Der Gebrauch der verschiedenen Druckmedien im zeitgenössischen Künstlerbuch

von

Tarek Mahmoud Nabih Mohamed Salem

Dissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
vorgelegt am Fachbereich 5 der Bergischen Universität-Gesamthochschule
Wuppertal

Siegen/Wuppertal 2001

Zuerst möchte ich mich bei der ägyptischen Regierung bedanken, dass Sie mir die Chance gegeben hat in Deutschland mein Studium fortzuführen. Ich möchte mich bei Prof. Dr. Maser, unter dessen Leitung die Arbeit entstanden ist, für seine Hilfe und Anregungen recht herzlich bedanken. Ebenfalls gilt mein Dank Prof. Hees, der mir sehr bei der Weiterentwicklung meiner Kunst geholfen hat sowie für die Betreuung dieser Arbeit. Einen besondern Dank an Jutta Thimm, die mir während dieser Zeit hilfreich zur Seite stand.

Inhalt

1. Einleitung 5

2. Die Entwicklung des illustrierten Buches vom 15. bis 19. Jahrhundert 9

3. Herausragende Beispiele des Künstlerbuches im 20. Jahrhundert

3.1 Willi Baumeister „Gilgamesch“ **20**
3.2 Max Ernst „Maximiliana“ **32**
3.3 Robert Rauschenberg „Dantes Höllengesang“ **41**
3.4 Zusammenfassung **55**

4. Klärung und Einordnung der zugrundeliegenden Begriffe und Sachverhalte

4.1 Definition des Künstlerbuches **57**
4.2 Malerbuch – Buchobjekt – Objektbuch – Künstlerbuch **61**
4.3 Das Verhältnis von Bild und Text im Künstlerbuch **68**

5. Behandlung ausgewählter Beispiele in den Medien Hochdruck, Radierung, Lithographie, Offset, Prägung, Monotypie und Computertechnik in der zeitgenössischen Kunst

5.1 Hochdruck: Peter Malutzki „Der Aeronautische Sindtbart“ **77**
5.2 Radierung: Daniel Hees „Lindenblüten“ **80**
5.3 Lithographie**:** Ed Rusha „Saying from Mark Twain’s Puddin’ head Wilson” **85**
5.4 Offset: Dieter Roth „ 246 kleine Wolken“ **87**
5.5 Prägung: Günther Uecker „ Vom Licht“ **91**
5.6 Monotypie: Daniel Hees „Augenblick“ **92**
5.7 Digitale Bildbearbeitung: Anna und Bernhard Blume „Prinzip Grausamkeit“ **94**
5.8 Computerbearbeitung: Johannes Häfner „Der Sandmann“ **99**
5.9 Zusammenfassung **104**

6. Schlussbetrachtung 107

- Glossar **108**
- Bildverzeichnis **111**
- Literaturnachweis **115**

1.

Einleitung

1. Einleitung

Das Künstlerbuch ist keine Entdeckung des 20. Jahrhunderts. Schon vor der Erfindung des Buchdruckes gibt es hervorragende Ausformulierungen des Zusammenspiels von Text und Bild, wie z.B. mittelalterliche Stundenbücher, Bibeltexte und in Ägypten das Totenbuch. Mit dem aufkommenden Buchdruck eröffnete sich ein weites Feld. Gleich in der Frühzeit des Buchdruckes finden wir hervorragende Künstler, die Bücher mitgestalten, die weit darüber hinausgehen über das, was wir konventionelle Illustration nennen, z.B. Albrecht Dürer und William Blake. In meinem Kapitel über die Geschichte des gedruckten Buches werde ich darauf eingehen und versuchen aufzuzeigen, wie sich das illustrierte Buch zu dem entwickelt, was wir heute Künstlerbuch nennen.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert erlebte das Künstlerbuch im Rahmen der internationalen Bewegung eine Blütezeit[1]. So ähnlich formulierte es Stefan Gronert. Seither tritt das Künstlerbuch immer mehr in den Vordergrund. Viele zeitgenössische Künstler benutzen das Buch, um mit ihren Betrachtern zu kommunizieren. Dadurch entstanden neue Wege der Interaktion von Bild und Text.

Künstlerbücher spielen eine besondere Rolle in unserer Welt. Sie bringen neue Formen und Ideen der Kunst hervor. Die Künstler, die diese Kunstform benutzt haben, zeigen uns in ihren Werken eine Einheit mit literarischen Texten, Zeichnungen und verschiedene Arten von Druckmedien auf. Sie wirken durch sich selbst, sind somit keine Massenprodukte, sondern haben ihren eigenen Charakter. Man kann den Inhalt nicht einfach lesen und verstehen, sondern man wird gezwungen ihn näher anzuschauen, jede Seite für sich neu zu

1. Vgl. Gronert, Stefan, Künstlerbücher, Ausstellung Katalog, Kunstmuseum Bonn, 1999, S.35

entdecken und zu erfassen. *„Das Künstlerbuch ist kein Kunstbuch. Das Künstlerbuch ist kein Buch über Kunst . Das Künstlerbuch ist ein Kunstwerk“*[2].

Die verschiedenen Künstlerbücher werden in der heutigen Zeit als riesiger, *formloser Raum empfunden*,[3] der alle Interessen wie Formen, Vorstellungen und Technologien in sich vereint, vom Buch als ideographischer Gleichwertigkeit des Wortes bis hin zum Buch als Werk der visuellen Kunst. Andererseits gibt es auch Bücher, bei denen hauptsächlich die Form zur Buchkunst führt. Diese Form besteht aus dem Zusammenspiel zwischen Bild und Text, Farben und Materialien, Druck und Einband. Die Literaten haben einen großen Anteil an der Gestaltung eines Buches. Diesen kann man besonders für drei Bereiche feststellen: dem Schreiben an sich, der Art der Illustration und der Gestaltung des Buchäußeren.

Nachdem ich Beispiele von Künstlerbüchern in Deutschland kennen gelernt hatte, begann ich mich für die Gattung, die sich aus dem Malerbuch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hatte, zu interessieren.

In der Kunstakademie in Ägypten gibt es auch eine Abteilung unter dem Namen Buchkunst. In diesem Fach ‚Buchkunst' habe ich mein Studium abgeschlossen und meinen Magister absolviert. In diesem Fachbereich wurde nur Illustration unterrichtet, d.h. wir erhielten einen literarischen Text, zu dem wir Bilder herstellen sollten. So entstanden von mir zu dem Thema „Ein anderer Planet“ zehn farbige Illustrationen.

Dass das Künstlerbuch mehr ist als bloße Illustration, ist eine neue Idee der Zusammenführung von Bild und Text, die ich vertiefend untersuchen möchte, auch mit dem Ziel, in Ägypten das Fach Buchkunst im Unterricht an der ägyptischen Kunstakademie zu ergänzen.

---

2. Schwraenen Guy, out of print Sonderausgabe zur Ausstellung, Neues Museum Weserberg, Bremen, 2001 S.6

3. Karasik, Mikhail, aus dem Katalog 2. norddeutsche Handpressenmesse, Hamburg, 2001. S. 25

Schwerpunkt meiner Untersuchung ist der Gebrauch der verschiedenen Druck medien im zeitgenössischen Künstlerbuch und die daraus resultierende neue Ästhetik des Buches. Ich bin davon überzeugt, dass die Wahl und künstlerische Weiterentwicklung der unterschiedlichen Druckmedien über die Anwendung der verschiedenen Techniken weit herausreicht und die Ästhetik des Künstlerbuches jeweils neu ausformuliert.

Der Aufbau dieser Arbeit ist in vier große Abschnitte gegliedert:
Zunächst beschäftige ich mich mit der geschichtlichen Entwicklung der Buchillustration vom 15. bis 19. Jahrhundert. In Kapitel drei werden einige Beispiele des Künstlerbuches im 20. Jahrhundert ausgewählt. In Kapitel vier untersuche ich die verschiedenen Definitionen und Formen des Künstlerbuches, des Verhältnisses von Text und Bild und seine besondere Ästhetik, um im Kapitel fünf zu dem Gebrauch der verschiedenen Druckmedien im zeitgenössischen Künstlerbuch zu gelangen.

2.

Die Entwicklung des illustrierten Buches vom 15. bis 19. Jahrhundert

Auch wenn noch nicht der Begriff Künstlerbuch oder Malerbuch in der Geschichte der Buchgestaltung bis zum 19. Jahrhundert auftaucht, beschäftigen sich Künstler immer mit dem Thema Buch. Doch erst im 20. Jahrhundert wird sich das Künstlerbuch als eigene Gattung entwickeln. Bis zu diesem Zeitpunkt sprechen wir von Buchillustrationen, die es auch heute selbstverständlich noch gibt.

In diesem Kapitel möchte ich die Entwicklung des Buches vom 15.bis 19. Jahrhundert aufzeichnen.

Die Bücher, die bis zum Jahr 1500 erschienen, nannte man Inkunabeln oder Wiegendrucke. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Druckseite, d.h. Bild und Text aus einem Holzstück geschnitten und zum Schluss mit der Hand abgezogen. Man konnte somit das Blatt nur einseitig bedrucken. Deshalb klebt man beim Buchbinden immer zwei Blätter zusammen. Es sind nur wenige Exemplare dieser gedruckten Bücher, auch Blockbuch genannt, überliefert.

Durch die Erfindung Gutenbergs um 1454 wurde die Methode der Druckerei vereinfacht. Er erfand die beweglichen Buchstaben. So konnte nun Buchstabe für Buchstabe in Metall gegossen werden. Man konnte mit diesen Buchstaben Zeilen setzen, sie zum Schriftblock verbinden und danach als ganze Seite drucken. Mit der Druckerpresse konnte man eine große Fläche gleichmäßig abziehen und dabei Vorder- und Rückseite eines Blattes bedrucken. Durch die Erfindung der Punkturen konnte auf beiden Seiten der Druckspiegel auf gleichem Stand gehalten werden. Zuerst versuchte man Handschriften nachzuahmen. Schrifttypen und Zierformen wurden aus der Tradition der Schreibschulen übernommen. Der Bilddruck vervielfältigte dabei zunächst die Umrisszeichnung der Illustration, die nun statt gemalter Miniaturen das Buch schmückten und dafür serienmäßig koloriert werden

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelte sich durch diese neue Drucktechnik ein reges Verlagswesen. Somit wurden der künstlerischen Druckgraphik neue Aufgabengebiete erschlossen. Man vermutet, dass etwa 30.000 Buchtitel in einer Auflage von je ca. 300 Exemplaren erschienen sind. Zehn Millionen Bücher wurden in diesem Zeitraum gedruckt. Heute kennt man ungefähr 50.000 Exemplare davon.

Die wichtigsten Bücher dieser Zeit waren: Bibeln und religiöse Schriften, Chroniken, naturwissenschaftlich-medizinische Bücher, Werke antiker Autoren, Reiseberichte, besonders über Reisen ins Heilige Land.

Die Buchillustration übernahm verschiedene Aspekte: Die Abbildungen dienten dem Leser am Anfang von Kapiteln und Textabschnitten als Orientierungshilfen. Dem gebildeten Leser brachten sie zusätzlich Informationen und Auslegung des Textes und dem des Lesens unkundigen Benutzer sollten sie den Inhalt des Buches vermitteln. Dies wurde in den Einführungen zum Teil ausdrücklich erwähnt. Die Illustration des Buches hatte auch schmückende Elemente. Schrift und Darstellung bildeten auf der Buchseite eine Einheit. Die Buchgestaltung entwickelte sich zu einem neuen Bereich der bildenden Kunst.

Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Buchkunst immer noch von be - kannten Werkstätten, Druckern und Verlegern der Inkunabelzeit bestimmt. Es entstanden weitere neue wichtige Verlagsorte, wie z.B. Zürich mit dem Verleger Froschauer oder Wittenberg, das sich durch Luther und die Reformation zu einem der bekanntesten Orte des Buchdrucks in Deutschland entwickelte. Paris und Lyon waren die bedeutendsten Druckerstädte in Frankreich, in den Niederlanden war das Zentrum Antwerpen.

In diesem Jahrhundert verzeichnete man eine starke Produktionssteigerung der Buchherstellung und des Verlagswesens. Somit stieg auch der Verkauf der Bücher. Dies hatte jedoch zur Folge, dass sowohl die Qualität als auch die Quantität der Buchillustration beeinflusst wurde. Anfang des Jahrhunderts beteiligten sich viele berühmte Künstler auf diesem Gebiet. Besonders zu erwähnen sind die buchkünstlerischen Arbeiten Dürers. Eine wichtige Entwicklung der Druckgraphik fand im Bereich des illustrierten Buches statt. Der Holzschnitt blieb die häufigste druckgraphische Technik. Den Tiefdruck benutzte man nur selten wie bei dem Buchschmuck.

In Deutschland wurde die Fraktur als neue Druckschrift geschaffen, die im deutschsprachigen Raum Jahrhunderte lang Vorrang zu anderen Schrifttypen hatte. In Italien und Frankreich bevorzugte man die Antiquatypen. Die Papierqualität war im 16. Jahrhundert nicht besonders gut. Die Schrift wurde durch Verminderung der Abkürzungszeichen besser und einfacher lesbar. Die Bücher bekamen nun einen leichten Pappeinband, der teilweise mit Leder überzogen wurde. Ebenfalls gehörte das Titelblatt zur Ausstattung eines Buches. Für den zweifachen Druck verwendete man die Farben rot und schwarz. Die neuen Lehrbücher wurden mit Musterblättern und Alphabeten herausgegeben. Für diese Arbeit benötigte man viele Schreibmeister.

Um dem Leser die Bücher vorzustellen, wurden in verschiedenen Städten wie Frankfurt, Paris, Lyon und Leipzig Buchmessen ausgerichtet. Diese fanden zweimal im Jahr statt. Der erste Messekatalog erschien 1564 und wurde von nun an regelmäßig zu den Frankfurter Messen herausgegeben. Die Buchzensur verschärfte sich zur Zeit der Reformation und Gegenreformation erheblich. Es durfte kein Buch mehr ohne Angabe des Druckernamens und Verlagsortes erscheinen. Privilegien schützten von nun an die Veröffentlichungen vor unerlaubtem Nachdruck.

Durch den Dreißigjährigen Krieg wurde die Buchkunst in ihrer Entwicklung beeinträchtigt und teilweise unterbrochen. Nur Ländern in denen kein Krieg herrschte, wie z.B. die Niederlande, blieben in dem graphischen Gewerbe unbeeinflusst. Die führende Stadt des Buchdrucks in Europa war zu dieser Zeit Amsterdam, während die Bedeutung Antwerpens erheblich zurückging. Eines der wichtigsten Amsterdamer Druck- und Verlagshäuser wurde von Wilhelm Blaeu geführt.

Es erfolgte eine Qualitätsminderung des Buches bedingt durch die schwierigen Verhältnisse des Krieges in Deutschland. Besonders betroffen waren Papier und Satz. Trotz aller Schwierigkeiten konnte das Gewerbe fortgeführt werden. In Nürnberg, Frankfurt und Augsburg wurden in dieser Zeit wichtige Bücher gedruckt und verlegt. Besonders ist hier das große Verlagshaus der Merians zu nennen. 1675 erschien in Nürnberg und gleichzeitig im Verlagshaus Merian die erste deutsche Kunstgeschichte mit dem Titel „Teutsch Academie“ .

Im 17. Jahrhundert wurden Atlanten, Kartenwerke und die ersten Lexika gedruckt. Die erste täglich erscheinende Zeitung gab es seit 1660 in Leipzig. Daneben traten die Vorlagen- und Zeichenbücher für Künstler und naturwissenschaftliche Werke besonders hervor. Es wurden in Danzig, Hamburg, Lübeck, Zürich und Bremen wichtige Schul- und Bürgerbibliotheken gegründet. Im gleichen Jahrhundert benutzte man auf dem Gebiet der Buchillustration hauptsächlich den Kupferstich und die Radierung, da der Holzschnitt den stilistischen Ansprüchen nicht mehr entsprach.

Durch die hohen Auflagen wurden die Druckstöcke stark abgenutzt. Das nahm man in Kauf, denn die entwickelte Stich- und Radiertechnik war schneller und einfacher. Die Titelblätter erschienen in Kupfer gestochen oder radiert in Schrift und Bild. Im Jahr 1640 feierten Buchdrucker einiger Städte die zweihunderste Wiederkehr der Erfindung ihrer Kunst auf und dokumentierten so ihr Standesbewusstsein in der Öffentlichkeit.

Die Geschichte der Buchkunst erreichte im 18. Jahrhundert einen besonderen Höhepunkt. Die französischen Bücher galten für andere europäische Länder als maßgebende Vorbilder. Bedeutende Künstler, die als Illustratoren tätig waren, brachten die Entwicklung wesentlich weiter. Die Gestaltung der Schrift war die Neuheit dieses Jahrhunderts. Buchgestaltung und Buchschmuck wurden ebenfalls weiter entwickelt. Der englische Drucker und Schriftkünstler John Baskerville entwarf eine neue Antiqua in verschiedenen Schriftstärken, auch in kursiv. Diese wurde später nach Frankreich verkauft und beeinflusste dort die französische Buchherstellung. Die Antiquaschriften des Italieners Gianbattista Bodoni wurden schnell geschätzt und verbreitet. Seine Druckereischriften werden bis heute noch benutzt.

Das typographische Punktsystem wurde von der französischen Druckerfamilie Didot entwickelt. Es war das erste einheitliche Maßsystem, das für ganz Europa gültig war und bis heute noch verbindlich ist. Die Bücher von Didot zeichnen sich durch eine klar proportionierte Satzgestaltung und ein graphisch ausgewogenes Seitenbild aus. Oft wurde die ornamentale Kalligraphie und das Ineinanderwirken von Schrift und Bild benutzt. Dies kann besonders durch das seltene und typische Buch von Kaukol belegt werden.

Die Buchherstellung wurde im 18. Jahrhundert erheblich gesteigert. In der Zeit der Aufklärung wurden neue Leserschichten auf dem Buchmarkt erschlossen. In diesem Zeitabschnitt gehörte es zum modischen Verhalten, ein Buch zu lesen und bibliophiles Interesse zu zeigen. Buchdrucker und Verleger schlossen sich zu Fachorganisationen zusammen, veröffentlichten Verlagsverzeichnisse und brachten Fachbücher heraus. Ebenfalls wurde der Einband der Bücher neu gestaltet. Man benutzte marokkanisches Leder dazu. Der Ledereinband erhielt eine Goldprägung. 1740 feierten sie in einigen Städten das dreihundert jährige Jubiläum der Erfindung Gutenbergs.

Die Buchproduktion sowie die Nachfrage nach illustrierten Werken stieg im 19. Jahrhundert erheblich. Illustrierte Zeitschriften und Zeitungen wurden Mode. Künstler, Drucker und Verleger suchten nach technischen Möglichkeiten, um die Arbeiten schneller und billiger produzieren zu können.

Ende des 18. Jahrhunderts erfand Alois Senefelder ein chemisches Druckverfahren. Dazu benutzte er Solnhofer Schiefer, einen Kalkstein, der sowohl Fett als auch Wasser aufnimmt. Er beschäftigte sich mit den Versuchen, Texte und Noten zu vervielfältigen. Bis zum Ende seines Lebens (1834) vervollkommend er diese graphische Technik bis zum Mehrfarbendruck. Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe. Er konstruierte außerdem verschiedene Typen von Druckpressen bis zur heute noch gebräuchlichen Reiberpresse. Seine Druckmethode verbreitete sich schnell über Europa aus und wurde hauptsächlich kommerziell für den Druck von Plakaten, Landkarten, Reproduktionen und politische Karikaturen verwendet, z. B. Paul Gavarni, Honore Daumier. Zum erstenmal gab es die Möglichkeit der Graphik, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise wie bisher, sondern in immer neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen. Viele Künstler bedienten sich ebenfalls dieses neuen Mediums wie Goya und Eugene Delacroix.

Im 19. Jahrhundert wurde die Handpresse durch eine Zylinderpresse ersetzt. Diese entwickelte Friedrich Koenig in England. Für den Begründer der „Times“ konstruierte er eine Zylinderpresse, die 1600 Anzüge pro Stunde drucken konnte. Der Handantrieb dieser Pressen wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts durch Dampfmaschinen ersetzt. 1817 entwickelte Koenig weitere Schnellpressen in Deutschland. Vor allem in Amerika erfand man Maschinenpressen, die eine höhere Druckproduktion ermöglichten. Seit 1844 wurden neue Papiersorten benutzt, die in Bahnen hergestellt und auf Rollen gedreht wurden.

1886 gelang es Ottmar Mergenthaler eine Setzmaschine mit Schreibmaschinentastatur zu erfinden. Es konnte ein Maschinensatz in gegossenen Zeilen hergestellt werden. Diese Technik nannte man „Linotype“.

Das Buchbinden wurde bis zur Mitte des Jahrhunderts mit der Hand getätigt. 1855 erfand man die erste Heftmaschine, was eine große Erleichterung war. Ab 1890 konnte der Bogen maschinell gefalzt werden.

Der Stahlstich, Holzstich und die Lithographie ersetzten im 19. Jahrhundert die Techniken der Radierung und des Kupferstichs. Da die Buchherstellung durch Maschinen schneller wurde, versuchte man durch neue Techniken Hochdruckformen herzustellen, damit die Arbeit verkürzt werden konnte. Blasius Hoefel erfand 1840 die Strichätzung. Bei diesem Hochdruckverfahren wurden die nicht druckenden Teile aus einer Zinkplatte herausgeätzt. Die Wirkung dieser Technik ist holzschnittartig, weil keine einzelne Tonstufen auf Papier das gebracht werden können.

1881 erfand Georg Meisenbach ein Verfahren zur Wiedergabe von Halbtönen, auch Autotypie genannt. Die von Senefelder erfunden Technik der Lithographie wurde für die Buchgraphik in der zweiten Jahrhunderthälfte sehr wichtig, da sie eine schnelle Herstellung ermöglichte.

Einerseits wurde die Buchgestaltung in diesem Jahrhundert durch die rationalisierte und maschinelle Herstellung beeinflusst, so entstand andererseits eine neue Bewegung handwerklich – künstlerische Buchherstellung. Das illustrierte Buch wurde zum Sammlerobjekt. Wie bei der Druckgraphik führte man hier die Angabe der Exemplarnummer und der Auflagenhöhe ein. Die Einbandgestaltung wurde häufig vom illustrierenden Künstler entworfen. Ein neuer Bereich der künstlerischen Arbeit war die farbige Gestaltung der Broschur und des Schutzumschlages.

Man kann also zusammenfassend sagen, dass es bis zum 19. Jahrhundert viele bibliophile Bücher gab. Ihre Auflagenstärke war gering, die Ausstattung zeigte jedoch großes handwerkliches und künstlerisches Können. Das Buch erfuhr eine ständige Weiterentwicklung seiner Ästhetik. Die Oberfläche des Papiers war nicht mehr rauh, sondern glatter und feiner. Dies bewirkte, dass auch die Drucktypen zarter wurden. Im gleichen Maße verhielt es sich mit den Drucktechniken. Zuerst benutzten die Künstler den Holzschnitt, um Illustrationen herzustellen. Ein Höhepunkt dieser Technik sind die Arbeiten von Albrecht Dürer, z. B. seine 37 Holzschnittillustrationen zur Passion Christi aus dem Jahr 1511. Seine Holzschnitte stehen als autonome Bilder neben dem Text (Abb. 1).

In der Weltchronik von Hartmann Schedel (1493) sind Holzschnitte in den Text integriert, die großen halbseitigen Drucke sitzen im Satzspiegel, während die kleinen Holzdrucke in den gedruckten Text eingefügt sind. Dadurch gibt es einen lebendigen Eindruck der Seite (Abb. 2).

Beim italienischen Holzschnitt des 15. Jahrhunderts korreliert die klare Linie des Schnittes mit der Eleganz der Typographie. Ein Beispiel dafür ist, das von Johannes Ketham 1500 in Venedig herausgegebene Buch Fasciculus Medicine oder das hervorragende Werk des Aldus Manutius, das 1499 in Venedig erschienene Hypnerotomachia Poliphili (Abb. 3).

Im 20. Jahrhundert kommen viele neue Techniken hinzu, die zusammen mit der allgemein künstlerischen Entwicklung auch im Künstlerbuch ihre Anwendung finden; Collage, Frottage, Siebdruck, Offset bis hin zur Computergraphik . Diese technischen Neuerungen wirkten unmittelbar auf Form, Inhalt und Ästhetik des Buches.

Abb. 1 Passion Christi von Albrecht Dürer,
Holzschnittillustration, Nürnberg, 1511

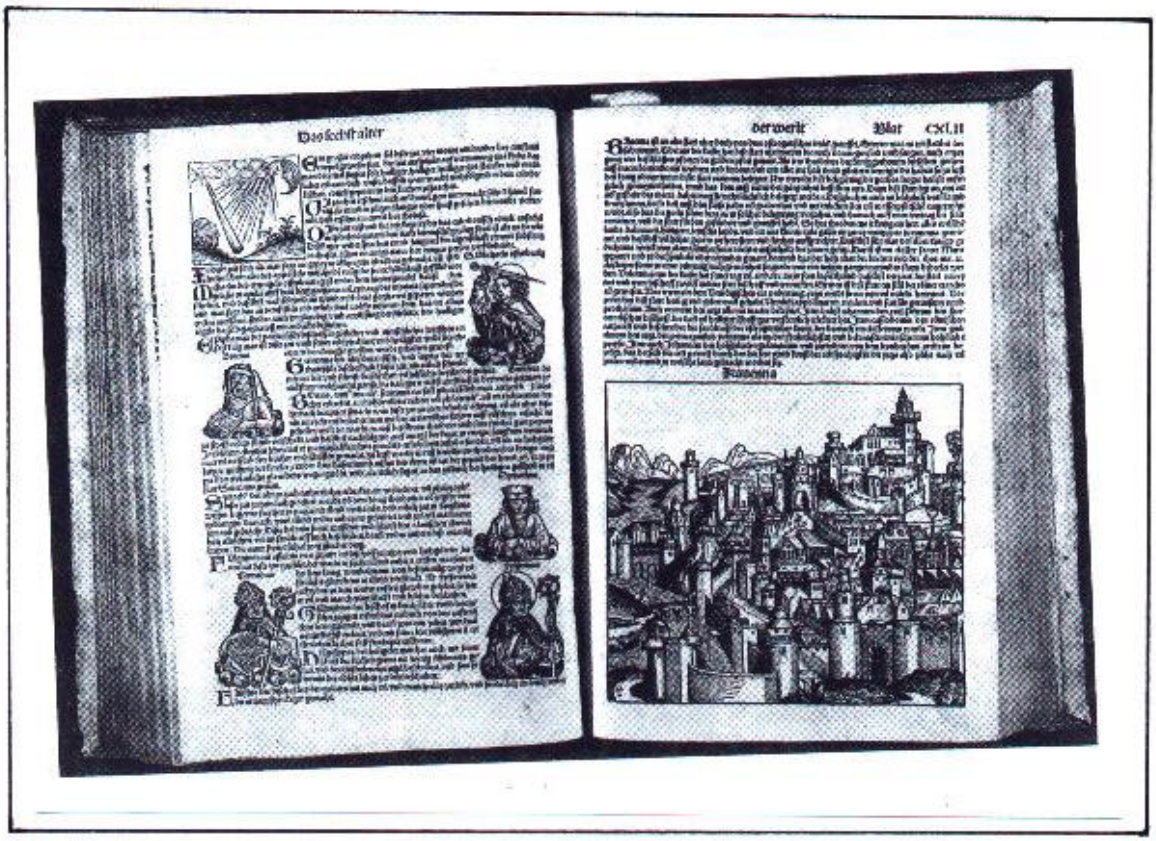

Abb. 2 Das Buch der Weltchronik von Hartmann Schedel, Holzschnittillustrationen, Nürnberg 1493

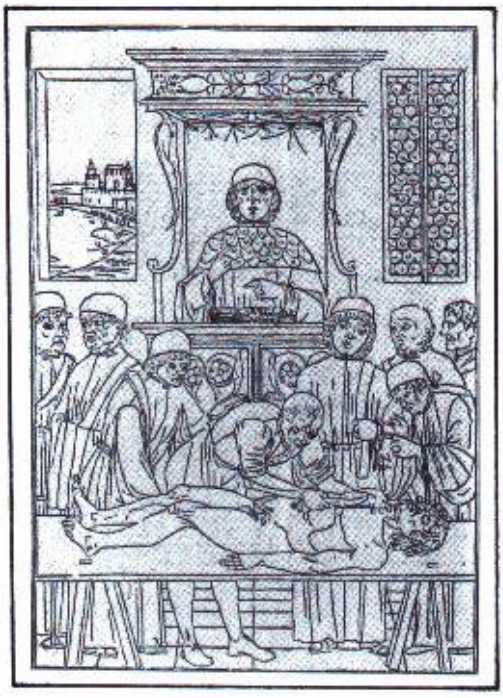

Abb. 3 Fasciculus Medicine von Johannes Ketham, italienische Holzschnittillustrationen, Venedig 1500

3.

Herausragende Beispiele des Künstlerbuches in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

3.1 Willi Baumeister „Gilgamesch“

Zur Gilgamesch-Folge hat Willi Baumeister 64 Zeichnungen hergestellt, bei denen er die jeweils gemeinte Textstelle auf der Rückseite ausführlich zitiert. Er setzte sich mit diesem Thema sehr intensiv auseinander. Dies belegen 150 zeichnerische Varianten zum Epos „Gilgamesch“, wie die auf den Zeich - nungen von 1943 basierenden Lithographienmappe „ Sumerische Legende“ so- wie eine Serigraphienfolge, die er noch kurz vor seinem Tode begonnen hatte. Außerdem entstanden zahlreiche Ölbilder und großformatige Zeichnungen seit 1942 bis in die 50er Jahre, die Szenen aus dem Epos umsetzen.

Haftmann geht davon aus, „dass Baumeister bereits Mitte der 30er Jahre, als durch intensivierte Forschung das Wissen über die frühen Hochkulturen des Zweistromlandes einen neuen Stand erreichte, die Bearbeitung des Epos durch Georg Burckhardt von 1916 kennen lernte“[4].

Das älteste überlieferte Heldengedicht faszinierte Baumeister und bewog ihn zur Illustrierung des Epos. Die ausführlichste babylonische Niederschrift stammte aus dem späten zweiten Jahrtausend v. Chr. Der historische König Gilgamesch lebte zu Beginn des dritten Jahrtausends v. Ch. Im Altertum baute er die berühmte Mauer von Uruk und wurde bereits um 2000 v. Chr. als göttlich verehrt.

Baumeister war von dem Inhalt der mythischen Erzählung sehr betroffen. Dies kann man aus der dichten Folge der Zeichnungen, die den alten Text parallel als „Bildgeschichte“ begleiten, erkennen. Die Geschichte erzählt von dem „Weh-Froh-Menschen“ Gilgamesch, der sich nach dem Tode seines Freundes Enkidu auf die Suche nach der Unsterblichkeit begibt. Dieses Grundproblem zeigt menschliche Existenz mit einer poetischen Eindringlichkeit auf, die heute noch immer nachdenklich stimmt.

4. Werner Haftmann , Willi Baumeister, Gilgamesch, Köln 1971, S.7

In Baumeisters Illustrationen erhalten alle dramatischen Höhenpunkte ebenso wie kontemplative Momente und bildhafte Sprachwendungen die gleiche Wertigkeit. Er hebt in seinen Schilderungen das Typenhafte von Charakteren und Situationen hervor und lässt somit die Individualität der Personen weg. Trotzdem bleibt er in seiner Darstellung eindeutig gegenständlich orientiert.

Heinrich Geissler hat zu Recht hervorgehoben, „ dass Baumeister die Suggerierung der „urzeitlichen Ferne“ des Textes (und seiner gleichzeitigen „Tragweite bis in unsere Zeit“) vor allem durch die eingesetzten Gestaltungsmittel gelingt“[5]. Die verschiedenartigen Techniken und das verschiedenfarbige Ingres- Papier bewirken eine abwechslungsreiche und das Fragmentarische der Überlieferung betonende Darstellung der Motive. Die Raumgründe erscheinen durch die sachte Wischung der Kohle diffus, wie von magischen Licht matt durchleuchtet, die Gestalten werden somit nicht mehr durch die lineare Umrisszeichnung bestimmt, sondern durch durchgeriebene Muster (Stoffe, geriffeltes Glas, Holzmaserungen). Durch diese Technik erscheinen sie mit dem Grund zu einem flachen, friesenartigen Mauerrelief verschmolzen zu sein.

Baumeister beginnt seine Illustrierung mit den Anfangszeilen des Epos. (Abb. 4) Diese sagen aus, dass Gilgamesch der Herr des Landes war, der alles durchschaute. Baumeister deutet das Gesicht Gilgameschs nur mit wenigen Strichen an. Die Augen sind sehr groß hervorgehoben. Man hat das Gefühl, dass er über einem Gewässer schwebt. Aus der Kopfform wachsen zwei riesige Arme mit beschwörend erhobenen Händen.

In der dritten Illustration wird Gilgamesch in seiner ganzen Gestalt dargestellt. (Abb. 5) Er steht unter dem Schutz des Sonnengottes und wird in diesem Epos als zu zwei Dritteln göttlich und zu einem Drittel menschlich beschrieben.

5. Geissler,Heinrich, Willi Baumeisters Zeichnungen zum Gilgamesch Epos, Ausst. Kat. Stuttgart 1987, S. 99

Baumeister stellt dies mit hell-dunkel Effekten dar. Den Körper zeichnet er in einem hellen Ton, der jedoch mit einigen dunklen Stellen versehen ist, die die menschliche Erdverbundenheit betonen sollen.

Der Gestus der erhobenen Hände steht für bestimmte Inhaltsmomente. Er ver - deutlicht einmal die besondere Kraft einer Gestalt. Dies kann man auf verschiedenen Blättern erkennen „ vgl. auf Blatt X den von der Menge bestaunten Enkidu, auf Blatt XI die Konfrontation zwischen den kampfbereiten Helden Gilgamesch und Enkidu, auf Blatt XXII die beiden den Förster Chumbaba erschlagenden Kämpfer, auf Blatt XXXIX den sich mit erhobenen Händen durch die dunkle Schlucht tastenden Gilgamesch“[6]. Desweiteren steht er für die direkte Rede „vgl. die klagenden Bewohner Uruks auf Blatt IV, den über Enkidu berichtenden Jäger auf Blatt VII, den die Göttin Ischtar verspottenden Gilgamesch auf Blatt XXIX, Gilgameschs Klage um den toten Freund auf Blatt XLII, die Rede zu Ur-Schanabi auf Blatt XLIV“[7]. Andererseits kann die erhobene Hand auch für aktives Schaffen stehen wie in Blatt LX, wo der die Mauer bauende König gezeigt wird.

Baumeister hat auf dem Blatt zur Charakterisierung des Helden die Worte ‚strahlend’ sowie ‚strenger’ notiert. Bei der Körperdarstellung wiederholt sich die beschwörende Gestik der erhobenen Hände, deren Finger fächerartig ausgebreitet sind. Die Kopfform deutet einen Stern an, die auf Grund der Beziehung Gilgameschs zum Sonnengott Schamasch als Sonnenhaupt und göttliches Signum gedeutet werden muss.

Die entscheidende Bedeutung kommt dem Richterspruch der weiblichen Instanz zu. In diesem Epos sind es die Liebesgöttin Ischtar und die Todesgöttin

6. Willi Baumeister, Zeichnungen Gouachen Collagen Stuttgart 1989, S. 163

7. Willi Baumeister, a.a.o., S. 163

Ereschkigal. Ischtar wird als mehrbusiges Fruchtbarkeitsidol dargestellt (vgl: Blatt XXVIII, XXIX, XXX, XXXIII). Ihre Geschlechtlichkeit wird durch ein schematisiertes Dreieck hervorgehoben. Dieses Element findet man auch bei der vollbusigen Todesgöttin. Im Blatt XXXIII erkennt man wiederum die erhobenen Hände , die den Schicksalsspruch der Göttinnen verbildlicht. (Abb. 6) Baumeister stellt besonders deutlich die weiblichen Instanzen als Gegner der Helden heraus z.B.: Tod Enkidus, die glücklose Suche Gilgameschs nach dem ewigen Leben.

Die enge Verbindung von Gilgamesch und Enkidu ist in diesem Epos ein zentrales Motiv. Gilgamesch gelangt durch die Ergänzung des konträren, erdverbundenen Enkidu zu Ruhmestaten. Sie meistern alle Gefahren gemeinsam. Der Tod von Enkidu bringt Gilgamesch aus dem Gleichgewicht und führt zum Verlust seiner Lebenskraft. „Die Gegenüberstellung des „Bruderpaares", das „halb als ewig sich bekämpfend, bald als freundschaftlich verbunden er - scheint"[8] ist auch das Thema, mit dem sich Baumeister am meisten beschäftigt hat. Eine direkte dialogische Gegenüberstellung von Gilgamesch und Enkidu erkennt man jedoch nur in Blatt XI, XIII und LXIII (Abb. 7). Sie werden immer als Kontrast dargestellt. Enkidu nimmt die negative und Gilgamesch die positive Gestaltform an.

Neben diesen Illustrationen hat Baumeister weitere 26 zeichnerische Varianten sowie Ölbilder zu diesem Thema hergestellt. Die Konfrontation zweier dialogisch inszenierter Gestaltformen bleibt auch nach 1943 im Oeuvre des Künstlers eine Motivkonstante.

Im Gilgamesch-Epos, wo „ vielleicht zum ersten Mal der Wert des Lebens"[9] zur Erörterung steht, ereilt den Helden am Ende der Tod. Er kann dem

8. Bachofen, Johann, Jakob, Mutterrecht und Urreligion, 1. Aufl- 1861, Leipzig 1926, S. 34.

9. Ziegler,Leopold, Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚EntarteteKunst', Leipzig , 1939, S. 260

zyklischen Kreislauf nicht entrinnen. Baumeister interpretiert den <strahlenden> Helden Gilgamesch trotzdem als siegreich (Blatt LXIV – Abb. 8). In der vorgenannten Illustration liegt der Sterbende am Boden, jedoch ein sternenförmiges Sonnenzeichen überstrahlt die desolat daliegenden Reste seines Körpers. Man erkennt neben ihm die Urpflanze Goethes, die als Fotocollage in eine Säulenform eingefügt wurde. Über dem Körper Gilgameschs schwebt das Fragment einer Keilschrifttafel. Diese wurde als collagierte Fotografie hinzugefügt. Sowohl das Sonnensymbol als auch die collagierten Elemente stehen für Weiterleben und Überdauern. Die Schriftzeichen und der Mauerbau von Uruk lassen Gilgamesch weiterleben.

Die Urpflanze Goethes verkörpert für Baumeister das Elementarzeichen, den Ideal- und Archetyp. Baumeister setzt die Urpflanze parallel zur Keilschrift und kennzeichnet diese als Zeichensprache. Für Goethe und Baumeister ist die Urpflanze ein Symbol das weltschöpferische Wirken des Künstlers und das Prozessuale als Grundprinzip des Lebens. 1787 schreibt Goethe an Herder: „Den Hauptpunkt, wo der Keim steckt, habe ich ganz klar und zweifellos gefunden. Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt, die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische und dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben.“[10]

Ein weiteres immer wiederkehrendes Motiv der Illustrationen Baumeisters ist der beschwörende Handgestus. Diesen Gestus der Hände kann man bei den überlieferten Tänzen der Naturvölker wieder finden. Bei Baumeisters Illustrationen spielt jeder einzelne Finger eine Rolle. Dies ist wesenhaft für den magischen Ritus. Durch die beschwörende Gebärde stellt der Frühmensch den An-

10. Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, München 1981, S. 324

schluß an die Urheberrechte her, um sie nach seinen Willen zu beeinflussen. „Er (der Tänzer, Anm. d. Verf.) erhebt drohend beide Hände, die Handteller dem Beschauer zugekehrt. Er scheint nur noch aus Kopf und Hände zu bestehen. Man sieht nichts mehr als diese Hände die bannen, diesen Kopf der bannt“[11].

Sowohl der Urtanz als auch die Urkunst gehen auf den Gestus der Hand zurück. Die Hand ist der Sitz der Kunstfertigkeit – vgl.Blatt V des Gilgamesch-Zyklus (Abb. 9). Hier wird die Erschaffung Enkidus durch die formende Hand der Göttin, aus der das menschliche Gestaltzeichen gleichsam herauswächst, vergegenwärtigt. Baumeister unterstreicht durch diese Hervorhebung der Handgebärde den vorgeschichtlichen Aspekt der Mythen und weist ebenfalls auf die einstige magische Wirkung der Kunst hin. Er möchte diese auch in der Gegenwart präsent sehen.

Die Bedeutung der Illustrationsfolgen für Baumeisters Spätwerk erkennt man daran, dass er kurz vor seinem Tod einige der Gilgamesch-Zeichnungen von 1943 in Farbserigraphien umzusetzen begann. Die Beschäftigung mit den prototypischen Geschichten der alten Mythen diente ihm als Katalysator, als „Scheinziel“. Sie half ihm Formeln von magisch-beschwörender Aussagekraft zu finden. Baumeister stellt immer wieder den Mensch in den Mittelpunkt seiner Arbeiten.

„Das Motiv des Menschen, des Mannes, des Harlekins ... oder der Frau, der Mütterlichkeit, des Weiblichen, sind Inhaltsmotive, denen auch in der die Form voranstellenden Kunst die Bedeutung nicht genommen werden kann. Die Künstler der neueren Zeit greifen oft Inhaltsmotive auf, deren Gewicht durch alle Formgebung hindurchschimmert und die Welt als Ganzes herbeiruft“[12].

---

11. Ziegler, a.a.O., S. 72

12. a.a.O., S. 93

Das Thema des Sonnenhelden erkennt man in späteren Bildtiteln wie < Sol> oder < Sonnenfiguren> immer wieder. Das zentrierende sternartige Elementarsymbol selbst findet seine direkteste Aussage in den späten <Aru> Formen. Die Handgeste der Mythen-Illustration sowie das fächerartig ausgebreitete, mehrzackige Monumentalzeichen vermittelt die gleiche beschwörende Gewalt.

Das Kontrastprinzip setzt sich in den noch gegenständlich motivierten dialogischen Kompositionen der 40er und frühen 50er Jahre fort. Diese Elemente findet man in den „zwei Weltalter"-Bildern, den „Safer"-Bildern und in der Gegenüberstellung der Positiv-Negativ-Formen der „Montaru" und „Monturi"-Gruppen. Für die Vereinigung der Gegensätze in der zentrierenden „Mitte" steht auch die zweifarbige Spiralgestalt der „Bluxao"-Form und das tiefe Eindringen des hellen Grundes in die „Aru"-Sternenformen.

Baumeister bestätigt indirekt durch seine Illustrationen, dass die späten monumentalen Elementarzeichen sowohl Symbole für den Mythos sind als auch Synthese und Extrakt der jahrelangen intensiven Beschäftigung des Künstlers mit dem mythologischen Thema. Im Zusammenhang mit seiner Mythenillustration schreibt er in < Zimmer- und Wandgeister >: „Die Figuren erhalten die Bedeutung von Symbolen. Sie sind Zeichen geworden. Das Unwesentliche oder Entbehrliche ist fortgefallen. Wir haben den erhobenen Arm, das Beinpaar als flachen Bogen, den hutartigen, riesigen oder zum Punkt zusammengeschrumpften Kopf, den mächtigen Oberschenkel, die Hüfte als Symbol eines alten Mutterkultus (Montaru) . Ich muss meine Bilder immer wiedersehen. Sie sind der Humus, der mich befruchtet. Alles ist zu korrigieren und daran anzuknüpfen. Neues am alten zu überprüfen. Es ist auch die eingehende Beschäftigung mit dem Thematischen. Nichts ist abstrakt gemeint" [13]

13. Baumeister, Willi, Zimmer- und Wandergeister, , Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung, 1967, S.137

Vergleicht man nun diese großartigen Zeichnungen Willi Baumeisters mit den Illustrationen von Josef Hegenbarth zu dem Gilgamesch Epos, so erweisen sich Baumeisters Bilder als nahezu autonome Arbeiten, die sich von der anekdotischen Bebilderung des Textes durch Hegenbarth meilenweit entfernen (Abb. 10).

Abschließend kann man sagen, dass die Formen bei Baumeisters Illustrationen nicht geplant sind, sondern entstehen im Prozess des Machens. Im Prozess der Frottage entwickelt sich seine Bildphantasie in Verbindung von Zeichnung und Technik. Er verwirklicht seine Idee mit Hilfe der Technik. Durch diese prozessuale Entwicklung und durch die Kenntnisse von alten Formen aus dem Zweistromland gelangt Baumeister zu seinen Archetypen.

Abb. 4 Gilgamesch Illustration I von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

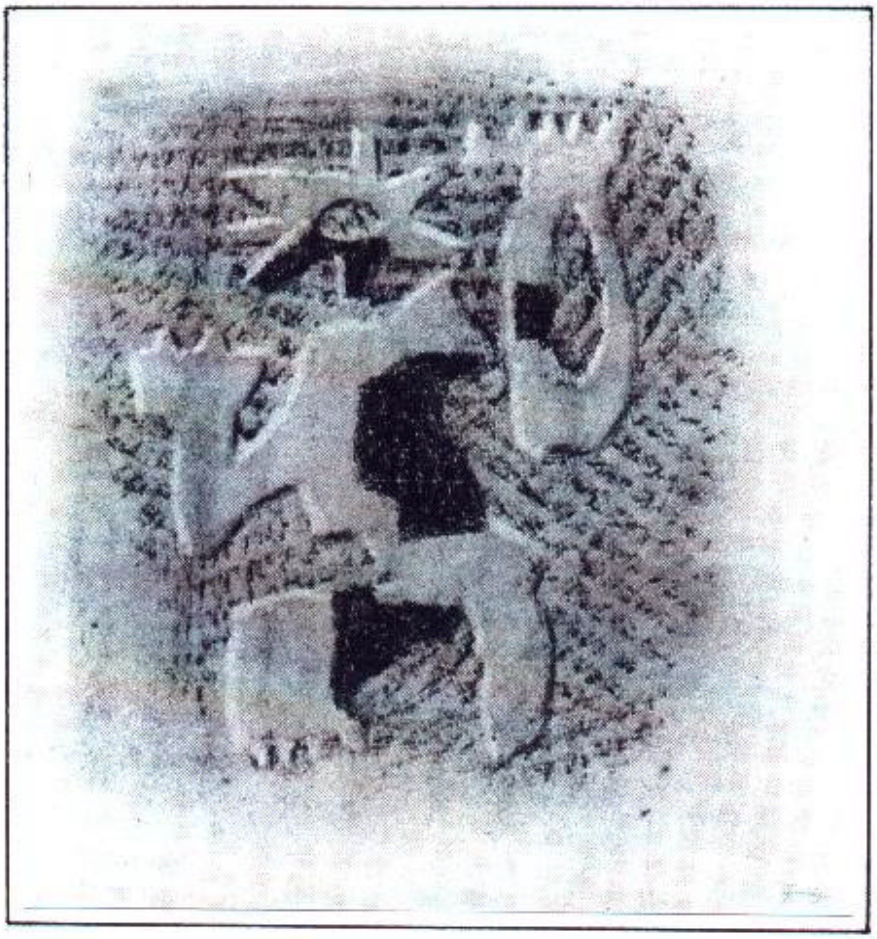

Abb. 5 Gilgamesch Illustration III von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 6 Gilgamesch Illustration XXXIII von Willi Baumeister, Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 7 Gilgamesch Illustration XIII von Willi Baumeister, Kohle, 1943

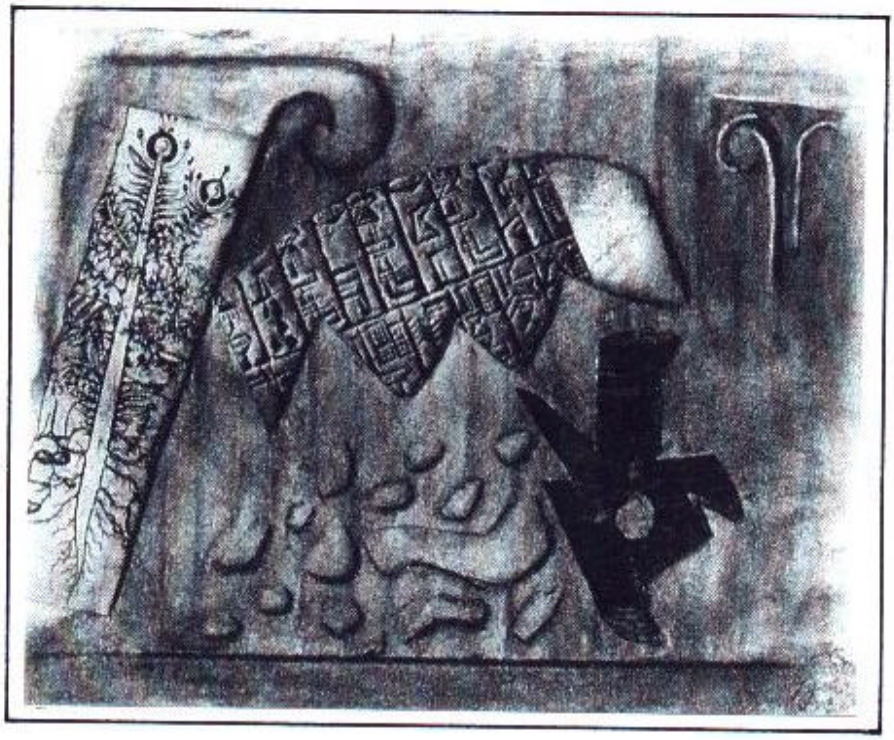

Abb. 8 Gilgamesch LXIV (Variante) von Willi Baumeister,
Kohle, Collage mit reproduzierten Fotos, 1943

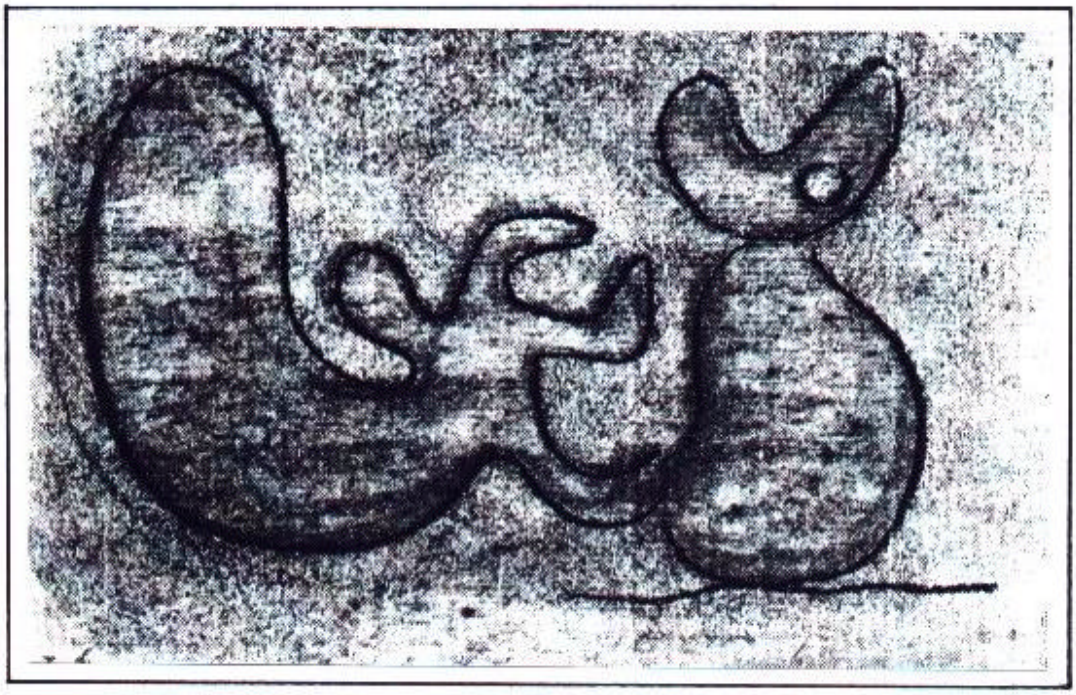

Abb. 9 Gilgamesch Illustration V von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 10 Gilgamesch Illustration von Josef Hegenbarth
Zeichnung mit Tusche in schwarz/weiß,

3.2 Max Ernst „Maximiliana“

Max Ernsts Liebe galt der Astronomie. Ihn interessierten nicht so sehr die modernen Wissenschaften, sondern weit aus mehr die Vorstellung von einer künstlerischen und offiziell als widerrechtlich angesehenen Ausübung dieser Wissenschaften. Man erkennt seine Faszination zu der Astronomie in vielen seiner Illustrationen. Immer wieder greift er kosmologische Motive auf.. Sein bekanntestes Buch ist die „Maximiliana“, das er mit dem Büchermacher Iliazd zusammen erarbeitet hatte. Es wurde als schönstes und kühnstes Künstlerbuch im 20. Jahrhundert bezeichnet.

Der vollständige Titel des Buches lautet:
„Maximiliana ou l`exercise illegal´de l’astronomie : Ecritures et eaux-fortes de Max Ernst pour commenter et illustrer les donnes de Ernst Guillaume Tempel mises en lumiere par Iliazd’ (65 Maximiliana oder die illegale Ausübung der Astronomie: Schriften und Radierungen von Max Ernst, um die Daten Ernst Wilhelm Tempel zu kommentieren und zu illustrieren , ans Licht gebracht durch Iliazd)“[14].

1861 entdeckte Ernst Wilhelm Leberecht Tempel; ein unbekannter, aber sehr begeisterter Sterngucker; in Venedig den Planeten in der Nähe von Jupiter, den er nach dem bayrischen König Maximilian II benannte. Max Ernst widmet dieses Werk diesem außergewöhnlichen Astronomen. Die Maximiliana erschien 1964 und besteht aus 30 ungebundenen und gefalteten Bögen aus Japan ancien, die jedoch nur auf den Innenseiten bedruckt wurden. Es wurden 75 Exemplare des Buches hergestellt. Es beinhaltete 34 Radierungen. Hier ist eine Bildschrift zu erkennen, die Max Ernst zu Beginn der 60-er Jahre entwickelt hatte.

---

14. Derenthal; Ludger, Pech, Jürgen, Max Ernst, Paris 1992, S. 213

Der in Paris lebende Setzer Iliazd, ein Freund von Max Ernst, setzte Texte und ein Gedicht des Astronomen Tempel in ungewöhnlich freie und außergewöhnlich schöne Typographie und sorgte ebenfalls für das Layout. Dadurch hatte er an der Gestaltung des Buches einen wesentlichen Anteil.

Die Maximiliana gliedert sich in drei Teile. Den wissenschaftlichen Entdeckungen Tempels sind die ersten und letzten acht Bögen gewidmet, während im Mittelteil sein Gedicht „Der Glöckner“ und kurze Prosatexte abgedruckt wurden.

Die Biographie des Astronomen übte eine große Faszination auf Max Ernst aus. Er konnte sich vollkommen in dessen Zeiterleben hinein versetzen. Es gab nicht nur Übereinstimmungen zwischen den Namen von Max Ernst, Ernst W.L.Tempel und dem von ihm entdeckten Planeten, außerdem gab es noch andere Parallelen zu Tempel: Arbeit als Autodidakt, Emigration nach Frankreich, Ausweisung aus dem Land der Wahl. Iliazd fand in den Schriften Tempels Passagen, die Max Ernsts Intentionen sehr entgegen kamen. Der Satz in ‚Maximiliana’ *„Die großen Fernrohre machen nicht die großen Astronomen*“ entspricht dem Satz von Max Ernst *„Der Kleber macht nicht das Klebebild“* [15].

Die ursprüngliche Freude am Sehen verbindet die beiden Künstler, während sein Kulturpessimismus Tempel von Max Ernst trennte. „Die Kunst des Sehens geht in Folge der Erfindung aller Arten optischen Geräts verloren“[16], so schrieb Tempel 1878. Tempels Kunst des Sehens war unabhängig von den technischen Entwicklungen, während Max Ernst sie in seinen Spätwerken zwar nutzte, aber sie nicht unbedingt benötigte.

---

15. Derenthal, Ludger, Pech, Jürgen, a.a.O., S. 215

16. Derenthal, Ludger, Pech, Jürgen, a.a.O., S. 215/216

Tempel wurde in einem kleinen Dorf der Lausitz als Sohn einer kinderreichen und armen Familie geboren. Somit konnte er sich seinen Jugendtraum – ein großer Astronom zu werden – nicht erfüllen. Heimlich beobachtete er nachts die Sterne und eignete sich so selbst Kenntnisse an. Er erlernte zunächst das Handwerk der Lithographie. Doch immer wieder versuchte er an einer Sternwarte in Deutschland eine bescheidene Stellung zu bekommen. Da er kein Diplom vorweisen konnte, wurde er immer zurück gewiesen. Als Astronom war er Autodidakt. Weil man ihm in Deutschland die Anerkennung seiner wissenschaftlichen Leistungen versagte, sah er nur eine Möglichkeit, die Auswanderung. Er ging schließlich nach Venedig, Kopenhagen, Stockholm und Marseille.

In Venedig heiratete er die Tochter des Hauswarts des Dogenpalastes. Durch die Dachluke des Palastes beobachtete er mit einfachen Mitteln den Kosmos und entdeckte seinen ersten Planeten „Maximiliana“. Iliazd hebt ihn auf Blatt 4 der ‚Maximiliana’ typographisch hervor (Abb.11). Zu seinen wichtigsten Entdeckungen gehörte auch ein fast unsichtbarer Nebelfleck im Sternbild der Plejaden. Zunächst wollte niemand an seine Entdeckungen glauben. Diesen Nebelfleck konnte man nur mit einem kleinen Fernrohr beobachten. Bei den größeren Fernrohren mit einem Vergrößerungscoeffizienten, die die Astronomen benutzten, verschwand der Nebelfleck im Nachthimmel. Er wurde unsichtbar. Alle seine Entdeckungen, die von der wissenschaftlichen Fachwelt lange verkannt und ignoriert wurden, zeichnete er in die Karte ein.

Tempel wanderte später nach Marseille aus und richtete sich in einer kleinen Hütte in der rue Pythagore eine Sternwarte ein. Im Krieg 1870/71 wurde Tempel zur Flucht aus Frankreich nach Italien gezwungen. Er wurde von Napoleon III als Deutscher ausgewiesen. Auch wurde ihm untersagt, den von ihm entdeckten Planeten zu benennen.

Die vier prägenden Elemente des Buches ‚Maximiliana' sind Typographie, Geheimschrift, Klischeedrucke sowie Farbradierungen. Der Künstler hat für die Seiten des Buches mehrere bildhafte Techniken integriert. Sie bestehen aus Schrift, Zeichnung, Collage, Radierung und Aquatinta. Die Schrift ist von Fall zu Fall anders angeordnet. Zeichnungen und Collagen unterbrechen und akzentuieren die in verschiedenen Formen angeordnete Schrift. Ein besonderes Gewicht liegt auf den Radierungen mit Aquatinta, die, zentral angebracht, die Illusion von Spiralnebeln, Kometen und Sternbildern geben und umgeben von seiner ‚Geheimschrift' sind (Abb. 12).

Es fällt besonders die ‚Geheimschrift' in diesem Buch auf. Hier versucht Max Ernst mit zusammengepressten Phantasiebuchstaben einen Bildaufbau aus kleinteiligen Strukturen zu erhalten. Er zieht diese aus ziemlich gleichgroßen, aber unter sich völlig verschiedenen Buchstaben zusammengestellten Schriftblöcken wie ein Gitter heran, aus dem man Teile ausschneiden kann oder dass sich auseinander zerren lässt. Auf vielen Seiten dieses Buches ist die Geheimschrift von Max Ernst selbst enthalten. Manchmal werden diese Schriftfelder von weißen Formen durchbrochen, in die er größere Symbole hinzugefügt hat (Abb. 13/14).

Eigens für die Farbradierungen entwickelte er zusammen mit dem Buchverleger Visat ein sehr kompliziertes Druckverfahren, was mehrere Arbeitsgänge erforderte. Sie sprühten Lack auf die Druckplatte auf und benutzten Zahnräder und Spiralen als Schablonen. Ihre Abbilder erhoben sich gleich kosmischen Erscheinungen aus der Tiefe des Raumes hervor. Den Sternenhintergrund bildeten unzählig kleine und feine Sprühpunkte. Hier wurde die Milchstraße nachgebildet. In einigen Radierungen ließ sich Max Ernst von Tempels Sternenlithographien direkt anregen. „Er wiederholte dessen Blick durch das Fernrohr, durch den unendlich ferne Objekte in eine distanzierte Nähe gerückt wurden. Dessen lithographierte Spiralnebel

übersetzte er auf Blatt 5, die sprachliche Metapher wörtlich nehmend, indem er eine Spirale als Sprühschablone benutzte. Darauf antwortet auf der linken Bildseite die freie Typographie. Iliazd bildete in seiner Buchstabengestaltung die im Text angesprochenen Sternenfamilien nach (Abb. 15).

„Man kann dieser Gegenüberstellung von Schrift und Sternen eine Deutung geben. So, wie dann und wann ein Stern aus der Unzahl auftaucht – als sich bewegender Planet, als Komet – so taucht aus dem Haufen des Verständlichen dann und wann ein Schriftzeichen auf, dessen Ideogramm uns verständlich wird. Man könnte folgern: den Grenzen des Sehens entsprechen Grenzen des Verstehens“[17].

Max Ernst entwickelte für die ‚Maximiliana’ eine Geheimschrift, die sich teilweise der Lesbarkeit öffnet, andererseits aber auch ornamentales Rätsel bleibt. Die Bildschriften der Indianer Nordamerikas, die altägyptische Bildersprache sowie die Schriftbilder von Henri Michaux nahm er als Vorbilder. Max Ernst sagte, dass die ‚Geheimschrift’ jedoch kein Geheimnis für den ist, der Augen hat zu sehen und Zeichen zu deuten. Auch hier spielt, wie so oft bei ihm, das Sichtbarmachen des Unsichtbaren mit hinein. Er setzte diese Bildzeichen auch als Collageelemente ein. Vergrößerte Zeichen setzte er in die freigeschnittenen Räume ein oder er kombinierte die Blöcke mit Collageelementen. In dieser Schrift gibt es keine Wiederholungen.

„Evan Maurer hat auf Ähnlichkeiten in der Gestaltung mancher Seiten, bei denen weiße Blöcke inmitten dicht mit kleinteiligen Strukturen überzogenen Partien freibelassen sind, mit dem Ägyptischen Totenbuch verwiesen und sowohl eine kosmische Deutung der Hieroglyphen als auch eine Analogie zwischen Schreiber, Schriftgelehrtem und Künstler hergestellt. Dieser ist in der Lage, Nah- und Fernsicht, Mikrokosmos und Makrokosmos in einer

17. Spies, Werner, Max Ernst 1950-1970, Die Rückkehr der schönen Gärtnerin, Köln 1979, S. 111

durchdringenden Gesamtschau zu erfahren. Mit der begrifflich nicht zu entziffernden Schrift hält er die Grenzen des Verstehens bewusst“[18] (Abb. 16).

Max Ernst benutzte für seine Radierungen die verschiedensten Arbeitstechniken, Sprühtechnik, Grattage, Decalcomanie und Spachtelarbeit. Durch die eingeritzten Linien und eingeritzte Schrift entstand ein Raumkasten. Durch die leuchtenden Farben wurde die Tiefe des Bildraums vergrößert.

„Max Ernst bietet in den letzten Jahren seiner Arbeit nicht nur eine Synthese der vielen im Werk angelegten Möglichkeiten. Seine kosmologischen Visionen müssen auch als Metaphern für seine Kunst gelesen werden. Die fernen, nie gesehenen Dinge des Weltalls entsprechen den Offenbarungen, die Max Ernst mit den durch seine vielfältigen Arbeitstechniken angeregten Bildfindungen vorgestellt hat. Die Kosmologien eröffnen den Blick auf das Universum der Kunst von Max Ernst“[19].

Max Ernsts druckgraphisches Werk war immer wieder auch ein Versuch, die Grenzen des Verstehens aufzuzeigen oder aber durch Blickwechsel zu erweitern. Seine bildnerischen Phantasien entzünden sich sowohl an Natur als auch an Technik, an vorzivilisatorischen und der bürgerlichen Gesellschaft der Moderne, im Blick auf das Kosmische oder Organische, an Modellen und Erkenntnissen der Wissenschaft oder individual-psychischen Erfahrungen, an sozialen Phänomenen und intimen Passionen. Indem Max Ernst Subjektives und Kollektives poetisch zu vermitteln suchte, schuf er eine zeitlose frappierende Bildwelt von unerschöpflichem Reichtum.

Abschließend kann man sagen, dass die Polarität von kosmischer Unendlichkeit und menschlicher Begrenztheit in diesem Werk ‚Maximiliana’ durch Bild und Wort aufgezeigt wird.

---

18. Ernst, Max, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke, Köln 1989, S 24

19. Derenthal, Ludger, Pech, Jürgen, a.a.O., S.222

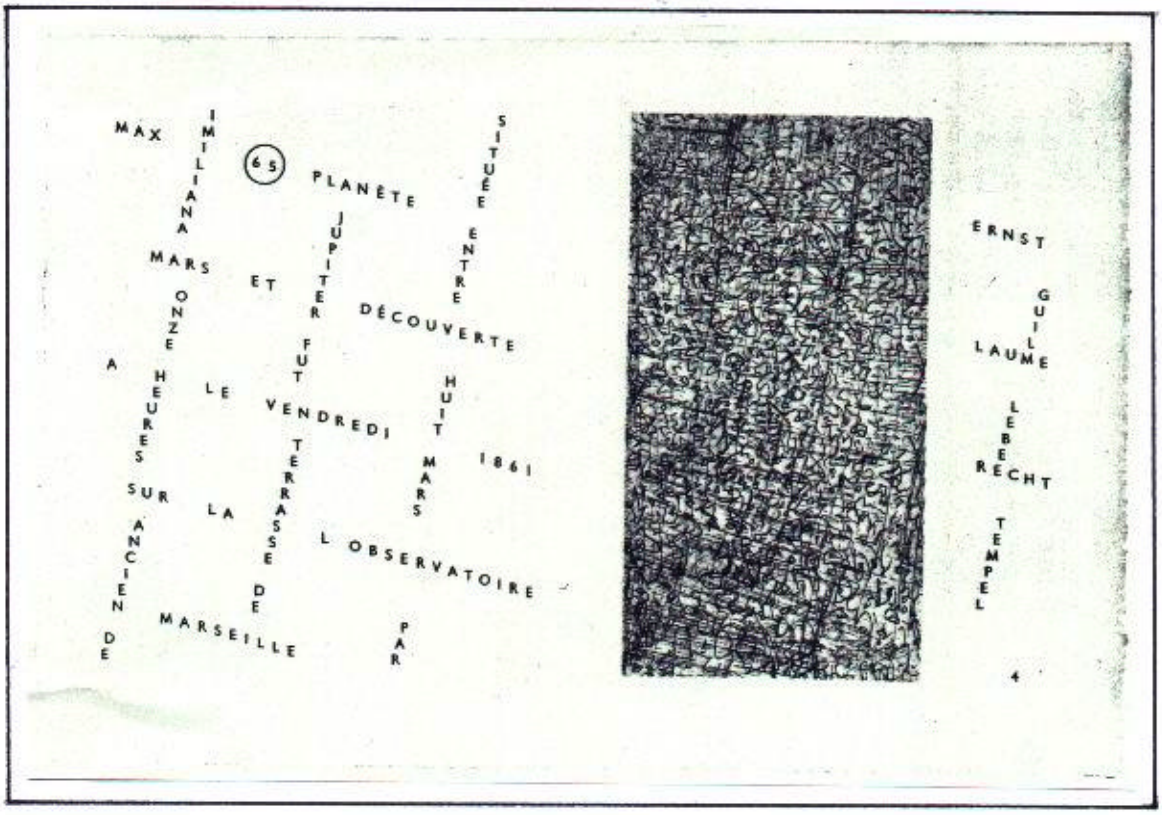

Abb. 11 Maximiliana (Blatt 4) von Max Ernst und Illiazd,
S. 3 und 4 mit Carre'-Typographie, Paris 1964

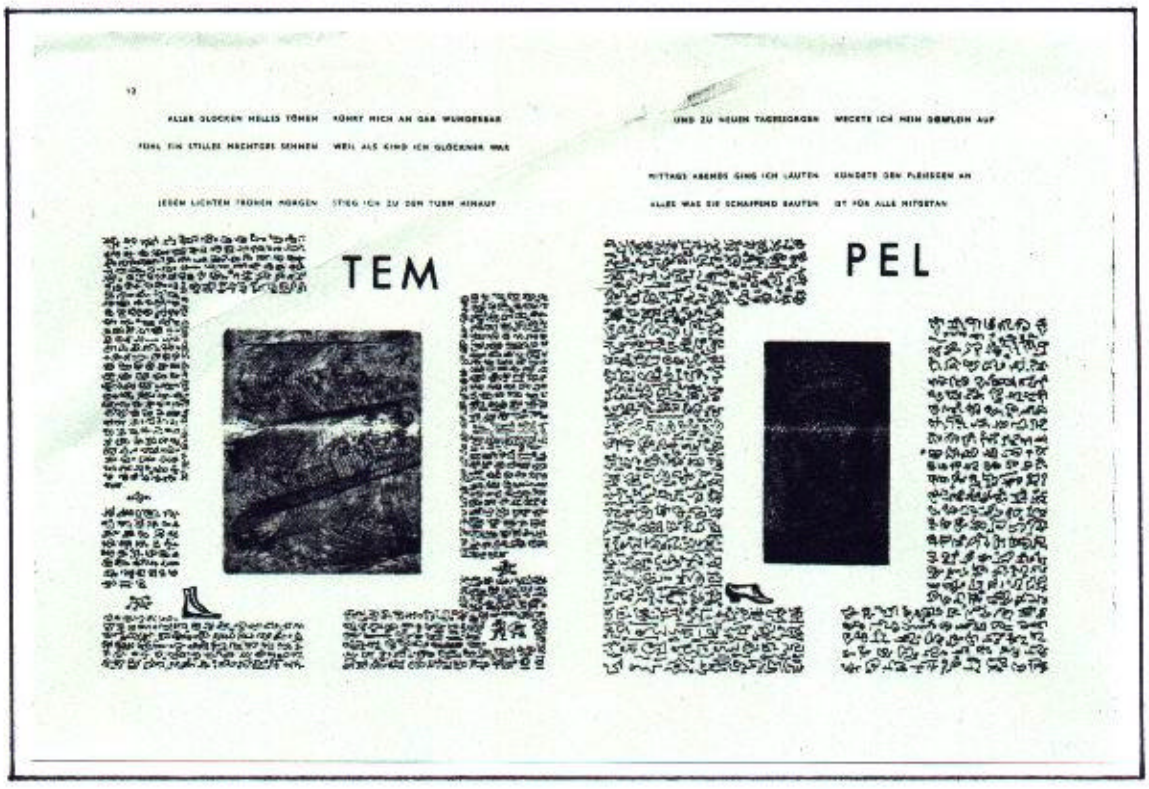

Abb. 12 Maximiliana (Blatt 12L . 12 R) von Max Ernst,
Radierung mit Aquatinta in schwarz, gelb, violett, 1964

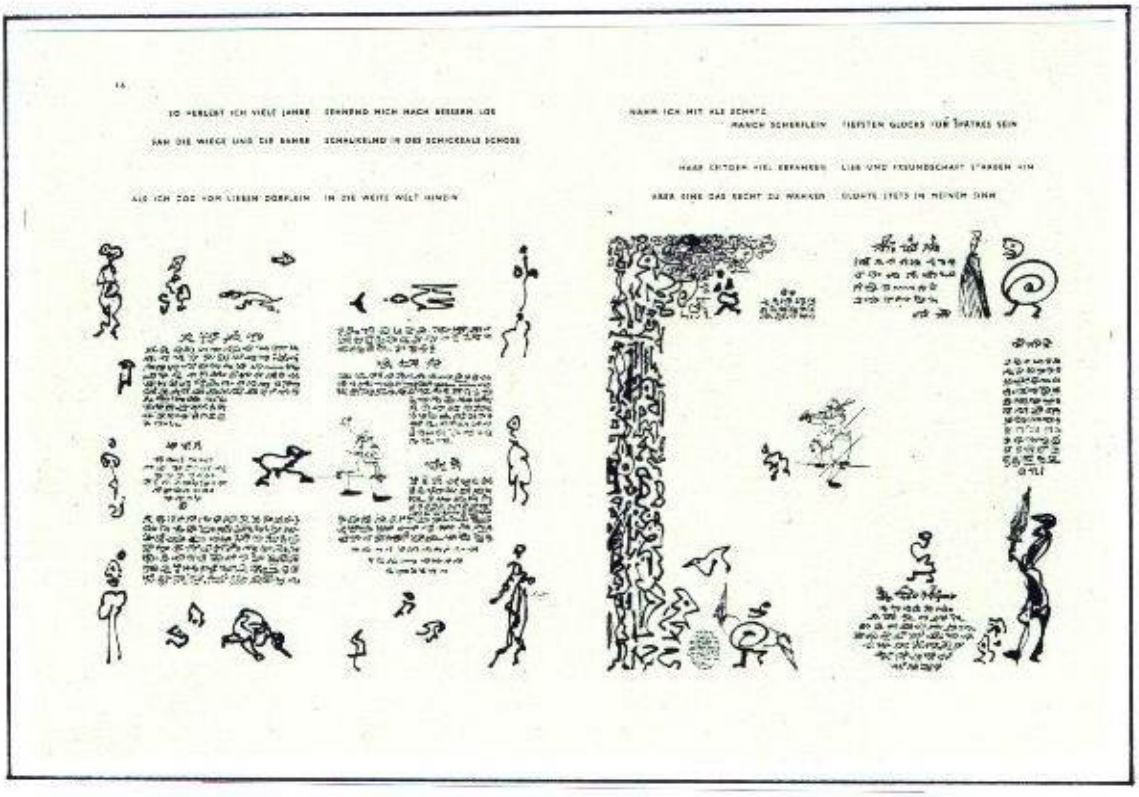

Abb. 13 Maximiliana (Blatt 16) von Max Ernst,
mit Schrift und reproduzierten Zeichnungen, 1964

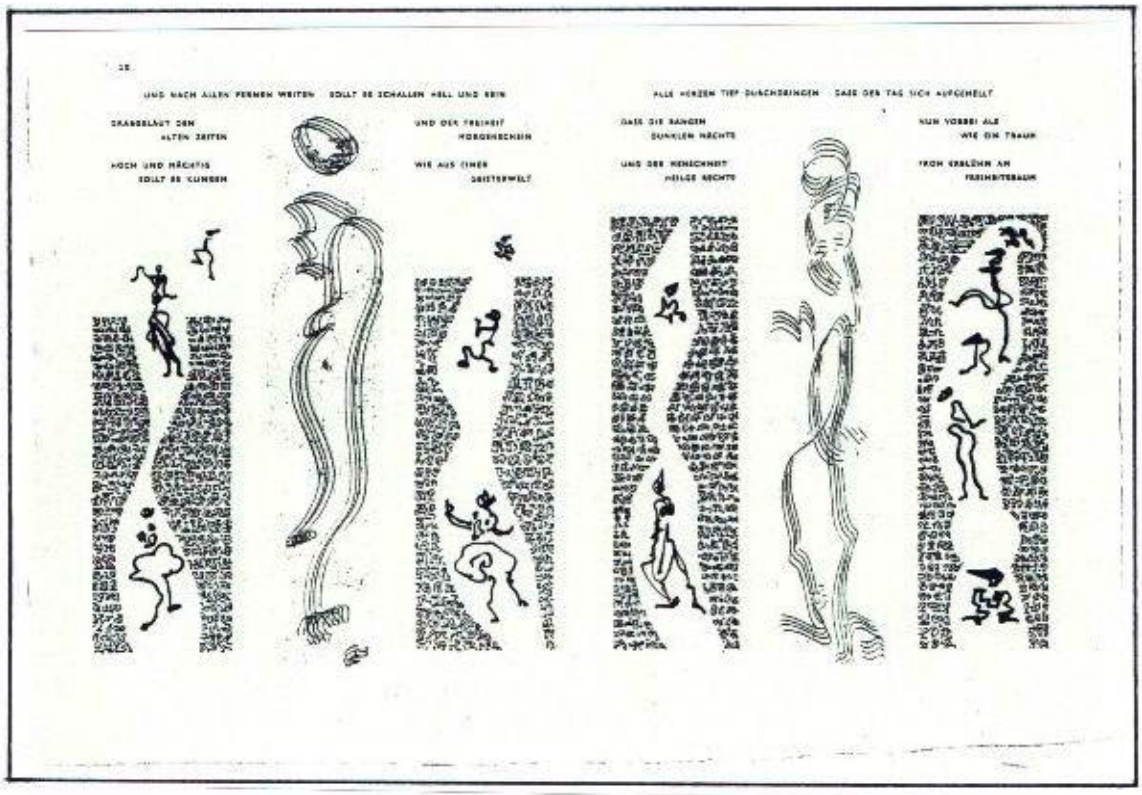

Abb. 14 Maximiliana (Blatt 20 L u. R) von Max Ernst,
Radierung in oliv Farbe gedruckt, 1964

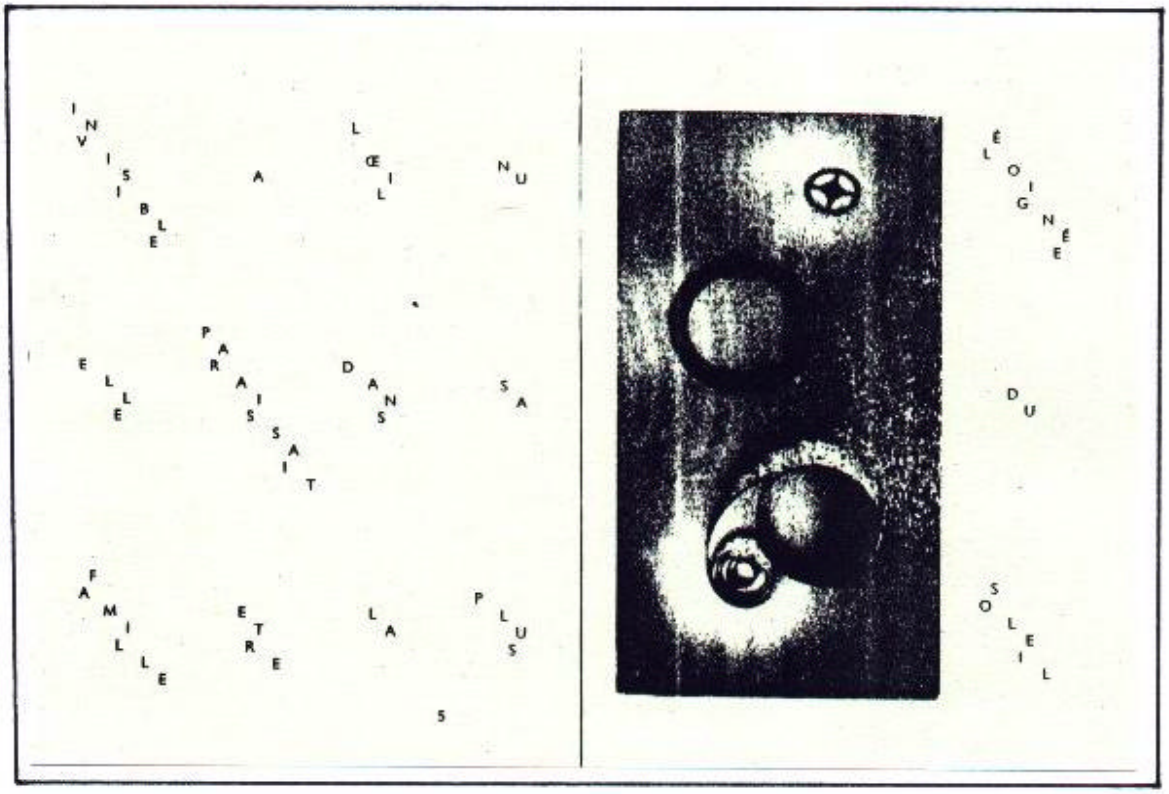

Abb. 15 Maximiliana (Blatt 5) von Max Ernst,
Aquatintaradierung in schwarz, blau, braun, grün, 1964

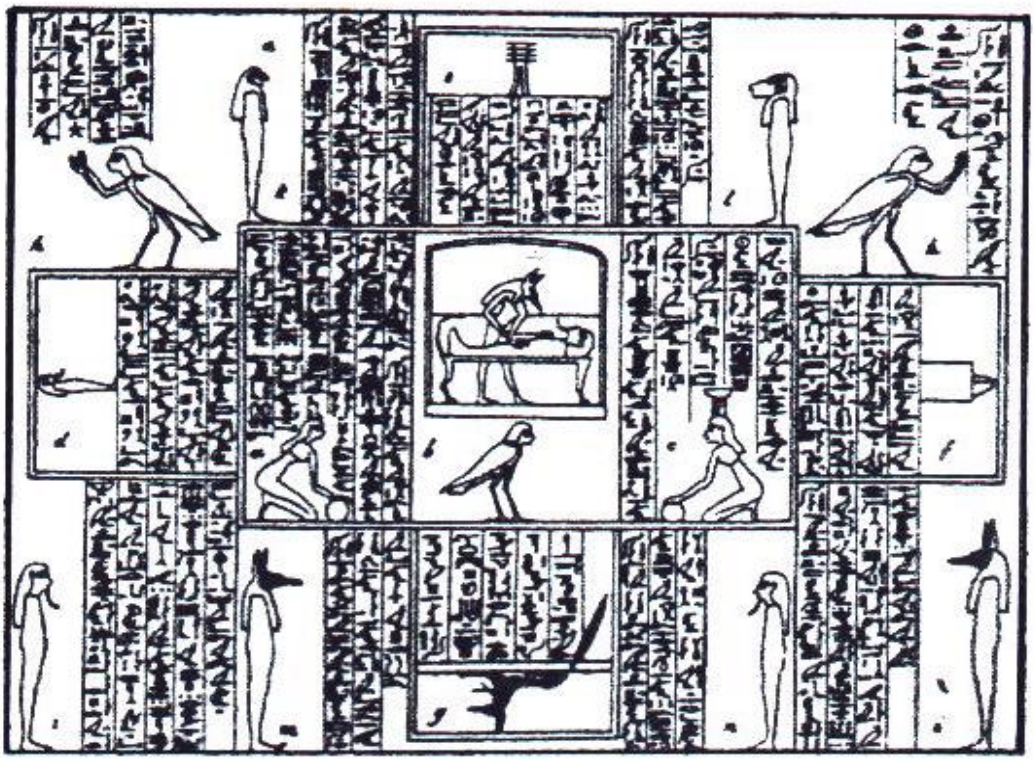

Abb. 16 Das ägyptische Totenbuch, Papyrus,
Paris Bibliotheque Nationale, etwa von 600 bis 31 v. Chr.

3.3 Robert Rauschenberg „Zeichnungen zu Dantes Höllengesang“

Während William Blakes unvollendete Illustrationen zu dem Werk Dantes „Göttliche Komödie“ meist nur Kommentare der einzelnen Episoden sind, umschreiben die Zeichnungen von Rauschenberg und Botticelli den Inhalt eines ganzen Gesanges. Hier werden mehrere Geschehen und Symbole auf ein Blatt vereinigt. Dantes Allegorien sind voll von Anspielungen auf Ereignisse und Persönlichkeiten seiner Zeit. Die in den Gesängen geschilderten Geschehen interpretiert Rauschenberg in Bildern unserer Zeit. Die Identifizierung mit dem 20. Jahrhundert gibt Dantes Offenbarung prophetische Bedeutung.

Rauschenberg verwandte achtzehn Monate lang seine ganze Zeit und Energie auf diese Zeichnungen. Er begann seine Arbeiten Ende 1958 in New York im Alter von 35 Jahren (genauso alt war Dante als er sein großes Werk begann) und beendete sie 1960 in Florida. Er konzentrierte sich auf die Anwendung des zeichnerischen Mediums. Man könnte sagen, dass erst im Dante-Zyklus die autographische Zeichentechnik in der Vielfalt ihrer Möglichkeiten voll zum Tragen gekommen ist. Er ging dabei konsequent chronologisch vor. Er bearbeitete Blatt für Blatt des „Inferno“ bis die ganze Serie von 34 Zeichnungen vollendet war. Er arbeitete sehr intensiv und konzentriert in einem für ihn sehr kleinen Format von maximal 37x 39,3 cm. Für dieses Werk existierte kein konkreter Illustrationsauftrag.

Er achtete sehr darauf, dass seine Arbeit nicht in Konkurrenz zum Werk Dantes stand. Sowohl Rauschenberg als auch Dante benutzten für ihre Interpretationen eine praktikable Bildsprache, um die Ereignisgefühle sowie die Atmosphäre der Höllenlandschaften aufzeigen zu können. Um den Unterschied zwischen einem Helden und einem Missetäter erkennbar zu schildern, zieht Rauschenberg Klischees, die eine unmittelbar erlebte Situation sowie politische Sachverhalte der Jetzt-Zeit zur Verbildlichung heran. Seine Technik

führt andererseits dazu, dass die spiegelverkehrt erscheinenden Wirklichkeitshinweise als Abbild von Wirklichkeit nicht allzu wörtlich genommen werden müssen.

Verschiedene namhafte Künstler versuchten die „Göttliche Komödie“ zu illustrieren, wie z.B. Federico Zuccari – William Blake – Gustave Dore – Dali usw. Erst Rauschenberg gelang es im 20. Jahrhundert den Ablauf der Gesänge historistisch nachzuvollziehen. In diesem Werk Dantes hat Rauschenberg die Inferno-Ikonographie auf die heutige Zeit übertragen. Ein Übergewicht der literarisch-illustrativen Komponente ist bei ihm durch den Handlungsablauf einer gewissermaßen öffentlichen Bildsprache nicht zu befürchten. „Die aus dem Zeitgenössischen gewonnene Lebendigkeit stellt eine glaubhafte Verbindung her zwischen Rauschenberg, Dante und nicht zuletzt auch Sandro Botticelli, der im Auftrag eines Medici Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts ebenfalls einen Zyklus zur „Göttlichen Komödie“ gezeichnet hatte, von dem 92 Wiedergaben auf Pergament erhalten blieben“[20]. Sowohl Botticelli als auch Rauschenberg setzten sich sehr intensiv mit dem Text auseinander, um die Wirklichkeit zu finden.

Rauschenbergs Methode wird durch seinen Einfallsreichtum gekennzeichnet. Er versucht neue Wege der Technik zu gehen. Er überträgt gedruckte Bilder auf das Zeichenpapier. Teile des Zeichenblattes werden mit einem Lösungsmittel für Druckerschwärze befeuchtet. Dies ist entweder Terpentin oder Feuerzeugbenzin. Das angefeuchtete und dadurch transparente Blatt wird auf ein Bild in einer Zeitschrift oder Zeitung gelegt. Nun reibt der Künstler das Blatt mit der Spitze eines leeren Kugelschreibers oder mit einem Bleistift. Manchmal wird das Papier durch die Reibung durchbrochen. Die

20.Rauschenberg, Robert, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, München Zürich, 1979, S. 23

Druckerschwärze löst sich an dem frottierten Ausschnitt und erscheint nun spiegelverkehrt auf dem Zeichenblatt (Abb. 17).

Seine Zeichnungen wirken durch diese Technik, in denen er jeweils mehrere Foto-Frottagen vereint, wie Collagen. Er benutzt Druckfragmente der heutigen Zeit und nimmt viele seiner Fotoübertragungen aus dem Bereich Sport, andere aus dem politischen Leben oder der Welt der Industrie, in diesem Fall aus dem Amerika des 20. Jahrhunderts. Er verwendet in seinen Zeichnungen verschiedene Materialien und Techniken, wie Gouache, Aquarell-Lavierungen, Pastell, Kreide, Bleistift und Schabetechnik. Seine Methode wird auch „Kombinationszeichnung“ genannt, obwohl es mehr ein graphischer Ausdruck seines Glaubens an das Gleichgewicht zwischen Kunst und Wirklichkeit ist.

„Ich will nicht, dass ein Bild wie etwas aussieht, das es nicht ist; und ich bin der Meinung, dass ein Bild wirklicher ist, wenn es aus Teilen der wirklichen Welt gemacht ist“[21].

Dante war kein Theologe, trotzdem stand er auf dem Boden der damaligen Weltanschauung. Vernunft und Religion sowie die Verantwortung des Menschen auf Erden und in einem späteren Leben prägte sein Ordnungssystem. Seine Gesänge gehören dem Geist des mittelalterlichen Christentums an und nicht der Renaissance.

Um die ‚Göttliche Komödie’ Dantes besser zu verstehen ist die Kenntnis der italienischen, besonders der toskanischen Geschichte um 1300 genauso wichtig wie die der klassischen Mythologie. Diese verliehen seinen Allegorien so viel Farbe. Man erkennt in seiner Komödie eine Welt, die durch Furcht, Unsicherheit und Aufruhr bedroht war, genauso wie wir es in der heutigen Zeit

21. Rauschenberg , Robert, Katalog, Staatliche Kunsthalle Berlin,1980, S. 118

noch kennen. Dante wurde wegen seiner politischen Machenschaften in seiner Abwesenheit zum Tode durch Feuer verurteilt. Während seines Exils schrieb er die ‚Göttliche Komödie'.

Im Gegensatz zu Botticelli gibt Rauschenberg kein Gesamtbild des Höllenraumes. Dantes Vision ist so farbig dargestellt, dass man sich diesen Raum sehr gut vorstellen kann. Es ist eine trichterförmige Höhle, deren Spitzen bis zum Mittelpunkt der Erde reichen. Neun Kreise, die die Hölle darstellen, beherbergen jeweils größere Sünder. König Satan, der Fürst des Bösen, lebt im neunten Kreis, dem Boden der Hölle (Abb. 18).

Rauschenberg übernimmt das Gedankengut Dantes. Der Zyklus gerät unter diesem Gesichtspunkt zur Selbstreflexion. Alle neun Höllenkreise werden durchschritten. Diese sind konzentrisch angeordnet, werden immer enger, reichen bis zum Erdmittelpunkt und beherbergen jeweils immer schwerwiegendere Sünder.

Der Eingang zur Hölle ist ein Tor mit der berühmten Inschrift „Ich bin der Eingang in die Stadt der Schmerzen ... Tu, der du eintrittst, alle Hoffnung ab"[22]. Um den ersten Kreis zu erreichen, muss man den Fluss Acheron überqueren (Abb. 19). Jeder Kreis ist durch mächtigen Hindernisse von dem nächsten getrennt. Diese einzelnen Kreise werden in Ränge für die verschiedenen Arten einer Sünde unterteilt. Die Hölle wird von den Seelen oder Geistern der Menschen bewohnt, die für ihre Sünden ewige Qualen leiden. Für Dante sind diese Strafen angemessen, ohne Hoffnung auf Milderung oder Änderung.

Der Dichter Virgil ist für Dante der Führer durch die Hölle. Er vertritt die menschliche Vernunft. Virgil berichtet Dante, dass die Kraft der göttlichen

22. Rauschenberg, Robert, a.a.O., 1980, S. 118

Liebe, die sich im Glauben manifestiert, Erlösung bringen kann, wenn die menschliche Vernunft am Ende angelangt ist. Dantes Symbol für die göttliche Liebe ist die Idealgestalt seiner verstorbenen Geliebten, Beatrice.

Rauschenberg verwendet in seinen 34 Zeichnungen verschiedene Symbole für die beiden Dichter. Er stellt sie als watende Figuren, als Fußstapfen und, in den eiskalten Höllenregionen, als Skiläufer dar. Manchmal erkennt man sie mehrmals auf einem Blatt. Auf der Illustration zu dem 17. Gesang stehen sie z.B. einmal oben am Rand eines Abgrundes und sind in der gleichen Zeichnung noch einmal unten auf dem Rücken eines Ungeheuers zu sehen (Abb. 20).

Das Symbol für Virgil als Führer und Meister ist oft ein Arm oder eine Hand. Im 12. Gesang wird er als Adlai Stevenson im Vergleich zu John F. Kennedy, der als Dante erscheint, dargestellt (Abb. 21). Rauschenberg zeigt ihn auch als Wächter, als Baseball-Schiedsrichter, als antike Statue, als Astronaut, als Froschmann oder einfach als großes „V“. In Rauschenbergs Illustrationen ist Virgil aktiver als Dante und seine Gesten sind ausdrucksvoller. Rauschenberg stellt Dante häufig als ein mit einem Handtuch bekleideten Mann dar. Dies Motiv ist eine Fotographie aus der Zeitschrift „ Sports Illustrated“ (Abb. 22). Für Rauschenberg ist er jedermann. Manchmal erkennt man nur ein Stück eines Mannes, manchmal erscheint er zweimal auf einem Blatt. Im letzten Gesang, dem Jahrestag der Wiederauferstehung, taucht Dante aus der Hölle auf. Hier wird er mit seinem Spiegelbild gezeigt (Abb. 23), dieses ist typisch für Rauschenbergs Übertragungsmethode. Rauschenberg zeigt Dante aber nicht nur als Mann mit dem Handtuch, sondern auch mit einem Astronautenhelm, als ein Augenpaar, als Fragezeichen, als ein paar Hosenbeine oder wie Virgil nur mit dem Anfangsbuchstaben. Dies kann man besonders in den ersten zwanzig Gesängen beobachten.

Rauschenberg wiederholt auch andere Symbole, Zeichen und Abkürzungen in seinen Illustrationen. Ein Pfeil bedeutet z.B. Richtung und Übergang. Rauschenberg benutzt ihn aber auch für Gemütsbewegungen und Situationen. Lärm, Gewirr und Erregung drückt er in bestimmten Farbspritzern und Stakkato-Bleistiftstrichen aus. Rauschenberg benutzte für seine Illustrationen Strathmore-Papier.

Jedes Blatt muss vertikal von oben nach unten, meist von oben links nach unten rechts, gelesen werden. Die meisten Zeichnungen zeigen eine Dreiteilung auf, wie die Terzinen, die Dante eigens für die „Göttliche Komödie“ zu Ehren der Dreifaltigkeit erfand. Wie schon bei Botticelli und in der früheren italienischen Malerei zeigt auch Rauschenberg in seinen Illustrationen aufeinanderfolgende Handlungen gleichzeitig. Die Gegenüberstellung von Thema und Handlung in Zeit und Raum wirken in ihrer Idee kinematographisch und in ihrer Bewegung choreographisch.

Rauschenberg erreicht auf zahlreichen Bedeutungsebenen eine großartigen Darstellungsdichte, die er Schicht für Schicht, Schatten um Schatten transparent übereinander legt und in sich verzahnt. Er bringt in seinen Zeichnungen der 34 Gesänge den Inhalt sowie die räumlichen Situationen zum Ausdruck. Rauschenberg wählte eine synoptische Gliederung. Diese zwingt den Betrachter, dem bildlichen Ablauf kontinuierlich zu folgen. Die Höllenwanderung muss von links oben nach rechts unten gelesen werden, damit sie verstanden wird.

Die Interpretationen von Rauschenberg erhielten ihre Ausdrucksstärke durch die Treue dem Danteschen Original gegenüber. Diese nahm von Gesang zu Gesang zu. Wenn man den Text mit den bildlichen Darstellungen vergleicht, werden die zuerst verschleiert und dunkel erscheinenden Darstellungen verständlich. Rauschenberg wählte weniger Episoden als Botticelli. Seine Methode ist ganz bewusst synoptisch.

Was Rauschenberg über die Gleichwertigkeit der Bildteile seiner Combine-Gemälde sagt, ließe sich uneingeschränkt auch auf die erzählerischen Besonderheiten seiner Dante-Zeichnungen beziehen:

„Ich begriff, dass man die Details nicht auf einen Blick erfassen sollte, dass es möglich bleiben musste, von einer Stelle zur anderen zu schauen, ohne einen größeren bildlichen Zusammenhang zu fühlen. Meine Aufgabe war es, eine Oberfläche zu gestalten, auf die sich der Blick stets neu einstellen muss und die zu einer Untersuchung der Einzelheiten einlud “[23].

23. Swenson,G.R., Rauschenberg paints a picture, in: Art News, April 1963, S.45

Abb. 17 Dantes Höllengesang von Robert Rauschenberg,
Übertragung von Zeitungspapier, Collagen, 1970

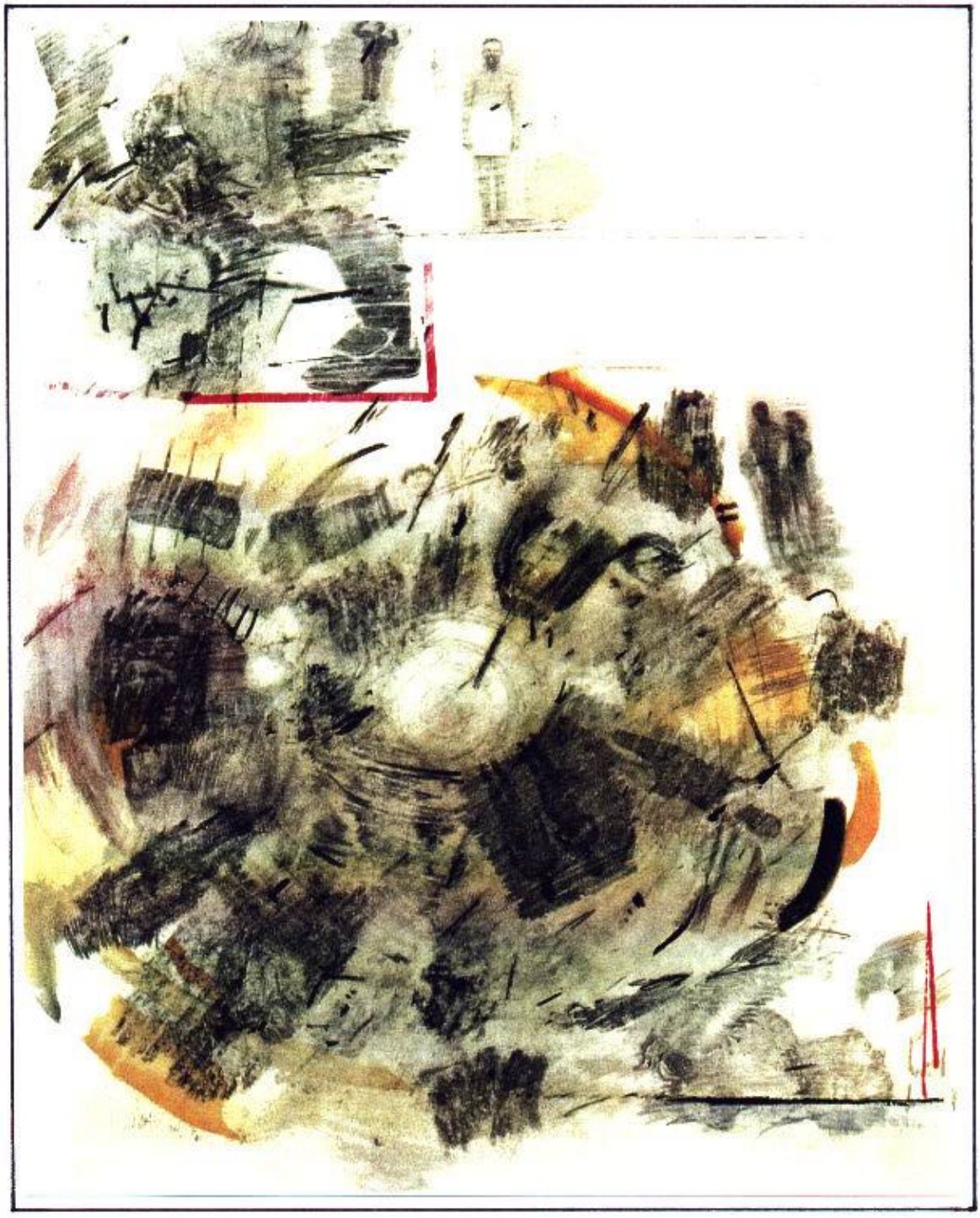

Abb. 18 Dantes Höllengesang (5. Gesang) von Robert Rauschenberg, Zeichnung, Foto-Frottage, 1959/60

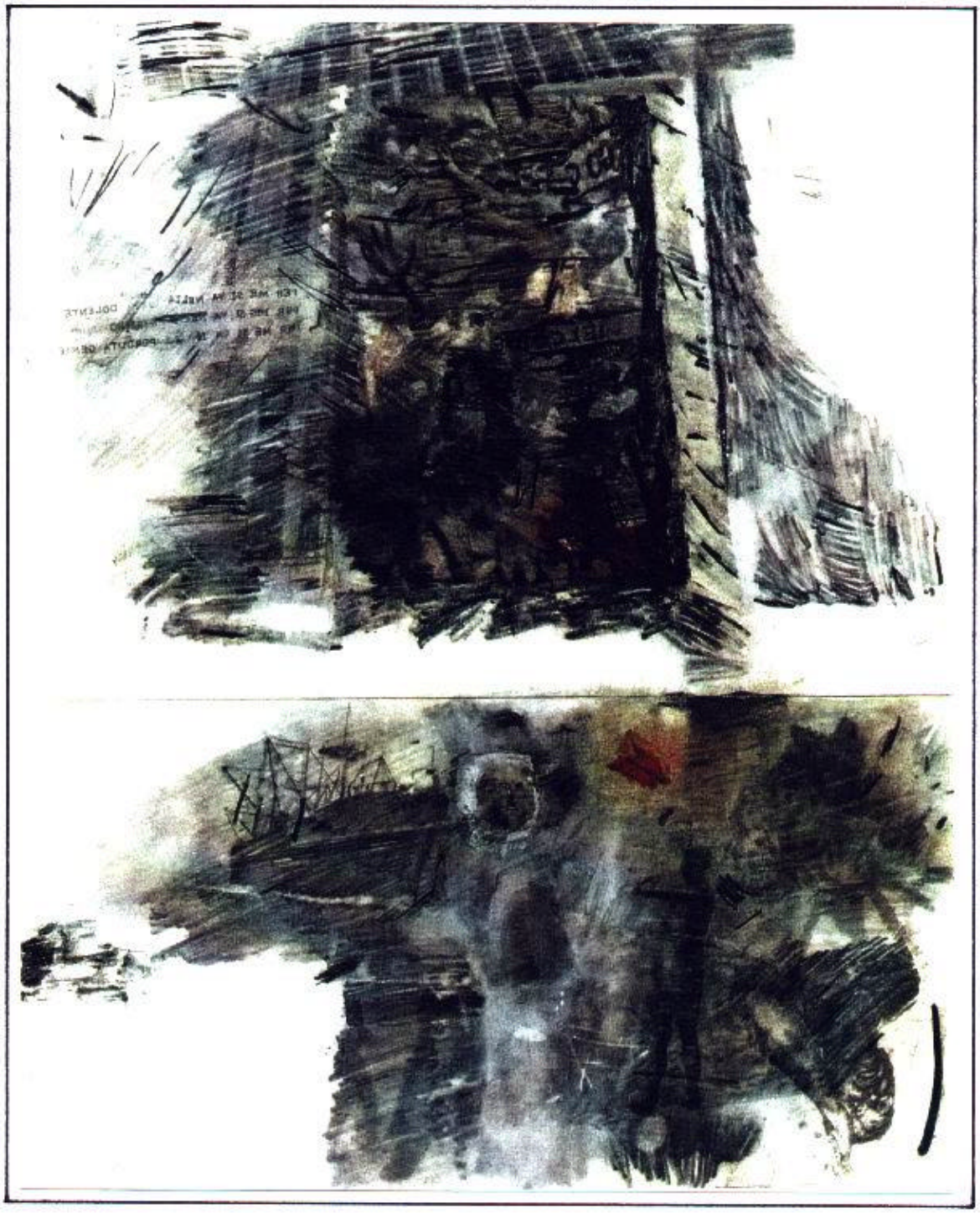

Abb. 19 Dantes Höllengesang (3. Gesang) von Robert Rauschenberg, Zeichnung, Kreide, Bleistift, Foto-Frottage, 11959/60

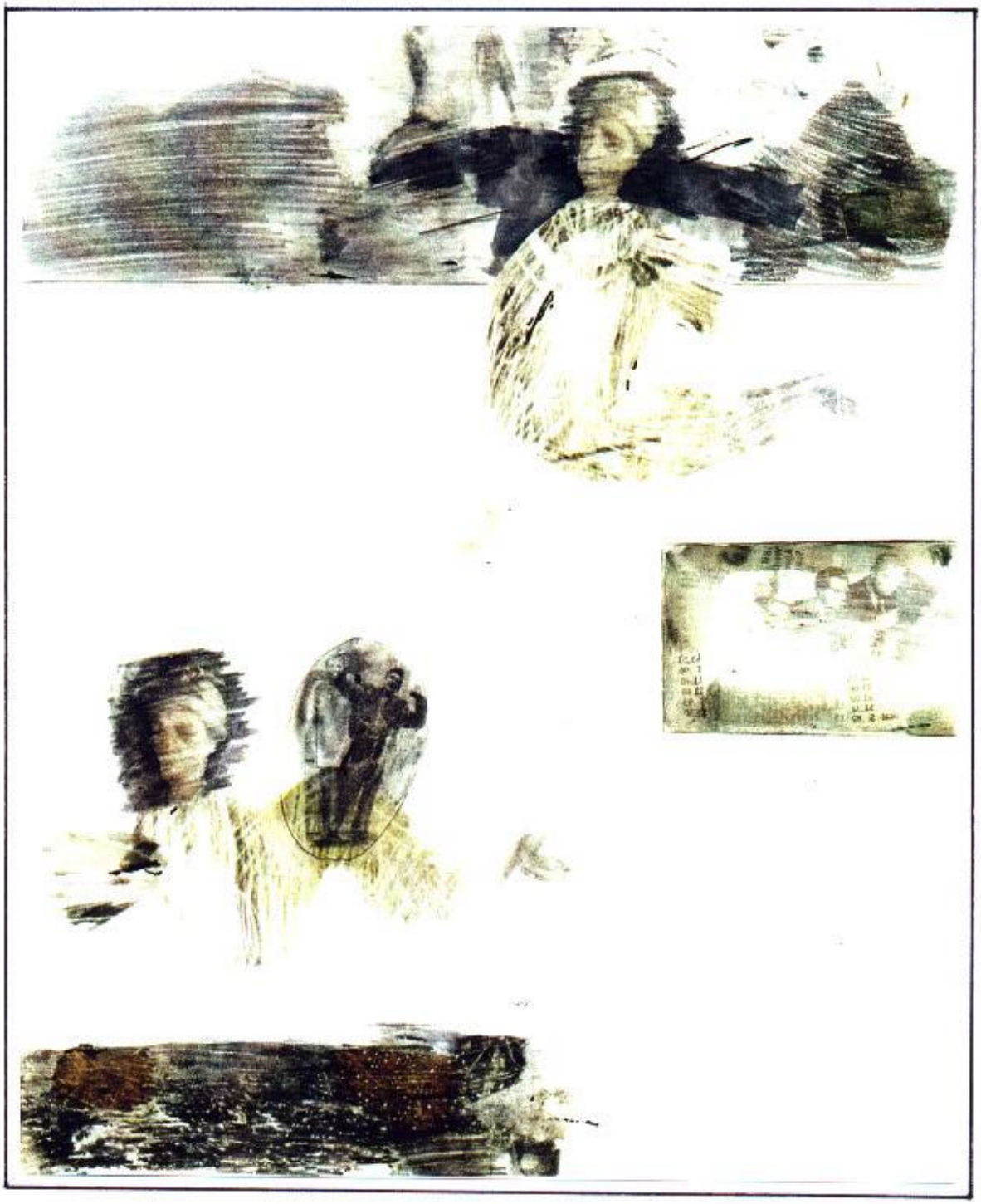

Abb. 20 Dantes Höllengesang (17. Gesang) von Robert Rauschenberg, Foto-Frottagen mit Bildern der heutigen Zeit, Bleistiftzeichnung

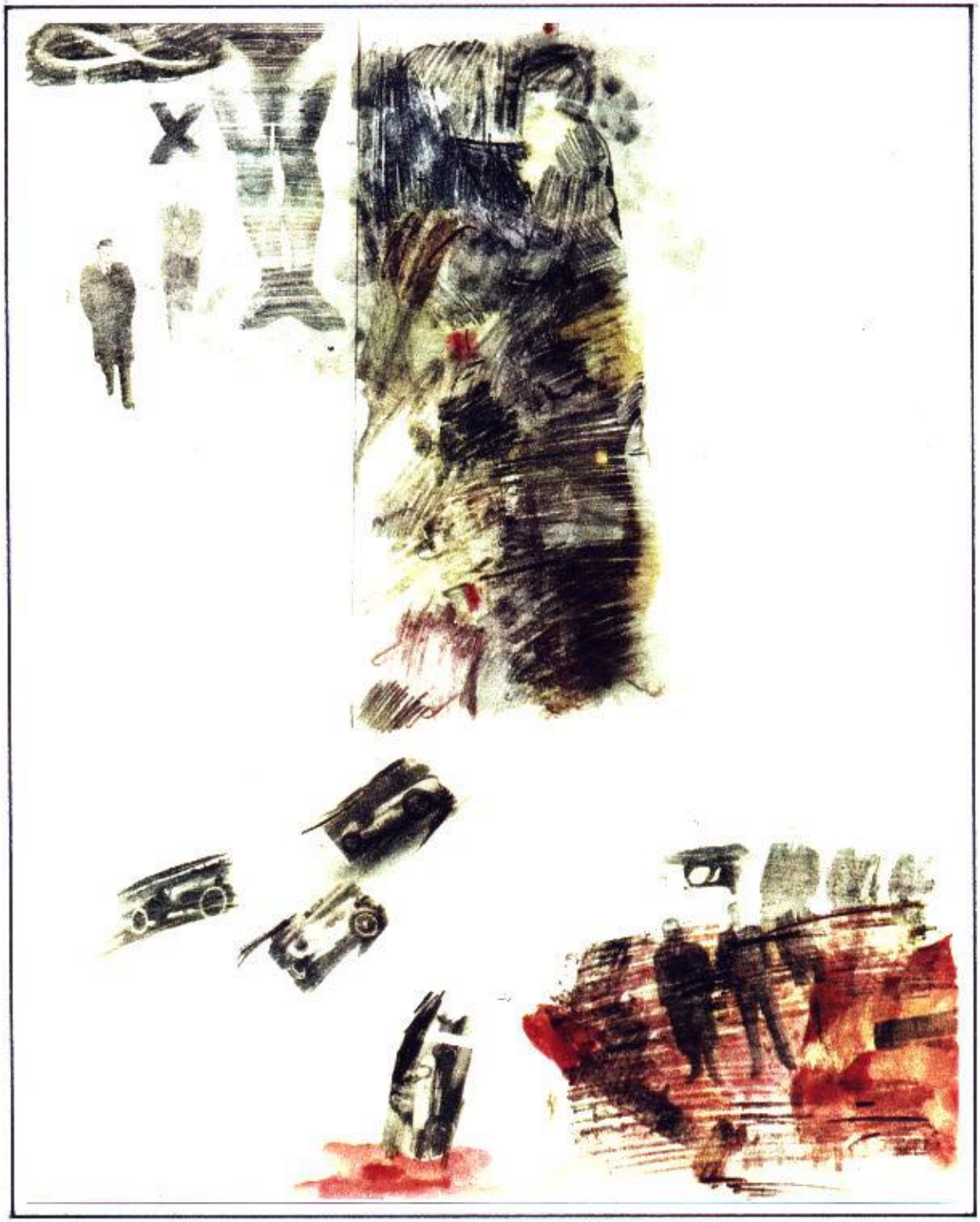

Abb. 21 Dantes Höllengesang (12. Gesang) von Robert Rauschenberg, Foto-Frottage, Gouache, Aquarell, 1959/60

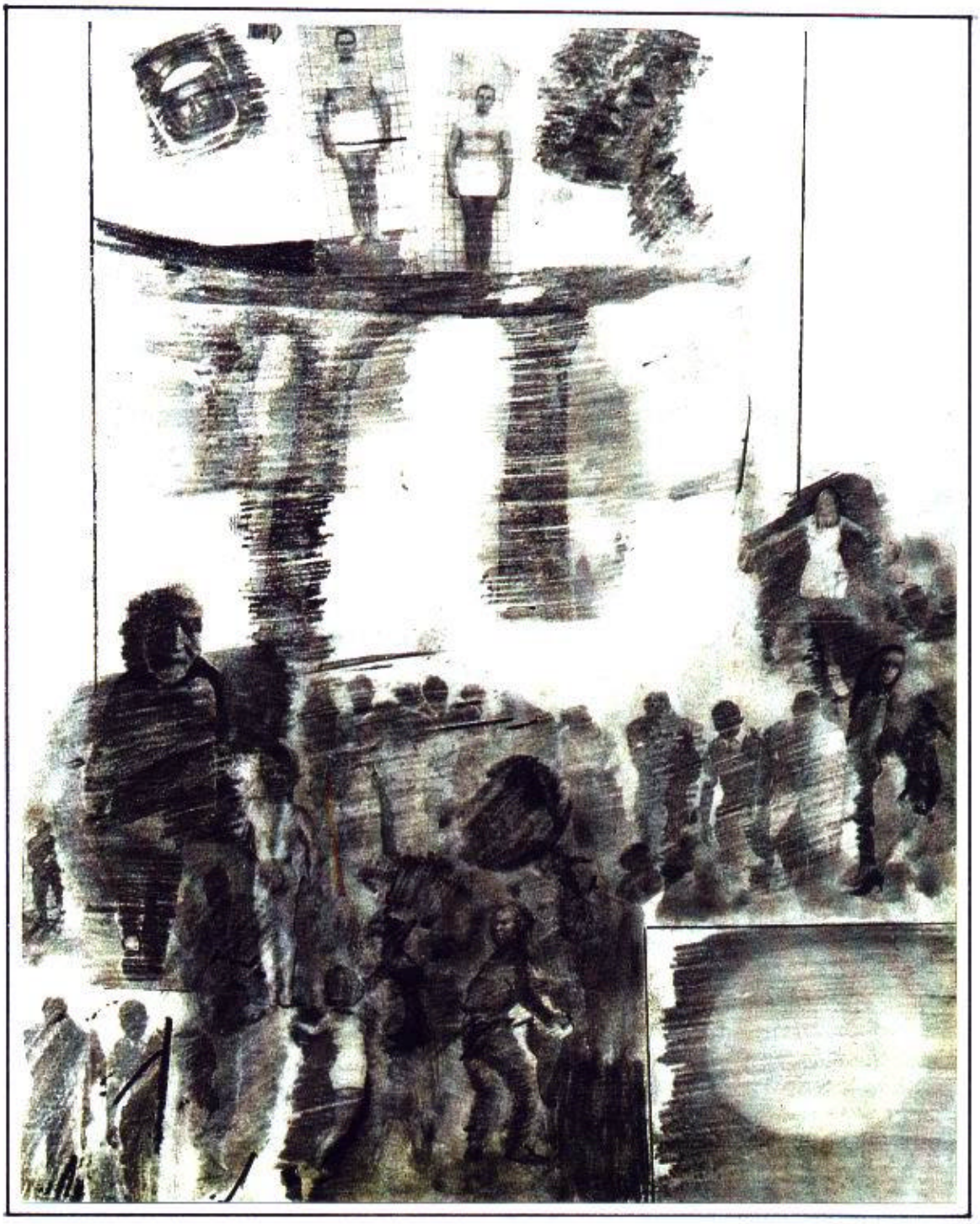

Abb. 22 Dantes Höllengesang (20. Gesang) von Robert Rauschenberg, Foto-Frottage, Kreide- und Bleistiftzeichnung, 1959/60

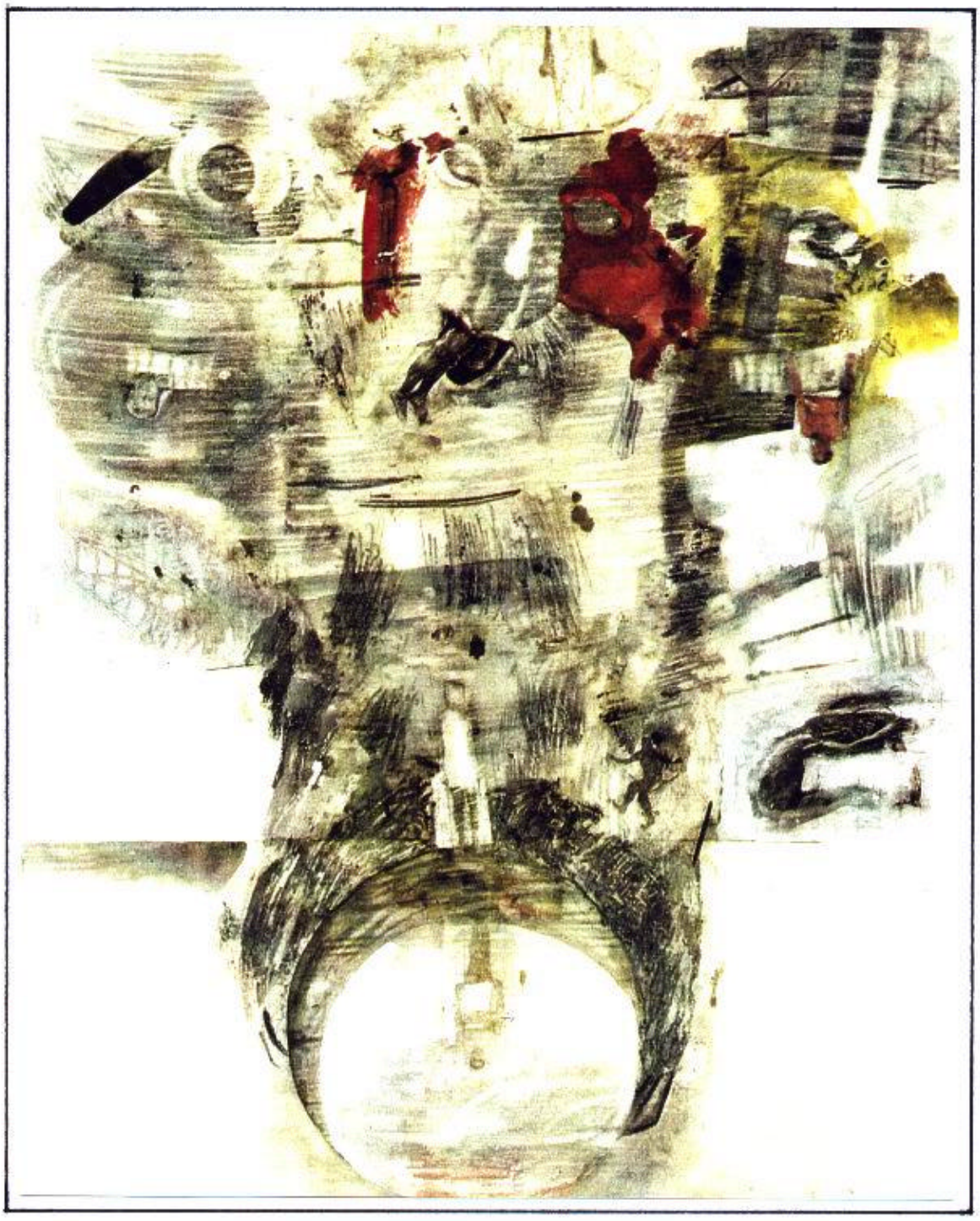

Abb. 23 Dantes Höllengesang (34. Gesang) von Robert Rauschenberg, Gouache, Aquarell, Bleistiftzeichnung, Foto-Frottage, 1959/60

3.4 Zusammenfassung

Ich habe bewusst die drei Künstler Baumeister, Rauschenberg und Ernst so ausführlich behandelt, weil ihre Arbeiten einen wichtigen Wendepunkt von der konventionellen Illustration hin zur eigenständigen Kommentierung der Textvorlagen durch Bildfolgen markieren. Baumeisters Zeichnungen zu Gilgamesch sind auch als nahezu autonome Bildfindungen zu betrachten. Der Künstler notiert den betreffenden Text lediglich auf der Rückseite der jeweiligen Zeichnung. Auch Rauschenbergs Arbeiten bestehen eigenwillig neben den Texten.

Was im thematischen Rahmen meiner Arbeit wichtig ist, beide Künstler entwickeln eine spezifische Technik zur Ausformulierung ihrer Bildideen.

„Götz Adriani zählt diesen Zyklus zusammen mit den 1925 von Max Ernst erfundenen Frottagen zur „Histoire Naturelle“ und von den 1943 entstandenen Gilgamesch Zeichnungen von Willi Baumeister zu den bedeutendsten Zyklen des 20. Jahrhunderts“[24].

Wenn ich die Maximiliana vom Max Ernst dazunehme, so ergeben sich durch diese grundlegenden Werke immanent wichtige Ausgangspunkte für die darauffolgende Entwicklung des Künstlerbuches.

24.Adriani, Götz, in Robert Rauschenberg, Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949-1979, Ausst. Katalog, Kunsthalle Tübingen 79, S. 95

4.

Klärung und Einordnung der zugrundeliegenden Begriffe und Sachverhalte

4.1 Definition des Künstlerbuches

Man kennt viele unterschiedliche Definitionen des Künstlerbuches. Viele Merkmale treffen auf alle Künstlerbücher zu. Im Folgenden orientiere ich mich an den Definitionen, die Katja Deinert in ihrer Publikation über Künstlerbücher aufführt.

Die Merkmale der Künstlerbücher „beziehen sich auf Elemente des traditionellen Buches, entweder durch ihr Aussehen, ihr Format, ihre Materialität oder die Tatsache, dass sie durch Text und/oder Bild gestaltet sind, um so die vom Künstler beabsichtigte Idee visualisieren zu können, die in dieser Art durch nichts anderes so auszudrücken wäre.

Viele andere Aspekte der Kennzeichen von Künstlerbüchern treffen also nur nur noch auf einen Teil der Kunstproduktion zu, die unter dem Begriff ´Künstlerbuch` zusammengefasst ist. Nicht immer ist der Künstler auch Hersteller seiner Bücher in allen hereinspielenden Bereichen wie Vervielfältigung, Buchbinderei und Vertrieb, und nicht alle Künstlerbücher sind zur Produktion bestimmt. Nicht alle Künstlerbücher sind dauerhaft, tragbar, preiswert und wenig wertvoll. So wird das Künstlerbuch in vielen Erläuterungen, entsprechend dem jeweiligen Vorverständnis oder Konzept des Autors, weiter einengend definiert.

Germano Celant, der sich als einer der Ersten theoretisch mit dem Thema auseinandergesetzt hat, bezieht sich vor allem auf die konzeptuelle Kunst, so sieht er das Künstlerbuch“[25].

„ als eine Kunstform aus Seiten, Format, Nummerierung und Dimension , zu der der Text als ein äußerliches Element zur formalen Argumentation

25. Deinert, Katja, Künstlerbücher, Verlag Dr Kovac, Hamburg, 1995, S. 47

willkürlich und austauschbar hinzutritt. Das Buch wird als abstraktes Phänomen zu einer neuen Möglichkeit des direkteren Ausdrucks einer elementaren Aussage oder eine Gegebenheit wie Leinwand und Linie"[26].

Von einem ganz anderen Vorverständnis scheint dagegen Rolf Dittmar bei der Zusammenstellung der Exponate für die documenta 6 ausgegangen zu sein, deren Schwerpunkt auf objekthaften Büchern lag.

Dittmars *„zentrale These ist es, dass die hier präsentierten ´Bücher` nicht Vermittler, Verdeutlicher von Informationen im herkömmlichen Sinne, von ´Fremdinformationen` also, sein wollen, sondern in bewusster Negierung dieser Sachinformationsvermittlung Träger künstlerischer Eigeninformationen, womit das Buch als Kunstwerk zum Thema seiner selbst werde. (Man müsse) sich mit dem einzigen gemeinsamen Nenner, der Infragestellung des alten Mediums Buch als Fremdinformationsvermittler, begnügen"*[27].

D.h., dass sich Rolf Dittmar hauptsächlich auf die Buchobjekte der Abteilung Künstlerbücher der 6. documenta bezieht und weniger auf das Auflagenbuch. Tatsächlich handelt es sich bei den damals ausgestellten Werken hauptsächlich um Unikate.

Anders sieht es der Tübinger Galerist Hartmut Honzera, den Katja Deinert ebenfalls für ihre Definition des Künstlerbuches heranzieht. Er meint:

„G*emeinsam ist allen (Künstlerbüchern) .... dass es sich um ein Buch handelt, bei dem nicht die massenhafte Verbreitung eines Textes oder einer bildlichen*

---

26. Celant, Germano, The Record as Artwork. From Futurist to Conceptual Art. The Collection of Germano Celant., Forth Worth 1978, zitiert nach dt. Übersetzung, S. 84

27. Zusammenfassung der Definition Dittmars, Rolf durch Brall, Artur: Künstlerbücher, Artists' Books, Bookas as Art, Frankfurt am Main 1986, S.8

Information im Vordergrund steht, sondern eine bestimmte künstlerische Gestaltung, meist in Verbindung mit einem Text oder doch zu mindestens in der Form eines Buches“[28].

Diese verschiedenen Ansatzpunkte bei der Definition des Künstlerbuches durch Celant, Dittmar und Honzera, zeigen, dass es keine einheitliche Definition für den Begriff Künstlerbuch gibt. Sie gehen dabei von verschiedenen Künstlerbuchtypen wie Konzept-Künstlerbücher, Buchobjekte und Malerbuch/Handpressendruck aus, so dass Katja Deinert im weiteren Verlauf ihrer Arbeit versucht einen Oberbegriff zu finden und kommt folgerichtig bei den Sparten Malerbuch, Pressendruck, Buchobjekt und Objektbuch zu dem Oberbegriff Künstlerbücher.

Crispolti behauptet, dass es einen Unterschied gibt zwischen dem Buch, das der Sammler schöner Bücher, der Bibliophile wertschätzt und den eigentlichen Künstlerbüchern. Er sagt: „Das Künstlerbuch ist kein seltenes und kostbares Buch, herausgegeben für Bibliophile, mit raffiniert gedrucktem Text und Bild und mit graphischer Technik gedruckt. Das Künstlerbuch ist auch nicht das isolierte Objekt, d.h. ein vom Künstler durch eine künstlerimmanente Typologie in ein eigenständiges Objekt verwandelte Skulptur. Es ist nicht ein Buch, das ein Kunstwerk wird, sondern es ist vielmehr das künstlerische Werk, das zum Buch erklärt wird“[29].

Das Künstlerbuch, ein hergestelltes Buchwerk, das befragbar und unmittelbar berührbar als Seite ist, fordert wie ein Tagebuch oder ein Lieblingsbuch ständig zum Durchblättern auf, da sie an Erinnerungen gebunden sind. Diese Kunstwerke in Buchform erhalten und fördern die Sinne und die Phantasie.

---

28. Honzera, Hartmut,W. Buchkunst der achtziger Jahre. In: Hanebutt-Benz, E.(Hrg): Imprimatur: Neue Folge XIII, Frankfurt am Main 1989, S. 187

29. Havekost, Hermann, Künstlerbücher Buchobjekt, Oldenburg, 1986, S. 36/37

Als handwerkliches Einzelprodukt wird das Künstlerbuch durch die individuelle Bearbeitung des Materials aufgewertet. So ergibt sich ein neuer, unmittelbarere und intimer Bezug zwischen dem Text, dem Material, dem Bild und den Druckmedien. Das Künstlerbuch ist kein hergestelltes Massenprodukt, sondern bedeutet unmittelbare Kommunikation, visuell-optisch, haptisch-materiell. Man kann es vergleichen mit der visuellen oder technologischen Poesie. Manche Künstler suchen zuerst den Text und fügen später ihre Illustration hinzu, während andere Künstler zuerst die Bilder anfertigen und später einen Text, den sie zufällig finden oder gezielt suchen, einsetzen.

Man kann sagen, dass einige Merkmale eines traditionellen Buches wie z.B. Format, Aussehen etc. in jedem Künstlerbuch vorhanden sind, während die Gestaltung dem Künstler selbst überlassen wird. Weiterhin kann man sagen, dass die Künstlerbücher die stillen Kunstwerke sind, die in den Zwischenräumen zwischen Literatur und bildender Kunst angesiedelt sind. Sie handeln in erster Linie von sich selbst. In einem Künstlerbuch ist jede Seite anders, jede Seite ist ein individuelles Element des Buches als Struktur.

Hank Hine gehört zu einer Vielzahl von Autoren, die das Thema Künstlerbücher eher schwärmerisch angehen. Ein Buch mache die Welt anschaulich, bei jedem Buch träume er wieder von einem entgültigen Buch: von einem letzten Wort und Anblick. Ihn habe ein Leben lang fasziniert , dass ein Buch Ausdruck einer einzigen Idee sein kann. Er betont die Wichtigkeit der Atmosphäre in der ein Buch entsteht und unterstreicht den Unterschied zwischen einem Buch, das von einem Verleger in eigener Druckerei hergestellt wird, und einem, das ein Verleger ohne eigene Produktion herausbringt. „ Eine Stimme der Werkstatt wird immer mehr oder weniger deutlich zu hören sein, und ich lausche dieser Stimme gern, ihrer Klarheit und ihren Schwingungen“[30]. Als Buchkünstler und Verleger in einer Person weiß Hank Hine wovon er spricht.

---

30. a.a.O, 1998, S. 129

4.2 Malerbuch – Buchobjekt – Objektbuch - Künstlerbuch

Bis zur Hälfte des 20. Jahrhunderts spricht man von illustrierten Büchern. Erhart Kästner ist der Erste, der den Begriff *Malerbuch* einführt. Er unterscheidet zwischen der konventionellen Buchillustration und dem von einem Künstler illustrierten Buch, dem Malerbuch. Kästner bezog sich damit auf die französischen livres d´artiste, die seit Ende des 19. Jahrhunderts entstanden.

„Die in Frankreich geprägte Bezeichnung Malerbuch (livre de peintres, livre d´artiste) rechtfertigt sich durch den darin enthaltenen Anspruch auf Gleichwertigkeit von Bild und Text. Zur Bedeutung und zur Größe der Malerbücher gehört, so Kästner, dass sie den Blick auf eine Dichtung öffnen, die vorher nicht da war“[31].

Malerbücher entsprechen also dem Anspruch eines Künstlerbuches, eine Idee nur so und durch nichts anderes realisieren zu können.

„…Malerbücher (sind) großen Werken der Weltliteratur gewidmet ... Dieser Verbindung von Text und Bild, von Typographie und Originalgraphik charakteresiert den Typus des meist großformatigen Malerbuches, das im allgemeinen als Gemeinschaftsarbeit von Künstler und Drucker, von Verleger und Papiermacher zu verstehen ist“[32].

Das Malerbuch des 20. Jahrhunderts erscheint als eine Fortführung der Tradition des illustrierten Buches. Wesentlicher Bestandteil für das Malerbuch ist eine enge Zusammenarbeit von Literat und bildendem Künstler, die Erhart Kästner so beschreibt:

---

31. Solf, Sabine (Hrg.): Ut pictura poesis, Weltliteratur in Malerbüchern der Herzog August Bibliothek, Katalog, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1991, S.9

32. Raabe, Paul: Vorwort. In: Solf, Sabine (Hrg.): Ut pictura poesis, Katalog, Wolfenbüttel 1991, S. 7

„ ... Man kann soweit gehen, hierin die Seele des ganzen Genres von schönen Büchern zu sehen. Ich meine das Zusammengehen von Malern und Dichtern. Sie sind miteinander befreundet, sie gehen zusammen ihren Weg, sie beraten sich ständig. Die Dichter bringen ihre Theorien, ihre Verse herzu und die Künstler ihr Bilddenken. ... Der natürliche Gewinner solcher Künstler-freundschaften wird immer das Buch sein"[33].

Ein Beispiel für diese ideale Zusammenarbeit ist das 1958 herausgegebene Buch A Toute Epreuve von Joan Miro und Paul Eluard. Teriade und Vollard sind berühmt gewordene Verleger in der Epoche der klassischen Moderne, die mit Künstler wie Picasso, Braque, Miro, Matisse, Chagall oder Leger zusammen gearbeitet haben. Im Deutschen hat sich inzwischen der Begriff Künstlerbücher durchgesetzt, während das Malerbuch ein Buch ist, dessen Seiten durch malerische Eingriffe verändert wurden, d.h., Malerbücher sind meistens Unikate. Außerdem gibt es Unikatbücher, die verschiedene Materialien außerhalb des Bereiches der Malerei verwenden, wie z.B. das Teigbuch von Marlene Mangold. Hiermit nähern wir uns aber schon dem Bereich des Objektbuches.

Ich möchte aber darauf hinweisen, dass gleichwohl Künstlerbücher existieren, die ohne die genannte Arbeitsteilung entstehen. In dem Fall ist der Künstler Gestalter, Drucker und Verleger in einer Person.

Das *Buchobjekt* gehört zu einer weiteren Sparte innerhalb des Oberbegriffes Künstlerbuch. Es hat einen skulpturalen Charakter und gleicht oftmals nicht mehr der Form eines Buches. Rolf Dittmar bezeichnet etwas als Buchobjekt, wenn es kein Buch mehr ist, sondern nur noch so aussieht. Im Freiburger Katalog von 1980 werden Buchobjekte folgendermaßen definiert:

---

33. Kästner, Erhart. Zitiert nach: Solf, Sabine: (Hrg.): Paul Eluard und Joan Miro: A toute Epreuve, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1990. S. 50

„Moderne Buchobjekte ... sind keine gestalteten Bücher mehr, sondern benutzen Form und Idee des Buches als Ausgangspunkt künstlerischer Gestaltung“[34] .

„So kann zweierlei Umgang mit Büchern zum Buchobjekt führen:
Zum Einen kann ein bestehendes Buch als Ausgangspunkt genommen werden und seine Veränderung führt zu einer Aussage über das Buch als Idee, Symbol, Machtinstrumente etc. So stellen verbrannte, verklebte oder verschlossene Bücher Buchobjekte dar, die nur auf diese Weise zu der ihnen eigentümlichen Aussage gelangen. Auch ein verstümmeltes, nicht mehr als Buch benutzbares Buch ist immer noch Kommunikationsträger“[35]. (Abb. 24).

Die andere Art Buchobjekte herzustellen, geht nicht von einem vorhandenen Buch aus. Es werden hier aus anderen Materialien (z.B. Holz, Stein Glas) Objekte gestaltet, die nur noch das Aussehen eines Buches haben. Buchobjekte können dem Bereich Künstlerbuch untergeordnet werden, da sie von Künstlern hergestellt werden und (Abb. 25).

„ natürlich ... auch ... Informationen (transportieren), ästhetische, nonverbale aller Art, und dabei kann der Objektcharakter eines Kunstbuches in den Vordergrund treten. Dem Gestaltungswillen des Künstlers unterliegen damit alle ideellen und materiellen Eigenschaften eines Buches. Vor allem sieht er in bereits existierenden Büchern ein wandelbares Material für formale Experimente,...“[36].

Neben den Buchobjekten wäre noch die Sparte der Objektbücher zu nennen. Es sind Bücher, bei denen die Buchform beibehalten wird, aber das Format, der Einband sowie die Materialität von Gewohntem abweichen können.

34. Universität Freiburg: Buchobjekte, Freiburg im Breisgau 1980, S. 15

35. Deinert, Katja, a.a.O., 1995, S. 53

36. Hilger, Wolfgang: Von Büchern und Buchobjekten: Das andere Buch. Wien 1993, S. 11

Rolf Dittmar versteht unter Objektbüchern Bücher, die zwar bereits Träger einer eigenen ästhetischen Information seien, aber immer auch noch Sachinformation beinhalten. Bei den Objektbüchern liegt der Schwerpunkt auf den taktilen Aspekten, während der eigentliche Inhalt etwas in den Hintergrund tritt. Die Objektbücher können aus den unterschiedlichsten Materialien bestehen, z.B: aus Holz – Stoff- Plastik –Eisen oder aus Verbindung mehrerer Materialien. Es sind auch immer Bücher, die die Grundgegebenheiten von Büchern, es in die Hand zu nehmen, zu blättern, vor- und zurückzuschlagen, reflektieren, und so mittels des Mediums Buch zu eigenen Aussagen gelangen (Abb. 26/27/28).

Zusammenfassend kann man sagen, dass ein Künstlerbuch alle Formen eines Buches besitzt. Hier ist das Zusammenspiel von Künstler und Dichter sehr wichtig. Je enger und intensiver sie zusammenarbeiten, ihre Gedanken und Ideen austauschen, umso wertvoller wird das Künstlerbuch. Es entsteht ein gleichberechtigtes Nebeneinander von Text und Bild in Zusammenarbeit von Literat, Künstler, Drucker und Verleger. Künstlerbücher erscheinen in kleinen Auflagen. Sie müssen nicht unbedingt fest gebunden sein.

Buchobjekte hingegen besitzen nur noch wenige Merkmale eines Buches. Es ist vielleicht die äußere Form eines Buch zu erkennen, aber es ist nicht mehr als Buch benutzbar. Buchobjekte kann man als Kunstwerke bezeichnen. Der Künstler ist für sein Werk alleine verantwortlich. Buchobjekte werden meist als Unikate hergestellt. Objektbücher werden als Unikate oder in Klein-auflagen hergestellt. Beim Objektbuch liegt der Schwerpunkt nicht mehr auf der Lesbarkeit, sondern auf den taktilen Aspekten.

Objektbücher sind von der ersten bis zur letzten Seite durchgestaltet. Die häufigsten Techniken zur Gestaltung der Objektbücher sind Montieren, Bemalen und Collagieren.

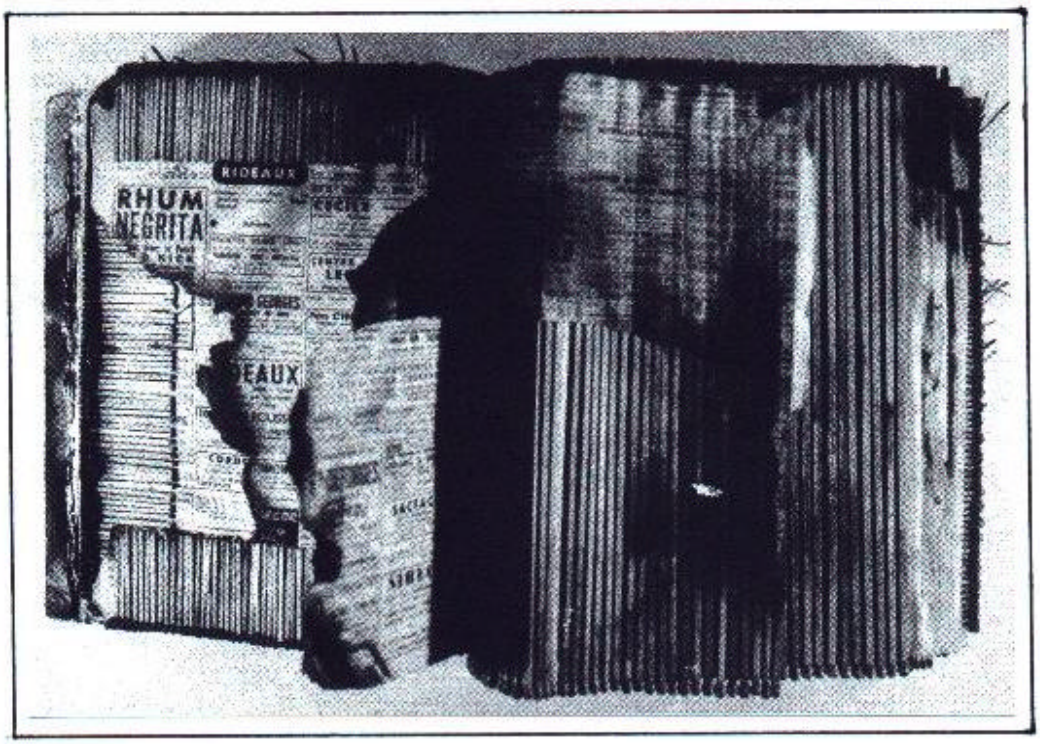

Abb. 24 Aubertin, Bernard,
Buchobjekt aus angebranntem Pariser Telefonbuch von 1966

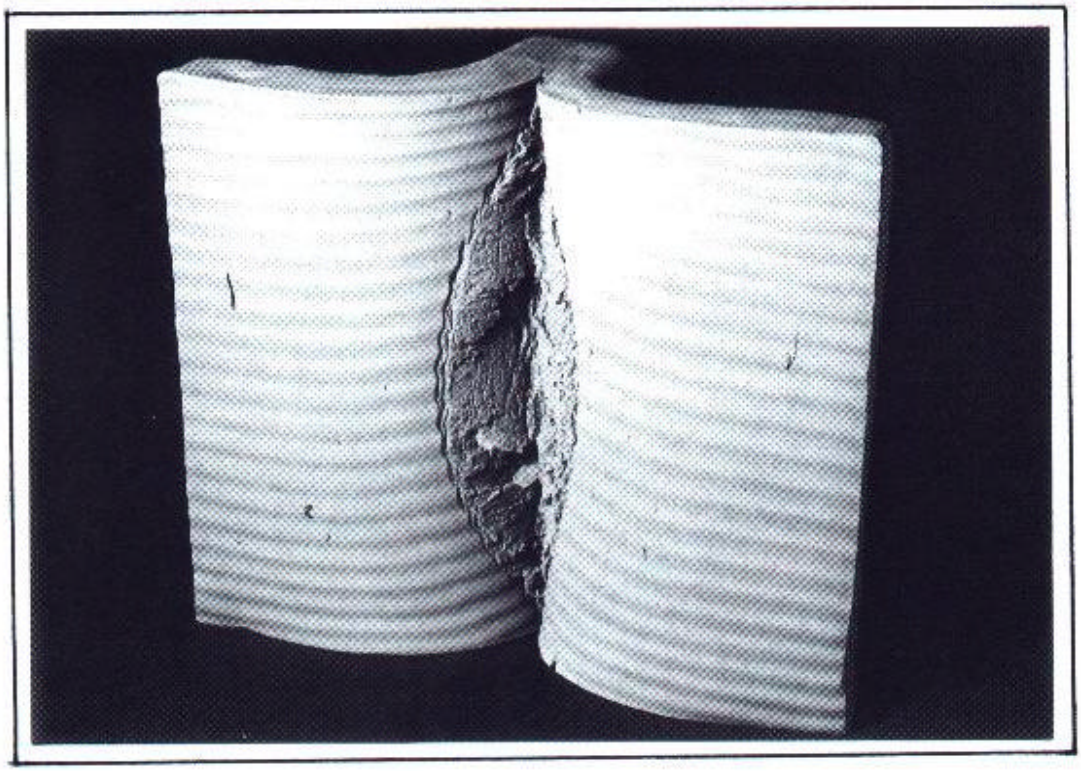

Abb. 25 Antibo, Attilio, Erdbuch,
Buchobjekt aus gebranntem Ton, 1974

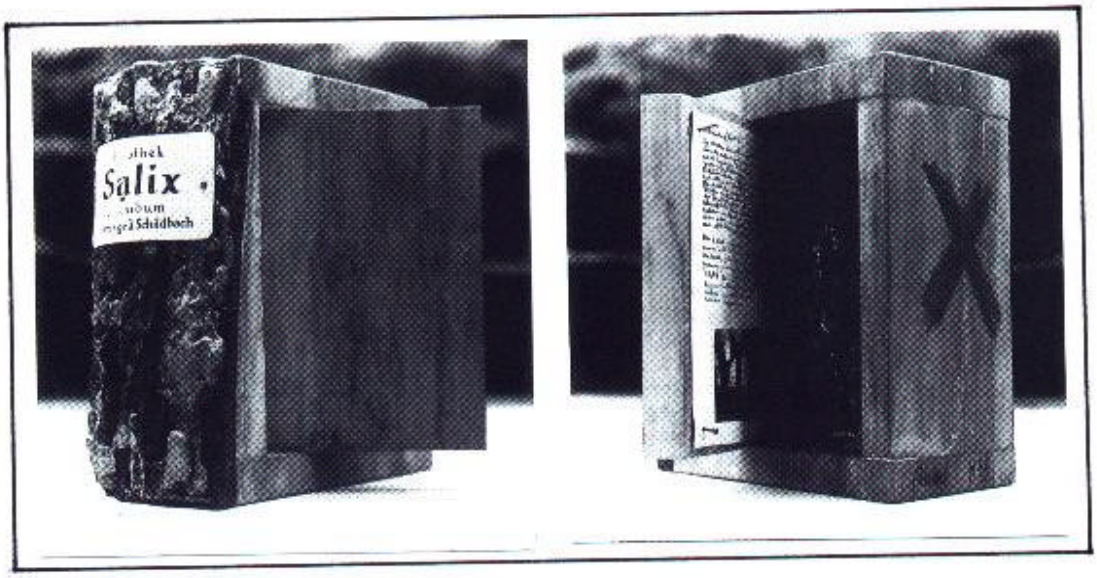

Abb. 26 Decker, H. R., Salix, Plumbum, Hommage a Schildbach,
Buchobjekt aus Holz, Blei, Blätter, Rinde, handschriftlicher Text und Foto, 1978

Abb. 27 Wescher, Herta, Die Geschichte der Collage, Bearbeitung Ulrichs, Timm,
Buchobjekt aus Papier und Plexiglas, 1972

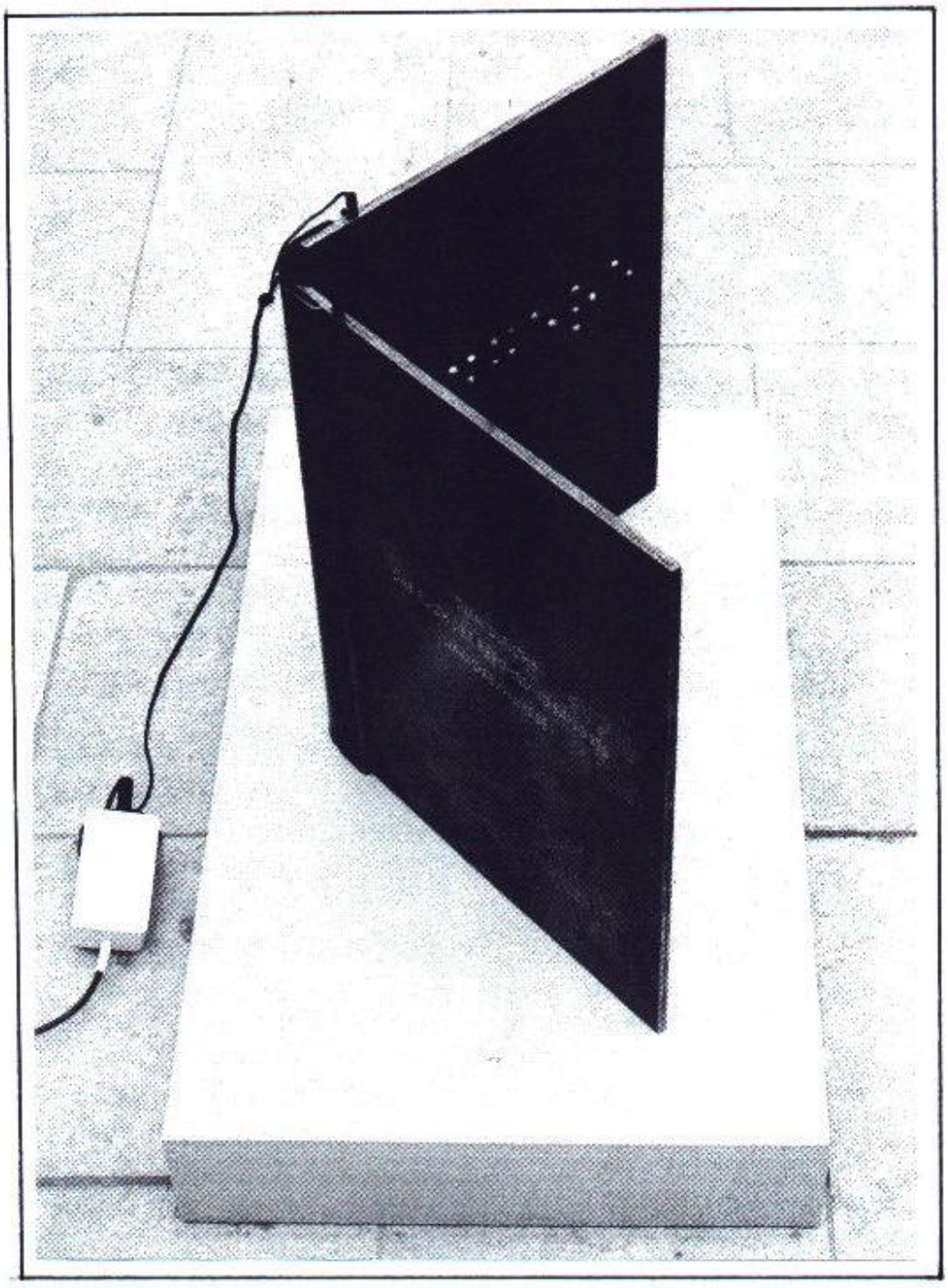

Abb. 28 Ulrichs, Timm, Buch der Berührungsängste (Mimose/Mimese), Buchobjekt aus Hartgummi, Eisen, elektrischer Strom, 1978

4.3 Das Verhältnis von Bild und Text im Künstlerbuch

So interessant die oft poetischen Ergüsse der für das Künstlerbuch schwärmenden Autoren auch sein mögen, bleiben sie doch persönliche Bekenntnisse, aus denen wenig objektivierbare Fakten zu gewinnen sind. So stellt sich hier die Frage nach einem methodischen Weg, der zu greifbaren Ergebnissen führen kann. Es erscheint mir sinnvoll im Folgenden das Verhältnis von Bild und Text im Künstlerbuch zu untersuchen, wobei ich gleichzeitig auch schon die verschiedenen Druckmedien bei der Betrachtung mit einbeziehen werde.

Stefan Gronert behandelt Fragen zu Formen der Interaktion von Schrift und Bild in seinem Aufsatz über den einbezogenen Betrachter, „The Implicite Viewer“ unter besonderer Berücksichtigung der Rezeptionsästhetik. Gronert verweist zunächst auf die Tradition des Künstlerbuches und im 20. Jahrhundert international auf Futurismus und Surrealismus und in Deutschland auf Expressionismus und Dadaismus, stellvertretend jeweils durch den „Blauen Reiter“ Almanach und Kurt Schwitters „Merzhefte“.

Da sein Aufsatz im Kontext einer Ausstellung mit amerikanischen Künstlerbüchern erscheint, geht Gronert auf die Situation in den Vereinigten Staaten ein und verweist auf die frühe Einrichtung von eigenen Museumsabteilungen für das Künstlerbuch. Er nennt die „Concept Art“ und die „besondere Privilegierung des Individuums“ als Voraussetzung für den großen Stellenwert des Künstlerbuches in der amerikanischen Kunst. Angesichts des schnellen Wandels des Künstlerbuches im 20. Jahrhundert, fragt Gronert nach Funktion, Sinn und Rang dieser Kunstgattung in der Gegenwart. In einer Zeit der neuen Bilderflut und allgemeinen Abwendung vom Buch erscheint ihm das Künstlerbuch als antizyklisches Refugium. Er versucht das Phänomen ästhetikimmanent zu beleuchten und fragt sowohl nach der Bedürftigkeit des Bildes durch verbale Ergänzung, als nach einer Korrespondenz von Bild und Wort, die zu einem erweiterten Neuen führen kann.

Im Zusammenhang mit meiner Untersuchung ist Gronerts Korrespondenzthese von besonderem Interesse. Die Schrift wird dabei nicht mehr allein als Mittel der Verbalisierung zu betrachten, sondern wird zum Bereich des Sichtbaren gezählt. So kommt Gronert zu einer Eigengesetzlichkeit des Künstlerbuches analog der Eigengesetzlichkeit der Buchmalerei des Mittelalters. Otto Pächt hat schon von einer „Eigengesetzlichkeit der Buchmalerei“ gesprochen. So ergibt sich für die Schrift innerhalb des Künstlerbuches eine visuelle Rolle, weil sie auf gleiche Weise wie das Bild gelesen werden will.

Nun postuliert Gronert für die Bilder im Zusammenhang des Künstlerbuches einen partiellen Geltungsanspruch, der sich von dem des Tafelbildes unterscheidet. So diskutiert er die Bedeutung der illustrativen Funktion des Bildes im Buch, ein Kontext der seriellen Malerei. Zu den besonderen Eigenschaften des Künstlerbuches zählt Gronert die suggestive Wahrnehmungsweise , die durch die Anordnung der Buchseiten vorgegeben ist. Gleichzeitig betont er die Intimität und Nähe des Betrachters, der mit keinem anderem Kunstmedium so direkt einzugehen angehalten wird wie bei dem Künstlerbuch. Er nennt es die erfüllte „Zweisamkeit des Dialoges zwischen Künstlerbuch und (lesendem) Betrachter“[37].

In dem Zusammenhang wird auf die Schwierigkeit oder nahezu Unmöglichkeit der Ausstellung von Künstlerbüchern im Museum hingewiesen. Eine gelungene Lösung bietet die Künstlerbuchabteilung des Bremer Weserburg Museum. Dort hat der Betrachter die Möglichkeit in einem eigens dafür hergerichteten und gesicherten Raum, die dort gesammelten Bücher selber in die Hand zu nehmen.

Für die Art und Weise wie sich Text und Bild gegenseitig erläutern, zieht Gronert Beispiele der Hine Editions/Limestone Press heran. Einige Werke aus

37. Leaf Spine Word Sign, Künstlerbücher, Ausstellung Katalog Kunstmuseum Bonn 1998, S. 39

dieser Sammlung, ich selber in einer Ausstellung in Bonn 1998 gesehen habe, habe ich im folgenden Text genauer analysiert.

Das auf der Korrespondenzthese basierende Bild-Text-Verhältnis lässt sich durch das von Markus Lüpertz 1987 publizierte Buch „Steelpoints & Poems“ erläutern. Die wechselseitige Bezugnahme wird nicht nur durch die Anordnung auf Doppelseiten, wobei das Bild sich jeweils auf der rechten und der Text auf der linken Seite befindet, erreicht, sondern vor allem durch die Wiederkehr der braunen und schwarzen Linie in Gestalt von Buchstaben in gleichfarbigen Linien unterstrichen (Abb. 29). Beinahe umgekehrt verhält es sich im Falle von James Browns „Salt Notes“(1992), da hier überhaupt kein Text zugrunde liegt. Die Fingerabdrücke werden jedoch zeilenartig gesetzt, so dass diese wie Wörter eines Satzes wirken. Nur der Titel deutet auf Wörter im ursprünglichen Sinne hin (Abb. 30).

In den oben genannten Büchern hat die Schrift nur einen untergeordneten Stellenwert. Richard Tuttle druckt in seinem 1991 entstandenen Leporello „Early Auden“ den Text in weiße Felder, die er in der farbigen Seite ausspart. So wird das Bildfeld zu einem Fenster, welches im traditionellen Sinne eine Metapher für das Bild ist. Dadurch kehrt Tuttle die Verhältnisse um, der Text und nicht mehr die farbige Radierung fungiert als Fenster (Abb. 31). Anders verhält es sich bei Tuttles „The Altos“ bei dem der Text nicht aus der Literatur ausgesucht wurde wie bei „Early Auden“, sondern von Barbara Guest speziell für dieses Buch verfasst worden ist. So erklärt sich auch die wechselseitige Reaktion, d.h. die bildhafte typographische Gestaltung des Textes. Ansonsten ist das Verhältnis von Bild und Text klassisch: Text und Bild kehren in einer alternierenden Folge jeweils auf der rechten Buchseite wieder (Abb. 32).

Das Beispiel des Künstlerbuches „Giant Wall“ von Partenheimer 1991 führt Gronert an, weil dort die Texte eine vielfältige Beziehung zu den Bildern

einnehmen oder wie Gronert schreibt, der Künstler „ die verschiedenen Möglichkeiten einer Text-Bild-Beziehung quasi durchdekliniert: neben reinen Bild-Doppelseiten und reinen Textseiten, sowie den konventionellen Links-Rechts-Aufteilungen enthält „Giant Wall“ auch Vermischungen von Bild und Schrift, in denen die Plazierung des Textes auf die Struktur des Bildes zu antworten bzw. deren Gestalt umgekehrt zu formieren scheint. Partenheimer entwickelt mit dieser vielstimmigen, komplexen Anlage eine im gleichen Maße beziehungsreiche wie offene Struktur, die im Medium des Buches den Charakter seines gesamten künstlerischen Ansatzes in exemplarischer Manier zum Ausdruck bringt“[38]. (Abb. 33)

Die besondere Behandlung des Textes bei Ed Rushas „Sayings from Mark Twains Puddin’head Wilson“ aus dem Jahr 1995 habe ich an anderer Stelle ausführlich beschrieben.

Gronerts Analysen zu den Formen der Interaktion von Schrift und Bild im Künstlerbuch stellen für mich einen wichtigen Ausgangspunkt dar, und seine Aussage „die Analyse der „Eigengesetzlichkeit“ des Künstlerbuches ist damit lediglich eröffnet und bedürfte in jedem Fall weiterer ausführlicher Untersuchen“[39] ist für mich ein erneuter Anstoß mich, mit dem Thema weiter zu befassen. Dabei gilt mein Augenmerk denjenigen Druckmedien, die diese Eigengesetzlichkeit fördern.

Etwas anders erscheint der Text-Bild-Bezug bei den Büchern wie Julia von Kissin`s „The Dead of Illo”, das den Eindruck vermittelt, dass hier nicht etwa erst ein Text war, zu dem bildnerisch gearbeitet wurde, sondern dass hier Text und Bild, beziehungsweise Farbgestaltung und Zeichnung gleichzeitig entstanden und ein gestelltes Thema umkreisen, aus sich heraus entwickeln. Noch

38. a.a.O. 1998, S. 42

39. a.a.O. 1998, S. 43

einen Schritt weiter in Richtung einer unauflöslichen Verzahnung von Text- und Bildelementen weisen viele Unikatbücher von Barbara Fahrner auf.

All diese unterschiedlichen Arten der Verbindungsmöglichkeiten von Text und Bild haben eines gemeinsam: Bilder sind dabei niemals Unterstreichung oder Repetition des Textes mit anderen Mitteln, sondern beide Darstellungsweisen ergänzen sich dabei zu einer Aussage, die nur so und nicht anders gemacht werden kann. Die Methode der Text-Bildbezüge in den Büchern ist dabei immer eine Arbeitsweise, die zum Buch dazugegeben wird. Je enger man dabei die Gestaltung buchimmanenter Möglichkeiten mit einbezieht, wie Format und Material des Buches, desto überzeugender wird die Entscheidung, aus dem Text-Bildbezug ein Künstlerbuch zu machen.

Ich habe festgestellt, dass es keine feste Norm bei dem Verhältnis von Text und Bild in den Künstlerbüchern gibt. Jeder der hier vorgestellten Formen erweist sich als Charakteristikum der künstlerischen Kreativität der jeweiligen Künstler.

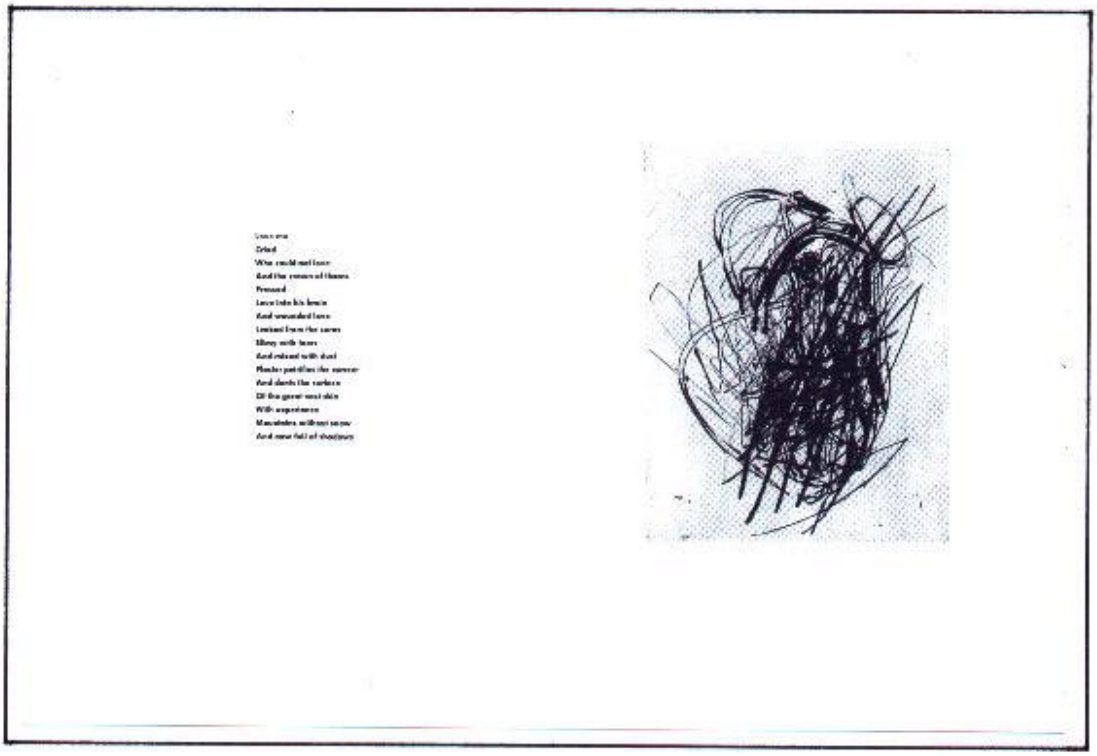

Abb. 29 Steelpoints & Poems von Markus Lüpetz,
Zweifarbige Kaltnadelarbeiten, 1987

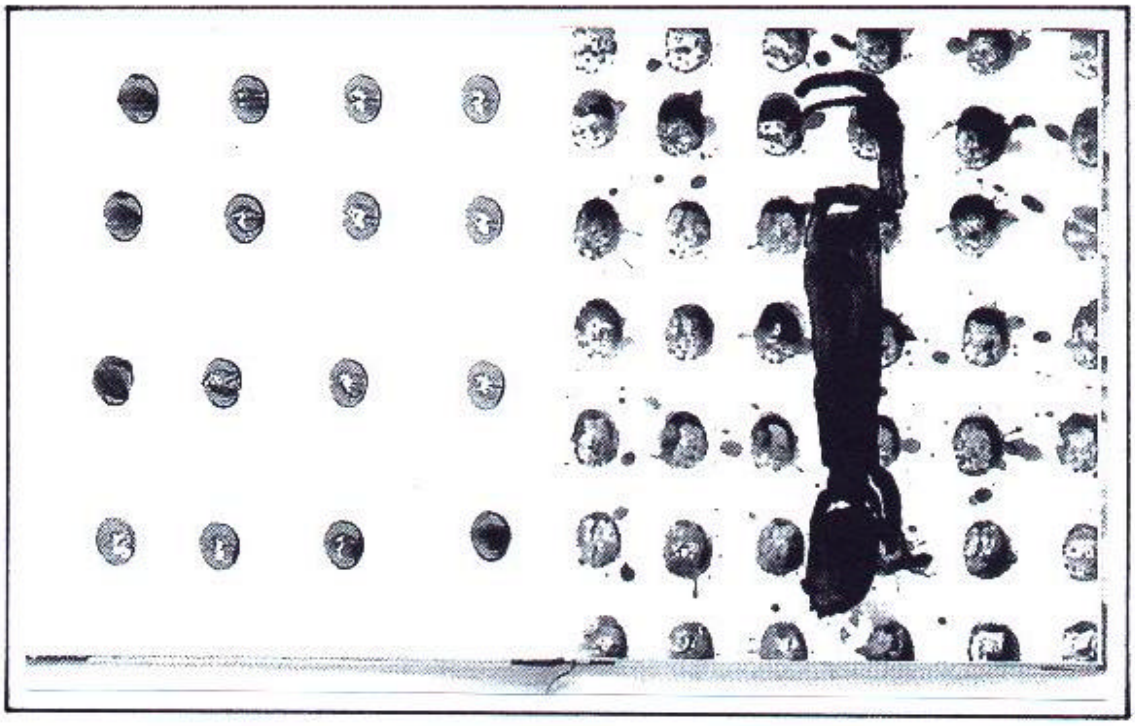

Abb. 30 Salt Notes von James Brown,
Radierungen, Lithographien und Handzeichnungen, 1992

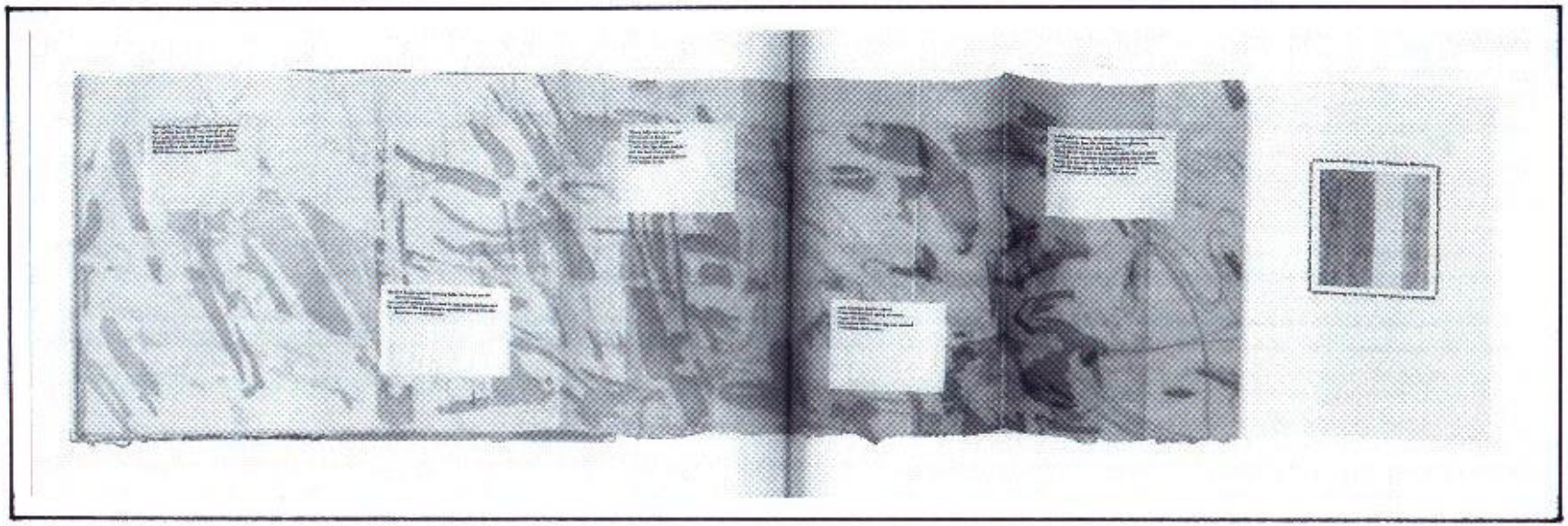

Abb. 31 Early Auden von Richard Tuttle,
Radierungen, 1991

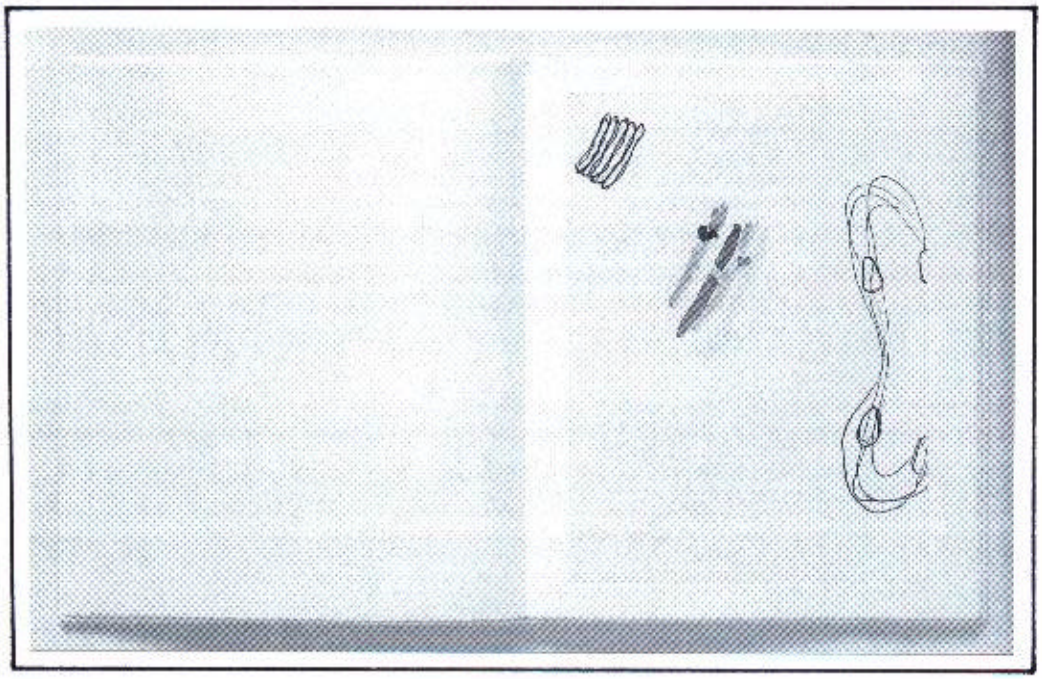

Abb. 32 The Altos von Richard Tuttle,
kolorierten Weichgrundätzungen, 1991

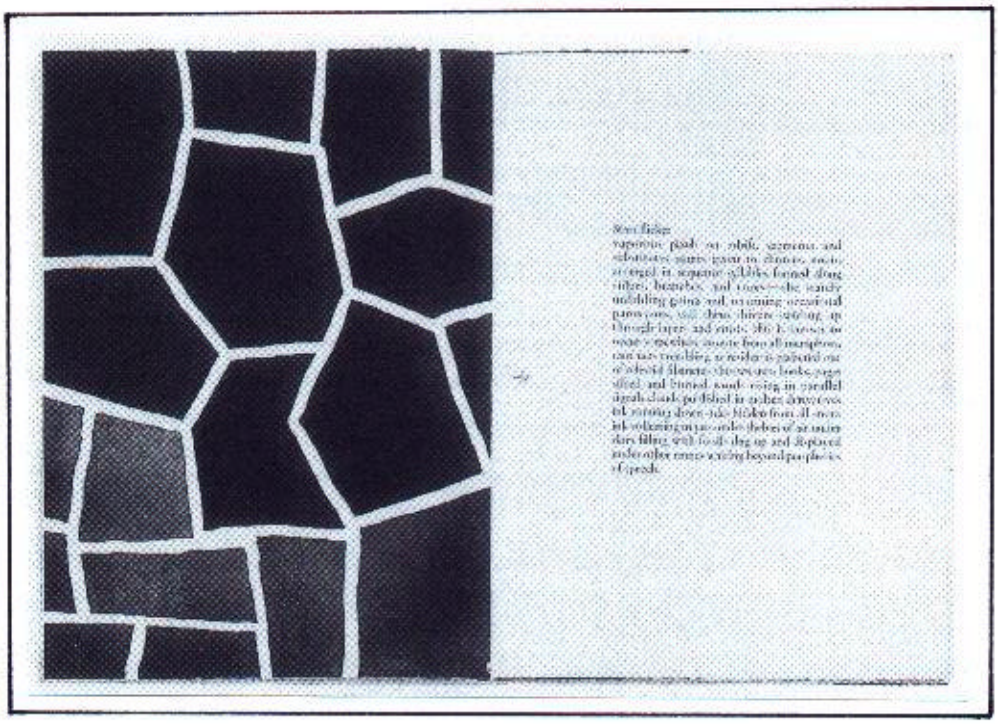

Abb. 33 Giant Wall von Jürgen Partenheimer,
handgedruckte Radierungen, 1990

5.

Behandlung ausgewählter Beispiele in den Medien Hochdruck, Radierung, Lithographie, Offset, Prägung, Monotypie und Computertechnik in der zeitgenössischen Kunst

---

In der zeitgenössischen Kunst beschäftigen sich Künstler verstärkt mit dem Thema des Buches. So wird seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vom Künstlerbuch als einer eigenen Kunstgattung gesprochen. Auch bei den Künstlerbüchern setzen sich die Künstler in verschiedenster Weise mit den traditionellen Druckmedien sowie neuen Techniken, Materialien und Medien auseinander. Hierbei ist zu fragen, wie daraus eine neue Ästhetik des Buches entsteht.

„Da das Buch von einigen seiner angestammten Aufgaben „befreit“ wurde, indem sie durch die neuen Medien übernommen wurden, hat es auch die Möglichkeit bekommen, sich in Form der Gattung „Künstlerbücher“ entweder auf seine reine Materialität oder auf Einzelaspekte der Gestaltungs- und Aussagemöglichkeit oder seine mystischen Assoziationsmöglichkeiten zu besinnen. So wird es mit Sicherheit eine Zukunft des Buches geben, in Form der Künstlerbücher hat sie schon lange begonnen“[40].

Von diesen Druckmedien greife ich einige signifikante Beispiele heraus und analysiere sie.

5.1 Hochdruck

Peter Malutzki „Der Aeronautische Sindtbart“

Peter Malutzki wählt einen Text von H.C. Artmann aus und gestaltet damit Künstlerbücher, indem er jeweils ein Buchdruckklischee stereotyp durchlaufend blass auf die Seiten druckt. So erhält er einen Untergrund, auf dem er den Text jeweils verschieden anordnet. Das Novum des Buches besteht in gestalterischen Eingriffen, die er mit Hilfe farbig gedruckter Linolschnitten vornimmt. Dabei ist der Farbauftrag entweder pastos oder transparent oder selten im Irisdruck aufgetragen. Der transparente Farbauftrag lässt das schwächere

40. Deinert, Katja, Künstlerbücher, Verlag Dr. Kovac, Hamburg, 1995, S. 28

Klischee durchschimmern, so dass eine variantenreiche Veränderung sichtbar wird. In einigen Fällen ist der Text ebenfalls farbig aufgedruckt. Als zusätzliches Gestaltungsmittel benutzt Malutzki Messinglinien, die die Seiten zusätzlich gliedern oder als farbige Streifen die Bilder ergänzen. Ebenso benutzt er typographische Zierformen bzw. Notenklischees. Die Ziffern der Paginierung sind so extrem groß gewählt, dass sie gleichzeitig wie Bildzeichen wirken. (Abb. 34/35)

Das Ergebnis ist eine einfallsreiche Umspielung des Textes, die nichts mehr mit einer platten Illustrierung des Textes gemein hat.

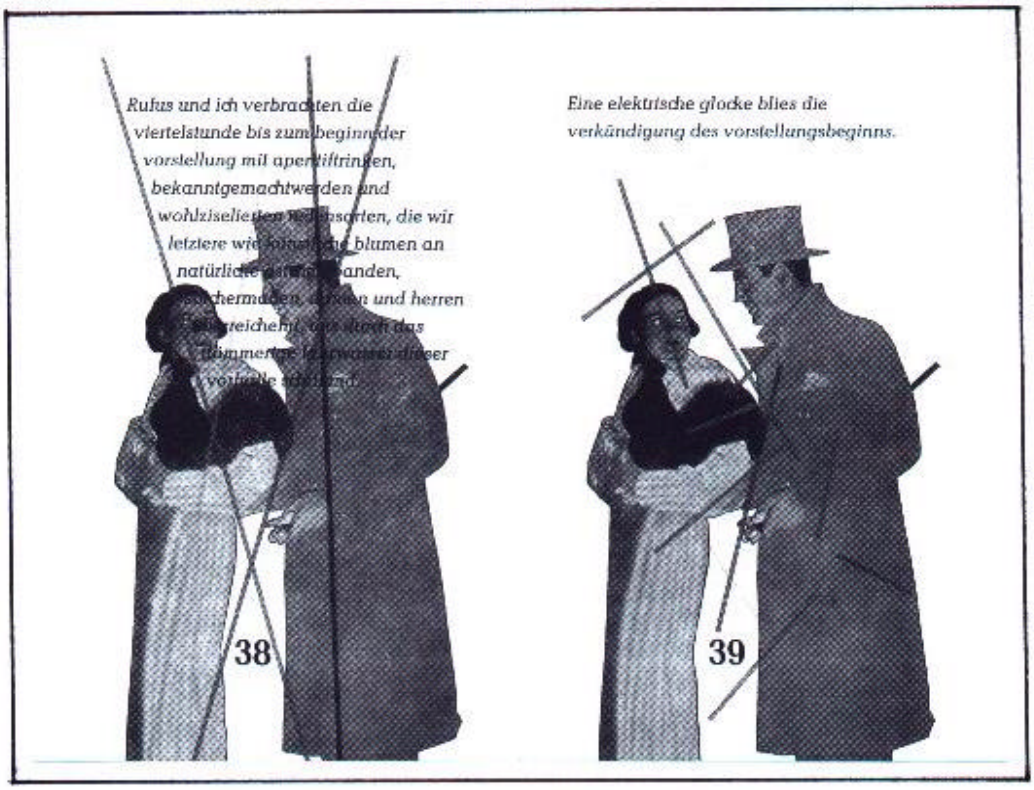

Abb. 34 Der Aeronautische Sindtbart von Peter Malutzki
Hochdruck mit farbigen Messinglinien, 1987

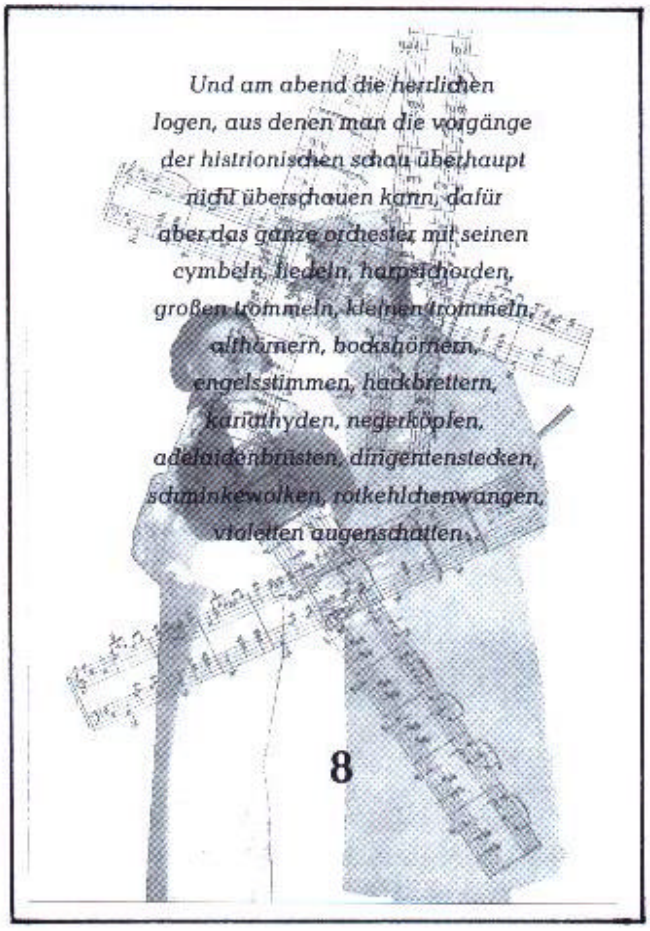

Abb. 35 Der Aeronautische Sindtbart von Peter Malutzki
Hochdruck mit Notenklischees, 1987

5.2 Radierung
Daniel Hees „Lindenblüten“

Die Radierung ist immer noch ein klassisches Medium wie es auch heute noch viele Künstler zur Buchgestaltung benutzen. Im Folgenden analysiere ich ein Werk, bei dem die Radierplatte vor dem Druck „zerstört“ wurde.

In der druckgraphischen Kunst von Daniel Hees findet man ein grundlegendes Element, das die Verbindung der verschiedenen zufällig entstandenen Radierungen mit eigenen oder literarischen Texten herstellt. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern stellt Hees die meisten Radierfolgen zuerst her und im Nachhinein fügt er den passenden Text hinzu. Er präsentiert diese Verbindung von Bild und Text als ein einheitliches Werk. Der Text kann dabei auch in das Bild eingefügt werden, wie z.B. bei der “Lindenblüten“ - Mappe.

„Lindenblüten“ ist eine seiner wenigen Radierfolgen, in der Bild und Text nicht nachträglich kombiniert wurden, sondern hier hat er den Text und das Bild von Anfang an miteinander verbunden. Die Folge „Lindenblüten“ entstand 1984. Sie besteht aus sechs Blättern im Format 40 x 52 cm und hat eine Auflage von 60 Exemplaren (Abb. 36).

In dieser Arbeit vereinigt Daniel Hees Radierschnipsel, d.h. Partikel einer Druckplatte, die mit einer Blechschere zugeschnitten wurden. Die kleinteiligen Chiffren auf diesen Fragmenten suggerieren eine in dieser Zerstückelung nicht lesbare, aber dennoch vorhandene, vielleicht geheim entzifferbare Schrift. Dazu kommt die Beschreibung eines Tellers voller Lindenblüten, aus dem Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ von Marcel Proust. Der Satz „..., als habe ein Maler sie angeordnet, um sie besonders ornamental wirken zu lassen“[41]. beeindruckte Hees so sehr, dass er die Textpassage dieses Buches benutzt hat, um sie in seine Radierfolge „Lindenblüten“ zu integrieren. Jedes

41. Hees, Daniel, Radierungen, Ausstellung Katalog, Köln, 1986, S.3/4

Wort in diesem Text erhält durch die künstlerische Gestaltung ein neues Gewicht. Trotz der scheinbaren Zufälligkeit erkennt Daniel Hees eine Ordnung. Zufall und Gestaltung sind immer wiederkehrende Themen für den Künstler.

Bei der Radierfolge „Lindenblüten“ erkennt man gewisse Formen in der Helligkeit zwischen den Radierschnipseln. Diese Helligkeit setzt sich in allen Blättern fort und ergibt mit den stark durchschossenen Text eine neue Bildeinheit. Die typographische Anordnung des Textes reagiert auf die Formen der Bilder. In dieser Radierfolge erkennt man Figurationen. Diese mit dem Textinhalt kombiniert ergeben ebenfalls eine Einheit des Bildes, obwohl sie wie zufällig erscheinen.

Auf Blatt zwei der Radierfolge erkennt man einige Radierschnipsel, die eine pflanzliche Form besitzen. Wenn man den Text liest und die Anordnung des Bildes dazu ansieht, hat man das Gefühl, dass der Künstler gerade dabei ist, die zuvor besorgten Lindenblüten auf einen Teller zu schütten. Während dieses Vorganges versucht er genauer abzuwägen, ob es nicht zu viele Blütenteile werden. Dies erkennt man daran, dass ein leichter Bruch in diesem Bild festzustellen ist. Dieser Bruch teilt die Radierschnipsel in zwei Gruppen. Beide Gruppen zusammen ergeben die Menge der Blüten auf dem Teller, die später mit kochendem Wasser übergossen werden (Abb. 37).

Auf Blatt drei und vier kann man eine Neuentwicklung oder Veränderung der gitterartigen Fragmente feststellen, die ihren eigenen Charakter zeigen. Der Künstler nimmt eine neue Anordnung der „Blüten“ vor. Sie werden zu einem zusammenhängenden Gebilde. Bei den Radierschnipseln erkennt man eine gewisse Verschleierung. Diese wird durch die Helligkeit der Farben auf dem Druckblatt ausgedrückt (Abb. 38/39).

Wenn man die Bilder genauer betrachtet, stellt man fest, dass man sich nicht mehr vor einem Text befindet sondern in ihm, d. h. der Text ist kein Text mehr sondern gestaltetes Leben. Der Leser erfährt selbst eine Verwandlung. Er wird durch den Text zum Sehenden. Dieses wird durch die eigene Gestaltung des Künstlers noch intensiviert.

Ich gehe davon aus, das Hees die Anordnung der Radierschnipsel genau komponiert hat, auch, wenn diese scheinbar zufällig wirkt. Anschließend hat Daniel Hees seine Anordnung der Lindenblüten mit der nächsten Textpassage verbunden und somit bleiben immer Bilder und Texte autonom. Die sechs Bilder erweisen sich als Gestaltungsvarianten der auf Blatt drei abgedruckten Textpassage, die den Künstler zu dieser Mappe inspirierte.

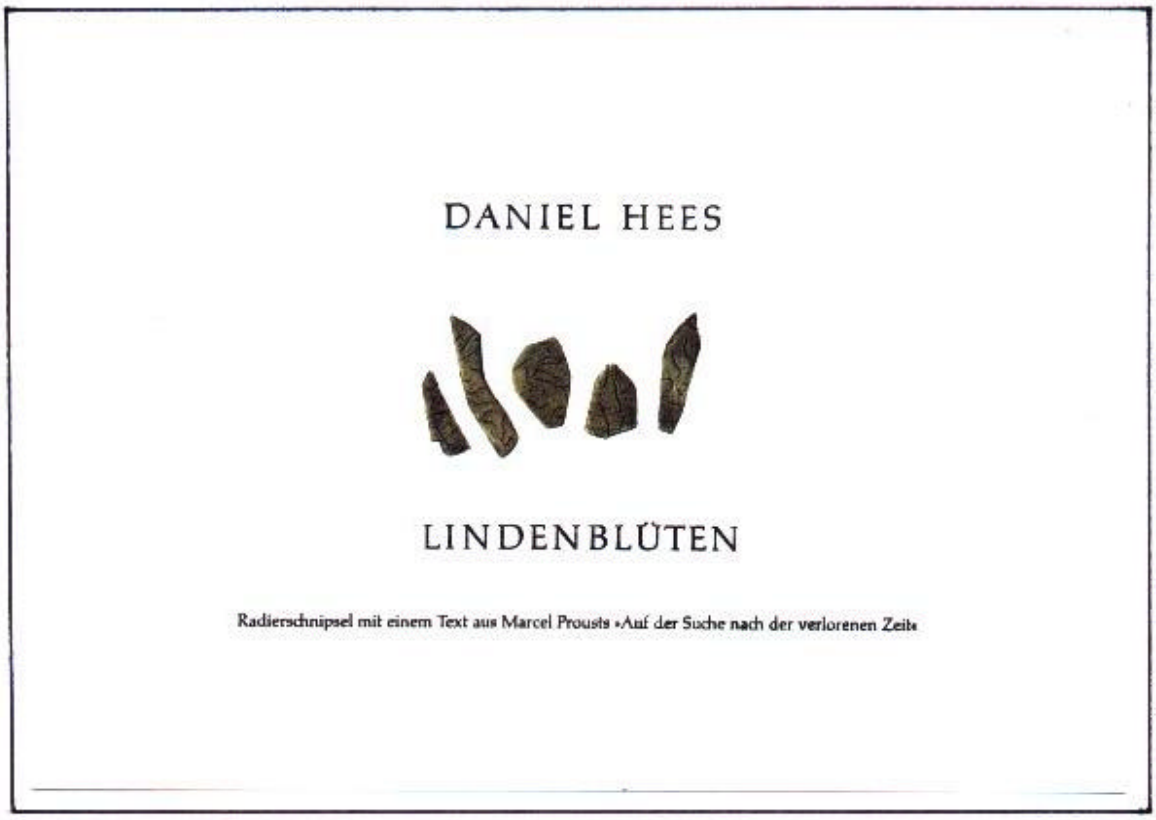

Abb. 36 Lindenblüten (Blatt 1) von Daniel Hees,
Radierung in oliv Farbe gedruckt, Typographie in schwarz, 1984

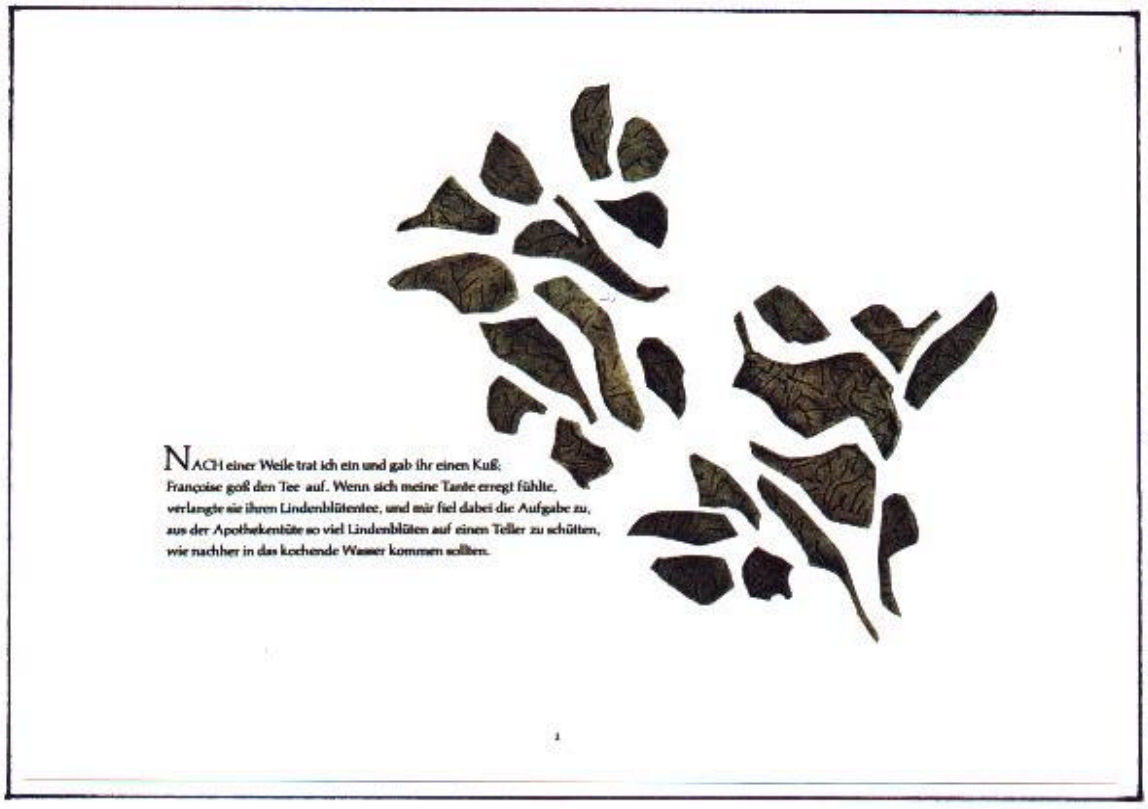

Abb. 37 Lindenblüten (Blatt 2) von Daniel Hees,
Radierschnipsel in oliv Farbe gedruckt, 1984

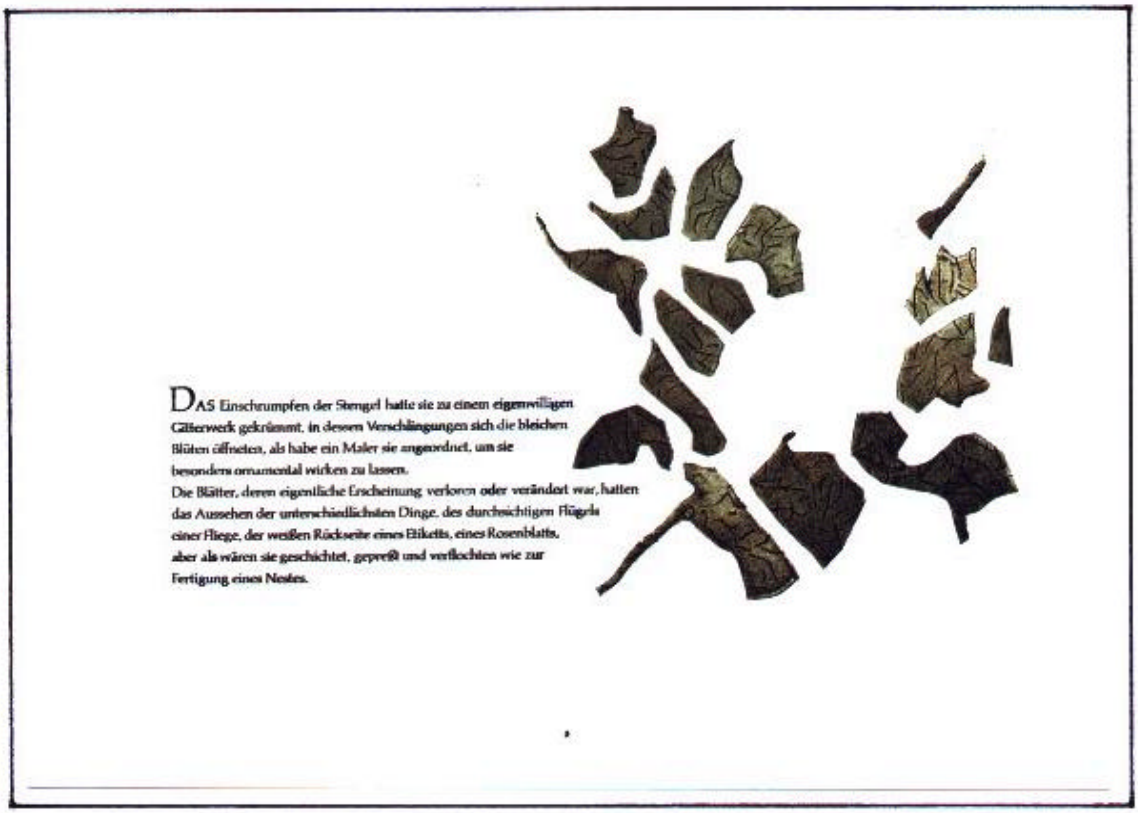

Abb. 38 Lindenblüten (Blatt 3) von Daniel Hees
Radierung in oliv Farbe gedruckt, 1984

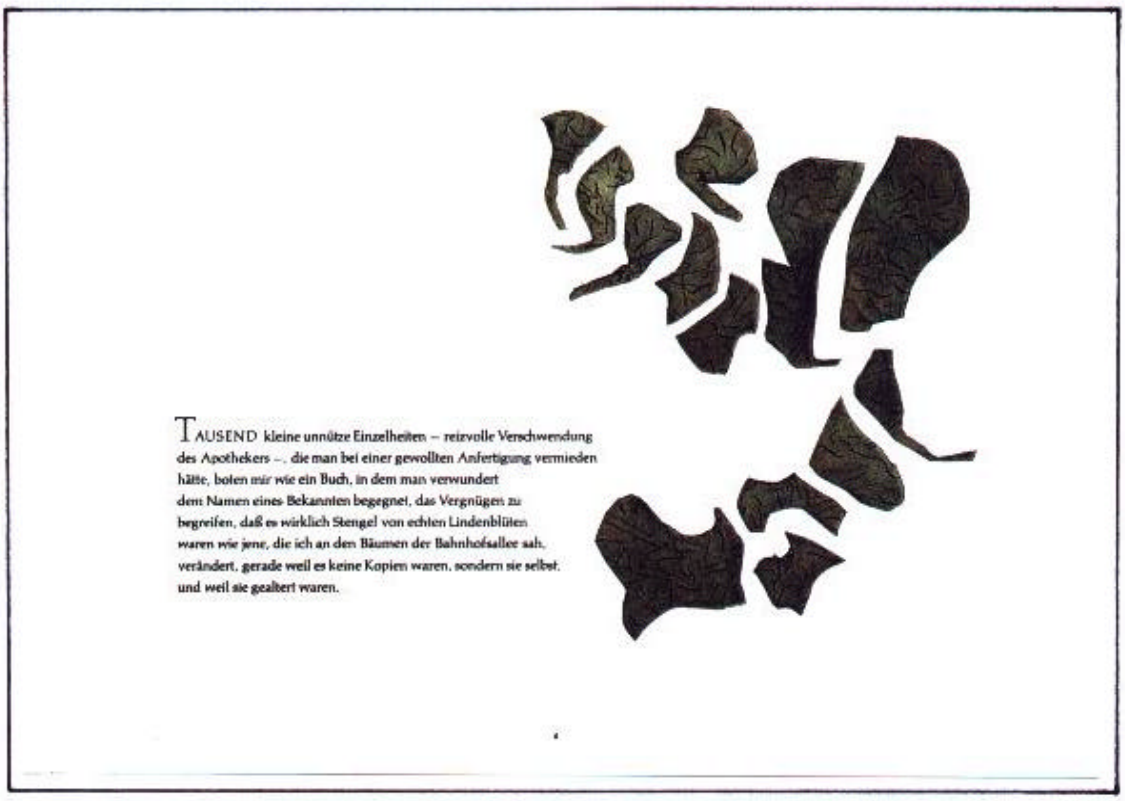

Abb. 39 Lindenblüten (Blatt 4) von Daniel Hees
Radierung in oliv Farbe gedruckt, 1984

5.3 Lithographie
Ed Ruscha "Sayings from Mark Twain's Puddin' head Wilsons"

Das Künstlerbuch "Sayings from Mark Twain" von Ed Ruscha besteht aus zehn farbigen Lithographien. Er verwendet einige kurze Dialogpassagen aus dem Roman von Mark Twain. Ruscha schreibt die Textpassagen mit der Hand auf. Die einzelnen Buchstaben von diesem Text nennt er „Boy Scout sans serif", d.h. sie sind sehr gradlinig ohne Ornamente oder besonderer Form. Er druckt den Text auf Hintergrund mit Holzmaserung. Für den Druck seiner Lithographie verwendet er drei Farben für jedes einzelne Bild. Er schraffiert den Hintergrund der Textpassage mit einer helleren Farbe, um einzelne Buchstaben hervorzuheben. Er druckt den Hintergrund und die Textpassagen auf die rechte Seite und lässt die linke Seite frei, um dem Buch einen bemerkenswerten und besonderen Ausdruck zu geben. (Abb. 40)

Wenn man die Bilder genauer betrachtet, hat man das Gefühl, als ob der Künstler durch die Schraffierung den Text markieren will. Auf jeden Fall bindet die Schraffierung ebenso wie die Holzmaserung den Text in das Bild der Seite ein.

Abb. 40 „Sayings from Mark Twain von Ed Rusha, Farblithographie, handgeschriebener Auszug aus Mark Twains Roman, 1995

5.4 Offset Druck
Dieter Roth „ 246 Kleine Wolken“

Die Lithographie spielt in der zeitgenössischen Buchgestaltung nur noch eine geringe Rolle. Viele Künstler benutzen heute die Weiterentwicklung der Lithographie, den Offsetdruck. Dazu gehört auch der Künstler Dieter Roth.

Dieter Roth ist eine hochinteressante Persönlichkeit in dieser alternativen und innovativen Strömung, die das Leben des schöpferischen Menschen als Kunstwerk der großen Malerei, Skulptur und Architektur der traditionell wirkenden Meister gegenüberstellt. Wichtig sind für ihn allerdings künstlerische Werke, wie Zeichnungen, Druckgraphiken, Bücher und Malerei sowie Objekte, die organische und somit verwesende Materialien wie selbstverständlich mit Alltagsgegenständen verbinden. Seine Arbeiten wirken auch ohne Texte, Aktionsfotos und Ereignisbeschreibungen verständlich.

Dieter Roth entwickelte in seinen Werken eine eindeutige klare Ästhetik, für die die Oberfläche der Werke, ihre taktilen Werte und ihre Beziehung zum Licht eine ganz wesentliche Rolle spielen, und in der Leben und innere Dynamik wesentlich sind. Er hält nicht viel von der Arbeit des Künstlers an einer idealen, didaktischen oder gar metaphysischen Dimension des Kunstwerkes.

Um das Werk eines Künstlers erfassen zu können, ist letztlich der Dialog und ein historischer Bezug notwendig. Da Roth sich dieser Verbindung bisher weitgehend erfolgreich entzogen hat, ist es mehr denn je für das Verständnis des vielfältigen Werkes notwendig, seine Arbeiten in eine historische Perspektive zu setzen.

Ende der fünfziger Jahre veröffentlichte Dieter Roth seine ersten textlosen Bücher, wie z.B.: Bilderbuch und Kinderbuch. Es waren Sehbücher, in denen eine bildnerische Thematik abgehandelt wurde. Parallel dazu entwickelten sich Bücher im Umfeld der konkreten und visuellen Poesie.

Im Künstlerbuch von Dieter Roth „246 kleine Wolken“ hat er Zeichnungen angefertigt und dazu Texte geschrieben. Den Text hat er meistens handschriftlich, aber manchmal auch mit der Schreibmaschine verfasst (Abb. 41).

Den handschriftlichen Text schreibt er direkt auf die Seite des Buches, den maschinengeschriebenen Text dagegen klebt er mit Klebestreifen ein. Ebenso eingeklebt sind die vielen ausgeschnittenen oder gerissenen Zeichnungen (Abb. 42). Jeweils am linken Rand werden die Abschnitte durchnummeriert bis zur Zahl 246, und er fügt noch einen zusätzlichen Abschnitt mit einer Zeichnung von zwei Uhrzeigern als Nummer 246a hinzu (Abb. 43). Dieses Werk erscheint wie ein skizzierter Buchentwurf. Dadurch entsteht der Eindruck von größter Spontaneität. Diese Seiten wurden fotografiert und für den Offsetdruck vorbereitet. Durch die entsprechende Belichtungszeit erscheint das Papier im Druck fast dunkelgrau. Dieser Farbton wirkt annähernd wie ein Schleier über den Texten und den Bildern und bindet sie dadurch zusammen. Das von Dieter Roth ausgewählte Reproduktionsverfahren für seine collagierten Blätter, ist wesentlich für die ästhetische Wirkung des Buches (Abb. 44).

Als deutlich wahrnehmbare Elemente fallen die dunklen Schattierungslinien der aufgeklebten Papiere sowie die hellen Glanzlichter der Papierkanten auf. Sogar das transparente Klebeband wirkt als ästhetisches Element mit. Diese Wirkung ist vom Künstler beabsichtigt und kalkuliert, wie die in Briefform im Anhang abgedruckte Anweisung belegt. Dieses Buch beginnt mit einer Einführung von Emmett Williams, in der die Entstehungsgeschichte des Buches erklärt wird.

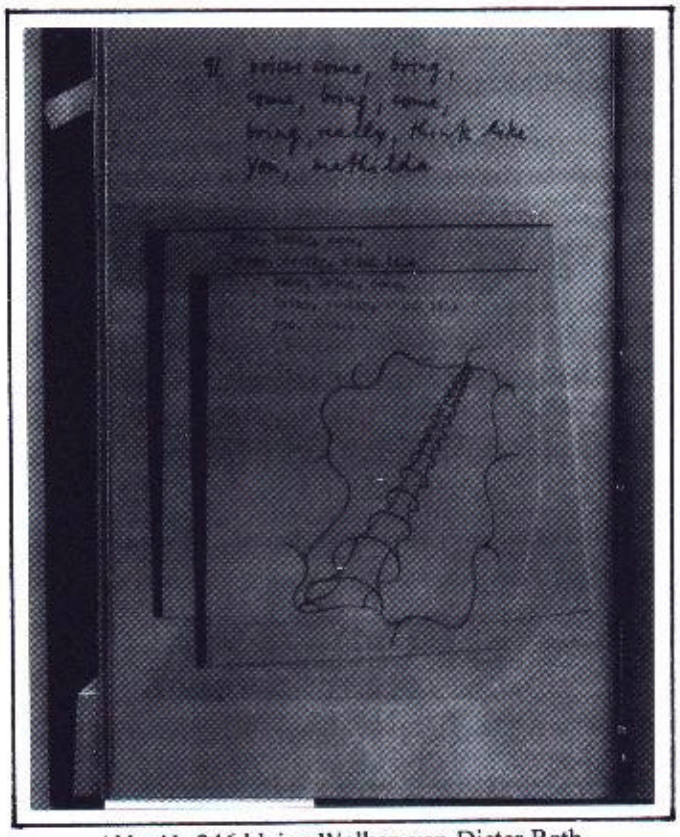

Abb. 41 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handschriftlicher und
auf Schreibmaschine verfasster Text, 1973

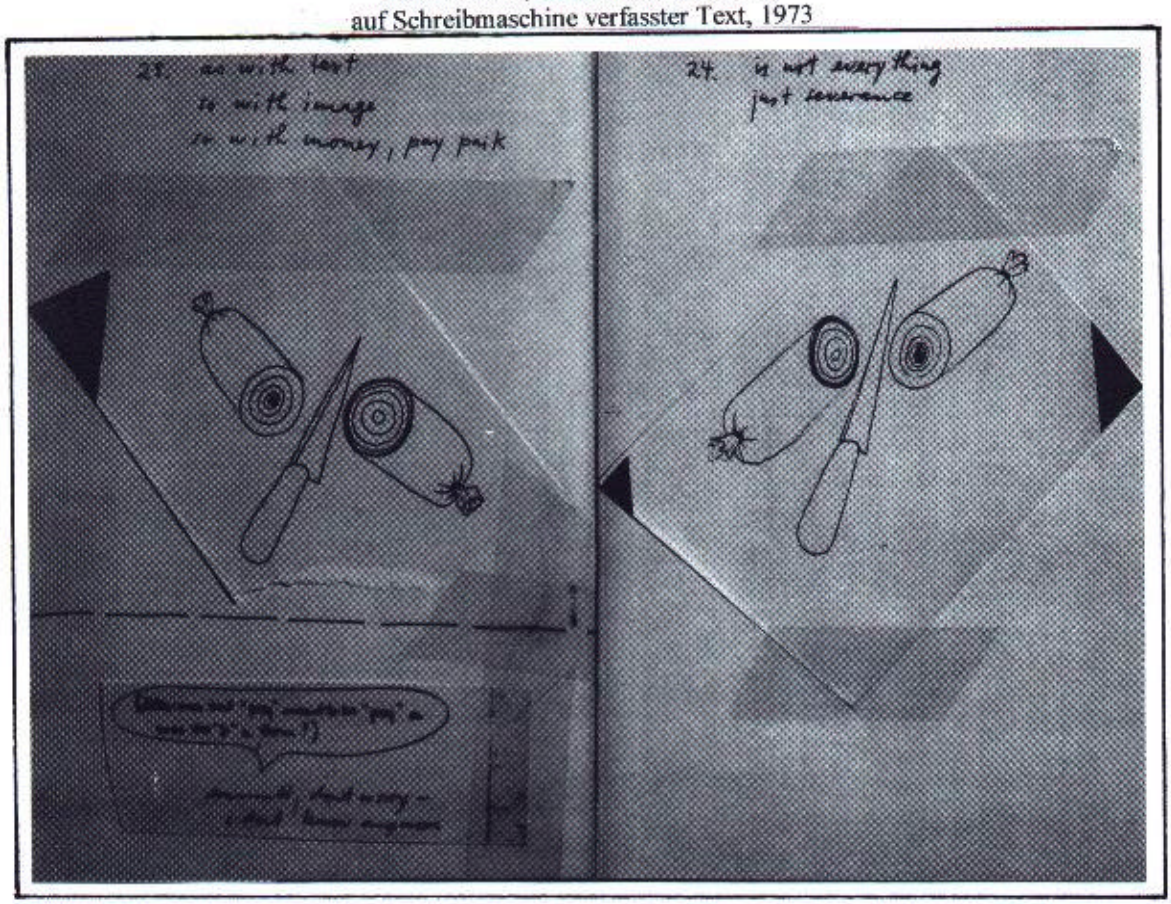

Abb. 42 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handgeschriebener Text,
ausgeschnittene Zeichnungen mit Tesastreifen geklebt, 1973

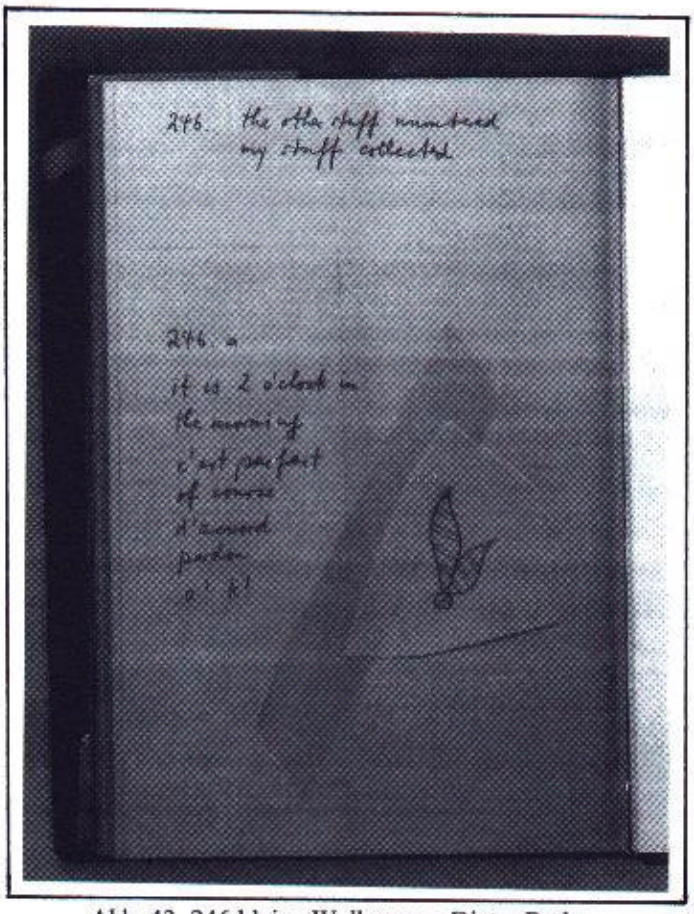

Abb. 43 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handgeschriebener Text
mit zwei gleichen Nummerierungen (246, 246a), 1973

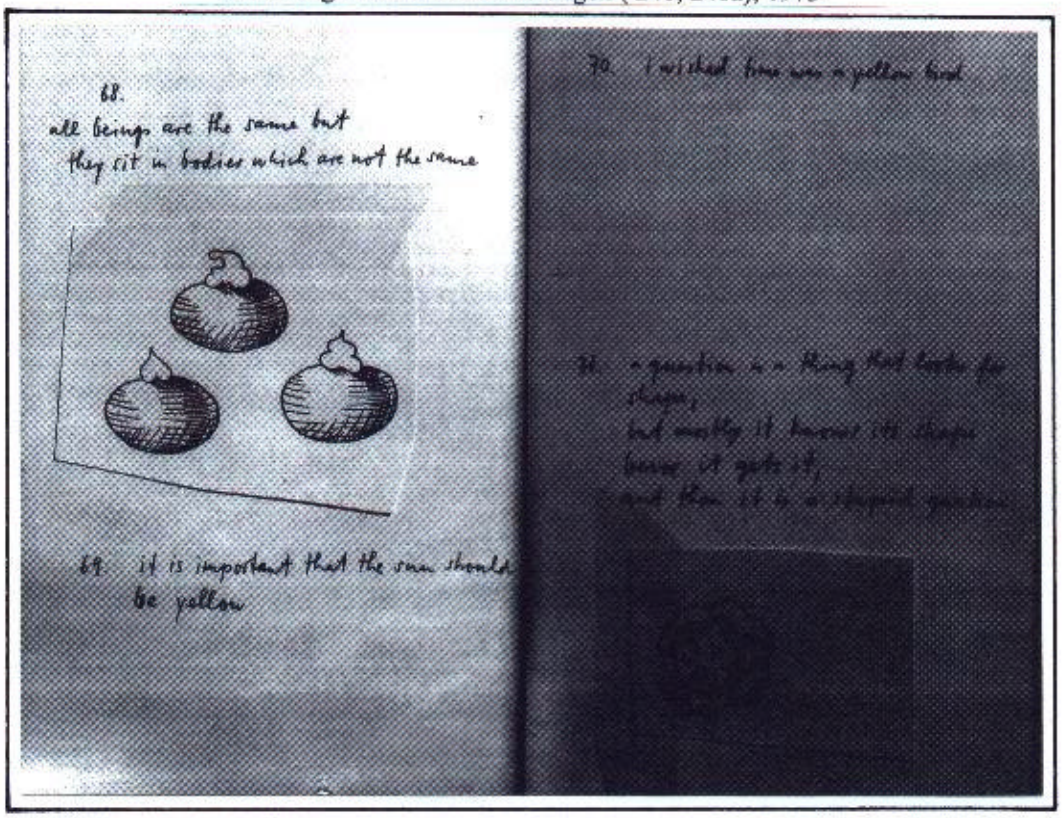

Abb. 44 246 kleine Wolken von Dieter Roth
Offset in hell/dunkelgrau gedruckt, handgeschriebener Text,
ausgeschnittene Zeichnungen mit Tesastreifen geklebt, 1973

5.5 Prägung
Günther Uecker „ Vom Licht“

Eine Technik, die am Rande vorkommt, ist die Blindprägung, bei der ein Relief ins Papier geprägt wird. Ein Beispiel dafür ist Günther Ueckers ‚Vom Licht’. Auf den Blättern sind wie hingestreut die Abdrucke von Nägeln zu sehen bzw. vereinzelt oder in Gruppen gefügte Einprägungen von Nägelköpfen. Dadurch evoziert der Künstler gegenständliche z.B. figürliche Assoziationen. Hauptsächlich ergibt sich die ästhetische Wirkung bei einer seitlichen Beleuchtung des Blattes durch die hellen Lichtreflexe auf der einen Seite, auf der anderen Seite durch die Verschattungen. Einzige Akzente auf der reliefierten weißen Fläche ist die des schwarzen Drucks der sparsamen Typographie. Das Buch übermittelt scheinbar keinen Lesestoff mehr, denn der blindgedruckte Text ist nicht sogleich erkennbar, so dass es in seinen Nagelreliefs nur visuell und haptisch als autonomes Kunstwerk erfahrbar zu sein scheint. Der Text besteht aus einer Sammlung verschiedener Zitate, die sich mit dem Thema Licht befassen. (Abb. 45)

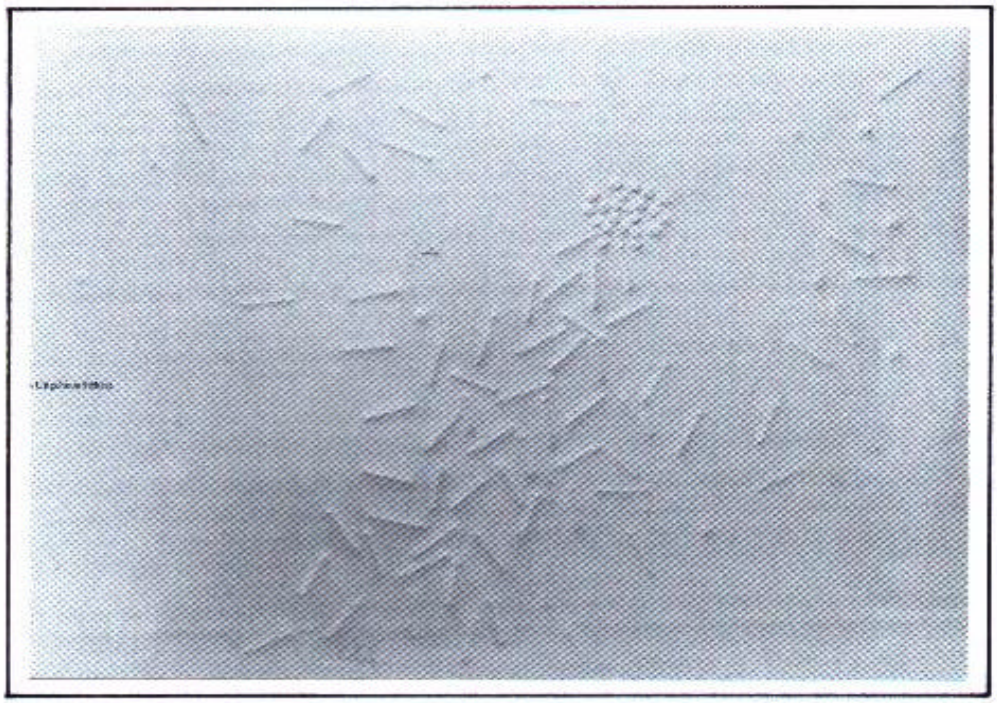

Abb. 45 Vom Licht von Günther Uecker,
Prägung, Abdrucke von Nägeln und Nägelköpfen auf weißes Papier, 1973

5.6 Monotypie
Daniel Hees „Augenblick“

In dem Buch „Augenblick“ publiziert Daniel Hees sechs Monotypien, auf denen in Variationen sich von einer Grundlinie aufsteigende Formen zu sehen sind. Unabhängig davon, gab es Gedichte von Karin Boelk mit einer ähnlichen inneren Struktur. So zu sagen sich aufbäumende Texte, die mit einem ‚Dennoch’ oder , Aber’ wieder zusammenzubrechen scheinen.

Die Autorin entdeckte die Monotypie im Atelier des Künstlers und verwies auf die formale Parallelität, die schließlich den Anstoß für die gemeinsame Publikation ergab. Um eine banale Zuordnung von Text und Bild zu vermeiden, wählte Daniel Hees eine Rhythmisierung in dem Sinne, dass nach zwei Gedichten jeweils eines folgt und in den drei entstehenden Lücken eine, drei und zwei Monotypen eingefügt sind. (Abb. 46/47)

Ausschlaggebend für die inhaltliche Verbindung zwischen Text und Bild ist in diesem Fall die Technik der Monotypie. Der Künstler hat mit einem Filzstumpen die Druckerschwärze gestisch auf eine blanke Metallplatte aufgetragen und dadurch Formen evoziert , in denen die Autorin eine Übereinstimmung mit ihren schon vorliegenden Texten fand.

Abb. 46 Augenblick von Daniel Hees
Monotypie, Druckerschwärze gestisch auf Metallplatte aufgetragen

Abb. 47 Augenblick von Daniel Hees
Monotypie, Druckerschwärze gestisch auf Metallplatte aufgetragen

5.7 Digitale Bildbearbeitung
Anna und Bernhard Blume „Prinzip Grausamkeit“

Anna und Bernhard gehören zu den zeitgenössischen Künstlern, die in eigenwilliger Weise die Möglichkeit der digitalen Bildbearbeitung zur Steigerung ihrer künstlerischen Aussage nutzen.

Die beiden Künstler wurden durch ihre schwarz-weiß Großfoto Serien bekannt. Sie bilden seit Mitte der 70er Jahre eine Arbeitsgemeinschaft. In ihre Zusammenarbeit fließen ihre individuellen Konzepte gleichermaßen ein. Anfang der 80er entstanden Bildfolgen, die die Künstler als zwei exemplarische Protagonisten deutscher Durchschnitts-Neurose, denen die sogenannten geordneten Verhältnisse regelmäßig über den Kopf wachsen, zeigen.

Zum gleichen Zeitpunkt entstanden gegenseitig gemachte Polaroid-Porträts, die das Seelenleben der Künstler wiederspiegeln. Anna und Bernhard Blume verweisen vor allem bei diesen Arbeiten auf ihre Herkunft aus dem, wie sie es formulieren, von Abbildungszwängen der Fotografie unbelasteten Bereich der Zeichnung, Malerei bzw. der Aktionskunst. In den Polaroid-Porträts greifen sie daher auch zum Zweck der bildmagischen Vereinigung zweier Gesichter bzw. eines Gesichts mit einem Gegenstand, zur aus der Malerei kommenden Bastel-Tradition der Collage. Als Bildgrundlage der Serie gibt es immer noch analog hergestellte Fotos.

„Prinzip Grausamkeit“ ist eine digital bearbeitete Fotoserie. Diese Fotos sind vielfarbig und blutrot umrandet. Im Zentrum der in aggressivem Rot gehaltenen Tafeln des Foto-Comics steht das Bild des Künstlers Bernhard Blume. Die Zerstückelung lässt sich als Dekonstruktion des Bildes oder aber des Künstlers selbst interpretieren.(Abb. 48) Dennoch haben die Realien und besonders Anna und Bernhard Blume selbst nicht in jedem Fall so ausgesehen, wie das die Bild-Tafeln zeigen. Sie haben sich keineswegs mit dem Messer die

Gesichter zerschnitten, oder das leibhaftige Fleisch von den eigenen Knochen geschabt. Reales Blut oder reales Fleisch hat sich, bis auf eine einzige Ausnahme, als nicht geeignet erwiesen, um den von ihnen erfassten Grundsatz, dieses existentielle Prinzip, dass sie tatsächlich leben und dann auch noch sterben müssen, um also dies fürchterliche Prinzip zu bebildern.

Die Blumes problematisieren das Prinzip der Grausamkeit und erheben somit das Selbstverständliche zum Thema ihrer Arbeit. Anna Blume nimmt ihre Ideen aus der Welt des Kleinbürgertums. Bei den Arbeiten des Künstlerehepaares wird der Betrachter immer wieder aufgefordert seine Wahrnehmung zu verändern und neu sehen zu lernen. Andererseits bekommen die Arbeiten ihre eigenartigen Elemente dadurch, dass der Betrachter von der normalen Funktion oder besser „Nicht-Funktion" des Dargestellten weiß.

Den Serientitel sowie „die illusionslosen philosophischen Einsichten, die als plakativ-verkürzte Statements die Bildreihe unterbrechen"[42], verdanken sie einem Essay des französischen Philosophen Clement Rosset. Diese Bildserie ist jedoch keine Illustration dieser Sätze, sondern Texte und Bilder verweisen nur unmittelbar auf die blutige Tatsache der Existenz selbst, deren Grausamkeit ist, wie sie ist. Die beiden Künstler haben versucht, den Aspekt des „Schönen" in ihrer Serie hineinzuretten: „Sozusagen als ein ästhetisches Therapeuticum, mit welchem wir uns über die eigentliche Grausamkeit des Realen, wie sie tatsächlich ist und wie Clement Rosset sie konstatiert, ästhetisch hinwegtröstet"[43]. So, wie nach Clement Rosset eine Theorie unerbittlich sein muss, damit sie sich nicht gegen ihren Urheber wendet, so müssen Bilder nach ihrer ästhetischen Auffassung unerbittlich schön sein, damit sie sie als Bildermacher nicht widerlegen. Deshalb spielt sich das Ganze, trotz fotorealistischer Bezüge, nur im Ästhetisch-Imaginären ab.

---

42. Blume, Bernhard, Eröffnungsrede der Ausstellung in der Trinitatiskirche, Köln, 1998

43. Blume, Bernhard, a.a.O., 1998

In dieser Fotoserie haben die Blumes die Medien Fotographie und Computer benutzt, um unsere Welt objektiv sichtbar zu machen und die Realität wiederzugeben. Zusätzlich können sie dokumentarischen Charakter besitzen. Die fotografische Sicht muss jedoch nicht unbedingt der eigentlichen Wahrnehmung entsprechen. Sie ist nicht mit der Wirklichkeit gleichzusetzen und kann diese nicht ersetzen. Die angebliche Wirklichkeit wurde von den Künstlern gestaltet und inszeniert. Sie wird somit imaginär. In der Auseinandersetzung mit den neuen Medien Fotographie- und Computerbearbeitung wird deutlich, dass hier die Möglichkeit der persönlichen Inszenierung, Konstruierung und Manipulation gegeben ist. Die Bilder verlieren dadurch das rein Dokumentarische, werden subjektiv, können Mitgedachtes übertragen und sind offen für eine Vielzahl von Interpretationen.

Bei der Untersuchung der Fotoserie ‚Prinzip Grausamkeit' habe ich festgestellt, dass Anna und Bernhard Blume in ihren künstlerischen Gestaltungen von Text und Bild versucht haben, den Mensch , wie er wirklich lebt und nicht wie er das Leben sieht, darzustellen. Bild und Text ergeben keine Einheit. Die collagierten und uncollagierten Aufnahmen wurden digital bearbeitet. Die Texte und Bilder scheinen nicht in direktem Bezug zueinander zu stehen, d.h. die Bilder passen nicht unbedingt zu den Texten, sondern sie sind zufällig angeordnet. Man kann sie auch untereinander austauschen Trotzdem kann man sagen, dass sowohl Texte als auch Bilder den Inhalt des Themas interpretieren (Abb. 49).

Die Blumes nutzen das neue Medium ‚Computer', um ihre Ideen zu dem Thema ‚Prinzip Grausamkeit' zu verwirklichen. Sie hatten nun die Möglichkeit verschiedene Arten und Versionen auszuprobieren, d.h. sie konnten verschiedene Techniken zusammen anwenden, um sich dann die geeigneteste Variante auszusuchen**.**

Abb. 48 Prinzip Grausamkeit von Anna und Bernhard Blume, digitale Bildbearbeitung, auf blutrote Farbe gedruckt, 1999

Abb. 49 Prinzip Grausamkeit von Anna und Bernhard Blume, digitale Bildbearbeitung, auf blutrote Farbe gedruckt und schwarzfarbigen Text, 1999

5.8 Computerbearbeitung Johannes Häfner „Der Sandmann“

Johannes Häfner unternimmt bei seinen Bilderbüchern den Versuch, seine Geschichten mit Hilfe des Computers zu erzählen.

Er sagt:„ In meinen Büchern versuche ich mit den spezifischen Möglichkeiten, die Computer bieten, nicht nur zu arbeiten, sondern die Eigenheiten dieser „digitalen Welten“ als Gestaltungsmittel zu nutzen, sie zur Struktur meiner Geschichten werden zu lassen. Zu den wesentlichen neuen Gestaltungsmitteln, die der Computer mit der entsprechenden Software bietet gehören die Permutation, Teile eines Bildes beliebig oft aneinander zu kopieren (klonen), invertieren (Umkehrung der Farben), der Treppchen-Effekt von Linien und Umrissformen und diverse Manipulationen von Fotovorlagen (Filter, Überlagerungen, Überzeichnen). Meine Computergrafiken haben eine deutliche Verwandtschaft mit der Fotografie in Hinsicht auf Ästhetik, Material und Herstellung des Bildes. Ähnlich wie Fotografie ist die Computergrafik eine hauptsächlich selektive Kunst“[44].

Für eine Zeichnung verwendet der Künstler nicht mehr einen Stift, Pinsel oder Kreiden, um deren farbige Materie direkt und unveränderbar auf das Papier zu bekommen, sondern er verwendet nur noch die vorgegebenen Symbole der Werkzeugleiste eines Computerprogramms dafür.

„Im Gegensatz zu einer Zeichnung, die unveränderbar so ist wie sie ist, kann das vom Computer erzeugte Bild jederzeit weiterverändert, modifiziert, invertiert, verzerrt und skaliert werden. Durch die Computerprogramme hat der Künstler die Möglichkeit bei der Suche nach der optimalen Bildlösung , das Bild virtuell zu verändern und doch gleichzeitig und jederzeit auf einen älteren Zustand zurückgreifen zu können. So ist er in der Lage, gleichzeitig die

44. Häfner, Johannes, Aus Vortrag Einführung in sein Werk „Der Sandmann“, 2000, S. 2

Geschichte zu seiner Bildfindung aufzuzeichnen. Im Gegensatz zur herkömmlichen Form können auch alle bereits verworfenen Versuche dokumentiert werden, weil es jederzeit möglich ist darauf zurückzugreifen und von dort neu aufzubauen. Die Arbeit mit einem Computer ermöglicht eine relationale Arbeitsweise im Gegensatz zur herkömmlichen traditionellen fortlaufenden Arbeitsweise“[45].

Für Johannes Häfner sind seine mit der Maus am Bildschirm gestalteten Motive nur Ausgangsmaterial oder wie er es nennt „Bildrohlinge“. Dieses Material überprüft er immer wieder durch neue Ausdrucke. Er wählt erneut aus und entwickelt das Bild am Computer weiter, wobei er alle überflüssigen Bildteile ausfiltert. Durch die Druckart, dem Laserdrucker bzw. Plotter, ist eine glatte und perfekte Wiedergabe seiner Arbeit gegeben, ohne die Unregelmäßigkeiten des Handdruckes . Für ihn ist die Ästhetik von ausgedruckten Computergrafiken Ausdruck und Ausdrucksmittel unserer heutigen Zeit.

In seinem Künstlerbuch „Der Sandmann“ setzt er sich mit dem Werk und der Persönlichkeit E.T.A. Hoffmanns auseinander. Sie bilden den zentralen Schwerpunkt seiner Arbeit. Er macht keine Illustrationen zu Hoffmanns literarischen Werken, sondern vielmehr ist Hoffmann die “Insperationsquelle“. Er hat zu dem genannten Werk eine ganze Reihe von Bildgeschichten gestaltet, die in Leporelloform, als Mappe oder als Klappbuch wie ein Staffeleibild zu sehen sind (Abb. 50).

Er sucht eine Textpassage aus dem Buch heraus und schreibt sie mit der Hand auf transparentes Papier. Anschließend legt er den handschriftlichen Text auf die Seite der Textpassage des Buches und scannt beide Texte gleichzeitig ein. (Abb. 51) Das Verhältnis von Text und Bild in diesem Werk hat keine harmonische Verbindung, sondern es wird ein sequentielles Aufeinandertreffen von Bild- und Textteilen angestrebt. Durch das immer wieder Hin- und Herwandeln

45. Häfner, Johannes, a.a.O., 2000, S.9

der Elemente des Buches, entwickeln sich für den Leser im Geist Räume, die durch das Beschauen, Betrachten, Lesen und Phantasieren entstehen. (Abb. 52)

Ein weiterer Vorteil bei einer Computergrafik ist, dass das Bild sofort betrachtet, rückgängig oder ganz verworfen werden kann. Jederzeit ist das Ergebnis zu kontrollieren.

Bei dem Druckmedium Computergrafik wird die Auflagenhöhe nicht mehr durch den natürlichen Verschleiß des Druckstockes bestimmt, sondern der Künstler legt die Auflagenhöhe fest. In der Computergrafik besteht allerdings auch sehr schnell das Problem mehr Quantität als Qualität zu produzieren.

Das Künstlerbuch ist durch die neuen Druckmedien, Computergrafik und Digitalbearbeitung, eine eigene Wirklichkeit. Das Bild wird mittels Computerprogrammen auf den Bildschirm projeziert. Das Sichtbare, originale Bild ist diese virtuelle Darstellung auf dem Bildschirm. Der Ausdruck ist deren Materialisierung. Somit hat das Buch seine Bedeutung als Speichermedium für Informationen durch den Einsatz der Computertechnik eingebüßt. Es bleibt jedoch der unverzichtbare Vorsprung von Büchern in bezug auf die Darstellung von Dichtung, Epik und Kunst weiterhin bestehen. Die verlorene Magie dieser Ausdrucksformen würde durch die Visualisierung per Bildschirm gänzlich verloren gehen. Der Computer kann demgegenüber als neues Werkzeug zur kreativen Buchgestaltung dienen. Das Buch hat eine andere Magie als der Computer. Es lässt sich viel sinnlicher erfahren, man kann die Papierqualität der Blätter fühlen, man nimmt mit dem Auge den Farbauftrag wahr und man hat das Gefühl in den Text einzudringen.

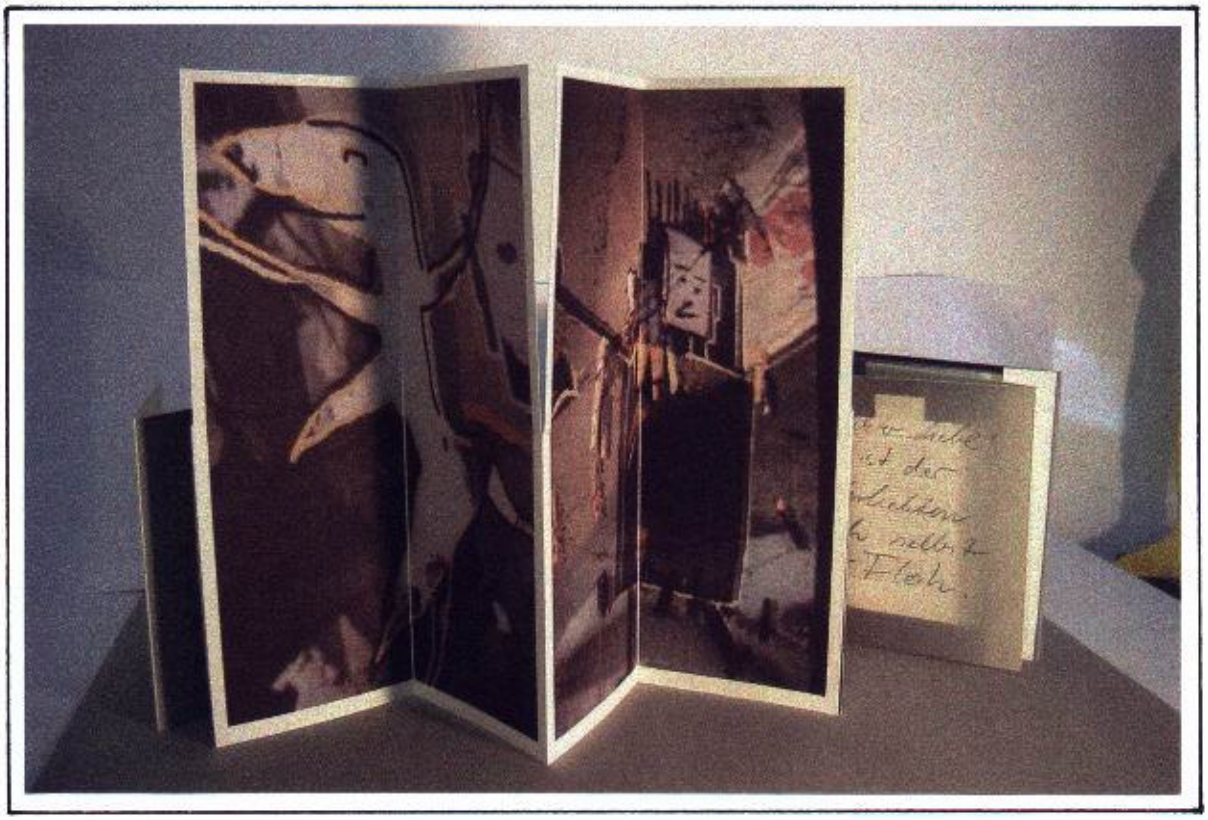

Abb. 50 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, 2000

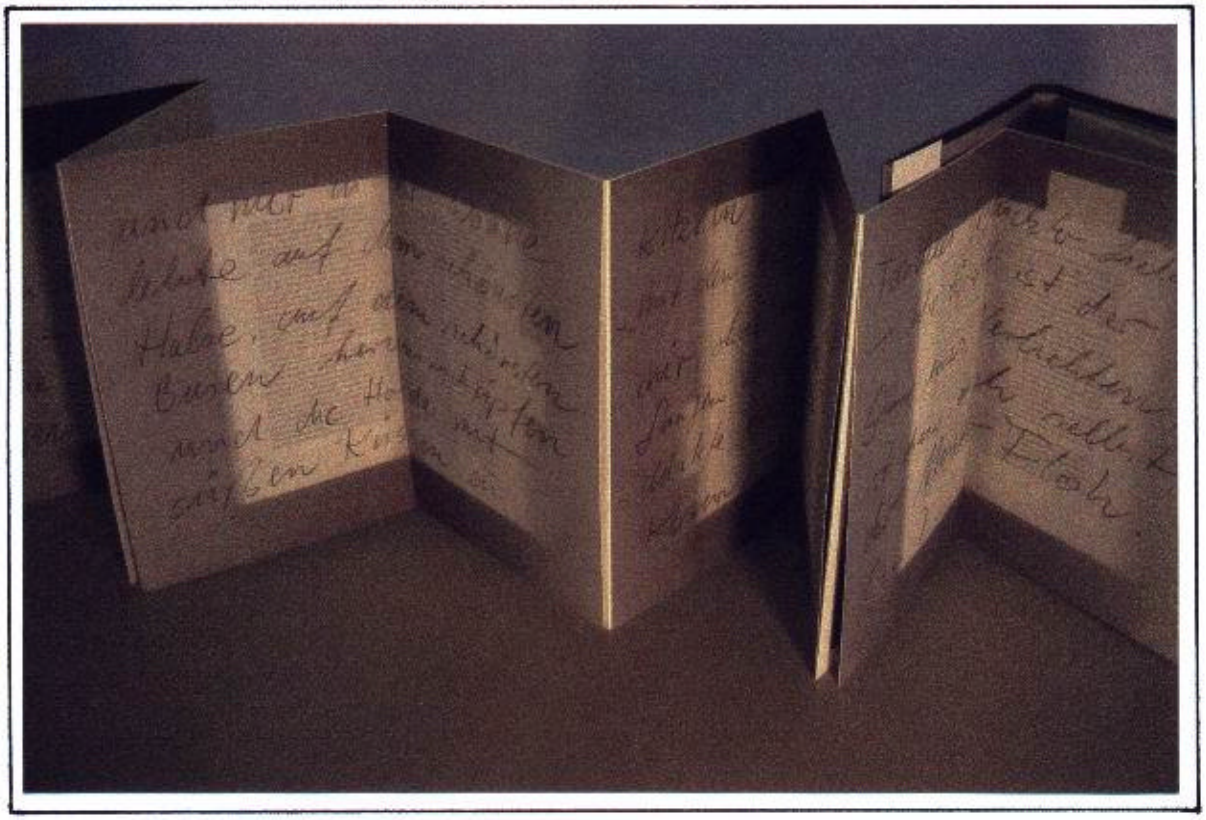

Abb. 51 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, handschriftlichen Text und Textpassagen
des Buches gleichzeitig eingescannt, 2000

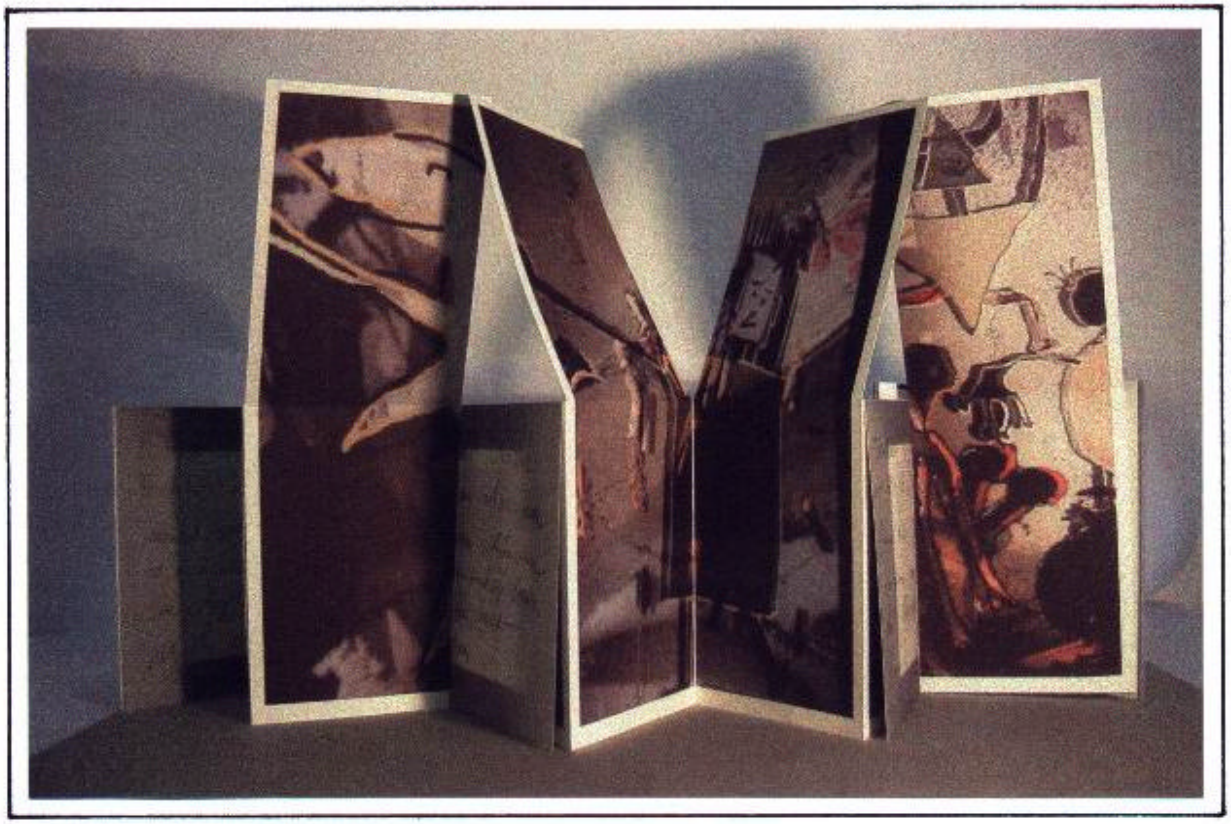

Abb. 52 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, Leporello, 2000

5.9 Zusammenfassung

Wie wir gesehen haben, formt Ed Rusha bei seiner Lithographie die Auszüge aus Mark Twains Text ebenfalls zu einem Bild. Hierbei spielt die starke Farbigkeit eine wichtige Rolle und die Verbindung von Hintergrundmustern mit der eher gezeichneten als flüssig gechriebenen Schrift, die mit einer unbeholfenen Konstruiertheit spielt, das, was er selbst boyscouthaft benennt.

Anders verhält es sich mit den Blättern zu den Lindenblüten von Daniel Hees. Die kleinen Textblöcke sind zwar in sich geschlossen, werden aber dadurch, dass die Bildelemente auf den Text zu reagieren scheinen, mit den Bildern verwoben. Dieses Verweben wird einerseits durch den Flattersatz des Textes und andererseits durch den fast leuchtenden Weißraum bewirkt. Dadurch, dass der Weißraum auch positiv lesbar wird, wird der Hintergrund eigenwertiger Teil des Bildes.

Bei Dieter Roth erscheint der Text ähnlich wie die eingeklebten Zeichnungen auf ebenfalls mit Tesa eingeklebten Papierschnipsel, oder er wird handschriftlich hinzugefügt. Ähnlich wie der transparente Schleier, der über den Buchseiten von Johannes Häfner liegt, schließt der Grauschleier die Offsetdrucke von Dieter Roth zur einer atmosphärischen Bildseite zusammen.

Anna und Bernhard Blume bearbeiten ihre Bilder mit Hilfe des Computers, d.h. sie zerschneiden das Bild, collagieren sie zu neuen Formen, wobei sie in der Tradition der Collagebilder stehen, die durch Kurt Schwitters begonnen wurde. Die dazu gehörenden Texte stehen, von den Bildern losgelöst, auf eigenen Seiten. Den Bezug zu den Bildern bekommen die Texte durch ihren Inhalt und formal durch die Auswahl des *klotzigen*, nahezu brutalen Charakters der ausgesuchten Schrifttypen.

Dagegen wird der Text bei Johannes Häfner zu einem eigenständigen Bild dadurch, dass er die eingescannten Buchstaben überlagert mit einem ebenfalls

eingescannten handschriftlichen Auszug des Textes. Der geschriebene Text bedeckt jeweils eine Doppelseite, wobei Häfner über den Satzspiegel des aufgenommenen Buches hinausschreibt. Wie durch eine transparente Haut geht der Blick des Betrachters auf die unscharf eingestellte Buchseite, so dass der Eindruck eines weichen Bildes entsteht und nur noch der handschriftliche Auszug lesbar ist.

Damit ist beispielhaft beschrieben, wie im zeitgenössischen Künstlerbuch der Text integrativer Teil der Bildseite wird und sich dadurch von der konventionellen Form des Buches abhebt.

Man kann abschließend sagen, dass das künstlerische Ergebnis in den Künstlerbüchern nicht geplant oder von vornherein festgelegt ist, sondern es entsteht im Prozess des Machens. Dieser Prozess des Machens wird bestimmt durch die jeweilige Technik der Gestaltung.

6.

Schlussbetrachtung

6. Schlussbetrachtung

Das Ergebnis meiner Arbeit ist die Erfahrung einer neuen Ästhetik des Künstlerbuches, die sich in der Produktion der zeitgenössischen Künstler manifestiert. Es gibt keine festgelegte Norm der Ästhetik für das Künstlerbuch. Auch wenn die Buchkünstler in einer kontinuierlichen Tradition stehen, wandeln sie durch ihre eigenwillige Kreativität ständig die Normen der Ästhetik. Ein Teil der Ästhetik des zeitgenössischen Künstlerbuches wird bestimmt durch Druckmedien, die neue Gestaltungsmöglichkeiten zum Verhältnis von Bild und Text eröffnen. Man kann nicht den Text durch das Bild direkt lesen, sondern der Text erschließt sich durch die Analyse des Bildes.

Anders als bei dem konventionellen Buch, das in der Hauptsache von einem Verleger geplant ist, haben wir gesehen, dass es einmal bei dem was wir Künstlerbuch nennen eine eigene Entwicklungslinie gibt und zum anderen – und das ist der wesentliche Gedanke – dass das Künstlerbuch Produkt einer kreativen Eigendynamik ist. Hierbei spielt die Technik keine untergeordnete, dienende Rolle, sondern wird zum wesentlichen Medium, durch das der Künstler zu seinem jeweiligen Resultat gelangt.

Diese neue Einsicht, die ich durch meine vorliegende Arbeit gewonnen habe, werde ich in meine Heimat zurück mitnehmen in der Hoffnung, sie dort in meine Lehre einbringen zu können, und so für mich und meine zukünftigen Studenten fruchtbar werden zu lassen.

GLOSSAR

Blockbuch:	zwischen 1420 und 1530 gebräuchliche Frühform des Buchdrucks, bei der Abzüge von Holztafeln (Block) zum Buch zusammengefügt wurden. Für jede Seite wurde eine Holztafel mit Bild und Schrift geschnitten und als Reiberdruck abgezogen. Da sich beim Druckreiben auf der Rückseite Umrisslinien abzeichneten, konnten die Blätter nur einseitig bedruckt werden; deshalb wurden immer zwei leere Seiten gegeneinander geklebt und so im Buchrücken zusammengebunden.
Decalcomanie:	Bezeichnung für das fertige Abklatschbild. Es ist mit der Monotypie gleichzusetzen.
Frontispiz:	Verzierung eines Buchtitelblattes
Frottage:	eine grafische Technik, bei der Oberflächenstrukturen von Materialien, z.B. Holzmaserung, geriffeltes Glas und Stoffe mittels Durchreiben auf das Papier übertragen werden.
Grattage:	eine Maltechnik, bei der meist auf einer Holzplatte Farben dick aufgetragen und (oft erst nach dem Trocknen) mit scharfen Werkzeugen teilweise wieder abgeschabt bzw. herausgekratzt werden.
Holzstich:	Sonderform des Holzschnitts im 19. Jahrhunderts, bei dem man als Druckplatte senkrecht zur Faser geschnittenes Hartholz, sogenanntes Hirnholz (meist Buchsbaum) verwendet; gearbeitet wird mit einem Stichel, die feinen Linien und Schraffuren wirken wie Halbtöne.
Impressum:	Vermerk über Drucker und Verleger bei Büchern
Inkunabel:	Wiegendruck, Name für ein frühes , d.h. vor 1500 entstandenes Erzeugnis der Buchdruckkunst. Im gleichen Sinne spricht vom Holzschnitt.

Klischee:	Druckstock, sämtliche Arten von Hochdruckplatten; daher im übertragenen Sinne Abklatsch, Übernahme einer bildnerischen Idee.
Kollophon:	Vermerk über Drucker und Verleger bei Büchern
Konzeptkunst:	eine Richtung der zeitgenössischen Kunst, die ihre Anfänge in den USA nahm. Die künstlerische Absicht der Konzeptkunst erschließt sich durch die Wortbedeutung von englisch concept „Begriff, Vorstellung Bild“. Der Künstler kann dabei nicht von etwas Gegebenem ausgehen, sondern steht vor dem verborgenen Sinn einer Sache oder einer Situation.
Kunstbuch:	ein Buch über Kunst
Künstlerbuch:	ein Buch, das von Künstlern selber hergestellt wird
Kupferstich:	Tiefdruckverfahren, bei dem eine mit dem Grabstichel in eine Kupferplatte eingetiefte Zeichnung wiedergegeben wird durch Drucken. Vermutlich im 15. Jahrhundert in Süddeutschland entwickelt.
Leporello:	eine in Buchform harmonikaartig zusammenfaltbare Reihe von Bildern (benannt nach der Liste von Don Juans Diener Leporello)
Lithographie:	Steindruck, ein Flachdruckverfahren. Druckformen sind etwa 10 cm dicke kohlensaure Kalkschieferplatten, meist aus Solnhofen, die wegen der Porosität die Fähigkeit haben, Fett und Wasser einzusaugen.
Monotypie:	Ein druckgrafisches Verfahren, bei dem von einer Glas- oder Metallplatte nur ein einziger Bildabdruck gewonnen wird.
Offsetdruck:	indirektes maschinelles Flachdruckverfahren. Die Druckformen sind aus Zink- oder Aluminiumplatten. Von dort erfolgt der Abdruck erst auf ein Gummituch und von diesem auf Papier.

Pagina:	Seite eines Buches
Paginierung:	Seitenzahlangabe in einem Buch
Pergament:	aus ungegerbten Tierhäuten hergestelltes Schreibmaterial; es wird heute noch für Urkunden, bibliophile Buch-einbände etc. verwendet.
Prägung:	Die Verformung von Papier mittels Material wie z.B. Nägel etc., der geprägte Werkstoff erhält reliefartigen Charakter
Presse:	altes Wort für Verlag, z.B. Mühleisen Presse
Pressendruck:	Albert Spindler definiert es wie folgt: „Der Pressendrucker sucht durch inhaltliche Aussage und formale Besonderheit seine ganz persönlichen Vorstel-lungen von Büchermachen zu verwirklichen. Seine Arbeit widersetzt sich der Arbeitsteilung und kalten Perfektion industrieller Buchfertigung“.
Satzspiegel:	die Fläche auf einer Buchseite, die von einem Text (Schriftsatz) oder von Abbildungen ausgefüllt wird
Schuber:	Schutzhülle für Bücher
Stereotypen:	sind von Gruppen- oder Schichtzugehörigkeit geprägt, ab-lehnende Einstellungen zur zeitgenössischen Kunst sind oft stereotyp.
Typographiker:	Schriftgestalter der Typographie
Verlag:	Zweig des Buchhandels, dessen Unternehmen gewerbs-mäßig Werke der Literatur, der bildenden Kunst und der Tonkunst vervielfältigen und vertreiben.

Bildverzeichnis

Abb. 1 Passion Christi von Albrecht Dürer,
Holzschnittillustration, Nürnberg, 1511

Abb. 2 Das Buch der Weltchronik von Hartmann Schedel,
Holzschnittillustrationen, Nürnberg 1493

Abb. 3 Fasciculus Medicine von Johannes Ketham,
italienische Holzschnittillustrationen, Venedig 1500

Abb. 4 Gilgamesch Illustration I von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 5 Gilgamesch Illustration III von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 6 Gilgamesch Illustration XXXIII von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 7 Gilgamesch Illustration XIII von Willi Baumeister,
Kohle, 1943

Abb. 8 Gilgamesch LXIV (Variante) von Willi Baumeister,
Kohle, Collage mit reproduzierten Fotos, 1943

Abb. 9 Gilgamesch Illustration V von Willi Baumeister,
Kohle, Ölkreide, 1943

Abb. 10 Gilgamesch Illustration von Josef Hegenbarth
Zeichnung mit Tusche in schwarz/weiß,

Abb. 11 Maximiliana (Blatt 4) von Max Ernst und Illiazd,
S. 3 und 4 mit Carre'-Typographie, Paris 1964

Abb. 12 Maximiliana (Blatt 12 L . 12 R) von Max Ernst,
Radierung mit Aquatinta in schwarz, gelb, violett,
1964

Abb. 13 Maximiliana (Blatt 16) von Max Ernst,
mit Schrift und reproduzierten Zeichnungen, 1964

Abb. 14 Maximiliana (Blatt 20 L u. R) von Max Ernst,
Radierung in oliv Farbe gedruckt, 1964

Abb. 15 Maximiliana (Blatt 5) von Max Ernst,
Aquatintaradierung in schwarz, blau, braun, grün, 1964

Abb. 16 Das ägyptische Totenbuch, Papyrus,
Paris Bibliotheque Nationale, etwa von 600 bis 31 v. Chr.

Abb. 17 Dantes Höllengesang von Robert Rauschenberg,
Übertragung von Zeitungspapier, Collagen, 1970

Abb. 18 Dantes Höllengesang (5. Gesang) von Robert Rauschenberg,
Zeichnung, Foto-Frottage, 1959/60

Abb. 19 Dantes Höllengesang (3. Gesang) von Robert Rauschenberg,
Zeichnung, Kreide, Bleistift, Foto-Frottage, 11959/60

Abb. 20 Dantes Höllengesang (17. Gesang) von Robert Rauschenberg,

Abb. 21 Dantes Höllengesang (12. Gesang) von Robert Rauschenberg,
Foto-Frottage, Gouache, Aquarell, 1959/60

Abb. 22 Dantes Höllengesang (20. Gesang) von Robert Rauschenberg Foto-Frottagen mit Bildern der heutigen Zeit, Bleistiftzeichnung,
Foto-Frottage, Kreide- und Bleistiftzeichnung, 1959/60

Abb. 23 Dantes Höllengesang (34. Gesang) von Robert Rauschenberg,
Gouache, Aquarell, Bleistiftzeichnung, Foto-Frottage, 1959/60

Abb. 24 Aubertin, Bernard, Buchobjekt aus angebranntem Pariser Telefonbuch von 1966

Abb. 25 Antibo, Attilio, Erdbuch, Buchobjekt aus gebranntem Ton, 1974

Abb. 26 Decker, H. R., Salix, Plumbum, Hommage a Schildbach, Buchobjekt aus Holz, Blei, Blätter, Rinde, handschriftlicher Text und Foto, 1978

Abb. 27 Wescher, Herta, Die Geschichte der Collage, Bearbeitung Ulrichs, Timm, Buchobjekt aus Papier und Plexiglas, 1972

Abb. 28 Ulrichs, Timm, Buch der Berührungsängste (Mimose/Mimese),
Buchobjekt aus Hartgummi, Eisen, elektrischer Strom, 1978

Abb. 29 Steelpoints & Poems von Markus Lüpetz,
Zweifarbige Kaltnadelarbeiten, 1987

Abb. 30 Salt Notes von James Brown,
Radierungen, Lithographien und Handzeichnungen, 1992

Abb. 31 Early Auden von Richard Tuttle,
Radierungen, 1991

Abb. 32 The Altos von Richard Tuttle,
kolorierten Weichgrundätzungen, 1991

Abb. 33 Giant Wall von Jürgen Partenheimer,
handgedruckte Radierungen, 1990

Abb. 34 Der Aeronautische Sindtbart von Peter Malutzki
Hochdruck mit farbigen Messinglinien,1987

Abb. 35 Der Aeronautische Sindtbart von Meter Malutzki
Hochdruck mit Notenklischees, 1987

Abb. 36 Lindenblüten (Blatt 1) von Daniel Hees,
Radierung in oliv Farbe gedruckt, Typographie in schwarz, 1984

Abb. 37 Lindenblüten (Blatt 2) von Daniel Hees,
Radierschnipsel in oliv Farbe gedruckt, 1984

Abb. 38 Lindenblüten (Blatt 3) von Daniel Hees
Radierung in oliv Farbe gedruckt,1984

Abb. 39 Lindenblüten (Blatt 4) von Daniel Hees
Radierung in oliv Farbe gedruckt, 1984

Abb. 40 „Sayings from Mark Twain von Ed Rusha,
Farblithographie, handgeschriebener Auszug aus Mark Twains Roman, 1995

Abb. 41 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handschriftlicher und auf Schreibmaschine verfasster Text, 1973

Abb. 42 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handgeschriebener Text, ausgeschnittene Zeichnungen mit Tesastreifen geklebt, 1973

Abb. 43 246 kleine Wolken von Dieter Roth,
Offset Druck, handgeschriebener Text mit zwei gleichen Nummerierungen (246, 246a), 1973

Abb. 44 246 kleine Wolken von Dieter Roth
Offset in hell/dunkelgrau gedruckt, handgeschriebener Text, ausgeschnittene Zeichnungen mit Tesastreifen geklebt, 1973

Abb. 45 Vom Licht von Günther Uecker,
Prägung, Abdrucke von Nägeln und Nägelköpfen auf weißes Papier, 1973

Abb. 46 Augenblick von Daniel Hees
Monotypie, Druckerschwärze gestisch auf Metallplatte aufgetragen

Abb. 47 Augenblick von Daniel Hees
Monotypie, Druckerschwärze gestisch auf Metallplatte aufgetragen

Abb. 48 Prinzip Grausamkeit von Anna und Bernhard Blume,
digitale Bildbearbeitung, auf blutrote Farbe gedruckt, 1999

Abb. 49 Prinzip Grausamkeit von Anna und Bernhard Blume,
digitale Bildbearbeitung, auf blutrote Farbe gedruckt und schwarz farbigen Text, 1999

Abb. 50 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, 2000

Abb. 51 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, handschriftlichen Text und Textpassagen des Buches gleichzeitig eingescannt, 2000

Abb. 52 Der Sandmann von Johannes Häfner,
Computerbearbeitung, Leporello, 2000

LITERATURVERZEICHNIS

Adler, Jeremy und Ernst, Ulrich; Text als Figur: Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Ausstellung Katalog, Herzog August, Bibliothek, Holfenbüttel vom 1. September 1987 bis 23. Mai 1988

Artmann, H.C., Der Aeronautische Sindtbart oder seltsame Luftreise von Niedercalifornien nach Crain, Dreißigstes Abenteur, avt Capitul, FlugBlatt-Presse 1987

Bachofen, Johann Jakob, Mutterrecht und Urreligion, 1. Auflage 1861, Leipzig 1926

Baselitz, Georg, Brown, James-Conner, Bruce, Förg etc., Leaf Spine, Word Sign (Gebundene Seiten, Sprache und Bild) Kunstmuseum Bonn/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Richter Verlag, Düsseldorf 1998/99

Baumeister, Willi; Typographie und Reklamegestaltung, Stuttgart 1989

Baumeister, Willi, Zeichnungen, Gouachen, Collagen, Stuttgart 1989

Baumeister, Willi, Zimmer- und Wandergeister, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlung 1969

Biemel, Walter; und wozu „ Künstler in dürftiger Zeit“, Druckgrafik und Bücher von Daniel Hees, Siegen 1984

Blume, Bernhard Joh. Blume; Heilsgebilde mit einem Essay von Bazon Brock, Balloni Verlag, Köln 1981

Blume, Bernh. Joh.; Schizo, mit einem Essay von Peter Weibel, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1982

Blume, Bernh. Joh., S/W; Fotoarbeiten 1970-1984, Verlag der Buchhandlung König, Köln 1989

Brall, Artur; Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art, Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken, Eine Analyse von Artur Brall, Frankfurt 1986

Burckhardt, Georg/Hegenbarth Josef; Das Gilgamesch-Epos, Rütten & Loening, Berlin 1991

Burckhardt, Jacob; Ästhetik der Bildenden Kunst, Wiss. Buchges., Darmstadt 1992.

Celant, Germano, The Record as Artwork, From the Futurist to Conceptual Art, The Germano Celant Collection, Forth Worth 1978

Char, Rene, Manuscrits enlumines, Pardes peintres du XX siecle, Bibliothe' que Nationale, Paris 1980

Compton, Susan P., The world backwards, Russian futurist books 1912-16, The British library 1978

Dehrenthal, Ludger, Pech, Jürgen, Max Ernst, Paris 1992

v. Criegern, Axel, Vom Text zum Bild, Wege ästhetischer Bildung, Deutscher Studien Verlag, Weinheim 1996

Deinert, Katja; Künstlerbücher, Historische, systematische und didaktische Aspekte, Dr. Kovac Verlag, Hamburg 1995

Dencker, Klaus Peter; Text – Bilder, visuelle Poesie international von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 1972

Dittmar, Rolf, Das Sammlerporträt . In: Kunstform International, Band 15, 1976

Dittmar, Rolf Metamorphosen des Buches. In: Katalog Documenta 6, Band 3, Kassel 1977

Documenta 6, Katalog Band 3, Metamorphosen des Buches, Kassel 1977

du Bois-Reymond, Irena, Die graphischen Künste, Geschichte-Techniken-Gattungen, Düsseldorf 1983

Ernst, Max, Maximiliana, 34 Radierungen in der Rom, Edition Iliazd, 1964

Ernst, Max, Frottagen, Collagen, Zeichnungen, Graphik, Bücher, Katalog Frankfurt, München 1978

Ernst, Max; Die Rückkehr der schönen Gärtnerin, DuMont Verlag, Köln 1979

Ernst, Max, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke, Köln 1989

Faust, Wolfgang Max, Bilder werden Worte, zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, Carl Hauser Verlag, München, Wien 1977

Friedl, Friedrich, Ott, Nicolaus, Stein, Bernard, Typographie, wann, wer, wie, Verlag Könemann Köln 1998

Gaus, Ulrike, Baumeister, Willi; Zeichnungen, Gouachen, Collagen, Katalog, Ausgabe für den Buchhandel, Edition Cantz, Stuttgart

Geissler, Heinrich, Willi Baumeisters Zeichnungen zum Gilgamesch Epos, Ausstellungs-Katalog, Stuttgart 1987

Goethe von, Johann Wolfgang, Italienische Reise, München 1981

Haenlein, Carl, Das Buch des Künstlers. Die schönsten Malerbücher aus der Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Katalog Hannover 1989

Haenlein, Carl, Das Buch des Künstlers. Die schönsten Malerbücher aus der Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Katalog Hannover 1991

Häfner, Johannes, Vortrag zur Einführung in sein Werk „Der Sandmann“, 2000

Haftmann, Werner, Willi Baumeister, Gilgamesch, Köln 1971

Hannover, Hauser, Carl; Bilder werden Worte, München, Wien 1977

Havekost, Hermann, Künstlerbücher Buchobjekt, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1986

Hees, Daniel, Boelk, Karin Augenblick, Monotypien, Gedichte, Mühleisen Presse, Köln 1991

Hernad, Beatrice, von Maur, Karin, Papiergesänge, Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert, München 1992

Hilger, Wolfgang, Von Büchern und Buchobjekten. In: Hilger, Wolfgang (Hrg.): Das andere Buch, Wien 1993

Hochuli, Jost, Rinrons, Robin; Bücher machen: Praxis und Theorie, VGS Verlagsgemeinschaft, St. Gallen 1996

v. Holst, Christian, Dante Vergil, Geryon, Der 17. Höllengesang, der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst, Ausstellung und Katalog, Staatsgalarie Stuttgart, 27. September bis 23. November 1980

Honzera, Hartmut W., Buchkunst der 80er Jahre, in: Hanebutt-Benz, E: (Hrg.): Imprimatur, Neue Folge XIII, Frankfurt/Main 1989

Iliazd, The illustrated book, Catalog, the Museum of Modern Art, New York 1987

Illustrierte Werke von Monet bis Picasso, Maler machen Bücher, München 1981

Internationale Buchkunst, Katalog zur Ausstellung ; Buchgestalter und Typographie, Leipzig 1977

Internationale Buchkunst, Katalog zur Ausstellung in Leipzig, Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1989

Jendritzko, Guido/Körber, Wolfgang, Objektbuch – Buchobjekt. Das Buch als Kunstobjekt, Wuppertal 1978

Karasik, Mikhail, aus dem Katalog 2. norddeutsche Handpressenmesse, Hamburg 2001

Kästner, Erhart; das Malerbuch des 20. Jahrhunderts in Maler machen Bücher, Katalog Kunstverein Kassel 1968

Kästner, Erhart, Traktat über das Malerbuch, In: Solf Sabine/Watts, Harriett (Hrg.): Paul Eluard und Joan Miro: A Toute Epreuve, Wolfenbüttel 1990

Krejca, Ales, Die Techniken der graphischen Kunst, Handbuch der Arbeitsvorgänge und der Geschichte der Original-Druckgraphik, Artia Verlag Prag 1980

Leaf Spine Word Sign, Künstlerbücher, Ausstellung Katalog Kunstmuseum Bonn 1998

Lewis, John, The 20th Century Book, Its illustration and design, Second Edition, The Herbert press 1967 1984

Lipp, Theodor, Ästhetik, Verlag von Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1906

Lohberg, G., Maximiliana über die legale Ausübung der Buchkunst, in: Max Ernst, druckgraphische Werke und illustrierte Bücher, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 1990

Malutzki, Peter, Der Aeronautische Sindtbart, Flugblatt- Presse 1987

Mayer, Rudolf, Gedruckte Kunst, Wesen, Wirkung, Wandel, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1984

Morris, William; Das ideale Buch, Göttingen 1986

Paetzold, Heinz, Ästhetik der neueren Moderne, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1990

Paul, Gregor, Der Mythos von der modernen Kunst und die Frage nach der Beschaffenheit einer zeitgenössischen Ästhetik, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Stuttgart 1985

Picasso, Pablo, The Illustrated Books, Geneva 1983

Pracht, Erwin; Ästhetik der Kunst, Dietz Verlag, Berlin 1987

Raabe, Paul, Vorwort. In: Solf, Sabine (Hrg.): Ut pictura poesis, Katalog, Wolfenbüttel 1991

Raffray,Andre, Drei Motive, Städtisches Museum Abteilung Mönchengladbach, 1984

Rauschenberg, Robert; Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 – 1979, München, Zürich

Rauschenberg, Robert, Katalog, Staatliche Kunsthalle Berlin 1980

Reichert, Josua, Leidenschaftliche Liebe, Katalog zur Ausstellung, Offenbach 1982

Roth, Dieter, Bilder, Zeichnungen, Objekte, Bücher, Druckgraphik, Postkarten, Katalog Stuttgart, Köln 1973

Roth, Dieter; Zeichnungen, Katalog, Hamburger Kunsthalle 1988

Roth, Dieter, Gesamtwerke Band 20, Bücher und Graphik, Stuttgart

Rüsen, Jörn, Ästhetik und Geschichte, geschichtstheoretische Untersuchungen

zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft Stuttgart, Metzler 1976

Sauerbier, S.D.; Leere, Zufall und zwei Hände, zu graphischen Arbeiten des Daniel Hees, in Kunst Köln 2/88

Scheel, Werner, Bering Kunibert, Kunst und Ästhetik: Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Reimer, Berlin 1997

Schott, Albert, Das Gilgamesch-Epos, Stuttgart 1982

Schulke, Jürgen, Winther, Annemarie, Bild und Buch, Ausstellung Kunsthalle Bremen, H.M. Hauschild GmbH, Bremen 1979

Schulz, Gisela; Malerbücher und Verwandtes, Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1987

Schüssele, Rene Hirner; Von der Anschauung zur Formfindung, Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Druckhaus Beltz, Hemsbach

Schwraenen, Guy, out of print, Sonderausgabe zur Ausstellung, Neues Museum Weserburg, Bremen 2001

Singer, Hans Wolfgang, Die Fachausdrücke der Graphik, Handlexikon für Bilder- und Büchersammler, Leipzig 1933

Solf, Sabine (Hrg.): Ut pictura poesis, Weltliteratur in Malerbüchern der Herzog August Bibliothek, Katalog, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1991

Spies, Werner, Max Ernst, Graphik und Bücher, 1991

Spies, Werner, Max Ernst 1950-1970, Die Rückkehr der schönen Gärtnerin, DuMont Buchverlag, Köln 1979

Steiner Rudolf, Kunst und Kunsterkenntnis, Rudolf Steiner Verlag, Dornach/ Schweiz 1985

Swenson, G. R., Rauschenberg paints a picture, in: Art News, April 1963

Weiss, Christina; Seh-Texte, Zirndorf und Autrin 1984

Werkmann, Hendrik, Nicolas 1882 – 1945, ‚druksels', Stedelijk Museum, Amsterdam 1977

Willberg, Hans Peter; Buchkunst im Wandel, die Entwicklung der Buchgestaltung in der Bundesrepublik Deutschland, Katalog, Frankfurt am Main 1984

Ziegler, Leopold, Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚Entartete Kunst', Leipzig 1939