolio*, 2011 – ongoing
In der *Portfolio*-Reihe der Griffelkunst werden unterschiedliche künstlerische Aspekte innerhalb eines vorgegebenen Formats veröffentlicht. In der Vergangenheit erschienen u. a. *Portfolios* von Birgit Brandis, Monika Grzymala und Michael Pfisterer. (Hannah Rath und Clai-

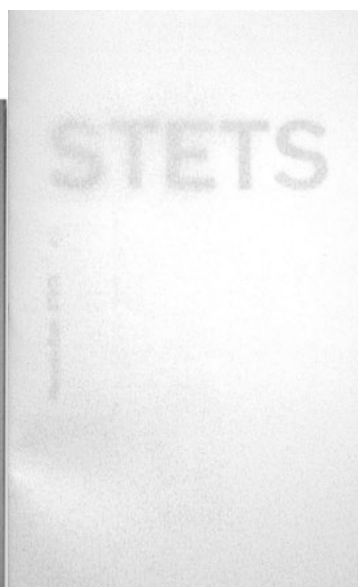
re Gauthier, Künstlerische Werkstattleiterinnen für Typografie/Verlagswerkstatt)

SAMMLUNG
MINNA MENZ

GESA LANGE

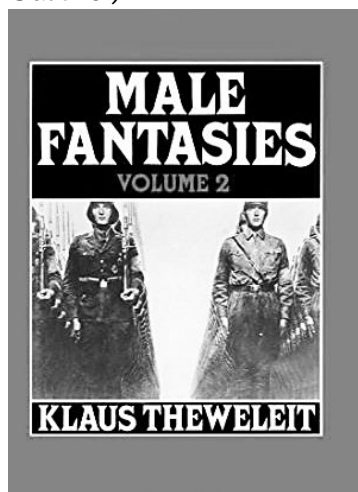
Gesa Lange, *Sammlung Minna Menz*, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2016

The artist book *Sammlung Minna Menz* is based on a genuine room of 16 square meters, located in a stone house not much larger. Minna Menz herself lived in this room until she died in 1963. Since her death it has been uninhabited and her room has not been altered since. However, in time it decayed: tree branches coming in through the windows, wall-paper peeling away, and damp eating up the clothes still hanging in the wardrobes. The viewer moves in a space, feels the material and hears the noise of the flipping pages. Through this book the room may be carried off to different places and transmits the experience of space to people everywhere. (Hannah Rath, Claire Gauthier)



Hannah Rath, *Stets*, Materialverlag der HFBK Hamburg, 2010

Das Palindrom STETS wird, über die Buchseiten verteilt, als eine unendliche Lesemöglichkeit aufgespannt. Dem wird die lineare Zahlenfolge von 1 bis 5 entgegengesetzt. (Hannah Rath, Claire Gauthier)



Adam Broomberg empfiehlt:
Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, (Bd. 1+2), Roter Stern, Frankfurt, 1977 (1. Auflage)

This might make a few German academics roll their eyes but I find it a brave and complex look at the fantasies of some of the men involved in the rise of Nazism. Written 40 years ago, it was courageous in how it tackled ideas of sexuality and power, gender issues, representation and violence. (Adam Broomberg, Professor für Fotografie)

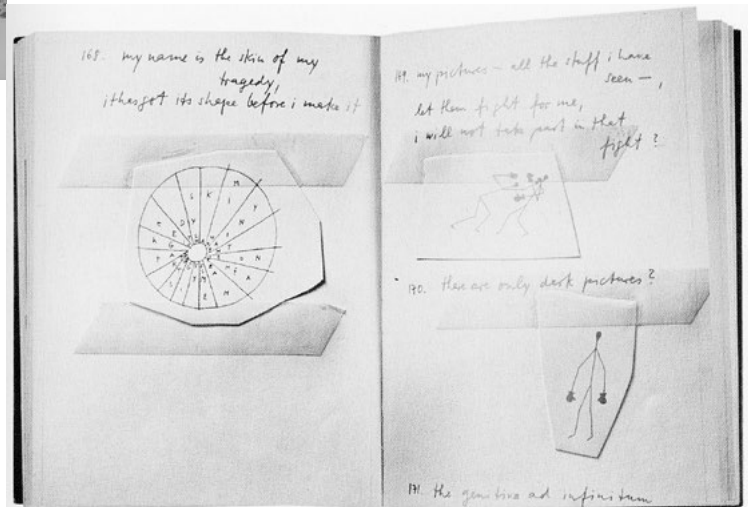


Andrea Klier empfiehlt: Taryn Simon, *Paperwork and the Will of Capital*, Hatje Cantz, 2016

Taryn Simon rekonstruiert in diesem Buch anhand von Archivaufnahmen ausgewählte Blumenarrangements, die das Unterzeichnen von Abkommen ästhetisch flankieren und die Relevanz der Unterzeichnenden wie des Unterzeichneten unterstreichen sollen. Einer symbolischen Ebene der Blumenkompositionen geht sie jedoch nicht nach, ebenso lesen sich die Texte, die den politischen Kontext der Vertragsabschlüsse umreißen, nüchtern und deskriptiv. Die botanische Bestimmung der einzelnen in den Blumenge-

binden vertretenen Exemplare wie ihre getrocknete und gepresste Variante auf der jeweils gegenüberliegenden Buchseite scheinen den Charakter einer sachlichen Bestandsaufnahme zu unterstreichen. Was aber macht das Buch als Künstlerbuch jenseits dieser detailfreudigen Rekonstruktion interessant? Die monumentalisierende, entzeitlichte Wiedergabe der Blumenarrangements vor ein- oder zweifarbigen Grund, die ihnen ästhetische Bedeutung verleiht, im Zusammenspiel mit der herbarienähnlichen Anordnung, die zwar die wissenschaftliche Ordnung aufrechterhält, aber immer auch Zeitlichkeit und Vergänglichkeit natürlicher Prozesse vor Augen führt. (Dr. Andrea Klier, Leiterin Bibliothek und Hochschularchiv, Geschäftsführerin Materialverlag)

kleiner Gedichte, Zeichnungen, Fragen und Aphorismen zusammen. Diese Sammlung ist ausschließlich für das Künstlerbuch entstanden, und das Buchkonzept macht das Reproduzieren selber zum gestalterischen Thema. Die Linienzeichnungen sind immer auf ein separates, zu recht geschnittenes Papier gezeichnet und mit einem Streifen Klebeband hineingemontiert. Danach wurde die Seite abfotografiert – nach genauen Anweisungen des Künstlers –, wie aus einem im Buch abgedruckten Brief an den Herausgeber Dick Higgins hervorgeht: »The little clouds should be shot – not as usually under glass illuminated from everywhere – but not under glass, so that the pieces of paper, as well as any unsmoothness within the pencil frames, can stick out and cast their shadows, as



Birgit Brandis empfiehlt: Diter Rot, *246 little clouds*, Something Else Press, New York, 1968
Das Künstlerbuch *246 little clouds* von Diter Rot setzt sich aus einer Sammlung

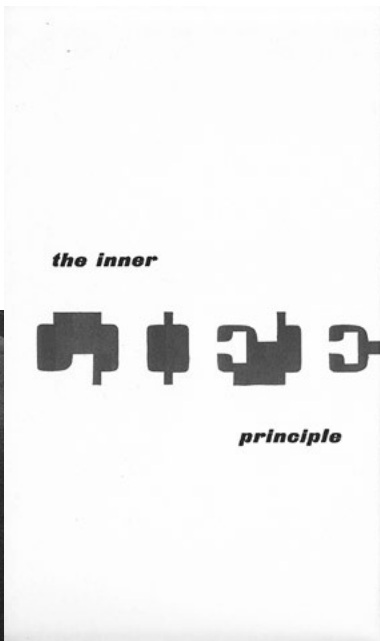
clouds do.« (Aus: Dirk Dobke, *Dieter Roth in print*, Zucker Art Books, New York, 2006)
Die Seiten sollten dem Lauf der Sonne folgend belichtet werden. Links, quasi im Osten beginnend und im Uhrzeigersinn weiter vorrückend, so

dass die Schatten im Buch immer weiter wandern. Zu sehen ist dieses wie auch viele andere seiner Künstlerbücher in der umfangreichen Sammlung der Dieter Roth Foundation in Hamburg. (Birgit Brandis, Künstlerische Werkstattleiterin Drucktechniken)



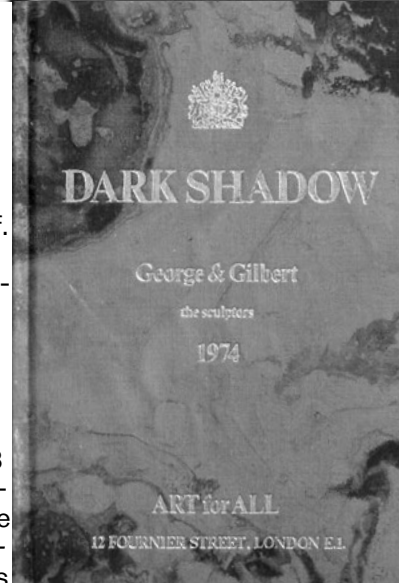
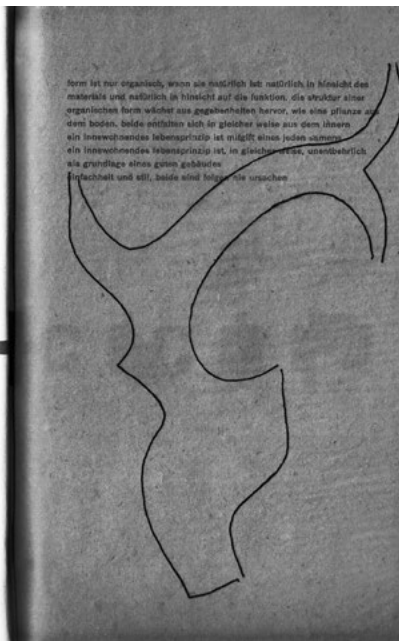
Ingo Offermanns empfiehlt:
Lothar Baumgarten, *America Invention*, Schirmer Mosel, 1993

Diese Publikation (Form und Typografie: Lothar Baumgarten und Walter Nikkels) erschien 1993 als mobile Partitur zur Ausstellung *AMERICA Invention* von Lothar Baumgarten in New York, für die er die Namen indianischer Stämme an die Wände des Guggenheim Museums gemalt hatte. Der Katalog gewährt auf 56 Bild Doppelseiten detaillierte Einblicke in die Vitrinenwelt einer ethnographischen Kollektion und vereint Texte verschiedener Autoren, die den Diskurs Baumgartens über die westliche Praxis der Anverwandlung des Fremden reflektieren. (Ingo Offermanns, Professor für Grafik)



Wigger Bierma empfiehlt:
Willem Sandberg, *Experimenta Typografica*, 1943 – 1945

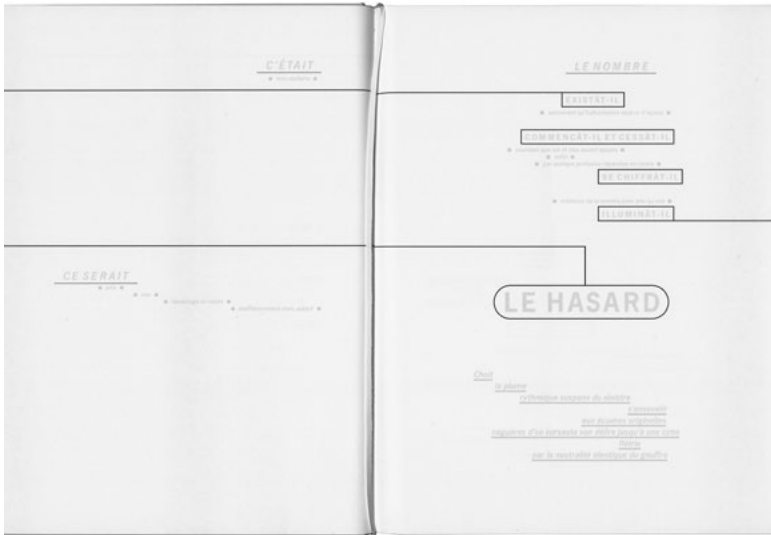
Willem Sandberg (1897 – 1984) war gelernter Schriftsetzer, Grafiker und Typograf. Er arbeitete von 1937 bis 1941 als Kurator des Amsterdamer Stedelijk Museums und war von 1946 bis 1962 dessen Direktor. Ab 1941 arbeitete er im niederländischen Widerstand gegen Nazi-Deutschland. Von 1943 bis 1945 musste er untertauchen. In dieser Zeit gestaltete er kleine Hefte, die er *Experimenta Typografica* nannte. Es handelte sich um Sammlungen von Zitaten und Aphorismen, die er auf besondere Weise zeichnerisch gestaltete. Es war eine freie Arbeit, durch die er seine grafische Sprache fand und die auch später seine Kataloge und Publikationen prägte. (Wigger Bierma, Professor für Typografie)



Werner Büttner empfiehlt:
George & Gilbert, *Dark Shadow*, N. Greenwood and Art for All, 1974
1971 erklärten Gilbert und George Gin und Tonic zu ihrem Lieblingsdrink. Sie nahmen Gordon's , »weil er einfach der beste Gin ist«. 1972 folgte die Aktion *Lebende Skulptur Gordon's makes*

us (very) drunk. Die gefilmte Aktion findet man auf YouTube. *Dark Shadow* ist die Transformierung der Aktion in Buchform, eine stolze Transzendenz des Alkoholabusus. Überliefert ist auch ihr lakonisches Statement: »Es gibt kein Alkoholproblem, es gibt nur persönliche Probleme«. (Werner Büttner, Professor für Malerei/Zeichnen)

feld von Inhalt, sinnstiftender Formfindung und exzellentem typografischem Handwerk. (Tim Albrecht, künstlerischer Werkstattleiter digitaler Satz und Grafik)



Tim Albrecht empfiehlt:

Stéphane Mallarmé, *Ein Würfelwurf niemals tilgt den Zufall*, Steidl, 1995, Typografische Bibliothek, Band 2, Gestaltung von Klaus Detjen

Mallarmés Gedicht *Ein Würfelwurf* zählt zu den Gründungsdokumenten der Moderne. Über seine Interpretation gehen die Meinungen noch immer auseinander, seine Rätselhaftigkeit ist bis heute erhalten geblieben. Klaus Detjen findet in *Ein Würfelwurf* und den weiteren Bänden der »Typografischen Bibliothek« ungewöhnliche, kompromisslose grafische Lösungen im Spannungs-

Impressum
Lerchenfeld Nr. 42, Februar 2018

Herausgeber
Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule für bildende
Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung
Beate Anspach
Tel.: (040) 42 89 89-405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion
Julia Mummenhoff

Redaktionsassistentz
Fiona Grassl

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach, Julia Mum-
menhoff

Schlussredaktion
Imke Sommer

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Prof. Wigger Bierma,
Raphael Dillhof, Katarina Matiassek, Julia
Mummenhoff, Birthe Mühlhoff, Peter
Müller, Sven Schumacher, Dr. Anne
Thurmann-Jajes, Tilman Walther, Barbara
Wien

Fotoessay (S. 1 – 8)
Conrad Hübbe, ausgewählt von Prof.
Adam Broomberg und Prof. Oliver Cha-
narin

Konzeption und Gestaltung
Natalie Andruszkiewicz, Caspar Reuss,
Anne Stiefel, Prof. Ingo Offermanns
(Studienschwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Druckerei in St. Pauli

Abbildungen und Texte dieser Ausgabe
Soweit nicht anders bezeichnet, liegen
die Rechte für die Bilder und Texte bei
den Künstler*innen und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im April 2018

ISBN: 978-3-944954-34-9

Materialverlag 300, Edition HFBK
Die pdf-Version des Lerchenfeld können
Sie abonnieren unter:
www.hfbk-hamburg.de/lerchenfeld

(S. 01)
FOTOESSAY:
CONRAD HÜB-
BE

(S. 09)
ESSAY: ANNE
THURMANN-
JAJES

(S. 25)
EIN BUCH IST
EIN RIESIGER
RAUM

(S. 31)
SCHOOL
BOOKS

(S. 35)
TEXTVOR-
SCHLÄGE WILL-
KOMMEN

(S. 42)
DON'T JUDGE
A BOOK BY ITS
COVER

(S. 46)
VOM DACH
VERWIESEN

(S. 50)
IM ZENTRUM
DER PERIPHE-
RIE

(S. 55)
DAS KULTUREL-
LE KAPITAL

(S. 60)
BABY YOU CAN
DRIVE MY CAR

(S. 63)
DER GRAFIK-
DESIGNER ALS
AUTOR

(S. 64)
VIRTUALITÄT
DER ZEIT

(S. 66)
READING LIST