

BAND II
KUNSTHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

REDEPFLICHT UND SCHWEIGEFLUSS
– ZUR GESTALT, BEDEUTUNG UND
FUNKTION VON GÜNTHER UECKERS
BIBLIOPHILEN WERKEN

DISSERTATION
VORGELEGT VON:
BRITTA JULIA DOMBROWE (M.A.)

INDEX

	SEITE:
I. VORWORT	4
II. EINLEITUNG	
II.1. Einführung in das Schaffen von Günther Uecker in Hinblick auf seine <i>Bibliophilen Werke</i>	11
II.1.1. Uecker und die Sprache	24
Die Allianz mit der Sprache	
Die Überwindung der Sprache	
Die Verpflichtung zur Sprache	
II.1.2. Der Begriff <i>Bibliophiles Werk</i>	32
II.1.3. Fünf Typen der <i>Bibliophilen Werke</i>	34
II.2. Traditionslinien einer Verbindung: Sprache und Bildende Kunst	
II.2.1. Bildende Kunst im Buch	39
II.2.2. Sprache und Schrift in Bildender Kunst	46
II.2.3. Kalligrafie	51
III. HAUPTTEIL	
III.1. Gruppe I: Autarke Einzelobjekte	
III.1.1. Kleinplastiken, Bücher und Bilder.	
III.1.1.1 Einzelwerke als Buch, Schriftrolle, Leporello oder Heft (oder in formaler Übereinstimmung)	55
III.1.1.2. Werke mit Schrift oder schriftähnlichem Gestus ohne herkömmlichen Buchcharakter	81
III.1.1.3. Objekthafte Werke ohne herkömmlichen Buchcharakter, Schrift oder Schrift-Gestus	89
III.1.2. Installation und Environment	95
III.2. Gruppe II: Werkzeuge und Dokumentationstafeln zu Aktionen oder Ausstellungen	103
III.3. Gruppe III: Bibliophile Editionen mit einem Originalbeitrag	
III.3.1. Mappenwerke, Editionen, Bücher	110
III.3.2. Objekthafte Multiples	123
III.3.3. Sonderfall: Vorzugsausgaben	126
III.4. Gruppe IV: Bibliophile Editionen ohne einen Originalbeitrag	
III.4.1. Bücher	129
III.4.2. Uecker-Zeitung	136
III.4.3. Flugblätter	142

III.5. Gruppe V: Bibliophile Mitwirkung Ueckers (mit und ohne Original) bei Editionen und Perodika anderer Herausgeber	146
IV. SCHLUSSBETRACHTUNG	149
V. NACHWEIS	
V.1. Literatur	
V.1.1. Literatur zu Günther Uecker	155
V.1.2. Filme über Günther Uecker	157
V.1.3. Literatur zu Sprache, (Schrift-)Zeichen, Bild und Sprache in der bildenden Kunst	158
V.1.4. Literatur zu Künstlerbüchern	162
V.1.5. Allgemeine Literatur	163
V.2. Quellen	165
VI. ABBILDUNGEN	166
VI.1. QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN	215

I. Vorwort

Der Titel dieser Arbeit *Redepflicht und Schweigefluss – Zur Gestalt, Bedeutung und Funktion von Günther Ueckers Bibliophilen Werken* verrät bereits viele Einzelaspekte, die zu erläutern sich die geplante Untersuchung zur Aufgabe gestellt hat. Erklärungsbedarf besteht bei den für diese Darstellung gewählten Begriffen *Redepflicht* und *Schweigefluss*. Sie bezeichnen die von Uecker mit künstlerischen Mitteln erprobten äußeren Pfeiler des sprachlichen Spektrums und umgrenzen damit gleichzeitig das Spielfeld seiner *Bibliophilen Werke*. Tatsächlich nutzt der Künstler, dessen Ruhm sich im breiten Bewusstsein eher durch das Geräusch eines Hammers auf dem Kopf eines Nagels als durch Sprache im ursprünglichen Sinn begründet, die gesamte Fläche dieses Feldes. Allerdings wird seine Lieblingsposition immer an den Rändern des Spielfeldes zu finden sein: dort, wo ein Denken ohne Sprache gedacht wird, dort, wo Sprache angesichts einer unaussprechlichen Realität versagt, dort, wo die Realität die Sprache als Pflicht des Einzelnen einfordert. Für Uecker ist Sprache dennoch weitaus mehr als ein zu bespielendes Areal. Dies klingt bereits im Titel der untersuchten Werkgruppe an: Bedeutet die „Bibliophilie“ doch Bücher-Liebhaberei, und zweifelsohne ist die Sprache seine große und „unglückliche“ Liebe. Mit Misstrauen begegnet er ihr, will sie dennoch begreifen, überwinden, sich von ihr befreien und kehrt trotzdem immer wieder zu ihr zurück.

Von dieser Passion berichten *Bibliophile Werke*, von denen Uecker im Laufe seiner Schaffenszeit bis zum heutigen Tag über 200 Exemplare angefertigt hat. Sogar große und komplexe Arbeiten wie die *Schweigeskulptur*, den *Brief an Peking* oder die Serie der *Manuellen Strukturen* zählt der Künstler dieser Werkgruppe zu. Ein großer Teil des Komplexes setzt sich allerdings aus Büchern und Mappenwerken zusammen. Weiterhin finden sich dabei eine Vielzahl von Multiples und Objekten, die im 1983 erstellten Werkverzeichnis von Marion Haedecke¹ oder in anderer kunsthistorischer

¹ Das Werkverzeichnis hängt der Monografie von Dieter Honisch an: Honisch, Dieter: *Uecker*. Stuttgart 1983. Weiterhin zitiert: Honisch 1983. (Bei häufig zitiertem Quellen- und Sekundärliteratur wird diese in abgekürzter Form, bestehend aus dem Nachnamen des Autors und dem Erscheinungsjahr, angegeben. Bei einigen Werken wird auch der Titel der Publikation als Kurzangabe verwendet. In der ersten Nennung der Textabkürzung ist diese unterstrichen. Texte, auf die selten Bezug genommen wird, sind hingegen zur Vereinfachung des Lesens auch bei einer Wiederholung mit einer vollständigen Literaturangabe versehen. Das Werkverzeichnis von Marion Haedecke umfasst etwa 1070 Werke bis zum Entstehungsjahr 1982. *Bibliophile Werke* enthält es allerdings kaum, da diese Werkgruppe häufig aus kleinen Plastiken besteht, die man bei der Anfertigung des Verzeichnisses übergibt. Auch Arbeiten auf Papier sind nur im Ausnahmefall in das Verzeichnis aufgenommen worden.

Literatur nicht zu finden sind. Viele davon sind nie besprochen, manche nicht einmal vermessen oder fotografiert worden. Dieser misslichen Lage versucht die Arbeit mit einem Werkverzeichnis in Band I und der wissenschaftlichen Besprechung der *Bibliophilen Werke* in Band II entgegenzutreten.

Damit sollen zwei Dinge erreicht werden: Erstens das Œuvre eines bedeutenden deutschen Künstlers einer bisher fehlenden Gesamtheit zuzuführen und zweitens ein Bewusstsein in der Kunstbetrachtung zu stärken, das – in den letzten 20 Jahren an Ausstellungen und Publikationen ablesbar – sich zu entwickeln begann und die künstlerische Produktion von Mappen, Büchern und sprachbezogener Kleinplastik mehr in der Kontinuität von künstlerischen Gesamtwerken als an deren Peripherie anzusiedeln begann. Ueckers Arbeiten im Bereich Sprache sind kein Einzelfall und viele Künstlerkollegen referieren gleichfalls im Exkurs oder in kontinuierlicher Auseinandersetzung auf das Sujet. Erstaunlich ist dies nicht, besetzt der Bildende Künstler doch häufig in seinem Schaffen gerade den Ort, der als „vor-sprachlich“ oder „nicht-sprachlich“ zu bezeichnen ist, da die Gestalt des Werkes zunächst als zwei- oder dreidimensionales Bild ohne sprachliche Vermittlung auf den Rezipienten trifft, sieht man von der üblichen Praxis in Galerie und Museum ab, die Titel und Jahresangabe auf Beschilderungen mitzuliefern.

Unser Denken setzt jedoch sogleich sprachlich ein, unser Reden über das Gesehene braucht ein Werkzeug. So gibt es eine Vielzahl künstlerischer Werke, die formal oder inhaltlich Sprache bzw. Sprachvermittlung thematisieren. Die vorliegende Untersuchung wird darauf achten, Ueckers *Bibliophile Werke* in der Landschaft von sprachbezogener Kunst kunsthistorisch zu positionieren.

Um diesen Zielen gerecht zu werden, bedient sich die Analyse der folgenden Vorgehensweise: Die Objekte der Betrachtung, die *Bibliophilen Werke*, sind zunächst zusammengetragen, vermessen, zum Teil fotografiert, systematisiert, datiert und in ein Werkverzeichnis aufgenommen worden. Der Künstler selbst wirkte an diesem Projekt mit und ermöglichte so genaue Angaben, die dem Kunstinteressierten und Wissenschaftler in Band I dieser Arbeit einen gesicherten catalogue raisonné des Werkkomplexes an die Hand gibt. Aus der Vielzahl der heterogenen Arbeiten

wurde dann eine Auswahl getroffen, die geeignet ist, die Bandbreite der Werke in einer kunsthistorischen Analyse, behandelt in Band II, darzustellen.²

Um dem Leser das Verständnis der kunsthistorischen Betrachtungen zu erleichtern und um eben diese auf ein wissenschaftliches Fundament zu bauen, wird dem Hauptteil eine Einleitung vorangestellt, die folgende Aspekte zu beleuchten hat: Zunächst wird eine kurze Einführung in das Gesamtwerk von Günther Uecker gegeben, die seine Hauptaussagen wiedergibt, seine künstlerischen Quellen aufzeigt und von ihm bevorzugte Materialien und Arbeitsweisen nennt, so dass eine Beurteilung der *Bibliophilen Werke* im Kontext des gesamten Œuvres möglich wird.

Sodann wird bereits in der Einleitung, unter Zuhilfenahme von Ueckers Schriften und Interviews in schriftlicher oder filmisch aufgezeichneter Form, versucht, die Position des Künstlers zur Sprache zu bestimmen. So vorbereitet werden die formalen Kriterien vorgestellt, die in dieser Arbeit eingesetzt werden, um ein Werk als „bibliophil“ zu benennen.

Danach wird die Unterteilung der Werke in fünf Gruppen mit jeweiligen Unterkategorien vorgenommen. Eine letzte Aufgabe der Einleitung wird sein, einen Verbindungsbogen zwischen Kunst und Literatur, Schrift und Sprache zu spannen, der, zur Kürze verpflichtet, einige Fragen offen lassen muss und dennoch Folgendes zu leisten versucht: Er will einige wichtige Vorläufer und prominente Beispiele der Verbindung dieser unterschiedlichen Medien ansprechen, die in besonderer Weise für das Ueckersche Schaffen von Bedeutung sind. An erster Stelle zu nennen ist die Verbindung von Sprache und Literatur in Buchform, namentlich im Maler-, Illustrierten-, Künstlerbuch und Buchobjekt. Weiterhin sind die verschiedenen Formen von Text- und Bild-Korrelationen in Werken Bildender Kunst von Bedeutung. Hier soll statt einer Nennung von Einzelbeispielen versucht werden, Merkmale der künstlerischen Positionen zu einer Typik zusammenzufassen, die in der späteren Analyse der *Bibliophilen Werke* im Abgleich Aufschluss über die Bezugnahmen des Künstlers zur Kunstgeschichte geben kann.

Als ein maßgebliches Element wird dem Betrachter von Ueckers Werk eine Interkulturalität auffallen, die sich seit den späten 1970er Jahren zunächst vorsichtig,

² Die *Bibliophilen Werke* wurden in fünf Untergruppen geteilt, die in der Einleitung bestimmt werden. Anhand ausgewählter Werke werden im Hauptteil der Untersuchung immer mehrere Werkbeispiele zu jeder Gruppe vorgestellt.

inzwischen leitmotivisch, mit einer besonderen Betonung religiöser Momente, durch sein Schaffen zieht. So wird in der Besprechung künstlerischer Traditionen in einem Exkurs auch die Verbindung Bildender Kunst und Sprache in anderen Kulturkreisen angesprochen werden; hier vor allem die ostasiatische und buddhistische Schönschriftkultur, die den Künstler nachhaltig prägte.

Der Hauptteil bedient sich methodisch einer analytischen Betrachtung der Kunstwerke und des Studiums von Sekundär- und Quellenmaterial. Die fünf Gruppen werden anhand ausgesuchter Werkbeispiele vorgestellt werden.³

Eine Schlussbetrachtung wird die Ergebnisse der Analyse zusammenfassen, Ueckers Leistungen und Innovationen, die er mit der Werkgruppe der *Bibliophilen Werke* zu leisten vermochte, im Kontext der Kunstgeschichte aufzeigen und fragen, ob sein Werk Impulse für das 21. Jahrhundert zu geben imstande ist.

Untersuchungen zu Günther Ueckers *Bibliophilen Werken* fußen auf Forschungsschwerpunkten, die in unterschiedlicher Weise wissenschaftlich erschlossen sind. Zum Künstler Günther Uecker ist eine Vielzahl von Publikationen während seiner nunmehr 50-jährigen Laufbahn als Künstler erschienen. Umfangreiche Monografien und Kataloge sind entstanden, von denen die hier angestellten Überlegungen profitieren. Besonders Dieter Honischs Monografie von 1983 fasst den damaligen Stand zusammen und liefert das einzige, von Marion Haedeker zusammengestellte Werkverzeichnis.⁴ Über die *Bibliophilen Werke* ist bis auf einen kleinen Katalog⁵ aus dem Jahre 1983/1984, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Düsseldorf und Esslingen erschien, nichts Zusammenfassendes publiziert worden. Einzelne Arbeiten oder Mappenwerke

³ Das Kriterium der Werkauswahl ist dabei an der Frage orientiert, wie gut sich eine Arbeit eignet, allgemeine Aussagen über die jeweilige Gruppe zu treffen: Vereinbart sie formale Kriterien in besonders eindeutiger Form und thematisiert sie ein Sujet, das sich auch in anderen Positionen der Werkgruppe findet?

⁴ Vgl. Fußnote 1.

⁵ Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – Bibliophile Werke*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf; Galerie der Stadt Esslingen, Esslingen, 1983/84. Weiterhin zitiert: Bibliophile Werke 1983/84. Dieser Katalog nimmt eine Einteilung von Ueckers Werkkomplex in verschiedene Gruppen vor, die diese Analyse teilweise aufnimmt, um von hier aus weitere Unterkategorien im Detail fortzuführen. Die Kapitel II.1.2. und II.1.3. der hier vorliegenden Untersuchung werden eine genaue Beschreibung dieser Gruppen vornehmen.

wurden allerdings in Artikeln besprochen.⁶ Das Ungleichgewicht wird deutlich und die Notwendigkeit dieser Untersuchung offenbar.

Zum Verhältnis von Bildender Kunst, Literatur und Sprache ist seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts vermehrt gearbeitet worden. Die etwas ältere Beschäftigung mit den Sujets „livres d’artistes“ und „Künstlerbuch“ fand sowohl in umfassenden Monografien, als auch in Ausstellungskatalogen statt, und es gibt ein traditionsreiches und anhaltendes Interesse an den als Unterkategorien künstlerischer Produktion verstandenen Werken. Die Zunahme von Künstlerbüchern im 20. Jahrhundert, die Johanna Drucker 1995 dazu veranlasste, ihre ausführliche Untersuchung zu diesem Phänomen *The Century of Artists’ Books*⁷ zu nennen, führte auch zu einer verstärkten wissenschaftlichen Beschäftigung, welche allerdings selten an einen größeren kunsthistorischen Kontext angebunden wurde. In den letzten Jahren fanden einige Ausstellungen zum Thema des Künstlerbuches statt, die der Forschung neues Material in Form von Katalogen zuführten.⁸ Seit mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Sprache sichtbar in Werken Bildender Kunst Eingang findet, reagiert auch die kunsthistorische Forschung auf dieses Phänomen, allerdings verhältnismäßig spät und angesichts der vielen künstlerischen Positionen nicht umfangreich. Zu den ergiebigeren, wenn auch nicht ohne Einschränkung⁹ zu lesenden Werken gehören hier Max Ernst Fausts Buch *Bilder werden Worte* von

⁶ Zum Beispiel das Mappenwerk *Vom Licht* von 1973, das Heinz Stahlhut in einem Artikel besprach: Stahlhut, Heinz: „... Und die Worte, die wir aussprechen, haben Bedeutung nur durch das Schweigen, in das sie getaucht sind“. Zum Verhältnis von Text und Bild in Günther Ueckers Folge ‚Vom Licht‘.“ In: *Philobilon*, Jg. 43 (1999), S. 201-231. Weiterhin zitiert: Stahlhut 1999.

⁷ Drucker, Johanna: *The Century of Artists’ Books*. New York, N.Y. 1995. Weiterhin zitiert: Drucker 1995.

⁸ Zum Beispiel: Ausst.-Kat.: *Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums des 20. Jahrhunderts*. Neues Museum Weserburg, Bremen; Sparkasse Bremen, Bremen, 2002. (Das Museum Weserburg in Bremen und das Museum Burg Wissem in Troisdorf sind die führenden Spezialmuseen in Deutschland mit dem Ausstellungs- und Forschungsschwerpunkt Illustrierte Bücher, Künstlerbücher, livres d’artistes, Buchobjekte, Bibliophile Werke. Beide Museen publizieren eine Vielzahl von Ausstellungskatalogen.)

Ausst.-Kat.: *Sand in der Vaseline – Künstlerbücher II 1980-2002*, hrsg. von Sabine Röder. Krefelder Kunstmuseum, Krefeld; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg, Nürnberg, 2003/2004.

Ausst.-Kat.: *Papiergesänge – Buchkunst im 20. Jahrhundert*. Bayerische Staatsbibliothek, München, 1992.

⁹ Vgl. Streitberger, Alexander: *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Diss., Köln 2002), Berlin 2004, S.19 f. Weiterhin zitiert: Streitberger 2004. Streitberger bemerkt, dass Fausts „Leistung als erste Aufarbeitung der Wechselbeziehungen von Sprache und Bildender Kunst beachtenswert“ sei, dass aber seine Dreiteilung der medialen Verbindungsmöglichkeiten in Verhältnisse, die die Sprache in ein *in*, *neben* oder *statt* der bildenden Kunst verorte, vom Autor vorwiegend an Werken aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts exemplifiziert werde und für die Kunst nach 1945 „keine neuen Aspekte“ brächte. (Im Kapitel II.2. der hier vorliegenden Analyse wird eine genauere Betrachtung von Fausts Thesen vorgenommen werden).

1977¹⁰ und S. D. Sauerbiers Artikel „Wie die Bilder zur Sprache kommen – Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen“ im *Kunstforum International* von 1980¹¹. Beide Publikationen versuchen in einer Überblicksdarstellung mit zahlreichen Werkbeispielen die Wechselbeziehung zwischen verbalen und bildlichen Elementen als künstlerisches Phänomen des 20. Jahrhunderts zu fassen. Sie bemühen sich um die Erstellung von Typiken für die hybriden Text- und Bild-Korrelationen, auf die im Kapitel II.2. „Traditionslinien einer Verbindung: Sprache und Bildende Kunst“ weiter eingegangen werden wird. Eine umfassende Darstellung für die Tatsache, dass es sich beim Zusammenschluss von Bild und Text um eine künstlerische Erscheinung handelt, die weit vor dem 20. Jahrhundert einsetzt, stellt Klaus Peter Denckers Abhandlung *Text-Bilder / Visuelle Poesie international – Von der Antike bis zur Gegenwart*¹² dar. Viel beachtet wurden die Artikel in dem 1993 entstandenen Katalog *Die Sprache der Kunst*¹³. Hier werden kunsthistorische und philosophische Überblicke geschaffen: So zum Beispiel Toni Stoss' Beitrag „Am Anfang“¹⁴, der in Bezugnahme auf Faust einen Aufriss künstlerischer Positionen seit Beginn des Jahrhunderts entwirft und um Überlegungen zu kulturtechnischen Leistungen von Wort und Schrift ergänzt.

So erfuhr die vorliegende Arbeit Unterstützung durch die bereits vorhandene wissenschaftliche Literatur, vor allem aber von Günther Uecker¹⁵, seiner Frau Christine und seinem Sohn Jacob, sowie von seiner Assistentin Susanne Kirchhoff. Meiner engagierten Doktormutter Prof. Dr. Antje von Graevenitz danke ich sehr herzlich für ihren wissenschaftlichen Rat, ihre Geduld und ihre anhaltenden Ermutigungen. Dank für die Betreuung gilt auch dem Zweitprüfer Prof. Dr. Stefan Grohé. Dr. Dorothea van der Koelen ist nicht nur für die Verlegung der Dissertation zu danken, sondern auch für ihre aufmerksame Lektüre, der viele kluge

¹⁰ Faust, Max Ernst: *Bilder werden Worte – Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München; Wien 1977. Weiterhin zitiert: Faust 1977.

¹¹ Sauerbier, W. D.: „Wie die Bilder zur Sprache kommen. Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen“. In: *Kunstforum International*, Jg. (o.A.) (1980), S.31-96. Weiterhin zitiert: Sauerbier 1980.

¹² Dencker, Klaus P.: *Text-Bilder / Visuelle Poesie international – Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972.

¹³ Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94. Darin: Stoss, Toni: „Am Anfang“, S. 1-49.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Günther Uecker lieferte viele Erläuterungen in persönlichen Gesprächen in seinem Atelier in Düsseldorf. Informationen aus diesen Unterhaltungen sind in den Fußnoten als „Ateliergespräche“ gekennzeichnet. Sie wurden nicht aufgezeichnet.

Anmerkungen folgten. Dankbar bin ich gleichfalls für die Vermittlung des Kontaktes zum Künstler durch Dr. Maria Linsmann-Dege vom Museum Burg Wissem in Troisdorf. Ein geistesgegenwärtiges Korrekturat nahmen Dr. Bettina Häfner und Astrid Krämer vor. Beistand in philosophischen Fragen leistete Marcel René Marburger (M.A.). Für die Lösung organisatorischer Fragen und für seinen immer währenden Zuspruch danke ich meinem Freund Arne Stadler.

Von Herzen danke ich meinen Eltern Eckhard und Doris Dombrowe für ihre Unterstützung. Ihnen ist diese Arbeit zu verdanken und ihnen ist sie gewidmet.

II. Einleitung

II.1. Einführung in das Schaffen von Günther Uecker im Hinblick auf seine *Bibliophilen Werke*

„DIE KUNST KANN DEN MENSCHEN NICHT RETTEN, ABER MIT DEN MITTELN DER KUNST WIRD EIN DIALOG MÖGLICH, WELCHER ZU EINEM DEN MENSCHEN BEWAHRENDEN HANDELN AUFRUFT.“¹⁶

Auf eigenwillige Art und Weise besetzt Günther Uecker seit dem Beginn der 1960er Jahre seinen Platz in der deutschen und gesamteuropäischen Avantgarde. Vielfach ist sein Werk mit Metaphern belegt worden: als ins Wasser fallender Stein, der konzentrische Kreise ziehe, oder als ein Satellit, der eine immer gleich bleibende Größe umflöge.¹⁷ Tatsächlich beschreiben diese Bilder etwas Maßgebliches in Bezug auf die Kunst Günther Ueckers: Schnell scheint sie ihr Augenmerk gefunden zu haben und bleibt sich in Thema und Material bis heute treu. Im Zentrum steht gewiss die Frage nach dem Menschen, nach seiner Bedrohung für die Natur und für sich selbst sowie nach seiner Rettung.¹⁸

„Auf die Frage, ob es in seinem Werk eine Entwicklung gebe, antwortet Uecker entschlossen: Nein. Es wird eigentlich nur mehr sagbar und sichtbar gemacht. Aber es kommt nichts hinzu. Man kommt der Sache näher; aber die liegt ja nicht in der Zukunft; sie ist ja da, und sie hat ihre eigene Zeit.“¹⁹

Unabhängig von Kategorien wie Malerei, Objekt, Skulptur, Aktion, Film, Bühne, Kostüm, Manifest, bibliophilem Schriftstück oder Druck dokumentiert die Ueckersche Kunst die konsequente Beschäftigung mit der eigenen Vision, wie sie das zu Beginn dieses Kapitels gebrachte Zitat zu umreißen vermag.

Ein treuer, beinahe bis zum Synonym gewachsener „Begleiter“ seiner Kunst ist der Nagel. Sein Einsatz ist vielgestaltig, die Assoziationen vielschichtig: Zunächst ist er ein Helfer, eine die bildliche Zweidimensionalität zu überwinden. In Arbeiten der mittleren bis späten 1950er Jahre wird eine Regelmäßigkeit in der aufgeworfenen

¹⁶ Zitat von Günther Ueckers aus dem Jahre 1983. Zit. n.: Romain, Lothar und Detlef Bluemler (Hrsg.): *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München 1988 (Deckblatt, ohne Paginierung).

¹⁷ Ebd., S. 3; Honisch 1983, S. 9.

¹⁸ Diese Tatsache bedingt im Hauptteil der vorliegenden Untersuchung, dass eine thematische Ordnung der Einzelbeispiele einer chronologischen vorgezogen wurde.

¹⁹ Günther Uecker 1976 im Interview mit Gudrun Inboden und Stephan von Wiese. In: Wiese, Stephan von (Hrsg.): *Günther Uecker Schriften. Gedichte – Projektbeschreibungen – Reflexionen*. Sankt Gallen 1979, S. 158. Weiterhin zitiert: Uecker-Schriften 1979.

Struktur von Ueckers Bildern sichtbar, die sich von einer subjektiv-expressiven Geste zu befreien sucht. *Vertikale Struktur*, *Silberstruktur* oder *Oval, grau* von 1957 zeigen dieses Bestreben in archaisch anmutender Einfachheit der Formensprache. Die zweidimensionale Bildfläche wird hier unter Zuhilfenahme dick aufgetragener Farbschichten im Wechsel mit freigeschabter Fläche zu einem Bildkörper transformiert, dessen raumgreifende Tendenz in der in diesen Jahren einsetzenden Benagelung konsequent fortgeführt wird. Die Erinnerung an die handwerkliche Bestimmung der Stahlstifte ist gedämpft durch die Bemalung mit weißer Farbe. Die Nägel werden auf dem meist monochrom gestalteten Bildgrund zur Artikulationsmöglichkeit des Lichtes und der Zeit, die den Verlauf des Schattenschlags bestimmt. Mit dem Nagel markiert Uecker einen Punkt zwischen den polaren Prinzipien Licht und Schatten, die für ihn gleichsam von Vernichtung, Tod, Dunkelheit und permanenter Neuschöpfung, Heilung, Reinheit in gegenseitiger Abhängigkeit berichten. Es sind Motive, die der Künstler in vielen Werken, auch ohne Nägel mit anderen Werkstoffen, thematisiert.

Die Handlung des Hämmerns ist dabei für ihn von existenzieller Bedeutung. Im sich wiederholenden Hammerschlag tritt die eigene Aggression als Mahnmal der den Menschen innewohnenden Gewalt sichtbar im Kunstwerk in Erscheinung. In späteren Werken folgt als zweiter Arbeitsschritt häufig die Verbindung und Heilung. Der Geist wird in der Konzentration auf die rhythmische Tätigkeit von seiner ständigen Selbstreflexion zu befreien versucht, um Zugang zu einem kollektiven Bewusstsein, einem nicht-alphabetischen Denken und zu einer inneren Reinheit zu finden. Nageln als Meditationsform ist so gewiss Ueckers persönliche Umsetzung des Zen-Buddhismus, einer Weltanschauung, die ihn seit den 1950er Jahren fasziniert. Ein Zen-Buddhist sucht jenseits orthodoxer Doktrin, traditionellem Ritual und dogmatischem Schriftstudium durch innere Weltanschauung und intuitive Erkenntnis, häufig auch in gesammelter Konzentration auf bestimmte Übungen wie dem Bogenschießen, dem Schreiben oder dem Arrangement von Blumen, die Erreichung des „satori“, des Erleuchtungszustandes im Diesseits. Diese Bewusstseinsstufe wird als eine Einsicht in die Wahrheit der Weltzusammenhänge verstanden, die mit einem unterscheidungslosen, alles beinhaltenen Nichts umschrieben wird. Uecker selbst hat eine verwandte Terminologie: Er berichtet immer wieder davon, dass er mit seinem Schaffen versuche, sich einem „Unbekannten“, „ewig Gleichen“, „Unaussprechlichen“ in der künstlerischen Tätigkeit anzunähern. Viele Lehr-

Anekdoten des Zen berichten von dem Verlassen des „Wissens der Sinne“ und von einem Sich-Überlassen der als „shen“ bezeichneten Energie. Ein wahrer Zen-Meister ist nur der, der seine Kunst ohne Kunstfertigkeit ausübt und intuitiv den Dingen folgt, wie sie sind. Der japanische Begriff „shizen“ bezeichnet dieses „von-selbst-so-sein“, das als Schlüsselbegriff ostasiatischer Ästhetik gelten kann. Der Eindruck eines sich selbst überlassenen Handelns, eines Tuns ohne produktives Tun, entsteht auch bei der Betrachtung von Ueckers künstlerischer Tätigkeit, die er 1964 in ein Gedicht fasst, das über die Loslösung von der Zeit, der Gravitation und den eigenen Gedanken im künstlerischen Akt berichtet:

hammerschläge

haften nagel zwischen finger

hammer schlag nagel

zeit-wünsche gehen verloren

heben nagel schweben

bleiben haften nagel

hammer fallen nehmen²⁰

Ueckers Interesse erstreckt sich auch auf die meditative Haltung der fernöstlichen Philosophie, die versucht, ein Denken in unterteilenden Kategorien aufzulösen. Für den Künstler ist dies besonders auch für die Betrachtung von Bild, Künstler und Rezipient von Bedeutung. In einem Ateliergespräch berichtet Uecker von seinem Bestreben nach einer Überwindung der westlichen Betrachtungshaltung, die das Wahrgenommene als „gegenüber“ empfindet. Die Verbindung der Positionen – ein Sehen mit und aus dem Bild im Gegensatz zu einem davorstehenden Betrachten – scheint ihm existenziell, um den Inhalt ganz zu erfassen. So kommt es nach Aussage des Künstlers vor, dass ihm der Nagel von hinten entgegenkommt.²¹ Seine Werke sind durch ihre Beschaffenheit besonders befähigt, diesen „Perspektivenwechsel“ vorzubereiten. In den (nagel-)strukturierten Oberflächen fängt sich das Licht jeweils anders, eine feste Perspektive gibt es hier nicht mehr: „Unser Auge wird rundherum erblicken, wo unseine Richtung blind gemacht hat.“²² Auf diese Weise wird gleichzeitig nach der Position des betrachtenden Subjektes gefragt, da der

²⁰ Günther Uecker in: Uecker-Schriften 1979, S. 39.

²¹ Günther Uecker in einem Ateliergespräch am 10. 11. 2005.

²² Vgl. Uecker-Schriften 1979, S. 7, 24, 140.

fortwährende Wechsel der Ansichten dessen Standpunkt gleichsam auflöst. Mit Hilfe des neuen „Werkstoffs“ Zeit wird ein polyperspektivisches Sehen ermöglicht, welches seit dem späten 19. Jahrhundert vorbereitet ist durch kunstgeschichtliche Positionen des Impressionismus. Ueckers besondere Leistung besteht darin, auch an seinen faktisch statischen Werken eine Dynamik des Sehens zu erreichen.

Das Maß des Ueckerschen Handwerks ist dabei sein eigener Körper: So weit seine Arme reichen platziert er die Nägel auf großformatigen Bildträgern. Ihre Abstände sind bestimmt durch die Größe seiner Hand, seine Finger-, Fuß- und Körperabdrücke zeigen die physische Nähe zum Objekt. Er setzt eine sich veräußernde Körperlichkeit ein, die mit großer Anstrengung Bildwerke schafft, deren Materialien Sand, Asche, Steine, Holz, Leinen, Stricke, Leim von Ueckers Naturverständnis berichten. Im Zyklus der Natur, in ihrer Gewalt und in ihrem Schutz ist der Mensch und seine Arbeit beheimatet. Die Betonung dieses Aspektes in Ueckers Arbeiten steht gewiss in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Herkunft von der Halbinsel Wustrow an der Ostsee, wo er 1930 als Sohn eines Landwirtes geboren wurde. Wer je sah, mit welcher körperlichen Anstrengung, Präzision und Ruhe Uecker eine Sandspirale aufbaut, dem wird die Prägung durch eine von handwerklichen und landwirtschaftlichen Tätigkeiten bestimmte Kindheit offenbar. Die Verbundenheit mit der Natur, mit der Weite der Ostsee, mit Ackerfurchen und Ährenmeeren im Rhythmus der Jahreszeiten und im Spiel des Lichtes, ist in Ueckers Bildwelten in Material und Proportion immer sichtbar geblieben.

Auch während seiner Teilnahme an der Künstlergruppe Zero zusammen mit Heinz Mack und Otto Piene in den 1960er Jahren bleibt seinem Schaffen, bei aller Präzision der technischen Fertigung, das Bewusstsein eigen, in natürliche Prozesse eingeschrieben zu sein. Der programmatische Titel der Gruppe Zero fasst das Bestreben um einen ideologischen und künstlerischen Neuanfang zusammen, das auch in vielen anderen Künstlerbewegungen nach der Werte erschütternden Katastrophe des Zweiten Weltkrieges Ausdruck fand.²³ Mit Zero sollte der abstrakten Geste, die nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft wieder möglich

²³ Hier ist zum Beispiel die 1961 gegründete, Zero nahestehende niederländische Künstlergruppe Nul um Armando, Henk Peeters und Jan Schoonhoven zu nennen. Oder der bereits 1949 entstandene Künstlerzusammenschluss Zen 49. In Italien bestehen die Gruppo T in Mailand (Gianni Colombo, Davide Boriani) und Gruppo N in Padua (Aberto Biasi, Eduardo Landi). Als Ableger der Nouvelle Tendence ist ihnen das Bemühen um eine objektivierte, puristische Kunst mit einer Betonung von Wahrnehmungsprozessen trotz der unterschiedlichen Ausprägungen in den einzelnen Ländern gemeinsam.

geworden war und große Teile der Kunstproduktion seit 1945 bestimmte, eine lichtvolle und bewegliche Kunst entgegengestellt werden, die sich durch die Farbe Weiß beinahe entmaterialisierte, nicht subjektiv-expressiv war, sondern allgemein verständlich und an der Natur geschult. Diese neuen Werke, die den Anspruch hatten, der historischen „Stunde Null“ in der Kunst Rechnung zu tragen, führten nicht nur anhand optischer Phänomene die Relativität von Wahrnehmung und Denken vor, sondern beanspruchten auch den Freiraum der Zweckfreiheit und des Nonsens. Phantasiefähigkeit sollte kultiviert werden, die im Wirtschaftswunder an emsiger Betriebsamkeit und dem Rückzug ins Triviale zu ersticken drohte.

In Ueckers Aktion *Strasse – weiß gestrichen* vor der Galerie Schmela 1961 in Düsseldorf wird dieser Anspruch einer ideologischen „Freihandlungszone“ eindrücklich auf das Pflaster gemalt. Die verwendeten Requisiten Besen und Eimer mit weißer, inzwischen festgetrockneter Farbe zeugen zusammen mit einem auf Holz aufgezogenen Foto von Peter Fischer von der Aktion. Uecker selbst bezeichnet diese und weitere, von Aktionen als Überrest gebliebene Objektansammlungen eindeutig als Buch, als *Bibliophiles Werk*. Er betrachtet die dokumentarische Berichterstattung durch die Werkzeuge als gleichwertig mit der Vermittlung durch einen Text. Es scheint, als spiele er mit den Begriffen, um ein alternatives Denken über mögliche Kulturtechniken und die Bestimmung der Bildenden Kunst in diesem System zu provozieren. Einige Aktionen befassen sich dezidiert mit dem Thema Sprache selbst: so zum Beispiel die *Übernagelung eines gesprochenen eigenen Textes von Peter Moritz Pickshaus* von 1978, bei der Uecker Pickshaus' Vortrag durch Hämmern stört. Das entstandene Tonband und die Berichterstattung in der *Uecker-Zeitung* von 1977/78 bilden zusammen ebenfalls ein dokumentarisches *Bibliophiles Werk*. Die Untersuchung wird den Buch- bzw. bibliophilen „Anspruch“, den Uecker auf solche Objektansammlungen erhebt, genau betrachten und fragen, mit welcher Intention der Künstler von der Bezeichnungsnorm abweicht.

Der zunächst in Wismar und Berlin-Weißensee Malerei studierende Uecker hatte 1953 seine Heimat verlassen, in der er vorerst eine Aufgabe als Sonderbeauftragter für Agitation und Propaganda gefunden zu haben schien, jedoch schnell in der Enge des ideologischen Korsetts keine Luft mehr bekam. Die intellektuelle Auseinandersetzung mit der russischen Revolutionskunst von Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch und dessen Schüler Wladimir Strzeminski, mit der

futuristischen Bewegung in Italien aber auch mit den Weltreligionen, der Anthroposophie und dem Existenzialismus ließen Uecker eine Suche nach neuer Selbstbestimmung beginnen, die er im Westen besser durchzuführen hoffte. In der Düsseldorfer Akademie fand er mit Otto Pankok einen Lehrer, der sein Vertrauen durch eine antifaschistische Lebensgeschichte und menschliche Integrität gewann. Uecker studierte von 1955 bis 1958 an der Hochschule, in der er später selbst Professor werden sollte.

Bereits in seiner Akademiezeit und den sich unmittelbar anschließenden frühen 1960er Jahren findet er viele Formen, Materialverwendungen und künstlerische Prinzipien, die für sein späteres Schaffen maßgeblich bleiben sollten: Seine Nagelbilder zeigen schon hier Kreis- oder Spiralform, die der Künstler immer wieder verwenden wird. Benagelte Strukturobjekte wie Säulen, Kugeln, sich drehende Scheiben entstehen und modulieren durch in Stößen abgegebenes Licht oder durch die eigene Bewegung ein in ständigem Fluss befindliches Schattenspiel. Uecker betont, dass seine Arbeiten durch das Licht ihre „Wirklichkeit“²⁴ erlangen.

„Ihre Intensität ist durch das einwirkende Licht wandelbar und vom Standpunkt des Betrachters veränderlich. Sie fordern zur Aktivität heraus und erhalten dadurch ihre Lebendigkeit.“²⁵

Das Licht vermag Bewegung zu unterstreichen, die ihrerseits von einer Relativität der Wahrnehmung berichtet. Darüber hinaus führt die Lichtregie die Ueckerschen Arbeiten an den Rand des Materiellen: Die Lichtdurchdringung beginnt die Materie aufzulösen und scheint sie aus der Gravitation zu heben:

„Es ist eine Entmaterialisierung durch das Licht soweit möglich, wie sich die Grenzen zwischen Stoff und Lichtintensität verwischen und ein kontinuierlicher Zusammenhang sichtbar wird. Wo alles sich im Gestaltlosen verliert und als Gestalthaftes wieder auftaucht, als dasselbe und doch nicht dasselbe.“²⁶

In unmittelbarem Zusammenhang zu Ueckers Einsatz von Licht ist auch seine Präferenz der Farbe Weiß zu sehen. Sie steht dem Eindruck eines hellen Lichtes am nächsten, reflektiert gleichsam das ganze Farbspektrum. Für Uecker zeugt sie so von einem alles umfassenden, gleichzeitig leeren und stillen, gestaltlosen und gleichzeitig gestalthaftem Nichts. Er sieht in der Betrachtung der Farbe Weiß die Möglichkeit,

„die Gesamtheit des Spektrums existenziell zu empfinden [und eine] kontemplative Fähigkeit zu entwickeln dadurch, dass man sich in ein weißes Feld oder einen weißen Raum begibt; dass man sich diese Gegenüberstellung real herstellt und kontemplativ

²⁴ Günther Uecker: „Licht Spiel“, in: Uecker-Schriften 1979, S. 57.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

hier erst einmal sich selbst zuwendet, um dann dem anderen sich zuwenden zu können, intensivere Gegenwarten herstellen zu können.²⁷

Gewiss steht Uecker in seiner Beurteilung und Benutzung des Lichtes nicht ausschließlich in einer fernöstlichen Tradition. Dass erst Licht den Dingen wahrnehmbare Realität zukommen lässt und gleichzeitig befähigt ist, stoffliche Materie spirituell aufzuladen, ist gleichfalls fester Bestandteil westeuropäischer mittelalterlicher Kultur, die ihren Höhepunkt im Bezug auf die Betonung des Lichtes im 12-14. Jahrhundert durch die weit verbreitete Rezeption des Lichtmystikers Pseudo Dionysius-Aeropagita erfuhr und sich besonders deutlich an sakralen Kunst- und Bauwerken der Gotik manifestiert hat.

Die Struktur der Nagelwerke ist vom Wechsel des eingeschlagenen Objektes und der vom Licht zur artikulierenden Leerstelle bestimmt. Dieser Rhythmus von Zeichen und Nicht-Zeichen ist für Uecker entscheidend: Sein Interesse an Schriftzeichen ist gewiss aus dieser Faszination zu erklären. Auch Schrift existiert durch die streng umgrenzte Trennung von unterscheidbarem Vor- und Hintergrund sowie durch die An- und Abwesenheit von Linie oder Zeichen.

In Zusammenarbeit mit Eugen Gomringer, Pionier der Konkreten Poesie²⁸, der sich gleichfalls eingehend mit der optischen Beschaffenheit und den Möglichkeiten von Schrift auseinandersetzt, entstanden eine Vielzahl von Koproduktionen bibliophiler Prägung, die sich künstlerisch mit diesem Thema auseinandersetzen. Gomringer bemüht sich unter Zuhilfenahme von ideogramatischen Formen und einer Reduzierung auf das unflektierte Wort seit den 1950er Jahren um eine neue Sprachbetrachtung, die Sprache materialistisch begreifbar machen will. Durch Reihung, Addition, Negation, Umkehrung und ebenfalls durch den Gebrauch von Leerstellen sollen neue Beziehungen der aus ihrem Kontext befreien und nun

²⁷ Günther Uecker im Interview mit Stephan von Wiese in: Uecker-Schriften 1979, S. 51. Vgl. auch „Der Zustand Weiß“, in: Uecker-Schriften 1979, S. 104-105 und „Vortrag über Weiß“, in: Uecker-Schriften 1979, S. 106-107.

²⁸ Begrifflich lehnt sich die Konkrete Poesie, die eine Reduzierung der Sprache auf ihre rational fassbaren Grundelemente anstrebt, um das einzelne Wort konkret, aus syntaktischen Zusammenhängen befreit, erfahrbar zu machen, an die früher entstandene Bezeichnung der Konkreten Malerei an, die vor allem durch Vertreter von De Stijl (z. B. Piet Mondrian) gleichfalls eine Rückführung der Formen auf existenzielle Grundelemente vorantreibt. Eine Verbindung besteht auch zur Konkreten Musik, die das Geräusch als ursprünglichsten akustischen Reiz in ihr Repertoire aufnimmt. (Vgl. zum Begriff der Konkreten Kunst: Theo van Doesburgs *Manifest der Konkreten Kunst* von 1930.) Nach Helmut Heißenbüttel wird der Begriff der Konkreten Poesie erstmals 1944 von Max Bill im Katalog der Kunsthalle Basel eingeführt. (Vgl. Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur und Dokumente zur Literatur*. Olten; Freiburg im Breisgau 1966, S. 71.) Neben Eugen Gomringer und Markus Kuttner wird vor allem die brasilianische Gruppe der „Noigandros“ mit Augusto und Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo und José Lino Grünwald dieser literarischen Kunstform zugerechnet.

„konkret“ sichtbar gewordenen Worte in seiner Poesieform der „konstellation“²⁹ erkennbar werden. Gemeinsam mit Uecker entstehen die Buchwerke *wie weiß ist wissen die weisen* von 1975 oder *Jede sieht es anders* aus dem gleichen Jahr, die beide aus einem von Gomringer verfassten Text und Prägedruckten von Uecker bestehen und die parallele Benutzung des gleichen Prinzips in der Sprach- und Bildgestaltung betonen.

Uecker benutzt den Prägedruck häufig, da dieser die Qualität hat, nicht nur das Spiel von An- und Abwesenheit durch unterschiedliches Höhenniveau zu betonen, sondern darüber hinaus gegenüber der Zweidimensionalität eines einfachen Druckes die Fähigkeit der Nagelobjekte und Bilder einbringt, das wechselnde Lichtspiel einzufangen. Das bekannteste aus Prägedruckten bestehende bibliophile Buchwerk Ueckers aus dem Jahr 1973 berichtet schon mit seinem Titel *Vom Licht* von dieser besonderen Fähigkeit.

Uecker beschränkt sich nicht darauf, die Texte anderer mit bildsprachlichen Mitteln zu bereichern, er forscht gleichsam selbst am schriftlichen Zeichen: Seine Bilderreihe *Manuelle Strukturen* von 1975 beispielsweise, bestehend aus zwölf großformatigen Leinwänden, benutzt einzelne Zeichenelemente wie Strich und Punkt, um in einer flächendeckenden Behandlung des Bildträgers einen schriftähnlichen Eindruck entstehen zu lassen. Diese bibliophilen Arbeiten zeigen menschliche Zeichen, die ohne kulturelle Vereinbarung nicht zu entziffern sind, so als ob nach menschlichen Zeichen jenseits der Kulturtechnik geforscht würde.

Uecker verwendet daneben auch reelle gesprochene und geschriebene Sprache: Er gebraucht sie, um sich mit seinen Schriften, Interviews und Gedichten in Buch, Zeitung, faksimilereproduzierter Handschrift oder Flugblatt Gehör zu verschaffen. Zwischen 1968 und 1983 fertigte sich der Künstler mit den elf Exemplaren (und einem Extraheft zur Kunstaussstellung deutscher Künstler in Kairo 1976) seiner *Uecker-Zeitung* ein Sprachrohr an, das seine Aktionen, Ausstellungen sowie neuen Bilder und Objekte dokumentiert. Häufig kommen hier auch seine Schüler der Düsseldorfer Akademie und befreundete Autoren zu Wort. Diese Zeitung ist somit auch Zeichen der künstlerischen Zusammenarbeit, die Uecker immer wieder und besonders bei der Gruppe der *Bibliophilen Werke* sucht. Viele seiner Bücher sind in

²⁹ Vgl. Gomringer, Eugen: *vom rand nach innen – die konstellationen 1951-1995*. Wien 1995.

Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Galeristen und Autoren entstanden, ob sie den Text eines Autors bildlich begleiten, wie bei der Zusammenarbeit mit Christa Wolf für das Buch *Wüstenfahrt* aus dem Jahre 1999, sich mit dem Zusammenspiel von schriftlichem und visuellem Material beschäftigen, wie in den Kooperationen mit Eugen Gomringer, oder sich ferner künstlerisch auf die Foto- und Filmarbeiten eines anderen Künstlers beziehen, wie es in den gemeinschaftlichen Projekten mit Lothar Wolleh und Rolf Schroeter sichtbar wird. Auch nimmt Uecker an gemeinschaftlichen Publikationen teil: Er schreibt ein Gedicht oder beteiligt sich mit einer Grafik oder einem Druck.

Weiterhin wird geschriebene Sprache zunehmend in seine bildlichen Arbeiten integriert. Die Betrachtung des Werkverzeichnisses zeigt deutlich, wie stark einzelne Wörter und Zeichen verschiedener Kulturen sowie ganze Texte, von Uecker handschriftlich auf Papier oder Leinwand aufgebracht, besonders seit den 1980er und 1990er Jahren im Gesamtwerk vertreten sind. In einem meditativ anmutenden Prozess malt der Künstler Zeichen neben Zeichen auf große Leinwände, wie im *Brief an Peking* von 1994, der unter anderem die Menschenrechtserklärung der UNO enthält. Die Form des selbstvergessenen Arbeitens, die bereits im Zusammenhang mit den Nagelarbeiten erwähnt und in Verbindung zu meditativen Tätigkeiten der zen-buddhistischen Praxis gebracht wurde, scheint hier auf die Technik des Schreibens übertragen. Bezeichnend für Ueckers kontroverses Verhältnis zur Sprache ist der Werkprozess, der dort, wo Nägel gegen geschriebene Zeichen getauscht wurden, mit dem Einzug der Sprache den lauten Hammerschlag ablöst hat und still geworden ist.

Für ihn besteht eine funktionale Nähe des Nagels in seiner ursprünglichen Bestimmung, Dinge zusammenzuheften und sie festzuhalten, zur Kulturtechnik der Schrift, die gleichfalls bestimmte Dinge in Form von Sprache „dingfest“ macht. Bereits 1961 entstand zum Beispiel die bibliophile Arbeit *Schrift der Nägel*, die Nägel auf Holz in zeilenmäßiger Anordnung zeigt. Der Nagel wird hier vom Künstler als alternatives, bildsprachliches Zeichen eingeführt. Die Auffassung, dass bildnerisches Material der Schrift als gleichwertiger Informationsträger gegenübersteht, wird in der Analyse des Hauptteils eine Schlüsselrolle spielen bei der Betrachtung der Arbeiten, die sich formal zunächst einer Definition als Buch zu entziehen scheinen.

Ebenfalls zu Beginn der 1960er Jahre, nicht lange nachdem Uecker den Nagel als persönlichen Botschafter entdeckt hatte, eroberte dieser den Alltagsraum und dessen Gegenstände: Seit etwa 1963 beginnt Uecker seinen *Nagelfeldzug*³⁰. Er besetzt bis dahin kunstfremde Tabubereiche und greift mit Vorliebe Objekte an, die ihm sinnbildlich für die neue deutsche Behaglichkeit und ein saturiertes Bürgertum erscheinen: Fernseher, Tische, Nähmaschinen, ein Klavier, selbst ein Kaufhaus „durchschlug“ er 1968 in Dortmund in der Aktion *Kunststück im Kaufhof/Konsumattacke* mit einem gigantischen Nagel.

Auch Texte werden von der Invasion überschwemmt: So beispielsweise Bazon Brocks auf Papier gedruckte und auf Holz aufgezogenen *Bettgeschichte*, deren Protagonist ein übergewichtiger Mann ist, der sich in seinem Bett „wie festgenagelt“ vorkommt. Zur Eröffnung seiner Ausstellung *Sintflut der Nägel* 1963 in der Galerie d in Frankfurt am Main benagelt Uecker Brocks Erzählung und deutet sie zu seinem *Sintflutmanifest* um. Der künstlerische Akt als aggressive Penetration lässt den ursprünglichen Sinnträger Text zurücktreten. Das bildliche Zeichen löst den Text ab und besetzt dessen Raum der traditionellen Wertevermittlung.

Etwas später verfährt Uecker ähnlich mit ganzen Büchern und Zeitungen, die auf diese Weise zu bibliophilen Kleinplastiken umgewandelt werden: Zu Beginn der 1980er Jahre entsteht eine ganze Reihe von mit Nägeln durchschlagenen Büchern: Das multiple *Kunstjahrbuch 75/76 mit Nagel durchbohrt*, der *Zeitungs-block/Zum Schweigen der Schrift* von 1978, das vernagelte und weiß bemalte *Weißes Buch* oder das in Blei eingeschlagenen und vernagelte *Bleibuch: Who is Who?*. Hier macht Uecker die ursprüngliche Botschaft des Buches oder der Zeitschrift unleserlich und setzt stattdessen seine eigene künstlerische Handschrift in den Bedeutungsträger ein. Die ursprüngliche Schrift ist zum Schweigen verurteilt. Dies ist gewiss ein Leitmotiv vieler *Bibliophiler Werke*. Nicht selten tragen sie explizit den Beisatz *Zum Schweigen der Schrift* im Titel, der sich aus der Ausstellung von Ueckers *Schweigeskulptur* ableitet, die der Künstler im Jahr 1978 erstmals in der Galerie Reckermann in Köln zeigte. Mit insgesamt neun verschiedenen Objekten bzw. mehrteiligen Objektgruppen thematisierte der Künstler die Auslöschung von schriftlichen Zeichen. Der Beschreibstoff Papier wird mit Nägeln durchlöchert, er trägt keine Zeichen und wird dennoch an *Lesepulten* ausgestellt. In Ermangelung des sichtbaren Sprachzeichens wird eine Innenschau jenseits der alphabetischen

³⁰ So lautet auch der Titel der im Film festgehaltenen Aktion der Benagelung von Landschaften in der Eifel von 1969.

Vermittlung vom Künstler angestrebt. Das Weiß des gemarterten Papiers kann schweigend gelesen und verstanden werden. Die Stille schafft hier eine Leerstelle, eine „carte blanche“ für die selbstständige Sinnfüllung. Der sparsame Einsatz visueller Reize lässt den Gedanken die Freiheit, sich selbst zu vergessen. Diese Momente, und deshalb auch die Wiederverwendung des Titels, sind in vielen *Bibliophilen Werken* Ueckers leitmotivisch enthalten. Eine weitere Position der *Schweigeskulptur* zeigt einen Stoß Zeitungen, Information über Information, die der Künstler mit Nägeln zusammengetrieben und unleserlich gemacht hat, da er ihren Sprachgebrauch als trivial empfindet.³¹ Auch hier löst das Schweigen die stetige Beredsamkeit ab, wird Stille für eine gedankliche Leerstelle gesucht.

Immer wieder nimmt der Künstler gerade auch auf aktuelle Ereignisse in dieser Weise künstlerischen Bezug. Die Arbeit *Wohin führt dieser Krieg?* von 1999, in der Uecker Ausgaben der Zeitschrift *Der Spiegel* zum Jugoslawienkonflikt mit Holzsplittern und Nägeln zusammenheftet, zeigt die gleichbleibende Vorgehensweise, wenn auch hier die brutale Kriegsrealität durch Verwendung von blutig wirkenden Splittern im Gegensatz zur emotionslosen Hochglanz-Berichterstattung noch betont wird.

Uecker fühlt sich als Künstler und als Mensch an soziale Verantwortung und Redepflicht gebunden, und er wird immer auf aktuelle politische wie gesellschaftliche Momente reagieren. Gezielt werden im Werk Orte aufgesucht, wo der Mensch dem Menschen Unrecht tut, wo Ideologien übermächtig herrschen und freie Meinung nicht möglich ist. Hier schafft Uecker mit seinen Arbeiten Bezüge, die von Gewalt und Versöhnung gleichzeitig erzählen: Die große Retrospektive in Moskau 1988, der gescheiterte Versuch aus dem Jahr 1994, seinen *Brief an Peking* in der adressierten Stadt lesbar zu machen oder die Ausstellung *Der geschundene Mensch* im Kunstpavillon Belgrad 2001³² sind Stationen seines Engagements.

Dieses Interesse am Menschen ist gewiss Motor für Ueckers Reisen nach Afrika, Asien, Russland und Südamerika, die er in den 1970er und 1980er Jahren unternimmt. Er emigriert in den globalen Raum als Suchender nach einer menschlichen Essenz jenseits kultureller Eigenheit, Religion und Sprache. Als Künstler ist es für ihn existenziell bedeutsam, menschliche Gleichheit zu finden, will

³¹ Uecker spricht in diesem Zusammenhang von der Trivialisierung des Wortes. Vgl. den handschriftlich reproduzierten Text im Schuber des Bibliophilen Aufagewerkes *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit* (BW 79002 III) von Eugen Gomringer, Lothar Wolleh und Günther Uecker. Lage; Sankt Gallen 1979.

³² Die Ausstellung wurde zuvor 1996 in Südamerika und 1998 in Griechenland gezeigt.

er allgemein verständliche Bildwerke schaffen und befähigt sein, unmittelbar zu berühren. Gleichzeitig nimmt er als Sehender die Natur als konstante und doch in ständigem Fluss begriffene Größe des menschlichen Daseins wahr und fasst sie in Zeichnungen, Gouachen und Aquarellen. Diese publiziert er in einer Vielzahl von Büchern: Zum Beispiel *Tusche fliessend – Han Seoul* 1986, *Aquarelle: Sibirien Mongolei* 1988, *Wüstenfunde* 1989 und *Carrara – Studien einer Berglandschaft* aus demselben Jahr. Diese Bücher werden ebenfalls zur Gruppe der *Bibliophilen Werke* gezählt, da der Künstler maßgeblich gestalterischen Einfluss auf die Publikationen nimmt. Nur dort wo ein reiner Katalog entsteht, wird auf die Aufnahme ins Werkverzeichnis und eine Besprechung innerhalb dieser Untersuchung verzichtet.

Ueckers Kunst scheint sich seit den 1980er Jahren zu verändern, nicht im Thema und auch nicht im künstlerischen Prinzip, sondern vielmehr in einer bereicherten Materialverwendung: Neben spitze Nägel treten Holzpflocke, Schnüre und Fäden und die leuchtend weiße Farbe tritt gegen naturbelassenen Nessel- und Leinenstoff zurück. Tücher werden nun wie ein Verband auf das zuvor mit der Axt gespaltene Holz gelegt. Sand, Kalk und Asche werden mit Wasser oder Leim angerührt und „desinfizieren“ gleichsam diese „Wunden“. Die Materialien zeugen gleichzeitig von der Vergänglichkeit aller kreatürlichen Existenz und deren Wiederkehr – zumindest solange, wie das Gleichgewicht nicht nachhaltig durch menschliches Einwirken gestört wird. *Kann Fruchtbarkeit auf Asche gründen?*, fragt Uecker mit dem Werktitel einer Serie von verschiedenen Arbeiten, die nach dem Schrecken des Reaktorunglücks in Tschernobyl entstand. Deutlicher als in der Zeit zuvor, in der die eigene Wiederansiedlung nach Krieg und Diktaturen sowie die Suche nach spirituellen Alternativen zur westlichen Zivilisation im Vordergrund stand, bezieht Uecker nun den Lebenswechsel von Zerstörung und Heilung in ständiger Wiederkehr prinzipiell mit ein. Werke mit den Titeln *Verletzungen – Verbindungen* berichten explizit von diesem Rhythmus, in dem der Künstler auch die menschliche Psyche beheimatet sieht. Wunden werden sichtbar gemacht durch ihre mögliche Heilung.

In den 1970er Jahren tritt eine weitere Form der künstlerischen Zusammenarbeit verstärkt in das Œuvre des Künstlers ein: die Bühnenszenierung. Uecker übernimmt 1974 das Bühnenbild und den Kostümentwurf für die Oper *Leonore (Fidelio)* in Bremen, 1976 das Bühnenbild für *Parsifal (Staatstheater Stuttgart)*, es folgen *Lohengrin* für Bayreuth im Jahre 1979 und zwei Jahre später *Tristan und*

Isolde sowie 1989 *Die Bassariden* am Stuttgarter Staatstheater, *Die Matthäuspassion* an der Deutschen Oper in Berlin 1999 und zur 200-Jahr-Feier des *Wilhelm Tell* bespielt er die Schweizer Rütliwiese als Freilichtbühne.

Uecker dokumentiert diese Zusammenarbeiten gleichsam in Büchern und *Bibliophilen Werken*, die als/mit Überresten berichten, so im *Tagebuch Fidelio* von 1974, welches die Inszenierung von Beethovens *Leonore* in Bremen in einer Schriftrolle und einem Heft darstellt.

II.1.1. Uecker und die Sprache

„JA, ICH HABE DIE SPRACHE AM ANFANG DENUNZIERT ALS DIE BEHERRSCHENDE FORM, DIE DEN MENSCHEN BEHERRSCHT, WEIL ALLE GEGENSTÄNDE, AUCH DER MENSCH, HIER ERST DURCH DIE BEZEICHNUNG EXISTIEREN. WIE GESAGT: ‚AM ANFANG WAR DAS WORT‘. UND DIE HERRSCHAFT DES WORTES WAR FÜR MICH SUSPEKT.“³³

Bereits im Vorwort wurde versucht, das zwiespältige Verhältnis von Uecker zur Sprache mit dem Bild eines unglücklich Verliebten zu umschreiben: Einerseits schafft er Distanz und versucht sich vom Objekt der Passion zu entfernen, andererseits erliegt er doch immer wieder seiner Faszination und muss zurückkehren. Im Eingangszitat nennt er seine Schwierigkeiten mit der Potenz der Sprache, die erst durch das Bezeichnen Existenz schafft. Zur Unterstützung zitiert er Zeilen aus dem Prolog des Johannesevangeliums, die auch in der Kunstgeschichte häufig bemüht worden sind, um sich dem Phänomen Sprache anzunähern.³⁴ Entscheidend an Ueckers Zitat scheint vor allem die Zuordnung der Sprecherrolle: Durch die Formulierung scheint die Sprache, „die den Menschen beherrscht“, selbst die Rolle

³³ Günther Uecker in einem Interview, in: Uecker-Schriften 1979. S. 16.

³⁴ Vgl. Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst – Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94. Hier taucht das Bibelzitat gleich in mehreren Artikeln auf, zum Beispiel: Stoss, Toni: „Am Anfang“, S. 1-48, oder Graevenitz, Antje von: „Die Moral von ‚Truismus, Abstracts and soundbites‘“, S. 219-241.

1995 schafft Uecker das sechsteilige Werk *Johannes*. Auf vier der sechs Blätter schreibt Uecker die Verse des Apostels ab und beginnt auch hier mit der Zeile „Am Anfang war das Wort“. Doreet Le Vitté Harten verweist in einem Beitrag auf die jüdische und christliche Bedeutungstradition von Sprache und Schrift: In beiden Religionen wird im Schöpfungsmythos Sprache verwendet, bevor es einen menschlichen Geist gibt. In der Bibel entsteht die Welt durch Gottes Wort, bevor Adam erschaffen wird. Die hebräische Midrash-Tradition berichtet, dass Gott in die Thora sah und erst dann ans Werk ging. Diese Vorstellung, dass der Buchstabe das Material sei, aus dem die sichtbare Realität gemacht wird, verhindert eine Exegese, wie sie die christliche Tradition vornimmt. Der menschliche Geist sei ungeeignet, das Wort Gottes zu verstehen: So kann eine Interpretation intelligent oder langweilig, niemals aber richtig oder falsch sein. Wenn eine Botschaft existiert, so ergibt sie sich nicht aus der semantischen, sondern vielmehr aus der ästhetischen Struktur. Diese Tatsache scheint für Ueckers *Bibliophile Werke* wichtig, die sich im Spannungsfeld zwischen Buchstabe und ästhetischem Zeichen bewegen. Die Hinwendung zur ästhetischen Struktur durch die formale Überwindung der Inhaltlichkeit der Sprache wird hier mit künstlerischen Mitteln sichtbar gemacht. Dort, wo sich der Künstler an Worten bedient, wie bei Johannes, bewegt er sich jedoch auf der semantischen Ebene, deren Festlegung für das hebräische Schriftverständnis inakzeptabel erscheint. Die Kluft zwischen christlichem und jüdischem Sprachverständnis scheint unüberbrückbar. Uecker besitzt nun die Möglichkeiten der Kunst, die semantische Ebene der Biblexegese aufzuweichen und durch die Beistellung von Bildfläche oder Objekt einen erweiterten Assoziations- und Interpretationshorizont zu entwerfen, der eine Annäherung der Schriftauffassungen zu erreichen vermag. Vgl. Le Vitté Harten, Doreet: in: Ausst.-Kat.: *Uecker – Anschlag zum Schweigen der Schrift*. Galerie Löhrl, Mönchengladbach, 1997, S. 6-12.

des Subjektes einzunehmen, und ist nicht instrumental verstanden. Als autarkes Wesen scheint sie sich der Welt zu bemächtigen. Damit werden entscheidende Fragen aufgeworfen: „Wie kann ich mich als Mensch dem „Wesen“ Sprache stellen? Wie beeinflusst es meine Wahrnehmung? Wie kann ich es in meinen Dienst nehmen? Wie kann ich es überwinden?

Bezieht man Ueckers Äußerungen über Sprache auf die Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie, so lässt sich keine Stellungnahme zu einer bestimmten Strömung verzeichnen. Er betont seinen Glauben, dass unser Denken in Worten, unser „alphabetisches Denken“, wie Uecker es nennt, und unsere Sprache als konstitutiv für unsere Realität anzusehen sind. Gleichfalls scheint es, als vermute er hinter dieser Erkenntnis eine weitere Wahrheit, und so ist es ihm ein Anliegen, sein sprachliches Denken in der Meditation aufzuheben, um einen angenommenen Weltzusammenhang zu begreifen. Erneut wird in der Sprache Ueckers Interesse an der Gegenüberstellung von beanspruchtem Raum und Leerstelle sichtbar: Einerseits besteht die Benennung von Dingen und ihrer davon abhängigen Realität, andererseits die Aufhebung von Bezeichnung und der damit geschaffene gedankliche Freiraum, der, in den Augen des Künstlers, zu einem subkutanen Weltverständnis nötig ist.

Bezieht man die Schlussfolgerung von Horst Schwinn in die hier angestellten Überlegungen ein, die unterschiedliche Ergebnisse linguistischer Untersuchungen immer von einer der beiden bedeutungstheoretischen Prämissen abhängig macht, ob die Zeichen Dinge einer außersprachlichen Realität repräsentieren, oder ob sie durch ihre eigene Realität von Regeln, Strukturen und Abhängigkeiten Wirklichkeit erst konstruieren³⁵, dann scheint der Künstler zwischen diesen Positionen zu changieren. Einerseits anerkennt er die Erschaffung von Welt in der Sprache, und andererseits sucht er nach einer Wirklichkeit jenseits der Sprache.

So wird ein Spannungsfeld aus Bezeichnung und Schweigen aufgebaut, das im weiteren Verlauf immer wieder Ueckers Verhältnis zur Sprache charakterisieren wird und somit für sein bibliophiles Œuvre bedeutsam ist.³⁶

³⁵ Vgl. Schwinn, Horst: *Linguistische Sprachkritik. Ihre Grenzen und Chancen*. Heidelberg 1997, S. 10.

³⁶ Wichtig scheint hier Ueckers gedankliche Nähe zum französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé, dessen Buch *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* von 1897 in Kapitel II.2. dieser Arbeit Erwähnung finden wird. Mallarmé betont, dass die Wörter nicht in ihrer Referenz auf eine außersprachliche Wirklichkeit entscheidend sind, sondern dass vielmehr in ihrem Verhältnis untereinander Sinn und Bedeutung entstehe. Vgl. Mallarmé, Stéphane: *Correspondance 1862-1871*, hrsg. von Henri Mondor. Paris 1959, S. 234. Eine Auffassung, die, wie bereits erwähnt, in der Reduktion der Konkreten Poesie ihre Zuspitzung fand. Das Verhältnis der Worte ist gleichsam von deren Differenz zueinander und dem nicht besetzten Raum abhängig. Das Schweigen bzw. das Weiß

Im Folgenden sollen die oben genannten Fragen zur menschlichen Positionierung gegenüber der Sprache für Uecker beantwortet werden. Dies geschieht in einer Dreiteilung – Die Allianz mit der Sprache, die Überwindung der Sprache/Schweigen, die Verpflichtung zur Sprache –, die seine divergente Positionierung zu beleuchten vermag.

Die Allianz mit der Sprache: Trotz aller Skepsis, mit der Uecker dem Medium Sprache gegenübersteht, gehört er doch zu den Künstlern, die nicht nur bereit sind, Fragen über ihr Schaffen zu beantworten, sondern auch aus eigenem Antrieb das Wort ergreifen. In Allianz mit der Sprache erklärt, umreißt und bereichert er sein bildnerisches Schaffen. Wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, interessiert sich Uecker bei seinen Nagelbildern und Objekten für den Spannungsraum zwischen dem objekthaften Da-Sein und der Leerstelle, die er häufig als „das Andere“, „das Unbekannte“, „das ewig Gleiche“ beschreibt, dem er sich in der künstlerischen Arbeit anzunähern versucht. Er beschreibt seine Technik so: „Nicht Auszusprechendes wahrnehmbar zu machen, indem ich den Ort sichtbar mache durch Umzeichnung“.³⁷

In der 1979 von Stephan von Wiese herausgegebenen Sammlung der Schriften Ueckers beschreibt er die Notwendigkeit für Uecker, Sprache zu gebrauchen, als „zweite[n] Weg der Annäherung“³⁸ an diese Leerstelle. Die Sprache vermag diese nicht zu füllen oder sie einer endgültigen Definition zuzuführen, aber sie vermag einen „geistige[n] Rahmen zu umstecken, dem das Werk entwachsen ist.“³⁹ Uecker gebraucht Sprache auf verschiedene Arten, um seine Bildwerke auf diese Weise philosophisch zu beheimaten. In der Schriften-Sammlung von 1979 werden drei Arten unterschieden: Gedichte, Projektbeschreibungen und Reflexionen. Zur Einleitung der jeweiligen Kapitel sind Interviews vorangestellt, die vom Herausgeber nicht als eigene Sparte benannt sind, die in dieser Untersuchung aber als eigene Unterkategorie verstanden werden. Zusätzlich wird hier auch der Gebrauch von Werktiteln untersucht. Danach wird die Benutzung von sprachspezifischen

des Papiers ist nach Mallarmé „pas moins beau de composer, que le vers“. (Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und Jean Aubry. Paris 1945, S. 872.) Die Leere konstituiert somit das materiell anwesend Sichtbare des Werkes, die Leerstelle agiert als kreative Bedingung, wie es gleichfalls für Ueckers Arbeiten gilt.

³⁷ Zit. n.: Uecker, Günther: „Über Steine – Zum plastischen Werk von Rolf Jörres“. In: Uecker-Schriften 1979, S. 120.

³⁸ Stephan von Wiese, in: Uecker-Schriften 1979, S. 5.

³⁹ Ebd.

Verbreitungstechniken Erwähnung finden, die Aufschluss über einen weiteren Aspekt der künstlerischen Strategie geben kann.

Ueckers Gedichte, die er bereits in den 1950er Jahren zu schreiben beginnt, bestehen zumeist aus drei bis fünf nicht-syntaktisch geordneten Wörtern pro Zeile, die ohne Reim enden und durchgängig klein geschrieben sind. Sie stehen formal in der Nähe zur Konkreten Poesie, mit der sich Uecker vor allem in der Auseinandersetzung mit Eugen Gomringers poetischen „konstellationen“ eingehend beschäftigte.⁴⁰ Von allen Schrifterzeugnissen des Künstlers steht seine Poesie in ihrer künstlerischen Selbstständigkeit den Bildwerken am nächsten. Er beurteilt die Sprache jedoch für weniger gut geeignet als das bildhafte Arbeiten, um sich dem „Unbekannten“ anzunähern. Dennoch schafft er mit seiner poetischen Sprache Zeichen, die ein Zwischen-den-Zeilen-Lesen einfordern, das dem Anspruch seiner Bildwerke ähnelt. „Alle meine Formulierungen sind ja Bildphänomenologien, weil ich immer bildhaft denke“, äußert Uecker dazu in einem Interview.⁴¹ Er erprobt mit seinen Gedichten also eine andere künstlerische Technik, die ihm nicht perfekt, aber dennoch geeignet erscheint, seine Intention herauszustellen.

Mit seinen Projektbeschreibungen, Reflexionen und fachlichen Gesprächen geht Uecker eine weitere Allianz mit der Sprache ein. Hier kann er sein Handeln dem Rezipienten in einer alltäglich gebräuchlichen Sprachform vermitteln. Während sich die Projektbeschreibungen direkt auf eine jeweilige vom Künstler geschaffene oder geplante Situation beziehen, besprechen die Reflektionen die theoretischen Hintergründe. Ueckers Sprache bedient sich auch hier immer wieder einer poetischen Diktion und bleibt dennoch leicht zugänglich und verständlich. Mit den Projektbeschreibungen schafft er ein sprachliches Pendant zu Werkskizzen und Vorstudien. Sie beinhalten zeitliche Abläufe, Werkschritte, Material, Personal, Geräusche und Effekte und sind befähigt, eine Vorstellung von der Aktion zu

⁴⁰ Mit Eugen Gomringer, dem 1925 in Bolivien geborenen Schweizer Dichter und späteren Assistenten von Max Bill entstanden, wie in Kapitel II.1.2. erwähnt, einige gemeinsame *Bibliophile Werke*. Gomringer versteht seine „konstellationen“, die er in später zusammengefassten Sammelbänden publizierte, als Dichtung, die sich einer größtmöglichen Vereinfachung, Verknappung und Überschaubarkeit im Gebrauch des Wortmaterials verschrieben hat. Das Wort wird als Baustein der sprachlichen „konstellation“ verstanden und soll in seinem zeichenhaften und lautlichen Gehalt als Material begriffen werden. Dadurch könne, nach Gomringer, die Distanz von Zeichen und Bezeichnetem verringert werden, ohne dass für den Rezipienten die Möglichkeit zur Assoziation in der Betrachtung der „konstellation“ verloren ginge. Vgl. Gomringer, Eugen: *vom rand nach innen – die konstellationen 1951-1995*. Wien 1995.

⁴¹ Günther Uecker im Interview mit Stephan von Wiese, in: Uecker-Schriften 1979, S. 15. Ueckers Beurteilung der Möglichkeiten bildender Kunst im Gegensatz zur Sprache findet sich ebd. auf S. 17.

vermitteln. In manchen Fällen wurde das Projekt nicht realisiert und die Beschreibung selbst kann dann als konzeptuelles Werk gelten, so wie es für das geplante Projekt *Zero on Sea* von 1965 zutrifft. Nicht selten weisen Ueckers Beschreibungen über eine reine Bestandsaufnahme des Faktischen hinaus in einen interpretatorischen Bereich. Ebenso wird in den Reflektionen seine Motivation und Intention dargelegt: Schon die Titel dieser Texte, wie zum Beispiel „Der Künstler als Erfinder“ (1969), „Fragen an das Museum“ (1969), „Erde- ein neues Medium“ (1969) oder „Über Steine“ (1969) dokumentieren, dass Uecker zu einer Vielzahl ihn bewegender, künstlerischer Fragen schriftlich Stellung bezogen hat.

Einen weiteren Aspekt des Sprachgebrauchs stellen die Werktitel dar. Uecker benutzt für viele seiner Nagelbilder und Prägedrucke einfache Beschreibungen der Formationen, die häufig mit Titeln wie *Wind, Spirale, Zerstörtes Feld, Wald, Regen, Feldstruktur, Tänzer* dem Rezipienten Assoziationen zu möglichen natürlichen Vorbildern erlauben.

Für die *Bibliophilen Werke* sind noch zwei weitere Aspekte entscheidend: Uecker bezeichnet alle Arbeiten der Werkgruppe als „Bücher“, auch dann, wenn sich das Werk selbst von einer gebräuchlichen Definition des Buches absetzt und kein „eigentliches“ Buch, kein Rotulus, keine Mappe oder Zeitung ist und häufig nicht einmal geschriebenen Text enthält. Manche Werke tragen explizit im Titel Begriffe, die sich direkt auf eine Form sprachlicher Vermittlung beziehen, obwohl es dazu im Werk keinerlei formale Bezüge gibt. So besteht das *Zwischenzweistühlebuch* von 1979 aus Stühlen, Papier, Nägeln und einem Messer, das *Schweigebuch* (1979) aus Nägeln und Pappe. Ein Besen wird zum *Lesebesen. Liebt mich-liebt mich nicht* (1980) und eine Lithografieserie zu wird zu *Sieben geheime Briefe an einen Unbekannten zerrissen über einen Berg geweht und unterhalten* (1982). Uecker benutzt Sprache hier auf subtile Weise, um seine weit gefasste Definition des Buches darzulegen. Die Werke sind für ihn Objekte, die jenseits von herkömmlicher Sprache Inhalte und Erinnerungen „buchartig“ vermitteln können. Gleichsam spielerisch setzt er durch die Wahl des Titels den Rezipienten einer Irritation aus, die dieser nur überwinden kann, wenn er sich mit einer alternativen Definition von Buch und Sprache auseinandersetzt.

Ein zweiter Aspekt der Werkbenennung ist die Zusammenfassung von Werkgruppen unter einem Titel oder einem Titelzusatz: Die Gruppe der Arbeiten *Zum Schweigen*

der Schrift oder die Sprachlosigkeit und die *Manuellen Strukturen* wurden bereits genannt, weiterhin bestehen Werke *Zur verlorenen Erinnerung* und *Objekte mit dem Beisatz Verletzungen-Verbindungen*. Uecker macht sich hier die unterscheidende Qualität der Sprache zunutze und fasst mit ihrer Hilfe Gruppen thematisch zusammen, ordnet sein Werk und ermöglicht es dem Betrachter, Zusammenhänge in seiner Arbeit nachzuvollziehen.

Zusammenfassend zeigt sich also in Ueckers Werk ein vielgestaltiger Gebrauch von Sprache: Zunächst muss seine Poesie in der Form des Schreibens von seinen Projektbeschreibungen und Reflektionen unterschieden werden. Der Ansatz, Sprache als Hilfsmittel zur Vermittlung künstlerischer Inhalte zu benutzen, ist jedoch im autark bestehenden Kunstwerk eines Gedichtes, im dokumentierenden Gebrauch der Projektbeschreibungen sowie in den Ausführungen konzeptueller Grundlagen gleich. Für die wörtliche Rede im Interview gilt dies ebenso. Sodann sind Ueckers Werktitel zu nennen, die einerseits durch Irritation die von ihm gewünschte Definition herausarbeiten und andererseits sein Werk ordnen und es dem Rezipienten ermöglichen, gedankliche Verbindungen zwischen einzelnen Arbeiten zu schaffen. So benutzt er, der doch die Allmacht der Sprache skeptisch findet und sich selbst in einem Interview als jemand beschreibt, der bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr der Sprache kaum mächtig war⁴², eben diese vielgestaltig und souverän.

Uecker weitet seinen Sprachgebrauch jedoch noch aus, indem er sich auch die Techniken der Sprachverbreitung aneignet. Durch seine Arbeiten in Buch-, Flugblatt- und Zeitungsform verwendet er Möglichkeiten der Vervielfältigung, die seiner Kunst eine breite Öffentlichkeit ermöglichen. Seine Allianz mit dem Medium Sprache findet somit auf verschiedenen Ebenen statt: In seinen Gedichten nutzt er das sprachliche Material wie einen Werkstoff. In Projektbeschreibungen, Reflektionen und Gesprächen macht er sich den beschreibenden und erläuternden Charakter der Sprache zunutze. Seine Werktitel vermögen durch die Gegenüberstellung einer allgemeingültigen und einer individuellen Definition von Buch, Dichtung, Schrift und Sprache seine Materialauffassung zu erläutern. Darüber hinaus geben sie Aufschluss über die bibliophile Konnotation und ordnen einzelne Gruppen innerhalb des Œuvres.

In der Adaption der Sprache in Form des Buches, der Zeitung oder des Flugblattes zeigt sich hingegen ein kultureller Aspekt: die Nutzung der

⁴² Uecker berichtet dies in einem Film von Michael Kluth: *Die Bilderwelt des Günther Uecker*. Filmporträt ZDF, 1999.

Distributionsmechanismen von Sprache. Bei der Gestaltung seiner schriftlichen Erzeugnisse ist auch das Verhältnis von Text und Bild, bzw. das Layout von Bedeutung. Dieses wird im Hauptteil der Analyse der *Bibliophilen Werke* an konkreten Beispielen untersucht werden.

Nun mag es erstaunen, dass dieses Kapitel in einem zweiten Schritt Ueckers Bestreben nach einer Überwindung der Sprache thematisiert, nachdem doch gerade festgestellt wurde, auf wie viele verschiedene Weisen der Künstler die Sprache zu nutzen weiß. Auch Ueckers Distanzierung ist jedoch eine Nutzung der Sprache: Mit ihr markiert er eine Hürde, die es zu überwinden gilt. Mit der Auslöschung der Sprache – dem Schweigen – kann er seinen Verweis auf eine Realität jenseits der Sprache und des analphabetischen Denkens deutlich herausarbeiten. So berichten vernagelte Bücher, ausgelöschte und neu erfundene Zeichen von einer Loslösung vom syntaktisch-logischen, unterteilenden Sprachprinzip und von finalen Gedankengängen. Es findet eine Hinwendung zu einem stillen und innerlichen Gedankenstrom, einem „*Schweigefluss*“, statt. Erneut wird die Nähe zur Weltanschauung des Zen sichtbar: Auch dort wird in schweigender Meditation eine Abwendung von einer dualistisch verstandenen Welt angestrebt, wie sie in der sprachlichen Unterteilung von Bezeichnetem und Bezeichnendem konstituiert ist. Von Zen-Meistern sind Bilder und Geschichten bekannt, die ebenfalls von einem rüden Umgang mit Schriften berichten: Um sich vom Schriftstudium und der Allmacht des Wortes, die auch Uecker kritisiert, zu befreien, werden Schriftstücke mit dem Ziel vernichtet, die eigene intuitive Erfahrung in den Vordergrund stellen zu können.⁴³

Ueckers „Schweigen“ versteht sich aber nicht ausschließlich vor diesem philosophisch-spirituellen Hintergrund. Immer wieder berichtet der Künstler von seiner tatsächlichen Unfähigkeit zu reden angesichts einer sprachlos machenden Realität.⁴⁴ Hier zieht sich das Sprechen in seine Bildsprache zurück und Uecker ist als Bildender Künstler tatsächlich in der privilegierten Position, sich aus der Sprache

⁴³ Vgl. z.B. das Detail einer Tuschezeichnung aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts: *Der sechste Chan-Patriarch Huineng zerreißt eine Sutra-Rolle*. Sammlung Takanaru Mitsui, Tokyo. Vgl. Abbildung 5.

⁴⁴ Vgl. Ueckers Ausführungen zu seiner Bildreihe *Der geschundene Mensch* von 1986, die er als Reaktion auf das Reaktorunglück in Tschernobyl schuf. Er berichtet von seiner Unfähigkeit, das Grauen zu formulieren, und, dass selbst seine Gestaltungssprache dafür keine Vokabeln kannte. „Wie ein Epileptiker“ legte er sich mit Armen und Beinen rudernd auf eine Leinwand und ließ nur die Verwischung von Aschespuren zurück. Uecker berichtet dies in einem Film von Michael Kluth: *Die Bilderwelt des Günther Uecker*. Filmporträt ZDF 1999.

ein Stück weit entfernen zu können, da er eine alternative Ausdrucksmöglichkeit besitzt, die es ihm ermöglicht, jenseits einer konventionellen Konversation einen Dialog zu führen und an die Stelle eines Sprachzeichens sein bildkünstlerisches Zeichen zu setzen.

Unmittelbar zusammenhängend mit der künstlerischen Reaktion auf politische, soziologische oder kulturelle Realitäten schließt sich nun mit der Rückkehr zur Sprache eine dritte Position Ueckers an, die im Titel dieser Arbeit mit dem Wort „Redepflicht“ auszudrücken versucht wurde. Denn in seiner Benutzung von Wörtern, in den eigenen und fremden Textfragmenten seiner bildnerischen Arbeiten zeigt sich Ueckers Auffassung von einer Verpflichtung zur Sprache als Künstler und als Mensch. Viele Arbeiten, besonders seit den 1980er und 1990er Jahren, benutzen Textfragmente als künstlerisches Material und geben den Werken damit eine direkte und unüberhörbare Stimme. Ob es sich um Verben handelt, die verschiedene Foltermethoden benennen, wie in *60 Wörter aus dem alten Testament – Verletzungen des Menschen durch den Menschen* (1992), oder um gegenübergestellte Abschriften aus Bibel, Koran und Thora wie in *Dialog* (2000) und *Friedensgebote* (2005), oder um Texte von Literaten und Philosophen (Werke zu Ezra Pound, 1999; *Habermas-Tücher*, 1999), der Betrachter nimmt die Botschaften nicht subtil vermittelt, sondern lautstark wahr. Die verbale Botschaft steht eindeutig im Vordergrund und wird bei ausländischen Ausstellungen von Uecker der jeweiligen Landessprache angepasst.

In dieser Rückkehr zur Sprache zeigt sich nun eine Symbiose der künstlerischen Gestaltung und des Sprachgebrauchs, eine beidseitige Durchdringung der Medien, die durch die Erfahrung im Gebrauch der Sprache vorbereitet scheint und die hier zunächst als „Allianz“ beschrieben wurde. Es besteht offenbar eine intellektuelle Verschiebung innerhalb von Ueckers Gedankenwelt, die ein spirituelles Schweigen hinter gesellschaftliche Verantwortung zurückstellen muss.

Vor diesem vielschichtigen Gerüst sind Ueckers *Bibliophile Werke* zu betrachten, deren vornehmliche Gemeinsamkeit die dezidierte Auseinandersetzung mit der Sprache ist. Das folgende Kapitel wird diese vorerst weit gefasste Definition genauer umreißen und die besonderen Merkmale nennen, die zur Kategorisierung einer Arbeit als *Bibliophiles Werk* herangezogen worden sind.

II.1.2. Der Begriff *Bibliophiles Werk*

1. BUCH: MATERIELL EIN GRÖßERES SCHRIFT- ODER DRUCKWERK AUS MITEINANDER VERBUNDENEN BLÄTTERN ODER BOGEN IN EINE EINBANDDECKE ODER IN EINEN EINBAND EINGEFÜGT; MEIST AUS PAPIER, IM MA. AUCH AUS PERGAMENT; SEINER FUNKTION NACH EINE GRAPHISCHE MATERIALISIERUNG GEISTIG-IMMATERIELLER INHALTE ZUM ZWECK IHRER ERHALTUNG, ÜBERLIEFERUNG UND VERBREITUNG IN DER GESELLSCHAFT.⁴⁵

2. BIBLIOPHILIE: [GRIECH.] DIE, BÜCHERLIEBHABEREI.⁴⁶

Nachdem nun die Grundlagen zum Gesamtœuvre und zur Sprachauffassung von Günther Uecker besprochen worden sind, wird sich der Blick auf das eigentliche Objekt der Betrachtung, die *Bibliophilen Werke*, verengen. Wie im Vorangegangenen erwähnt, steht die Beschäftigung mit der Sprache im Vordergrund. Die Arbeiten nähern sich dieser jedoch in unterschiedlicher Weise, wie sich im Folgenden zeigen wird.

Zunächst sei aber mit Hilfe der Definitionen von „Buch“ und „Bibliophilie“ noch ein genereller Aspekt der Werke vorangestellt: Uecker bezeichnet die hier zu untersuchende Gruppe von Arbeiten als *Bibliophile Werke* oder als *Bücher*. Diese Begriffe verwendet er weitgehend synonym. Jedoch differiert seine Begrifflichkeit von den oben genannten Definitionen, so dass eine genauere Betrachtung nötig wird: Ein Buch ist für Uecker zweifelsohne ebenfalls eine „Materialisierung geistig-immaterieller Inhalte zum Zweck ihrer Erhaltung, Überlieferung und Verbreitung in der Gesellschaft.“ Grafisch muss es allerdings nicht gestaltet sein, und auch der Verbund von Textseiten in einem Einband ist für seine „Bücher“ nicht verbindlich, wie ein Blick in das Werkverzeichnis offenbart. Objekte und Objektansammlungen, Bilder und Drucke sind für ihn ebenso zur Erhaltung, Überlieferung und Verbreitung geeignet und erfüllen damit *seinen* „Buch-Anspruch“.

Findet der Terminus *Bibliophiles Werk*, der letztlich in der Bildenden Kunst einer genauen Definition entbehrt, dennoch Anwendung vor allem im Handel, so bezeichnet er meist eine Arbeit auf Papier, die Text beinhaltet und/oder in Form eines Buches oder einer Mappe meist als Aufagewerk erscheint. Mit dieser

⁴⁵ Definition nach: *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*,. Bd 2, (Aufl. o. A.), Leipzig, Mannheim, 1997. S. 315.

⁴⁶ Ebd., Bd. 2. S. 119.

Bestimmung ist bereits vieles genannt, was für Ueckers bibliophile Arbeiten gilt. Aber dennoch greifen viele seiner Werke auch über den Definitionsrahmen hinaus. Dies lässt vermuten, dass der Künstler den Begriff der Bibliophilie aus noch einem anderen Grund bemüht. Viel mehr als die gängige Verwendung der Bezeichnung scheint ihn die ursprüngliche Bedeutung der „Bücher-Liebhaberei“ zu interessieren. Er will den innigen und obsessiven Charakter seiner Beschäftigung mit der Sprache kennzeichnen. Die Definition von Uecker ist also bei den beiden Begriffen „Bibliophilie“ und „Buch“ so weit gefasst, dass eine heterogene Werkgruppe entstehen konnte.

Zu der Gruppe der *Bibliophilen Werke* gehören Arbeiten, die ein Buch, eine Mappe, eine Zeitschrift, ein Heft, ein Leporello oder ein Rotulus sind, ein solches Objekt enthalten oder sich der Form nach auf einen dieser traditionellen Textkörper beziehen. Weiterhin zählen Werke dazu, die insofern auf Sprache referieren, als dass sie einen eigenen oder fremden Text als bildnerische Arbeit illustrieren oder begleiten. Ebenso als bibliophil gelten Werke, die Schrift und Schriftgesten als bildliches Element enthalten. Bereits Erwähnung fanden Objektansammlungen, die dokumentarisch in Form eines Überrestes oder als bearbeitete Fotografien von einem Projekt, einer Aktion oder einem früher entstandenem Werk im Sinne des Künstlers „wie ein Buch“ berichten.

Bezieht sich der Titel einer Arbeit dezidiert auf Sprachkonventionen oder Redewendungen und/oder bezeichnet der Künstler selbst sie ausdrücklich als „Buch“, dann wird sie dem bibliophilen Œuvre zugeschlagen, auch wenn sie keines der vorher genannten Merkmale besitzt.

Der Leser des Werkverzeichnisses wird viele bekannte Arbeiten Ueckers finden können, die in Publikationen bisher nicht als dem Komplex der *Bibliophilen Werke* zugehörig definiert worden sind. Die Bezeichnung des *Bibliophilen Werkes* muss als sinngemäßes und formales Konzept verstanden werden, welches nicht allein den Anspruch auf die betreffende Arbeit erhebt, sondern durchaus weitere Zuordnungen zulässt.⁴⁷

Die Zugehörigkeit zur Werkgruppe erweist sich dann als problematisch, wenn zwischen Schriftgestus und bildlichem Zeichen ohne Sprachbezug entscheiden

⁴⁷ So bestehen z. B. Überschneidungen mit Ueckers Bezeichnungen *Verletzungen-Verbindungen* oder *Spuren der noch sichtbaren Erinnerung*.

werden muss. So existieren Arbeiten wie beispielsweise die Aquarellserie *Kamakura – Japan* aus dem Jahr 2000, die ausdrücklich nicht ins Verzeichnis aufgenommen wurde. Sie kann sowohl Landschafts-, als auch Kalligrafie-Assoziationen wecken. Die vorliegende Untersuchung muss hier Grenzen ziehen und entscheidet im Einzelfall im Sinne Ueckers anhand des Anteils des als bibliophil zu verstehenden Inhaltes über die Zugehörigkeit. Auch kataloghafte Publikationen sind nur im Ausnahmefall aufgenommen worden, wenn eine besonders enge Zusammenarbeit des Künstlers mit den Gestaltern des Buches vorliegt.

Im Werkverzeichnis wird deutlich werden, dass alle dort verzeichneten Werke die hier angeführten Merkmale besitzen, und dies häufig in mehrfacher Weise. Um im Hauptteil der Untersuchung die Werke zu besprechen, schien es sinnvoll, die unterschiedlichen Arbeiten in weitere Unterkategorien zu teilen. Um die großen Schnittmengen, die die besprochenen Eigenschaften als Gruppenmerkmale bedeutet hätten, zu vermeiden, wurden eindeutige Kriterien zur Einteilung der insgesamt fünf Gruppen eingeführt.

II.1.3. Fünf Typen der *Bibliophilen Werke* ⁴⁸

Die erste Untergruppe der *Bibliophilen Werke* bilden die **Unabhängigen Einzelstücke**, die im Werkverzeichnis mit dem Vermerk I versehen sind. Mit einem Umfang von etwa 70 Werken stellen sie einen großen Teil des Komplexes dar. Im Hauptteil werden Beispiele aus dieser Untergruppe besprochen werden, die für die unterschiedlichen Formen unabhängiger Einzelstücke repräsentativ sind: Zunächst gibt es Werke, die in direkter Verbindung mit sprachlichen Medien wie Büchern, Zeitungen, Leporellos oder Rotuli stehen. Sie können selbst eines der Medien sein, ein solches enthalten oder sich formal darauf beziehen. Hierbei muss unterschieden werden, ob der Künstler einen vorgefundenen Gegenstand, wie beispielsweise ein Buch, verändert hat, oder ein neues Buch hergestellt wurde.

Weiterhin gibt es einzelne Originale in Form von Objekten, Installationen und zweidimensionalen Bildern, die Schrift oder schriftähnliche Zeichen enthalten.

⁴⁸ Die hier vorgenommene Einteilung lehnt sich in der Benennung der fünf Hauptgruppen an die folgende Publikation an: Ausst.-Kat: *Uecker – Bibliophile Werke*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf; Galerie der Stadt Esslingen – Villa Merkel, Esslingen, 1983/84. Weiterhin zitiert: *Bibliophile Werke* 1983/84.

Ferner werden zu den autarken Einzelarbeiten Werke gezählt, die sich im Titel eindeutig auf ein sprachliches Thema beziehen.

Eine weitere Gruppe stellen die Arbeiten dar, die keines der vorangegangenen Kriterien besitzen und dennoch vom Künstler eindeutig als „Buch“ bezeichnet werden.

Die zweite Untergruppe, im Werkverzeichnis mit dem Zusatz II versehen, besteht aus **Werkzeugen, Überresten und Dokumentationstafeln von/zu Aktionen und Ausstellungen**. Es handelt sich hier ebenfalls um Einzelstücke, die sich von Gruppe I aber durch ihre eindeutige Bezugnahme auf bestimmte vorangegangene Handlungsprozesse des Künstlers, wie Aktionen oder Performances, beziehen. Bei den rund 20 Arbeiten findet sich häufig eine Kombination aus aufgezogenen Fotos und einer Objektansammlung, deren Einzelstücke in der früheren Aktion benutzt worden sind. Nach Ueckers Verständnis konservieren diese Gegenstände ebenso Informationen, wie es ein Buch vermag.

Gruppe III besteht aus Ueckers **Bibliophilen Multiples und Editionen mit einem Originalbeitrag**, die er selbst oder in Zusammenarbeit mit anderen fertigte und/oder herausgegeben hat. Bei den etwa 30 Werken sind die objekthaften Multiples von anderen Editionen zu unterscheiden, die sich zumeist als Mappenwerken mit originaler Druckgrafik darstellen.

Die Gruppe IV bilden die fast 50 **Bibliophilen Editionen ohne Originalbeitrag**, die Uecker als Künstler und/oder als Herausgeber realisierte. Häufig gibt es bei den Publikationen in begrenzter Auflage Vorzugsausgaben, die ein Original des Künstlers beinhalten, da die Editionen aber im Unterschied zu den Werken der Gruppe III auch ohne Originalbeitrag bestehen, werden sie zumeist der Gruppe IV zugeordnet.

Die letzte Unterkategorie der *Bibliophilen Werke* besteht aus **Bibliophiler Mitwirkung an Editionen und Periodika**. In dieser Gruppe von etwa 15 Werken ist eine Person (oder weitere) für die Herausgabe und Zusammenstellung der Edition verantwortlich und Uecker arbeitet lediglich auf einer begrenzten Seitenzahl mit. Auch in der Gruppe V muss zwischen der Art des Beitrags ob „mit oder ohne Original“ unterschieden werden.

Typenübersicht der *Bibliophilen Werke*

Gruppe I. Autarke Einzelobjekte

- I.1. Kleinplastiken, Bücher und Bilder
 - I.1.1 Einzelwerke als Buch, Schriftrolle, Leporello oder Heft (oder in formaler Übereinstimmung)
 - I.1.2. Werke mit Schrift oder schriftähnlichem Gestus ohne herkömmlichen Buchcharakter
 - I.1.3. Objekthafte Werke ohne herkömmlichen Buchcharakter, Schrift oder Schrift-Gestus
- I.2. Installation und Environment

Gruppe II. Werkzeuge und Dokumentationstafeln zu Aktionen oder Ausstellungen

Gruppe III. Bibliophile Editionen mit einem Originalbeitrag

- III.1. Mappenwerke, Editionen, Bücher
- III.2. Objekthafte Multiples
- III.3. Sonderfall: Vorzugsausgaben

III.4. Gruppe IV. Bibliophile Editionen ohne einen Originalbeitrag

- IV.1. Bücher (allein und in Kooperation)
- IV.2. *Uecker-Zeitung*
- IV.3. Flugblätter

Gruppe V. Bibliophile Mitwirkung (mit und ohne Original) bei Editionen und Periodika anderer Herausgeber

II.2. Traditionslinien einer Verbindung: Sprache und Bildende Kunst.⁴⁹

„WORT: KLEINSTE SELBSTÄNDIGE, SPRACHLICHE EINHEIT, AKUSTISCH UND ORTHOGRAPHISCH ISOLIERBARER UND VERSCHIEBBARER BEDEUTUNGSTRÄGER IM SATZ ...“⁵⁰

„BILD: ALLG.: DARSTELLUNG AUF EINER FLÄCHE, Z.B. ZEICHNUNG ODER FOTOGRAFIE; ANBLICK, ANSICHT; VORSTELLUNG, EINDRUCK.“⁵¹

Verbindungen von Sprache und Bildender Kunst haben eine lange Tradition und sind darüber mit einer Anzahl widerstreitender Theorien in den vermeintlich klaren Einheiten wie „Wort“ und „Bild“⁵² belegt. Bereits eine minimale Schlaglicht-Betrachtung historischer Stationen der Theoriebildung zeigt, dass die oben genannten Definitionen viel mehr als Spitze eines Eisbergs gelesen werden müssen. So wird jeder, der sich mit Text-Bild-Beziehungen beschäftigt, mit einer Geschichte von Präferenzen und Abneigungen konfrontiert, die das eine Medium gegen das andere abwägen, werten und das gegenseitige Verhältnis zu bestimmen suchen. Philosophiegeschichtlich wird man bis in die Antike zurückgeführt, wo man Platons Angriffen gegen die Bildende Kunst begegnet, weiter führt der Weg über den mittelalterlichen Universalienstreit zur Erkenntnis einer wechselseitigen Bedingtheit von Anschauung und Begriff bei Kant, zum Carnapschen Bilderverbot, zu Wittgensteins Versuch, den Verstand von den Eigentümlichkeiten des sprachlichen Vollzugs zu trennen, bis in die Gegenwart, deren postmoderne Theorienvielfalt gleichfalls kein allgemeines Einvernehmen über die Kategorien von „Text“ und

⁴⁹ Um die *Bibliophilen Werke* Ueckers in einer kunsthistorischen Tradition verständlich zu machen, werden in diesem Kapitel Traditionslinien der Verbindung von Sprache und bildender Kunst anhand der Geschichte der Künstlerbücher und dem Einzug der Sprache in Werke bildender Kunst aufgezeigt. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen und um einen deutlichen Bezug zu den Arbeiten Ueckers zu gewährleisten, wird eine Betonung auf den künstlerischen Erscheinungen des 20. Jahrhunderts liegen. Das Kapitel wird versuchen bestimmte Sujets und Kategorien von Text-Bild-Korrelationen herauszuarbeiten, die sich später in der Analyse der *Bibliophilen Werke* als Folie eignen, künstlerische und kunsthistorische Bezugspunkte Ueckers besser zu erkennen. Weiterhin soll in einem Seitenblick die künstlerische Verbindung der Medien Kunst und Sprache in der Kunstform der Kalligrafie beleuchtet werden, aus der Uecker maßgebliche Anregungen zu gewinnen scheint.

⁵⁰ *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*, Bd. 2. (Aufl. o.A.), Leipzig, Mannheim 1997, S. 129.

⁵¹ Ebd., Bd. 15, S. 311.

⁵² Da sich bereits im Vorfeld der Untersuchung gezeigt hat, dass die Analyse von Ueckers *Bibliophilen Werken* nur selten von einem Verweis auf bild-, text- oder zeichentheoretische Ansätze profitiert, wird diese Untersuchung auf einen grundsätzlichen Aufriss der hierzu bestehenden Forschungen auch aus Gründen des Umfangs verzichten müssen und diese nur an gegebener Stelle in der Analyse des Hauptteils hinzuziehen. So werden die Begriffe „Wort“ und „Bild“ im Folgenden in Anlehnung an die oben gegebenen Definitionen verwendet werden.

„Bild“ zur Verfügung stellt und im Rückblick erkennen lässt, dass sich die Annahme über ein solches in der Vergangenheit ebenso als Illusion darstellt.

So ist die Untersuchung der in ständigem Wandel begriffenen Beurteilung der Medien ein Stück Kulturgeschichte, das zu schreiben gegen Ende des 20. Jahrhunderts begonnen wurde.

Die Kunst- und Literaturgeschichte steht der Philosophie in der Bearbeitung des Sujets nicht nach: Die antike Bilderlyrik Dosiadas oder Simmias, die bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. Zeilen so anlegten, dass Figurengedichte entstanden⁵³, liest sich als innovative Verbindung von Text und Bild im Bildgedicht. Auch die mittelalterliche Kombinations- und Illustrationskunst, weiterhin die Emblemik in Renaissance und Barock⁵⁴, die in einer Vielzahl von Sammelbänden zusammengefasst in ganz Europa verbreitet war, zeugen von einer kontinuierlichen intermedialen Auseinandersetzung. Im 17. und 18. Jahrhundert zeigt sich eine moderne Wiederentdeckung der wechselseitigen Bereicherung von Literatur und Bildender Kunst in Form von künstlerisch gestalteten Büchern, seit dem 19. und 20. Jahrhundert in Form von textlich bereicherten Bildwerken.

So zeugt die fortführende Beschäftigung in philosophischer und künstlerischer Hinsicht von der Bedeutung der Medien Sprache und Bild sowie den Kulturtechniken Schreiben und Malen/Zeichnen/Bilden, mit denen das menschliche Begreifen der Welt konstitutiv verknüpft ist.

⁵³ Weiterführend hierzu: Dencker, Klaus P.: *Text-Bilder / Visuelle Poesie international – Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972. Denckers Untersuchung fasst mit einer Vielzahl von Text- und Bildbeispielen die historischen Vorläufer der visuellen Poesie zusammen.

Wojaczek, Günter: *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*. Meisenheim a. Gl. 1969.

⁵⁴ Hierzu: Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama. Im Zeitalter des Barock*. 3. Aufl. München 1993.

II.2.1. Bildende Kunst im Buch

Das Eindringen Bildender Kunst in das Buch und der Prozess, in dessen Wandel sich das Buch als künstlerisches Material neu konstituiert, ist Thema dieses Abschnitts. Die Aufnahme von Sprache in Werke Bildender Kunst wird im folgenden Kapitel besprochen. Dieser Aufbau wurde gewählt, um beiden Möglichkeiten im Detail und unter Berücksichtigung der jeweiligen Parameter gerecht werden zu können. Jedoch birgt er die Gefahr, diese Unterteilung als eine Gattungsgrenze zu interpretieren. Diesem Eindruck muss widersprochen werden, da hybride Verbindungen ja gerade einem festgelegten Gattungsbegriff zuwiderlaufen. Es handelt sich vielmehr um eine graduelle Verschiebung innerhalb einer Spezies, die berücksichtigt, von welcher Seite aus die „Stoßrichtung“ der medialen Überkreuzung stattfindet.

Die Verbindung von Sprache und Bildender Kunst in von Künstlern gestalteten oder von ihnen mitgestalteten Büchern bedeutet die Verschmelzung der Gattungen in der Gestalt, dass die Bildende Kunst in das traditionelle Sprachmedium Buch dringt. Da dies auf unterschiedliche Arten geschehen kann, entwickelt sich ein facettenreiches Artenspektrum, das sich einer festen Definition widersetzt. In vielen Publikationen besteht eine diffuse Zuordnung der Begriffe Malerbuch, Künstlerbuch, Illustriertes Buch oder Buchobjekt. Ungenaue Begriffe scheinen hier nicht verwunderlich, da für die Produktionen gerade gilt, Gattungen und Grenzen zu überschreiten, und die Verbindung von Literatur und Bildender Kunst stellt ja selbst einen medialen Brückenschlag dar. Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, die einzelnen Bezeichnungen zu schärfen. Anhand eines kunstgeschichtlichen Aufrisses, der sich auf wesentliche Erscheinungen beschränkt, wird Einblick in die Begrifflichkeiten gegeben werden. Dieser Exkurs soll nicht dem künstlerischen Versuch einer Absetzung der Schematisierung entgegenarbeiten, sondern lediglich ein Instrument, zur Erfassung der Vielfalt des besprochenen Mediums zur Verfügung stellen.⁵⁵

Bei **Illustrierten Büchern** steht der Text inhaltlich und zumeist auch in seiner Quantität im Vordergrund. Die Arbeit des Bildenden Künstlers trägt vornehmlich zur

⁵⁵ Vgl. Thurmann-Jajes, Anne: In: Ausst.-Kat.: *Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums des 20. Jahrhunderts*. Neues Museum Weserburg, Bremen; Sparkasse Bremen, Bremen, 2002. Weiterhin zitiert: Thurmann-Jajes 2002.

Bereicherung und Erläuterung des Textes bei und ist in engster Verbindung auf ihn bezogen. Bücher solchen Typs sind bei Uecker kaum zu finden, in der Kunstgeschichte allerdings mit prominenten Beispielen wie den Bibelillustrationen von Chagall oder Dali, André Derains Holzschnitten zu Apollinaires *L'Echanteur pourrissant* von 1909, Chagalls Kaltnadelradierungen zu Nicolai Gogols Roman *Les âmes mortes* von 1948 oder den kleinformatischen Abbildungen des Künstlers Wols zu Satres *Visages* vertreten.

Um den Beginn illustrativer Buchkunst zu bestimmen, ist es notwendig, weit zurückzugreifen, findet sich doch bereits in den illuminierten sakralen und profanen Handschriften des Mittelalters, der Initialausschmückung und den Inkunabeln der frühesten Phase des Buchdrucks das Bestreben in Vollkommenheit umgesetzt, Text und Bild im Buch zu *einem* künstlerischem Werk zu verschmelzen. Auch die emblematischen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts sind Buchzeugnisse dafür, dass Text und Bild schon früh als sich gegenseitig bereichernde Medien begriffen wurden, die, als Einheit gestaltet, dem Rezipienten zu einem gesteigerten Verständnis führen können. Auch die etymologische Wurzel des lateinischen Verbs „illustrare“ ist hier aufschlussreich, bedeutet es neben „schmücken“ denn auch „erhellen“ und „aufklären“.

Mit dem Schaffen des doppelbegabten Malers und Dichters William Blake, der im 18. Jahrhundert mit bedeutenden Arbeiten wie seinem Buch *Visions of the Daughters of Albion* (1793) oder *Jerusalem* (1804) die Grundlage für eine neue Blüte ästhetischer Buchproduktionen im 19. und 20. Jahrhundert schuf, setzt zumeist die kunstgeschichtliche Betrachtung von illustrierten Büchern in der Neuzeit ein. Hochwertige Buchproduktionen druckte auch der Sozialreformer und Künstler William Morris in seiner Londoner Kelmscott Press und versuchte damit, der am Ende des 19. Jahrhunderts zunehmenden Vernachlässigung der ästhetischen Buchqualität entgegenzuwirken, die mit den schnellen Druckverfahren und Billigproduktionen der Industrialisierung Einzug gehalten hatte. Diese Publikationen verhalfen in England und auf dem Kontinent dem Buch als ästhetischem Werk und künstlerischem Medium zu neuer Aktualität.

Das Verhältnis von Text und Bild im **Malerbuch** ist anders gelagert als im Illustrierten Buch. Diese Publikationen prägt die Tatsache, dass jede vom Künstler gestaltete Seite allein bestehen kann. Die visuelle Schöpfung gilt hier als Pendant in

einem anderen, nicht-textlichen Medium und nicht als Illustration. Das Malerbuch stellt sich meist als Produkt einer kreativen Zusammenarbeit von Künstler, Autor und Verleger oder Galerist dar. Während die Konzeption und Umsetzung häufig bei Letztgenannten liegen, trägt der Künstler dazu die originalen Abbildungen bei, die zumeist in druckgrafischen Verfahren vervielfältigt werden. Auch der Text ist meistens in aufwändiger Typografie gestaltet, und die verwendeten Materialien beschließen das Bild eines exklusiven Kunstgegenstandes, der selten in Auflagen über 500 Exemplaren hergestellt wird. Die herausragende Qualität steht hier als Priorität vor einer weiten Verbreitung.

Die Form von Malerbüchern ist facettenreich, häufig finden sich jedoch gebundene oder ineinander gelegte Doppelseiten mit je einer Text- und einer Abbildungsseite, deren Rückseiten blanco verbleiben. Die Seiten sind häufig in eine Mappe eingelegt, manchmal auch gebunden, und zusätzlich von einem Karton oder Schubler geschützt. Werden diese Kriterien auf das Ueckersche bibliophile Œuvre angewandt, finden sich rund 13 Malerbücher. Ein Beispiel ist das Werk *kein fehler im system* von 1978, das in Zusammenarbeit mit Eugen Gomringer entstand.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts treten neue Tendenzen hinzu: Eine thematisiert, durch die zeitgenössische Literatur angeregt, das Buch verstärkt als Konzept. Eine andere betont die visuelle Seite von Texten. Als wichtiger Impuls ist zum Beispiel das Schaffen des symbolistischen Dichters Stéphane Mallarmé zu bewerten, der in seinem *Coup des Dés* von 1914 eine geordnete Typografie zugunsten einer Gestaltung aufgibt, die sich in seinen Augen durch Groß- und Kleinschreibung, Absetzen, Raffen und Trennen besser eignete, den unmittelbaren Sprachgestus einzufangen und die „metaphysische“ Bedeutung der Wörter herauszustellen. So sollte die Möglichkeit geschaffen werden, durch das Buch als spirituelles Instrument verborgene Weltzusammenhänge offenbar zu machen. Die Visualität der Schrift rückt so in den Vordergrund und das typografisch bedeutsame Wort bedient sich in dieser flächig verstandenen Syntax der Gestaltungsprinzipien einer anderen, Bildenden Kunst. Für die Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts schafft Mallarmé damit die Grundlage, Text und Bild einander anzunähern.⁵⁶

Indem Literatur sich auf ihre optische Qualität beruft, überschreitet sie die Grenzen ihres Hoheitsgebietes und wirft damit Fragen nach einem verbindlichen

⁵⁶ Vgl. Stoss, Toni: „Am Anfang“. In: Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehungen von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S. 6. Weiterhin zitiert: Stoss 1993.

Gattungsbegriff und vor allem nach den Möglichkeiten von textlicher Vermittlung überhaupt auf. Das Werk strebt sozusagen auf die Grenze des Textlichen und damit des Sprachlichen zu. In der Folge werden weitere Künstler wie F. T. Marinetti, Guillaume Apollinaire oder Kurt Schwitters immer weiter auf diese Grenzgebiete zusteuern.⁵⁷

Die Literatur muss hier als Wegbereiter der Suche nach dem Rand der Sprache verstanden werden. Viele literarische Strömungen des 20. Jahrhunderts scheinen sich systematisch mit dieser Suche zu beschäftigen und schaffen damit auch die Grundlage für die Neudefinition des Mediums „Buch“. Literarische Vorgehensweisen wie die von Marcel Proust, Paul Celan oder Ezra Pound (dem Uecker 1999 eine Werkreihe widmet), surrealistische Methoden der „écriture automatique“, wie André Breton und Louis Aragon sie propagierten, die psychotrope Literatur von William Burroughs und Henri Michaux, die Zufallsdichtung Tristan Tzaras, die in den Schrei getriebene Literatur von Antoin Artaud, James Joyces Gebrauch des Idiolekts in *Finnegans Wake*, das redundante Sprechen Eugène Ionescos und die letztlich Konsequenz Samuel Becketts im Schweigen seines Romans *Watt* sind literarische Beispiele für die Überholung einer Tradition, die Sprache neu verhandelbar macht.⁵⁸

Viele Bildende Künstler sehen sich von dem Spannungsfeld Bild und Text inspiriert, besonders von der Betonung optischer Textqualität, für die Wolfgang Max Faust den Begriff der „Ikonisierung der Sprache“⁵⁹ einführt.

Bereits eine kleine Auswahl von Beispielen zeigt, dass die Tradition, in der sich Günther Uecker mit seinen Büchern bewegt, keineswegs eine Randerscheinung der Kunst ist, sondern dass das Buch vielmehr von einer Vielzahl namhafter Künstler als gattungsübergreifendes Medium verstanden und genutzt wurde.

Vom Maler- und Illustrierten Buch entfernen sich die neuen Formen schnell: Scheint der Jugendstil noch nachhaltig von Morris' Innovationen beeinflusst, der Handwerklichkeit und Exklusivität in Herstellung und Material betonte, wie

⁵⁷ Heißenbüttel, Helmut: „Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963. S. XV-XXX.

⁵⁸ Vgl. Faust, Wolfgang M.: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*. München 1977, S. 8. Weiterhin zitiert: [Faust 1977](#).

Für eine weiterführende Lektüre zum Thema Experimentelle Literatur empfiehlt sich: Schwimmer, Helmut: „Experimentelle Literatur heute.“ In: Riedl, Josef A. (Hrsg.): *Neue Musik. Sondernummer: Musik: Film/Dia/Licht-Festival*. München 1972, S. 71 ff.

⁵⁹ Faust 1977, S. 10.

beispielsweise noch an Henry van de Veldes Gestaltung von Friedrich Nietzsches *Zarathustra* von 1908 ablesbar ist, so entstehen in den Jahren der Jahrhundertwende viele Innovationen, die spätere Buchkünstler aufnehmen. Ein Beispiel dafür ist die Auflösung eines klar abgegrenzten Text- und Bildraums, wie dies 1894 in Henri de Toulouse-Lautrecs *Yvette Guilbert* bereits vorbereitet wird. 1934 verzichtet Max Ernsts Collagezyklus *Une Semaine de bonté* gänzlich auf einen Text. Marcel Duchamps im selben Jahr entstandenes Buch *La Mariée mise à nu par ses célibataires* in einer grünen Schachtel, das sich als Notizzettel- und Skizzensammlung zu seinem *Großen Glas* gestaltet, kann gleichfalls nicht mehr mit den Begrifflichkeiten Maler- oder Illustriertes Buch gefasst werden. Diese Technik der Archivierung in „Büchern“ benutzt auch Uecker zum Beispiel in seiner *Wandzettelrolle* von 1975, die Skizzen- und Notizblätter aus seinem Atelier zusammenfasst.

So scheint sich schnell eine neue und eigenständige Art des Buches herauszukristallisieren – das eigentliche **Künstlerbuch**.

Davor eröffneten die europäischen Avantgarden des italienischen und russischen Futurismus sowie des Dadaismus mit grobem Papier, wild durcheinander wirbelnder Typografie und rohem Druck den Angriff auf das Buch, das sie als Symbol von bildungsbürgerlicher Kultur verletzten. Gleichzeitig wollten sie die Reproduktions- und Verbreitungsmöglichkeiten des Buchdrucks für die eigenen gesellschaftlichen Visionen nutzbar machen. Kurt Schwitters *Merzhefte*, Man Rays Fotobücher, El Lissitzkys suprematistische Bücher bereiteten, ebenso wie die Bauhausbücher von László Moholy-Nagy, weiterhin den Paradigmenwechsel vor, in dessen Folge Bücher zu Künstlerbüchern, artists' books, livres d'artistes, libri d'artista, kunstenaarsboeken, libros de artistas oder Konstnärböcker werden, wie die international reservierten Bezeichnungen lauten.

Verbindendes Merkmal ist der Anspruch, dass das Buch zukünftig nicht mehr nur Kunst enthalten wird, sondern mit den ihm eigenen Parametern, die genutzt, negiert, kritisiert oder persifliert werden, zum Kunstgegenstand erhoben wird. So spricht man von Künstlerbüchern in diesem Sinne tatsächlich erst in Folge der hier benannten avantgardistischen Bewegungen und vor allem im Zusammenhang mit der Blüte dieser Gattung seit den 1950er und 1960er Jahren.

Im 20. Jahrhundert lässt sich wohl kaum ein bedeutender Künstler oder eine künstlerische Bewegung finden, die sich nicht mit der künstlerischen

Buchproduktion auseinandergesetzt hat. Vielleicht muss das Künstlerbuch deshalb geradezu als symptomatisch für die letzten 100 Jahre gelten.⁶⁰ Es wird für viele Künstler zum idealen Probiefeld, da es ontologisch besonders geeignet ist, an ihm mit Fragen der Kommunikation, des Kulturschaffens und der Geschichtlichkeit zu experimentieren. Gleichzeitig schreibt das Buch durch den taktilen Gebrauch dem Rezipienten eine neue Rolle im Kunsterleben zu. Darüber hinaus durchbrechen künstlerisch gestaltete Bücher mit ihrer Reproduktionsmöglichkeit den elitären Kreis von Künstler, Galerist und Sammler. Diese Aspekte scheinen für die Wahl des Künstlerbuches zum viel genutzten Medium seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend, da viele Kunstströmungen der 1960er und 1970er Jahre eine Demokratisierung der Kunst und eine Verwischung der Grenzen zwischen Objekt, Künstler und Rezipient anstrebten.

Eine letzte Art künstlerischer Buchproduktion stellen **Buchobjekte** dar, die als skulptural bzw. plastisch aufgefasste Fortführung von Künstlerbüchern zu verstehen sind. In Ueckers bibliophilem Œuvre ist gerade dieser Typ vielfach vertreten. Als Buchobjekte bezeichnet man allgemein künstlerische Arbeiten, die sich in ihrer Gestalt auf die Kodexform⁶¹ beziehen, aber zumeist in ihrer Lesbarkeit eingeschränkt oder gänzlich verhindert sind, was sie vom Künstler-, Maler- oder Illustrierten Buch unterscheidet. Ueckers vernageltes *Bleibuch: Who is Who?* von 1980 ist hierfür ein eindeutiges Beispiel, ebenso sein *Analphabetisches Monument* von 1983, das aus einem Stapel zusammengenagelter Zeitungen besteht und so seiner Lesbarkeit im Sinne der traditionellen Kulturtechnik beraubt ist. Vom Rezipienten wird eine neue Lesestrategie gefordert. Die Kunstgeschichte sieht sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts einer Vielzahl derartiger Buchobjekte gegenüber. Beispiele sind Wolf Vostells *Einbetoniertes Buch* von 1970, oder das aus Holz geschnittene *Readers Digest* von Carl Frederik Reuterswärd von 1959.

Für Uecker gilt es zwei Typen von Buchobjekten zu unterscheiden: Erstens Objekte, bei denen ein vorgefundenes Buch bearbeitet und/oder in eine Gruppe von Objekten eingefügt worden ist, und zweitens Objekte, die von vornherein in Buchform angefertigt worden sind. Beide Typen können als Original oder als Multiple erscheinen. Da in der Auffassung des Künstlers alle seine Bibliophilen Arbeiten

⁶⁰ Vgl. Drucker 1995.

⁶¹ Der Kodex (lat. codex) löste in Spätantike und Mittelalter die Buchrolle (lat. rotulus) ab. Er ist rechteckig und besteht aus Lagen von Pergament oder Papierblättern, die in Holzdeckeln eingebunden waren, welche oft mit Leder oder Edelmetall überzogen wurden. Unsere heutigen Bücher sind ihrer Form nach gleichfalls Kodizes.

Bücher sind, gilt für ihn auch Objekthaftes, das die beiden oben genannten Bedingungen nicht erfüllt, als Buch-Objekt. Diese Untersuchung wird sich aus Gründen der Eindeutigkeit an der Zweiteilung der Buchobjekte orientieren und dennoch immer die Definition des Künstlers mitbeachten.

So zeigt sich beim Klärungsversuch der Begriffe die Vielfältigkeit künstlerischer Buchproduktionen, die, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Literatur zu diesem Thema, beinahe unüberschaubar erscheint.⁶² Für die Untersuchung erweist es sich nun für sinnvoll, statt einer Nennung von illustrativen Einzelbeispielen die Sujets herauszustellen, die besonders häufig im Künstlerbuch verhandelt werden. Diese Vorgehensweise ermöglicht es, in der späteren Einzelanalyse von Ueckers Büchern abzugleichen, ob er sich den gleichen Themenkreisen zuwendet. Besonders zu beachten ist dabei die Frage, ob die Sujets sich auch für die Betrachtung solcher *Bibliophiler Werke* nutzbar machen lassen, die sich einer allgemeinen Definition vom Buch entziehen, also keine Textansammlung in gebundener Form darstellen. Sollte dies der Fall sein, so lassen sich daraus entscheidende Erkenntnisse für Ueckers eigene Bezeichnung aller seiner *Bibliophilen Werke* als „Bücher“ gewinnen.

Aufschlussreich für die Erstellung von thematischen Schwerpunkten ist Johanna Druckers umfassende Abhandlung zum Künstlerbuch des 20. Jahrhunderts *The Century of Artists' Books* von 1995, die eindeutige thematische Felder benennt. Zusammen mit den hier gewonnenen Erkenntnissen lassen sich die folgenden vornehmlichen Aspekte zusammenfassen:

1. Das Künstlerbuch als auratisches und seltenes Objekt
2. Das Künstlerbuch als demokratisches Multiple
3. Das Künstlerbuch als Instrument der Spracherforschung
4. Das Künstlerbuch als Dokument
5. Das Künstlerbuch als Werkzeug des sozialen Wandels⁶³

⁶² Als Überblick über Ausstellungen, Publikationen und Werke bietet sich für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts an: Brall, Artur: *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art – Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse von Artur Brall*. Frankfurt a. M. 1986.

⁶³ Vgl. Drucker 1995 (Inhaltsangabe / Contents, ohne Paginierung).

II.2.2. Sprache und Schrift in Bildender Kunst

Verbindungen von Kunst und Sprache erschöpfen sich nicht im Eindringen Bildender Kunst in Bücher, sondern beinhalten auch den Zirkelschluss durch die Verwendung sprachlichen Materials in Form von Schrift-, schriftähnlicher - oder Lautform in der Bildenden Kunst. Als historische Vorbilder für diese Kreisbewegung müssen trotz der umgekehrten Richtung des Eindringens die gleichen Erscheinungen herangezogen werden, die bereits für die Verbindung von Kunst und Literatur im künstlerisch gestalteten Buch genannt worden sind.

Trotz der Überlegung, dass die Kategorien „Wort“ und „Bild“ wichtige Vermittlungsinstanzen für die Erkenntnis von Realität für den Menschen sind, und die Untersuchung ihrer Gestalt und ihres Verhältnis zueinander deshalb für Philosophie, Wissenschaft und Kunst stets ein aktuelles Thema geblieben ist, kann die Frage nicht beantwortet werden, warum ein Eindringen der Sprache in die Bildende Kunst besonders im 20. Jahrhundert zu beobachten ist. Als mögliche Erklärung hierfür könnte das Wirken künstlerischer Tendenzen genannt werden – vom Ideal des Gesamtkunstwerkes im Jugendstil bis hin zur propagierten Verbindung von Kunst und Alltagsleben in Kunstformen der 1960er Jahre –, die sich um ein Verwischen künstlerischer Formgrenzen bemühen. So ist das Ineinandergreifen der Medien Literatur/Schrift/Text/Wort und Bildender Kunst als Symptom einer allgemeinen Gattungsauflösung im 20. Jahrhundert zu betrachten. Dazu formuliert Helmut Heißenbüttel:

„Die Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert ist unter anderem dadurch gekennzeichnet, dass sie schubweise Bereichen zudrängt, in denen jede Kunstart an die Grenze zur anderen gerät. Diese Grenzbereiche fördern Vermischungen und bringen neue Kunsttypen hervor. Konnte man bis zum ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts noch einigermaßen deutlich sagen, was ein Bild von einem Werk der Literatur, was ein Werk von der Musik usw. unterscheidet, so traten danach Impulse in den künstlerischen Prozess ein, die eine solche Unterscheidung, wenigstens zum Teil, unmöglich machten.“⁶⁴

Autor und Künstler S. D. Sauerbier bemüht in seinen Artikel „Wie die Bilder zur Sprache kommen“ um eine Erklärung für die Zunahme von Text-Bild-Korrelationen, die unter anderem von Max Bense ausgeht, der bereits 1969 eine „Semiotisierung“⁶⁵ unserer Alltagswelt bemerkte. Mit dieser Semiotisierung ist der zunehmende

⁶⁴ Heißenbüttel, Helmut: „Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. XV.

⁶⁵ Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Hamburg 1969, u.a. S. 132.

Gebrauch von Zeichen und Zeichensystemen gemeint, den Ernst Cassirer bereits 1923 beschreibt.⁶⁶ Diese Zeichen regulieren, reglementieren und beeinflussen das menschliche Zusammenleben.⁶⁷

Kunstwerke, die eine Verbindung von Wort und Bild beinhalten, können unser Verständnis der Welt durch die Vermittlung im Zeichen verhandeln, wie dies bei den „papiers collés“ geschah – beschriftete und bedruckte, aus verschiedenen Kontexten stammende Papierschnipsel, die als tatsächliche Bestandteile der existierenden Umwelt von den Kubisten bereits zu Beginn des vorangegangenen Jahrhunderts in Collagen zusammengefasst oder als gemalte Lettern in Bilder eingebracht wurden.

Ideologisch heterogen und dennoch an das Thema einer Zeichenwelt und ihren Funktionsweisen anknüpfend führen die Futuristen, namhaft vertreten durch F. T. Marinetti, die Beschäftigung mit der Sprache fort. In seinem „Manifesto tecnico della Letteratura futuristica“ vom 11.05.1912, das bereits im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Sturm* in deutscher Übersetzung veröffentlicht wurde, proklamierte der Maler und Dichter die Abschaffung der Syntax, die Beseitigung von Adjektiv und Adverb und den rein infinitiven Verbgebrauch. Die Befreiung der Worte aus ihren syntaktischen Zusammenhängen und ihre Betonung durch mathematische Zeichen, sowie Unterschiede in der Groß- und Kleinschreibung führten zu einer veränderten Typografie, die nun selbst in einem verstärkt bildhaft anmutendem Aufbau erschien.

Kurt Schwitters führt dieses bildhafte Verständnis fort und verteilt Buchstaben collageähnlich auf der Bildfläche zu Bildgedichten. In der späteren Analyse von Ueckers *Bibliophilen Werken* wird zu betrachten sein, inwiefern sich der Künstler auf diese Vorläufer bezieht.

Als Leitfiguren für die Untersuchung der Mechanismen sprachlicher Vermittlung müssen René Magritte und Marcel Broodthaers gelten.⁶⁸ Auch in den konstruktivistischen Montagen El Lissitzkys oder László Moholy-Nagys werden schriftliche Versatzstücke der Wirklichkeit durch die künstlerische Bearbeitung in neue Zusammenhänge gebracht. Pop Art und Fotorealismus verhandeln bereits die Vermittlungsrealität auf einer Metaebene, wenn sie Zeichen von Zeichen und Bilder

⁶⁶ Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1: Die Sprache*. Leipzig 1923.

⁶⁷ Eine umfassende Untersuchung, wie das wissenschaftliche Forschen am (sprachlichen) Zeichen in den letzten 100 Jahren, verknüpft mit Namen wie Saussure, Peirce, Barthes, Eco oder Bense, direkt auf die künstlerische Produktion gewirkt hat, steht noch aus. Zweifelsohne besteht eine Vielzahl von individuellen Einflussnahmen. Die bereits erwähnte Dissertation von Alexander Streitberger betrachtet unter dem Gesichtspunkt der sprachtheoretischen Einflussnahme auf die Kunst die prominenten Beispiele Mallarmé, Magritte, Duchamp, Rühm, Broodthaers, Kosuth sowie die Visuelle Poesie. Vgl. Streitberger 2004.

⁶⁸ Vgl. Streitberger 2004, S. 38-46, S. 215-254.

von Schriftbildern zeigen. In der Konzeptkunst hingegen berichtet die Sprache von den Parametern des nicht oder noch nicht existenten Kunstwerkes und zeigt so die rein sprachliche Möglichkeit des Kunsterlebens und Schaffens auf. Die Skripturale Malerei hingegen, die uns auch in Ueckers bibliophilem Werkkomplex begegnen wird und häufig durch die ostasiatische Kalligrafie angeregt zu sein scheint, bewahrt lediglich den schriftlichen Gestus, verweist auf eine Kulturtechnik und überholt sie gleichzeitig mit künstlerischen Mitteln. Das Ueckersche Œuvre erinnert hier an das Forschen Paul Klees, der, wie Uecker angeregt durch fremde Schriften, eigene Zeichen abstrahierte und zu einer bildlichen Sprache übersetzte.

Für die vielgestaltigen und zahlreichen Erscheinungen führt Wolfgang Ernst Faust den Begriff der „Lingualisierung“⁶⁹ der Kunst ein. Anstatt nun Einzelbeispiele dieser Versprachlichung zu erwähnen, sollen hier wiederum nur einige Strömungen, vor allem aber Kategorien genannt werden, die sich dazu eignen, die Fülle künstlerischer Positionen zu ordnen und damit gleichsam eine Schablone schaffen, die später zur Betrachtung von Ueckers Arbeiten herangezogen werden kann.⁷⁰ Anders als bei der Betrachtung der Künstlerbücher sind es hier jedoch nicht inhaltliche Themenschwerpunkte, sondern formale Eigenschaften: Die einfache Einteilung von Faust erweist sich hier als Grundmuster. Er fasst die Möglichkeiten visueller Kunst in Verbindung mit Sprache wie folgt zusammen: Erstens besteht eine **Integration von Sprache in das Kunstwerk**, bei der sie zum Medium der Bildenden Kunst wird, zweitens kommt ein **Einhergehen der Sprache mit dem Kunstwerk** vor, in dem sie der komplementäre Kommentar zur bildnerischen Arbeit wird und drittens kann eine **Aufhebung des materiellen Kunstwerkes durch die Sprache** stattfinden, die an

⁶⁹ Faust 1977, S. 15.

⁷⁰ Ausführlich über den Zusammengang von Sprache und bildender Kunst berichten z.B.:

Dencker, Klaus P.: *Text-Bilder / Visuelle Poesie international – Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972.

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*. München 1977.

Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden Baden, 1963.

Ausst.-Kat.: *Between Poetry and Painting*. ICA, London, 1965.

Ausst.-Kat.: *De Woorden en de Beelden. Tekst en beeld in de kunst van de twintigste eeuw / The Words and the Images. Text and Image in the art of the twentieth century*, hrsg. von Jan Brand, Nicolette Gast und Robert-Jan Muller. Central Museum, Utrecht, 1991.

Ausst.-Kat.: *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute*. Von der Heydt-Museum Wuppertal; Kunsthalle Barmen, Wuppertal; Kunstraum Wuppertal-Elberfeld, Wuppertal Stadtzentrum, Wuppertal, 1991.

Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94.

dessen Stelle tritt.⁷¹ In der Werkanalyse des Hauptteils wird zu untersuchen sein, welcher dieser Möglichkeiten sich Uecker bei Text-Bild-Verbindungen bedient.

Die Einfachheit von Fausts Einteilung soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auf dem Gebiet der Text-Bild-Verbindungen eine fast unüberschaubare Artenvielfalt entwickelt hat⁷²: Neben den oben genannten Formen der Skripturalen Malerei, Konzeptkunst, Collagetechniken und den bereits erwähnten Bildgedichten der Visuellen und Konkreten Poesie verdienen die textlichen Ergänzungen zu Kunstwerken in Form von Titeln oder Signaturen Beachtung, die nicht selten erst die Konnotation bedingen oder erweitern. Marcel Duchamps Wortspiele, die durch Gleichklang eine Übereinanderlagerung verschiedener Bedeutungsebenen erreichen, lassen sich hier anführen: So zum Beispiel sein 1920 eingeführtes Pseudonym *Rose Sélavy*, welches gleichfalls als „éros c'est la vie“ oder „arroser la vie“ zu hören ist und somit den Frauennamen in ein Spannungsfeld aus Kitsch, Poesie und Frivolität einschreibt. Andere Titel wirken als Deklarationen, die beispielsweise Aussagen über den „Kunstgehalt“ einer Arbeit treffen, wie Marcel Broodthaers Aufschriften auf Kisten oder Werke, oder Daniel Spoerri's Stempel *Attention – Œuvre d'art* von 1961.

Auch kann das künstlerische Material ganz auf einen Schriftzug, Buchstaben oder Ziffern reduziert werden, wie es bei On Kawara, Bruce Naumann oder Joseph Kosuth zu finden ist. Aktionskunst, die sich schriftlich oder phonetisch mit Sprache auseinandersetzt, ist bereits zu Beginn des Jahrhunderts in den Aufführungen der Dadaisten angelegt. Dieser Typ kehrt auch im Werk Ueckers wieder. Zum Beispiel in der Aktion *Übernagelung eines gesprochenen eigenen Textes von Moritz Pickshaus* von 1978, bei der dessen Vortrag von Nagelgeräuschen übertönt wurde. Weiterhin können Verbindungen der Medien in sprachlichen Schemabildern und Diagrammen bestehen, wie Joseph Beuys sie zur Veranschaulichung seiner *Plastischen Theorie* verwendete. Ferner treten Installationen im Innen- und Außenraum auf, die Schrift enthalten. Dies geschieht verstärkt seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Jenny Holzers Arbeiten mit laufenden Spruchbändern auf Monitoren und Displays sind ein Beispiel für diesen Typ sprachlich-künstlerischer Verbindung.

⁷¹ Vgl. Faust 1977. S. 191f.

⁷² So wählt S. D. Sauerbier in seiner Untersuchung zu Text-Bild-Verbindungen allein 26 verschiedene Kapitel zur Typen-Unterscheidung, um der Vielfalt Herr zu werden. Sauerbier, S. D.: „Zwischen Kunst und Literatur. Übersicht über Text / Bild-Beziehungen. Beispiele für eine Typik“. In: *Kunstforum International*, Jg. (o.A.) (1980), S. 31-96.

Die Betrachtung von Text-Bild-Korrelationen in künstlerisch gestalteten Büchern und in Werken Bildender Kunst, die Sprache benutzen, hat gezeigt, dass es sich um hybride Konstruktionen handelt, die im Zusammengang zweier Medien, die beide sichtbar erhalten bleiben, eine neue Sinnebene zu gestalten imstande sind. Entscheidend für das Wechselspiel von Sprache und Bildender Kunst scheint die Frage, nach welchem Muster die Medien gemischt werden und wie sie im künstlerischen Produkt wahrgenommen werden. So soll in der Analyse der *Bibliophilen Werke* im Hauptteil neben den hier genannten Sujets für das Künstlerbuch und Fausts Einteilung auch die besondere Wirkungsästhetik beachtet werden: Wird Schrift textlich-inhaltlich wahrgenommen? Wird Schrift als visuelles Bildelement betrachtet? Wird ein Bildzeichen wie ein Schriftzeichen verstanden? Steht das Text- oder das Bildzeichen im Vordergrund? Geht eine Form in der anderen auf oder bleiben sie nebeneinander bestehen?

Die theoretische Prämisse für die Beantwortung dieser Fragen ist gewiss zunächst die Annahme von Gattungen, die different und nur deshalb als verschiedene Teile einer Verbindung zu erkennen sind. Mit der Luhmann/Spencer-Brownschen Unterscheidungslogik wurde ein Verfahren zur Beschreibung von Unterschieden vorgelegt, mit deren Hilfe auf theoretischer Grundlage Medien differenziert werden können. Die Gestalt der Relation ist aber mit dieser Methode weiterhin nicht wissenschaftlich fassbar. Bei der Frage nach einer Systematik intermedialer Verhältnisse bemüht Matthias O. Bickenbach deshalb die Figuren des Chiasmus und des *mise en abyme*, die sich für die Verbindung von Text-Bild-Korrelationen als fruchtbar erweisen, da sie sich durch ihre Figürlichkeit zur Beschreibung von Formen anbieten und darüber hinaus in einer Vielzahl von künstlerischen Beispielen auszumachen sind.⁷³ Handelt es sich beim *mise en abyme* um ein (Wieder-) Erscheinen von Medien in Medien gleicher Art, also beispielsweise dem Bild im Bild oder dem Buch im Buch, so beschreibt der Chiasmus eine Überkreuzung zwei verschiedener Pole, wie es in Text-Bild-Verbindungen der Fall ist.

„Dass Text und Bild chiastisch oder überkreuz aufeinander bezogen sind, stellt in pointierter Weise Begriff und Medium des *Schriftbilds* heraus. Der Bezug ist keine symmetrische Umkehrung. Das würde die Unterscheidung kollabieren lassen, Text und Bild gingen ineinander auf.“⁷⁴

⁷³ Vgl. Bickenbach, Matthias O.: *Das Autorenfoto in der Mediengeschichte. Historische Intermedialität und kulturelles Gedächtnis zwischen Text und Bild*. (Habil. Manuskript Köln 2004), S. 249 f.

⁷⁴ Ebd., S. 251. Wie Ulrich Ernst bemerkt, geschieht dies jedoch nicht einmal in Formen optischer Dichtung. Vgl. Ernst, Ulrich: „Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie“. In:

Das Gegenteil ist hingegen der Fall: Gerade durch die Kreuzung der Medien scheint jedes für sich in seinen spezifischen Eigenschaften betont. Die mediale Differenz stellt sich heraus und das Bildliche im Text und Textliche im Bild bleibt kopräsent. Dies ist die Ursache für die facettenreiche Skala von Piktografischer Lyrik bis zur Skripturalen Malerei.

Für die Betrachtung von Text-Bild-Verbindungen und somit auch für viele *Bibliophilen Werke* Ueckers bleibt immer zu fragen, von welcher Seite aus die Vermischung von Medien vorgenommen wird.

II.2.3. Kalligrafie

Angesichts der *Bibliophilen Werke* von Uecker muss ein Exkurs zur Handschrift und zur Kalligrafie unternommen werden, da viele Arbeiten von der Präsenz des künstlerischen Schriftduktus geprägt sind. Am Rande erwähnt sei hier die kunsthistorische Rhetorik, die häufig auch dort von der „Handschrift des Künstlers“ oder dessen „unverkennbarer Schrift“ spricht, wo eigentlich der Akt des Malens, Zeichnens, Bildens oder der Performance gemeint ist. Die Metapher wird sinnfällig, vergegenwärtigt man sich, dass der ganze Wissenschaftszweig der Graphologie sich mit eben dieser Verbindung von Schriftduktus und Persönlichkeit beschäftigt. Die Unmittelbarkeit der direkten Handschrift scheint einen Einblick in den Charakter und die Gedankenwelt des Autors zu geben, nicht nur weil er in der Schrift seinen Gedanken zu äußern vermag, sondern auch, weil der Betrachter den energetischen Prozess dieser Veräußerung im Duktus nachempfinden zu können glaubt.

Viele bibliophile Arbeiten von Uecker sind mit handschriftlichen Textfragmenten versehen, gleich, ob es sich um ein beigelegtes Blatt oder einen gemalten Text auf Leinwand handelt. Er führt seine Schrift in großformatigen Arbeiten vor, wie beispielsweise schwarz auf weiß im *Brief an Peking* von 1994, oder er liefert einen in Grafit gehauchten Interpretationsansatz zur *Schweigeskulptur* im gleichnamigen Auflagenwerk von 1978. In seiner Schrift wird sein Denken sichtbar, energisch-ereifernd bis unvollendet-kryptisch offen.

Uecker arbeitet in dieser Weise parallel zu anderen zeitgenössische Positionen wie beispielsweise den schnell hingeworfenen Schriftspuren Cy Twomblys oder Gerhard

Ders. und Sowinski, Bernhard (Hrsg.): *Architectura Poetica – Festschrift für Johannes Rathofer*. Köln; Wien 1990, S. 401-418.

Rühms, der sich um ein automatisches Schreiben in seinen Schriftbildern bemühte. Auch die Skripturale Malerei von Marc Tobey, Gerhard Hoehme, Henri Michaux, Julius Bissier oder Antoni Tapies benutzt Schrift und schriftähnliche Gesten. Die Arbeiten dieser Künstler beziehen visuelle Anziehungskraft aus der Qualität des Bewegungsimpulses, der als Werkspur im Schriftzug sichtbar bleibt. Sie scheinen damit die Strategie zu verfolgen, den Rezipienten mit der vertrauten (oder vertraut anmutenden) Ansicht von Schrift zum genauen „Lesen“ des Kunstwerkes aufzufordern. Schrift als Bildmaterial produziert damit Reibungspunkte für die Wirkungsästhetik, die reflexiv genutzt werden können, da beide Medien nebeneinander in „einer Form gefasst“ bestehen bleiben.

Viele dieser Positionen sind von der ostasiatischen Kalligrafie angeregt, die sich im Unterschied zur europäischen Schönschreibkultur in die Gegenwart retten konnte. Mit dem Ende des Barock endet in Deutschland auch die Traditionslinie der schönen Schrift und der Schreibmeister wie Johann Neudörffer d. Ä., Paul Franck, C. F. Brechtel oder Michael Baurenfeind. Wurde um 1600 in Nürnberg unter Schriftkünstlern noch innovativ und „modern“ anmutend über die Integration von Kontrapunkten in der Schreibkunst zur Belebung des Stils diskutiert⁷⁵, so folgte einhergehend mit der Reglementierung der deutschen Sprache im 18. Jahrhundert schnell eine Erstarrung der Zierformen,

„[...] begleitet vom Beifall des Handels, der Industrie und nicht zuletzt der Orthografie, denn ‚geschwind und richtig‘ war wichtiger geworden als schön schreiben, übrigens nicht nur in Deutschland.“⁷⁶

Im 19. Jahrhundert gelang es, die Zahl der Analphabeten drastisch zu vermindern. Aus dem Wunder des Schreibvorgangs wurde eine alltägliche Notwendigkeit, was einen weiteren Verschleiß des schriftlichen Formniveaus nach sich zog.

Ostasien, vor allem Japan und China, bewahrten sich hingegen eine lebendige kalligrafische Kultur, die seit dem Beginn der 1950er Jahre von amerikanischen und europäischen Künstlern stark rezipiert wurde. In dem augenscheinlichen und am Grauen des Zweiten Weltkrieges sichtbar gewordenen Versagen der eigenen philosophischen, ethischen und moralischen Werte suchten viele Künstler neue Orientierungspunkte und fanden sie vielfach im buddhistischen Gedankengut, vor allem im Zen-Buddhismus. Als Erklärung für das Überleben der Schriftkultur in

⁷⁵ Vgl. Doede, Werner: „Kalligraphie – Eine abstrakte Kunst“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. I-IX. Doede vergleicht hier C. F. Brechtels Aussagen über den „Kontrapunkt“ in der Nürnberger Diskussion mit Äußerungen Arnold Schönbergs und Theodor Adornos.

⁷⁶ Ebd., S. VII.

Asien, wo trotz der frühen Kenntnis und Verbreitung von Buchdruckverfahren das Schreiben nicht wie im Westen abgelöst wurde und darüber hinaus eine hoch entwickelte Schriftkunst bestand, nennt Irmtraud Schaarschmidt-Richter in ihrem Aufsatz „Ostasiatische Schriftzeichen – Ostasiatisches Schreiben“⁷⁷ die Bedeutung der Benennung der Welt als „wesentliche[n] Faktor des literarisch-philosophischen Gebrauchs der Sprache in Ostasien.“⁷⁸ Benennung wird nicht nur „notiert, festgehalten, sondern manifestierte sich oft in einer ‚In-Schrift‘ und wurde zu einem ‚Schriftbild‘ formiert [...].“⁷⁹ Sie ist Mittel,

„die Existenzformen der Welt mit der des Menschen zu vereinen. In dieser Art der Benennung, mehr noch als durch das bloß gesprochene Wort, erhielten die Dinge ihre Existenz, in der der Mensch sie erfährt.“⁸⁰

So geht die Kalligrafie über unsere Definition von Schönschrift hinaus, da sie befähigt ist, im Schreibvorgang durch die persönliche Gestaltung der Zeichen eine Interpretation des Gehaltes mitzuliefern und darin auf die meditative Haltung über den Wortgehalt hinaus verwiesen werden kann. Dazu sind ostasiatische Schriftzeichen im besonderen Maße befähigt, da sie, im Gegensatz zu westlichen phonetischen Schriftzeichen, über eine Vielzahl von ikonischen Objektzeichen und (von diesem abstrahierten oder parallel zu ihnen entstandenen) symbolischen Begriffszeichen verfügen. So zeigten sich viele westliche Künstler von der Möglichkeit des „sho“, der japanischen Schreibkunst, fasziniert, weil sich in der sichtbaren Schreibspur das eigene Verhältnis zur Welt in spontaner, einmaliger und einer meditativen Grundhaltung entspringenden Bewegung fassen lässt. Ist das künstlerische Produkt auf diese Weise ein Anschauungsbild fernöstlicher Philosophie, so steht doch der meditative Schaffensprozess, der als Übung verstanden wird, im Vordergrund. Sich selbst ganz einer Tätigkeit zu überlassen, selbst diese Tätigkeit zu werden, eins zu sein mit den Materialien und dem dargestellten Gegenstand ist das Ziel solcher Anstrengungen. Polare Prinzipien wie die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt sollen zugunsten einer Weltanschauung aufgegeben werden, die erkennen lässt, dass alles eins ist und sich unterschiedslos in

⁷⁷ Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: „Ostasiatische Schriftzeichen – Ostasiatisches Schreiben.“ In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. LIX- LXXII.

⁷⁸ Ebd., S. LXI.

⁷⁹ Ebd. LXI. So findet sich Schrift zum Beispiel auf Gebrauchsgegenständen wie Servicen und Schalen, ergänzt eine Malerei oder besteht als autarker Schriftzug im kakemono (Hängebild).

⁸⁰ Ebd. LXI.

einem allumfassenden Nichts befindet.⁸¹ Der kontemplative Charakter von Ueckers Arbeitsmethode, sowohl im Umgang mit Nägeln, Pflöcken und Pfeilen als auch im Prozess des Schreibens, ist in unmittelbarer Nähe zu dieser angestrebten Auflösung von dualistischem Denken zu betrachten. Diese ermöglicht eine Überwindung der unterteilenden Sprache.

⁸¹ Vgl. Morita, Shiryu: „Sho – japanische Schreibkunst“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. LIII-LIX.

III. HAUPTTEIL: WERKANALYSE

III.1. Gruppe I. Autarke Einzelobjekte

III.1.1. Kleinplastik, Bücher, Bilder

III.1.1.1. Einzelwerke als Buch, Schriftrolle, Leporello oder Heft (oder in formaler Übereinstimmung)

Bazon Brocks Bettgeschichte/Sintflutmanifest, 1963 (BW 63002 I)⁸²

Zunächst sollen nun Arbeiten betrachtet werden, bei denen der Künstler vorgefundene Schriftstücke, Bücher oder Zeitungen in seine Objekte und Bilder aufnimmt. Der Bildgrund des 1963 bei der Eröffnung von Ueckers Ausstellung in der Frankfurter Galerie d entstandenen Werkes *Sintflut der Nägel* besteht aus der „Bettgeschichte“ von Bazon Brock, die auf drei Din A 4 Seiten Typoskript vertikal angeordnet ist und viermal nebeneinander auf eine Holzplatte aufgezogen wurde. Zur Gruppe der *Bibliophilen Werke* wird es gezählt, da es einerseits sichtbar Schrift enthält und dabei zweitens den Text eines anderen Autors nicht illustrativ, sondern vielmehr mit einem Pendant künstlerischen Ausdrucks begleitet. Die Betitelung als *Manifest* unterstreicht darüber hinaus die eindeutige Sprachbezogenheit des Werkes.

In Erinnerung an Max Ernst Fausts Dreiteilung findet sich hier die erste Möglichkeit der medialen Verbindung, indem Sprache in das Kunstwerk integriert wird. Der reproduzierte Text bespielt den gesamten Bildträger. Dieser wird im Beisein anwesender Galeriebesucher von Uecker benagelt. Brock berichtet im Text von einem übergewichtigen Mann, der sich in seinem Bett „wie festgenagelt“ vorkommt. Aufgrund der Überschneidung verbaler Umschreibung und bildnerischer Entsprechung durch Ueckers Nägel treffen sich Signifikant und Signifikat im Werk. Der Hammerschlag amalgamiert die verschiedenen Ebenen sprachlicher und dinglicher Realität zu einer neuen künstlerisch-bildnerischen. Wie im vorangegangenen Kapitel zur Gestalt medialer Überkreuzungen bemerkt wurde, bleiben auch hier beide Ebenen sichtbar und gehen nicht etwa ineinander auf. Vielmehr scheint die jeweils eigene Beschaffenheit in der Gegenüberstellung betont.

⁸² Vgl. Abbildung 1.

Die Fiktion der Geschichte wird auf diese Weise einer künstlerischen Wirklichkeit zugeführt, die, durch den Gebrauch eines handwerklichen Gegenstandes wie dem Nagel, darüber hinaus mit der Alltagsrealität verbunden ist.

So besteht eine mehrfache Bedeutungsverknüpfung, die auch im Titelzusatz *Sintflut-Manifest* als „Sinn-Flut-Manifest“ lesbar ist: Die Nägel, die sich von zwei Zentren her, von oben und unten links ausgehend, gleichfalls „wie eine Flut“ über den Text ergießen, nehmen den Titel darüber hinaus direkt bildsprachlich auf.

Versteht man den aufgezogenen Text im Sinne eines *objet trouvé*, wie Uecker es zu Beginn der 1960er Jahre verstärkt für Benagelungsaktionen verwendet, so muss der künstlerische Einschlag hier in Beziehung zur Energie einer mythischen Reinigung, wie die Sintflut sie darstellt, verstanden werden. Uecker benagelt in dieser Zeit Gegenstände wie Nähmaschine, Fernseher und Nierentisch, die ihm als Chiffren einer kriegsverdrängenden und wirtschaftswunderlichen Nachkriegsgesellschaft erscheinen. Sie werden von ihm mit einem Objekt angegriffen, das ebenso der Realwelt entstammt.

Die ursprüngliche Bestimmung des Nagels als Instrument des Aufbaus wird hier für die künstlerische Position nutzbar gemacht. Jedoch findet der Weg über die Beschädigung einer neu verfügbaren Dingwelt statt.

Der Nagel wird damit zu einem zweifach belegten Zeichen: Erstens berichtet er von der Notwendigkeit und Möglichkeit eines neuen geistigen Aufbaus, und zweitens fordert er als Bedingung für einen solchen Neubeginn die Auseinandersetzung mit den Bildern der Vergangenheit. Diese kann durch den künstlerisch-tätlichen Angriff auf die „schöne neue Welt“ der Prestigeobjekte und übermäßigen Saturierung in Gang gesetzt werden, wie sie auch pointiert in Brocks Geschichte, anhand der Beschreibung der Beschwerden eines fettleibigen Mannes im Bett, verhandelt wird.

Über einen benagelten Tisch von 1963 schreibt der Künstler:

„Triviale Gegenstände der täglichen Umgebung, Möbel werden mit Nagelstrukturen überwuchert. Transgression, Überflutung der Welt mit Kunst.“⁸³

Damit reiht er sich in die damals aktuelle Kunst-Debatte ein, die den Einzug der Kunst in das alltägliche Leben beinhaltete und in die vor allem sowohl durch Fluxus-Künstler wie auch durch Joseph Beuys und den Happening-Pionier Allan Kaprow konsequente Positionen eingebracht wurden.

⁸³ Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – 15 Traktate*. Neue Galerie der Stadt Linz, Linz; Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz, 1986 (ohne Paginierung).

Eine zweite Lesart, die sich vor allem durch das unterschiedliche Höhenniveau der eingeschlagenen Nägel einstellt, berichtet in letzter Konsequenz gleichfalls von der Verpflichtung zur Befreiung von einer durch Konsum- und Behaglichkeitsdenken befriedigten, zugleich aber noch tief traumatisierten Gesellschaft. Sie sieht in den Nägeln nicht die Flut auf dem Vormarsch, sondern ertrinkende Opfer. Sie zeigen den „Untergang“ in einer „Geschichte“, die hier historisch, wie auch in Bezug auf Brocks Text zu verstehen ist, die vom Leid ihres „Schluckens“, ihrer Maßlosigkeit im appetenzhaften Konsumieren geprägt ist.

Das Werk verhandelt damit zwei Sujets: Durch die reale Tätigkeit des Nagelns wird auf die im Text vorkommende Metapher „wie festgenagelt“ reagiert, der Sprache damit ihr reales Gegenüber beigestellt, die Redewendung visualisiert und an ihre Entstehungswurzeln zurückgeführt. Durch die „rückgängig gemachte visuelle Metapher“⁸⁴, wie S. D. Sauerbier sie als typisch für eine „Bild/Text-Rhetorik“⁸⁵ bezeichnet, die wortwörtlich Redensarten in Bildern oder Bildobjekten interpretiert, scheint die Kunst in geradezu analytischer Weise auf die Eigenheit der Sprache einzugehen, wie es als bedeutsame Aufgabe für Künstlerbücher des 20. Jahrhunderts von Johanna Drucker herausgearbeitet wurde.⁸⁶

Darüber hinaus entsteht aus dem Angriff auf vorgefundene Objekte der Alltagswelt oder, wie im Fall der Bettgeschichte, einer textlich-fiktiven Überspitzung der kritisch betrachteten Realität der deutliche Eindruck, dass Kunst hier „as an agent of social change“⁸⁷ agieren soll. Die analytische und kritische Auseinandersetzung mit bestehenden Verhältnissen ist auf dem Gebiet der Kunst alles andere als nur dem Künstlerbuch vorbehalten: Vor allem die Kunst der 1960er Jahre beschäftigt sich in unterschiedlichster Ausdrucksweise vom Bild bis zum Happening mit der künstlerischen Verantwortung, will gesellschaftlich Position beziehen und in die Gemeinschaft hineinwirken. Ueckers *Bibliophile Werke* stehen somit nicht ausschließlich in der Tradition von Künstlerbüchern, sondern vielmehr generell in der Tradition politisch motivierter Kunst.

⁸⁴ Sauerbier 1981, S. 90.

⁸⁵ Ebd. S. 90. Als weitere Künstlerbeispiele, die sich einer solchen Vorgehensweise bedienen, um Sprache und Kunst vielschichtig in einer changierenden Wechselbeziehung aufeinander beziehbar zu machen, lassen sich die Serie „Wortfallen“ von Daniel Spoerri oder dadaistische Arbeiten von Robert Filliou anführen.

⁸⁶ Vgl. Drucker 1995, S. 227 ff.

⁸⁷ Ebd., S.287 ff.

Bleibuch „Who is Who“, 1980 (BW 80005 I); Weißes Buch, 1980 (BW 80004 I); Buchverwandlung, 1980 (BW 80002 I); Scharfes Buch/Sharp Book, 1970 (BW 70005 I)⁸⁸

Zu Beginn der 1980er Jahre fertigt Uecker eine Reihe von bibliophilen Arbeiten an, die ein vorgefundenes Buch als Hauptmaterial verwenden. Bei aller Unterschiedlichkeit ist den vier vorgestellten Arbeiten die artifiziell hergestellte Unlesbarkeit eigen: *Bleibuch „Who is Who“* und *Weißes Buch* sind mit Nägeln durchschlagen. Der Buchblock ist so zusammengeheftet, dass ein Öffnen unmöglich gemacht wurde. Arbeiten wie diese müssen deshalb als *Buchobjekte* betrachtet werden.

Die *Buchverwandlung* hingegen ist weiterhin durch Blättern der Buchseiten zu betrachten, nur sind hier Passagen geschwärzt und unkenntlich gemacht worden. Das *Scharfe Buch/Sharp Book* erschwert das Öffnen durch Rasierklingen, die den einzelnen Seiten am Rand eingeklebt sind. Der Künstler negiert zusammenhängenden Text als Sinnträger und gestaltet die Objekte mit künstlerischen Mitteln um. Deren neue objekthafte Existenz trägt unverkennbar seine „Handschrift“.

Die Bücher bleiben als sichtbare Körper bestehen. Ihre Funktion einer „grafischen Materialisierung geistig-immaterieller Inhalte zum Zweck ihrer Erhaltung, Überlieferung und Verbreitung in der Gesellschaft“, wie die zu Beginn des Kapitels II.1.3. angeführte Definition lautete, steht hingegen neu zu verhandeln: Durch die gänzliche oder partielle Unkenntlichkeit der Schrift ist die grafische Beschaffenheit weitestgehend hinfällig, die Vermittlung von immateriellen Inhalten bleibt hingegen bestehen. Diese wird vom neu entstandenen Objekt, wenn auch mit veränderter Intention, weiterhin getragen. Nicht als Text, sondern als Kunstwerk ist eine Botschaft lesbar geworden.

So entsteht der Eindruck, Uecker betone durch die künstlerische Veränderung eines Buches, welches kulturell als *der* Protagonist der Wissens- und Wertevermittlung gesehen werden muss, die besondere Kohärenz der Funktion von Bildender Kunst und schriftlicher Überlieferung. In diesem Sinne versteht Uecker alle seine bibliophilen Arbeiten als Bücher. In dieser Konsequenz muss gewiss gefragt werden, welches Werk Bildender Kunst in der Auffassung des Künstlers *nicht* als bibliophil zu bewerten ist. Tatsächlich ist die Grenzsetzung in Ueckers Œuvre nicht

⁸⁸Vgl. Abbildungen 2, 3, 6, 7.

problemlos. Zu diesem Zeitpunkt der Analyse scheint die Antwort auf die Frage in einem Zusammentreffen von Funktion und Form zu liegen. Erstens erfüllt das Kunstwerk die Aufgabe der Vermittlung immaterieller Inhalte „wie ein Buch“ und zweitens verweist es durch das formale Vorhandensein des „verstummten“ Textkörpers selbstreferenziell auf seine eigenen Parameter.

Beim *Bleibuch* „*Who is Who*“ handelt es sich nach Aussage des Künstlers um eine der jährlich erscheinenden „Who is Who“-Ausgaben im Din A 5 Format, die von ihm in eine dünne Bleiplatte eingeschlagen und mit zwei Sorten Nägeln von beiden Buchdeckelseiten aus durchgeschlagen wurde. Der ursprüngliche Titel des Buches ist durch den Umschlag nicht mehr zu sehen.

Auf dem Buchrücken ist mit einzelnen runden Buchstabenstempeln die Signatur „Uecker“ eingedrückt, darunter ist das Jahr „80“ mit einem spitzen Gegenstand von Hand in das Blei getrieben. Durch die Nägel ist das Papier der Seiten teilweise gewellt und unter der Spannung an manchen Stellen eingerissen. Die Stahlstifte sind mit leichten Höhenunterschieden eingeschlagen. In all-over-Manier bedecken sie das ganze Buch mit Ausnahme des Rückens, scheinen jedoch keiner bestimmten Regelmäßigkeit unterworfen zu sein.

Besondere Beachtung verdient das Material Blei, da es mit einer Vielzahl von Assoziationen belegt ist. Zum Beispiel kann die strahlenschützende Qualität des blaugrauen Metalls genannt werden, die auch Joseph Beuys in der Benutzung dieses Werkstoffes für seine Intentionen nutzte.⁸⁹ Für Beuys waren alchemistische Zuschreibungen des Stoffes ebenfalls entscheidend und auch bei Uecker scheinen diese von Bedeutung: Im Weltbild der Alchemie, die sich auf den in sieben Planetensphären ringförmig angelegten ptolemäischen Kosmos beruft, bildet das Blei den äußersten Ring, der dem Saturn zugerechnet wird. Dem grobstofflichen Metall wird die Region des Todes, der Fäulnis und des Verderbens zugeschrieben – gewiss wegen der hochgiftigen Wirkung von Bleistaub, Rauch und Dampf. Die geheime Kunst der Alchemie hat zum Ziel, einen heiligen Lichtfunken freizulegen, ein geistiges Gold herzustellen und den Funken durch die sieben Planetenringe, denen Metalle unterschiedlicher Wertigkeit zugeordnet sind, ins Zentrum zurückzuführen. Damit soll die in Ungleichgewicht geratene Schöpfung durch eigene Tätigkeit einer

⁸⁹ So zum Beispiel in der Installation *Hinter den Knochen wird gezählt SCHMERZRAUM* in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf 1984. Vgl. Adriani, Götz; Winfried Konnertz Karin Thomas: *Joseph Beuys*. (Neuauf. o. A.). Köln 1994, S. 192 f.

vollendeten Ordnung zugeführt werden.⁹⁰ Laut alchemistischer Vorstellung folgt der Überwindung der Vergänglichkeit, symbolisiert im äußersten Bleiring und der „Saturnischen Nacht“⁹¹, in der Geist und Seele den Körper verlassen, der systematische Aufstieg von Geist und Seele ins lichterfüllte, goldene Zentrum.

In Ueckers *Bleibuch* „*Who is Who?*“ wird das für körperliche Vergänglichkeit stehende Metall mit einem Buch zusammengeführt, das seinerseits als Symbol der Wissensvermittlung verstanden wird und gleichzeitig seinem Inhalt nach geradezu als Synonym eitler Diesseitsbezogenheit gelesen werden muss. Durch die Ummantelung mit Blei und die Heftung mit Stahlnägeln, deren metallische Materialbedeutung als Eisenlegierung in der Alchemie dem Mars und damit der Eigenschaft des Zornes zugeordnet wird, verbleibt der Inhalt des Gegenstandes im Dunkeln. Der Text innen, der von gesellschaftlichen Positionen und deren vermeintlicher Bedeutsamkeit berichtet, wird durch die Stahlstifte zerstückelt, seinem Zugang zum Licht und damit seiner Lesbarkeit entzogen und einem Status buchstäblicher Verstumtheit zugeführt. Das vernagelte Buch wird zum Zeichen der Saturnischen Nacht. Der Künstler zeigt sich hier als Visionär einer anzustrebenden Befreiung aus rein weltlichen Bezügen.

Damit wird das Kunstwerk zum Werkzeug des sozialen Wandels und vermittelt als magisch anmutendes und auratisches Objekt die als gesellschaftliche Aufgabe verstandene Reinigung von als wertlos empfundenem Wissen und Werten. Das visionäre Potenzial des Bildwerkes wird gleichsam durch das Material Blei unterstützt, gilt dieses im Volksbrauch doch als befähigt, Zukünftiges zu deuten.⁹²

⁹⁰ Der komplex entworfene Kosmos der Alchemie geht auf antike gnostische Überlegungen zurück, die einerseits die Gottnatur des menschlichen Wesenskerns als göttlichen Lichtfunken erkennt, aber andererseits von der Gefangenschaft dieses Funkens in irdischer Materie und verderblichem Körper berichten. Angeregt von zoroastischen und platonischen Dualismen eröffnet sich in diesem Weltbild eine tiefe Kluft zwischen einem Inneren und Äußeren, einer Subjekt- und Objektgegenüberstellung und der Unterteilung in Geist und Materie. Durch Aristoteles im 4. Jahrhundert v. Chr. aufgezeichnet und dem alexandrinischen Gnostiker Claudio Ptolemaios (ca. 100-178 n.Chr.) modifiziert, berichtet die Einteilung der Welt in „Pleroma“ (geistige Fülle einer göttlichen Lichtwelt) und „Kemonia“ (materielle Leere der irdischen Erscheinung) von der Unvermitteltheit der beiden Sphären. Die Überbrückung der Kluft, die Einheit von Geist und Materie, ist die ausgesprochene Aufgabe der Alchemie, die sich über die Jahrtausende weiter verifiziert, Bünde wie die Rosenkreuzer und Freimaurer hervorbringt, neue chemische Zuschreibungen vornimmt, Techniken entwickelt und ihr Ziel einer einheitlichen Welt zu erreichen sucht. Vgl. Roob, Alexander: *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*. Köln 2002, S. 17 ff. Abbildungen S. 49 f. Weiterhin zitiert: Roob 2002.

⁹¹ Eine vielseitige Zusammenstellung von Bildbeispielen, die die Saturnische Nacht thematisieren, findet sich bei Roob 2002, S. 189-204.

⁹² Der Brauch des Bleigießens wird an bestimmten Tagen, früher in der Christnacht, heute zumeist an Silvester, durchgeführt. Geschmolzenes Blei oder Zinn wird in Wasser gegossen, um aus den entstehenden Gebilden etwas Zukünftiges zu deuten. Vgl. *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*, Bd. 2, (Aufl. o. A.). Leipzig, Mannheim 1997. S.167.

Sprache findet hier keinen direkt sichtbaren Eingang wie beispielsweise in *Bazon Brocks Bettgeschichte/Sintflutmanifest*, sondern ist durch den Buchkörper repräsentiert und gleichzeitig in ihm eingeschlossen, so dass nach Fausts Dreiteilung zwar eine Integration von Sprache stattfindet, allerdings ohne dass sie sichtbar in Erscheinung tritt. Vielmehr scheint hier eine Überwindung der als trivial empfundenen Worte angestrebt.⁹³ Durch die aggressive Penetration des Buches wird dessen Inhalt verschlossen und stattdessen die künstlerische Intention gleichsam „eingeführt“. Der Gegenstand wird zum Anschauungsobjekt gedanklich alternativer Freiheit transferiert.

Das *Weißes Buch* steht dazu in sinngemäßer Nachbarschaft. Seine monochrom weiße Farbe hebt jedoch einen anderen Aspekt in den Vordergrund. Das Weiß einer Skulptur versetzt nicht weiter in Erstaunen: Es kennzeichnet den Marmor der Antike bis hin zum barocken Stuck. Im 20. Jahrhundert wird die „Nicht-Farbe“ zum Boten von Gegenstandslosigkeit, Reduktion und Dinghaftigkeit. Beispielhaft vertreten ist es in Malewitschs *Weißem Quadrat auf weißem Grund* von 1918 und in Werken von Rauschenberg, Newman und Manzoni bis hin zu Ryman und Zaugg.⁹⁴

Der Raum der Kunst wird gleichfalls weiß, ein hell beleuchteter „white cube“, in dem die Werke ihre Präsenz unbeirrt entfalten.⁹⁵ Ueckers Präferenz der Farbe Weiß wird in seinem „Vortrag über Weiß“ erneut deutlich. 1961 fasst er die für ihn wichtige spirituelle Aufladung der Farbe zusammen:

„Das Weiß wurde von allen bekennenden Monisten (uns bekannt als Mönche) in verschiedenen Kulturen als absolute Seinserfahrung angestrebt, wo sich die Grenzen zwischen Sein und Nichtsein verwischen und ein neues Dasein auftaucht. Der Raum als weißer Raum, als ein Raum des geistigen Seins, zeigte sich in der Zelle der christlichen Mönche, in Lebensgemeinschaften der islamischen Kultur, die jede Darstellung menschlichen wie göttlichen Seins als formal verbot. [...] Als Erfahrung der Leere im buddhistischen Religionsbereich zeigt sich ein phänomenaler Zustand, der nicht mit Hilfsmitteln wie Gebetstafeln oder mit abstrakten Räumen erreicht wird, sondern durch die Sensibilisierung des Menschen bis zur Entäußerung, bis er in den Nichtvorstellungsbereich gerückt wird.“⁹⁶

So wird die Farbe Mittel und Manifestation von Reinheit, Stille und Indifferenz, die von der Leere bei gleichzeitiger Anwesenheit aller Dinge in universeller Gleichheit berichtet. Die Haltung ist vom Zen geprägt und stellt Uecker damit erneut in die

⁹³ Dies wurde als eine wichtige Position Ueckers im Kapitel II.1.2 „Uecker und die Sprache“ herausgearbeitet.

⁹⁴ Vgl. Ausst.-Kat.: *Weiß. Skulpturen und Bilder des 20. Jahrhunderts aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung*. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Basel, 2001, S.7.

⁹⁵ Der Begriff des „white cube“ entstammt Brian O’Dohertys viel beachtetem Aufsatz: *Inside the White Cube* von 1976. O’Doherty, Brian: *Inside the White Cube / In der weißen Zelle*, hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1996.

⁹⁶ Uecker-Schriften 1979, S. 106.

Nähe zu anderen Künstlern wie John Cage, der, von der Musik kommend, als maßgebliche Mittlerfigur des ostasiatischen Gedankenguts im Bereich der Kunst gilt. Cage ließ bereits 1952 in seiner Komposition *4'33* den befreundeten Pianisten David Tudor für genau vier Minuten und 33 Sekunden still verharren, so dass nur die Geräusche des Umfelds und des anwesenden Publikums wahrnehmbar wurden. Auch Yves Klein schuf mit seiner Ausstellung *Le Vide* in der leeren und weiß gestrichenen Galerie Iris Clert 1958 in Paris eine Zone der malerischen Sensibilität, die außer den weißen Wänden und den anwesenden Besuchern das relative Nichts enthielt. Uecker schreibt im „Vortrag über Weiß“ zu Kleins Ausstellung:

„Diese Demonstration hat auf viele Künstler eine große Wirkung ausgeübt, die im Weiß ein neues Sprachmittel sahen, ihre geistigen Erfahrungen zu vermitteln. Hier wird der Mensch in seiner Ganzheit akzeptiert, er begibt sich vor und in diese Sprache, und was zwischen ihm und der Information eines Künstlers geschieht, kann ihn teilnehmen lassen, kann ihn in den schöpferischen Prozess einbeziehen. Hier muss sich der Mensch nicht mit einem Gleichnis seiner selbst im Bild verbinden, sondern kann er ohne Übersetzung in sich selbst ein visuelles Phänomen erfahren.“⁹⁷

Von diesem Standpunkt aus beginnt Uecker das Weiß als aktiven Helfer in der Schaffung von spirituellen Freiräumen zu nutzen: Nur wenige Jahre nach Kleins Vorführung der Leere verlässt Uecker den Kunstraum und weißt die Straße unmittelbar davor. In der Aktion *Strasse weiß gestrichen* 1961 vor der Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf schafft er mit der Bemalung des Pflasters eine gedankliche Freizone und stille Meditationsfläche, die kurz darauf tatsächlich von der Polizei abgesperrt wird. Im hier vorliegenden Werk *Weißes Buch* sind ähnliche Motive vorhanden: Das kleinformatige Buch ist von Nägeln durchschlagen, die auf beiden Seiten zwischen 2 und 4 cm überstehen. Es gibt dabei nur eine Schlagrichtung, so dass sich alle Köpfe und alle Spitzen auf jeweils einer Seite versammeln. Die Seite mit den Köpfen trägt die mit Bleistift gezogene Signatur und die Datierung auf das Jahr 1980. Diese Bezeichnungen müssen vor dem Benageln aufgebracht worden sein. Die Nägel und das Buch sind offenbar nach dem Benagelungsprozess mit weißer Farbe bemalt worden, da diese das Buch nur dort erreicht, wo die Nägel nicht zu dicht eingeschlagen sind. Das Weiß überzieht außerdem auch die Köpfe und Schäfte der Stahlstifte. Einzelne Farbflecke auf dem Buchrücken sind häufig rund und scheinen mit den Fingerspitzen aufgebracht.

Am Objekt Buch gelingt es Uecker auf diese Weise, die Erschaffung einer gedanklichen Freiheit zu vermitteln, da dieses Buch von der tradierten Wissensvermittlung „befreit“ wurde. Bedeutsam erscheint hier der Verweis auf das

⁹⁷ Uecker-Schriften 1979, S. 106-107.

oben genannte Zitat des Künstlers, in dem er von einer Sensibilisierung des Menschen spricht, ohne Zuhilfenahme von „Gebetstafeln oder abstrakten Räumen.“⁹⁸ Dieser Aufzählung ließe sich durchaus die Nennung von Büchern hinzufügen, spielen diese doch in der religiösen Vermittlung christlicher, muslimischer und jüdischer Kulturkreise eine herausragende Rolle. Nicht so jedoch im Zen-Buddhismus, dessen Überlieferungen und Bildgeschichten wiederholt von der Zerstörung von Statuen und Schriftrollen durch Zen-Meister berichten, die durch die Befreiung von äußerer Anschauung in einer spirituellen Innenschau eine vollkommene Selbst- und Welterfahrung suchten.⁹⁹ Helen Frances Westgeest fasst in ihrer Doktorarbeit *Zen in the Fifties* die Aussagen des wichtigen Zen-Vermittlers Daitetz Teitaro Suzuki zum Aspekt der Befreiung von schriftlicher Überlieferung zusammen:

“As Suzuki explains, purely logical thought and dualistic thought are felt to be obstacles in the proces leeding to Enlightenment. Exclusion and limitation (features of dualistic thought) retrict freedom and unity. Consequently, dogmas are also rejected and their is no holy book to guide believers.“¹⁰⁰

Ueckers Angriff auf das Buch scheint der gleichen Motivation entsprungen; zusätzlich ist er der Auffassung, dass der Werkprozess des wiederholten Hämmerns eine meditative Leere, ein inneres „Sein im Weiß“ bedingt.¹⁰¹

Die tatsächliche Weißung unterstützt damit das Ziel eines gedanklichen Freiraums. Am Buch wird die zu überwindende Hürde der sprachlichen Vermittlung sichtbar. Das Weiß fungiert als Folie für spirituelles Erleben, welches durch das „Schweigen“ des vernagelten Textkörpers vorangetrieben wird. Uecker ersetzt Schrift durch das „neue Sprachmittel“¹⁰² des Weiß als Farbe geistiger Erkenntnis, das nach seiner Auffassung von allen Farben allein befähigt ist, Universalität darzustellen. Farbe und Handlung verbinden sich im Anliegen, eine universell verstandene Harmonie vorstellbar zu machen und in der Auseinandersetzung mit dem Werk die

⁹⁸ Uecker-Schriften 1979, S. 106.

⁹⁹ Vgl. Abbildung 5: Ein bildliches Beispiel für den rüden Umgang mit schriftlicher Überlieferung im Zen-Buddhismus zeigt den sechsten Chan-Patriarchen (Chan = chin. Zen) Huineng beim Zerreißen einer Sutra-Rolle des früher lebenden Meisters Liang Kai. Die Tuschezeichnung aus dem 13. Jahrhundert befindet sich in der Sammlung Takanaru Mitsui in Tokyo. Im Detail abgebildet ist sie in: Brinker, Helmut: *Zen in der Kunst des Malens*. 5. Aufl. Bern; München; Wien 1994, S. 39. Auf derselben Seite bei Brinker abgebildet findet sich die Darstellung des Chan-Meisters Tianran (738-824), der eine hölzerne Buddha-Statue verbrennt, um sich daran zu wärmen. Die Tuschezeichnung befindet sich in der Sammlung Ishibashi im Bridgestone Art Museum Tokyo.

¹⁰⁰ Westgeest, Helen F.: *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. (Diss. Leiden, 1996). Zwolle 1996, S. 12.

¹⁰¹ Uecker-Schriften 1979, S. 104.

¹⁰² Uecker-Schriften 1979, S. 106.

Beheimatung des Menschen in diesem Universum spürbar werden zu lassen. Im Hinblick auf dieses Ziel spricht Uecker wiederholt von seinem Glauben an „einen neuen Menschen, der leer ist. Der vom europäischen, Traditions-gebundenen Standpunkt äußerlich ist [...], das ist der einzige Mensch, der überleben kann“.¹⁰³

Das *Weißes Buch* berichtet von der Skepsis über Sprache als sinnvermittelnde Instanz. Damit schließt sich Uecker erneut auch alchemistischen Aussagen an. Diese Lehre vertritt die Auffassung, dass sich zwar die Beredsamkeit dazu eigne, die phänomenalen Erscheinungen der Welt zu fassen, dass sich aber der Kern und die Wirksamkeit des geistigen Zentrums den Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache entziehen. So zeigt eine Illustration von Achilles Boccius aus dem 16. Jahrhundert den Gott des Handels und der Kommunikation, Hermes-Merkur, den Finger an die Lippen führend und zum Schweigen mahnend.¹⁰⁴ Joachim de Fiore prophezeite bereits im 12. Jahrhundert ein Reich des heiligen Geistes, in dem die visionäre Einsicht dem buchstäblichen Schriftverständnis weichen würde. Eine paradiesische Ursprache würde die Dinge nach ihrem wahren Wesen benennen können, anders als die als verdorben empfundene babylonische Buchstabensprache, welche Spiritualität schon durch ihre grammatikalischen Fesseln verhindere. Im angestrebten Zustand würden sich „[...] alle Geheimnisse der Natur [...] wie ein offenes Buch präsentieren.“¹⁰⁵

Auch die Bedeutung von weißer Farbe in alchemistischen Zusammenhängen scheint für die Betrachtung von Ueckers *Weißem Buch* fruchtbar, geht sie doch zusammen mit seiner Motivation einer geistigen Reinigung: Steht die Farbe Schwarz in unmittelbarer Nähe zur Saturnischen Nacht, bei der die materielle Hülle in ein Stadium der Schwärze, des „Nigredos“ überführt wird, welches die Zersetzung des physischen Leibes bedeutet, so findet in der Weißung, dem „Albedo“, die Inkarnation des neuerlichen Seelenaufstiegs und die Überwindung körperlichen Gebundenseins statt. „Macht Lato weiß und zerreißt eure Bücher, damit es nicht eure Herzen zerreißt“¹⁰⁶, fordert der Rosenkreuzer Michael Maier in seiner Bildsammlung „Atalanta fugiens“. Das Zitat ist eine Bildunterschrift von 1618 zur Darstellung der „Weißung“ einer Frau, welche, mit dem Geheimnamen „Lato“ bezeichnet, die Materie nach der Phase der Verwesung personifiziert. So berühren sich östliche und

¹⁰³ Uecker-Schriften 1979, S. 108.

¹⁰⁴ Vgl. Abbildung 4. Achilles Boccius: *Symbolicarum questionum*. 1555. Zu finden bei Roob 2002, S. 13.

¹⁰⁵ Joachim de Fiore, zit. n.: Roob 2002, S. 12.

¹⁰⁶ Zit. n.: Roob 2002, S. 510.

westliche Aspekte in Ueckers Bildwerk. Er sagt von sich, dass er sich bewusst – und dies ganz im Sinne der herausgearbeiteten Aussagen des *Weißes Buches* – von Traditionen philosophischer Geisteswerke befreit habe und der Meinung sei, dass nur die eigene Erfahrung zu Erkenntnis führe:

„Ich habe von Anfang an, wo ich versuchte, mir selbst Klarheit zu geben, das strikt abgelehnt, diese scheinbare Form von Erheblichkeit aus der Scholastik, wo man in der Reduzierung auch das, was einmal von geistig Erkennenden hervorgebracht worden ist, versucht einfach auf sich zu übertragen, ohne den Weg des Erkennenden zu gehen, der das geistig Erkannte vermittelt hat; wo das Erkannte also als Grundlage angenommen wird, auf der fußend man weiter erkennt.“¹⁰⁷

Dies schließt für ihn jedoch „ein Reservoir unbewusster Erinnerungen“¹⁰⁸ nicht aus. Diese können „[...] möglicherweise über Generationen zurück bis zur Menschheitswerdung oder bis zur Ursprünglichkeit alles Daseins“¹⁰⁹ reichen. Sie begegnen uns in Formen der Wissenschaft, der Erzählung, vor allem aber in Bildern, die in unser Gedächtnis eingebrannt sind und unseren Denkhorizont beeinflussen.¹¹⁰ Die Beschäftigung mit diesen Hinterlassenschaften bezeichnet der Künstler als Bewegung auf „Spuren der noch sichtbaren Erinnerung.“¹¹¹

Das Werk *Buchverwandlung* unterscheidet sich vom *Bleibuch* „*Who is Who?*“ und dem *Weißes Buch* durch die weiterhin partiell bestehende Möglichkeit der Lesbarkeit.

Es berichtet gleichsam von einer Spur, auch wenn es sich nicht direkt auf Ueckers Komplex der *noch sichtbaren Erinnerung* bezieht. Es zeigt einerseits die Werkspuren des Künstlers im Blättern der Seiten an und verwischt gleichzeitig durch die Negierung des Textes die sprachlichen Spuren. Das Erscheinen der Bildenden Kunst löscht die Anwesenheit der kulturellen Leistung des Textes fast vollständig aus.

Dantes episches Gedicht *Die Göttlicher Komödie* aus dem frühen 14. Jahrhundert lag Uecker in einer leinengebundenen deutschen Übersetzung vor. Dieses Buch bemalte er außen und innen mit schwarzer Farbe. Innen sind einige Seiten ganz geschwärzt und die Farbe sickert zu einem Grau auf die umliegenden Blätter aus. Weiter hinten im Buch steht der Titel *Buchverwandlung* und die Signatur des Künstlers. Die Vorsatz- und Nachsatzblätter sind gänzlich bemalt, ebenso der Buchrücken, der Verfasser und Titel angab. Die Farbe kann erneut im Zusammenhang mit ihrer

¹⁰⁷ Uecker-Schriften 1979, S. 15.

¹⁰⁸ Uecker-Schriften 1979, S. 165.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

Bedeutung der Vernichtung irdischer Körperlichkeit gelesen werden, greift sie doch hier mit dem tatsächlichen Textinhalt ineinander. Denn Dantes Gedicht berichtet seinerseits vom Verlassen der diesseitigen Welt und von der Wanderung des Dichters durch das Jenseits. Im ersten Teil beginnt die Reise unter der Führung Vergils mit dem Abstieg in die Hölle („Inferno“). Im zweiten Teil berichtet Dante vom Aufstieg auf den Läuterungsberg („Purgatorio“). Der Marsch endet im dritten Teil mit der Ankunft im himmlischen Paradies („Paradiso“), hier wird der Autor nun geführt von seiner engelsgleich idealisierten Geliebten Beatrice, in deren Anwesenheit er zum Schluss die Trinität und Gott selbst schaut. Die Motivation der Reise macht Dante bereits in den ersten Zeilen der „Commedia“ deutlich:

„Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per sua selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.“¹¹²

Die Reise versteht sich als Läuterung des „Vom-rechten-Weg-Abgekommenen“ und wirkte auf die europäische Kultur wie kaum ein anderes literarisches Werk jener Zeit: Über die Jahrhunderte hinweg nahm es immensen Einfluss auf Darstellungen im sakralen Raum und liturgischen Gebrauch und inspirierte zahlreiche Künstler wie Sandro Botticelli, William Blake, Gustave Doré und Salvador Dali. So stellt sich Günther Uecker mit der Beschäftigung in eine kunsthistorische Tradition und setzt gleichzeitig eine Innovation, indem er in eigentümlicher Weise einen Angriff auf das Werk vornimmt und die direkte künstlerische Bearbeitung des Textes einer Bezugnahme oder Motivwahl vorzieht. Damit gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in zweierlei Richtungen zu lenken: Erstens auf den Inhalt des Textes, der nun teilweise unleserlich geworden ist, und zweitens auf das konservierende Medium Buch. Ein Kulturgut in Inhalt und Rezeptionstechnik wird damit durch die künstlerische Aktivität verhandelbar. Dem Text, der über weite Passagen in grausamer Ausführlichkeit die Schrecken der Unterwelt beschreibt, stellt der Künstler durch eine grobe, teils mit bloßen Händen aufgebrachte Bemalung ein wirres, keiner Struktur folgendes Farbinferno hinzu. Die unvermittelte körperliche Nähe im Entstehungsprozess ist Sinnbild des tatsächlich zu be-greifenden Textes, der durch diesen Akt seiner neuen künstlerischen Form zugeführt wird. So zeigt Ueckers Arbeit sich als sichtbar gewordenenes „still“ des Lese- und Verstehensprozesses. Die

¹¹² „Ich fand mich, grad in unseres Lebens Mitte,
In einem finstern Wald zurück, verschlagen,
Weil ich vom rechten Pfad gelenkt die Schritte.“ (Vers 1-3) Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, hrsg. von Erwin Laaths. Wiesbaden o. J. (Sonderausgabe der Tempel-Klassiker)

Veränderung und persönliche Sinnkonfigurierung, die jede Lesehandlung an einem Text vollzieht, die jeweils individuell und einmalig ist, fängt Uecker durch die konkrete Schwärzung ein.¹¹³

Der Künstler folgt dem Autor auf dessen Reise nach und hinterlässt dabei seine sichtbaren Spuren der Anteilnahme in Form einer *Buchverwandlung*, die durch seinen Seh- und Begreifprozess bedingt wurde. Der Titel bezieht sich somit nicht ausschließlich auf das Objekt Buch, sondern gleichfalls auf das Subjekt Mensch. Die Verwandlung wirkt auf den lesenden Künstler und erzählt damit die Geschichte des Protagonisten im Buch nach. Die Grenzen der sich sonst gegenüberstehenden Größen Rezipient, Inhalt, Medium verwischen und sind im Werk untrennbar zusammengefasst.

Erneut wird Ueckers Absicht sichtbar, ein dualistisches Denken zu Gunsten einer erweiterten Weltanschauung aufzugeben. Dies anhand von Sprache und deren Auslöschung zu verhandeln, scheint auch deshalb konsequent, da Sprache gleichsam von Differenzen einzelner Laute, Silben, Wörter und Dualismen von Bezeichnetem und Bezeichnendem lebt. Ihre Begrenzung durch künstlerische Mittel macht somit ihre Relativität in Bezug auf unsere Annahme, sie könne Realität vermitteln, deutlich.

Diese drei *Bibliophilen Werke* stehen sich thematisch nahe: Alle beschäftigen sich mit dem Medium der Kulturvermittlung „Buch“ und stellen mit dem alternativen Verweis auf individuelle Erfahrung als wichtigste Erkenntnisform fest, dass in den ab- und eingrenzenden Parametern der Sprache eben nur Begrenztheit in Bezug auf ein einheitliches Weltverständnis herrschen kann. Dieser Einengung kann das eigene, von alphabetischen Bezügen befreite, kreativ-bildnerische Denken eine Freiheit entgegenstellen, die sich im Kunstwerk durch die Schaffung von still-weißen Freiräumen, durch Negierung und den künstlerischen „Einschlag“ manifestiert.

So werden die Buchwerke zu Anschauungsobjekten kreativer Energie, die dadurch, dass sie am Gebrauchsgegenstand eines handelsüblichen Buches wirkt, direkt auf die Lebenswelt des Betrachters weist und an ihn die Frage nach Wert und Weg einer textlich vermittelten im Gegensatz zur sensitiv erfahrenen Erkenntnis stellt.

¹¹³ Die Schwärzung von Textseiten als sinngebendes Gestaltungsmittel wird um die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits von Laurence Sterne in seinem Roman *Tristram Shandy* eingesetzt. Vgl. Sterne, Lawrence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London 1759-67.

Diese Auseinandersetzung muss gewiss auf einer historischen Folie gesehen werden, deren dunkle Kapitel uns in Form schriftlich fixierten Irrglaubens und programhafter Vernichtung von textlicher Kulturproduktion begegnen.

Dass ein Buch eine Gefahr bedeuten kann, zum Beispiel durch die Vermittlung ideologisch fragwürdiger Inhalte, thematisiert Uecker in seinem *Scharfen Buch/Sharp Book* von 1970.¹¹⁴ Es ist ein etwa Din A 4 großes Skizzenbuch, das in hellem Kalbsspergament eingebunden ist. Die Büttelpapierseiten verbleiben blanco, nur ist jeder an unterschiedlicher Stelle eine handelsübliche Rasierklinge eingeklebt, so dass das Buch an allen Seiten außer dem Rücken von einem Kranz aus Klingen umstanden ist. Die Vorderansicht ist vom Künstler in Bleistift mit dem Titel auf Englisch und Deutsch versehen, wobei die beiden Schriftzüge einfach übereinander gelagert worden sind. Dieses wiederholt Uecker auf der ersten Seite des Skizzenbuches, ergänzt um Signatur und Datum.

Anders als die in sich geschlossenen Buchblöcke, die durch den aggressiven Akt des Künstlers ihre Form erhielten, zeigt sich das *Scharfe Buch/Sharp Book* abweisend und gefährlich: Ein Öffnen des Buches mit bloßen Fingern ist unmöglich geworden. Wer das Wagnis dennoch – oder behandschuht – auf sich nimmt, findet blanke Seiten vor. Statt eines vorgefertigten Inhalts begegnet dem Betrachter eine Projektionsfläche der eigenen Gedankenwelt. Das wehrhaft verteidigte Geheimnis ist die Aufforderung zu individueller Sinnstiftung. Der Künstler zeigt so zunächst die Bedrohung durch das Objekt und führt den Rezipienten durch die Überwindung der Abwehr zur Erkenntnis, dass nur die eigene Erfahrung eine verlässliche Größe im Verstehen der Welt sein kann.

Alle vier Werke künden damit von einer philosophischen Nähe zu ostasiatischem Gedankengut und vor allem zum Zen-Buddhismus, der den Künstler seit den 1950er Jahren beschäftigt und dessen Wirkungsweise es aufgrund der hier herausgearbeiteten Relevanz auch bei weiteren bibliophilen Arbeiten zu beachten gilt: Vor allem für Werke mit Titelzusätzen wie *Schweigen* und *Sprachlosigkeit* wird zur Beurteilung stehen, ob sich die hier gewonnenen Erkenntnisse übertragen lassen. Da die Alchemie in vergleichbarer Weise von der Erkenntnis und aktiven

¹¹⁴ Die Verletzungsgefahr, die von Texten ausgehen kann, formulierte Jiri Kolar 1962 in seinem *Evidenten Gedicht* gleichfalls mit Rasierklingen. Das „Gedicht“ zeigt durch Draht verbundene „Rasierklingebänder“, die wie vertikale Zeilen zu lesen sind. Abb. bei Sauerbier 1980, S. 45.

Anteilnahme an der Schöpfung im tätigen Handeln überzeugt ist, konnte auch sie als Bezugspunkt der *Bibliophilen Werke* erkannt werden. Ueckers Interesse an beiden Quellen wirkt in die *Bibliophilen Werke* hinein, wie es sich anhand der Farben Weiß und Schwarz sowie des Materials Blei feststellen ließ. Auch die Wahl des Textes der *Divina Commedia* reiht sich in diesen Zusammenhang ein, ist der in Stufen eingeteilte Ab- und Aufstieg im Jenseits doch gleichfalls an das ptolemäische Planetensystem gebunden und steht damit in großer Nähe zur Alchemie.¹¹⁵

Uecker schafft mit den veränderten Büchern Bildwerke, die nicht nur östliche und westliche Einflüsse verbinden und somit ein großes Potenzial an kulturübergreifendem Verständnis erwarten lassen, sondern mischt auch Literatur und Bildende Kunst in einem Objekt, das beide Teile der Hybridkonstruktion sichtbar macht und so über ihre Verhältnismäßigkeit, Schnittmengen und Unterschiede im Erkennen der Welt berichtet.

Analphabetisches Monument, 1978 (BW 78004 I); *Wohin führt dieser Krieg?* 1999 (BW 99001 I); *Arizona*, 1984 (BW 84002 I); *Zum Schweigen der Schrift/Schrank*, 1980 (BW 78019 I)¹¹⁶

Mit der Integration eines vorgefundenen Textes arbeitet Uecker ebenfalls beim *Analphabetischen Monument*. Hier benutzt er einen Stoß Zeitungen, die verleimt und mit Nägeln durchschlagen sind. *Bleibuch* „*Who is Who?*“ und *Weißes Buch* wurden ihrer verhinderten Lesbarkeit wegen als Buchobjekte bezeichnet. Entsprechend müsste beim *Analphabetischen Monument* von einem Zeitungsobjekt die Rede sein. Die skulpturale Auffassung der Arbeit betont Uecker auch im Titel mit der Bezeichnung *Monument*.

Entscheidend ist die Frage, welche Unterschiede für die Intention sich durch den Gebrauch von Zeitungen anstelle von Büchern ergeben. Zunächst ist festzuhalten, dass anders als bei den vernagelten Büchern hier Text sichtbar bleibt. Der Inhalt der zuoberst liegenden Seite ist nach wie vor lesbar. Der Angriff des Künstlers kann damit besonders zielgerichtet auf diesen Inhalt oder dessen Präsentation angelegt sein.

Uecker schuf mehrere *Bibliophile Werke*, bei denen er bewusst ausgesuchte Zeitungsartikel benagelt: In seiner Arbeit *Wohin führt dieser Krieg?* von 1999 stecken spitze Holzsplitter statt Nägel in einem Stoß von *Spiegel*-Zeitschriften. Alle

¹¹⁵ Vgl. Roob 2002, S. 41.

¹¹⁶ Vgl. Abbildungen 8, 9, 10, 11.

Ausgaben beschäftigen sich mit dem damals aktuellen Konflikt im ehemaligen Jugoslawien. Uecker wickelt Stoffstreifen an die Holzpflocke und bearbeitet das Objekt mit roter Farbe, so dass sich in Verbindung mit dem Kriegsthema der Titelseite Assoziationen an blutverschmierte Verbände einstellen. Sie stehen in ihrer unvermittelten Brutalität im Kontrast zur Hochglanzreproduktion des abgebildeten Titelfotos. Der Künstler stellt auf diese Weise die Kluft zwischen gewalttätiger Kriegsrealität und journalistischer Textproduktion heraus. Gleichzeitig zeigt er die Entfernung von den direkt betroffenen Menschen dort und den höchstens mental betroffenen Menschen hier. Die an den Betrachter gestellte Frage *Wohin führt dieser Krieg?* vermindert diesen Abstand: Die ausufernde Gewalt und Unberechenbarkeit des kriegerischen Horrors, dessen man sich in Auseinandersetzung mit der Frage bewusst wird, lässt die Distanz der unterschiedlichen Zustände Krieg und Frieden fragil erscheinen.

Ueckers Wechselspiel zwischen textlichem Inhalt und tätlichem Angriff durch bildnerische Mittel fordert auf, sich dieses Spannungsfeldes zu vergegenwärtigen. Die so gewonnene Einsicht scheint ihm ein möglicher Katalysator für ein „Menschen bewahrendes Handeln“¹¹⁷ zu sein. Vor diesem Hintergrund sind auch die Arbeiten *Zeitungsblock – Zum Schweigen der Schrift* von 1981, *Verletzungen – Verbindungen/Objekt zum Schweigen der Schrift* von 1982 oder *Krieg darf niemals sein* von 1983 zu verstehen.

Mit dem Gebrauch von vielen Zeitungen statt einer betont der Künstler darüber hinaus die große Masse fortlaufender Textproduktion. Er bindet die als trivial empfundene Übermacht der täglich oder wöchentlich erscheinenden – und wieder verschwindenden – Worte zusammen. Er hält sie im Werk fest und bringt sie im blockhaften *Monument* zum Schweigen.

Dieser Aspekt lässt sich auch bei einigen Einzelwerken beobachten, die gleichfalls ein Buch oder beschriebenes Papier beinhalten, die aber nicht durch Nägel, Pfeile oder Holzpflocke zusammengeheftet sind, beispielsweise *Arizona* aus dem Jahr 1984. Als künstlerische Reaktion auf seine Reise in die USA band Uecker eine zerschossene Konservendose auf eine Bibel. Mit Paketband sind beide Elemente fest miteinander verbunden. Auf der Rückseite des roten Kunstledereinbands der

¹¹⁷ Zitat von Günther Ueckers aus dem Jahre 1983. Zit. n.: Romain, Lothar und Detlef Bluemeler (Hrsg.): *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München 1988, Titelblatt (ohne Paginierung).

englischen Bibelausgabe brachte er mit Pinsel und schwarzer Farbe in groben Zügen Titel, Jahr und Signatur auf. Die Seiten des Buches sind mit Leim verklebt worden, der einige schwarze Dreckpartikel einschließt. Mit Leim und Schnüren ist auch hier der Inhalt eines Buches zum Schweigen gebracht worden. Die hybride Verbindung, die das heilige Buch mit der profanen Konserve eingeht, kann in Ueckers Augen etwas über Teile amerikanischer Mentalität aussagen. Die leere Metalldose scheint hierzu umso geeigneter, da sie erstens Zeichen der unverrottbaren Hinterlassenschaften industrialisierter Gesellschaften ist und zweitens ein Hauptmotiv der amerikanischen Pop Art darstellt und bereits gut 20 Jahre zuvor von Jasper Jones und Andy Warhol als Symbol einer konsumorientierten „Oberflächenwelt“ in die Kunst eingeführt worden war. In *Arizona* begegnet sie uns als rostiger und zerschossener Abfall wieder. Wild-West-Assoziationen, Schießübungen auf alte Flaschen, Töpfe, Dosen stellen sich ein. Ein Stück amerikanischer Kultur zeigt sich in Ueckers Buchobjekt fest mit christlichem Gedankengut verbunden, das seinerseits durchaus als ursprünglicher Motor der Erschließung Nordamerikas durch die ersten englischen Siedler benannt werden muss. Der Industriemüll, der durch aggressive Handlung beschädigt wurde, steht auf der Bibel wie auf einem Sockel. Ob sie nun tatsächlich als Fundament dient oder durch die aufsitzende Last verschlossen wird, ist eine Frage, die das *Bibliophile Werk* zu stellen vermag.

In Ueckers Arbeit *Zum Schweigen der Schrift/Schrank* von 1978/80 wird gleichfalls ein Text verschlossen. In einem offenen Holzregal mit 32 Fächern befinden sich leimverklebte Papierstöbe, denen jeweils ein etwa faustgroßer Stein aufliegt. Zunächst wirken diese Steine wie „Briefbeschwerer“. Entdeckt man allerdings, dass die Stöbe durch Leim blockhaft zusammengefügt wurden, scheinen die Steine vorerst einer Funktion beraubt. In ihrer naturbelassenen Form stehen sie jedoch der bürokratisch wirkenden Papierstapelung im „Aktenschrank“ als Kontrast gegenüber. Diese Gegenüberstellung lässt vermuten, dass Uecker dem *Zum Schweigen der Schrift* verurteilten Text der verklebten Blätter einen Informationsträger hinzufügen will. In seinem Text „Über Steine – Zum plastischen Werk von Rolf Jörres“¹¹⁸ von 1969 zählt Uecker verschiedene Gebrauchsformen auf, in denen der Mensch Steine benutzt: Ihre Funktion reicht von der Waffe über den Wegweiser bis hin zum Denkmal. Unabhängig von zweckgerichteten Zusammenhängen stellt Uecker heraus:

¹¹⁸ Uecker, Günther: „Über Steine – Zum Plastischen Werk von Rolf Jörres“. In: Uecker Schriften 1979, S. 120-122.

„Man kann nun den Steinen nicht vorwerfen, dass sie so still da herumstehen; und dies wäre der Grund, dass ich darüber reden müsste. So nehmen sie meine Worte als überflüssig.

Viele Steine begegnen uns in möglichen Abnutzungserscheinungen. Sie unterliegen der Korrosion und geben sich selbst eine Form. Sie lassen uns die Zeit spüren, die Zeit, die an ihnen genagt hat. Man kann die Steine sich selbst überlassen.“¹¹⁹

Die Steine werden als Objekte gekennzeichnet, deren Beschreibung in Ueckers Augen nicht nur entbehrlich, sondern vielleicht sogar unmöglich ist. In der Ansicht wird ihr „Von-selbst-so-sein-wie-sie-sind“ im Fluss der Zeit sichtbar. Eine visuelle Entsprechung der Ueckerschen Auffassung findet sich in zen-buddhistischen Gärten. Hier werden Steine „Inseln im Meer ewiger Veränderung. Das Meer war hier ein Sandmeer, das täglich geharkt wurde, die ewige Zeit im Fluss der Bewegung.“¹²⁰

Im Jahr 1985 besuchte Uecker den Ryōan-Ji-Tempel in Kyoto und dessen Trockenlandschaftsgarten (karesansui) vom Ende des 15. Jahrhunderts, der als Stilikon zen-buddhistischer Gartenkultur gilt. In seinem Aufsatz „Ryōan-Ji oder die Gärten der Leere“ nennt Klaus Schönig die Steine im geharkten Rechteck des Gartens „objets trouvés“ und betont damit ihr unabhängiges Dasein im artifiziellen Rahmen.¹²¹ Weiterhin schreibt er:

„Seki-tei, der Steingarten. Der Garten der Steine.
Ku-tei, der leere Garten. Der Garten der Leere.
Form und Leere in Einklang bringen.
Im Raum.
Die Leere der Fläche wird erfahrbar durch das Da-Sein der Steine.“¹²²

Die Betrachtung des in Linien geharkten Sandrechtecks zeigt die Gestaltungsprinzipien zen-buddhistischer Kunst in äußerster Reinheit. Viele Aspekte des Ueckerschen Schaffens scheinen hier gleichfalls sichtbar: Die harmonische Beziehung von beanspruchtem und nicht-besetzten Raum, das Licht als Urheber einer sich ändernden Kontur sowie natürliches Material. Auch sinngemäß besteht eine große Parallelität besonders zum bibliophilen Œuvre und hier zu den Arbeiten *Zum Schweigen der Schrift*: So soll in der Anschauung zen-buddhistischer Kunst gleichfalls eine Überwindung der Welt durch eine Entfernung von irdischen Zusammenhängen stattfinden (Gestaltungs-Charakteristika: datsuzoku). In der reinen Stille (Gestaltungs-Charakteristika: seijaku) soll das Ich verharren, um eine innere Bewegtheit spüren zu können. Dieser Bewegung sind alle Dinge der Welt

¹¹⁹ Uecker, Günther: „Über Steine – Zum Plastischen Werk von Rolf Jörres“. In: Uecker Schriften 1979, S. 120-122. S. 120.

¹²⁰ Ebd., S. 121.

¹²¹ Schönig, Klaus: „Ryōan-Ji oder die Gärten der Leere“, in: Ausst.-Kat.: *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. von Hans-Günther Golinski und Sepp Hiekisch-Picard. Museum Bochum 2000, S. 199.

¹²² Ebd.

unhierarchisch eingeschrieben. Ihre Beziehung zueinander ist harmonisch, wie die Formelemente im Ryôan-Ji-Garten. Die ausbalancierte Ordnung der Sieben-, Fünf-, und Drei-Stein-Gruppe versucht die angenommene Harmonie der Dinge zu veranschaulichen, während der Verzicht auf jeden Darstellungscharakter den Willen zur Überwindung irdischer Bezüge anzeigt. Wie Marie Luise Gothein in der *Geschichte der Gartenkunst* schreibt, entwickelte sich aus der chinesischen Tradition im Japan des frühen 13. Jahrhunderts eine regelrechte „Grammatik“ der Formenlehre. Kardinalpunkte der Anlage bildeten zumeist Steine. Gothein berichtet, dass der Künstlerpriester Soami bereits im 15. Jahrhundert „See- und Flusststeine, gleitende und Wogensteine, Steine, die den Strom teilen, Steine von denen er abfließt, Steine, an denen er sich bricht, Steine, die abseits stehen, aufrecht stehende und liegende Steine, Wasservögelgefieder-Trockensteine, Mandarinentensteine, Drei-Buddhasteine und Sutrasteine“¹²³ unterschied. Etwas später unterteilte man bereits in 138 Hauptarten, die untereinander und zu den anderen Flora- und Faunaformen des Gartens in so enger Beziehung standen, dass ein Vergleich mit sprachlicher Grammatik einleuchtet.

Darüber hinaus lassen sich auch Parallelen zwischen künstlerischer Steingestaltung und Literatur am Ryôan-Ji-Garten ablesen, erinnern Form und Gehalt doch an sogenannte bokuseki-Schreibwerke von

„Zen-Priestern, die in gleicher Weise die Schriftzeichen auf einer leeren Fläche in Spannung zu setzen verstehen und ebenfalls den leeren Raum als einen Raum der Fülle erscheinen lassen können.“¹²⁴

Die Anordnung der Ueckerschen Steine beim *Schrank/Zum Schweigen der Schrift* ist nun ganz anderer Natur: Nebeneinander aufgereiht liegen sie in den Schrankfächern. Dennoch stehen sie wie die Steine in Ryôan-Ji einer „Leerstelle“ gegenüber: Sie liegen Papierstößen auf und verschließen so deren Inhalt. Sie „artikulieren“ die Abwesenheit des sprachlichen Ausdrucks. Die „räumliche Stille“ eines japanischen Gartens scheint hier zum *Schweigen der Schrift oder zur Sprachlosigkeit* transponiert. Die geistige Bewegung, die durch die Beziehung der Formelemente hergestellt werden soll, beschreibt Uecker als nur in der Überwindung sprachlichen Denkens möglich.

So beziehen die unbearbeiteten Steine des *Bibliophilen Werkes* nicht nur formal ein Gegenüber zum artifiziellen Benennen, Schreiben, Sammeln, Ordnen, wie es das

¹²³ Gothein, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst*. Band II. Jena 1926, S. 351.

¹²⁴ Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: *Der Japanische Garten. Ein Kunstwerk. Mit einem Aufsatz zur Gartenforschung von Osamu Mori*. Würzburg 1979, S. 45.

gefüllte Regal zeigt, sondern stehen in der Ueckerschen Anschauung auch ideell jenseits der Sprache.

Es klingen in seinem Text *Über Steine* von 1969 Vergleiche zwischen Sprache und Steinen an, die ein gemeinsames Erscheinen im *Bibliophilen Werk* sinnfällig machen:

„Man ist einmal von ihnen [den Steinen] fasziniert, weil sie uns überdauern. So benutzt man sie als Gleichnisse für Ewigkeiten. Die zeitlichen Bezüge werden hier auf den Mensch angewandt. Der Stein gilt als Zeichen menschlichen Dagesenseins, als überliefertes Beispiel menschlicher Daseinsform, für persönliche Macht und kultisches Verhalten.
Steine als Materialisation geistigen Lebens.“¹²⁵

Der Terminus „Überlieferung“, den der Künstler wählt, steht in besonders enger Verbindung zur mündlichen oder sprachlichen Überlieferung. Geschriebene Sprache wird gewiss als eine geistige, anthroposophische Materialisation begriffen. In der Gegenüberstellung von Sprache und den Steinen des japanischen Gartens scheint darüber hinaus entscheidend, dass beide „Systeme“ von der Art des Umfeldes und der Bezüge zueinander abhängig sind. Wie ein Wort seine tatsächliche Bedeutung durch das semantische Umfeld erfährt, so findet auch der Stein seine Aussage nur im Kontext der Umgebung.

In der direkten Gegenüberstellung von geologisch entstandenem Stein und künstlich entstandenem Text gelingt es dem Künstler, beim Rezipienten einen Prozess des Abwägens zu aktivieren.¹²⁶ So fordert Uecker *das Schweigen der Schrift* zu Gunsten einer Weltschau, deren Inhalt Informationen jenseits des alphabetischen Denkens bereithält. Dieses Jenseits muss als das Ziel der Ueckerschen Kunst benannt werden. Nur hier kann nach seiner Auffassung eine Freiheit herrschen, die alle Dualismen aufgelöst hat und dadurch die Einheit der Welt spürbar macht. In Erinnerung an Ueckers heterogenes Verhältnis zur Sprache findet sich in den verschlossenen Texten der hier besprochenen Arbeiten vornehmlich der Aspekt einer Überwindung der Sprache. Um dies verhandelbar zu machen, muss er ihr einen Ort innerhalb seiner Kunst einräumen. Nur durch die Integration von Sprache – im *Bibliophilen Werk* anwesend in Form von Büchern, Zeitschriften und Texten – kann er ihre Bedingtheit zeigen. Mit künstlerischen Mitteln erweitert Uecker die semantische Determinierung

¹²⁵ Uecker, Günther: „Über Steine – Zum Plastischen Werk von Rolf Jörres“. In: Uecker Schriften 1979, S. 120-122. S. 120.

¹²⁶ Der direkte Vergleich mit der bibliophilen Arbeit *Druckwerk* von 1974 ist dazu aufschlussreich: Hier gestaltet Uecker ein Objekt in Form eines Waagebalkens auf dem Materialien des Buchdrucks Materialien der Bildenden Kunst gegenüber stehen. Wiederum wird hier die kontinuierliche Beschäftigung des Künstlers mit der Frage nach der besten Möglichkeit zur Anschauung, Überlieferung und zum Verstehen geistig immaterieller Werte in schriftlicher, mündlicher oder bildnerischer Form deutlich.

und wählt sich dazu wiederum einen Terminus der Literatur: So spricht er von der „Poetisierung“ der Realwelt.¹²⁷ Die *Bibliophilen Werke* werden zu Instrumenten der Spracherforschung und der individuellen wie sozialen Sensibilisierung. Diese beiden Sujets sind bei der kunsthistorischen Betrachtung von Künstlerbüchern im Vorangegangenen bereits aufgefallen. Die zunächst eigenwillig erscheinende Bezeichnung der vielgestaltigen *Bibliophilen Werke* als Bücher durch den Künstler wird angesichts dieser Parallelen verständlich.

Wüstenfunde, Zivilisationsreste Anwesenheitszeichen, 1981 (BW 81007 I);
Schweigebuch I, 1981 (BW 81001 I); *Wandzettelrolle*, 1975 (BW 75009 I)¹²⁸

Neben der Aufnahme von vorgefundenem Buch- und Schrift-Material stellt Uecker auch neue Objekte her, die in eindeutiger Weise auf das Buch oder ihm verwandte Schriftkörper wie Heft und Rotulus referieren.

Dabei muss vorweg bemerkt werden, dass der Künstler jedes *Bibliophile Werk* als ein neu entstandenes Buch bewertet. Die hier vorgenommene Analyse macht eine andere Unterteilung und bezieht sich im Folgenden auf Arbeiten, die sich formal in die Nähe von tradierten Textkörpern stellen lassen.

Bei den Werken *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* sowie *Schweigebuch I* und *Wandzettelrolle* findet erneut eine subtile Integration von Sprache in Gestalt von solchen Textträgern statt.

Zu fragen ist, ob die intentionale Gewichtung dieser Werke ebenfalls in der Nähe einer Überwindung der Sprache zu suchen ist, da hierbei nicht der ursprüngliche Text verschlossen wird.

Das Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* besteht aus einzelnen Büttenpapier-Doppelseiten, die mit weißen Baumwollfäden gebunden wurden. Die Fäden sind am Buchrücken mit ca. 10 cm Überstand hängen gelassen worden und betonen so die handwerkliche Herstellung. Eine Doppelseite birgt immer einen „Wüstenfund“, der ebenfalls mit einem Bindfaden in den Buchblock eingebunden worden ist. Bei den Funden handelt es sich um platt gefahrene Dosen, eine Zigaretenschachtel arabischer Herkunft, einen BH, eine Schuhsohle und andere Gegenstände, die Uecker entlang der Wüstenpiste auf seiner Reise in der Sahara 1981 aufgelesen hat. Das Buch gehört zu einem Werkkomplex gleichen Titels, der eine Collageserie umfasst, in der Uecker in Afrika gefundenen Zivilisationsmüll auf

¹²⁷ Günther Uecker in einem Ateliiergehör am 12.01.2006.

¹²⁸ Vgl. Abbildungen 12, 13, 14.

papierbezogenes Holz nagelte und mit Aquarellfarben bearbeitete oder aquarellierte Zeichnungen von den Gegenständen anfertigte. 1989 entstand ein Katalog zu diesen Arbeiten, die in der Galerie Reckermann in Köln gezeigt wurden.¹²⁹

Der Künstler ersetzt bei diesem Werkkomplex Text oder eine Bildserie mit seinen gesammelten Objekten der *Wüstenfunde*, *Zivilisationsreste*, *Anwesenheitszeichen* und spricht ihnen damit eine gleichwertige mediale Qualität in der Vermittlung von Inhalten zu. Wie in einem Reisetagebuch sind die Gegenstände gesammelt worden.¹³⁰ Ihre Form verweist auf ihren Fundort und thematisiert so gleichzeitig die zurückgelegte Strecke. Das Buch erfährt durch diese beiden Aspekte einen dokumentarischen Charakter.

Darüber hinaus berichten die weggeworfenen Dinge vom unwirtlichen, wüsten Ort und einer „zivilisatorischen Landnahme“, die, der übermächtigen Natur gegenübergestellt, letztlich im Sand verlaufen muss:

„Im Sand liegend und verweht, tauchen sie wieder auf und zeigen die Vergänglichkeit. [...] Ich erinnere an von Maschinen produzierte Konsumgüter, die in von Menschen fast unberührte Gebiete fallen. Dort wird das zum Fenster Hinausgeworfene oder vom Lastwagen Heruntergefallene plattgedrückt und vom Sand gerieben. Es verweht, verrostet und hinterlässt im Sand Strömungsverläufe und Bewegungsstrukturen. [...] Die zivilisatorische Überheblichkeit, wonach die Überproduktion von Konsumgütern und deren Verbrauch der geeignete Weg zum besseren Leben sind, erfährt da eine herbe Enttäuschung.“¹³¹

Darüber hinaus stellt der Künstler fest:

„Jedenfalls fand ich in Afrika bestätigt, dass die von Menschen in bestimmte Konstellationen gebrachten Dinge von zerstörerischen oder bewahrenden Energien zeugen. Vieles, was äußerlich an Müll erinnert, dient den Stämmen als Code.“¹³²

So findet eine Überwindung der Sprache durch den Gebrauch von beredten „Chiffren“ statt. In einem poetischen Text, den Uecker im Katalog „Wüstenfunde“

¹²⁹ Ausst.-Kat.: *Uecker – Wüstenfunde*. Galerie Reckermann, Köln, 1989(BW 89001 IV). Uecker spricht auch den dort abgebildeten Collagen einen „chiffrenhaften“ Wert zu, der der Sprache vergleichbar sei. (Uecker in einem Ateliergespräch am 12.01.2006) In Werkverzeichnis und Untersuchung wurde jedoch nur das Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* aufgenommen, da es den bibliophilen Charakter besonders deutlich zeigt.

¹³⁰ Das Sammeln von dokumentarischem Material ist eine häufig im Künstlerbuch angewandte Strategie, die besondere Authentizität des dokumentarischen Charakters vermittelt. Vgl. z. B. von Matthew Geller: *Difficulty Swallowing*, 1981 (Der Künstler dokumentiert den Leukämietod seiner Freundin an Hand von Tagebucheinträgen, Diagnosen, Diagrammen, Krankenakten, Besserungswünschen etc.) oder von Bill Burke: *I want to take Picture*, 1985 (Der Fotograf dokumentiert seine Reise in Südostasien an Hand von Fotos und Reisefundstücken wie Bieretiketten, Eintrittskarten, Fahrkarten, Anzeigen ect.). Der Unterschied zu Ueckers Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* besteht vornehmlich in der Unvermitteltheit, mit der er seine Fundstücke vorzeigt. Stehen den Diagrammen bei Geller schriftliche Tagebucheinträge erklärend bei, so berichten bei Burke Fotografien von der Herkunft des Objektes. Ueckers Unterlassung betont die Autarkie der Funde und ihres Informationswertes.

¹³¹ Günther Uecker im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. In: Jocks 1997, S. 36.

¹³² Ebd., S. 27.

von 1989 publiziert, spricht er den Fundstücken eine „Sprache materiellen Begehrens“¹³³ zu. Uecker zeigt sich davon überzeugt, dass der artefaktisch-dinglichen Welt ein autarker Informationscode und eine eigene Geschichtsschreibung innewohnen. Durch die Metamorphose der Alltagsgegenstände zum Kunstwerk wird ihre Nachricht in besonderem Maße lesbar. Die Buchform von *Wüstenfunde*, *Zivilisationsreste*, *Anwesenheitszeichen* stellt diese Lesbarkeit zusätzlich heraus.

So kann hier ebenso wenig wie bei den vorangegangenen Arbeiten ausschließlich von einer Negierung sprachlicher Kommunikation die Rede sein, vielmehr erschließt sich Uecker durch die formale Entscheidung für das Buch die Möglichkeit, bildsprachliche Mittel gegen textliche abzuwägen. Das Verhältnis der beiden Medien ist wiederholt im Künstlerbuch verhandelt worden, wie S. D. Sauerbier in seinem Artikel über Text-Bild-Beziehungen betont:

„Wenn es ebenso ist, dass Denken nicht ohne Wörter existieren kann, dann ist Kunst, und Bildnerie im Besonderen, der fortwährende Versuch, diese Notwendigkeit zu unterschreiten oder unterbieten, beiseite zu lassen oder zu widerlegen – das zeigt die ‚Besonderung‘ des Kunstwerks an – entgegen der Allgemeinheit des andauernden Redens, Sich-Unterhaltens, Verhandelns, Kommentierens, Interpretierens.“¹³⁴

Diese Art der „Unterschreitung“ von Sprache geschieht auf ähnliche Weise in Ueckers *Schweigebuch I*.¹³⁵ Auch hier wählt der Künstler die Form eines Buches, ersetzt jedoch abermals den textlichen Inhalt durch einen objekthaften. Das Buch besteht aus zwei einseitig an Scharnieren zusammengeführten Holzkästen. Der linken Hälfte sind von außen nach innen Nägel eingeschlagen. Auf der rechten Seite ist ein Spiegel in den Kasten eingefügt. Die normale Ausstellungssituation zeigt das Buch leicht geöffnet und gibt den Blick frei auf eine Beschädigung des Spiegels durch die Nagelspitzen. Diese entsteht beim Schließen des Buches durch den Überstand der Nägel. Zum ersten Mal bei den bibliophilen Buchwerken ist hier das Schließen, nicht das Öffnen des Buches erschwert. Zwar lässt es sich auch ohne Kraftanstrengung oder Verletzungsgefahr für den Leser zusammenklappen, doch sieht sich dieser doch mit der Tatsache konfrontiert, dass der Akt des Verschließens eine Beschädigung für das Objekt bedeutet. Gleichzeitig sieht er sein Antlitz im

¹³³ Ausst.-Kat.: *Uecker – Wüstenfunde*. Galerie Reckermann, Köln, 1989 (ohne Paginierung).

¹³⁴ Sauerbier 1980, S. 12.

¹³⁵ Neben *Schweigebuch I* (BW 81001 I) besteht ein *Schweigebuch II* (BW 81002 I), gleichfalls von 1981, und ein *Schweigebuch* von 1978 (BW 78010 I), das zum Ensemble der *Schweigeskulptur* gehört. Die Bücher ähneln sich in ihrer Verwendung des Nagels, sind aber doch unterschiedlich.

Spiegel gleichfalls den näher kommenden Nägeln ausgesetzt, so dass eine doppelte psychische Barriere besteht.

Das Buch wird nicht zum Schweigen gebracht, wie die vernagelten Bücher und Zeitungsblöcke, die im Vorangegangenen besprochen wurden. Doch warum ist es dennoch ein *Schweigebuch*?

Sein Schließen zeigt einen aggressiven Akt gegen Material und Mensch, der in geschlossenen Zustand unsichtbar und aufgehoben wird. Das Schweigen kann einerseits als Aufforderung zu Stille und Innenschau angesichts allgemein zerstörerischer Kräfte verstanden werden. Da aber andererseits im geschlossenen Buch eine Beschädigung bestehen bleibt, kann das Schweigen über diese Verletzung nicht hinwegtäuschen. Die Erinnerung an den gewalttätigen Inhalt bleibt im Buch konserviert. Jedes Öffnen macht die Reminiszenz sichtbar, jedes erneute Zuklappen wiederholt den Angriff. So spräche sich das *Schweigebuch I* gerade gegen das Schließen eines Kapitels aus.

Die Verbindung von zerstörtem Glas und bedrohtem Mensch erinnert gewiss an faschistische Gewalttaten im Prolog („Kristallnacht“) von 1938¹³⁶, doch bleibt das Werk auf alle Situationen übertragbar in denen der Mensch eine Bedrohung für den Menschen ist, wie eines von Ueckers Hauptwerkthemen lautet.

Wurde in der Einleitung als ein Aspekt von Ueckers Sprachauffassung die Verpflichtung zur Sprache genannt, so scheint das *Schweigebuch I* eine Vorstufe hierzu darzustellen, eine Pflicht der Auseinandersetzung. Der geöffnete Zustand bzw. die Möglichkeit des Umblätterns im *Schweigebuch I* und beim Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* stellt einen Unterschied zu den zuvor besprochenen verschlossenen Buchobjekten dar. Beide Arbeiten verhandeln die Frage, ob Text durch bildsprachliche Mittel ersetzt und überwunden werden kann. Sie beschäftigen sich selbstreflexiv mit den Möglichkeiten der Sinnvermittlung im Buch und in der Kunst. Die Bücher enthalten keine Kunst, sondern beschäftigen sich künstlerisch mit dessen Parametern. Somit handelt es sich um Künstlerbücher im Sinne der in Kapitel II.2.1. heraus gearbeiteten Definition.

¹³⁶ Vgl. das Werk *Fall* von 1988, das Uecker anlässlich einer Ausstellung in der Oerlinghauser Synagoge schuf. Uecker präpariert hier einen Flügel so, dass ein Bein des Instrumentes wegbricht und eine am Boden liegende Glasplatte zerschmettert. Ein Video zeigt dazu Aufnahmen der Pogromnacht von 1938.

Ähnliches ist bei Ueckers *Wandzettelrolle* von 1975 der Fall, wenn sie sich auch nicht auf die Kodexform bezieht, sondern auf einen Rotulus. Sie besteht aus Notizzetteln, die an Ueckers Atelierwänden hingen: Einkaufslisten für Leinen, Farbe, Kanthölzer, Nägel, weiterhin Skizzen, Auswahlaufstellung für Ausstellungen, Telefonnummern, Termine, Erinnerungsnotizen. Wie *Wüstenfunde*, *Zivilisationsreste*, *Anwesenheitszeichen* arbeitet auch dieses Werk dokumentarisch mit originärem Material. Zur Schriftrolle gedreht werden alle Informationen zu einem „Gedankenbündel“ komprimiert. So werden Arbeitsweise und Arbeitsrealität des Künstlers eingefangen. Insgesamt stellt die Schriftrolle ein Dokument seines Schaffens dar.

Als häufig verhandeltes Thema von Künstlerbüchern ist das Sujet „Dokumentation“ im Kapitel II.2.1. in Anlehnung an Johanna Druckers Untersuchung *The Century of Artists' Books*“ angeführt worden: Neben dokumentarischen Sammlungen faktischer Informationen über die eigene Person und Fremde, oder die Dokumentation psychischer Befindlichkeit¹³⁷, gibt es eine Vielzahl von Buchprojekten, die sich explizit mit der kreativen Tätigkeit des Künstlers auseinandersetzen, wie zum Beispiel Daniel Spoerri und Emmett Williams *An Anecdoted Topography of Chance* von 1966. In diesem Werk werden Spoerri zufällige Objektansammlungen beschrieben sowie die Beziehung der Gegenstände untereinander, ihr Vorkommen und ihre Herkunft. Alison Knowles schrieb mehrere Künstlerbücher, die dokumentarisch Abläufe und Wirkung ihrer Performances festhalten.¹³⁸ Auch Uecker schuf solche Editionen, die ein Werk, eine Ausstellung oder eine Aktion in Reproduktion mit Text und Bild dokumentieren.¹³⁹

Die *Wandzettelrolle* berichtet gleichfalls von der Arbeit des Künstlers und unterscheidet sich dennoch in mehreren Punkten von den angeführten Beispielen: Zunächst ist sie ein Einzelwerk und keine Reproduktion. Durch die Unmittelbarkeit der künstlerischen Handschrift und die nicht sortierten Notizen erlangt sie eine hohe Authentizität, die sie eher in die Nähe eines archäologischen Fundes stellt. Dieser Eindruck wird durch die altertümliche Form der Schriftrolle verstärkt. Die

¹³⁷ Vgl. Sol Le Witt: *Autobiography*, 1980; Christian Boltanski: *Objets Belonging to an Inhabitant of Oxford*, 1974; Betsy David: *Dreaming Aloud I und II*, 1985-89; Matthew Geller: *Difficulty Swallowing*, 1981.

¹³⁸ Vgl. Allison Knowles: *Identical Lunch*, 1971.

¹³⁹ Z.B. das Aufagewerk *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit* von 1979 (BW 79002 III). Uecker dokumentiert mit bemalten Fotografien und faksimilereproduziertem Text die gleichnamige Ausstellung in der Galerie Reckermann in Köln.

Auch die Edition *Entwicklung eines Werkes, Fotoumwandlungen* (Ausgabe A und B: BW 83029 III und BW 830030 III) von 1983 dokumentiert auf diese Weise einen Werkprozess.

Integration von Sprache wird durch die sichtbare Handschrift auf dem Rotulus zusätzlich betont.

Die nicht aufgearbeiteten Informationen erlauben dem Rezipienten einen intimen Einblick in Ueckers Arbeitswelt, ohne eine Interpretation nahelegen oder gar Aufschluss über eine psychische Intention oder Motivation zu geben. Damit steht die Handwerklichkeit der künstlerischen Arbeit im Vordergrund.

Die *Wandzettelrolle* berichtet darüber hinaus von ihrer eigenen Entstehungszeit. Ihr Material sind Papierstücke, die sich im Laufe einer bestimmten Zeit angesammelt haben. Jedes einzelne wurde angefertigt, um einen Gedanken festzuhalten und ihn nicht in der Zwischenzeit zu vergessen. Nun sind diese Gedanken umgesetzt und finden im *Bibliophilen Werk* ein authentisches Archiv, das sprachliche wie skulpturale Eigenschaften besitzt.¹⁴⁰

Alle drei Arbeiten scheinen sich damit besonders mit dem Thema der Archivierung von Erinnerungen zu beschäftigen. Während Uecker sich in *Wüstenfunde*, *Zivilisationsreste*, *Anwesenheitszeichen* und *Wandzettelrolle* einer eher dokumentarischen Taktik mit vorgefundenem Originalmaterial bedient, ist im *Schweigebuch I* eine prozesshafte Rezeption angelegt. Hier wird in der Handlung eine Bewegung hergestellt, die eingeschlossene Erinnerungen schmerzhaft vor die Augen des Betrachters bringt. So bezieht sich Uecker auf die originäre Bestimmung des Buches, Werte, Erinnerungen, immaterielle Inhalte zu konservieren und umgeht dennoch gleichzeitig den Text als Sinnträger. Er ersetzt ihn durch bildnerische Mittel, die man lesen kann.

¹⁴⁰ Vgl. Sauerbier 1980, S. 42. Sauerbier fasst die skulpturale Tendenz vieler Künstlerbücher mit dem Begriff der „Leseplastik“ zusammen.

III.1.1.2. Werke mit Schrift oder schriftähnlichem Gestus ohne herkömmlichen Buchcharakter

Manuelle Strukturen – Zum Schweigen der Schrift, 1974 (BW 74006 I–BW 74017 I);
60 Wörter aus dem Alten Testament – Verletzungen des Menschen durch den
Menschen, 1992 (BW 92003 I); Zwei Stempel, 1975 (BW 75005 I)¹⁴¹

Die nun besprochene Gruppe bibliophiler Einzelwerke unterscheidet sich von den bisher behandelten Arbeiten, die sichtbar Schrift enthielten, dadurch, dass hier von Uecker angefertigte Zeichen und nicht etwa bereits geschriebene oder gedruckte vorgefundene Textmaterialien verwendet werden. Er überträgt eigene und fremde Schriften auf zwei- und dreidimensionale Bildträger. 1974 entsteht eine großformatige, zwölfteilige Bilderserie, die (teils schriftartige) Zeichen zeigt. Mit Grafit, Acryl und Sepia malt Uecker horizontale Kombinationen in zeilenmäßiger Anordnung auf Papier, das auf Leinwand aufgezogen wurde. Es sind Punkte, Striche, Häkchen, Schleifen und schriftzeichenähnliche Formationen. Diese Werkserie steht damit in unmittelbarer Nähe zu Arbeiten der Skripturalen Malerei, wie sie im kunsthistorischen Teil der Einleitung vorgestellt wurden.

Uecker nennt die Serie *Manuelle Strukturen/Zum Schweigen der Schrift*. Der Titelbeisatz zum *Schweigen der Schrift*, erweitert um den Zusatz *oder die Sprachlosigkeit*, wird in einem Flugblatt zu den *Manuellen Strukturen* zum ersten Mal verwendet.¹⁴² Die großformatige Bildserie muss gewiss als eine bibliophile Besonderheit gelesen werden, da einige Arbeiten nur rudimentär einen Schriftgestus erkennen lassen. Durch die Bezeichnung *Zum Schweigen der Schrift* macht Uecker jedoch die eindeutige Sprachbezogenheit deutlich.¹⁴³ Den Titel behält er für viele folgende Arbeiten des bibliophilen Werkkomplexes bei, so dass den *Manuellen Strukturen* eine Schlüsselrolle zukommt.

Uecker verortet den Beginn der Serie auf seine Laos-Reise im Jahr 1974. Er berichtet, wie er in seinem Hotelzimmer,

„die laotische Schrift auswendig auf Zettel nachschrieb. Sie, übrigens nicht so streng wie die chinesische, faszinierte mich wegen der eigenartigen, fast labyrinthischen Kurven. In Düsseldorf übertrug ich die Notizen in drei mal drei Meter große Arbeiten

¹⁴¹ Vgl. Abbildungen 15, 16, 17.

¹⁴² Uecker entwirft diesen Handzettel anlässlich der Ausstellungen des Werkkomplexes in Lodz und Düsseldorf. Das Flugblatt wird im Kapitel III.4.3. genauer betrachtet werden.

¹⁴³ Auch die Einzeltitel der Bilder zeugen von einer sprachlichen Bezugnahme, so z. B. *Skriptur*, *Punkt* ect.

und führte sie weiter aus. Da nahmen Themen wie *Sprachlosigkeit* und *Zum Schweigen der Schrift* ihren Anfang.¹⁴⁴

Diese Titel vermitteln, laut Uecker,

„das im Schweigen lesende Wahrnehmen einer unverstandenen Schrift, die einen inneren Klang hervorruft und dadurch zu Emotionsreihen führt.“¹⁴⁵

Der Text des Flugblattes, welches gleichfalls als *Bibliophiles Werk* gelten muss, in dem Uecker in einer Allianz mit der Sprache Aufschluss über gedankliche Zusammenhänge gibt, besteht aus Worten und unregelmäßig wiederholten Satzzeichen:

„Manuelle Strukturen,,,,,,,,,Reihen,,,,,
gebildet aus Strichen,,,,,,,,,Punkten
oder Strichpunkten.....
.....Die Wiederholung desselben
in der Entwicklung zum Feld.....
..... Die Quantität des Feldes
wird zur optischen Qualität,,,,,,,,,
wo das Einzelne im Gesamten
aufgeht und sich verliert
in der gleichgültigen,,,,,,,,,
unhierarchischen Folge desselben
und doch nicht desselben.....
Durch die Unzulänglichkeit des
Schreibenden-----
seiner Fehlerhaftigkeit-,-,-,-
einem selbstaufgelegtem Prinzip zu folgen
und zu versagen,,,,,,,,,
ergeben sich Abwandlungen des Gleichen
,,,,,,,,,
die Ungleichheiten zu vergleichen...
psychische Vorgänge werden zu
Psychogrammen,,,,,,,,,
werden durch innerliche erlebbare
Beziehungen so miteinander verbunden,,,
daß sie ein Ganzes bilden.....“¹⁴⁶

Der Künstler beschreibt, wie bei der Betrachtung der unverständlichen Kurven und Striche die optische Qualität der Schrift die Überhand gewinnt. Das Abschreiben der unbekanntenen Zeichen löst die Handlung des Schreibens aus ihrem ursprünglichen Vermittlungsprinzip durch festgelegte Buchstaben und überträgt sie in die Sprache der Kunst. Deren Informationsprinzip agiert, nach Aussagen Ueckers, auf einer

¹⁴⁴ Jocks 1997, S. 49. Ueckers Ausgangspunkt der Abstraktion in der fremden Schrift erinnert an die Vorgehensweise Paul Klees, der gleichfalls von ihm unverständlichen Zeichen, in seinem Fall Hieroglyphen, abstrahierte und in eine rein optische „Geheimschrift“ überführte. Auch Henry van der Velde, Willi Baumeister, Henri Michaux oder Gerhard Hoehme arbeiten in ihren Werken in solcher Weise mit bestehenden Schriften. Die Arbeiten entstehen aus einem rein bildnerischen Denken, auch wenn die Organisation der Fläche, wiederholte Zeichen in einem zeilen- oder kolumnenartigen Aufbau, dem Schriftaufbau ähnelt. Reale Schrift wird von den Künstlern strategisch als Lese-Analogie zur Betrachtung von bildender Kunst vorgeführt.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Das Flugblatt „Zum Schweigen der Schrift“ oder „Die Sprachlosigkeit“ erschien zur Ausstellung in Lodz 1974 und zur Ausstellung Denise René Hans Meyer 1975.

emotionalen Ebene. Durch die Negation einer semantischen Aussage wird hier Raum geschaffen für die Wahrnehmung einer künstlerischen Struktur. *Das Schweigen der Schrift* schafft ein Jenseits sprachlich-unterteilender Kategorien und kann zum Schlüssel einer losgelösten Selbst- und Weltanschauung werden. Vom Rezipienten fordert Uecker so eine alternative Lesestrategie ein.

„Das Bildnerische ist die entgrenzende Praxis Buchstaben, Wörtern und visueller Phänomenologien, es ist das Seherische im Menschen. Bilderscheinungen sind wortlos, wie Schweigen ja auch wortlos sein kann. Man kann schweigend lesen, aber auch schweigen ohne in Buchstaben zu denken. Man kann bildphänomenologisch denken, kann diese Bilder ausleeren, kann sich auch sprachlich entleeren. Das sind asiatische Praktiken, mit denen ich umzugehen versuche, in der Annäherung an andere Kulturen.“¹⁴⁷

Mit dem Titel betont Uecker zwei Dinge: Durch die Bezeichnung „manuell“ stellt er die Handwerklichkeit und den direkten Körperkontakt zum Objekt heraus, mit dem Begriff „Struktur“ unterscheidet er bewusst von einer Bestimmung als Sprache. Die Betonung der Struktur ist für Ueckers Arbeiten zum Entstehungszeitpunkt der *Manuellen Strukturen* keine Neuheit: Viele frühe Werke beschäftigen sich mit struktureller (Oberflächen-)Beschaffenheit¹⁴⁸ und zeigen dies auch in Titeln wie *Vertikal-Horizontal-Struktur* von 1958, *Raumstruktur* von 1958 oder *Weißer Strukturzone* von 1959. Mit dem Kamm in pastose Farbschichten gezogene Linien oder Nägel schaffen hier Oberflächen, die sich, wie die *Manuellen Strukturen*, einer optischen Festlegung entziehen. Während bei letzteren das verwirrende Spiel von tatsächlicher Schrift und „Nicht-Schrift“ eine Betrachtungsweise fernab tradierter Kategorien verlangt, schaffen die Strukturoberflächen, die aus der Zweidimensionalität herausgreifen, fortwährend neue Ansichten durch das sich immer anders auf ihnen brechende Licht.

Uecker scheint auf diese Weise in der Mitte der 1970er Jahre sein „Prinzip Struktur“ als Anschauungsobjekt sich stetig verändernder Perspektiven, die eine geistige Loslösung aus finiten Beurteilungen veranschaulichen, in die künstlerische Bearbeitung von Sprache zu übertragen. Von einem Sinnbild menschlichen Kulturschaffens wie der Sprache ausgehend, nimmt er eine Rückführung in einen emotional-intuitiven Bereich humaner Psyche vor. Er versucht einen überkulturellen Zusammenhang aufzuzeigen, in dem die Welt mit all ihren Erscheinungen beheimatet ist. Ein nicht zu unterteilendes Ganzes, welches der Mensch in

¹⁴⁷ Uecker in: Ausst.-Kat.: *Brief an Peking*, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein. Berliner Kunstverein, Berlin 1995 (ohne Paginierung).

¹⁴⁸ In den frühen Jahren um 1960 entstehen bereits rein grafische Strukturbilder, die sich nicht mit der Oberfläche beschäftigen, so z. B. die Serie *Parallelstrukturen* von 1958.

unterteilenden Systemen nie begreifen kann. Arbeiten wie *Zum Schweigen der Schrift* oder zur *Sprachlosigkeit* sind somit beredte Zeugen von Ueckers Auffassung einer notwendigen Überwindung der Sprache zum Verständnis einer spirituellen Welteinheit. Der Weg führt aus Unverständnis in geistige Freiheit.

Jedoch fertigt Uecker eine Vielzahl von Einzelarbeiten und Bildserien an, die sichtbar lesbare Schrift beinhalten und deren textliche Inhalte nicht überwinden, sondern sie demonstrativ ausstellen. Im Kapitel II.1.1. „Uecker und die Sprache“ wurde dieser Aspekt, der verstärkt in den 1990er Jahren in das bibliophile Œuvre tritt, unter dem Begriff der Verpflichtung zur Sprache zusammengefasst. Der Künstler zeigt hier eigene oder fremde Worte, denen er durch die verstärkte Sichtbarkeit in der Kunst „Gehör“ verschafft, oder die er durch die Ausstellung im Kunstkontext neuen Zusammenhängen zuführt. Durch die Abschriften verfolgt er eine Strategie der Wahrnehmungssensibilisierung: Das Umfeld „Bildende Kunst“ für die Präsentation von abgeschrieben Texten veranlasst den Rezipienten, das Dargestellte neu zu betrachten. Die ästhetische Komponente dieser Bildwerke tritt schnell hinter den semantischen Gehalt zurück. Die tatsächliche Lesbarkeit wirkt entgegengesetzt zu den Erkenntnissen, die aus den *Manuellen Strukturen* gewonnen wurden. Es ist zu fragen, ob Uecker seine vormaligen Intentionen aufgibt. Tatsächlich lässt sich keine Antwort finden für ein Œuvre, für das als wichtiges Motiv die Ambivalenz gilt. Der Künstler selbst sieht sich nicht als einer, der „philosophische Tatsachen in die Welt stellt“, sondern vielmehr als „ständig Fragenden“.¹⁴⁹ Die Tatsache, dass der größte Teil sichtbar geschriebener Texte erst seit den 1990er Jahren entsteht, lässt vermuten, dass er eine Veränderung in seinem Verhältnis zur Sprache durchlaufen hat. Es tritt nun eine Verpflichtung des realen Sprechens hinzu, die neben die spirituelle Überwindung der Sprache tritt. Ueckers Handeln ist von der Suche nach einem Kosmos ohne (alphabetische) Unterteilungen geprägt. Dennoch scheint er aufgrund politischer Realität eine Notwendigkeit zur Sprache innerhalb seines Werkes zu empfinden.

Die bibliophile Arbeit *60 Wörter aus dem Alten Testament – Verletzungen der Menschen durch den Menschen* von 1992 besteht aus 60 einzeln gerahmten Blättern, die jeweils ein in schwarzer Farbe geschriebenes Wort zeigen. Bis auf zwei Ausnahmen sind es Verben, die von einer psychischen oder physischen Verletzung

¹⁴⁹ Uecker in einem Ateliiergehör am 20.05.2005.

berichten, die ein Mensch dem anderen antun kann. Uecker fand Worte wie „quälen“, „lästern“, „würgen“, „schänden“ etc. im Alten Testament. Er ergänzte lediglich die Verben „vergasen“ und „aufklatschen“. Damit spannt er einen Bogen der Gewalt aus der Heiligen Schrift heraus bis in die heutige Zeit. Er thematisiert den Holocaust und den deutschen Neo-Faschismus in zwei Worten. Die Bibel beinhaltet eine Vielzahl von Zitaten, die von der Kontinuität menschlicher Gewalt berichten. Durch aktuelle Ergänzungen deutet Uecker auf fortwährende Schuld des Menschen hin. Das Werk wurde durch die Bundesrepublik Deutschland angekauft und wird über das IfA (Institut für Auslandsbeziehungen) weltweit zusammen mit anderen Arbeiten, die dem Komplex zugehören ausgestellt. Uecker passt die *60 Wörter* der jeweiligen Landessprache an. Seiner Auffassung nach, kann über die Verben eine Leidenserfahrung gemacht werden, die über nationale und kulturelle Grenzen hinaus verständlich ist und ein Gefühl der Solidarität schaffen kann.¹⁵⁰

Religiöse Texte erscheinen in vielen Arbeiten dieser Untergruppe: In Gegenüberstellungen gehen sie einen *Dialog* ein, wie gleich mehrere Arbeiten aus dem Jahr 2002 benannt sind, bei denen Uecker handübertragene Abschriften aus Thora, Koran und Bibel nebeneinander oder gegenüber hängt. Weitere Beispiele sind die Serien zu *Genesis* aus den Jahren 1995/97 und *Paradies* von 1995, bei denen er Text- und Bildblätter zusammenführt. Auch in der noch zu untersuchenden Gruppe der Installationen verwendet Uecker religiöse Abschriften, so in *Dialog – Zeichen und Schriften* von 2001 und *Friedensgeboten* von 2005.

Das Abschreiben von Texten mutet im 21. Jahrhundert archaisch an und erinnert an mittelalterliche Verbreitungstechniken wie Kodex-Abschriften und Thesenanschlag. Die anachronistische Handlung des Künstlers kann so bei alten Texten auf die zeitgenössische Beurteilung hinweisen: Als überholt Empfundenes und in den Hintergrund Getretenes wird wieder hervorgeholt. Es wird vom Künstler durch das Schreiben aktualisiert und auf der Folie der Kunst neu verhandelbar gemacht. Uecker selbst berichtet immer wieder von einer spirituellen Auseinandersetzung mit dem Geschriebenen im Prozess des Schreibens. Die Worte erhielten durch die Beschäftigung eine neue Aktualität. Seine Strategie macht diesen Aktualisierungsprozess für den lesenden Rezipienten verfügbar. Auch hier lehnt er sich an Traditionstechniken an, ist das Betrachten religiöser Bildwerke doch eine der ursprünglichsten Formen spiritueller Erfahrung und das schweigende Lesen

¹⁵⁰ Uecker in einem Ateliervespräch am 12.01.2006.

religiöser Texte Urform des Umgangs mit dem Wort Gottes in jüdischer wie christlicher Tradition. So machen die Werke über die unzeitgemäß erscheinende Herstellungs- und Rezeptionsweise alte Texte neu erfahrbar und transportieren sie mit dem Vehikel der Bildenden Kunst in die Gegenwart.

Diesen Ansatz überträgt der Künstler auch auf Texte neueren Datums, die ihm besonders vermittelnswert erscheinen. Zum Beispiel schreibt er Auszüge aus dem philosophischen Werk von Jürgen Habermas auf Leinwand oder nimmt Seiten aus Büchern des amerikanischen Dichters Ezra Pound in seine Werke auf.¹⁵¹ In den *Habermas-Tüchern* überträgt Uecker Textauszüge auf großformatige Tücher. Gemeinsam mit dem Philosophen hatte er die Ausschnitte aus dessen Schriften ausgewählt. Habermas' Kritik am Selbstverständnis der Wissenschaften, einen kritischen Rationalismus und Positivismus sowie die daraus entwickelten normativen Grundlagen getrennt von der Beeinflussung durch die gesellschaftliche Lebensrealität zu betrachten, macht ihn für Uecker zum entscheidenden Protagonisten der deutschen Gegenwartsphilosophie. Dem Vorwurf des „Neokonservatismus“, dem Habermas sich seit der Mitte der 1980er Jahre gegenüber sieht, räumt auch Uecker seine Berechtigung ein, dennoch beurteilt er die Rezeption von Habermas' Philosophie in Deutschland als unterentwickelt. Seine Abschriften wirken diesem empfundenen Mangel entgegen.¹⁵² Die unabdingbare Verquickung von Denken und ethischer wie sozialer Prägung, die zu einem nur vermeintlich objektiv-wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch führen kann, wie Habermas es in der *Theorie des kommunikativen Handelns*¹⁵³ beschreibt, scheint dem Künstler von existenzieller Bedeutung. Die Feststellung einer Abhängigkeit wissenschaftlicher Aussagen von den gesellschaftlichen Bedingungen nimmt auch der Sprache ihren objektiven Charakter. Die so entstandene Relativität ist Ueckers Forschungsfeld offensichtlich verwandt, erinnert man sich an Nagelfelder oder Prägedrucke, die ihr Aussehen mit der Betrachterposition verändern, obwohl sie doch „faktisch“ gleich bleiben.

In einem Spannungsverhältnis zwischen Besinnung auf Kulturtraditionen und Zeitkritik bewegt sich auch der amerikanische Schriftsteller Ezra Pound, dessen Texte Uecker 1999 zu einer Reihe von Arbeiten inspirierten. Pound stellt in seinem

¹⁵¹ *Habermas-Tücher*, (BW 99009 I); Werke zu Ezra Pound entstehen vor allem in Jahr 1999. Vgl.: z.B. (BW 99007 I; BW 99008 I).

¹⁵² Uecker in einem Ateliergespräch am 21.10.2005.

¹⁵³ Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt a. M. 1981.

Werk häufig einer sinn- und wertentleerten, rein kommerziell geprägten Gesellschaft eine humanistische Utopie gegenüber, die auch in Ueckers Schriften anzuklingen scheint.¹⁵⁴ Trotz einer zeitlebens ausbleibenden Distanzierung Pounds vom Faschismus, den er in Italien propagandistisch unterstützte, gilt er als entscheidender Protagonist moderner Lyrik des 20. Jahrhunderts. In komplexen Motivketten und einer freien Mischung der Sprache und Sprachen löst Pound syntaktische Zusammenhänge auf und erforscht die Möglichkeiten assoziativen Schreibens. Wiederkehrendes Motiv ist das menschliche Scheitern, welches auch in Ueckers Arbeiten entscheidenden Raum beansprucht. Eine weitere Parallele der künstlerischen Positionen findet sich vor allem in Pounds Spätwerk, welches maßgebliche Impulse aus fernöstlicher Lyrik erfährt. Uecker nähert sich Pounds Texten in unterschiedlicher Weise: Er schreibt Gedichte auf Leinwand, die er wie ein asiatisches Hängebild an einem Stock aufhängt oder er benagelt Buchseiten, wie bei *Durchtriebene Reihung* von 1999. Eine Seite wird dabei von jeweils einem Nagel festgehalten, so dass die Schrift lesbar bleibt. Uecker setzt seinen Nagel wie ein bekräftigendes Ausrufezeichen in den Text. In den drei Arbeiten *Text-benagelt*, *Text-aufgespießt* und *Steine im Text* von 1999 werden die Seiten hingegen durch den künstlerischen Angriff schwer lesbar. So scheint Uecker der „Gewalt“, mit der Pound die Sprache an den Rand ihrer Auflösung treibt, mit seinen Mitteln eine bildsprachliche Entsprechung beizustellen.

Die nun zu untersuchende objekthafte Arbeit nimmt eine ambivalente Position zur Sprache ein. Es handelt sich dabei um *Zwei Stempel* von 1975. Der Künstler fertigte sie selbst an, indem er einem Buchstabensatz entnommene Einzelbuchstaben mit rotbraun gefärbtem Leim auf zwei Holzblöckchen klebte. Der erste Stempel druckt die Worte „Im Anfang war das Wort“, der zweite „Zum Schweigen der Schrift“. Die Buchstaben sind so angeordnet, dass sie keine klaren Zeilen bilden, sondern "durcheinander tanzen". Das Bibelzitat aus dem Prolog des Johannesevangeliums wird einem Werktitel Ueckers gegenübergestellt. Der religiös fundamentierten Allmacht des Wortes fügt der Künstler eine andere Sichtweise hinzu, die die Schrift zum Schweigen mahnt. Beide Textzeilen künden so von ihrer philosophisch-spirituellen Sichtweise von Welt und Sprache und formulieren gleichzeitig zwei Prämissen der Sprachwissenschaft: Besteht nur das, was wir mit Sprache benennen, oder existiert eine außersprachliche Realität?

¹⁵⁴ Vgl. z.B. Günther Uecker: „Der Dorn im Auge“ (1973) oder „Das Museum als kulturelle Kommune“ (1970-74). In: Uecker Schriften 1979, S. 88-89 und S. 82-85.

Stempel sind Werkzeuge zur serienmäßigen und schnellen Bezeichnung von Gegenständen. Stempel hingegen, die philosophische Fragen formulieren, sind ein Paradox. Man stelle sich vor, man fertige einen Stempel, der besagt, das Huhn war zuerst da, und einen zweiten, der besagt, zuerst kommt das Ei. Der Künstler macht auf diese Weise seine Position der „Nichtentscheidung“ deutlich und führt sie dem Rezipienten spielerisch vor. Dieser Eindruck eines Spieles wird durch die kindlich anmutende Machart der Stempel unterstrichen. Durch die Naivität der Objekte, die jedoch komplexe Zusammenhänge formulieren, entblößt Uecker die Unbedarftheit, mit der Konzepte übernommen werden, um der Welt einen bestimmten Stempel aufzudrücken und sie damit leichter begreifbar und verfügbar zu machen.

III.1.1.3. Objekthafte Werke ohne herkömmlichen Buchcharakter und Schrift oder schriftähnlichen Gestus

Druckwerk, 1974 (BW 74003 I); Heimatdichtung, 1983 (BW 83007 I); Erdenkloß/Punkt, 1983 (BW 83031 I); Geheimnisskulptur, 1982 (BW 82002 I)¹⁵⁵

Die vier Werkbeispiele sind nicht mit den bisher genannten Kriterien *Bibliophiler Werke* zu fassen: Sie besitzen keine Schrift, keine Schriftähnlichkeit und keine offensichtlichen formalen Bezüge zu tradierten Textkörpern. Welche Strategie verfolgt der Künstler mit seiner Bezeichnung wider die Verständigungsnorm?

Dabei können einige bereits gewonnene Ergebnisse helfen, die zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* und der Arbeit *Zum Schweigen der Schrift/Schrank* gewonnen wurden. Dort verwendet Uecker vorgefundenes Material (wie Abfall oder Steine), das er chiffrenhaft versteht und dem er textäquivalentes oder sogar textübersteigendes Informations- und Vermittlungspotenzial zuspricht. Letztlich zeugt auch Ueckers Taktik der erhämmerten Penetration von Büchern von dieser Überzeugung: Hier dringt der Alltagsgegenstand Nagel, zum künstlerischen Informationsträger umgedeutet, in den Textkörper ein und verschließt dessen ursprüngliche Aussage.

So lässt sich für Ueckers Materialauffassung festhalten, dass er den Informationsgehalt eines Gegenstandes, der durch ihn seine Überführung in den Kunstraum erfährt, dem Potenzial der geschriebenen und gesprochenen Sprache vergleichbar sieht. Werktitel wie *Poesie der Destruktion* oder *Schrift der Nägel* geben dieser Nähe besonderen Ausdruck.

Dass sich der Künstler eingehend mit dem Abwägen der Vermittlungsqualität von Medien beschäftigt hat, zeigt sich in der Arbeit *Druckwerk* von 1974. Er gestaltet eine einfache gleicharmige Balkenwaage, auf der sich Material des Buchdrucks, in Form von Bleiletttern, und Material des Bildenden Künstlers, vertreten durch Papier, gegenüberstehen. In Ueckerscher Manier werden beide Stellvertreter mit Nägeln auf dem Waagebalken fixiert. Das Papier wird durch einen einzigen Nagel gehalten, die Lettern von jeweils einem eigenen Nagel. In einem Ateliergespräch erläutert der Künstler, er selbst habe das lose Achsstück bei der Anfertigung so platziert, dass sich Papier und Buchstaben „die Waage halten“. Dieser Schwebezustand sei jedoch seine persönliche Ansicht und ein anderer, der das Werk aufbaue, könne durchaus einer

¹⁵⁵ Vgl. Abbildungen 18, 19, 20, 21 a und b.

Seite mehr Gewicht einräumen. So formuliert er vielmehr eine Frage nach der kulturellen Vermittlungsqualität von Schrift und Kunst, als dass er eine Entscheidung darüber fällt.¹⁵⁶

Die Bezeichnung des nächsten *Bibliophilen Werkes* als *Heimatchichtung* scheint sich gleichfalls aus Ueckers Materialverständnis zu erklären. Hier findet der Hinweis auf eine Vergleichbarkeit schriftlicher und bildlich-künstlerischer Funktionsweisen allerdings weder durch eine Gegenüberstellung wie bei *Druckwerk*, noch durch eine Integration im Kodex wie bei *Wüstenfunde*, *Zivilisationsreste*, *Anwesenheitszeichen*, noch durch eine Zusammenführung vom Beschreibstoff Papier mit natürlichem Stein wie in *Zum Schweigen der Schrift/Schrank* statt. Bemerkenswerterweise benutzt Uecker den Titel der Arbeit, um das Augenmerk des Rezipienten in Richtung Verhältnis Sprache/Schrift versus bildnerisches Material zu lenken. Das 1983 entstandene Objekt zeigt einen ca. 15 cm langen und breiten Stamm, dessen beide Enden sauber abgesägt wurden, wodurch die Jahresringe erkennbar sind. In der Mitte ist er horizontal durchtrennt. Nägel, die teilweise rund geschlagen sind, heften ihn wieder zusammen, wobei sie entlang des Querschnitts Heu, Stroh und getrocknetes Moos einklammern. Auf einer Schnittseite des runden Endes wurden Signatur, Bezeichnung und Datum aufgebracht. Der Titel *Heimatchichtung* ist der einzige Hinweis auf den sprachlichen Charakter der Arbeit. Uecker bedient sich hier der Bezeichnung, um ein Werk, das formal keinen bibliophilen Bezug hat, dennoch gerade in diesen Kontext einzustellen. Durch eine Allianz mit der Sprache in Form von Titeln ordnet er sein Œuvre nach eigenen Kriterien und kann den Rezipienten so über den Rand normierten Sprachverständnisses hinausführen.

Auf diese Weise gelingt es Uecker, seine eigene Definition von Sprache zu profilieren: Sie fordert durch Erweiterung auf bildsprachliche Mittel alternative Lese- und Verständigungstechniken seitens des Betrachters ein. Seine Taktik ist hierbei eine künstlerisch altbekannte: die Irritation.

Der Titel der Arbeit irritiert, da dem Wort „Dichtung“ jegliche dingliche Entsprechung fehlt, während man den Begriff Heimat noch im Eichenstamm wiederzuerkennen glaubt. In der Auseinandersetzung mit dem Werk kann das Erstaunen über den Titel jedoch aufgelöst werden: wie ein Rätsel, das in seinen

¹⁵⁶ Uecker in einem Ateliiergehör am 20.05.2005.

Worten Verschlüsselung und Lösung gleichzeitig bereithält. Der Künstler wird zum Rästelsteller im Spannungsfeld von künstlerischem Gegenstand und Sprache.¹⁵⁷

Die *Heimatchichtung* besitzt mit Eichenstamm und Moos literarisch wie bildlich tradierte Motive heimatbezogener Kunst, die widersprüchliche Emotionen zwischen Sehnsucht, Kitsch und deutschtümlicher Abgeschmacktheit evozieren können. Mit seinem Nagel-Angriff auf die Materialien und ihre unnatürliche, sandwichartige Zusammenführung zeigt Uecker ein willkürliches Walten an der Natur. Mit künstlerischen Mitteln thematisiert er die Kluft zwischen der Bedrohung und Verherrlichung der Natur durch den Menschen. Gleichzeitig gelingt es dem Bildwerk, die Schwierigkeit eines positiv belegten Heimatbegriffs darzustellen. Die „deutsche Eiche“ ist zerschnitten und unbeholfen geflickt. Ein Anknüpfen an die romantische Tradition heimatthematizierender Lyrik und Bildender Kunst ist für Uecker nach der von Menschen zu verantwortenden Verletzung unmöglich. Auf welche Beschädigung er sich zu beziehen scheint, wird gleichfalls durch Material und Titel unterlegt, bediente sich doch die nationale Propaganda vor allem im Zweiten Weltkrieg des Heimatmotivs. Die Pervertierung der Begriffe durch die Nazis zu einer Blut-und-Boden-Ideologie ist es, die deren Benutzung heute erschwert oder verhindert. Das *Bibliophile Werk* zeigt damit einen die deutsche Nachkriegspsyche beherrschenden Konflikt und die politische Teilungsrealität nach 1945 gleichermaßen. Es zeigt auch eine geistige wie örtliche Heimatlosigkeit, die Uecker für sich persönlich, selbst zwischen Ost und West stehend, immer wieder betont.

Die Arbeit *Erdenkloß/Punkt* von 1983 besteht ebenfalls aus natürlichem Material. Der zweigeteilte Titel macht erneut Ueckers erweitertes Sprachverständnis

¹⁵⁷ Sauerbier unterscheidet in seinen Untersuchungen zu Text-Bild-Korrelationen vier verschiedene Typen von Bildtiteln nach der Art ihrer Bezugnahme auf das Bild: Eine unabhängige Nebeneinanderstellung von Bild und Titel = parallele Korrelation; Ergänzung von bildlicher durch textuelle Information = komplementäre Korrelation; Ersetzung von bildlicher durch sprachliche Information des Titels = substitutive Korrelation; Bezugnahme des Titels auf das Bild als Bild und des Bildes auf den Titel als Text = interpretative Korrelation. Vgl. Sauerbier 1980, S. 85.

Auf Ueckers Arbeit *Heimatchichtung* angewandt, bieten sich die Bezeichnungen paralleler und komplementärer Korrelation an. Als unabhängige Nebeneinanderstellung von Bild und Titel ließe sich die Bezeichnung betrachten, wenn man den symbolischen Wert von Eichenholz für die deutsche Heimatkultur unberücksichtigt lässt. Nimmt man hingegen an, dass der erste Teil des Titels *Heimat* durch die verwendeten Materialien erschlossen werden kann, so bringt der zweite Teil *Dichtung* eine Ergänzung im Sinne Sauerbiers komplementärer Korrelation.

Uecker bewegt sich damit in einer kunsthistorischen Tradition von irritierenden, gleichsam sinnkonstituierenden Werktiteln, für die es im 20. Jahrhundert vielfache Beispiele gibt. Vgl. z.B. Marcel Duchamps homophone Titel: (Mona Lisa mit und ohne Schnurrbart von 1919) *L.H.O.O.Q.* und *L.H.O.O.Q. rasée*. Auf Französisch buchstabiert ergibt sich ein Gleichklang zu „Elle a chaud au cul.“

anschaulich: Auf der einen Seite beschreibt er die tatsächliche, faktische Beschaffenheit der Arbeit als einen im Durchmesser sechs cm großen *Kloß* aus *Erde*, auf der anderen Seite bezeichnet er ihn als Sprach- oder auch Bildzeichen *Punkt*.

Das Zeichen „Punkt“ beendet einen Satz. Der Schlusspunkt fasst einzelne Gedanken, die in Sprache umgesetzt sind, zu abgeschlossenen Einheiten zusammen und schafft Ordnung im syntaktischen System. Als Bildmittel markiert der Punkt in der einfachsten möglichen Form eine Stelle vor ihrer Umgebung. Ueckers Punkt ist genau genommen kein Punkt, wird er in der vollplastischen Ausarbeitung doch vielmehr zur Kugel bzw. zum *Kloß*. Die Vorstellung, er markiere das Ende einer syntaktischen Einheit, die von ihm aus links beginnend abgelesen wird, löst sich damit auf. Seine Dreidimensionalität macht die Bestimmung einer gedachten „Leserichtung“ unmöglich. Es zeigt sich eine unmittelbare Nähe zu Ueckers beweglichen Scheiben und dem wandernden Schatten der Nagelbilder. „Der Betrachter erfährt auf diese Weise die Begrenztheit aller richtungsfixierten Wirklichkeitsbezüge und begreift damit deren Relativität.“¹⁵⁸ Uecker selbst fasst diesen theoretischen Ausgangspunkt zusammen: „Unser Auge wird rundherum erblicken, wo uns eine Richtung blind gemacht hat.“¹⁵⁹ So zeigt sich *Erdenkloß/Punkt* als Beispiel für Ueckers Übernahme des Ansatzes einer gedanklichen Richtungslosigkeit in sein Sprachverständnis. Dies scheint angesichts der Tatsache, dass ein Denken ohne Sprache nicht möglich ist, konsequent. So ist es erneut der Titel, der zunächst verwundert und dann eine Erklärung für die „Bibliophilie“ des Werkes liefert.

Das Material Erde muss in der Kontinuität der gewonnenen Ergebnisse zu Ueckers Materialauffassung verstanden werden. Ähnlich wie die Steine in *Zum Schweigen der Schrift/Schrank* wird auch der Erde das Potenzial selbstständiger Information zugesprochen. Sie beinhaltet Mineralien, verschiedene Sandsorten, Humus, vielleicht Sporen oder Samen. Ihre Mikroorganismen zersetzen das Tote und bilden den Urgrund des Wachstums. Sie ist Symbol des fortschreitenden Wandels von Leben und Tod, der für Ueckers Arbeit von großer Bedeutung ist. Das Wort „Erde“ umschreibt ebenfalls die Erdkugel. Diese Zweideutigkeit wird durch Ueckers rund geformten Kloß und die Bezeichnung als *Erdenkloß* sinnfällig. So wird das Assoziationsfeld der Erde als Boden auf die Weltkugel übertragen. Die Anschauung von Ueckers kleinem Erdkloß zeigt so die Einschreibung aller Lebewesen in den

¹⁵⁸ Stephan von Wiese in Uecker-Schriften 1979, S. 7.

¹⁵⁹ Uecker, zit. n: ebd.

Rhythmus von Wachstum und Vernichtung und setzt unter diese Aussage gleichsam einen allgemeingültigen *Punkt*. Die Annäherung an diesen muss, bei dem Bestreben einer vollständigen Erfassung, von allen Seiten geschehen. Uecker spricht sich mit seinem *Bibliophilen Werk* gegen die Annäherung aus nur einer intellektuellen oder spirituellen Richtung aus.

Die Geheimnisskulptur wird vom Künstler ebenso zum bibliophilen Komplex gezählt: Der Aspekt der Verschlüsselung und des Rätsels zu Gunsten eines erweiterten „bibliophilen“ Verständnisses, wie er für die Titel *Erdenkloß/Punkt* und *Heimatchichtung* festgestellt wurde, scheint hier ebenfalls anwesend. Dass der Skulptur ein Geheimnis innewohnt, macht der Künstler durch die explizite Benennung deutlich. Die 240 cm lange Skulptur ist eine mit Stoff umwickelte Papierrolle, aus deren Seite Holzschäfte herausragen. Fotos, die die Entstehung des Werkes dokumentieren, zeigen zunächst eine aufrecht stehende Papierrolle, die nach und nach von Uecker mit Holzpfeilen beschossen wurde. Dann bindet der Künstler die Holzstifte mit einer Schnur an die Rolle und schlägt diese erneut in ein Leinentuch ein. Normalerweise wird das Werk auf der Seite liegend ausgestellt. Es entstand 1982 zur Ausstellung *Christentum – Judentum* in der Kunsthalle Düsseldorf, die anlässlich des 87. Katholikentages stattfand.¹⁶⁰ Tatsächlich zeigt die *Geheimnisskulptur* bereits bei einer ersten Betrachtung religiöse Motive, so beispielsweise das Leinentuch, das wie ein Leichentuch um die Skulptur gewickelt ist. Des Weiteren ist sie von Pfeilen durchbohrt und erinnert an die vielen sakralen Bildwerke, die den Heiligen Sebastian zeigen, wie er, von Pfeilen durchbohrt, an einer Säule oder an einen Baum gefesselt steht. Die Papierrolle kann gleichzeitig als Anlehnung an eine Thorarolle gelesen werden. Damit schafft Uecker eine Arbeit, die sowohl christliche als auch jüdische Motive benutzt. Durch seine Handlung mit dem Material, dem Beschießen und dem Einwickeln, scheinen diese Motive in einem Werk untrennbar „zusammengebunden“. Uecker berichtet in einem Interview mit Roswitha Siewert, er habe im Innern der Papierrolle ein Geheimnis versteckt. Die Beschaffenheit dieser verborgenen Information könne durchaus banal sein, es ginge vielmehr um die Tatsache des In-sich-Tragens.¹⁶¹ Durch die Beschießung mit Pfeilen

¹⁶⁰ Ausst.-Kat.: *Bilder sind nicht verboten* (Anlässlich des 87. Deutschen Katholikentages). Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1982.

¹⁶¹ Vgl. Uecker im Interview mit Roswitha Siewert. Ausst.-Kat.: *Günther Uecker. Kann Fruchtbarkeit auf Asche gründen?* Sankt Petri Kirche, Lübeck, 1990. S. 18.

fände eine „Wahrheitsprüfung“ statt: „Komm, wenn ich dich piekse, dann sagst du was ganz anderes ...“¹⁶² Die Nähe zum auf die Probe gestellten Märtyrer wird erneut deutlich. Gleichzeitig wird durch die eindringenden Pfeile die Rolle zusätzlich geschlossen – ähnlich wie die Prüfung durch Folter Gläubige laut Heiligenlegenden festigt. Wie einen abschließenden Verband wickelt Uecker zum Schluss ein Tuch um die Rolle und legt sie auf die Seite. Er vergleicht seine Handlung mit dem Ablegen eines Säuglings vor einer Kirchentür.¹⁶³ – eine Ohnmacht gegenüber dem Leben und dem ihm innewohnenden Geheimnis.

Die künstlerische Handlung muss hier als nicht-sprachliches Statement zum Ausstellungsthema des religiösen Dialogs verstanden werden. Dass die Handlung als sinnkonstitutiv zu verstehen ist, lässt sich auch an der Tatsache ablesen, dass fast alle bildlichen Reproduktionen, die in Folge von der *Geheimnisskulptur* angefertigt werden, auch die Fotoserie zur Entstehung zeigen. Sie wird wie eine textliche Information beigelegt. Den Ersatz der Sprache durch Handlung erwähnt auch Jürgen Harten:

„Wenn Uecker, der auch das Schweigen schon installiert hat, seine Arbeit Geheimnisskulptur nennt und hinzufügt, dass eine Interpretation mit Worten sich erübrige, dann setzt er die Aktion, deren Ergebnis er zeigt, an die Stelle der Sprache: eine Rolle aus Papier, mit Pfeilen beschossen, gebündelt und mit einem Tuch umwickelt, liegen gelassen.“¹⁶⁴

So zeigt die Gruppe der Einzelarbeiten, die zunächst die Kriterien der *Bibliophilen Werke* nicht zu erfüllen scheinen, außer dass sie vom Künstler so bestimmt wurden, oder ausdrückliche Assoziationen im Titel tragen, besondere Momente der Irritation und des Rätsels als künstlerische Strategie. Ihre bloße Anwesenheit in einer Gruppe von „Büchern“ lässt aufmerken. Sofort entstehen Fragen nach dem Warum. Über diesen Weg der Irritation gelingt es Uecker, eine Sensibilisierung für Kategorien von Buch, Poesie und Bildende Kunst zu erreichen. Sein taktisches Mittel ist die Sprache, die zu einem Überdenken der herkömmlichen Definition anregt. Mit ihrer Hilfe sortiert er die Bücher dem bibliophilen Werkkomplex zu und gibt auch die Rätsel der Titel auf. Diese können in einer eingehenden Beschäftigung mit der Arbeit den Buchcharakter im Sinne des Künstlers klären.

¹⁶²Vgl. Uecker im Interview mit Roswitha Siewert. Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Harten, Jürgen: in: Ausst.-Kat.: *Bilder sind nicht verboten* (Anlässlich des 87. Deutschen Katholikentages). Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1982, S. 26.

III.1.2. Installation und Environment

Schweigeskulptur, 1978 (BW 78006 I - BW 78014 I); *Brief an Peking*, 1994 (BW 94003 I – BW 94021 I)¹⁶⁵

Das Environment *Schweigeskulptur* wurde erstmals im Entstehungsjahr 1978 in der Kölner Galerie Reckermann in der Ausstellung „Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit“ gezeigt. Ein Jahr danach entstand eine Edition gleichen Titels in Zusammenarbeit mit Eugen Gomringer und dem Fotografen Lothar Wolleh.¹⁶⁶ Dessen Aufnahmen von der Kölner Ausstellung bearbeitete Uecker mit Farbe und vervielfältigte sie in Offset- und Handsiebdruck für das Auflagenwerk. Er fügte auch einen als Faksimile reproduzierten, handschriftlichen Text bei, der die *Schweigeskulptur* mit ihren verschiedenen Stationen beschreibt. Mittelpunkt des Environments bildet ein übergroßer, langbeiniger Tisch, auf dessen Tischplatte Nägel, mit der Spitze zur Deckeweisend, als „aggressives Relief“¹⁶⁷ eingeschlagen sind. „Dieser Tisch ist nun Werkzeug – auf diesem Tisch wurde Papier solange durchlöchert und zerstört, bis es eine dem Zerfall nahe Strukturschicht wurde [...]“¹⁶⁸ Wie auch bei den *Manuellen Strukturen* ersetzt der Künstler ursprünglichen Text durch Struktur. Während er dort neu geschaffene bildnerische Zeichen mit Schriftzeichen vertauschte, zeigt er hier die Negation als strukturelle Spur. Die perforierten Blätter stellt er an neun *Wandlesepulpen* aus.

„Hier kann der Betrachter lesend schweigen – alle Zeichen sind ausgelöscht. Das Schweigen wird zum Maß, zur plastischen Empfindung. Analphabetisches wird zur Qualität, wird als Geheimnis empfunden, als Bewahrung der Wahrheit in der unbewussten Erinnerung – Die Kunst des Lesens als innerlich beobachteter Vorgang erlebt.“¹⁶⁹

Erneut zeigt Uecker eine Überwindung der Sprache zu Gunsten einer Weltschau jenseits alphabetischen Denkens.

Die Schweigeskulptur erinnert mit ihren einzelnen Positionen auch an religiöse Stationswege. Das schweigende Innehalten an bestimmten Orten auf dem Weg zur gesteigerten Gottesnähe ist eine existenzielle Pilgererfahrung. Eine nicht-sprachliche Information wird vermittelt, die durch Betrachtung zur Selbstbefragung führen soll.

¹⁶⁵ Vgl. Abbildungen 22 und 23.

¹⁶⁶ Gomringer, Eugen; Uecker, Günther; Wolleh, Lothar: *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*. Lage (Lippe); Sankt Gallen 1979.

¹⁶⁷ Ebd. Als Faksimile reproduzierte handschriftliche Textseite von Günther Uecker (ohne Paginierung).

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

„Analphabetisches [wird] zur Qualität“¹⁷⁰, die das spirituelle Mysterium spürbar macht. Die Schweigeskulptur zeigt auch eine geistige Nähe zur altjüdischen und urchristlichen Tradition, das Wort Gottes „still“ zu lesen.

Weitere Positionen der *Schweigeskulptur* bilden Sechs *Zeitungsblöcke* mit Nägeln, die sich wie eine künstlerische Erklärung für die angestrebte Entfernung von der Sprache ausnehmen: Bereits in Zusammenhang mit der Arbeit *Analphabetisches Monument* und *Wohin führt dieser Krieg?* wurde von einer vom Künstler empfundenen „Trivialisierung des Wortes“¹⁷¹ in der übermächtigen, stetig fortlaufenden Textproduktion von Zeitungen und Zeitschriften berichtet. Die auf der Erde liegenden Zeitungsblöcke halten die Textflut zusammen, verhindern ein Lesen ebenso wie der Papier zerstörende Tisch. Die Zeitung als täglicher Informationsgarant wird zum Schweigen verurteilt, und stellt mit ihrer verstummten Gegenwart die Frage nach der Art des vermittelten Wissens. Zusammen mit dem *Tisch*, den *Wandlesepulten*, den ausgestellten *Papierzerstörungen*, einem *Schweigebuch*, den *Handverstümmelungen* und einem *Zerschlagenen Relief*, sowie einer nägelpickten *Leseskulptur* zeugt die Ausstellung erneut von dem Versuch, eine Wortgebundenheit zu überwinden. Sie will eine Sichtbarkeit des Schweigens herstellen, die für den Rezipienten wahrnehmbar werden soll. Er begegnet ausgelöschten Zeichen, sieht zunächst nichts, das lesbar wäre, und wird dennoch bewusst zum Lesen aufgefordert. Durch die Betrachtung des Unsichtbaren versucht Uecker zur Innenschau und Informationssuche anzuregen, die sich außerhalb einer in Worten fassbaren Kommunikation abspielen. Der Künstler scheint einen gemeinsamen Konsens anzunehmen, der durch die übermäßige Zerredung der sichtbaren Welt zugedeckt wird.

Wie die Untersuchung bereits offenlegte, beheimatet sich Uecker philosophisch in der Nähe des Zen-Buddhismus, der ein allumfassendes, nicht (in Sprache) teilbares Nichts als Ganzes der Welt zum Inhalt hat. In ein auf dem Boden liegendes langes Seil, das den Besucher der Reckermannschen Ausstellung durch den Galerieraum zu führen schien, bindet der Künstler eine Vielzahl von Knoten. Wie man ein Taschentuch knotet, um sich an etwas zu erinnern, scheint der Künstler mit dem *Knotenseil* eine Aufforderung zur Erinnerung an diesen Urzustand jenseits der Sprache auszusprechen.

¹⁷⁰ Als Faksimile reproduzierte handschriftliche Textseite von Günther Uecker (ohne Paginierung).

¹⁷¹ Ebd.

Anders gelagert ist Ueckers Sprachverständnis in der Installation *Brief an Peking*. Hier verwendet er sichtbare Schriftzeichen in Zusammenklang mit bildnerischen Botschaften. Im Mai 1994 reiste Uecker in die Volksrepublik China. Es ist sein zweiter Besuch, nachdem er 1989 bereits dort war. Im Interview mit Heinz-Norbert Jocks berichtet er über seine unterschiedlichen Eindrücke: Erschien ihm die Stimmung 1989 streng und paralysiert, so empfand er sie rund fünf Jahre später befreiter und toleranter.¹⁷² Er wird vor Ort künstlerisch tätig und fertigt ein „Buch“ mit dem Titel *Brief an Peking* an. Der Künstler erzählt Jocks im Interview weiterhin, wie er auf den Wunsch von Kahn Ackermann, eine Ausstellung in Peking zu machen, reagierte:

„Ich erwiderte, keine in Europa hervorgebrachten Werke nach China tragen zu wollen, vielmehr nur solche vorzustellen, die aus der Erfahrungsreise durch China hervorgingen. So kam es zu meinem „Brief an Peking“. Ja, alle meine in China und seiner Landschaft gesammelten Eindrücke und auch dem Versuch, in die Verhältnisse einzudringen, sind wie in einem Buch sinnbildhaft lyrisch auf großen, voreinander hängenden Tüchern bildnerisch notiert, durch die man wie durch große Buchseiten hindurchgeht.“¹⁷³

Bereits im Zusammenhang mit dem Reisebuch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* von 1981 wurden die Aspekte Dokumentation und Archiv besprochen, und auch im *Brief an Peking* scheint Uecker seine unmittelbaren Eindrücke im Buch zu konservieren. Hier ersetzt er allerdings vorgefundenes Material durch malerische oder schriftliche Ausdrücke. Diese bringt er auf 19 großformatige Tücher auf, die mit geringem Abstand an der Decke befestigt werden und frei im Raum hängen.¹⁷⁴ Alexander Tolnay spricht im Leporello zur Ausstellung des Briefes von einem „hängenden Buch“¹⁷⁵, durch dessen Seiten der Betrachter hindurchschreiten kann. Der Inhalt des Briefes zeigt Ueckers subjektive Eindrücke des sich verändernden Chinas auf zwei verschiedene Weisen: Er thematisiert die Spannungen des Landes zwischen Tradition, neu erwachtem Konsumbewusstsein und sozialen Problemen und zeigt gleichzeitig Farben und Formen, die er vor Ort findet: Die *Große Zeichnung* assoziiert geologische Formationen, die Tücher *Rot – Tor* und *Gelb* erinnern an die Flagge und das Staatswappen Chinas. Das Tuch *Ich will einen Hund essen* scheint sich zunächst in touristisch-naiver Weise asiatischer Kultur anzunähern. Uecker macht durch seine Erläuterungen noch eine zweite Lesart

¹⁷² Vgl. Jocks 1997, S. 74.

¹⁷³ Uecker im Interview mit Heinz-Norbert Jocks, in: Jocks 1997, S. 7.

¹⁷⁴ Uecker passt die Anzahl der Tücher der jeweiligen Ausstellungssituationen an, so dass sich immer wieder neue Konstellationen ergeben. Zumeist sind zwischen zwölf und 16 Tücher ausgestellt.

¹⁷⁵ Tolnay, Alexander: in: Ausst.-Kat.: *Brief an Peking*, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein, Berlin, 1995 (ohne Paginierung).

möglich: Das Essen von Hundefleisch ist in China seit der Kulturrevolution als bourgeoises Vergnügen verurteilt worden und somit stark zurückgegangen. Er beurteilt den politisch motivierten Eingriff in die Tradition als Kulturverlust.¹⁷⁶ Bei dem namengebenden Tuch *Brief an Peking* thematisiert er Historisches: Uecker schreibt hier die Menschenrechtserklärung der UNO vom 10.12.1948 nieder, die seinerzeit auch von der chinesischen Regierung unter Mao Tsetung befürwortet wurde. Besonders die Arbeit *Aschemensch*, die den mit Asche und Leim ummalten Umriss eines kopfüber Stürzenden oder Liegenden zeigt, scheint von der Verletzung dieser Rechte zu berichten: Uecker selbst verweist auf die Bilder vom Platz des Himmlischen Friedens im Frühsommer 1989 als Motivquelle.¹⁷⁷ Asche und Leim sind auch die Malstoffe der Tücher *Im Kreis gehen*, *Aschestelle* und *Aschespirale*. Uecker wählt das Material, weil es von Vernichtung und Neuanfang gleichzeitig zu berichten weiß. Diese Gegenüberstellung von Zerstörung und Heilung muss als ein Hauptthema des Künstlers festgestellt werden, das er durch Titelzusätze *Kann Fruchtbarkeit auf Asche gründen?* und *Verletzungen – Verbindungen* zusätzlich herausstellt.

Mit der Verwendung von Tusche in den Schriftbildern sowie der Ausstellung der Tücher als Hängebilder scheint Uecker weiterhin Besonderheiten asiatischen Kunstschaffens Einfluss nehmen zu lassen, sind doch sowohl das Malen mit Tusche als auch die Präsentation im abgerollten Hängebild traditionsreiche Komponenten fernöstlicher Ästhetik.

Entscheidend für den Werkkomplex erscheint auch die Anordnung im Raum, berichtet sie doch von der existenziellen Reiseerfahrung in einer fremden Kultur: Der Betrachter steht zunächst vor dem hängenden Komplex und sieht lediglich die äußeren Bilder. Wagt er sich aber in die schmalen Gänge zwischen die Tücher, so kann er mehr sehen. Die alphabetischen und bildlichen Botschaften wirken auf ihn ein. Er wird von ihnen gleichermaßen bedrängt, umschlossen, beängstigt und

¹⁷⁶ Uecker in einem Ateliiergehör am 21.10.2005.

¹⁷⁷ In einem Ateliiergehör am 04.05.2005 erzählt Uecker, dass ihn die Bilder der Menschen überrollenden Panzer zur Herstellung und Aufnahme des *Aschemenschen* in den *Brief an Peking* bewogen hätten. Das Motiv erschien bereits 1987 in einer Ascheserie, die Uecker als Reaktion auf das Reaktorunglück in Tschernobyl anfertigte (vgl. *Aschemensch*, *Sturz* von 1987). Durch den Kontext des atomaren Gaus stehen im Werk von 1987 verstärkt Assoziationen im Vordergrund, die den „Fall“ des Menschen aufgrund seines Hochmutes zum Inhalt haben. An die tödliche Hybris des antiken Ikarus erinnernd, der sich über die Schöpfung hinwegsetzte, um den Himmel mit selbstgebauten Flügeln zu erobern, zeigt Uecker den *Sturz* des Menschen, der Atome spaltet. Nähert man sich dem *Aschemenschen* von 1994 mit dieser Interpretation, so könnte auch hier nicht nur die Darstellung eines Opfers gelesen werden, sondern auch der „moralische Fall“ des Menschen, der aufgrund politischer Ideale Wehrlose tötet.

fasziniert. So ist die Installation als Präsentationsform hier sehr bewusst gewählt, da sie eben dieses „Umschließen“ des Rezipienten ermöglicht.

Zum Verhältnis von Bild und Sprache im Schriftbild äußert sich Uecker in einem Interview mit Friederike Kitschen:

„Die Hinwendung zum Alphabet ist bei mir als Entdeckung zu sehen. Ich entdecke mehr und mehr, was das Wort sein kann, in seiner Gegenwart und auch seiner Herkunft. Vom Bildnerischen her gesehen sind diese Buchstaben und Wörter gemalt. Sie sind von einem Bildner gemacht. Deshalb gibt es auch immer diese Verwerfungen zwischen dem Bildnerischen und dem Sprachlichen, wie der Rand eines Weges.“¹⁷⁸

Weiterhin vergleicht Uecker die Tücher mit „aufgehängter Wäsche“¹⁷⁹ und zitiert einen Zustand zwischen Benutzung, Reinigung im Wasser und Trocknen. Er beschreibt auf formaler Ebene ein Übergangsstadium, das seinen Eindrücken von China als einem im Wandel begriffenen Land entspricht.

Auf seiner Reise im Jahr 1994 lernt Uecker die Künstlergruppe Xin Kedu kennen und die Idee zu einer gemeinsamen Ausstellung in Peking entsteht. Im Dialog zu Ueckers *Brief an Peking* schuf die Gruppe nach streng rationalen Kriterien einen Komplex von 1000 auf Tischen liegenden Büchern.

In der Doppelinstitution stehen sich so zwei unterschiedliche künstlerische Konzepte gegenüber: Xin Kedu versucht durch die klare Aufstellung von Regeln jede Art der Ästhetisierung und Subjektivität aus dem künstlerischen Prozess auszublenden, während für Ueckers Arbeit beides konstitutiv ist.

Die gemeinsame Ausstellung zeigt, dass trotz unterschiedlicher Entwürfe ein Dialog und eine gegenseitige Bereicherung und Verständigung möglich ist. Die für Peking geplante Ausstellung erstickt wenige Tage vor der geplanten Eröffnung in der chinesischen Kulturbürokratie und wird vom Kulturministerium grundlos abgesagt. 1995 wird sie mit Verspätung im Berliner Kunstverein gezeigt – nach China ist sie bis heute nicht gelangt. Ueckers *Brief an Peking* findet nicht den ursprünglichen Empfänger: „Mein in tiefer Zuneigung für das Land formulierter Liebesbrief an Peking blieb ungeöffnet, ungelesen.“¹⁸⁰

Als *Bibliophiles Werk* ist der Brief aus verschiedenen Gründen zu bewerten. Zunächst verweist der Titel auf eine Klassifizierung als Schriftstück. Darüber hinaus enthält er sichtbare Schrift. Der Künstler betrachtet den Brief gleichzeitig als „Buch“

¹⁷⁸ Uecker im Interview mit Friederike Kitschen am 22.05.1997, in: Ausstellungsmappe: *Günther Uecker Brieffolge (zu den Ulmer Schwörbriefen)*. Kunstverein Ulm, Ulm, 1997, S. 6.

¹⁷⁹ Vgl. Uecker in: Ausst.-Kat.: *Brief an Peking*, hrsg. vom Neuen Berliner Kunstverein, Berlin, 1995 (ohne Paginierung).

¹⁸⁰ Uecker im Interview mit Heinz-Norbert Jocks. In: Jocks 1997, S. 82.

mit verschiedenen Seiten. Als solches funktioniert es wie das Werk *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen*, das gleichfalls Eindrücke einer Reise „wie in einem Buch“ dokumentiert und konserviert. Die gewählte Form der Installation ermöglicht es Uecker, diese Erlebnisse in eine andere räumliche Dimension zu transferieren, die den Rezipienten ganz umschließt, und somit auf die unausweichliche Auseinandersetzung mit der fremden Kultur vor Ort berichtet.

Sinnfällig ist die formale und thematische Nähe zu *Brieffolge (zu den Ulmer Schwörbriefen)* von 1996/97, zu *Dialog - Zeichen und Schriften* von 2001 und *Friedensgebote* von 2005. Auch diese Arbeiten sind Installationen, die sichtbare Schrift enthalten. Während die *Brieffolge (zu den Ulmer Schwörbriefen)* eine Auseinandersetzung mit frühen Zeichen demokratischen Denkens und gesellschaftlichen Grundlagen in Deutschland darstellt, verstehen sich *Dialog* und *Friedensgebote* als Brückenschlag zwischen Völkern und Religionen. Uecker arbeitet hier nicht, wie im *Brief an Peking*, mit Positionen andere Künstler zusammen, sondern stellt „Gesprächspartner“ in Form religiöser Textfragmente verschiedener „heiliger Schriften“ gegenüber. So scheint es, als wähle er die Form der raumgreifenden Installation besonders dort, wo sich sein Interesse gleichfalls mit der Überwindung von Distanzen auseinandersetzt. Die Installation besitzt darüber hinaus die Eigenschaft, den Rezipienten „in sich aufzunehmen“ und ihn im Raum Teil der Konstellation werden zu lassen. Dies macht sich Uecker für seine Intention zunutze, vermittelt er doch so die Tatsache, dass gleichsam jedermann Teil einer Kultur ist.

Für seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Inhalt des Abgeschriebenen kommt dem Vorgang des Schreibens eine entscheidende Rolle zu:

„Wenn man die Wörter abschreibt, erfolgt so etwas wie eine Verinnerlichung im Sinne eines Gebetes. Und wenn ich mich schon diesen Wörtern zuwende, dann ist bildnerisch Handeln und lesbar Schreiben ein ganz wichtiger Prozess, um auf die Ursprünglichkeit und auch auf diesen ethischen Ausdruck der Schrift zu kommen. Es muss auf mich übergehen, sonst würde ich nur wie ein Schreiberling abschreiben und nicht verstehen, was ich schreibe.“¹⁸¹

Das Abschreiben stellt eine mentale Beschäftigung dar, die an die verinnerlichte Schreibarbeit ostasiatischer Kalligrafen erinnert. Gleichzeitig ist das Schreiben eine historische Form des Tradierens von Inhalten. Durch die erneute Beschäftigung mit dem Text im Schreiben und dessen neu sichtbarer Präsenz im Kunstwerk befragt der

¹⁸¹ Uecker im Interview mit Friederike Kitschen am 22.05.1997, in: Ausstellungsmappe: *Günther Uecker Brieffolge (zu den Ulmer Schwörbriefen)*. Kunstverein Ulm, Ulm, 1997, S. 6.

Künstler diese Inhalte nach ihrer Aktualität und reicht diese Frage an den Rezipienten weiter.¹⁸²

Zusammenfassend lässt sich eine Vielzahl von formalen und inhaltlichen Aspekten für die Gruppe I der Autarken Einzelwerke festhalten:

Im Gebrauch von vorgefundenem Material in Form von Textkörpern ließ sich zunächst eine Integration von Sprache in das künstlerische Werk im erweiterten Sinne von Max Ernst Faust feststellen. Einige Beispiele zeigen das, zumeist gehämmerte, Verschließen des objet trouvé. Der Inhalt von Büchern verschwindet für das Auge; eine als trivial empfundene Wortübermacht in täglichen Zeitungsausgaben wird blockhaft zusammengefasst. Uecker vernagelt den Textkörper, fügt bildliche Mittel hinzu und öffnet ihn damit gleichzeitig einer neuen künstlerischen Lesbarkeit. In der *Buchverwandlung* und in *Bazon Brocks Bettgeschichte/Sintflut der Nägel* stellt er der weiterhin lesbaren Schrift bildnerische Pendants bei und wägt den unmittelbarenmittlungswert von Text und Bild ab. Bildende Kunst als Wissensvermittlung soll hierdurch jenseits eines rein alphabetischen Denkens etabliert werden.

Bei den neu angefertigten Arbeiten mit Bezug auf klassische Textkörper ist vor allem der Aspekt der Dokumentation entscheidend, der, wie durch Beispiele anderer Künstler deutlich wurde, im Bereich des künstlerischen Buches ein viel beachtetes Sujet darstellt. Hier tritt Wesentliches für Ueckers Materialauffassung hinzu: Im Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* ersetzt er textliche Information durch aufgelesene Objekte. Ihnen spricht er auf diese Weise eine vergleichbare Vermittlungsqualität zu. Die Dinge berichten von ihrer Herkunft und Geschichte ohne eine sprachliche Vermittlung. Durch die Zusammenfassung im Buchwerk gelingt es dem Künstler, den Rezipienten für den Informationscode der ihn umgebenden Objekte zu sensibilisieren. Auch die Steine der Arbeit *Zum Schweigen der Schrift/Schrank* stellen ihre informative Selbstständigkeit in der direkten Gegenüberstellung zum Papierstoß heraus. In Werken ohne formale Bezüge zu Textträgern oder ohne Schriftanteil wurde die „sprachliche“ Eigenständigkeit von Objekten weiter herausgearbeitet: Hier berichten Erde, Holz, Stoff, Pfeile und Nägel

¹⁸² Uecker gibt seiner Auffassung von einer überhistorischen Bedeutung der ausgewählten Texte Ausdruck, wenn er in die Serien aktuelle Wort- und Bildpunkte setzt, so z. B. in der *Brieffolge (zu den Ulmer Schwörbriefen)*, in die er Wörter aus dem Neonazi-Jargon und Beschimpfungen aus parlamentarischen Debatten integriert.

„wie ein Text“. Auf diese Qualität weist der Künstler häufig mit einem sprachlichen Bezug im Werktitel hin. Er bedient sich dabei einer Strategie der Irritation: Seine aus der Norm gehobene Definition von „Buch“ und „*Bibliophilem Werk*“ lässt den Betrachter stocken: Was er sieht, geht nicht konform mit seinem Erfahrungshorizont. Die Ueckerschen Werke fordern von ihm eine neue Lesetechnik und eine Erweiterung der Definition und des „Sprachgebrauchs“ ein.

Sichtbare Schrift wird auf verschiedene Weise vom Künstler benutzt: In den *Manuellen Strukturen* dienen fremde Zeichen als Ausgangspunkt der Abstraktion. Hier wird die schrittweise Entfernung vom Schriftzeichen hin zur Kommunikation mit dem Bildzeichen vorgeführt. Eine Befreiung aus syntaktischen Zusammenhängen zu Gunsten einer nicht-alphabetischen Welterkenntnis wird als vornehmliches künstlerisches Anliegen herausgestellt.

Im Environment *Schweigeskulptur* zeigt Uecker die gleiche Auslöschung der Sprache in einem Stationsweg. Hinter der zum Schweigen gebrachten Schrift soll ein freies Verstehen jenseits syntaktischer Doktrin ermöglicht werden.

Von ihm abgeschriebene Texte zeigen eine mediale Verbindung, die den Inhalten der Schriften durch die Versetzung in den Kunstraum lautstark Gehör verschafft. Im *Brief an Peking* werden erneut Text und Bildzeichen im Zusammengang ausgestellt. Hier ergänzen sich visuelle Eindrücke mit ausformulierten Gedanken und historischem Textmaterial zum dichten Erleben einer fremden Kultur.

III.2. Gruppe II. Werkzeuge und Dokumentationstafeln zu Aktionen oder Ausstellungen

Die nun besprochenen Arbeiten bestehen wie die Werke der Gruppe I als Einzelwerke.¹⁸³ Sie unterscheiden sich jedoch von diesen durch die Tatsache, dass sie sich explizit auf eine vorangegangene Aktion, seltener eine Ausstellung, beziehen. Dieser Bezug ist meist im Titel ablesbar. „Aktionskunst“ ist hier zunächst als übergreifender Begriff für alle Formen von Kunst verstanden, bei denen der Schwerpunkt auf der Handlung liegt und der Arbeitsvorgang selbst als künstlerische Äußerung begriffen wird. Im Mittelpunkt des künstlerischen Prozesses steht nicht, oder zumindest nicht primär, die Herstellung eines dauerhaften Produktes, sondern vor allem ein ephemeres Ereignis.¹⁸⁴

Vor allem in der Zeit zwischen etwa 1960 und 1975 führt Uecker eine Vielzahl von Handlungen in diesem Sinne durch. Zunächst meist im Rahmen der Gruppe Zero mit Mack und Piene, später als Einzelperson, manchmal mit wechselnden anderen Künstlern. Ist hier vielfach auf die Auflösung von Gattungsgrenzen durch den Künstler verwiesen worden, so stellen auch seine Aktionen eine solche Grenzüberschreitung im Zusammengang von Bild, Objekt und künstlerischer Handlung dar. Seit den späten 1950er Jahren setzen sich ephemere Kunstformen wie Aktion, Performance und Happening verstärkt durch und erteilen klassischen Gattungsgrenzen eine Absage. Kaum 20 Jahre zuvor hatte Clement Greenberg mit seinem Manifest *Towards a Newer Laocoon*¹⁸⁵ versucht, diese noch durch ein

¹⁸³ In Ausnahmen bestehen Arbeiten in zwei Künstlerexemplaren.

¹⁸⁴ Vgl. Jappe, Elisabeth: *Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München 1993, S. 9 f.

¹⁸⁵ Greenberg, Clement: „Towards a Newer Laocoon“, in: *Partisan Review* (New York), Jg. o.A. (1940), S. 296-310. Dt.: „Zu einem neueren Laokoon“, in: *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karl-Heinz Lüdeking. Dresden 1997, S. 56-81.

Im Titel seines Aufsatzes macht Greenberg deutlich, dass er sich um eine tradierte Frage der Ästhetik bemüht. Er bezieht sich auf Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon oder Über die Grenzen von Malerei und Poesie*, von 1766 und auf Irving Babbitts *The New Laokoön: An Essay on the Confusion of the Arts*, von 1910. Lessing untersuchte anhand einer Skulpturengruppe aus dem 1. Jh. v. Christus von Athandoros, Hagesandros und Polydoros in Gegenüberstellung zur textlichen Vorlage der „Aeneis“ Vergils die Verschiedenheit der Darstellung eines Stoffes durch die Bildende Kunst und die Dichtkunst. Berichten beide Werke, Skulptur wie Dichtung, von der mythischen Gestalt des Priester Laokoon, der die Trojaner vor der List der Griechen warnte und kurz darauf bei einer Opferfeier von einer Schlange zusammen mit seinen Kindern getötet wurde, so entdeckt Lessing doch eine Vielzahl von Unterschiedlichkeiten, die er durch das jeweilige Medium vorgegeben sieht. Greenberg schließt sich an die Frage an, ob die Existenz von Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen auch Bedingung der Möglichkeit sei, innerhalb von ihnen Werturteile zu fällen.

ästhetisches „Verbot“¹⁸⁶ von Cross-over-Verfahren zu festigen. Genau diese Techniken scheinen jedoch die Strömungen dieser Zeit miteinander zu verbinden. In einem Zusammengang von Verfahren der Neuen Musik, vermittelt durch ihren Pionier John Cage, und einer Renaissance kreativer Handlungen im Dada-Geist entstehen die neuen Kunstformen. Cages Lehre zieht maßgebliche Inspiration aus dem Zen-Buddhismus. Ueckers starke Auseinandersetzung mit dem ostasiatischen Gedankengut findet gewiss auch durch die Beschäftigung mit den Werken des Amerikaners einen Ausgangspunkt. Im Rheinland wurde diese Lehre vorgestellt und weiterentwickelt von Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik und George Maciunas. Dem Problem der Vergänglichkeit der neuen aktionalen Ausdrucksformen führte die Technik in Fotografie, Film und seit 1965 mit Sonys „Video Portapak“ eine augenscheinliche Lösung vor. So schreibt Beat Wyss im Geleit zur Publikation über Ueckers Aktionen:

„Die Künstlergeneration von Uecker versteht erstmals, die technischen Reproduktionsmedien ebenso dauerhaft wie flexibel in den Kunstbegriff zu integrieren. [...] Diente die technische Reproduktion zunächst als Beiwerk zum Festhalten der flüchtigen Aktionen, zeigt Uecker, stellvertretend für die allgemeine Entwicklung zur Konzeptkunst hin, einen zunehmend souveränen Umgang mit den Medien Fotografie, Film und Video, bis diese tendenziell die Werke ersetzen. Um Marshall McLuhans berühmten Satz abzuwandeln: Das Medium ist zum Werk geworden.“¹⁸⁷

Tatsächlich ist dies auch für die hier besprochenen Arbeiten der Fall. Allerdings liegt die Betonung dabei auf „tendenziell“, denn die große Mehrzahl der *Bibliophilen Werke* der Gruppe II integriert zwar Film und Foto, aber sie stehen fast nie allein, sondern immer in Kombination mit objekthaftem Material.

Gleichwohl fertigte Uecker rund 45 autarke Filme an, von denen einige Aktionen des Künstlers zeigen. Er zählt seine Filme jedoch nicht zum bibliophilen Œuvre.¹⁸⁸ Ein „Ersatz“ des Werkes durch das Medium ist somit für den bibliophilen Werkkomplex

¹⁸⁶ Vgl. Wyss, Beat: „Zum Geleit. Das Laokoon-Paradigma“. In: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.) *Uecker. Aktionen*. Petersberg, 2004, S. 7.

¹⁸⁷ Ebd., S. 8. Wyss wandelt hier McLuhans Satz „Das Medium ist die Botschaft“ ab. McLuhans Untersuchungen und Thesen zur Wirkungsweise neuer Massenmedien und der durch sie bedingten Veränderung des menschlichen Bewusstseins fand starke Beachtung seitens vieler Kunstschaffenden. Seine Beschreibungen der unmittelbaren Wirkmacht der Bilder schien denen, die sich bereits der neuen Techniken kommunikativ bedienten, eine entscheidende kunsthistorische wie gesamtgesellschaftliche Rolle zuzusprechen. Vgl. z.B. McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, New York, N.Y. 1964. Dt.: Ders.: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf; Wien 1968.

¹⁸⁸ Katrin Salwig nimmt eine Unterteilung der Filme vor in: Erstens Filme, die rein dokumentarisch Aktionen wiedergeben, und zweitens Filme, die als Aktion angelegt sind (z.B. *Nagelfeldzug*, *Eckenfilm*, *Henry die Hose*, alle 1969). Vgl. Salwig, Katrin: „Die Aktionen von Günther Uecker.“ In: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004, S. 63. Eine Übersicht über Ueckers Filme findet sich in: Ausst.-Kat.: *Günther Uecker. Bühnenskulpturen und optische Partituren*. Neues Museum Weimar, Weimar 2001. S. 236-240.

Ueckers nicht auszumachen. Vielmehr besteht eine gegenseitige informative Ergänzung neuer medialer und „klassisch“ gestalterischer Komponenten.

Strasse weiß gestrichen, 1961 (BW 61002 II)¹⁸⁹

Eine Kombination aus Objekthaftem und medial Aufgezeichnetem findet sich in *Strasse weiß gestrichen*. Die Arbeit besteht aus einer auf Leinwand aufgezogenen Fotografie von Peter Fischer, einer Zinkwanne mit weißen Farbresten, einem ebenfalls farbverklebten Besen und einem langen Nagel mit Schnur, der in der Wanne liegt. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme Fischers, die zumeist hinter der Wanne stehend ausgestellt wird, zeigt die Beine eines Menschen hüftabwärts, der in festem Schuhwerk auf partiell weiß bemaltem Kopfsteinpflaster steht. Im Vordergrund rechts zeigt sich in Bewegungsunschärfe der Besen, der von der Person zur Weißung der Straße benutzt wird. Durch die Beine des „Malers“ windet sich auf dem Boden eine Schnur. Die Beinbeuge der Person und der tief am Besenstiel fassende Arm, sowie die dynamische Bewegung des Bürstenkopfes vermitteln den Eindruck einer schwungvoll ausgeführten Tätigkeit. Es besteht eine unweigerliche Korrespondenz zwischen Foto und Objektansammlung, zeigen sich in der Wanne doch mit Besen, Schnur und Farbe bereits drei Protagonisten der Aufnahme. Sofort wird dem Rezipienten bewusst, dass es sich bei den ausgestellten Gegenständen um tatsächliche „Zeugen“ der abgebildeten Situation handelt. Sie berichten als „archäologische“ Überreste von einer Handlung, die durch den Titel *Strasse weiß gestrichen* genauer angegeben ist. Man nimmt sofort an, dass es sich bei der dargestellten Person um Uecker handelt, was in der Tat stimmt. Die „kopflose“ Darstellung, die der Künstler für das *Bibliophile Werk* aussuchte, scheint jedoch bewusst eine Individualisierung des Ausführenden zu vermeiden. Zusammen mit den zurückgelassenen Werkzeugen der Aktion, den „action tools“, berichtet das Werk als Dokument von der vorangegangenen Handlung, ähnlich wie das eingesammelte Material der Afrikareise im Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen*.

Die Fotografie zeigt damit einerseits den Einsatz der Gegenstände, die in der Objektsammlung erneut sichtbar sind und andererseits scheint durch die vermiedene Individualität des Ausführenden die Handlung übertragbar zu werden. Durch die immer noch verfügbaren Mittel kann die Aktion erneut und von jedem durchgeführt

¹⁸⁹ Vgl. Abbildung 24.

werden. Lediglich neue Farbe müsste beschafft werden, denn diese hat die Eigenschaft einzutrocknen, wenn man sie nicht ständig benutzt. Das *Bibliophile Werk* wird auf diese Weise als „Gebrauchsanweisung“ lesbar. Doch zu welchem Zweck sollte der Betrachter aufgefordert werden, seine Umgebung zu weißen? Die reine, stille und trotzdem das ganze Farbspektrum umfassende Bedeutung der Farbe Weiß wurde vor allem im Zusammenhang mit dem *Weißes Buch* besprochen. Der Künstler sieht im Weiß eine allumfassende und nichts unterteilende Qualität, die für ihn Grundvoraussetzung gedanklicher Freiheit ist.

Wählte Uecker im *Weißes Buch* einen Textträger, um diese Eigenschaft an einem Objekt traditioneller Kulturvermittlung zu verhandeln, so greift er in *Strasse weiß gestrichen* in seine direkte Lebensumgebung ein. Die Straße muss hier gewiss auch im übertragenen Sinne als „Weg eines Menschen“ als „Lebensweg“ gelesen werden. Es wird eine Art gedankliche „Freihandlungszone“ geschaffen, eine *Weißes Zone*, wie der Titel der am 5. Juli 1961 vor der Galerie Schmela in Düsseldorf durchgeführten Aktion lautete. Von ihr berichten die Utensilien von *Strasse weiß gestrichen*. Kurz nachdem Uecker zum engsten Kreis der Zero Gruppe um Mack und Piene gestoßen war, veranstalteten sie anlässlich einer gemeinsamen Vernissage in der Galerie Schmela („ZERO. Edition Exposition Demonstration“) und der Herausgabe der Zeitschrift *ZERO 3* eine gemeinsame Aktion. Zur Eröffnung malte Uecker mit Hilfe von Nagel und Faden einen weißen Kreis auf das Pflaster vor der Galerie. Die anwesenden Besucher, sowie mit Zero Kostümen bekleidete junge Frauen, die die Situation umstanden, traten in die feuchte Farbe der frischen Bemalung und hinterließen Spuren, wenn sie sich von der „Zone ZERO“, wie Uecker sie nannte, entfernten. Sie trugen gewissermaßen den „Weißen Raum der Stille, der Sensibilisierung“¹⁹⁰ ein Stück weit mit sich in die Stadt hinaus.

„Ein Eingriff des Publikums war in meinem Falle nicht vorgesehen. Gleichzeitig mussten die Zuschauer eingreifen, denn wenn sie über die Strasse gingen, dann hatten sie Weiß an den Schuhen und trugen es durch die Altstadt. Es war nicht geplant, dass sie animiert wurden, sondern dass sie unweigerlich damit in Berührung kamen.“¹⁹¹

Da die Helfer Seifenblasen und einen Luftballon in den Nachthimmel schickten, fand eine zusätzliche Expansion der Aktion statt.

¹⁹⁰ Uecker, zit. n.: Salwig, Katrin: „Die Aktionen von Günther Uecker“, in: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004, S. 47.

¹⁹¹ Uecker in einem Interview mit Katrin Salwig. In: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004, S. 115.

So berichtet die Objektansammlung als Dokument und Gebrauchsanweisung in beiden Fällen „wie ein Text“.¹⁹² Durch die Ergänzung des Fotos um die Aktionswerkzeuge findet eine erneute „unweigerliche Berührung“ mit dem künstlerischen Material statt. Wie ein illustriertes Buch beschreibt die Arbeit die vorangegangene Handlung und wird deshalb zusammen mit vergleichbaren Zusammenstellungen dem Komplex der *Bibliophilen Werke* zugeschlagen.¹⁹³

In der Dokumentation ephemerer Kunst, vor allem in der Fotografie, findet sich ein Paradox künstlerischen Schaffens: Einerseits wird durch die neue Praxis von Happening, Aktion und Performance der Versuch unternommen, tradierte Gattungen hinter sich zu lassen, andererseits wird durch die fotografische Darstellung, die unter Umständen noch weiter bearbeitet wird, etwas geschaffen, das erneut in direkter Verwandtschaft zum konservativen Tafelbild steht. Das Bedürfnis, neue Verhältnisse zwischen Betrachter, Künstler und Werk im Kunstkontext durch handlungsorientierte Kunst zu schaffen, läuft dem gesellschaftlich bestimmten Bedürfnis nach Bewahrung und Dokumentation der Aktion zuwider. „Bei der Eroberung des ‚Körpers als Kunstmedium‘“, schreibt Peter Weibel, „und Invasion in die Wirklichkeit kam es aber, zunächst unbemerkt, gleichzeitig zu einem Verlassen der Wirklichkeit und zu einem Verschieb der Medien.“¹⁹⁴

Für Ueckers dokumentierende bibliophile Arbeiten der Gruppe II scheint dies entscheidend: Die rein mediale Abbildung reicht ihm zumeist nicht aus, nur durch die Erweiterung mit objekthaftem Material sieht er eine ganzheitliche Dokumentation gewährleisten. So findet nur partiell ein „Verschieb der Medien“ statt. Da er sie als „Bücher“ bezeichnet, verschiebt Uecker die Arbeiten jedoch als Ganzes zu einem dritten Medium. Hier wird fotografisches, auditives oder filmisches Material mit „action tools“ oder „fall outs“ zusammengefasst. Das Bedürfnis überdauernder Dokumentation wird somit offenbar. Wie der Versuch einer Synthese

¹⁹² Uecker in einem Ateliiergehör am 04.05.2005.

¹⁹³ Uecker steht mit seiner Praxis, Werkzeuge von Aktionen in plastische Arbeiten umzuwandeln, nicht allein. Eine Vielzahl von Aktionskünstlern der 1960er Jahre überführen die ephemeren Handlungen durch Fotosequenzen oder Ansammlungen von so genannten „action tools“ oder „fall outs“ zu zwei- und dreidimensionalen Arbeiten, die als selbstständige Kunstwerke bewertet werden sollen. Vor allem Joseph Beuys bediente sich dieser Art der Archivierung in Foto und Objekten. Als Zeugen einer vorangegangenen Handlung blieben Werkstoffe und bearbeitete Gegenstände oder ganze Räume zurück. Vgl. *EURASIA Sibirische Symphonie 1963 / 32. Satz (EURASIA) FLUXUS*, 1966: „action tools“ Tafel mit Kreidezeichnung, Filz- und Fettwinkel, Hase, Stangen oder *Feuerstätte II*, 1978 (Eine Beuys-kritische „Filzkostümierung“ einer Karnevalsgruppe wird in das Environment aufgenommen).

¹⁹⁴ Weibel, Peter: „Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie.“ In: *Fotogeschichte*, 21 (1986), S. 51.

des oben beschriebenen Paradoxon vermitteln die Ueckerschen Arbeiten die Möglichkeit eines medialen Zusammengangs. Dennoch bleibt die Tatsache bestehen, dass dem ephemeren Ereignis ein Bedürfnis nach Bewahrung entgegenzustehen scheint. Die Motivation des Künstlers, den Inhalt seiner Arbeit zu konservieren und weiterhin verfügbar zu machen, zeigt sich so als stärkeres Anliegen, hinter dem die Aufgabe einer Auflösung tradierter Kunstformen wie Plastik und Tafelbild zurücktritt.

Innerhalb der rund 20 Arbeiten der Gruppe II können trotz identischem „Buchcharakter“ formale Unterschiede bestehen: Während *Lochrasen, Flämische Landschaft*¹⁹⁵ von 1967 oder *Schwarzraum – Weißraum* von 1972/75 ebenfalls mit fotografischen bzw. filmischen Sequenzen und Aktionswerkzeugen von vorangegangenen Handlungen berichten, verzichtet die achteilige Fotoserie *Uecker tanzend*¹⁹⁶ von 1968, aufgenommen von Peter Dibke, auf die Beigabe weiterer Objekte. Die Aufnahmen entstanden in der Aktion *Museen können bewohnbare Orte sein* in der Kunsthalle Baden-Baden im Jahr 1968.

„Ein museales Gehäuse zu bauen, um konkrete Ideen einer neuen Wirklichkeit zu bergen, ist soweit keine Notwendigkeit, weil diese sich selbst zu tragen vermögen, wo sie zu einem neuen Lebensraum werden.“¹⁹⁷

Im Zirkelschluss ist das Museum bewohnbar. Die „öffentlich gemachten“ Künstler Gerhard Richter und Günther Uecker nahmen Wohnung im Kunstraum.

Teil der Aktion waren wilde Tänze Ueckers, die er als „ursprünglichen Sprachgestus“¹⁹⁸ auffasst. In konsequenter Schlussfolgerung bezeichnet Uecker die fotografische Notation dieser „Sprache“ in einer zusammenfassenden Serie als „Buch“. Die alleinstehende und unbearbeitete Fotodokumentation stellt eine Ausnahme dar, anhand deren tatsächlich ein medialer „Verschub“ ablesbar geworden scheint.

Das *Tagebuch Fidelio* von 1974 besteht aus einer Ausgabe der gleichnamigen Buchpublikation und einer Schriftrolle. Zusammen berichten die Textkörper von der Zusammenarbeit des Schriftstellers Enzensberger, des Regisseurs Lehnhoff und Ueckers bei der Bremer Inszenierung von Beethovens *Leonore*. Während das Buch

¹⁹⁵ Vgl. Abbildung 25.

¹⁹⁶ Vgl. Abbildung 26.

¹⁹⁷ Uecker, Günther: „begeben wir uns aus unseren gehäusen“, in: Uecker-Schriften 1979, S. 102.

¹⁹⁸ Uecker zitiert nach Jürgen Harten in: Bibliophile Werke 1983/84 (ohne Paginierung).

Werkskizzen und Modelle reproduziert, zeigt sich die Schriftrolle als fortlaufender Gedankenstrom der kreativen Zusammenarbeit. Eine ähnliche Kombination von publiziertem und originärem Material findet sich bei der bibliophilen Arbeit *Übernagelung eines von Peter Moritz Pickshaus gesprochenen eigenen Textes* von 1978, die in zwei Künstlerexemplaren existiert. Sie beinhaltet eine Ausgabe der *Uecker-Zeitung 6-77/78*, die den Text von Pickshaus abdruckt, und aus einem Tonband, das die Störgeräusche von Ueckers Hammerschlägen während Pickshaus' Vortrag dokumentiert. Uecker zeigt hier eine Erweiterung des dokumentierenden „Buchcharakters“ in den akustischen Bereich, sozusagen ein „Hörbuch“.

Der Künstler gebraucht unterschiedliches Material, um Aktionen im Nachhinein verfügbar zu machen: Er benutzt aufgenommene fotografische, filmische und akustische Sequenzen, die seine Tätigkeit dokumentieren. Diese, nur mit technischen Hilfsmitteln mögliche Archivierung scheint ihm allerdings in nur einer Ausnahme (*Uecker tanzend*, 1968) geeignet, die vorangegangene Handlung allein verständlich zu machen. Er bevorzugt die Kombination mit „action tools“, die in einer unmittelbaren „Objektsprache“ mit Gebrauchsspuren und haptischen und olfaktorischen Qualitäten von ihrem ehemaligen Einsatz berichten. Die künstlerische Tätigkeit wird durch sie, ohne die Vermittlung durch zwischengeschaltete Instanzen wie Tonbandgerät oder Kamera, sichtbar.

III.3. Gruppe III. Bibliophile Editionen mit einem Originalbeitrag

III.3.1. Mappenwerke, Bücher

Vom Licht, 1973 (BW 73002 III); *Graphein*, 2002 (BW 02004 III); *kein fehler im system*, 1978 (BW 78016 III); *Leibbescheibung eines Nagels*, 1969 (BW 69007 III); *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*, 1979 (BW 79002 III)¹⁹⁹

Zwischen Mappenwerken und Büchern macht die vorliegende Arbeit keine Unterscheidung, da das Werkmaterial sich durch so viele Grenzfälle auszeichnet, dass eine zwanghafte Zuweisung unfruchtbar erscheint. Unverbundene Blätter eines Mappenwerkes sind häufig mittig gefalzt und in einen Buchumschlag oder in eine buchartige Kasette eingelegt, so dass der Vorgang des Betrachtens, Lesens und Umblätterns derselbe ist wie bei einem Buch. Auch Ueckers eigene Handhabung dieser Werke läuft immer in diesem „Buch-Leseprozess“ ab, bei dem die Blätter nacheinander, nicht nebeneinander, betrachtet werden.

1973 erstellt Uecker eine bibliophile Arbeit, die in Wort und Bild *Vom Licht* berichtet. Sie zeigt sich als ein Grenzfall zwischen Buch und Mappenwerk, da hier 14 mittig gefaltete, nicht paginierte Büttenpapierbogen in einer mit schwarzem Leinen bespannten Kasette einliegen. Trotz der fehlenden Bindung halten die gefalteten Seiten und auch die Verwendung der geläufigen Antiqua-Schrift stets die Assoziation mit einem tatsächlichen Buch wach. Die Bedeutung des Lichtes für das Œuvre von Günther Uecker ist in dieser Untersuchung bereits im Zusammenhang mit der Präferenz des monochromen Gebrauchs der Farbe Weiß und der Betonung von Licht und Schatten in (nagel-)strukturierten Oberflächen besprochen worden. Die Auflage der Edition *Vom Licht* besteht aus 60 arabisch nummerierten Exemplaren, 15 Vorzugsausgaben mit römischer Nummerierung und fünf Künstlerexemplaren. Durch die Umsetzung der Arbeit als Auflagenwerk kann Uecker ein größeres Publikum erreichen. Der Aspekt der Reproduktion wird im Zusammenhang mit den bibliophilen Multiples noch eingehend besprochen werden. Die stabilen, hellnaturweißen Kupferdruck-Büttenpapierseiten mit den Ausmaßen 51 cm x 102 cm zeigen vom Künstler ausgewählte Texte über das Thema Licht in Verbindung mit

¹⁹⁹ Vgl. Abbildungen 27, 28, 29, 30, 31.

Blindprägedrucken.²⁰⁰ Der Druck ist so gestaltet, dass auf ein und demselben Bogen der Text in schwarzer Times-Antiqua-Schrift aufgebracht und die Prägung vorgenommen ist, so dass das Papier eine nahtlose Verbindung des schriftlichen und künstlerischen Zeichens zeigen kann.

Der Blindprägedruck, der zur typischsten drucktechnischen Artikulation Ueckers zählt, scheint eine konsequente Fortführung der strukturierten Bildoberflächen zu sein, mit deren Hilfe sich der Künstler bereits in den 1950er Jahren von der Zweidimensionalität des Bildes zu lösen suchte. Frühe Arbeiten, wie *Schwarze Lunge* von 1957, *Silberspirale* aus demselben Jahr und monochrome strukturbetonte Arbeiten, wie *Korkenbild* von 1960 oder *Weißer Struktur abgesunken* von 1961, zeigen sich als frühe Evolutionsformen. In ihrem Aufsatz über Ueckers Prägedrucke bemerkt Ulrike Eichler diesen Zusammenhang besonders in grafisch gestalteten Arbeiten bis 1959:

„Der Künstler faltet vertikal und horizontal, um Linear- und Gitterstrukturen zu erhalten, stellt Abreibungen von strukturierten Materialien her, prägt mit Stacheln, Punzen, Dornen oder Eisenkämmen plastische Muster in das Papier und intensiviert die optische Wirkung dieser flachen Reliefs auf hellem Grund durch Aufreiben von Graphit oder Kohle“.²⁰¹

In den von Eichler beschriebenen Techniken Ueckers scheint sich eine Verwandtschaft zu den Anfängen der Schriftsprache zu zeigen. Assoziationen zu geritzten Ton- oder Wachstafeln stellen sich dabei ein. Erneut wird die vom Künstler empfundene Nähe der Kulturtechnik Schrift zur Bildenden Kunst im Œuvre sichtbar. Die farblose, deshalb Blind- oder Farblosprägung²⁰² genannte Drucktechnik vermittelt besonders das optische Bestreben dieser Strukturarbeiten, da die Höhenunterschiede der Oberfläche im wechselnden Licht das Aussehen ändern und Artikulationspunkte für die Beleuchtungssituation stellen. Das Weiß erscheint erneut als monochrome Fläche für die Bedeutung von Makellosigkeit, Hierarchielosigkeit und geistiger Freiheit. Im Blindprägedruck bietet sich für Uecker so die Möglichkeit, eine entscheidende Konstante seiner Ästhetik zu vervielfältigen und mehreren Betrachtern zugänglich zu machen. Ueckers Beschäftigung mit der Technik muss

²⁰⁰ Zwei der Blätter stehen heraus: Eine der 14 Seiten nennt Titel und Künstler der Arbeit und bringt einen kommentierenden Text von Gerhard Storck. Eine weitere Seite nennt die Textquellen und Angaben zur Auflage.

²⁰¹ Eichler, Ulrike: „Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen von Uecker“, in: Ausst.-Kat.: *Günther Uecker*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 1976, S. 52.

²⁰² Im Unterschied zum farblosen Prägedruck bestehen weiterhin: Die Linienprägung, bei der die erhabenen Teile eingefärbt werden; der Trockenprägedruck, bei dem ein farbig bedrucktes Blatt nachträglich geprägt wird; der Flächenprägedruck, bei dem der Grund und nicht die erhabenen Flächen eingefärbt werden.

gewiss im kunsthistorischen Zusammenhang mit einer Vielzahl künstlerischer Positionen wie von Joseph Albers, Piero Manzoni, Jan Schoonhoven, Heinz Mack, Hermann de Vries oder Raimund Girke bewertet werden, die sich gleichfalls mit den optischen und haptischen Möglichkeiten der Prägung beschäftigen. Die reine Blindprägung schien offenbar vielen Künstlern geeignet, die Tendenzen der neuen konkreten Kunst druckgrafisch umzusetzen.

„Die Neigung zur Monochromie, vor allem zum einfarbigen Bild in Weiß oder Weißmodulationen bei äußerster Reduktion der Bildelemente auf meist seriell angeordnete, geometrische Grundformen, war eine Grundvoraussetzung dafür. Die gleichzeitige Konzentration auf Phänomene wie Licht und Schatten, deren freies Wechselspiel auf monochrom hellen, plastisch strukturierten Oberflächen visualisiert werden sollte, musste ebenfalls zur reinen Blindprägung als adäquatem drucktechnischen Ausdrucksmittel führen.“²⁰³

So erfährt die uralte Technik, deren Ursprung in Münzprägung und Pressung von Pergament, Leder oder Metall zu finden ist, eine Renaissance zu dem Zeitpunkt, als das flache Tafelbild durch die Tendenz plastisch gestalteter Bildgründe erweitert wird. Um *Vom Licht* zu berichten, eignet sich der Blindprägedruck durch seine Befähigung, Schatten zu werfen, in besonderem Maße.

Bei Uecker wird die direkte Übersetzung der im Strukturbild gewonnenen Erkenntnisse in das Medium des Drucks bereits in den Arbeitsschritten zur Erstellung der Prägung ablesbar: Direkt auf den Druckstock, häufig ohne Vorentwürfe, nagelt Uecker ein Relief. Als Untergrund wird eine flexible Spanplatte benutzt, die den Kräfteverhältnissen in der Presse gewachsen ist. Die Nägel werden entweder fast vollständig eingeschlagen, so dass ihre Köpfe den reliefartigen Überstand bilden, oder sie werden nur ein Stück versenkt und umgeschlagen, so dass aus den erhöht stehenden Schäften eine Struktur entsteht. Im Unterschied zur freien Bildgestaltung fordert die Prägung hier eine gleichmäßigere Verteilung der Nägel und ein etwa gleichbleibendes Höhenniveau der Überstände, um ein Reißen des Papiers zu verhindern. So entsteht ein Positiv (Patrize), von der im Abgussverfahren ein Negativ (Matrize) hergestellt wird. Zwischen diesen beiden Druckvorlagen wird das angefeuchtete Papier zum Relief geprägt. Im Falle des Buches *Vom Licht* übernimmt Tünn Konerding diese Arbeitsschritte von Hand. Seit etwa 1964

²⁰³ Ulrike Eichler: „Zur Geschichte des Prägedrucks“, in: Ausst.-Kat.: *Günther Uecker*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 1976, S. 49.

übernahm er die meisten Druckaufgaben von Uecker und löste damit die Hofhauspresse in Düsseldorf ab, in der frühere Drucke, von 1960-64, entstanden.²⁰⁴

Die Prägedrucke in *Vom Licht* werden beim Öffnen der Seiten zusammen mit den ausgewählten Texten wahrgenommen. Bei den reproduzierten Schriften, die einzeln oder in Mehrzahl auf einer Seite erscheinen können, handelt es sich um Aussagen über das Licht. Sie spannen einen weiten Bogen von poetischer, spirituell-religiöser, physikalischer oder künstlerischer Provenienz und werden von Uecker in einer Art „Licht-Kompendium“ zusammengeführt.²⁰⁵ Auch der Dativ des Titels *Vom Licht* scheint in Erinnerung an solche wissenschaftlichen Lehrbücher gewählt.

²⁰⁴ Dass Uecker auch die Druckstöcke sowie die frottageartigen Durchreibungen der Patrizie, die er zu einer Überprüfung des voraussichtlichen Ergebnis anfertigt und die Probedrucke datiert und signiert, zeigt seine Bewertung aller Schritte des Verfahrens als jeweils autarken künstlerischen Ausdruck.

²⁰⁵ Die von Uecker ausgewählten Texte mit den im Impressum der Edition angegebenen Quellennachweisen sind:

Matthäus und Johannes: *Das Neue Testament unseres Herren und Heiland Jesu Christi nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, hrsg. von der Württembergischen Bibelanstalt . Stuttgart 1928, S. 7, 9, 106.

Genesis, 1. Buch Mosis: Die fünf Bücher der Weisung, Fünf Bücher des Moses. Verdeutsch von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig. 3.verb. Aufl. der Neub. Ausg. Köln und Olten 1968, S. 9.

Hildegard von Bingen: *Wisse die Wege. Scivias. Erstes Buch: Unter dem Fluch der Sünde. Dritte Schau: Mensch und Kosmos*. Ins Deutsche Übertragen und bearbeitet von Maura Böckler. Salzburg 1954, S. 109-110.

Meister Eckhart: *Die deutschen und lateinischen Werke. Abteilung die deutschen Werke*, hrsg. und übersetzt von Joseph Quint. 1. Bd. *Predigten Erster Band: Predigt 18*. Urtext S. 306,307, Übertragung S. 501. Zit. n. nach Koch, Joseph: „Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters“. In: *Studium Generale.*, Jg 13, o.J., S. 668.

Nikolaus von Cues: *De Concordia Catholica*. Liber Primus. Capitulum 7. Heidelberger Ausgabe, Bd. XIV, 1. S. 61 (Urtext). Zit. n.: Koch, J., o. O., S. 669.

John Milton: *Paradise lost. Book III: The Argument*. Zit. n.: *The Periodical Works of John Milton*. A New Edition, (carefully revised.) London 1854, S. 64-67.

Bodmer, Johann Jacob: *Johann Miltons Episches Gedicht von dem verlorenen Paradise*. Zürich 1742, S. 104-107.

Novalis: *Hymnen an die Nacht*. (Handschriftliche Fassung von 1799). Zit n.: *Novalis – Hymnen an die Nacht / Heinrich von Ofterdingen*. München o. J., S. 11-12.

Hegel, Georg Willhelm Friedrich: *Vorlesungen über Ästhetik: Die romantischen Künste*. Auf der auf Grundlage der Werke von 1832-1845. Bd. 15. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970, S. 31.

Newton, Isaac: *Opticks, Or: A Treatise on the reflections, refractations, inflections and colours of light. The first book of opticks*. Part I. Definitions I/II. London 1730, S. 1 f.

Planck, Max: „Die physikalische Realität der Lichtquanten“, (1927), in: *Naturwissenschaften*, Bd. XV, o. J., S. 629.

Einstein, Albert: „Über einen die Erzeugung und Verwandlung des Licht betreffenden heuristischen Gesichtspunkt“, (1905), in: *Annalen der Physik*. o.J. , S. 132 f.

Scheerbart, Paul: *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, (1913). Zit. n.: Harke, Else (Hrsg.): *Dichterische Hauptwerke*. Stuttgart 1962, S. 651.

Lotz, Ernst Willhelm: *Wolkenüberflagt* (Der jüngste Tag; 36). Leipzig 1916, S. 9.

Lasker-Schüler, Else: *Hebräische Balladen*, (1913) Zit. n.: Lasker-Schüler, Else: *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Friedrich Kemp. München 1966, S. 182.

Rubiner, Ludwig: *Das himmlische Licht* (Der jüngste Tag; 33). Leipzig 1916, S. 13 f.

Ortega y Gasset, José: *Über den Blickpunkt in der Kunst*. (Übertragen von Ullrich Weber.) Zit. n.: *Triumph des Augenblicks – Glanz der Dauer*. München 1963, S. 262 f.

Von der Genesis bis in die Gegenwart der Entstehungszeit des Künstlerbuches reichen die textlichen Darstellungen des Lichtes. Nach der in der Einleitung dieser Untersuchung besprochenen Definition handelt es sich bei der bibliophilen Edition um ein Künstlerbuch, da sein künstlerischer Anspruch, wie eine Untersuchung des Text-Bild-Verhältnisses zeigen kann, über einen illustrativen hinausreicht.

Es vereint Auszüge aus der Bergpredigt und visionäre Schriften der deutschen Mystik mit Texten über Physik von Newton, Einstein und Planck sowie Auszügen von Hegels Vorlesung über Ästhetik. Uecker zeigt ein textliches Statement von sich selbst und von seinen ehemaligen Zero-Kollegen Heinz Mack und Otto Piene sowie von Jeff Verheyen vor. Auszüge von John Miltons *Paradise Lost*, über Novalis bis hin zu Paul Scheerbarts *Asteroiden Roman* nähern sich in literarischer bis poetischer Form der Deutung und Bedeutung des Lichtes an. Die Anzahl der Text-Blätter kann ihrerseits als numerischer Verweis auf das Licht gelesen werden: auf die zwölfmalig unterteilte Zeit eines Jahres beim Umlauf der Erde um die Sonne. Es scheint das Bestreben des Künstlers zu sein, durch die Text-Auswahl aus verschiedenen Bereichen ein Bild *Vom Licht* zu entwerfen, das einerseits der Vielgestalt des Phänomens selbst gerecht wird und andererseits Aufschluss über das menschliche Ringen einer Annäherung daran gibt.²⁰⁶ In der Abfolge der Textblätter lässt sich keine bestimmte Ordnung erkennen und so berichtet sie von einer unhierarchischen Vernetzung der einzelnen Denkrichtungen.

Heinz Stahlhut hebt besonders an Ueckers Auswahl aus deutscher Mystik, Frühromantik und Expressionismus eine ideelle Verwandtschaft der Texte hervor:

„Den drei genannten Strömungen gemeinsam sind Gedanken über das Streben nach der möglichen Verschmelzung mit einer größeren, übergeordneten Einheit.“²⁰⁷

Das Interesse Ueckers an einem solchen Streben zeigte sich in dieser Untersuchung wiederholt im Zusammenhang mit dem Zen-Buddhismus, der ein Aufgehen des

Mack, Heinz: *Licht ist nicht Licht. Corsica 1966*. In: *Mackazin. Die Jahre 1957-67*. Düsseldorf 1967 (ohne Paginierung).

Piene, Otto: „Über die Reinheit des Lichts“, in: *Zero*, Jg. o.A. (1958), S. 24 u. 27.

Uecker, Günther: *Texte (1961-62)*. In: *Ausst.-Kat.: Günther Uecker*. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover, 1972, S. 39.

Verheyen, Jef: „Abnehmendes Licht ist zunehmendes Dunkel“. Katalogfaltblatt zur Ausstellung Jef Verheyen in der Galerie Ad Libitum, Antwerpen, 1962. (vgl. Ideenskizze)

²⁰⁶ Bei aller Unterschiedlichkeit entstammen doch alle Texte dem europäischen Kontext, die Mehrzahl sogar dem deutschsprachigen Raum. Dies kann eher zufällig sein, wenn man davon ausgeht, dass Uecker aus ihm bekannten Texten auswählte und anzunehmen ist, dass er viel Literatur in seiner Muttersprache liest. Es kann aber auch dafür sprechen, dass Uecker tatsächlich den abendländischen Facettenreichtum an Gedanken über das Licht aufzeigen wollte, um sozusagen an ausgewählten Beispielen zu demonstrieren, wie vielfältig die Beschäftigung bereits innerhalb eines Kulturkreises sein kann.

²⁰⁷ Stahlhut 1999, S. 216.

Individuums in ein allumfassendes Nichts beinhaltet. Auf den direkten Zusammenhang dieser Denkweise und der Ueckerschen Präferenz des monochromen Weiß, das das gesamte Farbspektrum beinhaltet und gleichsam als Nicht-Farbe existiert, ist in der vorliegenden Untersuchung gleichfalls hingewiesen worden und er begegnet dem Rezipienten erneut in den Blindprägedruckten *Vom Licht*. Auch konnte der allumfassende und unteilbare angestrebte „satori“-Zustand des Zen als eine Inspiration für Ueckers Versuch gelten, eine distinktive alphabetische Sprache zu überwinden. Stahlhut sieht dies auch in den von ihm herausgestellten Strömungen angelegt:

„Ebenso teilt Uecker mit den genannten Bewegungen die aus diesen Vorstellungen resultierende Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen herkömmlicher Sprache und die Forderung nach ihrer Transformierung.“²⁰⁸

So zeugen die ausgewählten Texte nicht nur von unterschiedlichen Annäherungen an das Licht, sondern auch von Ueckers anhaltendem Interesse am Verhältnis von Text und Bildsprache. Im Künstlerbuch zeigt sich allein schon in der Auswahl der Texte auf einer Metaebene erneut das Sujet Sprache. Die dort vertretenen unterschiedlichen Möglichkeiten einer Verständnisfindung finden ihre Fortsetzung im Verhältnis von Text und Bild, das gleichfalls von verschiedenen Herangehensweisen zeugt.

Dieses mediale Wechselspiel gestaltet sich in unterschiedlicher Weise: Ueckers Prägedrucke reagieren direkt auf die im Text vorgefundenen Gegebenheiten und schaffen ein künstlerisches Pendant zur textlich gelieferten Erkenntnis. Dennoch bestehen unterschiedliche Ausdrucks- und Annäherungsformen zur Erfassung ein und derselben Sache. Die Bandbreite der Text-Bild-Korrelation reicht von einer illustrativ motivierten Gestaltung bis hin zu Strukturen, die sich nur lose assoziativ auf den Textinhalt zu beziehen scheinen. Dort wo ein episch-narrativer Text verwendet wird, zeigt Uecker „figurative“ Motive. Dem Blatt mit dem Text Paul Scheerbarts, der in einem phantastischen *Asteroiden-Roman* von der Ankunft eines Kometen berichtet, dessen „Erscheinen der Gedankenrichtung aller (...) plötzlich eine ganz andere Wendung gab“²⁰⁹, stellt Uecker einen Prägedruck bei, der tatsächlich einen Kometen mit streuendem Licht darzustellen scheint. Ueckers, Macks und Pienes Ausführungen zur Bedeutung des Lichtes, die in drei vertikalen Kolumnen auf der linken Blattseite zu finden sind, steht oben auf der rechten Seite ein Nagelkopfrelied gegenüber, das an die kindliche Zeichnung einer Sonne erinnert.

²⁰⁸ Stahlhut 1999, S. 217.

²⁰⁹ Paul Scheerbart, zit. n. dem Abdruck in *Vom Licht*. Heidelberg 1973 (ohne Paginierung).

Es besetzt die gesamte Ecke rechts oben, wobei die Dichte der Erhebungen von innen nach außen abnimmt, so dass der Eindruck einer Lichtstreuung in Strahlen entsteht. Den Texten von Ortega y Gasset, Hegel und Milton, die alle auf der linken Blattseite angeordnet sind, stellt Uecker auf der gegenüberliegenden jeweils ein Seitenfüllendes Relief aus vertikal ausgerichteten Nagelstiften bei, so dass sich figürliche Assoziationen ausschließen und vielmehr die Qualität des sich ändernden Lichtes und des Schattenschlags an den Erhöhungen wahrgenommen werden kann. Auch Ueckers viel verwendete Motive der Spirale und des Kreises finden sich wieder: Die geometrisch vollkommenste Form und das gleichzeitig ureigenste Symbol des Sonnenrades zeigt er als Kreis aus Nagelköpfen, zusammen mit den Ausführungen über Physik von Newton, Planck und Einstein. Die Spirale, die Uecker aus Nagelschäften entwickelt, welche sich aus dem Strudel des Zentrums nach außen ausweiten, bringt er zusammen mit Texten von Hildegard von Bingen, Meister Eckhart und Nikolaus von Kues. Besteht zu den Beschreibungen Hildegard von Bingen eine illustrative Übereinkunft, wenn sie von einem „riesenhaften Gebilde, rund und schattenhaft“²¹⁰ berichtet, so zeigt die Spirale zu Meister Eckharts und Nikolaus von Kues Texten eher eine gedankliche Beziehung. Beide berichten von einer angestrebten Annäherung an ein göttliches Licht und der Bewegung darauf zu, was Uecker im Strudel der Spiralförmigkeit sichtbar werden lässt. Die klassische Aufteilung des Text- und Bildbereiches durchbricht er in dem Blatt mit Else Lasker-Schülers und Ernst Wilhelm Lotz' Text, sowie auf der Seite mit Ludwig Rubiners Schrift „Das Licht“. Sinngemäß scheint Uecker auf die Textinhalte einzugehen, wenn er die Zonen von Text und Relief vermischt, beschreibt doch Lotz' Gedicht: „Licht umzieht mich, umsingt mich, umfließt mich“ und spricht Else Lasker-Schüler von dem Wunsch nach Gottesnähe und Aufgehobensein „goldverklärt in deinem Reich, aus tausendseeligem Licht“.²¹¹ Auf diesem Bogen füllen Nagelschäfte gleichmäßig die gesamte Fläche aus. Rubiners Worte, die eine beängstigende Szenerie entwerfen, in der das Licht sich unheilvoll über die Welt breitet, werden von unregelmäßigen (Nagel-)Fragmenten begleitet, die sich der Textzone bemächtigen, wie sich das Licht der Welt im Text. Auf diese Weise erhalten Ueckers Nägel eine unheilvolle, beinahe zerstörerische Wirkung.

Novalis' Gedicht wird nicht von der Prägezone überlagert, doch drängt diese die schmale Textkolumne ganz an den rechten Rand, so als wolle der Künstler den

²¹⁰ Hildegard von Bingen, zit. n.: ebd.

²¹¹ Ernst Wilhelm Lotz und Else Lasker-Schüler, zit. n.: ebd.

Rezipienten auffordern, in Leserichtung zuerst die Bildanteile und dann das Gedicht „zu lesen“. Auszüge aus dem Alten und Neuen Testament begleitet Uecker mit einem fließenden Strom aus Nagelschäften, der wie ein Fluss oder – in Aufsicht – wie eine Herde wirkt. Jef Verheyens Satz: „Abnehmendes Licht ist zunehmendes Dunkel“²¹² wird in Verlängerung der Zeile eine Reihe von Nagelköpfen angeschlossen, die zum rechten Bogenrand ihren Abstand immer weiter verringern und so Verheyens Verhältnisbehauptung zu illustrieren suchen.

In seinem dem Künstlerbuch eingelegten Text schreibt Gerhard Storck zusammenfassend:

„Dauer, Fortbestehen und erhoffte Erfüllung dieses Traumes von der Identität des Menschen mit dem Licht werden sichtbar in den gefundenen Texten von der Genesis an. Sie liefern hier den Grund für den überstrahlend umschriebenen Raum, der die frei werdenden Gedanken aufnimmt. In diese weiße Leerstelle hat Uecker Spuren des Lichtes geprägt, die sich plastisch mit dem Ideengrund verbinden: die Metamorphose fliegender Gedanken in Energien des Sehens.“²¹³

So kündigt *Vom Licht* von Ueckers Auffassung, dass eine grundsätzliche Verwandtschaft zwischen Text und Bild bestehe. Beide Medien erfahren durch ihr Gegenüber eine Erweiterung. In einem rezeptorischen Wechselspiel werden Sinngehalte verglichen und schließen sich, im ästhetischen Werk verbunden, zu einem untrennbaren Sinnträger zusammen. Hier zeigt sich, nach Stahlhut, die Annahme „dass zwischen Literatur und Bildender Kunst eben nicht ein Gesetz von Sukzession und Simultaneität bestehe“ und die von Lessing im Laokoon formulierte Dichotomie der Kunstformen hier unterlaufen würde.²¹⁴ Diese Auffassung ist Grundvoraussetzung für die Überwindung von Gattungsgrenzen zugunsten einer hybriden Form, die auf verschiedenen Rezeptionsebenen vermitteln kann – wie das Künstlerbuch sie darstellt – und wie sie nicht zuletzt von Uecker angestrebt wird. So meint auch Gerhard Storck:

„Licht als Medium, um alles Körperliche abzustreifen, als Verbindungsweg zwischen zwei denkbar anderen Welten; Licht als Quelle der Poesie und erste Idealität im Reiche der Ideen; die psychische Wirksamkeit des Lichtes und der physikalischen Theorien: all das scheint von den Texten her und ist im Weiß eingepägt.“²¹⁵

2002 erstellt Uecker mit *Graphein* ein weiteres Kompendium, das dem *Bibliophilen Werk Vom Licht* auf verschiedene Weise ähnelt. Erneut kommen Autoren zu Wort und wiederum werden in der von Edouard Weiss und Dorothea van der Koelen herausgegebenen Edition Nagel-Blind-Prägedrucke verwendet. Diesmal sind die

²¹² Jeff Verheyen, zit. n.: ebd.

²¹³ Gerhard Storck, zit. n.: ebd.

²¹⁴ Vgl. Stahlhut 1999, S. 223.

²¹⁵ Gerhard Storck, zit. n. dem Abdruck in *Vom Licht*, 1973 (ohne Paginierung).

zwölf auf festen Büttenpapierbogen gedruckten Originale alle mit großen Nagelköpfen gestaltet, so dass Assoziationen an Blindenschrift wachgerufen werden. Diese Ähnlichkeit unterstreicht die Verwandtschaft von Bildender Kunst und Schrift. Die weiteren 30 Text-Bögen beschäftigen sich inhaltlich und formal mit der Bedeutung der Schrift. Wie im Buch *Vom Licht* die kulturelle Bedeutung des Lichtes untersucht wird, so werden hier Aussagen über die Schrift und deren Beispiele aus verschiedensten Kulturen und Zeiten zusammengetragen.

Das 50 cm x 70 cm große und dadurch in seinen Einzelblättern bildhaft wirkende Buch ist büttenkaschiert und mit Prägungen auf Front und Lederrücken versehen. Es versammelt Prägedrucke und Textblätter im losen Verbund und erschien in einer Auflage von 120 Exemplaren.²¹⁶ Die von Uecker und Edouard Weiss ausgewählten Schriften und Texte spannen einen Bogen durch die Geschichte des Schriftzeichens. Die Präferenz liegt hier auf kalligrafisch anspruchsvollen Schriften wie der Keilschrift Mesopotamiens, ägyptischen Hieroglyphen, phönizischen Zeichen, arabischen und hebräischen, arabeskenhaften Typen und asiatischen Schriftzeichen. Auch schrifthistorisch bedeutsame Zäsuren wie die *Stele des Romulus* und der *Codex Sinaiticus*, von denen sich das heute gebräuchliche lateinische (bzw. griechische) Alphabet ableitet, sind in das Kompendium aufgenommen worden. Neben den durch die Unkenntnis der Schriftbedeutung zunächst optisch wahrgenommenen Schriftstrukturen versammelt das Buch *Graphein*, dessen griechischer Name etymologisch nicht nur die Bedeutung des Schreibens, sondern auch des Malens und Zeichnens transportiert, Jahrhunderte übergreifende theoretische Überlegungen, Poesie und Textfragmente, die sich alle der Bedeutung der Schrift anzunähern suchen. Religiöse Texte aus Thora und Bibel werden zusammen mit Auszügen von Platon, Plinius und Herodot gezeigt. In Textfragmenten von Rimbaud, Tardieu, Malraux und Shakespeare ebenso wie von dem asiatischen Gelehrten Shitao wird das Bemühen um eine Ergründung von Wesen und Sinn der Schrift ablesbar. Einige Textbeispiele zeigen, wie sehr Ueckers Auffassung, Sprache sowohl als sinngemäßes wie als optisches Phänomen zu begreifen, von diesen Positionen geprägt ist und wie sehr sprachliche und das bildliche Zeichen verwoben sind im gemeinsamen Auftrag, Welt für den Menschen begreifbar und mit humanen Mitteln „beschreibbar“ zu

²¹⁶ Im selben Jahr erscheint im Chorus Verlag in der Reihe *Kunst Theorie* eine Hardcover-Publikation zu *Graphein*, mit einer Einleitung von Christoph Brockhaus versehen, die einzelne Blätter des Werkes reproduziert: Uecker, Günther: *Graphein. Schreiben – Malen – Zeichnen*. München 2002.

machen. Mit *Graphein* zeigt Uecker die Quellen vor, die ihn bewegten, an den Rändern der Sprache und der Bildenden Kunst Brücken zu bauen.

Die Beschreibung Shitaos zur Bedeutung der chinesischen Kalligrafie fasst alle für Uecker entscheidenden Aspekte dieser Schreibkultur zusammen, unabhängig davon, ob das bildliche Zeichen als Buchstabe geschrieben oder als Nagel eingeschlagen wurde:

„Die chinesische Kalligraphie ist Meditation.
Man muss den vier Schritten des „Sehens“ folgen:
Sehen,
nicht mehr sehen,
sich im Inneren des Nicht-Sehens verlieren,
Wieder sehen.
Eine einzige Geste des Innehaltens:
jene der rechten erhobenen Hand, die den Pinsel
mit der Spitze nach unten hält. Alles hängt an dieser Spitze.
Wenn die Hand vom Geist belebt wird,
legen Flüsse und Berge ihre Seele dar.“²¹⁷

Paul Klee ist mit einem Ausspruch zitiert, der sich gleichfalls im Ueckerschen Œuvre umgesetzt sieht. Auch Klee forschte mit seinen *Geheimschriften* an der visuellen Möglichkeit von Schrift und seine in *Graphein* vorgezeigte Feststellung „Schreiben und Zeichnen ist ein und dasselbe“²¹⁸ wirkt wie die Unterstreichung zu Ueckers Serie der *Manuellen Strukturen* von 1974.

Die Sammlung zur Schriftbedeutung ordnet sich in zwölf Kapitel, deren zwölf Texten jeweils ein Blindpräggedruck folgt. Mit dem monochromen Naturweiß antwortet Uecker in eigenen Regeln dem Schwarz und Weiß der Schrift. Die Grauschattierungen des Schattenschlags, den die Erhöhungen (bzw. Vertiefungen, betrachtet man auch die Rückseiten der Drucke) hervorrufen, zeigen die Eigenschaft der Ueckerschen Kunst, veränderbar zu bleiben. Sein künstlerischer Ausdruck macht keine Aussage „schwarz auf weiß“ fest. In gewisser Weise besteht so auch zum Schriftzeichen eine Kohärenz, wird doch auch die Bedeutung von Texten immer von kultureller, soziologischer und psychologischer Beschaffenheit des Rezipienten abhängig sein. Verständnis bleibt gebunden an Ort und Zeit des Augenblicks der Wahrnehmung. Darüber hinaus besteht eine Analogie von An- und Abwesenheit des Zeichens bei Druck- und Schriftzeichen. Dazu wird Jean Tardieu in *Graphein* zitiert:

„Der Abstand zwischen Zeichen der Schrift, das ist nicht nur das Weiß der Seite oder die Körnung des Steins, das ist auch der Raum, vielleicht der Tag oder die Nacht.“²¹⁹

²¹⁷ Shiato, zit. n.: Uecker, Günther: *Graphein*, hrsg. von Dorothea van der Koelen und Edouard Weiss. Mainz 2002 (ohne Paginierung).

²¹⁸ Paul Klee, zit. n.: ebd.

²¹⁹ Jean Tardieu, zit. n.: ebd.

Die Ueckersche Präferenz für den mit Nägeln gestaltetem Blind-Prägedruck zeigt sich gleichfalls in der Zusammenarbeit mit dem konkreten Poeten Eugen Gomringer. 1971 begleiten fünf Drucke eine Ode des Dichters im Buch *einsam gemeinsam*. 1978 entstand mit *kein fehler im system* eine weitere Koproduktion mit einem Text von Gomringer und sieben lithographierten Prägedrucken Ueckers. Der Kernsatz „kein fehler im system“ wurde einem Computer als Permutationsaufgabe eingegeben. Heraus kam ein riesiges Wortspiel, bei dem alle 18 Buchstaben des Satzes sowie die drei Leerzeichen in allen möglichen Variationen kombiniert werden. Dieses sprachliche Rechenexempel veranschaulicht in besonderer Weise das Interesse Gomringers an der Sprache, die er als Material begreift, erforscht und bearbeitet. Aus der gigantischen Vielzahl der Möglichkeiten traf er für das Buch eine Auswahl von veränderten Sätzen. Diese sind mal mehr mal weniger verständlich, mal weise, selbstironisch, redundant oder tautologisch vom Automaten hervorgebracht. Die grenzenlos scheinenden Möglichkeiten der sprachlichen Vielfalt sind hier zu erahnen, zumal der Ausgangspunkt ein verhältnismäßig kleiner „Material(ein)satz“ ist, gemessen am menschlichen Gesamtwortschatz. Ueckers etwa auf der Mitte der Büttenpapierbogen aufgebrachten Nagelreihen sind mit lithographierten schwarzen Fingerabdrücken versehen. Alle Bögen, die Text und Abbildung im unbeständigen Wechsel zeigen, liegen lose einem pergamentumschlagenen Kartoneinband ein. Auch die Vertiefungen der monochrom-naturfarbenen Rückseiten der Prägedrucke bleiben sichtbar. Eine direkte Entscheidung zwischen recto und verso bleibt zunächst schwer. Diese Umkehrung kann als bildliche Bezugnahme auf das von hinten nach vorne „Verdrehen“ des Wortmaterials gelesen werden. Uecker nimmt in der Motivwahl, bestehend aus maschinelltem Nagel und menschlichem Fingerabdruck, direkt Bezug zu Gomringers Vorgehensweise, die sich der Technik in Form des Computers bedient und die ihren Sinn aber erst durch das menschliche Bedürfnis erfährt, das Gelesene zu verstehen. In diesem Spannungsfeld von Technik und Mensch breiten sich Sätze aus zwischen „fehl keiner im system“, „kein system mir fehle“ oder „systemfehler im keim“, welches mit der Einsicht endet „im system ein fehler“.

Neben den Prägedrucken bestehen auch Publikationen mit Lithografien und einige Mappenwerke, die sich auf fototechnische Methoden stützen. Zum Beispiel die frühe Grafik-Mappe *Leibbeschreibung eines Nagels* von 1969. Sie erscheint, herausgegeben von der Frankfurter Galerie Klaus Lüpke, in einer Auflage von 100

Exemplaren. Hier widmet sich Uecker in acht Blättern seinem Mediator und bezeichnet die Arbeiten als „Huldigung – an den Nagel gehängt“.²²⁰ Der Titel zeigt die beinahe „zwischen-menschlich“ anmutende Verbindung, die der Künstler zum Objekt empfindet, wenn er vom „Leib“ des industriellen Gegenstandes berichtet. Gleichzeitig ist der Leib auch als äußerliche Erscheinung zu verstehen im Gegensatz zur Beschaffenheit des Nagels als Zeichen. Dennoch scheinen die technisch aufwändigen Bilder eine so genaue „Leib“-Studie des Nagels aufzunehmen, dass man ein Stück weit nachspüren kann, wie Ueckers Erforschen des Zeichens auf die „Psychologie“ des Gegenstandes zielt; darauf, was er bedeutet als verbindendes, penetrierendes, zerstörendes und selbst in der Zerstörung verletztes Zeichen, zwischen humaner konstruktiver Schaffenskraft und destruktiver Aggression. So zeigt Uecker mit Hilfe von Hochdrucken der Makroaufnahmen Tünn Konerdings, die über einen damals neuartigen Film kopiert und dann in Zink geätzt wurden, reduzierte Nahaufnahmen eines Nagels. Das optische Ergebnis dieser Technik erinnert an eine Tontrennung, die das ursprüngliche Foto in seine Schwarz- und Weißbestandteile zerlegt. So werden die Mittelwerte der Fotografievorlage ausgelöscht und die wesentliche Merkmale des Nagelkörpers, seine Struktur des Kopfes, die Rillen des Schaftes, Beschädigungen der Oberfläche und die keilförmige Spitze sichtbar. Diese reduzierten Bilder übersetzten die Aufnahmen in eine Sprache, in der Uecker die Beschaffenheit seines Bildmaterials „beschreiben“ kann.

Das Moment der Reduktion findet sich auch in der Mappe *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*. Sie erscheint im Sommer 1979 als gemeinsame Publikation der Edition Haberbeck in Lage (Lippe) und dem Sankt Gallener Erker Verlag. In normaler Version und als Vorzugsausgabe umfasst die Gesamtauflage 920 Exemplare, bestehend aus 17 mit Offsetdruck und Hand-Siebdruck hergestellten „Fotoumwandlungen“ Ueckers und der Reproduktion einer *Papierzerstörung*. Die 100 Mappen der Vorzugsausgabe besitzen dieses Blatt im Original neben drei faksimilierten Seiten eines handschriftlichen Textes des Künstlers. Die bearbeiteten Fotografien stammen von Lothar Wolleh, die dieser während der Ausstellung der *Schweigeskulptur* in der Kölner Galerie Reckermann 1978 anfertigte. Die Bedeutung der Arbeit und der Ausstellung für den Komplex der *Bibliophilen Werke* ist in dieser Untersuchung wiederholt dargestellt worden. Mit weißer und grauer Farbe schaltet Uecker alles ihm auf den Fotografien nebensächlich erscheinende aus: Fenster,

²²⁰ Günther Uecker, zit. n. dem Beiblatt, das der Mappe *Leibbeschreibung eines Nagels*, 1969 (BW 69007 III) beigelegt ist.

Stufen, Fußleisten der Galerie verschwinden und ein Raum entsteht, der dem Künstler besser geeignet scheint, das *Schweigen der Schrift* wahrnehmbar zu machen. Wie Eugen Gomringer in einem Beiheft der Mappe schreibt:

„Das Schweigen der Schrift ist jetzt ein Schweigen, das sich aus zeichenhaften Relationen, Blickwinkeln und Graufächen verschiedener Stufen zusammensetzt. Gewaltsam hat Uecker den ursprünglichen Raum reduziert, begrenzt und zugemacht. [...] In solchen Bildräumen, in denen alles zum Schweigen gebracht worden ist, um das Schweigen von Grund auf wieder wahrnehmbar, erfahrbar werden zu lassen, ist die Begegnung mit dem Schweigen bedingungslos.“²²¹

So gelingt es Uecker, im Mappenwerk eine Atmosphäre des Schweigens entstehen zu lassen, die der Besucher der Reckermanschen Ausstellung in der direkten Auseinandersetzung mit der *Schweigeskulptur* empfunden haben mag. Trotz der in den Bildern der Mappe anzutreffenden Annäherung an die Stille beherbergt sie doch auch Sprache in textlicher Vermittlung: Neben den Faksimile-Seiten von Uecker, in denen er sich zum *Schweigen der Schrift* äußert, wird ein begleitender Text von Eugen Gomringer beigelegt. Erneut zeigt sich das ambivalente Verhältnis des Künstlers, das sich zwischen einer Überwindung der Sprache und einer Allianz zu dieser entwickelt.

So schafft Uecker allein und in Kooperationen in seinen Mappenwerken und Büchern immer wieder einen engen Zusammengang von Kunst und Sprache. Über den Ort des Buches hinaus nimmt er die Sprache rein faktisch in seine Editionen auf und räumt ihr damit denselben inhaltlichen Wert wie der künstlerisch gestalteten Fläche ein. Er wägt im Umblättern jeder Seite den Informationswert des einen gegen den des anderen ab. Dabei kommt es zu keiner endgültigen Bewertung. Vielmehr bleibt auch hier der „Waagebalken“, wie bei der objekthaften Arbeit *Druckwerk* von 1974, in der Schwebe.

²²¹ Eugen Gomringer in einem Beiheft zur Mappe *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*, das die Edition Haberbeck und der Erker Verlag Sankt Gallen zur Promotion der Mappe herausgaben. Lage (Lippe); St. Gallen, 1979(ohne Paginierung).

III.3.2. Objekthafte Multiples

Das folgende Kapitel fasst alle objekthaften Multiples zusammen: solche, bei denen ein Buch oder ein vergleichbarer Textkörper verwendet wurde, und solche, die aus anderen Materialien bestehen.

Neben den zahlreichen Publikationen edierter Mappenwerke und Bücher schafft Uecker eine eher kleine Anzahl dreidimensionaler bibliophiler Multiples. Bereits 1968 beschäftigte Uecker sich mit der Möglichkeit der Reproduktion:

die reproduktion als kunstwerk

vervielfältigen wir uns,
verschwenden wir uns in der vielzahl,
in der reproduktion werden wir gleich-gültig²²²

*Nagel mit weißer Farbe übergossen, 1966 (BW 66003 III); Texte zur Kunst, 1997 (BW 97003 III); Loch, 2000 (BW 00004 III)*²²³

1966 gestaltet Uecker ein postkartengroßes Aufagewerk, das in einer Auflage von 2000 Stück in der Kineticism Press in New York erscheint. In einem Plastikkästchen aufbewahrt, durch ein Vlies geschützt, befindet sich eine Holzplatte, in die mittig ein einzelner Nagel eingeschlagen wurde. Mit weißer Farbe übergossen, verschmelzen Brett und Nagel zu einer Form. Die ursprüngliche Materialität der Objektverbindung wird gleichsam zurückgenommen und die so „entmaterialisierte“ Form kann Anschauungsobjekt eines kinetischen Vorgangs werden. Zwar bewegt sich das Objekt nicht selbst, wird aber durch den veränderbaren Lichteinfall gestaltet, der den Schattenschlag des Nagels auf der monochromen Oberfläche bestimmt. Die Relativität und Veränderbarkeit von Zuständen wird so anhand des kleinen Multiples ebenso wie an den großformatigen Nagelbildern Ueckers nachvollziehbar. Der Rückseite des Werkes ist ein Papierblatt im Postkartenformat und -layout aufgeklebt. Hier wird die Serie „Kineticism“ und die Auflagenzahl angegeben. Wenn sich auch durch die empfindliche Beschaffenheit des Objektes eine tatsächliche Verschickung verbietet, so entsteht durch die postalische Gestaltung dennoch der Eindruck eines mobilen Mediums, das zur Verbreitung gedacht ist. Die Möglichkeit zur größeren Verbreitung von Kunstobjekten durch die erhöhte Auflage im Multiple wird damit zusätzlich betont. Durch die Reproduzierbarkeit durchbricht das Werk den elitären Kreis von Galerie, Sammler oder Museum und wird für ein weiteres Publikum

²²² Günther Uecker in: Uecker-Schriften 1979, S. 40. (Das Gedicht stammt von 1968.)

²²³ Vgl. Abbildung 32, 33, 34.

erschwinglich, dringt in die Gesellschaft ein und besetzt zunehmend Alltagsumgebungen. Diese Durchdringung von künstlerischem Raum und alltäglichem Leben muss als Anliegen vieler demokratischer Kunsttendenzen der 1960er Jahre bewertet werden. Vor allem Fluxus und Vertreter der Op-Art verfolgten dieses Ziel vielfach in Form von Multiples. Die Postkarten-Rückseite der Ueckerschen Arbeit erinnert darüber hinaus an die Kunstpostkarten von Joseph Beuys (Edition Staeck), der Multiples in den Kontext erhöhter Zugänglichkeit von künstlerischen Ideen stellt:

„Ich bin interessiert an der Verbreitung von physischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin.“²²⁴

Somit ist Ueckers *Nagel mit weißer Farbe übergossen* gleichfalls als „physisches Vehikel“ zu verstehen. Die Form einer Postkarte, die gewöhnlich textliche Botschaften transportiert, betont den bibliophilen Kontext. Dieser ist darüber hinaus durch das zusammen mit der Karte im Plastikkästchen liegende Büchlein „Günther Uecker“ von Willoughby Sharp auszumachen. Dadurch liefert Uecker dem Betrachter des Multiples einen Interpretationsansatz mit und stellt der „Objektbotschaft“ eine sprachliche bei. Dieser Zusammengang von Schrift und Bild fiel in der bisherigen Betrachtung immer wieder auf und ist als Ueckers Strategie zu begreifen, dem Rezipienten auf verschiedenen medialen Ebenen seine Intentionen näher zu bringen. Viele Arbeiten werden hybride Konstruktionen, in denen sich bildliche und textliche Information chiastisch überkreuzen. Die Postkarte mit bildlicher und sprachlicher Seite, die hier um das Heft ergänzt wurde, stellt von vornherein eine Überkreuzung zweier Vermittlungsmechanismen dar. Jacques Derrida bemerkte 1982 zur Postkarte,

„dass man nicht weiß, was vorne oder hinten ist, hier oder da, nah oder fern (...), recto oder verso. Noch was das Wichtigste ist, das Bild oder der Text, und im Text die Botschaft oder die Legende oder die Adresse.“²²⁵

²²⁴ Schellmann, Jörg; Bernd Klüser (Hrsg.): *Joseph Beuys – Werkverzeichnis Multiples und Druckgraphik 1965-1985*. München; New York, N.Y. 1985, S. 2.

Aus der zu Beginn der „Moderne“ eingeführten Postkarte, die dem massenhaften Bedürfnis nach schnellem und günstigem Informationsaustausch nachkommen sollte, entwickelten Künstler seit etwa 1880 die besondere Gattung der Künstlerpostkarte. In den Anfängen handelte es sich bei der künstlerisch ausgearbeiteten Vorderseite der Karten meist um gemalte Landschaftsansichten oder Fotografien. Im 20. Jahrhundert begleitet die Künstlerpostkarte zum Beispiel das Werk von Diter Rot, On Kawara oder Jenny Holzer. Die Wechselwirkung von Text und Bild wird hier am Kommunikationsmedium verhandelt. Für die auflagestarken Arbeiten steht der demokratische Aspekt im Vordergrund. Vgl. zur Geschichte der Künstlerpostkarte: Ausst.-Kat.: *Die Künstlerpostkarte*. Altonaer Museum, Hamburg; Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg; Deutsches Postmuseum, Frankfurt a. M., 1992.

²²⁵ Zit. n.: Hedinger, Bärbel: „Künstler, Post, Karte – Eine Einleitung.“ In: Ausst.-Kat.: *Die Künstlerpostkarte*. Altonaer Museum, Hamburg; Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg; Deutsches Postmuseum, Frankfurt a. M., 1992, S. 9.

Die hier herausgestellte Motivation, Verbreitung und „Demokratisierung“ von Kunst voranzutreiben, gilt für alle der hier besprochenen Arbeiten, ebenso, wie es für die nicht objekthaften Editionen festgestellt wurde. Der Unterschied liegt gewiss in der Präsentationssituation: Ein Buch oder ein Mappenwerk, solange es sich nicht in einzeln gerahmten Blättern präsentiert, erfährt man beim Blättern oder Herausnehmen aus einer Mappe oder einem Schubert. Es ist nicht vollständig auf den ersten Blick sichtbar und muss geöffnet werden. Das dreidimensionale Multiple, das zumeist sichtbar im Raum steht oder hängt, hat auch eine Seite, von der man es zuerst wahrnimmt, aber es verlangt zumeist nicht die Berührung durch den Rezipienten.

Bei dem *Kunstjahrbuch 75/76 mit Nagel durchbohrt* von 1979, erschienen im Verlag Jürg Brodmann in Basel, verzichtet Uecker auf eine textliche Beigabe wie in *Nagel mit weißer Farbe übergossen*. Lediglich die Schrift auf dem Umschlag des Jahrbuchs bleibt lesbar. Dies ist auch bei dem Aufagewerk *Texte zur Kunst* von 1997 der Fall, bei dem Uecker das periodische Heft gleichfalls mit einem Nagel durchschlug. Der Leitartikels der bearbeitete Ausgabe (7. Jahrgang, Nr. 26) vom Juni 97' wirft mit seinem Titel auf dem Cover die Frage auf „How big is your Monograph?“ Uecker beantwortet diese Frage mit einem einzigen Schlag: Die schriftliche Frage scheint der Künstler mit seiner eignen Unterschrift in Form seines markenzeichenhaften Nagels zu beantworten. Er spielt auf diese Weise gleichermaßen mit dem ihm zum Synonym gewordenen Begleiter als Signatur und mit der tätigen Gegenposition zum textlichen Kunstdiskurs.

Auch stehen diese Arbeiten in unmittelbarer Nähe zu vernagelten Büchern und Zeitungen, wie sie zuvor anhand von *Bleibuch Who is Who?*, *Weißes Buch* oder *Alphabetisches Monument* vorgestellt wurden. Auch im Multiple wird ein Text verschlossen. Bei den vorgestellten Werkbeispielen handelt es sich um einen Text, der sich selbstreflexiv mit Kunst auseinandersetzt. Ueckers Misstrauen der Sprache gegenüber, das sich wiederholt am bibliophilen Werkkomplex mit dem Bestreben ihrer Überwindung zeigte, ist hier erneut „ablesbar“. Wieder wird Schrift ihrer Lesbarkeit entzogen und durch den Nageleinschlag des Künstlers wird eine neue Botschaft in den Textträger eingeführt. Damit eröffnet er eine neue Lesbarkeit als Kunstwerk. Der zurückgebliebene Nagel setzt die künstlerische Handlung als Informationsträger der Schrift entgegen.

Dies geschieht in ähnlicher Weise in der multiplen Arbeit *Loch* aus dem Jahr 2000. Hier wird der Textträger nicht verschlossen, sondern verbleibt in Form einer Holzgerahmten Schiefertafel von vorneherein unbeschrieben. Entscheidend ist das mit einem Bindfaden an die Tafel gebundene Schreibwerkzeug: ein Nagel. Er dient erneut als Informationsvermittler und ersetzt die tradierte Kreide. In der Mitte der Tafel hinterließ er seine Botschaft: ein *Loch*. Er beschädigt das inzwischen altertümlich anmutende Instrument schulischer Wissensvermittlung, durchschlägt es und eröffnet á la Fontana die Möglichkeit eines „Dahinter“. Die künstlerische Tätigkeit überwindet tradierte Gelehrsamkeit und verweist auf einen neuen Gedankenraum. 1979 verwendet Uecker in einem Interview mit Stephan von Wiese den Begriff des Lochs in Verbindung mit einer geistigen Offenheit, die für die Herstellung von Kunst notwendig sei:

„Und da kommen wir eigentlich zu dieser Eigenart der Kunst: Wie entsteht etwas, was durch Konventionen als Kunst bezeichnet wird? Es geschieht dies einfach über die Sensibilität, über die Kontemplationsfähigkeit eines Menschen, der sich die Offenheit erhält [...] Der empfindet dann eine solche Existenz, die verwandelt Ausdruck findet in ihm selbst, denn durch die Öffnung wird er wie ein Loch – ich bezeichne mich als Loch in diesem Fall –, man macht sich zu einem Loch, und durch den Einfall kann man einfältig bleiben. Aber durch die Fähigkeit, den Einfall zu verwandeln, wird man sehen, wenn er ins Auge fällt, wenn man hört, wird man hörend. Der Einfall steigert die Wahrnehmung, und das, was daraus hervorgeht, ist meine ich, Erkenntnis; und den ganzen Vorgang bezeichne ich als Geistesgegenwart.“²²⁶

So ist das *Loch* beides: Die Öffnung, durch die ein Einfall dringt, und die Person des Künstlers, der den Ort des Nichts bezieht, um offen zu bleiben.

III.3.3. Sonderfall: Vorzugsausgabe

An dieser Stelle sollen Publikationen Erwähnung finden, in denen sich der originäre Teil der künstlerischen Arbeit meist auf einige wenige Blätter beschränkt. Sie nehmen eine Sonderposition ein, da sie verschiedenen Gruppen der *Bibliophilen Werke* zugeordnet werden können. Am Einzelfall muss entschieden werden, welcher der fünf Gruppen die Arbeit zugeschlagen wird: Handelt es sich um ein Buch, das ohne Original existiert und nur in der Vorzugsausgabe eine solche Arbeit beinhaltet, so wird das Werk der Gruppe IV zugeschlagen. Besitzt eine Arbeit auch in der normalen Auflage Originale, dann gehört es zur Gruppe III. Beteiligt sich der Künstler an einer Publikation von Dritten, wird das Buch der Gruppe V zugeordnet,

²²⁶ Uecker im Interview mit Stephan von Wiese. In: Uecker-Schriften 1979. S. 17

unabhängig davon ob die dazugehörige Vorzugsausgabe mit oder ohne Originalbeitrag versehen ist.²²⁷

Vorzugsausgaben sind häufig bei Buchproduktionen zu finden, die in Zusammenarbeit mit Galerien oder Museen in Verbindung mit Ausstellungen oder Werkreihen Ueckers entstanden. Der Künstler wertet die Publikationen mit der Gabe von originalen Arbeiten (auf Papier) auf und macht sie damit auch für den Kunstmarkt attraktiv. Von der Auflage des einfachen Buches werden, abhängig von der Größe der Gesamtauflage, etwa zwischen zehn und 275 Stück um Originalarbeiten ergänzt und häufig mit einem zusätzlichen Schubert oder einer Kassette versehen. Uecker zählt solche Vorzugsausgaben zu seinen *Bibliophilen Werken*. Die beigelegten Blätter sind häufig Prägedrucke, manchmal grafische Drucke, selten Handzeichnungen.

So ist die große Monografie über Uecker von Dieter Honisch, die 1983 im Klett-Cotta Verlag erschien, in einer Zahl von 275 Exemplaren mit Nagel-Prägedruckten zur Vorzugsausgabe umgestaltet.²²⁸ Uecker erstellt vier verschiedene Drucke, die geradezu leitmotivischen Werkcharakter haben: *Reihung*, *Diagonale Struktur*, *Spirale* und *Permutation*. Mit Buchstaben von A bis D gekennzeichnet werden 200 Bücher zu je 50 Stück mit einem der Prägedrucke bereichert. 75 zusätzliche Exemplare beinhalten alle vier Drucke. Der Künstler wählte so für das bedeutende Übersichtswerk von Honisch besonders typische Motive seiner Kunst aus und ergänzt das zu Lesende mit seinem bildlichen Beitrag. Darüber hinaus gibt Uecker den Exemplaren der Vorzugsausgabe noch eine persönliche Beigabe mit: einen 16-seitigen Lebenslauf in seiner Handschrift, die für die Auflage reproduziert wurde.

Auch von Editionen, in denen Uecker mit anderen Künstlern zusammenarbeitet, bestehen Vorzugsausgaben, die um Originale ergänzt wurden: zum Beispiel das Buch *Muttermord in der Diamantwüste*, das Uecker zusammen mit Hubert Neuerburg und Rolf Schroeter erarbeitete und das 1986 im Verlag der Galerie Tschudi in Zürich erschien. Es ist eine Dokumentation der Dreharbeiten zum gleichnamigen Film. Gezeigt werden Szenenzeichnungen, Texte und Fotografien der Zusammenarbeit. Die 100 Vorzugsausgaben, die der Gesamtauflage von 1500 Exemplaren entnommen wurden, beinhalten neben dem hochformatigen Buch noch den 18-minütigen Film auf VHS, sowie zwei originale Grafitblätter von Uecker und

²²⁷ Als Sonderfall wurde ein Buch eines anderen Autors wegen seiner aufwändigen Vorzugsausgabe ins Werkverzeichnis aufgenommen: Honisch, Dieter: *Uecker*. Stuttgart 1983.

²²⁸ Vgl. Abbildung 35. Vgl. auch Abbildung 36 und 37.

zwei Fotografien von Schroeter. Die hier genannten Vorzugsausgaben sind nur Beispiele einer zahlreichen Produktion solcher limitierter Auflagen im Œuvre Ueckers, an denen sich vor allem drei Bestrebungen bemerkbar machen: Erstens ist der gesteigerte Verkaufswert für die Rentabilität der Gesamtauflage anzuführen. Zweitens findet sich in der reproduzierten Originalzugabe das gleiche Bedürfnis, das auch bei den limitierten Editionen und objekthaften Multiples der Gruppe III herausgestellt wurde: Es wird einer größeren Betrachtergruppe Zugang zu einem Original ermöglicht, in dessen Anschauung sich die Gedanken und Motivationen des Künstlers fraglos besser als in einer Abbildung nachvollziehen lassen.²²⁹ Drittens wird ein Buch aus seinem reinen Gebrauchswert gehoben. Letzteres bereitet Uecker eine große Genugtuung. Dies zeigt sich bereits in seiner Einflussnahme auf die Gestaltung und auf die Papierauswahl in fast allen Büchern, die von ihm oder über ihn erscheinen. Die Vorzugsausgabe ermöglicht es, über diesen ästhetischen Buchentstehungsprozess hinaus Teile einer Edition aus rein technischer Produktion, maschinellem Druck und unbegrenzter Reproduzierbarkeit herauszunehmen und sie in „bibliophiler Manier“ zu exklusiven Kunstgegenständen im ursprünglichen Wortsinn zu gestalten.

²²⁹ So erklärt sich auch die besondere Bevorzugung des genagelten Blind-Prägedrucks als Vorzugsausgaben-Gestaltung, vermag diese Technik doch wesentliche Merkmale der Ueckerschen Kunst –Nagel, monochromes Natur-Weiß und ein eingefangenes Lichtspiel – zu transportieren.

III.4. Gruppe IV. Bibliophile Editionen ohne Originalbeitrag

III.4.1. Bücher

Die erste Untergruppe der bibliophilen Editionen ohne Originalbeitrag besteht aus Büchern, die in gängigen Vervielfältigungsverfahren reproduziert wurden. Häufig sind sie im Zusammenhang mit Ausstellungen von Aquarellen und Zeichnungen entstanden, die Uecker auf seinen zahlreichen Reisen in Europa, Asien und Südamerika erstellte. So wurden sie häufig von der jeweiligen Galerie herausgegeben. Sie stellen eine Mischform aus Katalog, Bildband und Reisedokumentation dar, die zumeist von Texten Ueckers oder befreundeter Autoren begleitet werden.²³⁰ Bereits bei der Besprechung von Vorzugsausgaben klang an, dass Uecker ebenfalls auf die nicht durch ein Original hervorgehobenen Bücher einer Edition gestalterischen Einfluss nimmt. Sehr genau wählt er Fotografien aus und legt Reihenfolgen fest, prüft haptisch das Papier und bringt eigene und fremde Texte ein. Wegen seiner kreativen Teilnahme an der Produktion der Bücher beurteilt er die Editionen trotz der großen Auflagen, der technischen Umsetzung von professionellen Layoutern und Druckern und der Zeichnung von anderen Herausgebern als Teil seines Gesamtwerkes. Dass es sich bei diesen Büchern um Produkte einer Zusammenarbeit handelt, zeigt sich in Ueckers Sprachgewohnheit: „[...] da haben wir ein Buch gemacht.“ Diese Untersuchung verzichtet dennoch bewusst auf die Aufnahme der in großen Auflagen erschienenen Kataloge, da der Anteil von Ueckers Einflussnahme hier hinter die Rentabilität eines Massenproduktes zurücktritt. Als „bibliophil“ berücksichtigt werden ausschließlich eigene oder in sehr enger Kooperation produzierte Bücher, die durch ihre besondere Gestaltung auffallen oder den direkten Bezug zu seinen Erlebnissen aufweisen, beispielsweise von einer Reise oder von gemeinsamer Arbeit berichten. Weiterhin zählen Bücher dazu, bei denen Uecker einen literarischen Text mit bildlichen Arbeiten begleitet.

Dies geschieht in Günther Ueckers und Christa Wolfs Buch *Wüstenfahrt*²³¹, welches in einen festen Kartonumschlag eingebunden ist, der durch ein Foto von gelbem Sand auf einem hellen Papier- oder Leinenuntergrund gestaltet ist. Die reproduzierte

²³⁰ In dieser Untersuchung werden jedoch Bücher ausgenommen, bei denen der kataloghafte Anteil überwiegt, wo Uecker sich nicht als Autor oder Herausgeber zeigt, sondern vielmehr die ausgestellten Werke in üblicher Form präsentiert werden

²³¹ Vgl. Abbildung 40 a und b.

Fotografie umspannt den ganzen Einband in all-over-Manier, auch den schmalen Buchrücken. Auf der Rückseite sieht man eine durchgerostete Dose auf den sandigen Untergrund genagelt. Das Querformat des 50 Seiten starken Buches ruft über den abgebildeten Sand und den Titel hinaus die Assoziation zu einem breiten Wüstenhorizont hervor. Uecker erarbeitet 13 weitere Materialbilder, die an die Serie der *Wüstenfunde* und das bereits besprochene Einzelwerk *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen* von 1981 erinnern. Dort hatte er platt gefahrenen Zivilisationsmüll aus der Wüste in einen Buchblock eingebunden. Fotografien der 29 cm x 40 cm großen Materialbilder, die weitere flachgedrückte rostige Dosen, Papier, Plastik, einen Schuhabsatz oder Holzstücke zeigen, die gleichfalls mit Nägeln auf dem sandigen Untergrund befestigt sind, begleiten die Erzählung *Wüstenfahrt* von Christa Wolf auf sinnfällige Weise. Text und Bild berichten vom Einzug der vermeintlich „zivilisierten“ Welt in die Wüste. So wie die Geschichte von einer Gruppe Menschen handelt, die von Los Angeles aufbricht, um einen Abend in der Wüste zu verbringen, deren „zivilisatorische“ Last sie jedoch weder untereinander, zu sich selbst noch zum eigentlichen Ort „Wüste“ finden lässt, so bleiben auch die von Uecker festgenagelten Objekte Fremdkörper in der Natur. Die Zeit hat sie jedoch rosten und verblassen lassen, Autos haben sie flachgedrückt und vor allem hat der Sand sie abgerieben. Bei der Betrachtung der Gegenstände wird deutlich, dass die Natur im Laufe der Zeit die Gegenstände ganz auflösen und das vormalig Fremde in sich aufnehmen wird. Das künstlerische Festhalten durch die Benagelung wird diesen Prozess nicht aufhalten. Es hält nur einen vorübergehenden Zeitpunkt des Auflösungs Vorgangs fest.

Fast alle Publikationen der hier besprochenen Gruppe verbinden Abbildungen mit Prosa oder Lyrik. Eine Reihe von Werken nimmt hierbei eher dokumentarischen Charakter an. So berichtet das im Zusammenhang mit den Vorzugsausgaben bereits erwähnte Buch *Muttermord in der Diamantwüste*²³² von den Dreharbeiten zum gleichnamigen Film. Das extreme Hochformat von 56,5 cm x 22,5 cm erschien 1986 in einer Auflage von 1500 Exemplaren im Verlag der Züricher Galerie Tschudi. Die vertikale Form ermöglicht es, Ueckers Szenenzeichnungen, die wie ein fortlaufendes „storyboard“ untereinander angelegt sind, den fotografischen Reihen von Rolf Schroeter gegenüberzustellen. Der Eindruck von ablaufenden Filmstreifen weist so

²³² Vgl. Abbildung 38.

über den dokumentarischen Inhalt auch formal auf den entstandenen Film. Die Gestaltung schafft eine besondere Kongruenz zwischen Form und Inhalt. Mit den Möglichkeiten des Mediums Buch wird auf Möglichkeiten des Mediums Film hingewiesen, vermittelt durch die mediale Schnittstelle der Fotografie und der Skizze. Die Publikation stellt damit eine künstlerische Idee ins Zentrum, die nun auf verschiedene Weisen medial aufgearbeitet wird. *Muttermord in der Diamantwüste* zeigt Ueckers Offenheit allen optischen Medien gegenüber, zudem seine Kooperationsbereitschaft, da er die von eigener Ästhetik geprägten Fotografien Schroeters und die Arbeit des Kameramanns Hubert Neuerburg zur Formgebung seiner Ideen hinzuzieht. Das in weißem Leinen kaschierte Buch wird zusätzlich von einem milchig-diaphanen Pergamentumschlag geschützt. Auf dessen Vorderseite steht in schwarzen Lettern, durchgängig klein gedruckt, ein Text des Künstlers, der den Titel von Film und Buch erläutert: Der „Muttermord“ wird anhand von Arbeiten Ueckers der Werkreihe *Black Mesa*²³³ als Mord an der „Mutter Erde“ beschrieben. Die dadurch entstehende „gefährdung des menschen durch den menschen“, wie es im Text lautet, wird eindringlich angesprochen.²³⁴

Die Kombination von Fotografie und Skizze benutzt Uecker auch zur Dokumentation seiner Arbeit als Kostüm- und Bühnengestalter. Ein Beispiel hierfür ist das 1978 entstandene Buch *Leonore*, das als Dokument zur gleichnamigen Bremer *Fidelio*-Neuinszenierung aus dem Jahr 1974 von Uecker veröffentlicht wird. Die 2000 Exemplare der Publikation zeigen neben einem einleitenden Text von Gerhard Storck viele Aufnahmen des Fotografen Lothar Wolleh, der Ueckers Entwürfe und Modelle zu Kostümen und Bühnenbild aufnahm²³⁵. Für die Gestaltung der Dokumentation dieser *Idee einer Oper*, wie der Untertitel des Buches lautet, war Tünn Konderding zuständig, der bei vielen Ueckerschen Publikationen und auch der *Uecker-Zeitung* die Layoutarbeit übernahm. Dieser Publikation in Thema und Aufbau nahe stehend ist das Buch *Bühnenskulpturen für Lohengrin* von 1981. Zwei Jahre zuvor hatte Uecker bei den Bayreuther Festspielen das Bühnenbild für *Lohengrin* gestaltet. Anlässlich einer Ausstellung der Bühnenarbeit im Museum

²³³ Uecker beschreibt die Skulptur *Hängender Stein* von 1985, bei der eine durch einen großen Stein beschwerte, auf Messern stehende Konstruktion den Erdboden verletzt. Die Werkreihe *Black Mesa* bezieht sich auf eine Nordamerikareise Ueckers durch Arizona, bei der er auf die Konflikte der nativen Amerikaner zwischen dem eigenen Pantheismus und der allgemeinen kommerziellen Ausbeutung der Natur aufmerksam wurde.

²³⁴ Die orthografische Eigenheit des durchgängigen Kleinschreibens scheint von den Maximen der Konkreten Poesie“ Eugen Gomringers angeregt, mit dem Uecker viele gemeinsame Publikationen verbinden.

²³⁵ Vgl. Abbildung 39.

Haus Koekkoek in Kleve und im Stadtmuseum Düsseldorf entstand das dokumentarische Buch. Es enthält ebenfalls viele der von Lothar Wolleh fotografierten Entwürfe und szenisch beleuchteten Bühnenmodelle. In diesen dokumentarischen Werken wird deutlich, wie sehr Uecker an einer Präsentation seiner Arbeitsweise interessiert ist: Er versucht durch die Dokumentation den Betrachter am Entstehungsprozess teilhaben zu lassen – von den ersten Zeichnungen bis hin zum fertig gebauten Entwurf. Für den Rezipienten wird der Weg der Formfindung nachvollziehbar. Uecker vermittelt damit etwas Maßgebliches für seine Kunst: Handwerklichkeit. Berichten die ersten Zeichnungen von der zugrunde liegenden Idee, so zeigt die Verfolgung des Werkpfades konsequente Weiterentwicklung und kontinuierliche Arbeit.

Einen entscheidenden Anteil an der Buchgruppe ohne Originalbeiträge nehmen jene Publikationen ein, die Uecker im Zusammenhang mit seinen zahlreichen Reisen schuf. Trotz der überwiegenden Abbildungsteile dieser Bücher bleibt auch ihnen die Verbindung von Text und Bild als Leitmotiv erhalten. So beinhalten fast alle Bücher (über das meist kunsthistorisch geprägte Einleitungswort hinaus) Korrelationen der Künste, bei denen Zeichnungen, bearbeitete Fotografien, Materialbilder und Aquarelle zusammen mit Texten und Gedichten des Künstlers oder anderer Autoren gezeigt werden. Vor allem in den 1980er und 1990er Jahren entsteht eine Vielzahl solcher Reisepublikationen:

1986 zum Beispiel erschien in der Münchner edition e ein Büchlein, das mit seinem weißen, büttenkaschierten Kartoneinband und dem auf dem Umschlag reproduzierten Aquarell Ueckers formgebend für eine Reihe von Reisepublikationen ist. *Vorfeldzeichnungen Vatnajökull*²³⁶ zeigt Aquarelle, die Uecker auf einer Reise in Island anfertigte. Begleitet werden die zu breiten farbigen Strichen abstrahierten oder monochromen Landschaftsstudien der menschenleeren Vatnajökull-Region von Gedichten des Künstlers, die er gleichfalls dort verfasste. Uecker nähert sich dem Ort somit auf bildnerische und sprachliche Weise. Er erkundet ihn mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten und berichtet in den reduzierten Aquarellstudien sowie in den Gedichten von der urzeitlichen Schönheit der isländischen Landschaft. Seine literarischen Motive bewegen sich gleichfalls im Spannungsfeld von Farbe und Form. Ergänzt werden sie durch die poetische Auseinandersetzung mit der Natur, die

²³⁶ Vgl. Abbildung 42 a.

Uecker vor Ort von starken Licht- und Wetterveränderungen und von geologischen Prozessen geprägt vorfindet. Das Buch wird mit einer von Rolf Schroeter angefertigten Porträtfotografie des Künstlers eröffnet. Sie zeigt Uecker mit Schaffellmütze, um den Kopf gewickelten Schal und weißer Jacke, ruhig in die Kamera blickend.²³⁷ Er steht allein in der unberührten weiten Natur der abgelegenen nordischen Region. Durch das Fehlen jeglicher Zivilisationseinflüsse im Hintergrund erinnert der gegen die Kälte präparierte Mensch in der einsamen Landschaft an einen Nomaden. Der Künstler stellt sich damit in die Nähe eines „reisenden Lebens“, einer immer wiederkehrenden „Unbehausung“, wie es der Terminologie des Künstlers entspräche. Der gelassene und direkt in die Kamera gerichtete Blick, der viele Porträtaufnahmen Ueckers kennzeichnet, scheint von einer inneren Ruhe zu berichten, die im Kontrast zur unwirtlichen Umgebung steht. Das Porträt scheint ein „Bei-sich-Sein“ zu zeigen, das unabhängig vom Umfeld erhalten bleibt.²³⁸

1988 erscheint im selben Format das Büchlein *Aquarelle: Sibirien Mongolei*²³⁹, bei dem Ueckers Bilder von Texten des russischen Autoren Boris Pilnjak begleitet werden. Die Aquarelle und wenigen Tuschezeichnungen zeigen sich als abstrahierte Landschaftsstudien, die sich reduziert um einen Horizont ansiedeln, der unverstellt von der Weite der asiatischen Gras- und Steppenlandschaft berichtet. Die Lichtstimmung wird in kräftiges Gelb, Blau, Rot und Violett gesteigert. Die Tuschezeichnungen zeigen dichte Nachtschwärze, in der nur selten ein von der Bemalung ausgeschnittener, rein weißer Mond leuchtet. Ueckers malerische Übertragung der Natur, weg von einer realgetreuen Darstellung hin zur Beschreibung einer Stimmung, zeigt, wie eng in seinem Schaffen die äußere Wahrnehmung mit der inneren Befindlichkeit verknüpft ist. Diese Herangehensweise wird auch in den assoziativen Texten Pilnjaks ablesbar, so dass eine Kongruenz der künstlerischen Techniken unabhängig von den Medien besteht.

Ein Jahr später publiziert Uecker *Carrara – Studien einer Berglandschaft*, das Reproduktionen von zwölf Landschaftsstudien zeigt, die Uecker 1987 mit Bleistift und geleimten Marmorstaub aus den Steinbrüchen Carraras anfertigte. Der berühmte

²³⁷ Vgl. Abbildung 42 b.

²³⁸ Uecker publiziert mit dem Porträt eine Selbstdarstellung, die sich in einer gewissen Nähe zu der von Joseph Beuys bewegt. Dieser räumte dem Nomadenmotiv eine Schlüsselrolle in seinem Werk ein, die er durch die Erzählung seiner Rettung durch Nomaden nach seinem Flugzeugabsturz im 2. Weltkrieg untermauerte. Die Faszination eines naturverbundenen Lebens, einer fortwährenden Wanderschaft sowie pantheistischer und schamanistischer Vorstellungswelten wurde offenbar von beiden Künstlern stark empfunden. Vgl. Ausst.-Kat.: *Joseph Beuys – Eine innere Mongolei*. Kunstsammlung zu Weimar, Weimar, 1993.

²³⁹ Vgl. Abbildung 41 b.

Skulpturen-Marmor der Region findet in der Ueckerschen Umwandlung zum Malmaterial eine neue Anwendung: Er malt die Landschaft mit der Landschaft und nähert sich ihr so nicht nur im Motiv, sondern auch im Material an. In diesem Bestreben, direkte Verbindungen zum Ort zu schaffen, sieht Wieland Schmied einen Bogenschlag zu den Anfängen des Künstlers: Sein Werk zeichne sich nicht durch die malerische oder zeichnerische Wiedergabe von betrachteter Landschaft aus (ein Genre, das auch tatsächlich bis zu den Reisebildserien der 1980er und 1990er Jahre bei Uecker nur selten zu finden ist), sondern vielmehr durch die Aufnahme von getrockneten Blumen, Sand, Gräsern und Holz, die den Ort in seiner Eigenheit einfangen.²⁴⁰

„Das passte in das Bekenntnis von Zero: Natur in neuer Weise zu begreifen und zu verwenden. Am Ende der Geschichte wieder einfach zu werden und sich auf das Wesentliche besinnen. Auf der Höhe des technischen Zeitalters bewusst wieder am Nullpunkt anzufangen, über die Abgründe hinweg. Zurück zu den Ursprüngen, zurück zu den Elementen! Wege suchen, Methoden entwickeln, die Elemente – Licht und Luft, Wasser und Wind, Erde und Sand, Feuer und Rauch – so unvermittelt einzusetzen, so unmittelbar selber sprechen zu lassen, dass das Resultat ein neues, einfaches, elementares Sichtbarwerden der Elemente sein könnte.“²⁴¹

Wie der Künstler später diese Arbeitsweise auch auf vorgefundene Artefakte übertrug, die gleichfalls einen Ort charakterisieren können, wurde im Zusammenhang mit dem Buch *Wüstenfunde, Anwesenheitszeichen, Zivilisationsreste* bereits untersucht.

Eine weitere Reisepublikation ist *Littenheid 1980*²⁴², das 1983 erschien. Es zeigt eine Serie von 138 Aquarellen und sechs Bleistiftzeichnungen, die Uecker vom 8. bis zum 21. Juni 1980 im schweizerischen Littenheid anfertigte. Jeden Tag malte der Künstler an derselben Stelle stets das gleiche Panorama eines bewaldeten Bergrückens vor einem Tal und einem entfernten Höhenzug. Mit einer Gruppe von sieben Studenten war er in die Schweiz gereist, um in Littenheid einige Wochen in einer Institution für psychisch kranke Menschen mit diesen zusammenzuleben. Die Vormittage waren für die gemeinsamen Tätigkeiten von Künstler, Studenten und Patienten reserviert, die nachmittäglichen Spaziergänge und das Malen allein in der Natur scheinen für Uecker eine Möglichkeit das Erlebte zu verarbeiten. Mit Hilfe der „unveränderlichen“ natürlichen Gegebenheiten hilft das immer gleiche Motiv, sich neu zu positionieren. Die Natur als Konstante scheint damit zunächst eine Gegenposition zum Mensch einzunehmen. Bei der Betrachtung der Arbeiten wird

²⁴⁰ Wieland Schmied in: Uecker, Günther: *Littenheid 1980*. Sankt Gallen 1983, S. 7.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Vgl. Abbildung 41 a.

jedoch deutlich, dass ein komplexeres Verhältnis besteht: vielmehr befindet sich auch die Landschaft in ständiger Veränderung. Nicht nur wechselndes Licht und Wetter scheinen hier ausschlaggebend für die unterschiedlichen Stimmungen der Studien von heiter belebt bis bedrohlich und wüst. Es verändert sich auch die Art der Darstellung von beinahe naiver Malmanier, die landschaftliche Einzelheiten wie Baumbewuchs und Fels errahnen lässt, über starke Abstraktion bis hin zur Konkretion in farbigen Balken. Strukturbetonte Nahsicht wechselt mit der Farbstudie. Es wird deutlich, wie sehr das Wahrgenommene von der Verfassung des Künstlers beeinflusst ist. Die Relativität von als konstant Erachtetem wird damit sichtbar. Die landschaftlichen Studien der Littenheider Berge werden zum Zeichen der innerlichen Verwirrung über die Grenzen von real Gegebenem und Empfundenerem, das durch den Umgang mit Menschen, die ihr psychisches Leben außerhalb einer von der Mehrheit als „Normalität“ empfundenen Wirklichkeit leben, beeinflusst scheint. Als Ausgangspunkt gleichbleibend sind die Farben, das Format, faktisch auch der Maler. Alles andere jedoch ist im ständigen Fluss begriffen: das Wetter, das Licht, die Farbe und auch die Verfassung des Künstlers. Die Landschaft wird nicht zum *verso* Mensch, sondern beider Untrennbarkeit wird offenbar.

1989 erscheint *Tusche fließend – Han Seoul*. Das Buch wiederholt das Prinzip der Selbstbefragung in der malenden Wiederkehr zum gleichbleibenden Motiv. Es zeigt 34 Tuschezeichnungen, die Uecker während seiner Koreareise an einer Flussbiegung des Han anfertigte. Alle Zeichnungen zeigen diesen einen Bogen in einer schrägen Aufsicht. Erneut ist die Veränderlichkeit des Motivs hier das Entscheidende. Durch die monochrome Tusche vermeintlich um das Repertoire gekürzt, das noch in Littenheid zur Verfügung stand, schafft Uecker die unterschiedlichsten Eindrücke des fließenden Wassers. Es erscheint gleich und dennoch niemals gleich. „Alles fließt“, besagt das Heraklit-Wort weitreichend für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, welches Uecker wohl zusammen mit der buddhistischen Meditation, die „die Gedanken fließen lässt“, geprägt hat. Auch der Titel *Tusche fließend* thematisiert den Versuch, sich der vorgefundenen Bewegung der Natur zu überlassen, die „Tusche fließt“ nicht, der „Maler malt“. Erneut erscheint hiermit eine maßgebliche Konstante fernöstlicher Ästhetik, vor allem des Zen, in Ueckers Œuvre. Heinz Schütz beschreibt dessen künstlerische Verwandtschaft zum asiatischen Kunstverständnis im Vorwort der Publikation am Beispiel der Kalligrafie:

„Wie das kalligraphische Zeichen kein außerhalb der Zeit liegendes Ideal kennt, sondern selbst Wandel ist, sind Ueckers Zeichnungen dem hier und jetzt unterworfen und augenblicksgeboren mit der Handlung des Zeichnens verwoben.“²⁴³

Die Untersuchung der hier vorgestellten Bücher konnte somit einige Leitmotive herausstellen: Vornehmliches Anliegen scheint Uecker die Dokumentation seiner Reisen. In Bildern zeigt er die vorgefundenen Gegebenheiten, wobei er aber ein deutlich stärkeres Gewicht auf die Darstellung der empfundenen innerlichen Realität legt. Er will den „Blick“, mit dem er die Welt bereist, vermitteln und den Rezipienten teilhaben lassen an seinen Erfahrungen, die er in Text und Bild beschreibt. Diesem Bestreben folgen auch die Bücher, die eine Zusammenarbeit oder ein Projekt dokumentieren, wenn sie anstelle von Stationen einer Reise Stationen der künstlerischen Produktion wiedergeben. Darüber hinaus zeigen sich die Publikationen als erneuter Zusammengang von Literatur und Bildender Kunst und überholen in einer ästhetischen Synthese die bereits in der Einleitung dieser Untersuchung herausgestellte Allianz mit der Sprache.

III.4.2. Uecker-Zeitung²⁴⁴

Im Jahr 1968 erstellt Uecker zum ersten Mal die im Eigenverlag herausgegebene *Uecker-Zeitung*. Er beginnt mit der Ausgabe 0 und fertigt bis 1983 insgesamt zehn Ausgaben und ein Sonderheft an.²⁴⁵ Bei der Gestaltung arbeitet Uecker fast immer mit Tünn Konerding zusammen. Die verwendeten Fotografien stammen von verschiedenen Künstlern und Fotografen, besonders häufig von Lothar Wolleh, weiterhin von Peter Diebke, Rolf Schroeter, Bernd Becher oder Rainer Ruthenbeck. Die Zeitung enthält darüber hinaus Gedichte und Texte von Uecker, kopierte Zeitungskritiken zu Uecker-Ausstellungen und Artikel verschiedener Kunsthistoriker und Autoren, darunter Dieter Honisch, Hans Strelow und Willi Bongard. Der Künstler schafft sich mit seiner Zeitung ein Instrument, das in Wort und Bild von seinen Aktionen, Ausstellungen, Motivationen und neuen Werken sowie von deren

²⁴³ Heinz Schütz im Vorwort in: Günther Uecker: *Tusche fliessend – Han-Seoul*. München 1989 (ohne Paginierung).

²⁴⁴ Vgl. Abbildungen 43-48.

²⁴⁵ *Uecker-Zeitung* in chronologischer Reihenfolge: *Uecker-Zeitung* 68, Jg. 0 (1968); *Uecker-Zeitung* 69, Jg. 1 (1969); *Uecker-Zeitung* 70, Jg. 2 (1970); *Uecker-Zeitung* 3-71/72, Jg. 3 (1971); *Uecker-Zeitung* 4-73/74, Jg. 4 (1973); *Uecker-Zeitung* 5-75/76, Jg. 5 (1975); *Uecker-Zeitung* „Licht und Geometrie“, Sonderausgabe zur Deutschen Kunstausstellung in Kairo, 1976; *Uecker-Zeitung* 6-77/78 (Extrablatt), Jg. 6 (1978); *Uecker-Zeitung* 7-78, Jg. 7 (1978); *Uecker-Zeitung* 8-81, Jg. 8 (1981); *Uecker-Zeitung* 9-82, Jg. 9 (1982); *Uecker-Zeitung* 10-83, Jg. 10 (1983).

Rezeption berichtet. In einem Interview mit Katrin Salwig berichtet Uecker von den Anfängen der Zeitung:

„Sie hatte damals noch ein kleineres Format, so groß wie die Broschüre einer Drogerie. Beim Kauf von Ware konnte man die Zeitung erhalten. Das war die Idee der Zeitung. Sie war als Propaganda gedacht. Später habe ich sie auf der Kö oder bei Ausstellungen verteilt.“²⁴⁶

Uecker benennt damit eindeutig das Ziel seiner Zeitung: Werbung. Ganz im Sinne einer demokratischen Kunst, wie sie bereits als Motiv zur Erstellung von Editionen und Multiples festgestellt wurde, soll hier mit einem alltäglichen Medium Kunst in die Lebensrealität transportiert werden. Entscheidend dabei ist, dass die Zeitung von Anfang an der Lebensrealität entspringt und dem Rezipienten alltäglich vertraut ist. Durch die Ernennung zur Kunstzeitung wird die Publikation erweitert: Sie ist bibliophiles Auflagewerk und in Schrift und Bild multimediale Vermittlungsinstanz künstlerischer Inhalte. Die für Uecker festgestellte Allianz mit der Sprache und ihren Verbreitungstechniken zeigt sich auch hier in besonderem Maße. Gleichzeitig ist die Zeitung Zeichen seiner Ambivalenz, nagelt Uecker doch an anderer Stelle Zeitungen zu Blöcken zusammen, um ihre triviale Wortgewalt „zum Schweigen“ zu bringen.²⁴⁷

Die Ausgabe 1968 markiert in ihrer Serienzahl 0 in Erinnerung an Zero einen Nullpunkt, von dem aus sich die zukünftige Zeitungsproduktion entwickelt. So gelingt es Uecker gleich mit der paradoxen Ausgabenummer, Aufmerksamkeit auf die Neuheit seiner Publikation zu richten. Sie hat noch ein kleineres Format als die folgenden Ausgaben. Anders als die späteren Düsseldorfer Ausgaben erschien sie in Dortmund. In einer Auflistung stellt sie Ueckers Tätigkeiten und Ausstellungen vor. Fotos berichten von der Aktion *Kunst im Kaufhof/Kunststück (Konsumattacke)* von 1968, bei der Uecker einen gigantischen Nagel in den Kaufhof in Dortmund „einschlug“. Zeitungskritiken anderer Blätter zu der Aktion werden reproduziert. Das Layout der betreffenden Textauszüge wird dabei beibehalten, so dass der Eindruck eines ausgeschnittenen Artikels erhalten bleibt, der den dokumentarischen Stil der Zeitung verstärkt.

Seit 1969 erscheinen die Ausgaben im größeren Tageszeitungsformat und entsprechen diesem auch im einfachen Schwarz-Weiß-Druck. Ausgabe 1 dokumentiert ebenfalls Arbeiten des Künstlers, darunter die Aktion *Flämische Landschaft* von 1967, Ueckers Film *Weißer Zone* von 1961 und die Aktion

²⁴⁶ Uecker in einem Interview mit Katrin Salwig. In: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004, S. 11.

²⁴⁷ Vgl. z.B.: *Analphabetisches Monument*, 1978. Vgl. Abbildung 8.

Röhrenplastik in Bündigen 1966. Über Günther Ueckers und Gerhard Richters Aktion *Museen können bewohnbare Orte sein* von 1968 wird eine Fotostrecke gebracht. Auch wird das in einem Brief an Mack festgehaltene Konzept der nicht umgesetzten Aktion *Zero on Sea* abgedruckt. Bei dem reproduzierten Brief an Mack dokumentiert die Zeitung die Idee, nicht das real bestehende Werk. Sie wird damit gleichsam zum Ideenhort im konzeptkünstlerischen Sinn. Das Cover der Ausgabe 1 zeigt eine Aufnahme der Arbeit *Sandfontäne* von 1969, bei der Sand wie bei einer Explosion aus einem kleinen Sandhügel „spritzt“. Daneben ist Ueckers 1969 auf dem Earth Art Symposium in der Cornell University Ithaka, N.Y. gehaltener Vortrag abgedruckt. Dort heißt es:

„Erde: hier ist ein neues Medium gegeben, unsere Vorstellungen zu verwirklichen. Dies bedeutet eine Art „Desert Region“ – einen Ort von freier Artikulierbarkeit.“²⁴⁸

Somit veranschaulicht die Titelseite einmal mehr die Symbiose von Text und Bild, die Uecker zur Vermittlung seiner künstlerischen Inhalte wie auch zur Dokumentation seiner vielfältigen Tätigkeit benutzt, die vom Schaffen von Kunstwerken bis hin zum Vortraghalten reicht. Diese Motivation lässt sich als Leitmotiv in allen Ausgaben wiederfinden.

Ausgabe 2 von 1970 berichtet gleichfalls von den aktuellen Tätigkeiten und Ausstellungen, besonders von der *intermedia* 1969 in Heidelberg. Das Coverfoto von Peter Diebke²⁴⁹ zeigt Ueckers Flugblatt *Der Künstler ist ein Erfinder* auf den Sitzen des Veranstaltungsortes. Teilweise wird die Fotografie überdeckt vom Flugblatt selbst, das im Layout über sie gelegt wurde. Entscheidend am verwendeten Foto sind vor allem zwei Aspekte: Erstens zeigt die grobkörnige Abbildung der Heidelberger Aulastühle mit dem hellen Blatt auf den Sitzflächen eine besondere Nähe zu Ueckers frühen seriellen Arbeiten, und zweitens ist die Anordnung der Stühle so, dass sie fast wie die Silhouette einer Schreibmaschine erscheinen; die Flugblätter sind dabei die Buchstaben der einzelnen Tasten. So spielt das Foto ganz im Sinne der *intermedia* auf die Verquickung verschiedener Vermittlungsebenen an. Die sorgfältig ausgewählte Fotografie zeugt von dem hohen ästhetischen Anspruch der Zeitung. Dies ist auch an der von Fotografie bestimmten 3. Ausgabe von 1971/72 spürbar. Das Titelfoto zeigt hier ein großes, leicht verschwommenes Porträt des Künstlers, welches durch einen direkten, durchdringenden Blick in die Kamera und einen undeutbaren Gesichtsausdruck irritiert. Ebenso wie die Abbildung leicht aus dem

²⁴⁸ *Uecker-Zeitung* 69, Jg. 1 (1969) (Cover, ohne Paginierung).

²⁴⁹ Vgl. Abbildung 50.

Fokus genommen ist, scheint auch der Blick des Künstlers nichts zu fixieren, obwohl er den Betrachter direkt ansieht. Das Foto scheint sich um die Darstellung einer denkbar großen geistigen Offenheit zu bemühen, wie sie sich auch am Porträt in Ueckers Island-Publikation feststellen ließ. Dem Bild folgt eine Fotostrecke von der Aktion *Äquatorlinie*, die Uecker 1971 in Brasilien durchführte. Die einzelnen Darstellungen sind quadratisch und schwarz gerahmt, was den Eindruck der Verwendung einer Mittelformatkamera entstehen lässt. Die Eigenheiten der verwendeten Aufnahmetechnik bleiben dadurch sichtbar. So geschieht es auch mit den vorgestellten Filmen²⁵⁰: Sie werden mit einem vertikal ausgerichteten Filmstreifen, der jeweils sechs frames zeigt, bebildert. Der aufnehmenden Technik wird dadurch, über ihren dokumentarischen Zweck hinaus, ein mediumsspezifisch ästhetischer Wert zugesprochen. Der souveräne Umgang mit den Techniken Fotografie und Film wird hier besonders deutlich sichtbar. Diese werden für gewöhnlich nicht vom Künstler selbst angefertigt, sondern von ihm begleitenden Fotografen oder Kameramännern. Das Layout, das gleichfalls von einer weiteren Person (zumeist Tünn Konerding) angefertigt wird, räumt den Aufnahmetechniken mit dem bildlichen Verweis auf ihre Funktionsweise in Fotorahmen und Einzelframes eine ästhetische Autarkie ein. Die *Uecker-Zeitung* stellt sich somit als Zusammenarbeit von verschiedenen „Medienfachmännern“ dar: Künstler, Aufnahmetechniker, Layouter. Hinzu treten noch die verschiedenen Autoren. Betrachtet man das Gesamtœuvre von Uecker, so fällt immer wieder sein Wille zur Kooperation auf: Zunächst der Gruppe Zero zugehörig, nimmt er auch als Einzelkünstler wiederholt Kontakt zu anderen kreativ Schaffenden auf, und dies gänzlich unabhängig von Kategorien wie Aktion, Buch/Zeitung oder Theater.

Die folgenden Ausgaben 4 und 5 von 1973 und 1975 berichten von neuen Werken und Aktionen. Ausgabe 4 ist hauptsächlich ein Objektkatalog mit unterschiedlichsten Arbeiten, während Ausgabe 5 sich vor allem der Dokumentation der Serie *Manuelle Strukturen* widmet. Darauf folgt die nicht in die fortlaufende Nummerierung der *Uecker-Zeitung* aufgenommene *Sonderausgabe zur Deutschen Kunstausstellung in Kairo* 1976. Die Ausgabe 6 ist als *Extrablatt* gekennzeichnet; sie wird 1977 zusammen von Günther Uecker, Tünn Konerding, Hans Möller und den Studenten der Düsseldorfer Uecker-Klasse gestaltet. Thematischer Schwerpunkt ist die

²⁵⁰ In der *Uecker-Zeitung* 3-71/72, Jg. 3 (1971) vorgestellte Filme: *Möweninsel*, 1970; *Bauchfilm*, 1970; *Schwebend schweben*, 1970; *Lichtspalt*, 1970; *Beschießung des Meeres*, 1970; *Hochmoor*, 1970.

Vorstellung der Studentenarbeiten und nicht der eigenen Werke, weshalb vermutlich der Zusatz *Extrablatt* in den Titel aufgenommen wurde. Trotz des Zurücktretens hinter die Kunst seiner Studenten gelingt es Uecker, einen wesentlichen und bisher ungenannten Aspekt seiner künstlerischen Vielfalt zu präsentieren: seine Tätigkeit als Lehrender.

Die Ausgabe 7 von 1978 dokumentiert wieder in gewohnter Weise Ueckers Schaffen und stellt den WDR-Film von Wibke von Bonin über Ueckers Arbeiten von 1957-1977 vor. Ein filmstill der WDR-Dokumentation wurde als Titelfoto der Zeitung verwendet. Es zeigt Ueckers Kopf von hinten, das Gesicht dem Meer zugewandt. Auf seinem mittleren Hinterkopf zeigt sich ein kreisrunder Sandfleck, der sein Haar verdeckt und wie eine Tonsur aussieht.

Die Ausgabe berichtet in ruhigen Bildern von der Aktionen *Schwarzraum – Weißraum* und beinhaltet ein ausführliches Interview Ueckers mit Freddy de Vree, das 1977 auf Radio Brüssel Europalia ausgestrahlt wurde. Einen Kontrapunkt setzt eine reproduzierte Zeitungskritik von Robert Scholz, die in der Deutschen Wochenzeitung vom 20. Januar 1978 zu lesen war. Scholz titelte dort:

„Offizielle Anti-Kunstförderung. Die Hässlichkeit triumphiert / Jetzt gibt es schon eine Nagel-Kunst.“²⁵¹

Weiterhin polemisiert er: „Man denkt bei Ueckers Nagelobjekten weniger an Kunstwerke als an Liegestätten für die Meditation indischer Fakire.“²⁵² Der Autor entrüstet sich darüber, dass die Bundesregierung ein Nagelrelief Ueckers an die Vereinten Nationen stiftete und befürchtet einen zunehmenden Werteverfall, wenn derartige Werke deutsche Gegenwartskunst im Ausland repräsentierten. Eingebettet in die ästhetisch anspruchsvolle und um erklärende Sinnstiftung bemühte Zeitung, die Uecker selbst auf dem Cover als friedvollen „Mönch am Meer“ abbildet²⁵³, erscheint der polemische Ton Scholz' umso aggressiver. Durch die Aufnahme des Artikels macht Uecker einerseits seine augenscheinliche Toleranz gegen Kritik deutlich, untergräbt die Position der Kritik aber gleichzeitig durch das Umfeld.

Ausgabe 8 von 1981 zeigt erneut Arbeiten der Uecker-Schüler, deren Porträtaufnahmen, die sie als Passanten zeigen, die Titelseite bestimmen. Die vorletzte Ausgabe berichtet wieder von Ueckers künstlerischen Projekten, zum Beispiel an der Württembergischen Staatsoper Stuttgart 1981, wo er das Bühnenbild

²⁵¹ Robert Scholz, zit. n.: *Uecker- Zeitung 7/78*, Jg. 7 (1978) (ohne Paginierung).

²⁵² Robert Scholz, ebd.

²⁵³ Die Aufnahme von Uecker erinnert an Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* von 1808/09.

für *Tristan und Isolde* gestaltet. Weiterhin berichtet sie vom *Terrororchester* und zeigt Bilder und Nagelfelder sowie erstmals auch Aquarelle.

Die *Uecker-Zeitung 10* ist die *Sonderausgabe Goslar/Goslar ein Kunstwerk*. Uecker gestaltet hier Fotomontagen von Goslaer Stadtansichten, gepaart mit den ihm eigenen Ausdrucksmitteln Nagel und Pfahl. Anlass zu diesem Heft ist die Verleihung des Kaiserrings an Uecker durch die Stadt Goslar.

So wird in den Ausgaben der *Uecker-Zeitung* vor allem das Bestreben des Künstlers offenbar, alle seine Ausdrucksformen zu dokumentieren: Nagelbilder, Skulpturen, Vorträge, Aktionen, Filme, Gedichte, Texte, Lehre, Aquarelle, Interviews, Flugblätter und Theater. Darüber hinaus räumt er auch seiner Rezeption Raum ein. Die Zeitung bietet sich ihm als ideales Medium, seine ganze Schaffensbreite komprimiert zu präsentieren. Die Layoutarbeit betont den dokumentarischen Gehalt zusätzlich und konnte mediumsspezifische Eigenheiten von Film wie Foto herausstellen und als Eigenwert erkennbar machen. Mit seiner Zeitung schafft sich der Künstler auf diese Weise ein unabhängiges Sprachrohr, mit dem er jenseits aller Institutionen seine Vision durch Dokumentation zugänglich machen kann.

„Über 15 Jahre hinweg hat Uecker seinen engeren und weiteren Freundeskreis nicht nur mit seinen neusten Überlegungen vertraut gemacht, sondern gleichzeitig auch ein für sein Werk wichtiges Dokument geschaffen, eine Biografie ohne Biografisches, nicht Interpretation und Kataloglyrik, sondern nichts als Fakten.“²⁵⁴

Seine Publikationstätigkeit im Bereich der Künstlerzeitung teilt Uecker mit einer Vielzahl von Künstlern und Künstlergruppen, die sich gleichfalls mit der Zeitungsproduktion eine mediale Ergänzung zum Kunstschaffen ermöglichten. Gemeint sind nicht Magazine über Kunst, sondern Selbstdokumentationen, die seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts besonders stark auftreten. Dieser Zeitpunkt hängt einerseits gewiss mit einer allgemeinen Zunahme von Presseerzeugnissen zusammen und ist andererseits auch angeregt durch das auf künstlerischer Seite aufkommende Bedürfnis nach demokratischer Kunstdistribution. So knüpfen Zeitungen wie *Cobra*, *Spur*, *Meta*, *Linien* und auch *Zero* als Sprachrohr einzelner Gruppen, und *Neón* oder *Medium* eher als mediale Organe künstlerischer Richtungen in einer vielfältigen Nachfolge an avantgardistische Publikationen vom Beginn des 20. Jahrhunderts an. Damit ist die *Uecker-Zeitung* kein singuläres Phänomen. Die Kontinuität in Erscheinungsabstand, Gestaltung, Inhalt und Zusammenarbeit über

²⁵⁴ Honisch 1983, S. 108.

anderthalb Jahrzehnte hinweg ist jedoch als Ausnahmeerscheinung zu betrachten, die von Ueckers besonderen Willen zur Verbreitung seiner Kunst zeugt.

III.4.3. Flugblätter²⁵⁵

Ueckers Flugblätter stehen der *Uecker-Zeitung* in ihrer propagandistischen Intention nahe. Sie wurden zumeist bei Aktionen oder Ausstellungseröffnungen verteilt. In komprimierter textlicher Form erklären sie philosophische Hintergründe zu den Werken. Stärker als die Zeitung jedoch stellt das Flugblatt eine politische Tradition heraus, die sich der Künstler zunutze macht. Er benutzt die tendenzielle Subversivität, um seine Aussagen als neuartig und Konventionen zuwiderlaufend zu kennzeichnen. 1969 druckt Uecker ein von Tünn Konerding gestaltetes Flugblatt im Düsseldorfer Eigenverlag. Die Kunsthalle Düsseldorf organisierte derzeit die Ausstellungsreihe *between*, die jungen Künstlern zwischen zwei großen Ausstellungen die Gelegenheit bot, sich für einen Tag in den Räumen des Hauses zu präsentieren.²⁵⁶ Uecker nutzte diese Gelegenheit und verteilte sein Flugblatt *Der Künstler als Erfinder*²⁵⁷ zu seiner *Plantage* aus mannshohen Holzstämmen, deren Aufstellung er über das Telefon nach Chicago vermittelte, wo gleichfalls eine *Plantage* entstand. Der Inhalt des Flugblattes lautet wie folgt:

Der heutige Künstler
produziert und realisiert Ideen,
die als Beispiel für eine neue Umwelt dienen können.
Die Idee wird im Gegenstand als Produkt realisiert.
Diese realen Gegenstände
sind Verdeutlichungen einer neuen Betrachtungsweise.
Diese Gegenstände haben keinen Objektwert,
sie haben ihren Zweck in dem Augenblick erfüllt,
wo sie ins Bewusstsein aufgenommen werden.
Diese Gegenstände
können wie Werkzeuge für Gedankenprozesse verstanden werden.

Ein Künstler ist ein Erfinder,
ein Erfinder von Ideen,
die sich visuell realisieren lassen,
die als Gleichnisse
einer geistigen Entwicklung dienen können.
Uecker 69²⁵⁸

²⁵⁵ Vgl. Abbildungen 49 und 51.

²⁵⁶ Buschmann, Renate: „*between*“ in der Kunsthalle Düsseldorf 1969-73. *Die Chronik einer Nicht-Ausstellung*. (Diss. Köln 2002). Köln 2002.

²⁵⁷ Das Flugblatt wurde auch auf der *intermedia* in Heidelberg 1969 verteilt, bei der Uecker mit einer Aktion teilnahm.

²⁵⁸ Vgl. Uecker-Schriften 1979, S. 119.

Damit tritt Uecker mit seinem Flugblatt für die Betonung der künstlerischen Idee gegenüber dem Objektwert des Kunstwerkes ein. Die telefonische Übertragung seiner *Plantage* berichtet gleichfalls von dieser Auffassung: Das Entscheidende ist die Kommunikation der Ideen. Die Materialität, Aufwändigkeit oder das Alter des Gegenstandes treten zurück. Der veränderte Objektwert, den das Flugblatt thematisiert, hat seine Wurzeln im Gebrauch von *objets trouvés* und Alltagsmaterialien am Beginn des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit Tendenzen des Dadaismus und Marcel Duchamps *ready made*s. Diese Ansätze werden in den 1960er Jahren vor allem von der Fluxusbewegung stark rezipiert und fortgeführt. Der Traditionsbereich wertvoller Kunstobjekte wird durch Multipleproduktion und ephemere Kunstformen angegangen. Uecker kommentiert mit seinem Flugblatt, in einer geistigen Nähe zu diesen Tendenzen stehend, auf diese Weise seine nur kurz in der Ausstellung erscheinende Arbeit als „Werkzeug“ für Gedankenprozesse. Das Flugblatt agiert als „agent of social change“ wie Johanna Drucker ein entscheidendes Künstlerbuch-Sujet benennt.²⁵⁹ Es liefert den philosophischen Hintergrund zu neuen Kunstformen.

Am Beispiel des Flugblattes *Manuelle Strukturen/Zum Schweigen der Schrift*, das Uecker bei den Ausstellungen der gleichnamigen Serie im Sztuki Museum in Lodz 1974 und in der Galerie Denise René Hans Mayer in Düsseldorf 1975 verteilte, zeigte die Untersuchung bereits, wie mit Hilfe von Orthografie und Text auf ein anderes Schriftverständnis hingewiesen wurde: Anhand der unverständlichen laotischen Schrift machte Uecker die Erfahrung, dass

„das im Schweigen lesende Wahrnehmen einer unverständenen Schrift, [...] einen inneren Klang hervorruft und dadurch zu Emotionsreihen führt.“²⁶⁰

Im Flugblatt versucht er diese Erfahrung in einen Zusammengang von Buchstaben und Satzzeichen zu übertragen:

„Manuelle Strukturen,,,,,,,,,Reihen,,,,,
gebildet aus Strichen,,,,,,,,,Punkten
oder Strichpunkten.....
.....Die Wiederholung desselben
in der Entwicklung zum Feld.....
..... Die Quantität des Feldes
wird zur optischen Qualität,,,,,,,,,
wo das Einzelne im Gesamten
aufgeht und sich verliert
in der gleichgültigen,,,,,,,,,
unhierarchischen Folge desselben
und doch nicht desselben.....

²⁵⁹ Vgl. Drucker 1995 (Inhaltsangabe / Contents, ohne Paginierung).

²⁶⁰ Jocks 1997, S. 49.

Durch die Unzulänglichkeit des
 Schreibenden-----
 seiner Fehlerhaftigkeit-,-,-,-,-
 einem selbstauferlegten Prinzip zu folgen
 und zu versagen,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
 ergeben sich Abwandlungen des Gleichen
,
 die Ungleichheiten zu vergleichen...
 psychische Vorgänge werden zu
 Psychogrammen,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
 werden durch innerliche erlebbare
 Beziehungen so miteinander verbunden,,,,,
 daß sie ein Ganzes bilden.....²⁶¹

Die Bildserie der *Manuellen Strukturen* verwendet ausschließlich nicht-buchstäbliche Zeichen und löst semantische Zusammenhänge zugunsten eines intendierten freien und nicht alphabetisch-distinktiven Gedankenstroms auf. Das Flugblatt bereitet so auf den Inhalt der Bildserie vor. Gewiss hat Stephan von Wiese recht, wenn er in der Einleitung zur Schriftensammlung Ueckers von 1979 eine sprachliche Übersetzung visueller Phänomene in Abrede stellt, gleichzeitig räumt er jedoch ein, dass „sich sprachlich doch der geistige Rahmen umstecken [lässt], dem das Werk entwachsen ist.“²⁶² Diese reflektierende Umgrenzung des Umfeldes nennt Uecker „philosophische Einkreisung.“²⁶³ Für das Flugblatt *Manuelle Strukturen/Zum Schweigen der Schrift*, welches sich nicht nur der Sprache als Kommunikationsmittel bedient, sondern sich über den Weg einer optischen Sprachqualität mit der Auflösung tradierter Informationsvermittlung beschäftigt, ist noch ein weiterer Aspekt entscheidend: Uecker benutzt die im Flugblatt anwesende, in der Bildserie jedoch abwesende Sprache, um den Ort der Überwindung sichtbar zu machen. Ueckers Rückkehr zur Sprache erinnert an *Das Zehn-Ochsen-Gleichnis*²⁶⁴, eine zen-buddhistische Lehranekdote, die den Weg der Erleuchtung in zehn Stationen beschreibt, die in der ostasiatischen Kunst häufig malerisch umgesetzt worden sind. Zeichen der zu überwindenden irdischen Bezüge ist ein Ochse, dem der Sinnsuchende zunächst nachspürt, ihn dann findet, festbindet und reitet. Danach gelingt es ihm, den Ochsen und sich selbst in der Meditation ganz zu vergessen. Dieses Stadium wird als leerer Kreis dargestellt. Er markiert jedoch nicht den Endpunkt des Strebens: Es folgen noch zwei weitere Bilder. Zunächst versinnbildlichen Bambus, Fels und Pflaumenblüte eine Rückführung an die „reinen

²⁶¹ Das Flugblatt *Zum Schweigen der Schrift oder Die Sprachlosigkeit* erschien zur Ausstellung in Lodz 1974 und zur Ausstellung Denise René Hans Meyer, Düsseldorf 1975.

²⁶² Stephan von Wiese in der Einleitung zu Uecker Schriften 1979, S. 5.

²⁶³ Günther Uecker, zit. n.: ebd.

²⁶⁴ Vgl. Abbildung 52.

Quellen“ des Seins und dann sieht man den „Erleuchteten“ „die Stadt mit herabhängenden Armen betreten“. Er kehrt also in die diesseitige Welt zurück und nur seine entspannte Haltung zeigt an, dass er eine innerliche Loslösung aus den weltlichen Bezügen erfahren hat.

In der Integration von Sprache, die es nach Aussagen des Künstlers doch zu überwinden gelte, kann die augenscheinliche Ambivalenz des Künstlers auch als Rückkehr verstanden werden. Anhand des Flugblattes wird „ablesbar“, dass es einen Ausgangspunkt für eine Überwindung der Sprache geben muss, den nur die Sprache selbst darstellen kann.

III.5. Gruppe V. Bibliophile Mitwirkung (Original und nicht Original) bei Editionen und Periodika anderer Herausgeber

Eine kleine bibliophile Gruppe bilden die künstlerischen Beteiligungen Ueckers, die er zu Büchern, Mappenwerken oder Periodika beisteuert, die von anderen Institutionen oder Einzelpersonlichkeiten initiiert und herausgegeben werden. Zumeist handelt es sich dabei um einzelne Blätter, die bei originaler Beteiligung häufig Prägedrucke, Lithografien, seltener auch Handzeichnungen sind und in nicht-originaler Mitwirkung meist aus Fotografien von Werken und Aktionen sowie Texten des Künstlers bestehen.

Ein frühes Beispiel einer solchen Beteiligung stellt Ueckers kleinformatische Arbeit im zweiten Band der 150 Exemplare zählenden Edition von *La Lune en Rodage* dar. In das zwischen rohen Holzdeckeln gebundene Album sind Drucke und Handzeichnungen, Collagen oder Malereien verschiedener Künstler, darunter Diter Rot, Victor Vasereley und Friedensreich Hundertwasser, eingeklebt. Ueckers Beitrag ist ein kleinformatischer Prägedruck. Als gestaltendes Element des Drucks sind hier, an das Format von 13,5 cm x 9,5 cm angepasst, Nadeln statt Nägel verwendet worden.

Für die buchartig gefalzten Mappenwerke der Erker-Galerie in Sankt Gallen, mit der Uecker eine enge Ausstellungs-, Publikations- und Druck-Zusammenarbeit verbindet, gestaltete er einzelne Blätter für die Publikationen von 1979 und 1987. Diese entstanden anlässlich des von der Galerie organisierten „Erker-Treffens“ auf Schloss Hagenwill, bei dem die Künstler der Galerie und des Erker-Verlages zusammenkamen. In beiden Fällen referiert Ueckers Beitrag auch auf einen Schriftsteller: 1979 begleitet seine einfarbige Lithografie einen Text von Alexander Mitscherlich, und 1987 malt er mit den Fingern eine rotierende Spirale, von der einzelne „Funken“ wie von einem Feuerrad wegsprühen. Die ebenfalls als Lithografie reproduzierte Spirale begleitet eine „konstellation“ von Eugen Gomringer, die gleichfalls Bewegungsmomente beschreibt:

„alles ruht
einzelnes bewegt sich

bewegt sich einzelnes
alles ruht

bewegt sich einzelnes
ruht alles

alles ruht
einzelnes bewegt sich“²⁶⁵

²⁶⁵ Larese, Franz; Jürg Janett (Hrsg.): Erker-Treffen 1987. Sankt Gallen 1987 (ohne Paginierung).

Die von der Spirale losgeschleuderten einzelnen Fragmente dringen in den Textraum ein, der die linke Bildhälfte besetzt, so dass neben die thematische Durchdringung von Bild und Text eine formale tritt.

Als Beispiel für eine nicht-originale Beteiligung lassen sich die von Uecker gestalteten Seiten in dem periodisch erscheinenden Heft *Profil 2* und *Profil 4* im Jahr 1979 anführen.²⁶⁶ In *Profil 2* vom Mai 1979 bezieht sich Ueckers 16-seitiger Beitrag auf seine Werkreihe *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*. Der Umschlag zeigt eine Fotografie Rolf Schroeters von Teilen der *Schweigeskulptur*. Der Anspruch des von Hans-Georg Ruckes herausgegebenen Heftes als neue Düsseldorfer Kunstzeitschrift ist: „Junge, bisher der breiten Öffentlichkeit noch nicht bewusste Künstler vorstellen“.²⁶⁷ Und so beinhaltet die Publikation neben Ueckers Arbeiten, die 1979 gewiss schon zu den bekannteren gehörten, eine Reihe von anderen rheinländischen Künstlern und Designern. Sie stellen sich mit Lebenslauf, Fotografien ihrer Arbeiten und Texten vor. Uecker entscheidet sich für Fotografien der *Schweigeskulptur*, die 1979 in der Kölner Galerie Reckermann gezeigt wurde, und für weitere dem Themenkreis zugehörige Werke. Ferner schreibt er auf einer Seite handschriftlich den Titel *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit*. Er nutzt den Raum innerhalb des Heftes ähnlich wie in seiner selbst publizierten *Uecker-Zeitung*, die gleichfalls von der aktuellen Werkentstehung berichtet und den Rezipienten auf diese Weise durchgängig informiert.

Ueckers Beitrag in *Profil 4* von 1979 bezieht sich ebenfalls auf eine direkt vorangegangene Arbeit, in diesem Fall auf die Aktion *Kunstpomade/Haar-Scharf*.²⁶⁸ Uecker ging mit Studenten der Frage nach: „Kann man in einem Friseurgeschäft eine Kunstaussstellung machen?“ (wie auch der Untertitel des Beitrags lautet.) In einem Eingangstext des Künstlers wird zunächst die als eindeutig empfundene Kluft zwischen Kunst und Frisur in Erinnerung an die kulturelle und soziale Bedeutung des Haarschneidens überwunden. Von initiierten Reinigungsritualen über Haar- und Schönheitskult bis hin zur erotischen oder bedrohlichen Komponente beleuchtet der Künstler verschiedene Bedeutungsebenen, die von der sich anschließenden Fotoserie von der Aktion aufgegriffen werden. Mit Hilfe seiner *Aktionsmaschinen* knüpft er an

²⁶⁶ Beide Ausgaben bestehen dennoch auch als Vorzugsausgaben:

Profil 2 besteht in einer Vorzugsausgabe von 100 Exemplaren, die eine originale Bleistiftzeichnung von Uecker mit dem Titel *Zum Schweigen der Schrift oder die Sprachlosigkeit* beinhaltet.

Profil 4 besteht in einer Vorzugsausgabe von 50 Exemplaren, mit dem Blatt *Papier mit Kopfhaaren*, das sich auf Ueckers Aktion im Friseursalon Ruckes 1979 in Düsseldorf bezieht.

²⁶⁷ Ruckes, Hans-Georg (Hrsg.): *Profil 2*. Düsseldorf 1979, S.3.

²⁶⁸ Vgl. Abbildung 53.

die im Text angelegten Motive an: bedroht von einer Nagelbürste, den Kopf mit dickem Seifenschaum gewaschen oder mit Perücke unter einem Rasenmäher. Ueckers besondere Leistung besteht hier darin, den Blick für kulturelle Zusammenhänge am Beispiel des Alltäglichen zu schärfen. So zeugt diese kleine bibliophile Untergruppe erneut von Ueckers Publikationsinteresse und ist gleichzeitig Anschauungsobjekt für die Kooperationsfreude des Künstlers. Er hat nicht das Bestreben, seine Kunst isoliert wirken zu lassen, vielmehr sieht er sie auch im Kontext zu anderen Positionen – unabhängig, ob diese der Kategorie Sprache oder Bildender Kunst zugeschlagen werden.

IV. Schlussbemerkung

Die Untersuchung der *Bibliophilen Werke* Ueckers hat gezeigt, dass sich die Intentionen der hier besprochenen Arbeiten zwischen den Positionen „Redepflicht“ und „Schweigefluss“ entwickeln. Viele Werke bemühen sich um eine Überwindung der Sprache, wie die Untersuchung in Kapitel II.1.2. „Uecker und die Sprache“ eine entscheidende Position des Künstlers benannte. Sie streben durch die Ablösung von einem Denken in Strukturen wie Alphabet, Semantik und Syntax einen Geisteszustand an, der in der Überwindung des differenzierenden Sprachsystems eine größtmögliche geistige Freiheit bedeutet. Es wurde deutlich, dass in den Augen des Künstlers diese spirituelle Freiheit ermöglicht, einen unterschiedslosen Weltzusammenhang zu schauen, indem alles Kreatürliche und Dingliche gleich in einem allumfassenden „Nichts“ aufgehen. Ein gedanklicher „Fluss“ soll durch das Schweigen ermöglicht werden. Im Zusammenhang mit diesen Positionen ist mehrfach auf Ueckers geistige Nähe zum Zen-Buddhismus japanischer Prägung hingewiesen worden, da diese Weltanschauung ebenfalls einem solchen Urzustand zustrebt, dessen Erreichung mit dem Begriff des „satori“ umschrieben ist.

So untersuchte diese Arbeit eine Vielzahl von Werken, die Sprache zu überwinden trachten: in den aufgelösten Zeichen der *Manuellen Strukturen*, den perforierten Blättern der *Schweigeskulptur* oder in vernagelten Büchern und Zeitungen, deren Wortgewalt mit Hilfe des künstlerischen Einschlags blockhaft zusammengefasst wurde. Durch den verschließenden Nagel, der in Textkörper dringt, wird eine neue „Ueckersche“ Information in den Text eingebracht. Die künstlerische Handlung ersetzt die sprachliche Mitteilung. Eine zweite Möglichkeit zum *Schweigen der Schrift* wird vom Künstler durch das Austauschen schriftlicher Information mit Materialien wie Stein, Sand oder Zivilisationsmüll wahrgenommen. Alte Dosen, Zigarettenschachteln und Plastikschnipsel werden zu chiffrehaften Informationsträgern, so zum Beispiel im Buch *Wüstenfunde, Zivilisationsreste, Anwesenheitszeichen*.

Die Betrachtung der Editionen und Mappenwerke zeigt in der starken Verwendung des Prägedrucks gleichfalls ein Suchen nach alternativen Zeichen, die eine „Sprache“ außerhalb des Alphabetes ermöglichen können. Das wechselnde Lichtspiel der Prägedrucke macht dabei, in ihrer sichtbaren Veränderlichkeit, die Relativität jeder Vermittlung deutlich. So bleiben die Drucke unabgeschlossen offen und begegnen

dem „Schwarz auf Weiß“ von Schriftzeichen mit einer Flut von veränderlichen Graustufen. Im Zusammenhang mit dem Flugblatt zu den *Manuellen Strukturen* wurde allerdings festgestellt, dass Sprache als Referenz erhalten bleiben muss, will man sie überwinden oder alternative Lesestrategien einfordern. So geschieht es auch in den Mappen- und Buchwerken, bei denen eine direkte Gegenüberstellung von Kunst und Text deutlich macht, dass Uecker einen Vergleich der „Sprachsysteme“ sucht. Hier stellt er weniger eine Ablösung von alphabetischer Sprache in den Vordergrund, als vielmehr ein Miteinander der Künste, die in ihren jeweils eigenen Parametern sinnstiftend wirken und sich in der Gegenüberstellung eindeutiger profilieren.

Entscheidende Spannung bezieht die Gruppe der *Bibliophilen Werke* aus der Tatsache, dass Uecker den gerade besprochenen Arbeiten Werke gegenüberstellt, deren Funktionsweisen und Intentionen sich als Allianz mit der Sprache und Verpflichtung zur Sprache zeigen. In eigenen und fremden Buchpublikationen werden häufig erklärende Texte, Interviews und Gedichte des Künstlers abgedruckt. An seiner *Uecker-Zeitung* werden die konträren Positionen des bibliophilen Œuvres besonders deutlich: Hier benutzt Uecker Texte in Verbindung mit Fotografien und Zeichnungen, um seine Intentionen in konventioneller Zeitungsform zu publizieren. An anderer Stelle hatte er das gleiche Medium, seiner trivialen Wortvergeudung wegen, mit Nägeln zum Schweigen gebracht.

Die Sprache scheint ihm, trotz der genannten Bestrebungen zu ihrer Überwindung, geeignet, seine Ansichten zu vermitteln. Über eine solche Allianz hinaus wird eine Verpflichtung empfunden, die sich besonders in den Arbeiten niederschlägt, die Wörter und Textfragmente abbilden. Hier wird Schrift in den Kunstkontext transferiert. Die textlichen Inhalte kommen damit nicht nur erneut „zu Wort“, sondern erfahren vielmehr durch ihr irritierendes Erscheinen im „Rahmen“ der Bildenden Kunst eine zusätzlich gesteigerte Aufmerksamkeit. *Brief an Peking*, *Dialog*, *Friedensgebote*, *Ulmer Schwörbiefte*, *Habermas-Tücher* oder *60 Wörter aus dem alten Testament – Verletzungen des Menschen durch den Menschen* sind in diesem Zusammenhang untersucht worden.

Dass sich alle vorgestellten Werke auf die beiden Positionen „Redepflicht“ und „Schweigefluss“ beziehen lassen, verweist auf entscheidende Aspekte der Ueckerschen Kunst. Es bestätigt die zu Beginn dieser Analyse zitierten Metaphern,

mit denen der Künstler von Kunsthistorikern umschrieben worden ist: Sein Werk sei ein Satellit, der eine immer gleiche Größe umfliege, er selbst ein ins Wasser fallender Stein, der konzentrische Kreise zöge. Eine besondere Konsequenz in Material und Themenwahl ist mit diesen Bildern zu fassen versucht worden. Die *Bibliophilen Werke* zeigen, wie sehr sich der Künstler über seine gesamte Schaffenszeit hinweg mit dem Thema Sprache auseinandergesetzt hat. Der erste Eintrag des Werkverzeichnisses enthält seine bibliophile Mitwirkung an einer Edition von 1960, der letzte Eintrag ist ein Buchwerk vom Ende des Jahres 2005. Angesichts der vielen geplanten Publikationen, von denen Uecker in Ateliergesprächen berichtete, wird sich sein anhaltendes bibliophiles Interesse auch in Zukunft fortsetzen. Darüber hinaus berichten diese Projektplanungen zusammen mit seinen zahlreichen kleinen Ausstellungen der letzten Jahre zum Thema „Wort, Schrift, Zeichen“ von einer Zunahme der Gewichtung innerhalb seines Schaffens. Die Untersuchung machte deutlich, wie sehr seine Auseinandersetzung mit der Sprache von Gegenüberstellungen geprägt ist, die er nicht in eine Synthese überführt, sondern vielmehr als bewusst formulierte Frage nach Lese- und Denkalternativen an den Rezipienten weitergibt. Seine Ambivalenz, das im künstlerischen Werk sichtbar gewordene „Scheitern“ an der eindeutigen Stellungnahme, ist gewiss auch Motor der fortwährenden Beschäftigung. So geht das bibliophile Œuvre Hand in Hand mit dem Gesamtwerk des Künstlers. Dies entzieht sich gleichfalls an vielen Stellen einer Eindeutigkeit und findet seine geistige Heimat eben im Bereich der Frage, nicht der Antwort.

Zu Beginn dieser Analyse wurde als ihr Ziel benannt, das Ueckersche Werk einer Gesamtheit zuzuführen und dabei zu untersuchen, ob das bisher unbearbeitete bibliophile Œuvre nicht vielmehr in der Kontinuität seines Schaffens als an dessen Peripherie anzusiedeln sei. Das Zusammentragen im Werkverzeichnis und die Analyse der Arbeiten hat gezeigt, dass es sich um eine große Werkgruppe von gut 200 Einzelstücken handelt, die in materieller Gestalt sowie in Inhalt und Funktionsweise aufs engste mit dem Gesamtœuvre verknüpft sind. Die Heterogenität der Gruppe, die sich vom publizierten Buch über Objektansammlungen und Mappenwerke bis hin zu Schrift-Bildern spannt, zeigt darüber hinaus, wie die Arbeiten, die sich dezidiert mit dem Thema Sprache beschäftigten, in allen Ausdrucksformen des Künstlers vorkommen. Die enge Vernetzung von Gesamtœuvre und *Bibliophilen Werken* wurde an verschiedenen Punkten der

Analyse sichtbar: Als eine mögliche Erklärung der Ueckerschen Sprachfaszination wurde gleich zu Beginn die besondere Verwandtschaft von Sprache und benagelten Strukturbildern und -objekten festgestellt. Beide beziehen ihre Spannung aus dem Wechsel von besetzter Stelle und Leere, von Zeichen und Abwesenheit des Zeichens. In den bibliophilen Kontext transferiert, wurde dies besonders an den Prägedruckten deutlich. Die enge Verbindung von Gesamtwerk und Bibliophilem wurde auch dort sichtbar, wo zusammengetragene Aktionswerkzeuge dokumentarisch von einer vorangegangenen, nicht sprachbezogenen Handlung „wie ein Buch“ berichten, zum Beispiel in der Objektsammlung *Strasse weiß gestrichen*.

Entscheidend für die Analyse von Ueckers „Büchern“ wurden die im kunsthistorischen Teil der Untersuchung gewonnenen Erkenntnisse zum thematischen Feld des Künstlerbuches. Viele von Johanna Drucker für diese Gattung herausgearbeiteten Sujets konnten an Ueckers Arbeiten wiederentdeckt werden²⁶⁹: zum Beispiel das Künstlerbuch als „Werkzeug des sozialen Wandels“ und als „demokratisches Multiple“, dort, wo das *Bibliophile Werk* in Reproduktion gesellschaftskritische und/oder künstlerisch innovative Inhalte einer breiten Öffentlichkeit zuführt. „Das Künstlerbuch als Instrument der Spracherforschung“ wurde vor allem in Buch- und Mappenwerken wiedererkannt, wo Uecker seine Prägedrucke realer Sprache gegenüberstellte. Auch „das Künstlerbuch als Dokument“ wurde in unterschiedlicher Form verhandelt: entweder berichteten zurückgebliebene Aktionswerkzeuge oder gesammelte Gegenstände wurden zu einem dokumentarischen Reisebuch zusammengeheftet. Das projekthafte Arbeiten an Theaterinszenierungen wurde ebenso in Buchpublikationen festgehalten wie das tägliche Arbeiten im Atelier zum „Gedankenbündel“ der *Wandzettelrolle* zusammengefasst wurde. Das *Bleibuch* „*Who is Who*“ und das *Weißes Buch* hingegen wirken wie benagelte Fetische und zeigen das „Künstlerbuch als auratisches Objekt“, welches wiederum als „Social Agent“ Ueckers Intentionen in die gesellschaftliche Realität einbringt. So zeigt sich, dass seine irritierende Bezeichnung aller seiner *Bibliophilen Werke* als „Bücher“, selbst wenn die betreffenden Objekte keinen

²⁶⁹ Vgl. Drucker 1995. (Inhaltsangabe/ Contens, ohne Paginierung).

formal-konventionellen Buchcharakter haben, durch ihre Künstlerbuch-Inhalte seine Definition rechtfertigen können.²⁷⁰

Die Frage, warum Uecker seine der Norm zuwiderlaufende Bezeichnung des „Buches“ auch für rein Bild- oder Objekthaftes durchsetzt, konnte mit dem Offenlegen seiner künstlerischen Strategie beantwortet werden: Die Betitelung setzt den Rezipienten einer Irritation aus, die ihn sensibilisieren soll. Die Vorstellung eines Buches wird neu verhandelbar gemacht. Als tradierter Vermittlungskörper stellt es die ideale Folie für Ueckers Erkenntnis dar, dass letztlich alle Materialien in kommunikativer Weise wirken können. Die Auflösung des konventionellen Buchkörpers und die Ersetzung von Schrift durch objets trouvés wirft den Begriff „Buch“ allein auf seine Funktion einer Vermittlung und Bewahrung geistig immaterieller Inhalte zurück. Uecker behauptet damit die besondere Kohärenz, die zwischen textlicher bzw. sprachlicher Vermittlung und Bildender Kunst besteht. Letztere scheint ihm jedoch der Sprache an Universalität und Offenheit überlegen.

Auf der Grundlage kunsthistorischer Überlegungen zur Sprache in Werken Bildender Kunst konnten wiederholt Parallelen zu anderen sprachbezogenen künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts herausgestellt werden. Diese Vergleiche konnten zeigen, dass Uecker mit seinem neu definierten Buchverständnis nicht singular zu betrachten ist, da auch andere Künstler vorgefundenes Material in Büchern zusammenfassten, um ihre Arbeit, Erfahrungen oder Geschehnisse zu dokumentieren. Angriffe auf den Buchkörper fanden auch andernorts vielfach statt. Die Kontinuität und fortlaufende Entwicklung einer konsequenten Rückführung auf die funktionalen Gesichtspunkte des Buches sind bei Uecker als einzigartig zu bewerten, ebenso seine über vierzig Jahre anhaltende Beschäftigung mit der Gegenüberstellung von sprachlichen und bildlichen Zeichen.

Diese Analyse hat aufzeigen können, dass Ueckers *Bibliophile Werke* einen entscheidenden Teil seines Gesamtœuvres ausmachen, der bisher nicht angemessen in der kunsthistorischen Diskussion vertreten war. Die Arbeiten dienen nicht nur zur Vertiefung der Analyse des Gesamtwerkes, sondern profilieren Uecker auch als ausgesprochenen Buchkünstler, wie es bisher aufgrund seiner eigenwilligen Buchdefinition kaum ersichtlich war.

²⁷⁰ Gewiss muss hier bedacht sein, dass die Sujets, die Drucker in besonderem Maße für das Künstlerbuch entscheidend findet, sich auch auf künstlerische Arbeiten beziehen lassen, die nicht zwingend ein Buch sein müssen: So kann z.B. auch eine Plastik Werkzeug des sozialen Wandels sein.

Die eingehende Beschäftigung mit den *Bibliophilen Werken* zeigt, dass der Künstler sowohl in der Wahl der Sujets seiner Künstlerbücher als auch mit der Entscheidung zur „Nicht-Entscheidung“ gesellschaftliche und auf den Kunstkontext bezogenen Fragen aufwirft, die sich einerseits in seinem Gesamtœuvre spiegeln und andererseits einen aktuellen Standpunkt in der künstlerischen Buchproduktion besetzen. Dieser Standpunkt ist in seiner weiten begrifflichen Auslegung wie in seiner facettenreichen künstlerischen Umsetzung imstande, von einer kontinuierlichen menschlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sprache zu berichten, die letztlich unabgeschlossen bleiben muss. In ihrer fragenden Offenheit ist diese Position befähigt, Impulse für die Produktion und Verhandlung künstlerischer Buchproduktion des 21. Jahrhunderts zu geben.

V. NACHWEIS

V. 1. LITERATUR

V.1.1. Literatur zu Günther Uecker²⁷¹

Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004.

Eichler, Ulrike: „Zur Geschichte des Prägedrucks“. In: Ausst.-Kat.: *Günther Uecker*. Staatsgalerie Stuttgart, 1976, S. 47-49.

Dies.: „Prägedrucke, Prägestöcke und Frottagen von Uecker“ In: Ausst.-Kat.: *Günther Uecker*. Staatsgalerie Stuttgart, 1976, S. 49-57.

Honisch, Dieter: *Uecker*. (Mit einem Werkverzeichnis von Marion Haedecke.) Stuttgart 1983.

Imdahl, Max: „Moderne Kunst“. In: *Jahrbuch der Ruhruniversität Bochum*. Bochum 1982, S. 93-107.

Jocks, Heinz- Norbert: *Archäologie des Reisens. Ein anderer Blick auf Uecker*. Köln 1997.

Simmat, Walter: „Günther Uecker“. In: *Europäische Avantgarde*, hrsg. von der Galerie d. Frankfurt a. M. 1963.

Heinz Stahlhut: „... Und die Worte, die wir aussprachen, haben Bedeutung nur durch das Schweigen, in das sie getaucht sind“. Zum Verhältnis von Text und Bild in Günther Ueckers Folge ‚Vom Licht‘. In: *Philobilon*, Jg. 43 (1999), S. 201-231.

Wiese, Stephan von (Hrsg.): *Günther Uecker – Schriften. Gedichte, Projektbeschreibungen, Reflexionen*. Essen; St. Gallen 1979.

²⁷¹ Publikationen von Günther Uecker sowie Bücher, in denen er sich als Künstler beteiligt, sind nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen worden. Sie sind in Band I (Werkverzeichnis) angegeben.

Weitemeier, Hannah: „Über Günther Uecker“. In: Romain, Lothar; Detlef Bluemler (Hrsg.): *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München 1988, S. 3-11.

Wyss, Beat: „Zum Geleit. Das Laokoon-Paradigma“. In: Beuckers, Klaus G. (Hrsg.): *Uecker. Aktionen*. Petersberg 2004.

Ausst.-Kat.: *Mack Piene Uecker*. Kestner-Gesellschaft Hannover, Hannover, 1965.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker*. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, 1976.

Ausst.-Kat.: *Bilder sind nicht verboten*. (Anlässlich des 87. Deutschen Katholikentages.) Kunstverein der Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1982.

Ausst.-Kat.: *Uecker – Bibliophile Werke*. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1983; Galerie der Stadt Esslingen, Esslingen, 1984.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – 15 Traktate*. Neue Galerie der Stadt Linz; Wolfgang-Gurlitt-Museum, Linz 1986.

Ausst.-Kat.: *Uecker*. Willhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1987.

Ausst.-Kat.: *Uecker – Wüstenfunde*. Galerie Reckermann, Köln, 1989.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker. Kann Fruchtbarkeit auf Asche gründen?* Sankt Petri Kirche, Lübeck, 1990.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – Eine Retrospektive*. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 1993.

Ausst.-Kat.: *Anschlag zum Schweigen der Schrift*. Galerie Löhrl, Mönchengladbach, 1997.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – Bühnenskulpturen und optische Partituren*. Neues Museum Weimar, Weimar, 2001.

Ausst.-Kat.: *Günther Uecker – Zwanzig Kapitel*, hrsg. von Alexander Tolnay und dem Neuen Berliner Kunstverein. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2005.

V.1.2. Filme über Günther Uecker:

Uecker-Arbeiten 1957 bis 1977

1977

Ideenfolge: Uecker.

Redaktion: Wibke von Bonin; Regie: Karl Wiehn; Kamera: Wilfried Kaute; Ton: Trude Eisen; Production: Facta-Film, im Auftrag des WDR. 16 mm, Farbe, 45 Minuten.

Günther Uecker – Wie ein Bauer auf dem Feld.

1989

Ein Film von Michael Kluth.

Redaktion: Wibke von Bonin; Kamera: Hubert Neuerburg; Produktion: Metrovision-Film, Bonn, im Auftrag des WDR. 45 Minuten.

Die Bilderwelt des Günther Uecker

1999

Ein Film von Michael Kluth.

Redaktion: Wolfgang Lörcher; Kamera: Hubert Neuerburg; Produktion: Metrovision-Film, Bonn, im Auftrag des ZDF. 45 Minuten.

Günther Uecker

Ein Film von Michael Kluth.

Redaktion: Beate Raabe, Wolfgang Richter; Kamera: Uri Adar, Hubert Neuerburg; Produktion: Metrovision-Film, Bonn, im Auftrag von Goethe/Inter Nationes. 45 Minuten.

Günther Uecker- Poesie der Destruktion

Ein Film von Michael Kluth.

Redaktion: Sabine Rollberg; Kamera: Uri Adar, Hubert Neuerburg; Produktion: Metrovision-Film, Bonn, im Auftrag des WDR für ARTE. 52 Minuten.

V.1.3. Literatur zu Sprache, (Schrift-)Zeichen, Bild und Sprache in der Bildenden Kunst:

Barthes, Roland: *L'empire de signes*. Genf 1970.

Ders.: *L'aventure sémiologique*. Paris 1985.

Bense, Max: *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Hamburg 1969.

Bickenbach, Matthias O.: *Das Autorenfoto in der Mediengeschichte. Historische Intermedialität und kulturelles Gedächtnis zwischen Text und Bild*. Habil. Köln 2004 (Manuskript).

Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. Wien 1991.

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999.

Broos, Kees: „Buchstabe, Wort, Text, Bild.“ In: Ausst.-Kat.;; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S.145-160.

Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 1: *Die Sprache*. Leipzig 1923.

Dencker, Klaus P.: *Text-Bilder / Visuelle Poesie international – Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln 1972.

Derrida, Jacques: *De la Grammatologie*. Paris 1967.

Doede, Werner: „Kalligraphie – Eine abstrakte Kunst“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963.

Ernst, Ulrich: „Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie“. In: Ernst, Ulrich; Bernhard Sowinski (Hrsg.): *Architectura Poetica – Festschrift für Johannes Rathofer*. Köln; Wien 1990.

Faust, Wolfgang, M.: *Bilder werden Worte – Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur – Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. München 1977.

Flusser, Vilém: „Über Bücher.“ In: Ausst.-Kat.;; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S. 97-100.

Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*. Paris 1973.

Gardeya, Peter: *Platons Phaidros – Interpretation und Bibliographie*. Würzburg 1998.

Graevenitz, Antje von: „Die Moral von ‚Truisms, abstracts and soundbites‘“. In: Ausst.-Kat.;; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S. 219-238.

Harrison, Charles: *Essays on Art & Language*. Oxford 1991.

Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur und Dokumente zur Literatur*. Olten; Freiburg im Breisgau 1966.

Jabés, Edmond: *Vom Buch zum Buch*. Wien 1989.

Janacek, Gerald: *The Look of Russian Literature. Avant-Garde visuel experiments 1900-1920*. Princeton, N.J. 1984.

Lemaitre, Maurice: *Qu'est-ce que le lettrisme?* Paris 1954.

Linger, Michael: „Text-Transformationen. Exemplarische Übergangsformen zwischen künstlerischem Schaffen und begrifflichem Denken.“ In: Ausst.-Kat.;; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/9., S.101-118.

Kemp, Wolfgang: „Narrative“. In: Nelson, Robert S.; Richard Shiff (Hrsg.): *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, S. 64-74.

Mitchell, W. J. T.: „Word and Image“. In: Nelson, Robert; Richard Shiff(Hrsg.): *Critical Terms for Art History*. Chicago 2003, S.51-61.

Shiryu Morita: „Sho – japanische Schreibkunst“. In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. LIII-LIX.

Sauerbier, W. D.: „Wie die Bilder zur Sprache kommen. Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen“. In: *Kunstforum International*, Jg. o.A., (1980), S.31-96.

Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: „Ostasiatische Schriftzeichen – Ostasiatisches Schreiben.“ In: Ausst.-Kat.: *Schrift und Bild*. Stedelijk Museum, Amsterdam; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963, S. LIX-LXXII.

Schmidt, Siegfried J.: „Über die Funktion von Sprache im Kunstsystem.“ In: Ausst.-Kat.;; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S. 77-94.

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama. Im Zeitalter des Barock*. München 1993.

- Schwinn, Horst: *Linguistische Sprachkritik. Ihre Grenzen und Chancen*. Heidelberg 1997.
- Schwimmer, Helmut: „Experimentelle Literatur heute.“ In: Riedl, Josef A. (Hrsg.): *Neue Musik*. Sondernummer Musik: *Film/Dia/Licht-Festival*. München 1972 (ohne Paginierung).
- Stoss, Toni: „Am Anfang.“ In: Ausst.-Kat.; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S.1-48.
- Stegmüller, Francis: *Apollinaire – Poet among the painters*. Freeport, N.Y. 1971.
- Streitberger, Alexander: *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. (Diss. Köln 2002), Berlin 2004.
- Themerson, Stefan: *Apollinaire's Lyrical Ideograms*. London 1968.
- Weiermair, Peter: „Zur Geschichte der visuellen Poesie.“ In: Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94, S. 185-192.
- Wojaczek, Günter: *Daphnis. Untersuchungen zur griechischen Bukolik*. Meisenheim a. Gl. 1969.
- Zimmer, H. D.: *Sprache und Bildwahrnehmung*. Frankfurt a. M. 1983.
- Ausst.-Kat.: *Schrift en Beeld – Schrift im Bild*, hrsg. von Dietrich Mahlow. Stedelijk Museum, Amsterdam; Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, 1963.
- Ausst.-Kat.: *Between Poetry and Painting*. ICA, London, 1965.
- Ausst.-Kat.: *Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute*. Von der Heydt-Museum, Wuppertal; Kunsthalle Barmen, Wuppertal; Kunstraum Wuppertal-Elberfeld, Wuppertal; Stadtzentrum Wuppertal, Wuppertal, 1991.

Ausst.-Kat.: *Die Sprache der Kunst*, hrsg. von Eleonora Louis und Toni Stoss. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.; Kunsthalle Wien, Wien, 1993/94.

V.1.4. Literatur zu Künstlerbüchern

Brall, Artur: *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art – Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse von Artur Brall*. Frankfurt a. M. 1986.

Drucker, Johanna: *The Century of Artists' Books*. New York, N.Y. 1995.

Griesbach, Dieter: *Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Wort und Bild*. Worms 1986.

Lyson, Joan: *Artists' Books: An Anthology and Sourcebook*. New York, N.Y. 1984.

Riese, Hubert R.: *Surrealism and the Book*. San Francisco, Ca. 1988.

Strachan, Walter J.: *The Artist and the Book in France. The 20th Century Livre d'Artiste*. New York, N.Y. 1969.

Thurmann-Jajes, Anne: In: Ausst.-Kat.: *Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums des 20. Jahrhunderts*. Neues Museum Weserburg, Bremen; Sparkasse Bremen, Bremen, 2002.

Ausst.-Kat.: *The Artist and the Book 1860-1960 in Western Europe and the United States*. Museum of Fine Arts Boston, Boston, 1961.

Ausst.-Kat.: *Bild und Buch. Das illustrierte Buch vom 15. Jh. bis zur Gegenwart aus der Sammlung der Kunsthalle Bremen*. Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen, Bremen, 1979.

Ausst.-Kat.: *Künstlerbücher*. Kunstverein Frankfurt, Frankfurt a. M., 1981.

Ausst.-Kat.: *Papiergesänge – Buchkunst im 20. Jahrhundert*. Bayrische Staatsgalerie, München, 1992.

Ausst.-Kat.: *Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums des 20. Jahrhunderts*. Neues Museum Weserburg, Bremen; Sparkasse Bremen, Bremen, 2002.

Ausst.-Kat.: *Sand in der Vaseline – Künstlerbücher II 1980-2002*, hrsg. von Sabine Röder. Krefelder Kunstmuseum, Krefeld; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg, Nürnberg, 2003/2004.

V.1.5. Allgemeine Literatur

Adriani, Götz; Winfried Konnertz; Karin Thomas: *Joseph Beuys*. Aufl. o.A., Köln 1994.

Brinker, Helmut: *Zen in der Kunst des Malens*. Bern; München; Wien 1985.

Der Brockhaus in 15 Bänden. Oldenburg 1999.

Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

Gothein, Marie Luise: *Geschichte der Gartenkunst*. Bd. I u. II. Jena 1926.

Jappe, Elisabeth: *Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München 1993.

O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube / In der weißen Zelle*, hrsg. von Wolfgang Kemp. Berlin 1996.

Roob, Alexander: *Das hermetische Museum. Alchemie und Mystik*. Köln 2002.

Schaarschmidt-Richter, Irmtraud: *Der Japanische Garten. Ein Kunstwerk. Mit einem Aufsatz zur Gartenforschung von Osamu Mori*. Würzburg 1979.

Schellmann, Jörg; Bernd Klüser (Hrsg.): *Joseph Beuys – Werkverzeichnis Multiples und Druckgraphik 1965-1985*. München; New York, N.Y. 1985.

Smythies, Yorick; Rush Rhees; James Taylor (Hrsg.): *Ludwig Wittgenstein – Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben*. 2. Aufl. Düsseldorf; Bonn 1996.

Weibel, Peter: „Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie.“ In: *Fotogeschichte*, Jg. 21 (1986), S. 49-58.

Westgeest, Helen F.: *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. (Diss. Leiden 1996). Zwolle 1996.

Ausst.-Kat.: *Weiß. Skulpturen und Bilder des 20. Jahrhunderts aus der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung*. Museum für Gegenwartskunst der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel-Hoffmann-Stiftung, Basel, 2001.

Ausst.-Kat.: *Zen und die westliche Kunst*, hrsg. von Hans Golinski und Günther S.Hiekisch-Picard. Museum Bochum, Bochum 2000.

Ausst.-Kat.: *Die Künstlerpostkarte*. Altonaer Museum, Hamburg; Norddeutsches Landesmuseum, Hamburg; Deutsches Postmuseum, Frankfurt a. M., 1992.

V.2. Quellen²⁷²:

Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*, hrsg. von Erwin Laaths. Wiesbaden o.J. (Sonderausgabe der Tempel-Klassiker.)

Apollonio, Umbro (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*. Köln 1972.

Gomringer, Eugen: *worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968*, hrsg.von Heißenbüttel, Helmut. Reinbeck bei Hamburg 1969.

Ders.: *vom rand nach innen – die konstellationen 1951-1995*. Wien 1995.

Greenberg, Clement: „Towards a Newer Laokoon“. In: *Partisan Review (New York)*, Jg. VII(1940), S. 296-310. Dt.: „Zu einem neueren Laokoon“. In: Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken*, hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Dresden 1997, S. 56-81.

Hulten, Pontus (Hrsg.): *Futorismo & Futurismi*. Mailand 1986.

Mallarmé, Stéphane: *Correspondance 1862-1871*, hrsg. von Henri Mondor. Paris 1959.

Ders.: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und Jean Aubry. Paris 1945.

Ders.: *Sämtliche Dichtungen. Französisch und deutsch mit einer Auswahl poetologischer Schriften*. München; Wien 1992.

Sterne; Lawrence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London 1759-67.

²⁷² Publikationen von Günther Uecker wurden nicht in den Quellennachweis aufgenommen. Sie sind vollständig im Werkverzeichnis aufgenommen.