Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Life Writing im Künstlerbuch

Die produktive Auseinandersetzung mit dem Projekt eines zu schreibenden oder eines sich selbst schreibenden Lebens manifestiert sich unter anderem in künstlerischen Praktiken der Buchgestaltung. Erkundet wird dabei vielfach das Buch als lebensbegleitendes Objekt (als Notizbuch, Tagebuch, Chronik, Archiv etc.). Einen aufschlussreichen Sonderfall unter den künstlerisch gestalteten Lebens-Büchern sind Künstler-Bücher, mit denen es um die jeweils produzierende Instanz geht. Als Beispiele vorgestellt werden Christian Boltanskis „La vie impossible“, Paul Steins Lebens-Bücher-Projekt und David Tufnells Kompilation aus den „Notebooks“ von David Robilliard. Diese Buchwerke oszillieren zwischen der Suggestion eines ‚authentischen Dokumentierens‘ und der Betonung konstruktiver Arbeit am Material. Dabei sind Strategien der relativierenden Brechung, des Abbruchs, des Entzugs für sie charakteristisch.

Productive engagement with the idea of a life being written, or a life writing itself, is evident in artistic practices such as book design. Often, the book is considered an object that accompanies life, such as a notebook, diary, chronicle or archive. A notable special case among artistically designed 'life books' is the 'artist's book', which deals with the entity that produced it. Examples presented include Christian Boltanski's La vie impossible, Paul Stein's life book project, and David Tufnell's compilation of David Robilliard's Notebooks. These books oscillate between suggesting “authentic documentation” and emphasising constructive work with the material. They are characterised by strategies of relativising, refracting, discontinuing and withdrawing.

(1) ‚Life Writing‘ als „umbrella term“

Der Ausdruck ‚Life Writing‘ ist ein als ein „umbrella term“ charakterisiert worden, mit einem ähnlichen Sprachbild auch als „overarching term“.[1] Unter Schirmen und unter Bögen kann sich vieles versammeln; die Metaphern möchten meist gerade

[1] Mukul Chaturvedi spricht von einem „umbrella term for a host of self-referential forms that have expanded the traditional literary domains of biography and auto-biography.“ (Mukul Chaturvedi: „Telling Lives, Signifying Selves: Life Writing, Representation, and Identity“. In: Journal of Comparative Literature and Aesthetics, Vol. 44, No. 4, Winter 2021 [S. 1-8], S.1). Sidonie Smith und Julia Watson charakterisieren „Life writing“ als “an overarching term used for a variety of non-fictional modes of writing that claim to engage the shaping of someone’s life” (Sidonie Smith/Julia Watson: Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives. University of Minnesota Press, 2010, S. 17).

dies betonen. Dass im Fall von ‚Life Writing' der Schirm oder der Bogen eine besonders große Spannweite haben, liegt daran, dass es sich um eine englische Wortbildung handelt; die Kombination ihrer beiden Bestandteile ist semantisch unbestimmter, als etwa ein deutschsprachiges Pendant. ‚Life Writing' lässt offen, ob ‚Life' als grammatikalisches Subjekt oder Objekt zu lesen ist und ‚writing' als eine Verbform oder ein Nomen. Wegen solcher ‚umbrella'-Effekte sind englische Kompositformen beliebt, wecken sie doch zunächst einmal Neugier darauf, was die Logik der Wörter da unter den Schirm (oder Bogen) zu stellen erlaubt. Im vorliegenden Fall wäre an Verschiedenes zu denken: an Formen autobiographischen und biographischen Schreibens als der verbalen Darstellung von Leben (von Lebensumständen, Lebensläufen, Lebensgeschichten), aber auch an andere Formen des Schreibens, bei denen ‚Lebensspuren' entstehen. Zu berücksichtigen wären bei entsprechend flexiblem Schriftbegriff auch nonverbale Schriften, etwa Bilderschriften, Kritzeleien, Kürzel, aber auch chronologische Graphien, Tabellen, Diagramme etc.[2] Als Spielformen des ‚Life Writing' betrachten könnte man aus einer anderen Perspektive auch solche Phänomene, bei denen sich in der intentionalen Gestaltung zugleich Nicht-Intentionales manifestiert, Spuren von Schreibgesten, aber auch die wie auch immer im Produkt manifesten Effekte von Materialitäten, Verfahrensweisen, Rahmenarrangements und Schreibsituationen.

Disparates und Kontrastives versammelt sich unter dem diskursiven ‚Schirm' oder ‚Bogen' unseres Ausdrucks: In einem ersten Sinn bezieht er sich auf das „Schreiben" im Sinne von bewusstem „Aufschreiben" von „Leben" (Lebensgeschichten und dem, was dazu gehört); hier kann es darum gehen, das „Leben" als etwas dem Schreibprozess Vorgängiges darzustellen, zu dokumentieren, zu interpretieren, aber auch um Formen der „Lebenserschreibung", bei dem der Schreibprozess seinen Gegenstand, das „Leben", allererst hervorbringt.[3] Unter einer anderen Akzentuierung kann sich die Formel ‚Life Writing' mit der Suggestion

[2] Vgl. dazu: Sybille Krämer: „Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?" In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 1996, 15.1, S. 92-112, sowie die Beiträge in Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, München: Brill, 2005.

[3] Vgl. Jean Paul: Lebenserschreibung. Veröffentlichte und nachgelassene autobiografische Schriften. Hg. v. Helmut Pfotenhauer. München: Hanser 2004. Helmut Pfotenhauer: Lebenserschreiber. Radikale Autorschaft seit dem 18. Jahrhundert. Essays. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2023.

verbinden, das „Leben“ schreibe (sich) selbst: „Life, writing“. Welche Spuren hinterlassen welche Lebensmomente und Lebensbedingungen; inwiefern haben sie Schriftcharakter? Und geht es um ‚das Leben‘ (als Abstraktum, etwa als Gegenstand der Biologie, der Biochemie, der Medizin, der Ethik etc.) oder um ‚ein Leben‘ (um die Biographie einer ‚Person‘, eines nichtmenschlichen Wesens, womöglich eines Objekts)?

Wo sich unter ‚umbrella terms‘ verschiedene Vorstellungen versammeln (wie unter dem des ‚Life Writing‘), da entstehen (um im Bild zu bleiben) zwischen den Versammelten allerlei Beziehungen, zunächst solche der Kontiguität (Nachbarschaften können folgenreich sein); Dialoge entspinnen sich, Verschmelzungen erfolgen, aber auch Abgrenzungsbedürfnisse stellen sich ein. Vor allem der Beschreibung von Gestaltungs-Prozessen und -Objekten, die (mit einer weiteren Metapher gesagt) ‚viele Gesichter haben‘, kommen ‚umbrella terms‘ entgegen – vor allem dann, wenn ein Teil des ‚Schirms‘ aus dem polysemen Wort ‚life‘ besteht.

(2) Lebens-Bücher

Das Buch (als Objekttypus, als Format, als kulturelle Institution) ist ‚Life Writing‘-Projekten besonders affin: Manche Autobiographie oder Biographie wird verfasst um (nicht nur, aber auch physisch) ein „Lebensbuch“ zu produzieren, das Leben ‚ins Buch münden’ zu lassen, ihm eine Form zu geben, wie sie das Buch ermöglicht. Bücher begleiten das Leben, stimulieren zu spezifischen Lebensaktivitäten, etwa zur Führung von Tagebüchern, Notizbüchern, Kontobüchern, Scrap Books, Alben, Erinnerungsbüchern. Viele Buchformate können für ‚lebens(be)schreibende’ Projekte genutzt, zitiert oder auch parodiert werden. Mit dem Stichwort „Lebensbuch“ ist aber noch anderes assoziiert. Das Spektrum reicht von der Vorstellung einer göttlichen Buchführung, praktiziert von Schreiberengeln, die Protokollbücher des einzelnen menschlichen Lebens führen, damit beim Jüngsten Gericht alle nötigen Informationen vorliegen,[4] bis zu säkularisierten Varianten – etwa die des buchförmigen Selbstprotokolls, des Rechenschaftsbuchs, des

[4] Vgl. dazu Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt. Frankf./M.: Suhrkamp, 1981, Kap. III, S. 22-35, insbes. S. 23, S. 29.

Kaufmannstagebuchs, des Kontobuchs, der biographischen Notizen.[5] Offen ist innerhalb des Spektrums die Grenze zwischen dem Tagebuch (als Selbstaussprache, als Chronik, als Erinnerungsmedium etc.) und anderen, der Sammlung von Materialien gewidmete Buchformaten wie Alben und Scrap Books. Beiträge zum ‚Life Writing' leisten, flankierend zu Verbal-Schriftlichem, außerdem allerlei buchinterne Medien des Erinnerns, Dokumentierens oder Illustrierens, visuell-graphische Darstellungen, Fotos, Objekte aus Papier und anderen Materialien.

Die Gestalt des (realen oder projektierten) Buchs kann Teil der Gesamtbotschaft sein: sein Umfang, sein Aufbau, seine Intaktheit oder Beschädigung, seine Abgeschlossenheit oder Offenheit – respektive: die Intaktheit, Beschädigung, Abgeschlossenheit, Offenheit, die es durch seine jeweilige Gestalt suggeriert. In den Blick rücken Buch-Materialitäten (werden vorgefertigte Bücher genutzt?), Buch-Produktions- und gegebenenfalls auch Reproduktionsverfahren. Ist das und vorliegende ‚Lebens-Buch' ein handgefertigtes Unikat, ein gedrucktes Auflagenwerk, ein Faksimile auf der Basis einer Vorlage? Was wird aus einem handgefertigten Lebens-Buch, wenn es durch Vervielfältigung veröffentlicht wird – und dies vielleicht sogar in digitaler Form? Diese und andere Fragen stellen sich natürlich auch bei anderen Büchern. Wo aber der Ausdruck ‚Life Writing' mit einer emphatischen Idee von ‚Selbstbezeugung', ‚Selbstbekundung', ‚Selbstdokumentation' assoziiert wird, interessieren Materialitäten in besonderer Weise.

An dieser Stelle (spätestens) öffnet sich aber noch ein weiteres Fragefenster: Wie zuverlässig, wie ‚authentisch' ist die Lebens-Schrift? Will sie überhaupt ein faktisches Leben bezeugen? Handelt es sich bei dem be- oder er-schriebenen ‚Leben' um eine faktualen oder um einen fiktionalen Gegenstand? Mag man literarischen Werken auch konzedieren, sie setzten ein Understatement voraus, eine Konzession, Nicht-Faktuales darzustellen, so ist dies bei Texten, die sich als Biographien oder Autobiographien präsentieren, anders, zumindest zunächst einmal. Konzepte des ‚Autofiktionalen' schlagen aber Brücken zwischen Selbstdarstellungs- und mit Fiktionsmodellen.[6]

---

[5] Bei Franklin findet sich die Idee einer Buchhaltung über das eigene Handeln, eines damit keineswegs nur pragmatischen Rechenschaftsbuchs. Vgl. dazu Benjamin Franklin: Autobiographie, nach der dt. Übers. v. Friedrich Kapp von 1882, bearb. v. Ernst Habersack, Berlin: Herbig, 1954.

[6] Vgl. dazu u.a. die Beiträge in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

(3) Künstler(lebens)bücher

Einer geläufigen Bestimmung zufolge sind Künstlerbücher Produkte artistischer Auseinandersetzung mit ‚dem Buch' und seiner ‚Buchhaftigkeit' (bookness, bookishness); entsprechende Reflexionen begleiten ihre Entstehung und ihre Rezeption.[7] Mit dem Stichwort ‚bookness' hat sich ein weiterer Schirm geöffnet, unter dem vieles Platz findet; Konkretisierungen und Spezifikationen sind aber möglich. Bei der Produktion von Künstlerbüchern verbinden sich meist sprachliche mit bildlichen und materiell-buchgestalterischen Gestaltungsverfahren. Viele haben auch ‚literarische' Anteile, enthalten etwa Erzählungen, Gedichte, Dialoge, Aphorismen, Essays.

Die Gestaltung von Lebens-Künstlerbüchern erfolgt nicht selten unter dem Einfluss von (jeweils historischen) Diskursen über „Leben", „Schreiben" bzw. „Schrift" und „Lesen". Viele Künstlerbücher basieren auf dem Konzept der Lebens-Spur, der Lebens-Dokumentation, der (an)gesammelten Lebens-Relikte. Diese Konzepte konkretisieren sich in besonderem Maße in dem der Schreib-Spuren, der ‚dokumentarischen' Texte, der (an-)gesammelten Schriftzeugnisse. In den Schrift-Bestandteilen der Bücher (Textpassagen, ‚Graphie'-artiges, Lesbares und Unlesbares) konkretisieren sich sprachliche Prozesse der Kommunikation von Botschaften (deren Scheitern inbegriffen). Als physische Objekte bieten sich Bücher dazu an, auch Nonverbales (Dinge, Materielles, Ephemeres) als Botschaft zu gestalten bzw. wahrzunehmen.

Zeitgleich (in den 1960er und 1970er Jahren) und in enger Verbindung zueinander wird das Künstlerbuch zum neuen, spezifischen Kunst-Genre und die Autobiographie zum besonders intensiv wahrgenommenen literarischen Genre.[8] Ein

---

[7] Zum Terminus ‚bookness' vgl. Holland Cotter: "Introduction". In: Johanna Drucker: The Century of Artists' Books. Neuauflage mit einer Einleitung von Holland Cotter. New York City: Granary Books, 2004, S. xi-xv. Künstlerbücher, so Cotter, „transform the condition of bookness, and complicate it" (S. xi).

[8] „(…) das Autobiographische [wird] seit Beginn der 70er-Jahre zum vorherrschenden literarischen Muster" (Michaela Holdenried: Autobiographie. Stuttgart: Reclam, 2000, S.250). „Unter dem Stichwort ‚neue Subjektivität' oder ‚neue Innerlichkeit' vollzog sich in den siebziger Jahren (…) ein Paradigmenwechsel, der für das Verständnis des Autobiographischen folgenreich war. Die Hoffnungen der Achtundsechziger (…) erwiesen sich als utopisch (…). Man mag (…) von einem ‚Rückzug' in die Innerlichkeit sprechen, jedenfalls zeichnet sich eine neue Aufmerksamkeit auf die Erfahrung und Befindlichkeit des Ichs ab." (Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 190). Pendants dazu sind poststrukturalistische/postauktoriale Diskurse mit ihrer Kritik

besonders naheliegender Anlass ist die Auseinandersetzung mit dem ‚Künstlerleben', seine Dokumentation, seine Materialisierung in Spuren, seine Stilisierung. Künstlerische Lebens-Bücher – also Buchwerke, die Lebensmomente oder -phasen dokumentieren oder (re-)konstruieren – sind eine facettenreiche Spielform des Künstlerbuchs. Ihren Bezug zu einem darzustellenden ‚Leben' signalisieren sie auf verschiedenen Ebenen – oft etwa dadurch, dass sie die Form des Notizbuchs, der Agenda, des Tagebuchs aufgreifen.[9]

Johanna Drucker, die mit ihrer Monographie über „Artists' Books" eine grundlege Studie zu dieser sich im späten 20. Jahrhundert als eigenständige Gattung profilierenden Kunstform vorgelegt hat (zuerst 1994, 2004 neu aufgelegt), gliedert ihre Ausführungen zu Künstlerbüchern nach Spielformen; Themen und Aspekten und verknüpft diese mit der Beschreibung jeweils exemplarischer Buchwerke. Damit verbinden sich auch Hinweise zur Nutzung kulturell etablierter Buchtypen und Buchnutzungspraktiken. Kapitel 5 erörtert die Bedeutung des Tagebuchformats innerhalb der Buchkunst unter dem Aspekt der Aura, die Tagebücher oft umgibt, schon weil sie handgeschrieben und unikal sind, Spuren von Lebensmomenten. Künstlerbücher, die als Tagebücher bzw. aus Tagebüchern entstanden sind oder dies simulieren, kalkulieren dies mit ein: Sie inszenieren sich als handschriftlich, oft als authentisch, als Objekte, die Einblicke ins private Leben gewährleisten, als in emphatischen Sinn ‚unikale' und individualistische Objekte. [10] Tagebuchartige Künstlerbücher, so Drucker, verweisen über sich selbst hinaus auf verschiedene

---

am Konzept des homogenen und identischen Ichs. Autofiktionale und dekonstruktive Schreibweisen.

[9] Vgl. Michael Glasmeier: Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland (Ausstellungskatalog). Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1994. Der Katalog verzeichnet viele Notizbücher/ Notebooks und ähnliche Formate.

[10] Johanna Drucker: The Century of Artists' Books, 2004, Kap. 5, „The Artist's Book as a Rare and /or Auratic Object": „Journals and diaries are almost a cliché of artists' books – the manipulated notebook, the transformed sketchbook, the book of accounts or old legder. And yet in their most sucessful manifestations they are almost always intriguing – for exactly the reason that journals are – they offer a glimpse into the ongoing thought processes, jottings, projects in progress of an individual. The clichés occur because so many of these works contain predictable scrapbook accumulations and/or self-indulgent hand-written paragraphs surrounded by drawn or painted imagery in a sort of cottage industry of the cult of individualism. But when the journal form becomes an icon, an image which refers to these aspects of the cliché, and through referencing them, transcends its limitations to become an image of the conflictual structure of a journal form (its tension of the interior life externalized and so forth) then it can become highly charged." (S. 102-103)

Kontexte, auf kulturelle Praktiken und historische Deutungsmuster der Selbst-Verschriftung und Selbst-‚Verbuchung'.

Die Darstellung von ‚Biographischem' und ‚Autobiographischem' im Künstlerbuch verhält sich zur Idee des Authentischen ebenso spannungsvoll, steht ihr ebenso distanziert gegenüber wie die literarisch-reflexive Biographie oder Autobiographie. Analoges gilt für das Projekt des ‚Dokumentierens', das in der Künstlerbuchproduktion schon deshalb eine wichtige Rolle spielt, weil Bücher als besonders effiziente Container von ‚Dokumenten' gelten bzw. behandelt werden. Ein eigenes Kapitel in Druckers Monographie gilt dem Buch als „Dokument" (Kap. 13), allerdings nicht um den Dokumentbegriff im Sinn einer Bezeugung und Authentifizierung von Faktischem einseitig zu affirmieren, sondern um ihn zu relativieren und zu problematisieren – respektive, um zu zeigen, inwiefern gerade dies in der Buchkunst geschieht. Wie Drucker am Beispiel von Sol LeWitt ausführt, kann ein ‚dokumentierender' Gestus (verbunden mit der Suggestion, neutral und nüchtern Faktisches zu bezeugen) bei der Gestaltung von Künstlerbüchern auch als Reaktion auf Formen ‚persönlicher' Selbstdarstellung betrachtet werden – als demonstrativer Verzicht darauf, Beziehungen des Werks zu einem individuellen Leben auszustellen. LeWitts „Autobiography" ist ein Buch, in dem der Künstler zahlreiche Fotos von Objekten aus seiner Wohnung zusammengestellt hat - zumindest der Suggestion nach, die Objekte könnten ja auch aus anderen Wohnungen stammen; sie entsprechen einem Wohn-Stil, keinem persönlichen Habitus. Das Wert stehe, so Drucker im Zeichen der Infragestellung des Individuell-Spezifischen; der ‚Autobiograph' verstehe sich konsequent als Repräsentant seiner sozialen Schicht und seiner Zeit. [11]

[11] Vgl. Johanna Drucker: The Century of Artists' Books, 2004, Kap. 13: „The Book as Document": Vgl. das Unterkapitel: „Diaristic and Personal Statements": „Sol LeWitt's ‚Autobiography' (Lois&Michael K. Torf and Multiples, 1980) is in some ways the paradigmatic instance of the artist's book as a personal statement. (…) In other ways this work is completely impersonal – or at least, refuses to reveal any intimate information whatsoever in spite of its exhaustive cataloguing of the artist's belongings. (…) The individual to which the materials of this life belong is conspiciously absent. (…) the book signals the difficulties of an autobiographical statement. LeWitt seems to pose the difficult question of how to locate a ‚self' in ‚Autobiography", or how to project one for it. LeWitt's point seems to be that the autobiography can conceal as much as it reveals about a person. The most replete inventory may provide a demographic profile but not index a voice, manner, or character." (S. 335f.).

Neben personenbiographischen Stoffen scheinen auch andere Spielformen von Leben in Buchwerken bezeugt zu sein; Buchwerke widmen sich Formen des sozialen Lebens, vielfältiger ‚Lebewesen', ‚lebendiger' Orte und Landschaften. Allein durch die Integration ins Buch als ein kalkuliertes, artifiziell arrangiertes Kunst-Werk relativiert sich allerdings stets der (ohnehin problematische) Anspruch dokumentarischer Verlässlichkeit von Texten, Bildern, Objekten. Es gibt kein Dokument an sich. Was als ein Dokument gilt, ergibt sich aus kulturellen Praktiken des Dokumentierens, die aber variabel, aushandlungsbedürftig und im konkreten Fall oft vieldeutig sind.

Die im folgenden präsentierten Beispiele nehmen auf unterschiedliche Weisen Bezug auf die Idee des Lebensbuchs als einer autobiographischen Ausprägungsform des ‚Life Writing'. Sie operieren dabei unter anderem mit Schriftstücken, die als metonymische Repräsentationen von Lebens-Momenten präsentiert werden, und bieten Arrangements, die Lebens-Prozessen zu korrespondieren scheinen. Als Lebensdokumentationsbücher lesbar, situieren sie sich in einem Spannungsfeld zwischen Faktualem und Fiktionalem. Und sie sind durch Momente der Widerständigkeit geprägt: durch begrenzte Lesbarkeit, durch Leerstellen und Verdunkelungen. Es geht jeweils auch um die Zeitlichkeit und Endlichkeit des Lebens.

(4) Ein „unmögliches Leben" und sein Buch

Christian Boltanskis (1944-2021) *La vie impossible*, ein Künstlerbuch mit Text- und Bildanteilen (Köln 2001),[12] inszeniert ein Spiel mit Authentizitäts-Suggestionen. Es stimuliert einerseits die Erwartung, Einblicke in ein Künstlerleben zu gewähren, unterläuft diese andererseits aber provokant. Die Arbeit situiert sich im Kontext post-‚auktorialer' Diskurse und der Dekonstruktion von ‚Identitäten'; zugleich gehört sie zu den Projekten Boltanskis, die dem Thema Erinnerung gewidmet sind.[13] Die auf

[12] Das Künstlerbuch erschien zur Ausstellung *La vie impossible de Christian Boltanski* (18. 11. 2001-6. 1. 2002 in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau). Den Text schrieb Boltanski 1985. 1990 erschien er zuerst in frz. Sprache in der Zeitschrift fig.4, 1991 in dt. und engl. Übersetzung. Die Bildcollagen entstanden 2001.

[13] Zum Oeuvre Boltanskis vgl. u.a. Christian Boltanski: *Zeit* (Buch zur Ausstellung im Institut Mathildenhöhe; Ausstellungskatalog und Essays). Berlin: Hatje Cantz, 2006. Kurator/Ko-Autor: Ralf Beil. Viele Projekte des Künstlers integrieren Fotografien und wurden sowohl als Installationen wie auch als Bücher realisiert. Auf alten Fotos beruht das *Conversation Piece - Album de photo d'une famille de Berlin* (1991); Analoges gilt für *Réserve: Les Suisses morts (1990).* Auch in *La vie impossible* finden sich Fotos integriert, die – analog zu anderen

den Fotomontagen meist fragmentarisch visualisierten Dinge könnten, so ein erster Eindruck, ein Sammelsurium persönlicher Besitztümer sein, Hinterlassenschaften einer Person, die sich angesammelt haben; aber das ist eine Suggestion – ebenso wie die Vorstellung, aus den dargestellten Relikten lasse sich etwas über den Künstler ablesen oder sogar seine individuelle Person evozieren.

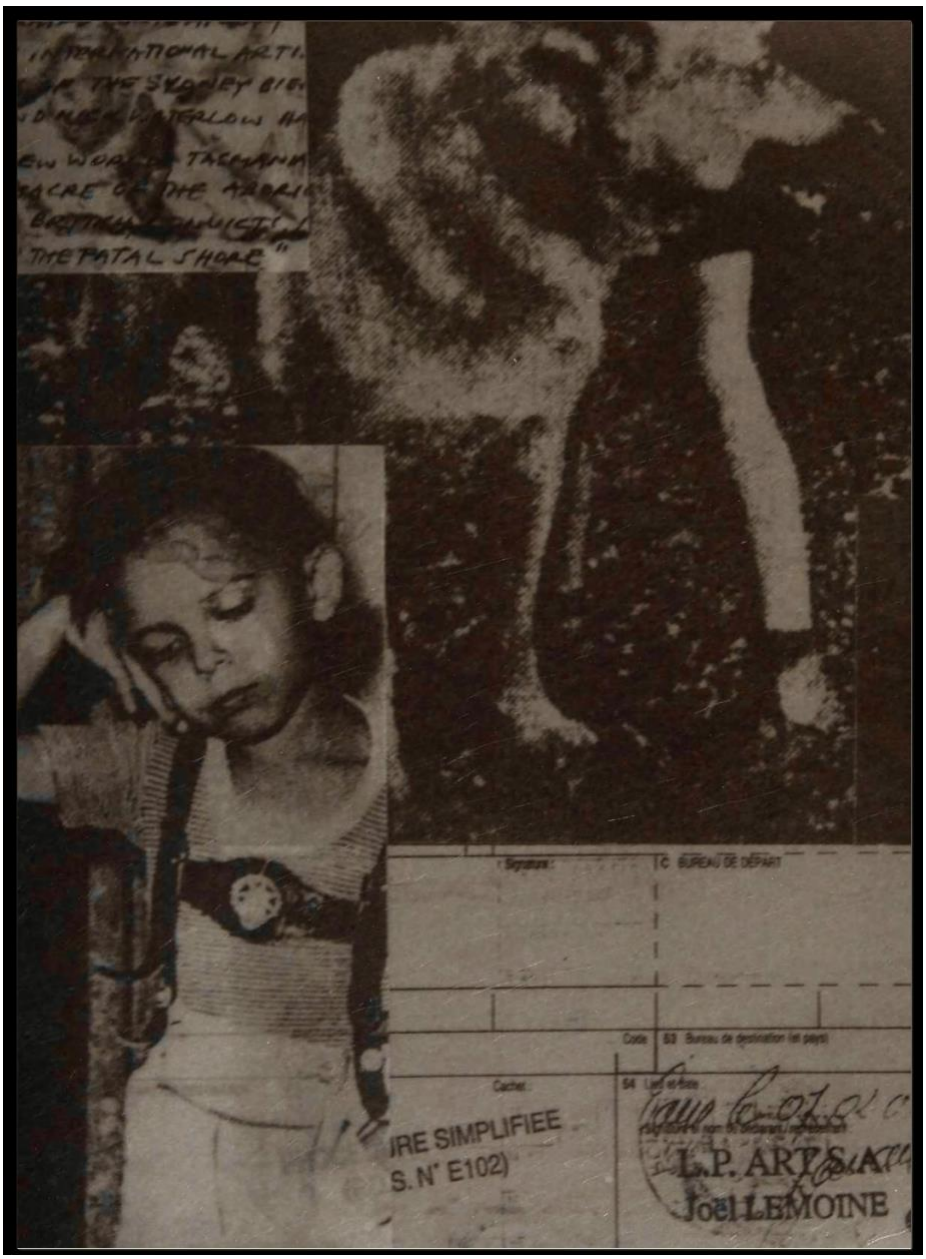


Abb. 1. Christian Boltanski: La vie impossible. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Verlag der Buchhandlung Paul König (im Orig. 414 S., hier: S. 1-10). Siehe auch https://archive.org/details/lavieimpossible0000bolt

Foto-Arbeiten – als Erinnerungsmedien erscheinen, ohne doch den verheißenen Revokationseffekt zu erzeugen. Ein anderer, damit verbundener Arbeitsschwerpunkt des Künstlers liegt auf Selbst-Inszenierungen, die die Idee der Identifizierbarkeit seiner Person unterlaufen.

Die druckschriftlichen Texte des Künstlerbuchs präsentieren das Gesagte dreisprachig: französisch, englisch und deutsch; schon dies signalisiert einen Prozess der Transformation und der Aufspaltung. Hier äußern sich (wie es scheint) wechselnde, dabei nicht namentlich identifizierte Stimmen über eine Person (wie es scheint: über den Künstler selbst). Aus den Mitteilungen ergibt sich kein stimmiges Bild seines Charakters oder gar seines Lebens; die (undatierten) Texte wirken wie protokollierte Aussagen verschiedener Bekannter bei verschiedenen Anlässen. Sie mögen so oder so ähnlich gesagt, aber auch für das Buch erfunden worden sein. Ein (erfundener?) Zeuge berichtet von einem undurchschaubaren ‚Boltanski'.

> „Er (…) schaute einem nie gerade in die Augen, was ich an ihm nicht mochte war, daß er nie offen wirkte."[14] - „Als Kind war er sehr still, stundenlang rührte er sich nicht und sprach kein Wort."[15]

Ein anderer hat ‚Boltanski' als unzuverlässige Auskunftsinstanz in Erinnerung:

> „Er hatte so viel über seine Kindheit geredet, so viele falsche Anekdoten über seine Familie erzählt, daß er zuguterletzt, wie er wiederholt sagte, nicht mehr wußte, was richtig und was falsch war, und überhaupt keine Kindheitserinnerungen mehr hatte."[16]

Das neben diesem Text stehende Bildmaterial zeigt u.a. die Einladung zu einer Aktion Boltanskis, der dabei die Inhalte von drei Schubladen mit persönlichen Dingen an Interessenten weggegeben hatte („Musée social / 5, rue las cases, Paris VIIe – 4° étage / Dispersion a l'amiable / du contenu des 3 tiroirs du secrétaire / de / Christian Boltanski / originaux – lettres – documents et objets divers / le lundi 5 juin a 20 heures"). Die Aktion erscheint als eine Art von Binnenspiegelung des Buchs, das ja auch eine Sammlung von Heterogenem anbietet, Objekte und Schriftstücke, die mit Boltanski verbunden sind, und damit einem Ensemble von Schubladen ähnelt.

[14] Christian Boltanski: La vie impossible, Köln 2001, S. 11.
[15] Ebd., S. 15.
[16] Ebd., S. 10.

Manche Zeugen verweigern im Buch auch die Aussage.

> „Ich kenne viele Geschichten über ihn, Geschichten, wo er in keinem guten Licht dasteht, doch ich möchte jetzt lieber nichts sagen, was nützt es, das alles wieder aufzuwühlen?“[17]

Die Dunkelheit der Buchseiten und ihre unscharfen Bilder verunklären den hypothetischen Bezug der ‚writings‘ zu Boltanski und seinem Leben zusätzlich. Tatsächlich ist diese Strategie des Entzugs der ‚Person‘ aber gerade charakteristisch für den Künstler: Boltanski hat sich selbst in Bildern und Texten immer wieder zum Objekt eines Spiels mit Identitäten, entworfenen Selbstporträts, Masken und angeblichen Fakten gemacht.

(5) Ein Buchführungs-Projekt

Paul Stein (1949-2004), Grafik-Designer und Tiefdruck-Retuscheur, schuf als Künstler verschiedene Buchwerke, jeweils als Unikate. Sein Hauptwerk wird in einem Dokumentationsband, der es ausführlich kommentiert (unter dem Titel *Buch geführt*[18]), sowie in einer Webpublikation[19] des Klingspor Museums Offenbach, zu dessen Beständen das Werk gehört, als Serie von „Skizzenbüchern“ bezeichnet. Die Bände sind Unikate.[20] Einen von Stein selbst festgelegten Titel hat das Projekt nicht. Stein hat über Jahrzehnte hinweg neunzig Bände im Folio-Format, als Bücher also bereits vorgefertigte Träger, mit Texten und Bildern gefüllt, „alte Geschäftsbücher, Kladden oder Blindbände, größer als das übliche Genre Tagebuch“. [21] Die entstandenen 90 Bücher enthalten insgesamt über 19.000 Seiten.

Ein erster Eintrag (im ersten Buch) erfolgte am 15.4.1974; ab jetzt verbrachte Stein täglich mehrere Stunden mit der Arbeit an seinem Buchprojekt. Die Paginierung bricht mit Nr. 19.051 ab, einige Seiten vor dem letzten Eintrag vom 5.8.2004. Am

---

[17] Christian Boltanski: La vie impossible, Köln 2001, S. 1.
[18] Paul Stein. Buch geführt. Klingspohr Museum Offenbach/Goethe Universität Frankfurt am Main, 2010. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat, von diesen u.a.: Vorwort, S. 8-10. Der Band über Stein – wird durch aufdrehbare Buchschrauben zusammengehalten, so kann man je nach eigenem Zugang die Reihenfolge verändern oder auch weitere Seiten hinzufügen (vgl. „Regieanweisung“, S. 12).
[19] Die Bücher wurden in Kooperation mit dem Klingspor Museum digitalisiert.
[20] Vgl. <https://paul-stein.info/01-einleitung.html>
[21] Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/ Frankfurt am Main 2010, S. 8.

6.8.2004 starb Stein. Auf die letzte von ihm selbst gestaltete Seite (5. 8. 2004) folgen am 9.8.2004 Kondolenz-Einträge.[22]

Statt konventioneller Skizzenbücher nutzte Stein konsequent großformatige mit Liniensystemen bedruckte Handelsbücher, wie man sie vorgefertigt erwerben kann.

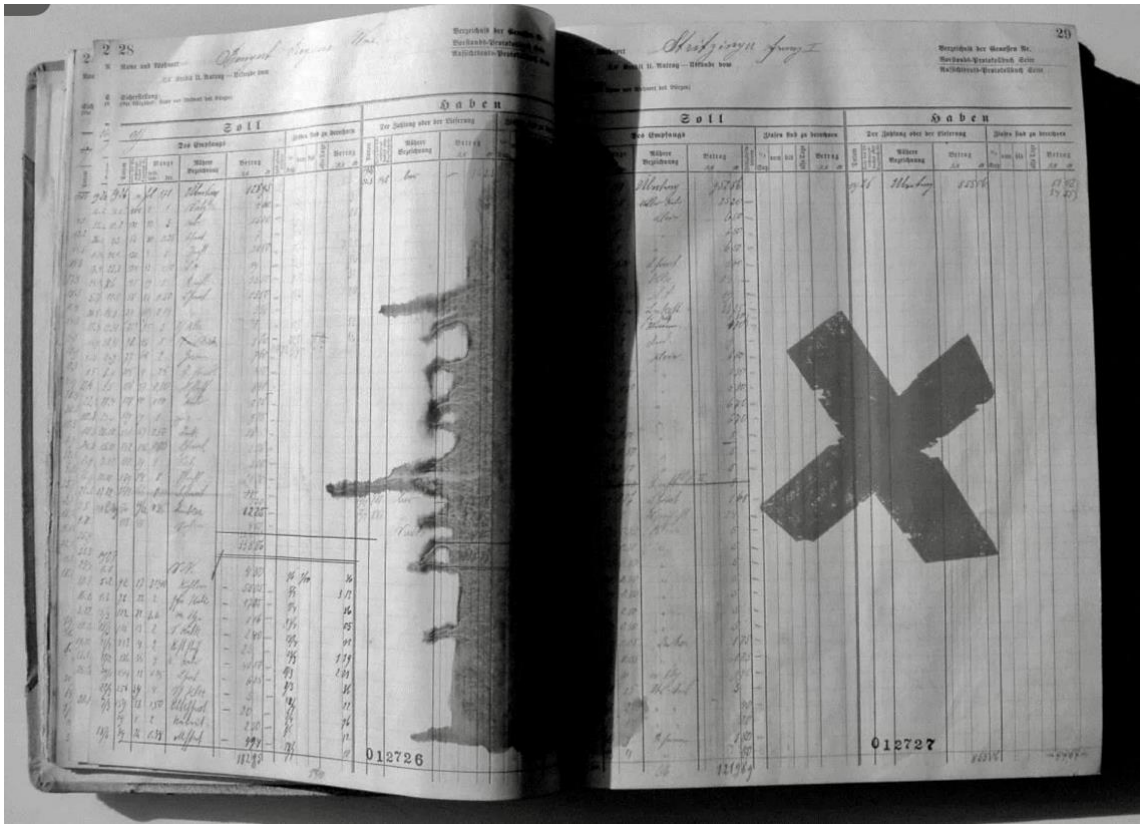


Abb. 2. Paul Stein: Skizzenbuch, S 012726 und S.012727. www.offenbach.de/microsite/klingspor_museum/bibliothek/content-iv.32-paul-stein.php

[22] Download des Bandes über: https://digisam.ub.uni-giessen.de/ubg-ihd-sbps/content/titleinfo/447582.

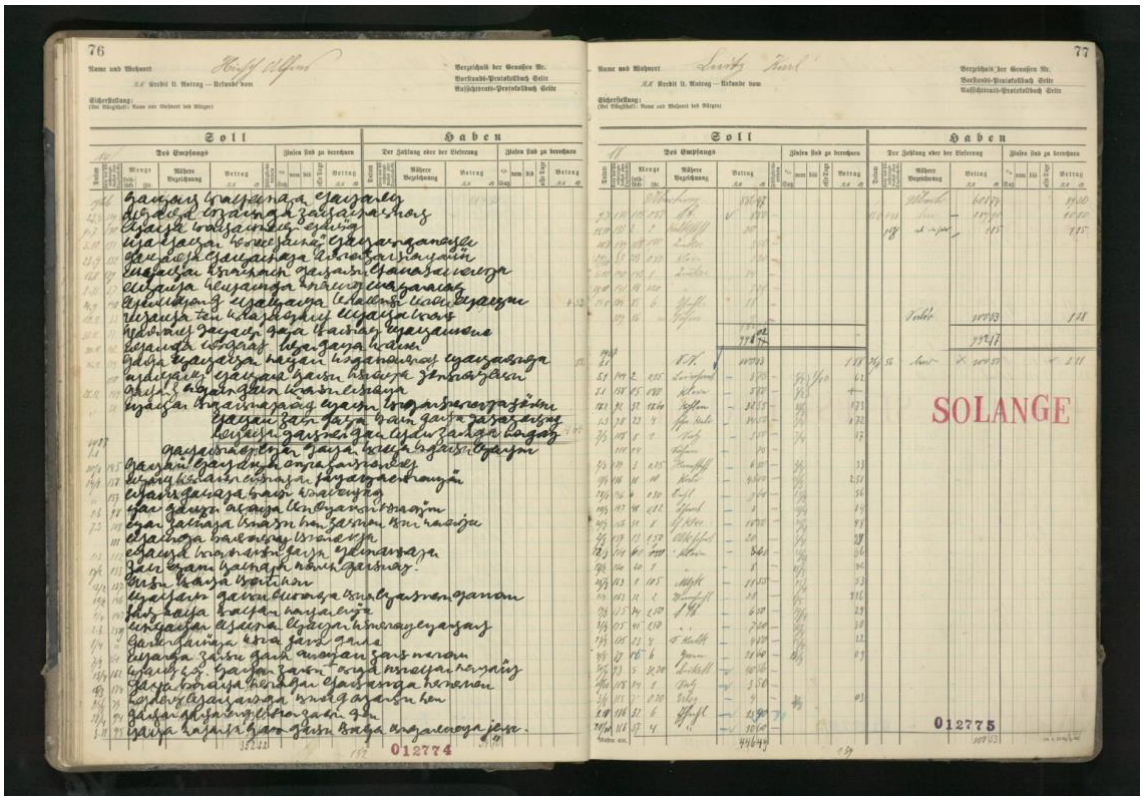


Abb. 3. Paul Stein: Skizzenbuch Nr.57, [41] 12774-12775; Paul Stein: Skizzenbücher. Digitale Giessener Sammlung: https://digisam.ub.uni-giessen.de/ubg-ihd-sbps/content/pageview/749904

Er selbst paginierte sie dann mit Ziffernstempeln jeweils am unteren Seitenrand. Nicht nur die die Seiten der Einzelbände sind fortlaufend nummeriert; der jeweilige Folgeband setzt zudem stets die Paginierung des vorangegangenen Bandes fort. Kohärenz stiftet ferner die konsekutive Nummerierung der einzelnen Bände auf ihren Einbänden. Lebens-Zeit, die auf die Gestaltung der Buchseiten verwendet wurde, stellt sich im Einzelbuch wie in der ganzen Serie verräumlicht dar. Die konsekutiven Datierungen der Seiten betonen einerseits die Kohärenz des Arbeitsprozesses, gestalten sich andererseits aber so abwechslungsreich, dass sich das Bild eines komplexen inneren und äußeren Lebens ergibt; die konkreten Datierungspraktiken selbst gestalten sich im Übrigen auch variabel. Manchmal wurden die Seiten bestimmter Einzelbände vor der künstlerischen Bearbeitung einheitlich für diese vorbereitet; so z. B. basiert Bd. 20 auf einer als Bearbeitungsobjekt gewählten Tschechischen Sprachgeschichte von 1896, die zunächst weiß übermalt wurde (ausgenommen die Einträge eines Vorbesitzers im Seitenrandbereich sowie das Register am Buchende). In ihnen wechseln sich

insbesondere tagebuchartige Einträge mit Reflexionen, Erzählungen und Alltagsgeschichten ab.

Das Vorwort von Stefan Soltek und Viola Hildebrand-Schat zu dem Band *Paul Stein - Buch geführt* betont die Beziehung des Riesenprojekts zu Steins Leben und seiner Lebenseinstellung. Das „Mammut-Konvolut" liefere „Angaben zu dem, was Paul Stein gesehen, nachgehalten, ersonnen und formuliert, aufgeschrieben, gezeichnet, gemalt und collagiert hat".[23] *Buch geführt* – der Bandtitel, eine Anspielung auf Geschäftsbücher, betont als maßgeblichen Arbeitsimpuls die ‚Buchführung' Steins über das eigene Leben.[24] Der Suggestion ‚authentischer' Spuren kann man sich kaum entziehen.

> „Steins Bücher gestalten sich als Kompendien eines ganz persönlichen Lebens mit den ihm eigenen Sicht- und Erzählweisen. Die Bücher sind untrennbar mit seinem Dasein und mit seinem Schöpfertum verbunden. Das Buch wird zum ständigen Begleiter Paul Steins – keine Reise, keine Fahrt, kein Ort, die er ohne sein Buch angehen würde. Es dient dem Festhalten einer grundsätzlichen Kommunikation des Künstlers mit der Welt ebenso wie es selbst zur wesentlichen Kommunikationsform für Paul Stein wird."[25]

Auch Stein selbst hat innerhalb seines ‚Lebensbuchwerks' eine Beziehung zwischen künstlerischer Arbeit und Lebensbuchführung hergestellt, so in einer Frühphase mit Erörterungen möglicher Verfahrensweisen; genannt werden mehrere Optionen.

> „Auch eine schöne Überlegung: 365 Bücher anfertigen lassen, für jeden Tag im Jahr ein Buch. Heute in ein anderes Buch als gestern und wie morgen schreiben. Pro Buch 50 Seiten = die am Ende meines Lebens natürlich nicht alle voll wären. Jeden Tag 2 Seiten hieße noch 25 Jahre zu leben. Hm. Gäbe 18250 Seiten – ist doch was. Oder 12 Bücher (für jeden Monat des Jahres ein Buch) à 150 Seiten: wäre ich in gut 3 Jahren durch. Sehr schöne Vorstellung. Zu viel, als dass es weniger sein darf und zu wenig, als dass es mehr sein könnte. (...)"[26]

---

[23] Vgl. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat: „Vorwort". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 8.
[24] Vgl. ebd., S. 8-10.
[25] Viola Hildebrand-Schat: „‚Nur was aufgezeichnet ist. existiert.' Paul Steins Skizzenbücher zwischen Tagebuch und Künstlerbuch". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 21-30, hier: S. 23/24.
[26] Paul Stein, B 31 >007353. Zitiert von Viola Hildebrand-Schat in „‚Nur was aufgezeichnet ist. existiert.' Paul Steins Skizzenbücher zwischen Tagebuch und Künstlerbuch". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 22-23.

Aus dem zeitlichen Nacheinander und den Inhalten der Seiten lassen sich manchmal, aber nicht immer Rückschlüsse auf datierbare Lebenssituationen ziehen. Texte über sich selbst formuliert Stein zunächst gelegentlich in der 3. Person: „Die Angst vor einem Tagebuch verlor er erst dann, als er begriff, auch in einem Tagebuch zeichnen zu können." (B1 >0108, August 1975, undatierte Eintragung, zitiert in: Paul Stein - Buch geführt, S. 23) Später wechselt er zu Ich-Einträgen, oft im Zeichen der Selbstreflexion, die ihm wohl neue Arbeitsimpulse gab, wenn ihm nicht klar war, wie es weitergehen sollte:

> „Drei Tage fast hier und an den Büchern sehe ich kein Weiterkommen. Zumindest nicht das, was sich ganz klar in meinem Kopf abzeichnet: Tagebuch ist nichts anderes als Tagebuch und jeder Tag hat seine eigenen Gesetze. An jedem Tag ist das Neue wichtiger als die Wiederholung."[27]

Im Rekurs auf Bemerkungen des Künstlers selbst ließe sich Steins künstlerische ‚Buchführung' als ein Sichern von Spuren beschreiben,[28] als ein Sammeln von Ideen, Bildern, Formulierungen, Eindrücken, Erfahrungen, die später zu Katalysatoren der Erinnerung werden können. Er versuche, so Stein, sich „so auszudrücken, dass ich später noch weiss was ich meine." (B 89, >018789-91. Zit. in: Paul Stein - Buch geführt, S. 23)

> „Das Leben sammeln: Die alltäglichen Eindrücke ohne zu selektieren / zu analysieren ins Buch schreiben. Eventuell ohne Sinn und Verstand. Notfalls kann ich bei Bedarf auf das Festgehaltene zurückkommen. Im Grunde interessiert mich noch nicht einmal das. (Die Begriffe Skizzen- / Lebens- / Tagebuch – oder seit neuestem Arbeitsbuch, habe ich womöglich nur deshalb gesucht, weil ich meine Notiermanie legitimieren wollte: Wenn es einen Namen hat, dann ist es auch richtig.)"[29]

Gelegentlich angedeutet wird die Möglichkeit, später auf das ‚Gesammelte' zurückzugreifen, doch auf konkrete praktische Umsetzungen (im Sinn

---

[27] B 89, >018789-91. Zitiert in: Paul Stein - Buch geführt, S. 23.

[28] Vgl. Beitrag von Stefan Soltek: „Paul Stein – Schrift". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 35-41: Über konkret-materielle Schreibweisen, Schriftproduktion und Schriftgestaltungen. Notationen als „Spurensicherung" (S. 40) – und Steins Schreib-Arbeit an dem Wort „Spurensicherung" (S. 40). Bei Stein sei der Ausdruck „Spurensicherung" (den Stein auch selbst gebraucht) „zur übergreifenden Bezeichnung der notierenden Vorgänge geeignet (...)." (S. 40)

[29] (aul Stein B 68, > 014705; zit. in: Paul Stein - Buch geführt, S. 79.

einer Nutzung der ‚Skizzenbücher' als Ausgangspunkt für weitere Werke) gibt es keine Hinweise.[30] Hat das ‚manische' Notieren doch seinen Zweck in sich selbst?[31] Allerdings weist Steins Bemerkung „Nur was aufgezeichnet ist, existiert" dann wiederum darauf hin, dass es mit dem Aufschreiben doch um etwas geht – und zwar letztlich um die Konstitution dessen, worüber geschrieben wird, die Konstitution von ‚Leben'.[32] Wie Viola Hildebrand-Schat konstatiert, „zeichnet Stein sein Leben weniger auf, als dass er im Schreiben sein Leben schafft."[33]

Entsprechende Aufmerksamkeit verdienen neben Gegenständen und Themen der Bände die Schreibverfahren Steins als solche, die über die Bearbeitungszeit hin oft variierten. Er beschrieb die ersten Bücher vorwiegend mit Füller, die späteren dann eher mit Kugelschreiber. Schrieb er zunächst eher Texte zu Zeichnungen, so entstanden später zunehmend öfter selbständige Texte.[34] Handschrift präsentiert sich in allerlei Erscheinungsformen,[35] so in einem eher unauffällig-alltäglichen Schriftduktus und in diversen stilisierten Varianten.[36]

---

[30] Johannes Strugalla: „Paul Stein. Der Schriftjazzer oder: Ich, der andere". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 31-34) „Paul Stein nennt als Motiv für sein Schreiben, nur „DAS LEBEN SAMMELN" zu wollen, „OHNE ZU SELEKTIEREN" und entzieht (...) das Geschriebene einer nachträglichen Beareitung. Gleichzeitig schließt er nicht aus, auf diese Texte zurückzugreifen, auch wenn er vorgibt, nicht wirklich daran interessiert zu sein." (Strugalla, Ebd., S. 33)

[31] „Begreift man Paul Steins „NOTIERMANIE" als ein künstlerisches Projekt, das den Grad seiner Authentizität aus der Unveränderthеit der hinterlassenen Spur eines Augenblicks bezieht, wäre darin eine ästhetische Rechtfertigung zu finden. – Schreiben als eine Art ‚action writing', auch vergleichbar mit der von Künstlern praktizierten Fotografie (...)." (Strugalla, Ebd., S. 33) Die Botschaft wäre demnach: „'das alles habe ich an Leben gesammelt, das alles hat das sammelnde Ich er-lebt!'" (Strugalla, ebd., S. 33)

[32] Vgl. Viola Hildebrand-Schat: „'Nur was aufgezeichnet ist, existiert.' Paul Steins Skizzenbücher zwischen Tagebuch und Künstlerbuch". In: Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat, Offenbach/Frankfurt am Main, S. 21-30. „'Nur was aufgezeichnet ist. existiert.' Das ist die Maxime, unter der Paul Stein fast 30 Jahre lang täglich in mehrstündiger Arbeit seine Gedanken aufzeichnet – und das in doppeltem Sinne. Zum einen handelt es sich bei seinen Eintragungen tatsächlich um tagebuchartige Niederschriften, zum anderen um bildnerische Gestaltungen, die Skizzen und Zeichnungen bis hin zu Malereien und Collagen enthalten." (Ebd., S. 21)

[33] Hildebrand-Schat, ebd., S. 29,

[34] „Herrschte in den ersten Büchern eher die Beschriftung von Gezeichnetem vor, verschaffen sich mehr und mehr die eigenständigen Texte ihren Platz." (Stefan Soltek: „Paul Stein – Schrift". ebd., S. 37)

[35] Es gebe bei Stein keine spezifische Handschrift, stattdessen aber verschiedene Schriftarten, so Soltek, ebd., S. 35.

[36] Vgl. die Webseite: Schreiben und Schrift – Lesbares. Paul Stein: https://paul-stein.info/04-schreiben---lesbares.html: „B 76: Vorsatz / Seine Handschrift zeigt diverse Ausformungen. Seine Alltagsschrift, die für alle Genres des Notierens, Bemerkens, Berichtens und Erzählens taugt, ist unverkennbar ohne jede Spur von Exaltiertheit. Umso

Manchmal wechselt der Handschrift-Duktus schnell.[37] Die Hand kommt im übrigen ja auch bei anderen Praktiken grafischer Gestaltung ins Spiel (Stempel, Schablonennutzung, Graffiti). Zu Steins Schrift-Passagen gehören auch Hybride oder Zwischenformen von Schriftlichem und Graphisch-Bildlichem, etwa „Felderkompositionen mit Buchstaben und anderen grafischen Zeichen, Kringeln, Schlangenlinien, Ansammlungen von per Schablone gewonnenen Druckbuchstaben – meist Versalien – sowie die so genannten Pseudoschriften, die vielfach zeilen-, ja seitenweise die Bücher füllen." [38] Unter Pseudoschriften kann man solche schriftähnlichen Gebilde verstehen, die nicht als Kodierungen sprachlicher Botschaften lesbar sind,[39] auch wenn dies keine klare Definition ist. Stein selbst jedenfalls benutzt den Ausdruck:

> „AM ANFANG WAR LEDIGLICH EIN ANSATZ VON GEKRITZELTER PSEUDOSCHRIFT, DIE ICH NACH 4 ZEILEN REINSTEM SCHREIBEN WIEDER FÜR 2 ODER 3 SEITEN AUFNAHM. DOCH WAR ICH DIESEM SCHRIFTDUKTUS PLÖTZLICH (...) VERFALLEN" (B 27, 6396)

Er habe, so Stein weiter, dann abwechselnd in richtiger und in Pseudoschrift weitergearbeitet (B 27, 6396).[40]

Das, was da über einen langen Zeitraum hinweg als Lebens-Projekt praktiziert wurde, war implizit auch stets eine Auseinandersetzung mit den Trägern

---

deutlicher fallen andere Schreibweisen auf. Eine explizit runde Schrift verwendet der Autor, wo das Herausgehobene sichtbar verlangsamt, einprägsamer werden soll."

[37] „Beim Aufzeichnen verändert sich der Schriftduktus, so dass das Textbild sich beständig ändert. Das kann bandweise geschehen, das kann aber auch schon innerhalb weniger Seiten oder gar innerhalb einer einzigen Seite vorkommen. Die Wechsel unterliegen keinen anderen Regeln, als den aus der Stimmung heraus diktierten des Autors." (Viola Hildebrand-Schat: „'Nur was aufgezeichnet ist, existiert.' Paul Steins Skizzenbücher zwischen Tagebuch und Künstlerbuch". In: Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat, Offenbach/Frankfurt am Main, S. 21.)

[38] Soltek, ebd., S. 37.

[39] Pseudoschrift ist „reduziert auf die Geste. Sie enthält keine inhaltliche Mitteilung; sie ist nur ein rhythmisches Fließen zeichenhafter Formen, von der Zeilengliederung her dem Schreiben nahe, von der Freiheit der Geste her dem Zeichnen." [Sie ist] „losgelöst von sprachlicher und inhaltlicher Fixierung" (Johannes Strugalla: „Paul Stein. Der Schriftjazzer oder: Ich, der andere". In: Paul Stein. Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 34)

[40] Zit. nach Stefan Soltek: „Paul Stein – Schrift". In: Paul Stein: Buch geführt, S. 35-41, hier S, 36.

der Bearbeitungen – mit Büchern.[41] Diese brachten ihre Materialität samt ihrer ursprünglichen Ordnungs- und Dokumentations-Funktion gleichsam mit ein, als teils gebrauchte, teils ungebrauchte Geschäftsbücher aus dem frühen 20. Jahrhundert vor allem die Idee der ‚Buchführung'. Manche Bände tragen auf dem Titelblatt die Formel „Mit Gott" (so Soltek[42], dem zufolge dies ein Hinweis auch auf Steins „Ringen mit und gegen Gott" ist.) Die Formate der verwendeten Geschäftsbücher sind nicht gleich (sie sind teils etwas größer, teils etwas kleiner als DIN A 4), aber sie sind immer relativ groß, was Steins Gestaltungswillen entgegenkommt. [43] Waren sie zuvor bereits genutzt worden, so in klarer, einheitlicher Handschrift, die vor allem gut lesbar sein sollte, und mit der Absicht, zu ordnen bzw. Ordnungsbeziehungen darzustellen, Posten aufzulisten, zu berechnen, zu bilanzieren, im merkantilen Sinn ‚Buch zu führen". Hilfreich dabei waren die Spalten und durch Linien vorgezeichneten Zeilen als eine Form, in die Inhalte ‚passend' eingetragen werden mussten. Durch die Wahl solcher Beschreibungsgrundlagen übernimmt Stein ein fremdbestimmendes Element – und arbeitet sich dann einfallsreich an ihm ab. Die Ordnungsmuster der Seiten werden weitgehend ignoriert, manchmal sogar übermalt. Und doch scheinen oft die Seiten des alten Geschäftsbuchs durch.[44]

Aus den Aufzeichnungen Steins, den vielen Texten und Bildern, entstehe – so bilanziert Viola Hildebrand-Schat – kein „konturiertes Bild der Persönlichkeit" des Künstlers.[45] Eher kann wohl von einer Erprobung von Identitäten die Rede sein; die Einträge sprechen von verschiedenen Ich-Entwürfen oder Masken: „Ich als Picasso", „Selbstporträt als junger Geist", „Paul Tse Tung", „Paolo Frankreichfahrer", „Paul Schmuggler", „Paul Immernoch". „Paul Buntich".[46] Unter den bearbeiteten Seiten

[41] Stein äußert sich selbst über den Gebrauch „KLEINER NOTIZBÜCHER (UM) DARIN NOTIZEN WIE EIN RICHTIGER SCHRIFTSTELLER MIT TEXTE DURCHSTREICHEN UND GEKRAKEL UND GEKRINGEL" zu schaffen (in: Ebd. S. 36. Zitat aus B 51, 11730)
[42] Stefan Soltek: „Paul Stein – Schrift", S. 36.
[43] Vgl. ebd., S. 36.
[44] Benjamin Franklin (dem die Gleichung von Zeit und Geld zugeschrieben wird) führte eine Art Tagebuch, mit dem er sich zur optimalen Ausnutzung seiner in regelmäßige Einheiten gegliedeten Tageszeit zwang, sich selbst also der Ordnung einer primär als nutzbar interpretierten Zeit unterwarf und schreibend kontrollierte. (Benjamin Franklin: Autobiographie, Berlin 1954, nach der dt. Übers. v. Friedrich Kapp von 1882, bearb. v. Ernst Habersack, S. 151)
[45] Viola Hildebrand-Schat: „Paul Stein / Enzyklopädie / Vom Sinn, Zweck und Nutzen einer solchen. In Paul Stein: Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek und Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 45.
[46] Vgl. Paul Stein - Buch geführt, ebd., S. 30.

findet sich allerdings auch eine an konventionellen Mustern zumindest orientierte Kurzautobiografie Steins von 1981.[47] Sie entstand durch Übermalung und anschließende Beschreibung einer Titelseite der „Rhein-Zeitung“ („Unabhängige Westdeutsche Landeszeitung“. 20.5.1981, 36. Jg., Ausgabe A, Neuwied). Außer der Titelzeile und den zur Titelei gehörenden Angaben sind alle sonstigen gedruckten Elemente der Titelseite übermalt, und zwar entsprechen den von ihnen gebildeten Layout-Einheiten (die Artikelspalten erhielten eine gelbe Übermalung; die Bilder schwarze oder gemischte schwarze und farbige Übermalungen). Die gelben Felder sind beschriftet mit einem Lebenslauf Steins, in Druckbuchstaben per Hand geschrieben. Der in Großbuchstaben geschriebene Text informiert zwar im Stil faktualer Kurzbiographien (wie sie etwa für Bewerbungen geschrieben werden) über Lebensdaten und -phasen, enthält jedoch auch Wendungen, die spielerisch und subjektiv klingen: „Paul Stein wurde am 27. 3. 49 in Neuwied geboren. Schulzeit, Lehre & Leere, Beruf; für ein Jahr nach Wiesbaden. Dann 1 ½ Jahre Bundeswehr: vom Verweigern nichts gewusst. (...)“. Der letzte Satz des zusammenhängenden Mehrspalten-Textes lautet: „Jeder Zustand hat seine eigene Ästhetik“. Im unteren rechten Bereich steht isoliert der Satz: „Jeder ist seine eigene Zeitung.“ Steins kontinuierliche tägliche Bearbeitung von (auch physisch) lebensbegleitenden Büchern lässt das persönliche Leben des Künstlers zu einem Life-Writing-Projekt werden. Anders gesagt: Das „Leben“ selbst wird er-schrieben – in immer wieder neu anhebenden Gestaltungsakten, die zwischen ‚dokumentierenden‘ und ‚konstruierenden‘ Gesten oszillieren.

[47] Paul Stein: [Selbstdarstellung. Übermalte und beschriebene Zeitungsseite], 20.5.1981 (=Brief an Knud und Edid Lüttke), in: Paul Stein: Buch geführt. Hg. v. Stefan Soltek / Viola Hildebrand-Schat. Offenbach/Frankfurt am Main 2010, S. 19.

(6) Notebooks, „Disorganised Writings and Sketches“ bei David Robilliard

Das von Rob Tufnell 2020 zusammengestellte und veröffentlichte Buch *Notebooks 1983-1988*[48] basiert auf den Notizbüchern seines verstorbenen Freundes David Robilliard (1952-1988).

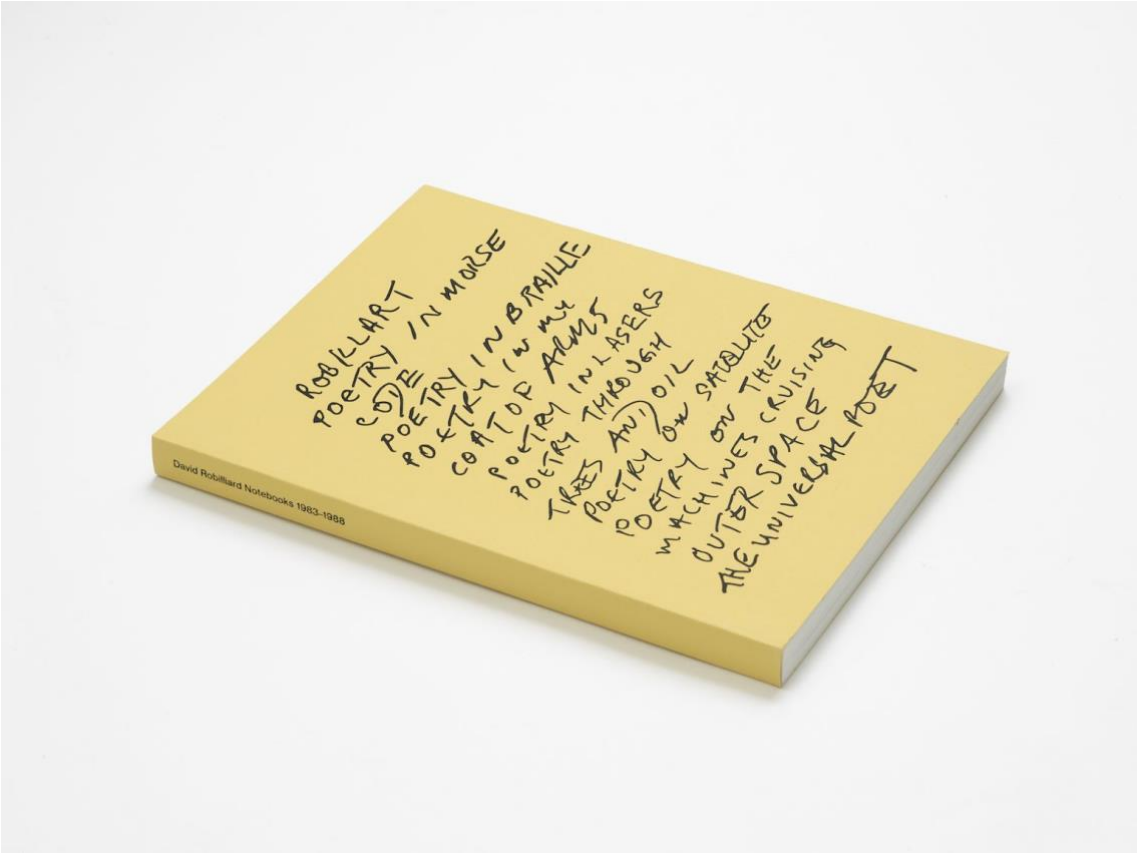


Abb. 4. David Robilliard: Notebooks 1983-1988: Cover
https://apracticeforeverydaylife.com/projects/david-robilliard-notebooks-1983-1988/ Vgl. auch: https://robtufnell.com/editions/david-robilliard/

Es bietet (in Anschluss an die erste Ausstellung der Notebooks, „Disorganised Writings and Sketches“, Köln 2019) faksimilierte Auszüge aus den kleinen Büchern, die Robilliard seinem Freund und Kollegen Andrew Heard hinterlassen hatte:[49] Die

[48] David Robilliard: Notebooks 1983-1988. Edited by Rob Tufnell. Photography by Andy Keats. Design by A Graphic Practice for Everyday Life. Printed by Graphius, Belgium. Published and distributed by Rob Tufnell, London 2020

[49] David Robilliard war als Dichter und Künstler Autodidakt. Ab 1975 in London in verschiedenen Bereichen der Kunstszene aktiv, bewahrte er seine Arbeiten selbst nicht auf, ließ sie aber zirkulieren. Es kam zu Ausstellungen seiner Arbeiten und zu damit verbundenen Lesungen (u.a. durch Stephen Chamberlain; Robilliard lehnte eigene Lesungen ab). 1984

faksimilierten Notebooks waren – ähnlich wie bei Stein – vor ihrer Beschriftung bereits bedruckt, teils nur liniert, teils auch (je nach Typus) mit Sparten versehen (z.B. „NOTE / Name / Address / Telephone“). Robilliards Einträge in die Notebooks erfolgten zwischen 1983 und 1988; die letzte Zeit wurde von seiner Aids-Erkrankung überschattet. Sie haben das Leben Robilliards begleitet, dessen Radius sich krankheitsbedingt zunehmend reduzierte. Ihre Seiten verweisen, vielfach lakonisch, auf unterschiedliche Aspekte und Seiten dieses Lebens. Sie bieten Gedichtentwürfe und -fragmente, kurze Geschichten, Ideen und Einfälle zu Bildern und Zeichnungen, einige skizzenhaft gezeichnete Porträts, Tagebucheinträge, Notizen und Reflexionen, Adressen und Telefonnummern.[50] Oft halten sie Momente des Krankheitsverlaufs und des Hospitalaufenthalts von Robilliard fest, verzeichnen Besuche von Freunden, Erinnerungen, psychische und physische Zustände, die Auseinandersetzung mit existenziellen Fragen.

Auf oder in den einzelnen dem Band zugrundeliegenden Notebooks stehen teils Hinweise wie: „If found please return to 12 Fournier Street, London E1. Thank you“ (erste Buchseite; neben der Aufschrift zeigt die bei Tufnell faksimilierte Seite eine Porträtskizze und einen Stempel: „(c) David Robilliard / 1985“). Das hintere Cover der „Notebooks 1983-1988“ zeigt eine Aufschrift mit demselben Text, hier mit einem Stempel von 1984. Zum einen ist eine solche Bitte um Rückgabe des eventuell verlorenen gegangenen und von jemandem dann gefundenen Notizbuchs nichts Ungewöhnliches. Zum anderen erscheint sie im Rahmen der künstlerischen (Re-)Präsentation von Robilliards Notizen als ein Modus der Anrede, ins Unbestimmte hinein gerichtet. Die Notizbücher Robilliards sind Medien der Selbstkommunikation – und doch auch lesbar als Appelle zur Lektüre. Tufnells Buchausgabe kommt der Ausrichtung der Notizen insofern posthum entgegen.

Präsentiert werden die Notebook-Seiten als (konsequent unkommentierte) Faksimiles. Dazu sind jeweils Doppelseiten aus den Notebooks abfotografiert worden; deren Notebook-Charakter wird durch die Gestaltung der Doppelseiten betont: Der

---

erschien ein erster Band mit Gedichten („Inevitable“), 1987 ein zweiter („Swallowing Helmets“); hinzu kamen andere gedruckten Publikationen: Postkarten („A box of Poems“, 1987), Bücher und Artikel. Vor allem in der Londoner Homosexuellenszene nachhaltig wahrgenommen, wurde Robilliard durch Gilbert&George unterstützt und ermutigt. Nach seinem Tod 1988 fanden retrospektive Ausstellungen statt (Amsterdam 1993, New York, 2014); Hans Ulrich Obrist wirkte als Kurator; heute sind Werke Robilliards u.a. in London (Tate Modern) und Amsterdam (Stedelijk Museum) zu sehen.

[50] Bis auf das Impressum enthält die Publikation keine Paratexte

Falz des abgebildeten Notebooks fällt mit dem des realen Buchs zusammen. Deutlich zu sehen sind stets die Ränder der reproduzierten Doppelseiten, vielfach auch Teile der Notebook-Einbände, ferner oft die Ränder der darunterliegenden Seitenstapel rechts und links. Schattierungen rund um die reproduzierten Doppelseiten erzeugen einen räumlichen Effekt. Auszüge aus mehreren Notebooks folgen aufeinander, jeweils blockweise; dass ein neues Notebook beginnt, sieht man an (leichten) Modifikationen der Seitengestaltung des Einband-Randes. Auffällig ist der Wechsel des handschriftlichen Duktus; teils ist die Schrift relativ gut leserlich, teils gekritzelt, teils besteht sie aus ausgreifenden Großbuchstaben. Die Seiteninhalte der Einzel-Notebooks sind von Robilliard wahrscheinlich vorwiegend nacheinander beschriftet worden, bei Adress-Sammlungen könnte dies aber anders gewesen sein. Eine Besonderheit der Faksimile-Wiedergabe besteht darin, dass man oft unterhalb der Seite den (gespiegelten) Durchdruck der Blatt-Gegenseite sieht.

Unbeschadet der Verfremdung, die die Präsentationsweise von Robilliards Eintragungen bestimmt, macht sich die Stimme des ansonsten in mehr als einer Hinsicht Abwesenden doch geltend – vor allem in seinen in persönlichem Duktus verfassten Gedichten und ähnlichen Einträgen, die als Manifestationen sehr persönlicher Gedanken erscheinen. Sie sprechen von der Zeit und dem, was sie bringen wird, so in einem Eintrag, der offenbar kurz nach der Aids-Diagnose verfasst wurde und dem Plan gilt, die eigene „life story“ zu beschreiben – als ein Unternehmen, für das noch eine Weile weiterzuleben wäre:

> „TIME WILL TELL
> Since I’ve just learnt I’ve got the virus I suppose I’d better write my life story before somebody gets it wrong and does a bit of arm chair physiology (?) on a dead or dying person
> I hope the person who gave it to me has been for a check-up
> Maybe in a years (sic) time there will be a cure
> So I’ve got to stay alive that long
> things just seem to be taking off for me too.
> I will now compile the manuscript for a third book and try and get it published while I’m around to do it.
> Of course I might survive and they might find a cure.“ (pag.: „129“)[51]

[51] David Robilliard: Notebooks 1983-1988, unpaginiert.

Sie sprechen von der Angst vor dem Tod:[52]

> „BAD TIMING / you can only fear death while you're alive / / the patron saint of / Hampstead" (pag. „66") [53]

Sie beschwören den Tod – mit einer seltsamen Zauberformel:

> „RABBITS FEET AND CONDOMS:
> Chase the virus out of my body quick
> I don't want to die don't want to be sick" (unpag.) [54]

Und sie sprechen von einem Freund – dem, in dessen Hände Robilliards Notizbücher dann übergehen:

> „ANDREW'S HEALTH
> is the most important thing for in the world to me second only to my survival
> but what would that
> be without him" (pag. „18") [55]

Im Jahr 1988 (dem Jahr des Todes) wird das Notizbuch zur Schriftspur eines Sterbeprozesses. Die letzte Seite zeigt, auf eine offene unbeschriftete Notebook-Doppelseite gelegt, den Totenschein auf einem Formular mit der Aufschrift „The Middlesex Hospital", dem Eintrag von Robilliards Namen, einem weiteren Namenseintrag und dem genauen Sterbedatum („Tues 15.11.88 at 11- am o'clock"). Wie Ironie wirkt der aufgedruckte Satz „please read reverse" (was unmöglich ist, da nur die Vorderseite des Totenscheins reproduziert ist; das Buch endet hier ja auch. Welche „reverse"-Seite des attestierten Todes sollte man lesen können?

(7) Lebens-Bücher, Künstler-Bücher, Life Writing: Affinitäten und Synthesen im Rückblick

Mehrdeutig erscheint, wie erwähnt, der Begriff des ‚Life Writing' insbesondere mit Blick auf die Frage, inwiefern sein jeweiliger Gebrauch mit ‚writing' oder dessen Erzeugnissen (den ‚writings' als sichtbaren Figurationen, Spuren, Texten etc.) etwas

[52] Dem Thema Tod gilt auch ein auf den 22.1.87 datierter Tagebucheintrag über den Tod von Andy Warhol – mit Zeichnung „ANDY WARHOL. R.I.P." (pag. „35")
[53] David Robilliard: Notebooks 1983-1988, unpaginiert.
[54] David Robilliard: Notebooks 1983-1988, unpaginiert.
[55] David Robilliard: Notebooks 1983-1988, unpaginiert.

intentional Produziertes meint, also etwa den Träger einer ‚Botschaft', die ein ‚Sender' auf den Weg bringt, um ‚Empfänger' zu erreichen. So selbstverständlich es auf den ersten Blick auch erscheinen mag, dass das Praktizieren der Kulturtechnik des Schreibens intentional erfolgt (auch wenn das Resultat dann diesen Intentionen nicht oder nicht ganz entspricht, nicht erwartbar war oder als Resultat gar nicht antizipiert wurde), [56] so stark verschiebt sich doch die Perspektive, wenn ‚Schreiben' mehr und anderes bezeichnet bzw. bezeichnen soll als die intentionale Praxis eines handelnden Subjekts. Die Gedankenfigur des (sich-selbst-) schreibenden Lebens („Life, writing") etwa impliziert zunächst nicht die Vorstellung einer Intentionalität, wie sie dem Tun einer bewusst handelnden Person zugrunde liegt. Sie kann allerdings mit der Suggestion verbunden sein oder zu ihr überleiten, es gebe außermenschliche Subjekte (wie eben „das Leben").[57] Die Verschiebung der Perspektive durch den Diskurs über menschliche und nicht-menschliche „Akteure" ändert nichts an der zentralen Bedeutung der Intentionalitätsfrage.

An der Instanz (dem diskursiven Konstrukt) des sich seines Tuns bewussten Subjekts haben sich Literatur und Künste der Moderne und Postmoderne nachhaltig abgearbeitet. Dies belegen u.a. Formen des autobiographischen, autofiktionalen, post-auktorialen Schreibens sowie Modifikationen, Parodien und Destruktionen des geschriebenen oder bildlichen ‚Selbstporträts'.

Auch Künstlerbücher situieren sich vor dem Hintergrund kontroverser Modellierungen intentionalen Produzierens, auktorialen gestalterischen Handelns und einer künstlerischen Arbeit, in der ein Produzent bewusst (auch) sich selbst darstellt. Dass es in der Pionierzeit des Künstlerbuch zunächst einmal um Aufmerksamkeit und Anerkennung für die neue Kunstform ging, kann als ein Grund für die öffentliche Kommunikation über das ‚Machen' von Künstlerbüchern gelten. Ein anderer, wohl wichtigerer ist, dass Künstlerbücher ihre Materialität hervorkehren und gerade von hier aus Praktiken gezielter Bearbeitung des Materials in den Blick geraten. Als ein stark durch seine physische Gestalt bestimmtes Artefakt ist das Künstlerbuch auf eigene Weise dazu disponiert, die

[56] Prozesse 'automatischen Schreibens' bringen nicht-prognostizierte Ergebnisse hervor, aber dass etwas entsteht, muss doch zunächst ermöglicht werden: durch Vorbereitung der Schreibsituation und ‚Präparierung' des Schreibenden.

[57] Gestützt werden entsprechend suggestive Vorstellungen durch die Überblendung von grammatikalischen (Satz-)Subjekten und solchen „Subjekten", die im etymologischen Sinn ‚Gründe' des Handelns sind.

Frage nach „Intentionalem“ zwar nicht zu beantworten, aber doch ‚ins Werk‘ zu setzen – nicht zuletzt auch als Frage danach ‚wer schreibt‘.

Die vorgestellten Beispiele lassen sich keiner einseitigen Vorstellung über das ‚Schreiben‘, den ‚Schreibenden‘, die Intentionalität des Gestaltungsprozesses subsumieren. Sie inszenieren Kontroversen, wie sie sich an gegensätzliche Auslegungen der Formel ‚Life writing‘ knüpfen – auf der Basis intentional gewählter Materialien und Bearbeitungsprozesse, deren Eigensinn dabei als Pendant der künstlerischen Intentionen erscheint. So wird mit dem produktiven Potential der Input-Formel ‚Life writing‘ absichtsvoll gespielt, dies aber unter Einbeziehung möglicher Effekte, die sich der intentionalen Planung entziehen. Die Idee eines ‚Lebens-Buchs‘ ist jeweils impulsgebend, wird aber auf in sich spannungsvolle Weise umgesetzt.

Boltanskis Buchwerk über das ‚unmögliche Leben‘ des Christian Boltanski bietet ein Arrangement, das auf den ersten Blick die Ungreifbarkeit eines Autor-Subjekts sinnfällig macht. Die Textseiten geben die widersprüchlichen Stimmen anderer wieder (so zumindest scheint es; es sind ja auch Texte Boltanskis); die Bildseiten zeigen auf vieldeutige Weise Objekte, die mit dem Leben ‚Boltanskis‘ verknüpft sein könnten, dabei (vielleicht) ihre eigenen Botschaften übermitteln, nicht aber auktorial arrangierte, sondern dem fotografierten Material selbst inhärente. Die Intentionalität des Stils bestimmt (auch) über das, was die ihm unterworfenen Materialien suggerieren; die Folgen diesen Suggestionen für den Interpretationsprozess sind dabei aber nicht kontrolliert. Das Material selbst ‚sich zeigen‘, ‚sprechen‘ bzw. ‚schreiben‘ zu lassen, ist für den Stil des Künstlers konstitutiv.

Steins lebensbegleitende Arbeit an seinen Büchern macht diese einerseits zu Medien einer permanenten Selbstinszenierung als Künstler. Andererseits wird dabei die Abhängigkeit dieses Künstlers von seinen Materialien betont, nicht nur von deren physisch-sinnlichen Beschaffenheiten, sondern auch von ihren strukturierenden Effekten. Die täglich befüllten Kontobücher stehen metaphorisch und metonymisch für einen (Selbst-)Verbuchungsprozess, der den Vorgaben einer kalendarischen Zeitordnung folgt – nicht diesen allein, aber doch stets mit Blick auf sie. Einerseits ist die Künstlerpersönlichkeit ‚Paul Stein‘ der Protagonist der Bücher – manifest vor allem in diaristischen Passagen, Porträts, einem Lebenslauf, handschriftlichen Einträgen etc. Andererseits hat dieser ‚Paul Stein‘ dabei viele

Gesichter (als Person wie als Künstler), auch wechselnde und unscharfe; die einzige Konstante ist die (Selbst-)Bindung an die sukzessiv gefüllten Bücher, deren Vorgefertigtsein sich immer wieder bemerkbar macht. In der Kontinuität, mit der das Projekt umgesetzt wird, manifestiert sich – unabhängig von Bild-, Mal- und Schreibstilen – der zentrale Stilgestus des Ganzen.

Das ‚Robilliard'-Buch ist eigentlich ein Tuffnell-Buch, aber eines, das auf lebensbegleitenden Büchern des bereits Verstorbenen basiert. Einerseits werden dabei die materiellen Grundlagen, Notizbücher und andere Papiere Robilliards, selektiv verwendet und fragmentiert. Einen sachlich-biographischen Zusammenhang kann man in die Mischung aus Adressen und Gedichten allenfalls hineinprojizieren; eine ‚Handschrift' lässt sich nur auf der Basis sehr verschiedener Ausprägungsformen (re-)konstruieren. Notizbuch-Zusammenhänge sind aufgelöst; die Chronologie ihrer Entstehung wurde bei der Kompilation ostentativ ignoriert. In dem Buch, das bei der Lektüre die Orientierung über seine biographischen Hintergründe nahezu provokant erschwert (auch durch den Verzicht auf eine eigene Paginierung und ein Arrangement, das zunächst den irrigen Eindruck einer mechanischen Wiedergabe von Quellen suggeriert), wird die Person Robilliards im Modus der Abwesenheit inszeniert – als Leerstelle. Seine hinterlassenen Schriftdokumente scheinen so dem post-auktorialen Gedanken Derridas zu entsprechen, der Autor überlasse seine Schrift sich selbst, kontrolliere ihre weiteren Schicksale nicht. Andererseits erzeugt das Arrangement um die Leerstelle ‚Robilliard' Interesse und Empathie für einen Abwesenden, und die reproduzierten Spuren seiner Schreibprozesse stimulieren die Frage nach den Schreibszenen, in denen sie entstanden sind, auch nach deren immaterieller (emotionaler, sozialer) Dimension. Für den Kompilator des Buchs, Tufnell, ergeben sich ähnlich spannungsvolle Befunde: Einerseits hat dieser offenbar mit auktorialer Geste über das hinterlassene Material verfügt (und dies nicht etwa, um dieses ‚treu' zu überliefern). Andererseits tritt er doch hinter das Gezeigte in seiner (nicht zuletzt affektiven) Wirkung zurück. Das Resultat ist paradox: Gezielt arrangiert werden Kontingenzen, verstetigt wird Zeitlichkeit, ein auf den ersten Blick ephemeres Buch wird zum zirkulierenden Multiple – und zum Kultobjekt.

LifeWriting-Bücher stimulieren dazu, nach (Mikro-)Spuren eines Lebens zu suchen, auch nach Schichtungen von Spuren und wechselseitigen Störungen der ‚Botschaften'. Die vorgestellten Beispiele sind durch Momente der Widerständigkeit geprägt: durch begrenzte Lesbarkeit, durch mehrdeutige Spuren. Was vermittelt wird, ist die Botschaft von der Zeitlichkeit und der Endlichkeit des Lebens.