

Alles ist Windhauch

Künstlerische Handlungsanweisungen für Bücher: Clegg und Gutman, On Kawara, Sol LeWitt, Marcel Duchamp

Angeli Janhsen

Abstract Die Handlungen, die Bücher immer fordern, zum Beispiel Nehmen oder Weglegen, Aufschlagen oder Seiten-Betrachten, werden bewusst, wenn Künstler wie Sol LeWitt oder Clegg & Guttman ihre Rezipienten auffordern, mit Büchern wirklich etwas zu tun. Ihre künstlerischen Handlungsanweisungen sind nicht zu verwechseln mit Künstlerbüchern, wo Künstler nicht nur Texte illustrieren, sondern mit den Möglichkeiten, die Bücher bieten, ihre künstlerischen Vorstellungen überhaupt erst entwickeln. – Während Bücher und Bibliotheken heute scheinbar an Bedeutung verlieren, wird das Medium Buch von Künstlern, geradezu umgekehrt proportional, besonders kommentiert. – Die künstlerischen Handlungsanweisungen mit Büchern haben ihren Vorläufer bei Marcel Duchamp, der bei seinem Unhappy Readymade 1917 dazu aufforderte, ein Geometriebuch auf den Balkon zu hängen, so dass der Wind seine Probleme darin finden konnte. Hier ist die Assoziation an das Buch Kohelet richtig – und damit eine Reflexion darüber, was überhaupt getan wird, was wer warum tut, was Bestand hat, was flüchtig ist.

Keywords Mediengeschichte, Buch, Künstlerbuch, Concept Art, Handlungsanweisungen, Clegg & Guttman, Sol LeWitt, Marcel Duchamp, Kohelet

Zeitalter des Buchs

Zum 60. Geburtstag darf man an Vergänglichkeit denken. Bücher wirken der Vergänglichkeit entgegen. Von Ausstellungen bleiben Ausstellungskataloge, von Wissenschaftlern ihre Bücher – und Festschriften. Die Festschriften macht man, um dem Gefeierten etwas Schönes übergeben zu können: nicht nur eine schnell ausgetrunkene Flasche Wein, sondern etwas Gedrucktes für den Kopf, von eben denen, mit denen der Gefeierte gesprochen haben könnte. Eine Festschrift ist Material gewordenes Immaterielles.

Diese Festschrift für Hubertus Kohle ist erst einmal nicht als Material zu übergeben. Die Vorzüge des Digitalen hat Hubertus Kohle oft genug betont. Vielleicht gefällt ihm, dass seine digitale Festschrift im Gegensatz zu einer materiellen nicht zu verlieren, nicht von

Mäusen zu zernagen, nicht zu verlieren ist? Fast jederzeit fast überall anklickbar ist? Bleibt? Beide Veröffentlichungsmöglichkeiten, die materielle und die digitale, haben ihre Vorteile, beide ihre Nachteile. Die zeigen sich nun auch bei Festschriften. (Ausgerechnet Wikipedia erwähnt noch keine digitalen Festschriften.)

Hubertus Kohle hat, bei allem Interesse am Digitalen, selbst Bücher geschrieben. Über *Digitale Bildwissenschaft* hat er 2013 einen Überblick verfasst, vorsichtshalber in digitaler und in materieller Form.¹ Er kennt sich mit dem Digitalen aus, und seine Kompetenz in diesem sehr aktuellen Gebiet werde ich einfach neidlos anerkennen. Das Zeitgenössische haben er und ich nach unserer gemeinsamen Bochumer Zeit bei Max Imdahl aus verschiedenen Perspektiven im Blick. Mich vergnügt nun hier nicht das digitale wissenschaftliche Arbeiten,

sondern das künstlerische Umgehen mit Büchern in einer Zeit, wo Bücher beinahe als Überbleibsel alter Kulturen erscheinen.

Das Medium Buch hat seine Geschichte. Wie eigentlich immer gibt es ein Davor und ein Danach. Vor dem frühen Mittelalter gab es Schrifftafeln oder Schriftrollen, all die klugen Menschen in der Steinzeit oder in der Antike hatten noch keine Bücher. Und unsere Kinder schätzen sie nicht mehr. Unsere eigenen Bibliotheken und die von Kollegen sind nichts mehr wert. Wir beobachten das: Die älteren Kollegen dachten, sie hätten Werte gesammelt, und keiner will das Erbe haben. Das Zeitalter des Buches ist vorbei. Das Danach interessiert Hubertus Kohle.

Im Zeitalter des Buches waren Bücher die Garanten für menschliche Klugheit. (In Bochum sagt man „Buch macht kluch!“ und hat tatsächlich Respekt.) Es garantierte Respekt, ein Buch geschrieben zu haben. Das Buch der Weisheit, die Bibel, all die wichtigen Bücher – die Bedeutung der großen Bücher färbte ab auf eigentlich jedes Buch. Jedes Buch hatte die Chance, mit dem *Buch der Bücher*, also der Bibel, verwandt zu sein. Nicht von Menschen, sondern von Gott geschrieben war das *Buch der Natur*.² Da war man mit einem Buch also in allerbesten Gesellschaft.

In jedem Buch war nicht nur etwas aufgeschrieben, sondern auch genau so festgehalten, materialisiert, fassbar. Das Wissbare, Abstrakte, konnte also im Buch eine Form haben. Ordnung im Chaos war möglich. Sie war sogar zu besitzen.

Bibliotheken gaben einem das Gefühl, etwas Wichtiges zu haben, an einem bedeutsamen Ort zu sein. Tatsächlich kann man das Wissen, das in den Büchern eines Kunsthistorischen Instituts versammelt ist, ja nicht *haben*, es infiziert einen nicht. Trotzdem gilt die Magie des Ortes, man hält sich vielleicht gern dort auf. Bücher unter's Kopfkissen zu legen ist ja eine immerhin noch bekannte Strategie des Lernens – als ginge das im Buch Befindliche direkt in den Kopf. (In der Apokalypse verschlingt Johannes ein Buch, zaubrige Bücher gibt es in Märchen, manche sind gut, manche giftig, jedenfalls sind sie bedeutsam.)

Bücher halten etwas Festzuhaltendes fest, sie scheinen für die Ewigkeit gemacht. Trotzdem ist ihr Schicksal unsicher, sie landen vielleicht in nie benutzten Bibliotheken, auf Dachböden, in Kellern, manche in Bücherverbrennungen, manche beim Altpapier. Aber eigentlich verschenkt man selbst die unliebsamen Bücher, man bewahrt sie, man wirft sie nicht weg, wie man Brot nicht wegwarf. Gerade heute gibt es überall die neuen öffentlichen Schränke und Kisten in der Tradition von

Clegg und Guttman, in denen alte Bücher angeboten werden.³ Da sind die schönsten Schätze neben dem scheußlichsten Schund zu finden, weil bei jedem Buch doch angenommen wird, dass man selbst es vielleicht nicht versteht, nicht braucht, nicht will – aber jemand anderer sich vielleicht freut, es zu haben. Das achtet man doch immerhin, wenn man Bücher auf diese Art ins Offene weitergibt. Bücher waren Ausweise, nicht nur Statussymbole, sondern Bekenntnisse, sie fordern Respekt. Das klingt heute selbst dann noch an, wenn man sie nicht mehr will. Nicht nur Autoren, Verleger, Gestalter, Buchhändler und andere, die mit Büchern professionell zu tun haben, achten sie, sondern jeder Besitzer, jeder potentielle Leser, auch heute.

Man verstand gleich, mit wem man es zu tun hatte, wenn man die Bibliothek eines Bekannten oder eines Kollegen sah. Welche Bücher waren da? Und wie? Man wunderte sich über verschiedene Ordnungssysteme, denn es ist schwierig, den unfassbaren Reichtum von Büchern in die zwei Dimensionen eines Regals zu bringen. Diese verschiedenen Ordnungen sind den Computern nicht anzusehen. In der eigenen Bibliothek stehen früher gelesene Bücher aber auch gern oft anders, als man selbst es jetzt erwartet, man muss umsortieren, das Angebot, das Material ändert sich, die Themen, die eigenen Interessen, alle Ordnungen ändern sich. Lebendige Archive ändern sich.

Der enorme Erfolg von Büchern und Bibliotheken hat wer weiß wie viele Bücher in die Welt gebracht, in wer weiß wie vielen Kombinationen. Ein Buch kann in großer Auflage erscheinen, aber keine zwei Bücher gleichen einander, keine zwei Bibliotheken mit ihren jeweiligen Kombinationen solcher Bücher gleichen einander. Immer war deutlich, dass es bei einem Buch um Individuelles ging, und bei Bibliotheken ging es zusätzlich um die Spuren ihrer jeweils besonderen Besitzer und Benutzer.

Eine gute oder gar sehr gute öffentliche Bibliothek als Gast erreichen zu können, war und ist ein enormes Privileg. Es war und ist erhellend, zum Beispiel im Warburg Institute in London arbeiten zu dürfen, einer völlig verrückt sortierten Bibliothek, wo Generationen zusammenarbeitender Fachleute Ordnungen geschaffen haben, die man heute schon im online verfügbaren Katalog bewundern kann. Aby Warburg selbst hatte vielleicht ein Buch in der Hand gehabt, und die Bücher und ihre Zusammenstellungen waren geradezu ein Bild seines Denkens und des Denkens seiner Mitarbeiter. Aby Warburg ist da vielleicht verzweifelt, jedenfalls wurde hier später mancher ratlos und aggressiv, und in Krimis (zum Beispiel in Umberto Eco's *Der Name der Rose* von 1980) spielen solche Ordnungen von Bibliotheken eine große

Rolle, wie ein schrecklich bedeutsamer Code, der jeden überfordert.⁴

Friedrich Kittler interessierte, was in Büchern überhaupt wie aufzuschreiben und zu bewahren ist. Aleida Assmann verstand Bücher als Speichermedien. Danilo Kiš beschrieb in seiner Erzählung *Die Enzyklopädie der Toten* ein imaginäres Archiv, wo nur Bücher als Verzeichnisse und als Zeugnisse von Menschen bleiben.⁵ Solche Selbstreflexionen liegen nahe, und die Vielfalt der Auseinandersetzungen mit dem Medium des Buches in Büchern ist nur anzudeuten.

Spätestens mit Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* wurde 1966 dann aber deutlich, dass das sichere Speichern, das Lineare, die Ordnungen, dass also die Sicherheiten jedenfalls fragwürdig, vielleicht überholt waren.⁶ Eigenwillige Schreiber und Schreiberinnen, zum Beispiel in der Kunstgeschichte Lucy Lippard, versuchten neue Formen, hielten sich nicht an Konventionen.⁷ Seltene neue Formen wurden ausprobiert. Die Bücher der 1960er Jahre sind oft unübersichtlich und anstrengend. Besonders die vielen Fluxus-Bücher sind eigentlich nur Insidern zugänglich. Gerade in den 60er Jahren entstehen die Bücher, die anerkennen, dass es mit der Zeit der Bücher und Dinge zu Ende geht. Es geht nun eher um Dinge, die nicht linear erzählt werden können, um Begebenheiten, die nicht abgebildet werden können, um all das Lebendige, das eigentlich nur hier und jetzt erfahrbar und eben nicht in Büchern oder sonstwo festhaltbar ist.

Die neuen Medien werden in der Kunst gleich wahrgenommen und genutzt. Zum Beispiel regt Alison Knowles 1967 mit ihrer Arbeit *House of Dust* zufällige Gedichte an.⁸ Aber gerade jetzt, wo die Ordnungen und die Dinge, die Bibliotheken und die Bücher in Frage gestellt werden, ergeben sich neue künstlerische Ausdrucksformen gerade mit Büchern. Die vielen „Künstlerbücher“, also künstlerische Arbeiten, die Bücher als Material nehmen, entstehen gerade in den 1960er Jahren, wo das Zeitalter des Buches zu Ende geht. Sie kommentieren das in Frage gestellte Medium.

On Kawara schreibt, als Vertreter der Concept Art, nicht Bücher, sondern er zeigt Konzepte, und er zeigt sie auch in Büchern. Für seine Arbeit *One Million Years Past* (1970/71) tippt er die Jahreszahlen von 1970 AD, 1969 AD, 1968 AD und so weiter in Spalten untereinander, die Spalten ordnet er in Blöcke, so dass 500 Jahreszahlen auf eine Seite passen. Die amerikanische Schreibweise (AD für „Anno domini“ bzw. BC für „before Christ“) lässt die Jahre nach und vor Christi Geburt, nach der die derzeitige christliche Zeitrechnung bestimmt wird, ähnlich erscheinen. Man kommt dann also auch bei 12674 BC, 12673

BC und all den anderen Zahlen an, die eine Million eben ausmachen. Eine Million Jahre wären zurück zu zählen, das wird hier auf vielen Seiten vorgeführt. Die einzelnen Seiten, Xeroxkopien in Plastikhüllen, werden, in Kunstlederbinden gebunden, ausgestellt.⁹ Man versteht das Konzept, ohne alles zu lesen – eher überprüft man, ob wirklich jemand so verrückt ist, 1.000.000 Jahreszahlen aufzuschreiben. 1987, also 17 Jahre später, erweitert On Kawara dann diese Arbeit in die andere Richtung, *One Million Years Future*. Er zählt dort die Jahreszahlen weiter: 1988 AD, 1989 AD, 1990 AD und so weiter. Die Widmung der ersten Arbeit lautet „For all those who have lived and died“, die Widmung der zweiten Arbeit „For the last one“. On Kawara hat also die Geschichte der ganzen Menschheit im Blick, bei der er, 1970 bzw. 1987, im Mittelpunkt steht – wie auch noch wir 2019. (Wann wird der letzte Mensch irgendwo innerhalb dieser knappen Million Jahre, vielleicht in ferner Zukunft, leben?)

Hier ist ein Konzept in Buchform gebracht, das weniger überzeugend wäre, wenn man nur das Konzept kennen würde. Es ist wichtig, die Bücher zu sehen. Die Menge der Bücher ist beeindruckend und macht die Million jeweils überhaupt irgendwie verständlich. Im Medium des Buchs wird gezeigt, was Bücher nicht können. Sie fassen viel, aber nicht alles. Und Widmungen, wie sie in Büchern üblich sind, sind genutzt. Es geht also um eine Ansprache. Es geht um das eigene Leben, die Menschheit, Anfang und Ende und Unendlichkeit. Gerade in dieser Arbeit On Kawaras, oder, besser gesagt, in diesen beiden Arbeiten *One Million Years Past* und *One Million Years Future*, wo alles verzeichnet ist, ist doch nichts außer den Jahreszahlen verzeichnet. Alles, was wichtig ist, ist nicht zu verzeichnen: Welche Menschen haben gelebt, wer wird der letzte sein?

„Künstlerbücher“

One Million Years Past und *One Million Years Future* sind keine „Künstlerbücher“. On Kawara arbeitet zwar hier wie andere Künstler der Concept Art mit den Möglichkeiten des Mediums Buch. Aber andere „Künstlerbücher“ sind weniger konzeptuell gedacht. Welche verschiedenen Arten von Künstlerbüchern es gibt, soll hier nur angedeutet werden: Da sind zunächst die illustrierenden Eingriffe von Künstlern in bestehende Bücher oder Buchmanuskripte. Sie kommentieren, die Eingriffe der Bildenden Künstler sind den Vorlagen der Schreiber schon zeitlich nachgeordnet. Oft entsteht dabei Kunst über Kunst, Illustratoren ziehen eine weitere Ebene ein, wie das schon aus der mittelalterlichen Buchmalerei bekannt ist. Bilder ergänzen die Texte in solchen Büchern, vielleicht wetteifern sie mit ihnen. Oft liegt es nahe, über

den Paragone, über „ut pictura poesis“, weiter nachzudenken. Man kann in illustrierten Büchern nicht nur lesen, sondern auch betrachten, Abstand nehmen, konkretisieren, deuten. Schöne Buch-Gestaltungen, schöne Materialien, seltsame Spielregeln erweitern die eigentlich am Lesbaren orientierten Bücher. Tendenziell macht das Dazugekommene das Geschriebene kostbarer. Gestaltete Bücher bekommen so vielleicht eine Bedeutung, der mit dem Buchdruck abhanden gekommen war, die abstrakten, wenig sinnlichen Texte sind aufgewertet. In all den von den Brüdern von Limburg, von Matisse, von Picasso und all den anderen illustrierten Büchern kommentieren, dekorieren und verkomplizieren die sekundären Bilder die primären Texte. (Übrigens werden diese illustrierten Bücher oft so geschont, dass sie ihren eigentlichen Zweck verfehlen. Das doch zuerst im Text deutlich werdende Inhaltliche tritt zugunsten der Kostbarkeit zurück. All das möchte ich nicht behandeln.)

Bücher sind nicht nur mit Materialien, Bildern usw., sondern auch typografisch gestaltet worden. Die typografischen Gestaltungen der Klassischen Moderne, etwa der Bauhausbücher, unterstreichen nicht die Lesbarkeit der Bücher, sondern ihren Wert. In den 60er Jahren verstehen Max Bense, Franz Mon, Eugen Gomringer, Ernst Jandl und viele andere Künstler, die zwischen Sprachlichem und Visuellem arbeiten, ihre eigentlich abstrakten, d. h. so oder so formatierbaren Texte als sichtbare Gestaltungen.¹⁰ Sie verbinden Form und Inhalt. Die konkrete Poesie oder die experimentelle Poesie fasst vielleicht Sprache in Bilder, entwickelt aber keine Bilder aus Texten, die so gesetzt sind, wie man es üblicherweise tut: Die Buchstaben und Wörter erscheinen alle gleichwertig, obwohl sie es nicht sind, und sie sind auf den Seiten gleichmäßig verteilt. Man kennt vielleicht das Missbehagen bei zufällig im Text sich ergebenden Mustern, wo sich wegen vieler gleicher Buchstaben untereinander zum Beispiel Schrägen oder Straßen im Erscheinungsbild einer gedruckten Seite ergeben. Man müsste, das merkt man beim Korrekturlesen, viele gleiche Begriffe irgendwie markieren, normalerweise aber gehen solche Wiederholungen im Text unter. Gute Herausgeber vermeiden solche Erscheinungen, die nicht zum Inhalt gehören, in Büchern, die störungsfrei gelesen werden sollen.

Man toleriert keine Muster, und schon gar nicht bildet man willentlich Figuren, wie sie den Sol LeWitt, den Vertreter der Concept Art, in den 1960er Jahren interessieren. Er kommentiert das Eigenleben der gedruckten Texte und der aus ihnen folgenden Typografie und schlägt zum Beispiel vor, auf einer beliebigen Seite eines beliebigen Kunstbuchs die Orte, an denen das Wort „art“

vorkommt, zu markieren und diese Orte miteinander zu verbinden.¹¹ (Man könnte auch auf einer Seite einer Festschrift irgendwie verdächtige Wörter miteinander verbinden.) Sol LeWitt bietet Varianten für solche Verfahren an, beispielsweise: „All ifs ands or buts connected by green lines“ (1973). Er gibt verschiedene Anleitungen für seine Leser, die auch die potentiellen Leser der von ihm als Material verstandenen Bücher sind, was sie mit verschiedenen, gedruckten Büchern tun können. Die Leser werden zu Akteuren. Ihre aus Sol LeWitts Anleitungen resultierenden Zeichnungen wirken wie frei gestaltete, vielleicht sogar expressive abstrakte oder konkrete Zeichnungen. Sie sind aber nichts anderes als zufällige Ergebnisse einer erst einmal scheinbar zweckfreien Spielregel. Tatsächlich ignorieren Sol LeWitt und die, die seine Anregungen aufnehmen, weitgehend den Inhalt der gedruckten Seite. (Sie nehmen aber doch hier typische, kurze Wörter wie „art“, „but“ oder „if“.) Sie benutzen die zu irgendeinem Zweck geschriebene, gedruckte Seite mitsamt ihren Zeilen und den sich unregelmäßig ergebenden bedeutungslosen Mustern als Material für eine eigene Zeichnung – statt sie zu lesen.¹²

Sol LeWitts drei- und zweidimensionale, materielle Arbeiten, seine bunten Wände und weißen Raster, aber auch seine Künstlerbücher, sind bekannter als diese eher nur vorgestellten Handlungsanweisungen zum Umgang mit Büchern. Gerade in Bezug auf Bücher interessiert aber sein Verständnis von konzeptueller Kunst, das er in seinen berühmten, 1969 veröffentlichten *Sentences on Conceptual Art* deutlich macht:

„1. Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach. 2. Rational judgements repeat rational judgements. 3. Irrational judgements lead to new experience. 4. Formal art is essentially rational. 5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically. 6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results. 7. The artist's will is secondary to the process he initiates from idea to completion. His wilfulness may only be ego. 8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations. 9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter is the component. Ideas implement the concept. 10. Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical. 11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions,

but an idea must necessarily be completed in the mind before the next one is formed. 12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not. 13. A work of art may be understood as a conductor from the artist's mind to the viewer's. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind. 14. The words of one artist to another may induce an idea chain, if they share the same concept. 15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form, from an expression of words (written or spoken) to physical reality, equally. 16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are art and not literature; numbers are not mathematics. 17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art. 18. One usually understands the art of the past by applying the convention of the present, thus misunderstanding the art of the past. 19. The conventions of art are altered by works of art. 20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions. 21. Perception of ideas leads to new ideas. 22. The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete. 23. The artist may misperceive (understand it differently from the artist) a work of art but still be set off in his own chain of thought by that misconstrual. 24. Perception is subjective. 25. The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others. 26. An artist may perceive the art of others better than his own. 27. The concept of a work of art may involve the matter of the piece or the process in which it is made.¹³

John Baldessari liest diese 1969 veröffentlichten *Sentences on Conceptual Art* dann 1972. Er liest sie nicht nur leise, er liest sie auch nicht laut vor, sondern er singt sie und veröffentlicht einen Film dieser Aufführung. Baldessari nimmt also Sol LeWitts Text als Partitur. Damit kommentiert er auch Sol LeWitts Anleitung, Buchseiten als Partituren für Zeichnungen zu nehmen. Ob man einen in einem Buch eigentlich gemeinten Text inhaltlich besser durch seine Form oder durch das Medium, das ihn präsentiert, versteht, ist hier das Problem. Man kann eine notierte Melodie vielleicht singen, auf dem Klavier spielen, auf der Gitarre spielen usw., man kann sie damit vielleicht in verschiedenen Aufführungen besser verstehen. Man könnte Themen variieren. Aber um all das geht es hier nicht. Die *Sentences* sind bei Baldessari nicht besser zu verstehen als in der ursprünglichen gedruckten Form. Aber eben deshalb ergeben sich die eigentlich wichtigen Fragen: Was ist überhaupt angemessener Umgang mit Büchern und Texten, was ist überhaupt Verstehen? Sol LeWitt konnte über Maschinen und also Computer nachdenken, gab

seine Handlungsanweisungen aber an Menschen.¹⁴ Was passiert, wenn Menschen etwas lesen, aufführen, ausführen, verstehen? Concept Art relativiert das Genie, die Entstehungsregeln werden veröffentlicht, jeder kann eine Anleitung wie die von Sol LeWitt verwirklichen: Was bedeutet es, etwas anzustoßen, was bedeutet es, etwas auszuführen?¹⁵

Für Sol LeWitt sind „Künstlerbücher“ ein günstiges Medium, das Ideen von Künstlern transportieren kann. Er schätzt „Künstlerbücher“, weil sie keinen besonderen Ort brauchen, zudem sind sie anders als Ausstellungen nicht an Zeitfenster gebunden. Und: Ein Künstler oder die Künstlerin bestimme ein Buch, aber Betrachter können jeweils damit tun, was sie wollen.¹⁶

Das Medium Buch wird mit Künstlerbüchern gefeiert, seine Möglichkeiten reflektiert, aber die Unmengen von verschiedenen „Künstlerbüchern“ sprechen für das Zerren am Medium Buch, das in den 60er Jahren entwertet ist nicht nur durch Foucault, sondern schon durch die schiere Menge an immer billigeren Publikationen und das in Frage gestellt ist durch die zeitgleich auftretenden anderen Speicherungsmedien. Bücher sind nun als Material für Kunst geradezu freigegeben. Maler oder Typografen oder andere Kunsthandwerker können, wie schon vorher, vom Inhalt eines Buches ausgehen und ihn hervorheben, kommentieren, unterstützen.

Die vielen jetzt von der Skulptur her gedachten Buchobjekte, auch „Künstlerbücher“, sind an einem möglichen geschriebenen Inhalt gar nicht interessiert. Steinbücher oder Holzbücher – also buchförmige Skulpturen in für Lesbarkeit unangemessenen Materialien – stellen die Brauchbarkeit, mehr oder weniger dekorativ und mehr oder weniger am Trompe-l'oeuil interessiert, in Frage. Anselm Kiefer beispielsweise bietet Bücher aus Blei an, wo nun vorgeblich, nur imaginär, raunend, „gelesen“ werden kann.

Andere Bücher werden von Künstlern offensiv sachgemäß behandelt: Christo verpackt Bücher, Sigrid Sigurdsson näht Bücher ein, Günter Uecker nagelt sie. Dieter Roth zerschnipselt sie und verarbeitet sie zu Wurst. Seit den 60er Jahren gehen Künstler anders mit Büchern um, sie strapazieren sie, behandeln sie als Material. In der Tradition von Dada und Surrealismus werden besonders bei Fluxus die Symbole der bürgerlichen Kultur – Bücher, Klaviere oder Geigen – mehr oder weniger aufwändig zerstört. Künstler erobern auch das Medium des Buches und sie werten Bücher dadurch gerade in einer Zeit auf, wo sie vielleicht an Bedeutung verlieren.

Zu den vielen Arten von Künstlerbüchern gibt es nun auch die vielen Arten von Katalogen, also Büchern

über Bücher. Ich erwähne die vielen Veröffentlichungen nur, weil sie das unendliche Spiel mit den Metaebenen andeuten. Die vielen Bücher über Bücher will ich hier nur andeuten, um den hier erwähnten Arbeiten von Clegg und Guttman, von On Kawara und von Sol LeWitt ihren Kontext zu geben. Clegg und Guttman nutzen das Ende des Zeitalters und wenden es ins Positive. On Kawaras Arbeit macht die Möglichkeiten von Büchern im Zeitalter der Bücher deutlich. Sol LeWitt zeigt einen künstlerischen Umgang mit Büchern, der Handeln mit Büchern überhaupt kommentiert.¹⁷

Handeln mit Büchern

Jeder Text ist eine Partitur – ohne dass er gelesen (oder wie bei John Baldessari gesungen) wird, schlummert er. Jedes Buch ist eine Partitur. Bücher sind erst einmal Dinge, und man muss mit ihnen handeln. Man muss ein Buch aufführen. Jedes Buch ist eine Anleitung, die von verschiedenen Rezipienten verschieden ausgeführt wird. Jeder liest anders, liest anderes, versteht anderes, zieht andere Konsequenzen aus dem Gelesenen. Jeder der Leser eines Buchs mit einer großen Auflage liest das Buch auf seine eigene Art, nicht zwei tun dasselbe. Das Verrückte ist, dass alle dasselbe Buch in der Hand haben. (Das gilt erst für ein einmaliges, aber weitergebbares, vererbbares, vom Reden einzelner Menschen unabhängiges Objekt, dann, nach der Erfindung des Buchdrucks, für ein Exemplar einer Auflage.)

Jedes Buch war immer schon zuerst eine ganz banale Handlungsanweisung. Es forderte dazu auf, es zu nehmen, vielleicht in die Hand zu nehmen, vielleicht auf den Tisch zu legen, aufzuschlagen, zu blättern, zu lesen, zu verstehen. Eventuell forderte es – wie Gebetbücher, Zauberbücher, Ratgeberbücher, Kochbücher, Reiseführer, Gebrauchsanweisungen, Gymnastikanleitungen – explizit andere, weitere Handlungen. (Tun das nicht auch Bücher, die von Moral handeln? Was ist Handeln?) Alben und Anthologien fordern zum Ergänzen, also zum Handeln auf. Immer ist Hantieren mit dem Buch nötig. Dass das nicht selbstverständlich ist, lernt man mit kleinen Kindern.

Man tut etwas mit Büchern. Jemandem, der täglich Bücher in die Hand nimmt, richtig herum und ohne sie zu zerstören, muss man das vielleicht sagen. Das Zaubrige, Seltsame von Büchern sieht man bei Kindern noch, wenn sie ihre Pappbücher in den Mund nehmen und erkunden, was hier alles möglich wäre. Kinder und Tiere gehen unsachgemäß mit Büchern um. Als Objekte sind die Bücher zunächst schwer zu handhaben, man muss Kulturtechniken lernen, um mit ihnen umzugehen. Bücher haben zunächst geradezu etwas Zaubriges, sie sind geschlossen

und benutzbar zugleich, stabil und veränderlich, sie sind materiell und immateriell. Es geht um das, was zwischen den Buchdeckeln ist, aber das ist zunächst nicht sichtbar. Vielleicht muss man einen Schrank öffnen, einen Schubler abstreifen. Es geht um Immaterielles, aber man hat Material in der Hand, es gibt Widerstände.¹⁸

Und Bücher haben nie nur einen Inhalt transportiert, man hat immer schon mehr damit getan, als nur von vorn nach hinten gelesen. Bücher haben sicher schon Menschen erschlagen, als Sitzgelegenheit gedient, Blätter gebügelt. Bücher sind sicher schon zum Schutz vor Köpfe gehalten worden, sicher hat das herausgerissene Papier zu all dem gedient, wozu Papier eben dient: zum Einwickeln, Abwischen, Abstand halten, Trennen... Man kann mit Büchern mehr machen als nur lesen.

Bücher sind linear gedacht, können aber auch anders benutzt werden. Wenn man eine Seite aufgeschlagen hat, hat man automatisch alle anderen verdeckt. Man muss eine Abfolge beachten lernen. Und wissenschaftliche Bücher funktionieren schrecklich verschieden. Es ist eine Wissenschaft für sich zu verstehen, wie das funktioniert mit den Kapiteln, den Inhaltsverzeichnissen, den Anmerkungen, den Registern und Anhängen. Und wo sind die Abbildungen? Was verweist worauf? Das Denken ist nicht so linear und gleichmäßig, wie man es vielleicht erst annimmt bei einem Buch.

Viele Bücher sind überhaupt nicht dafür gemacht, von vorn bis hinten durchgelesen zu werden. Und tatsächlich liest vermutlich sowieso kaum ein Leser, egal welches Buch, von der ersten bis zur letzten Seite durch. Vermutlich blättert er, streicht an, überspringt etwas, sieht vorn wieder nach, schreibt vielleicht etwas dazu. Insofern sind die folgenden Anweisungen Kommentare zu dem, was auch ohne sie schon geschehen ist.

Tristan Tzara entwarf 1916 in Zürich eine Handlungsanleitung bzw. einen dadaistischen Algorithmus zur Herstellung von Literatur:

„Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet den Artikel aus. Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt Sie in eine Tüte. Schüttelt leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt gewissenhaft ab in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind. Das Gedicht wird Euch ähneln. Und damit seid Ihr ein unendlich origineller Schriftsteller mit einer charmanten, wenn auch von den Leuten unverstandenen Sensibilität.“¹⁹

Raymond Queneau macht es einem Benutzer seines Buchs *Cent milliards de poemes* (1961) möglich, nicht nur

einen festgelegten Text zu lesen, sondern das Aussehen der Seiten zeilenweise selbst zu entscheiden, indem er schmale Streifen statt ganzer Seiten blättert. Der Leser also stellt die Aufeinanderfolge der Gedichtzeilen her, er schreibt also kein freies Gedicht, kann aber eine Auswahl treffen und die Alternativen bei Abfolgen im Blick haben. (1961 war das neu, heute kennt man solche Kinderbücher und Geschenkbücher. Zufallsmaschinen zur Textherstellung sind jetzt geradezu üblich.)²⁰

Mit Büchern kann man mehr oder weniger sachverständig und mehr oder weniger angemessen umgehen. Die Leporellos von Ed Ruscha fordern zu praktischen Handlungen auf, man muss sie auffalten oder zusammenfalten. Um Handlungen mit Büchern und Blättern geht es auch bei Franz Erhard Walthers Handlungskörpern im 1. Werksatz (1963–1969).

Die Künstler der Fluxusbewegung notieren ihre Anweisungen nicht nur in Bücher, sondern auf Kärtchen, die in Schachteln aufbewahrt werden, wo das Nicht-lineare, Ungeordnete, Spielerische des gemeinten Tuns eher deutlich wird. Yoko Ono fordert in ihrem Buch *Grapefruit* (1964) zu Handlungen auf, Hans Ulrich Obrist sammelt Handlungsanweisungen von Künstlern in *Do it* (1995). Sprachlich fixierte Handlungsanweisungen von Künstlern werden im Kontext von Concept Art und ephemerer Kunst wichtig.²¹ Diese Bücher sind Sammlungen von Handlungsanweisungen, wie etwa Gymnastikbücher oder Kochbücher. Immaterielle Texte, die Handlungen vorschlagen, funktionieren wie solche Bücher. Aber Bücher können nicht nur Notationen für Handlungen sein, sie können auch als Objekte für Handlungen dienen.

Marcel Duchamps Buch

Duchamp, einer der einflussreichsten und klügsten Künstler des 20. Jahrhunderts, hat eine Arbeit zum Medium des Buchs und zur Vergänglichkeit gemacht, die man kennen sollte. Ich meine nicht sein vergleichsweise konventionelles „Künstlerbuch“ mit dem Titel *Prière de toucher* (1947), wo eine Frauenbrust auf dem Buchdeckel, naturalistisch reliefartig und farbig gestaltet, zum Berühren einlädt. Es ist berühmt, sicher wegen der Herausforderung, eine weibliche Brust zu berühren. Das *Unhappy Readymade* (1917) von Duchamp ist nicht so berühmt, aber es führt hier, wenn man über Bücher und andere Medien und Vergänglichkeit weiter nachdenken will, viel weiter.

Duchamps *Unhappy Readymade* ist zerstört. Pierre Cabanne sprach 1966 mit Duchamp, der sich in diesem Zusammenhang auch zu seinem speziellen Readymade äußerte:

„P. C.: Vor Ihrer Rückkehr hörten Sie noch von der Heirat Ihrer Schwester mit Jean Crotti, und Sie sandten ihr ein Objekt, das Sie Unglückliches Readymade (Readymade malheureux) nannten. M. D.: Ja, das war ein Geometriebuch, das sie mit Bindfäden auf dem Balkon ihrer Wohnung in der rue La Condamine aufhängen sollte. Der Wind sollte darin nachschlagen, selbst die Aufgaben auswählen, die Seiten entblättern und sie zerreißen. Suzanne hat ein kleines Bild davon gemalt: Marcells unglückliches Readymade (Ready-made malheureux de Marcel), das ist alles, was davon übrig blieb, weil der Wind das Buch wirklich zerfetzte. Dabei hat mich die Unterscheidung von glücklichen und unglücklichen Readymades amüsiert und der Regen, der Wind, die fliegenden Seiten – das schien mir ein amüsanter Einfall zu sein. P. C.: Es war auf jeden Fall im Hinblick auf eine Heirat sehr symbolisch. M. D.: Daran habe ich gar nicht gedacht.“²²

Marcel Duchamp schickt also seiner Schwester, von Amerika aus nach Frankreich, zu ihrer Hochzeit eine Handlungsanweisung: Sie soll ein Geometriebuch mit Bindfäden auf den Balkon hängen, so dass der Wind hindurchgehen kann und selbst seine Probleme findet. Nicht Duchamp macht ihr also direkt das Hochzeitsgeschenk, sondern er schickt ihr das Material und die Anleitung. Gehandelt wird hier gleich mehrfach anders, als man es normalerweise tut: Suzanne macht ihr Hochzeitsgeschenk selbst. Das Buch wird anders behandelt als üblicherweise. Der Wind handelt.

Es geht um ein Geometriebuch. Geometrie ist eine von sieben freien Künsten, hoch geachtet seit Euklid, und so vielfältig anzuwenden und wichtig, dass die Grundbegriffe auch heute vorausgesetzt werden können. Man nimmt ein Geometriebuch, um Geometrie zu lernen, vielleicht zeichnet man Aufgaben nach, vielleicht liest man. Man hängt es jedenfalls nicht auf den Balkon. Dort ist es unbrauchbar, es ist dort nur ein Objekt wie jedes andere auf den Balkon gehängte Objekt auch. Ein Buch kann vielleicht auf einem Balkon auskommen, gehört aber eigentlich eher in Innenräume, auf Tische, in Regale – schon das ist befremdlich an Duchamps Vorschlag. Was, wenn man ein Buch aufhängt? Man hängt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und auch heute eher etwas, das trocknen (oder auslüften oder ausbluten oder abtropfen oder sich glattziehen soll, wo also auch Wind oder mindestens Luft vorausgesetzt wird) auf den Balkon – oder etwas, das für Mäuse, Hunde oder Katzen unerreichbar sein soll. Heute wäre das vielleicht ein vergleichsweise übliches *Mobile*, 1917 war das nicht bekannt. Hängende Plastiken sind erst seit den russischen Konstruktivisten und Alexander Calder üblich. Erst Marcel Duchamp hat Calders Arbeiten 1931 *Mobiles* genannt, so

wie er sein Readymade *Roue de Bicyclette* (1913), also sein *Fahrrad-Rad*, *Mobile* genannt hatte, weil dort ein drehbares Rad montiert war.²³

Duchamps Schwester also hängt das Geometriebuch auf ihren Balkon. Dass Duchamps Schwester dann ihrerseits dem Wind eine Handlungsmöglichkeit vorgibt, ist noch bemerkenswerter. Wenn der Wind nicht kommt, bleibt das Buch geschlossen. Tatsächlich hat er das Buch zerstört, es gibt ein Foto, vielleicht von 1919, und Suzanne Duchamp-Crotti malte ein Bild davon, vielleicht 1920. Eigentlich bleibt nur das Gerücht von der Arbeit. (Ein Gerücht, etwas „Riechbares“, hat etwas hier passendes Volatiles.) Heute kann man das *Unhappy Readymade* googeln und verfolgen, gerade in digitaler Form sind solche Gerüchte gut zu finden, zu zerstreuen und, wie hier, weiter zu entwickeln.

Der Wind erscheint in Duchamps Arbeit als die destruktive Macht, die er tatsächlich sein kann. Er erscheint aber auch anthropomorph, handelnd, irgendwie intelligent, zielbewusst, ihm scheint etwas zu fehlen. Er scheint interessiert an menschlichen Erkenntnissen zur Geometrie, also zur Vermessung des Raums. Dass er an geometrischen Problemen interessiert sein soll, ist zwar zunächst vielleicht befremdlich. Aber es liegt auch geradezu nahe, weil der Wind immer im Raum weht, immer in Räumen und mit Richtungen, also mit geometrischen Problemen, agiert. Würde sich ein Fachmann wie der Wind für etwas in einem Buch Geschriebenes bzw. im Buch Gezeigtes interessieren? Er müsste sich dafür auf menschliche Kultur, auf all die menschlichen Vereinbarungen einlassen, auf etwas Zahmes, auf etwas Schulisches. Dass der Wind an Haaren zerrt oder Blätter durcheinanderbringt oder in Büchern blättert, kann man sich vorstellen, dass er etwas sucht, schon weniger. Kinder oder Tiere spielen vielleicht ohne Rücksicht auf Umgangsformen mit Büchern, zerreißen sie, finden ihre eigenen Interessen. Offensichtlich agiert der Wind mit dem Geometriebuch auf seine ganz eigene Art. Er strapaziert es, reißt es, verbraucht es, zerstört es. Das ist kein vorsichtiger, sachgemäßer, nachhaltiger Umgang. Wie, wenn erwachsene Menschen einen solchen vor-kulturellen Umgang mit Büchern hätten? Was wäre verloren, was wäre gewonnen?

Alles ist Windhauch

Man kann Bücher künstlerisch gestalten, man kann die verschiedensten Arten von Künstlerbüchern machen, man kann Bücher absichtlich missverstehen, man kann sie sein lassen. Das letztere tut Marcel Duchamp. Bei Duchamps *Unglücklichem Readymade* geht es nicht nur um ein Buch als ein zu betrachtendes Kunstwerk. Das Buch

wird zerfleddert und vergeht. (Es ist übrigens gar nicht sicher, ob andere, nicht so schnell vergängliche Readymades „glücklicher“ sind.) Es geht nicht um Geometrie oder um Deklarationen zur Kunst oder wozu auch immer, es geht um das Tun, um den Umgang mit dem Buch, um fast rückhaltloses – fast, denn immerhin ist das Buch doch angebunden – Freisetzen.

Es wäre eine Frage, was Euklid zu dieser Aktion sagen würde und wie Studienordnungen, die Geometriekenntnisse vorschreiben, einen solchen Umgang mit einem Geometriebuch bewerten würden. Ich gebe zu, dass es mir zum Beispiel bei Ingenieuren lieber ist, wenn sie nicht den Wind die Probleme finden lassen, sondern die Probleme bei technischen Lösungen selbst im Blick haben, ihre Geometriebücher in- und auswendig kennen und alles unter Kontrolle haben. Marcel Duchamp aber gibt die Kulturtechnik des Buches auf, er gibt die Rationalität der Geometrie auf, er gibt die Kontrolle auf, er lässt den Wind gewinnen.

Der Wind ist in der Bildenden Kunst schon lange ein großes Thema. Alessandro Nova hat die Überlegungen zum Wind in der Bildenden Kunst gesammelt in seinem *Buch des Windes*.²⁴ Nova behandelt zwar nicht das *Unglückliche Readymade*, wohl aber Duchamps spätere Beschäftigung mit Alexander Calders *Mobiles*, und er zeigt, wie Duchamp sich um 1932 für die Bedeutung des Windes und des Zufalls interessierte. Die jetzt in der Kunstgeschichte etablierten Begriffe „Mobile“ und „Kinetische Plastik“ bezeichnen materielle Plastiken. Duchamp geht es nicht darum, den Wind sichtbar zu machen. Sein *Unglückliches Readymade* von 1917, bei dem es zuerst um die immaterielle Anleitung und dann um die Auflösung ins Immaterielle geht, ist weniger mit Plastik, eher mit Musik und anderen ephemeren Künsten verwandt – dem Wind angemessen. In der Bibel heißt es im Buch Kohelet, alles sei Windhauch:

„Windhauch, Windhauch, sagte Kohelet, Windhauch, Windhauch, das ist alles Windhauch. Welchen Vorteil hat der Mensch von all seinem Besitz, für den er sich anstrengt unter der Sonne? Eine Generation geht, eine andere kommt. Die Erde steht in Ewigkeit. Die Sonne, die aufging und wieder unterging, atemlos jagt sie zurück an den Ort, wo sie wieder aufgeht. Er weht nach Süden, dreht nach Norden, dreht, dreht, weht, der Wind. Weil er sich immerzu dreht, kehrt er zurück, der Wind.“ (Koh. 1, 1–6)

„Ich dachte nach, indem ich beobachtete, was Wissen wirklich ist und was Verblendung und Unwissen wirklich sind. Außerdem: Was für ein Mann wird auf den König folgen, den sie einst eingesetzt haben? Ich beobachtete:

Es gibt einen Vorteil, den das Wissen bietet, aber nicht das Unwissen, wie es einen Vorteil gibt, den das Licht bietet, aber nicht die Dunkelheit. Der Gebildete hat Augen im Kopf, der Ungebildete tappt im Dunkeln. Aber ich erkannte auch: Beide trifft ein und dasselbe Geschick. Da dachte ich mir: Was den Ungebildeten trifft, trifft also auch mich. Warum bin ich dann über die Maßen gebildet? Und ich überlegte mir, dass auch das Windhauch ist. Denn an den Gebildeten gibt es ebenso wenig wie an den Ungebildeten eine Erinnerung, die ewig währt, weil man schon in den Tagen, die bald kommen, beide vergessen wird. Wie ist es möglich, dass der Gebildete ebenso sterben muss wie der Ungebildete? Da verdross mich das Leben. Denn das Tun, das unter der Sonne getan wurde, lastete auf mir als etwas Schlimmes. Denn es ist alles Windhauch und Luftgespinnst.“ (Koh. 2, 12–17)

Bei neuer Kunst ist solches Assoziieren erwünscht. Kohelet führt weiter als Margaret Mitchells Buch *Vom Winde verweht* (1936) und auch als Bob Dylans Lied „The answer, my friend, is blowing in the wind...“ (1962). Es ist den Rezipienten von Marcel Duchamps *Unhappy Readymade* frei überlassen, weitere Schlüsse zu ziehen, weiter zu denken, also ihrerseits damit ihre Probleme zu finden, wie der Wind seine Probleme im Geometriebuch finden sollte.

Die digitale Festschrift für Hubertus Kohle kann nun nicht einmal in den Wind gehängt werden wie das Geometriebuch von Duchamp. Sie ist von vornherein nicht zu greifen, also auch nicht zu zerfleddern, sie ist für sich schon volatil. Hubertus Kohle wird sich seine Probleme suchen – oder auch nicht.

Anmerkungen

- 1 Hubertus Kohle: *Digitale Bildwissenschaft* (Glückstadt: Verlag Werner Hülsbusch 2013) <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2185>> (12.3.2019).
- 2 Erich Rothacker: *Das Buch der Natur: Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*. Aus dem Nachlass hrsg. u. bearb. von Wilhelm Perpeet (Bonn: Bouvier 1979); Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981); Alfred Messerli: *Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven* (Basel: Schwabe 2000).
- 3 Zu Michael Clegg und Yair Martin Guttmann siehe Achim Köneke (Hrsg.): *Clegg & Guttmann: Die Offene Bibliothek/The Open Public Library* (Ostfildern: Cantz 1994).
- 4 <<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/library>> Dazu Carsten Peter Warnke: *Ikongraphie der Bibliotheken* (Wiesbaden: Harrassowitz 1992).
- 5 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900* (München: Fink 2003 [1985]); Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: C. H. Beck 2006 [1999]); Danilo Kiš: *Die Enzyklopädie der Toten* (Frankfurt am Main: Fischer 1988 [1983]), 43–74.
- 6 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015 [1966]).
- 7 Lucy Lippard: *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2001 [1973]).
- 8 <https://www.artbytranslation.org/abtweb/publications/HOUSE_OF_DUST_JOURNAL_25_08_2016_BDEF_PREVIEW.pdf>
- 9 Abbildungen sind natürlich zu googeln. Das Kunstmuseum Basel stellt sein Exemplar oft aus. Es gibt dann die spätere, kleine Ausgabe mit gebetbuch-artigen Büchern aus „Bibelpapier“, die man für die eigene Bibliothek kaufen könnte. Und die Arbeiten On Kawaras wurden, neuerdings mehrfach, zum Beispiel auf der Documenta 11 (2002) und im Frankfurter Museum für Moderne Kunst (2015), in Auszügen vorgelesen.
- 10 Bettina Thiers: *Experimentelle Poesie als Engagement* (Hildesheim, Zürich New York: Georg Olms 2016), 461. Thiers versteht Texte als Partituren. Dazu auch Klaus Peter Dencker: *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart* (Berlin: Walter de Gruyter 2011).
- 11 Gary Garrels (Hrsg.): *Sol LeWitt: A Retrospective*, Ausst.-Kat., San Francisco Museum of Modern Art, New Haven 2000 <https://web.williams.edu/wcma/modules/le Witt/pdf/EducatorsGuide_ABCDsofSolLeWitt.pdf> (12.3.2019).
- 12 Sol LeWitt: *From the Word "Art": Blue Lines to Four Corners, Green Lines to Four Sides, and Red Lines Between the Words "Art" on the Printed Page* (1972); id.: *The Location of Straight, Not-Straight & Broken Lines and all their Combinations* (New York: John Weber Gallery 1976); Volker Straebel: „Werkbegriff und Partitur-Metapher in Sol LeWitts Wall Drawings“, in: *Sol LeWitt Symposium*, Art Laboratory Berlin, 19. – 20. Februar 2011 <https://www2.ak.tu-berlin.de/~akgroup/ak_pub/2011/Straebel_2011_Werkbegriff_und_Partitur_Metapher_in_Sol_LeWitts_wall_drawings.pdf> (12.3.2019).
- 13 <<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>>. Sol LeWitt: *Critical Texts*, hrsg. von Adachiara Zevo (Rom: Libri de AEIUO 1995), 88–90.
- 14 Sabeth Buchmann: *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Helio Oiticicia* (Berlin: b-books 2007), 195.
- 15 Béatrice Gross (Hrsg.): *Sol LeWitt*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou-Metz, 7. März 2012 – 14. Oktober 2012; M-Museum Leuven, 21. Juni – 14. Oktober 2012 (Metz: Ed. du Centre Pompidou-Metz 2012).
- 16 Sol LeWitt: „Statement“, in: *Art-Ride #14 Artist's Books*, Winter 1976/77, 10.
- 17 *Pictures to be Read/Poetry to be Seen*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago 1967; Lucy Lippard: „The Artist's Book Goes Public“, *Art in America* 65, Nr. 1 (1977), 40f.; Germano Celant: *Book as Artwork, 1960–72* (London: Nigel Greenwood 1972); Peter Weiermair (Hrsg.): *Künstlerbücher*, Ausst.-Kat. Kunstverein Frankfurt am Main, 16.–23. Oktober 1980; Joan Lyons (Hrsg.): *Artists' Books: A Critical Anthology and Source Book* (New York: Gibbs Smith 1985); Artur Brall: *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art* (Darmstadt: Kretschmer & Großmann 1986); Klaus Groh/Hermann Havekost: *Artists' Books, Künstlerbücher, Buchobjekte* (Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1986); Peter Friese (Hrsg.): *Bücher über Bücher*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen 1992; Michael Glasmeier: *Die Bücher der Künstler: Publikationen und Editionen seit den 60er Jahren in Deutschland* (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, Institut für

- Auslandsbeziehungen 1994); Katja Deinert: *Künstlerbücher: Historische, systematische und didaktische Aspekte* (Hamburg: Verlag Dr. Kovač 1995); Dominique Moldehn (Hrsg.): *Buchwerke: Künstlerbücher und Buchobjekte 1960 bis 1994* (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996); Martin Hellmold/Anne Thurmann-Jajes (Hrsg.): *Malerbücher – Künstlerbücher: Die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, 28. Oktober 2001 – 6. Januar 2002 (Köln: Salon 2002); Guy Schraenen (Hrsg.): *Out of Print: An Archive as Artistic Concept*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg Bremen, Februar – Mai 2001; Hans Dickel (Hrsg.): *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960* (Hamburg: Maximilian-Gesellschaft 2008); Helfried Hagenberg/Martina Dobbe: *Buchskulpturen* (Ostfildern: Hatje Cantz 2012); Stefan Kraus (Hrsg.): *Denken: Künstlerbücher Sammlung Missmahl* (Köln: Kolumba 2013); Viola Hildebrandt-Schat: *Die Kunst schlägt zu Buche: Das Künstlerbuch als Grenzphänomen* (Offenbach a. M.: Die Neue Sachlichkeit 2013); Ulrike Groos (Hrsg.): *Buch – Kunst – Objekt: Sammlung Lucius; ausgewählte Künstlerbücher nach 1945*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, 28. Februar – 30. August 2015; Béatrice Hernad: *Showcase: Künstlerbücher aus der Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek*, Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek München 20. September 2017 – 7. Januar 2018; <<http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm>> (12.3.2019)
- 18 Jerome Rothenberg/David Guss: *The Book: Spiritual Instrument* (New York: Granary Books 1996).
- 19 Tristan Tzara: *7 Dada Manifeste* (Hamburg: Edition Nautilus 1998), 90f.
- 20 Raymond Queneau: *Stilübungen [1942]*. Erweitert und neu übersetzt von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel (Berlin: Suhrkamp 2016).
- 21 Angeli Janhsen: *Was tun? Künstler machen Vorschläge* (Freiburg: modo 2018).
- 22 Pierre Cabanne: *Gespräche mit Marcel Duchamp* (Köln: Verlag Galerie Der Spiegel 1972), 90. Dazu außerdem: Lynda Dalrymple Henderson: *The Fourth Dimensions and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1983); Michel Sanouillet/Elmer Peterson (Hrsg.): *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Da Capo Press 1989), 22; Dario Gamboni: *La destruction de l'art: Iconoclisme et vandalisme depuis la Révolution française* (Dijon: Presses du réel 2015), 333.
- 23 Susanne Meyer-Büser/Daniela Hahn (Hrsg.): *Alexander Calder: Avantgarde in Bewegung*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7. September 2013 – 12. Januar 2014 (München: Hirmer 2013). Viola Weigel (Hrsg.): *Antworten auf Calder-Mobiles in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven, 7. September – 23. November 2014 (Bielefeld und Berlin: Kerber 2014).
- 24 Alessandro Nova: *Das Buch des Windes: Das Unsichtbare sichtbar machen* (München und Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007).