

# Zwischen künstlerischer Dokumentation und konzeptueller Durchdringung – Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs

ANNE THURMANN-JAJES

*The Dematerialization of Art*, 1968 als Aufsatz von Lucy Lippard und John Chandler in der Zeitschrift *Art International* veröffentlicht, bildet den Ausgangspunkt für die Betrachtung von zwei besonderen Leporellos: *Une Année à Madrid* (1973) von Isidoro Valcárcel Medina und *permutation* (1963/71) von Timm Ulrichs.

So unterschiedlich diese beiden Leporellos auch sein mögen, so haben sie doch auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Auf der Basis kunst- und medientheoretischer Aspekte, insbesondere der Theorien zur Konzeptkunst, sollen im Folgenden die beiden Arbeiten und ihre künstlerischen Implikationen untersucht werden. Dabei wird die Bedeutung der Ideenkunst, also der Konzeptkunst, als konstitutiv nicht nur für diese beiden Leporellos, sondern auch für das Leporello als Künstlerbuch an sich herausgearbeitet.

## Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973)

Das Leporello *Une Année à Madrid* von 1973 besteht aus 365 Fotoabzügen, die alle 9,5 x 9,5 cm groß sind (Abb. 1).<sup>1</sup> Der Buchblock ist 8,5 cm hoch. Die Länge des entfalteten Leporellos beträgt 34,86 m. Ein hell lilafarbener, mit dem Titel bedruckter leichter Karton bildet das Cover. Ein Impressum oder weitere Angaben sind nicht vorhanden, der Name des Künstlers ist nicht angegeben, ebensowenig die Höhe der Auflage.

---

<sup>1</sup> Für diesen Text wird die richtige Schreibweise von *Une Année à Madrid* statt der Schreibweise *Une Année à Madrid* auf dem Cover des Leporellos benutzt.

Dargestellt sind Anzeigentafeln im Stadtgebiet von Madrid. Jede dieser Tafeln hat den gleichen zweiteiligen Aufbau: Auf der rechten Seite Werbung und auf der linken Seite die Zeitanzeige mit Datum. Es wird in der obersten Zeile die jeweilige Uhrzeit, dann der Wochentag und in der dritten Zeile das Datum, jedoch ohne Jahr, angezeigt (Abb. 2). Die geschätzt 1 x 2 Meter großen Tafeln sind in ca. 4 Meter Höhe auf Metallpfosten montiert und im ganzen (Innen-) Stadtgebiet zu finden. Valcárcel Medina hat diese Tafeln während eines Jahres fotografiert, jeden Tag eine andere Zeitanzeige. Mit jeder Fotografie wird ein Stadtbild von Madrid gezeigt. Nicht das tägliche Leben der Menschen oder die Sehenswürdigkeiten sind zu sehen, sondern ein ganz profaner Teil städtischer Realität. Es offenbart sich das Gesicht einer Stadt, so wie es sich gerade nicht auf Ansichtskarten darstellt. Die jeweilige Entstehungszeit der Fotografien ist im Sujet selbst enthalten. Diese bilden gleichsam ein Protokoll darüber, wann Valcárcel Medina wo in Madrid war. Und er ist jeden Tag in Madrid gewesen, das bezeugen die Fotografien. Die ersten zwei Fotografien des Leporellos sind wie eine Einleitung zum Buch zu lesen und unterscheiden sich von den restlichen. Das erste Foto, ein Porträt Valcárcel Medinas, zeigt ihn selbstbewusst mit einer Kamera um den Hals hängend. Er blickt an der Kamera vorbei, als würde er bei einem Selbstporträt gespannt auf den Selbstauslöser schauen. Die zweite Fotografie zeigt eine Montage von drei Fotografien. Dargestellt sind vier Männer, die ihm bei der Entwicklung bzw. der Produktion der Fotografien geholfen haben. Die beiden Fotografien bezeugen den Produktionsprozess der Arbeit und können daher im Sinne eines Impressums verstanden werden. Der Name des Künstlers wie auch der des Fotolabors werden durch Fotografien der entsprechenden Personen ersetzt. Statt des Namens und der Signatur des Künstlers erscheint sein Porträt. Dieses ist vergleichbar mit einem Künstler, der sein Malerbuch mit einem Handabdruck signiert.<sup>2</sup> Dieser Umstand bestätigt oder beglaubigt den Produktionsprozess als künstlerischen Akt und zeugt von Valcárcel Medinas Selbstverständnis als Künstler.

Die einzelnen Fotografien wurden in einer Schachtel als Foto-Edition produziert. Diese Edition bildet den Ausgangspunkt für die weiteren von

---

<sup>2</sup> So signierte Jasper Johns das Malerbuch *Foirades/Fizzles* (1976) mit einem Hand- und einem Fußabdruck. Siehe dazu Martin Hellmold: Which of my selves is to do it? Zu den Konzepten künstlerischer Autorschaft in Malerbüchern und Künstlerbüchern. In: Anne Thurmann-Jajes, Martin Hellmold: Malerbücher – Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit eines Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Bremen 2001, S. 29–52, hier S. 31.

Valcárcel Medina umgesetzten Präsentationsformen: als ‚Foto-Grafik‘, bei der die einzelnen Fotografien auf Tableaus aufgezogen präsentiert wurden, und als Leporello. Dabei passte er die Präsentationsform den jeweiligen Sammlungen an, in die er die Werke gegeben hat. In der Sammlung des Museums für zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo (MAC USP) sind zwei Exemplare des Werkes vorhanden. Ein Exemplar entspricht der ursprünglichen Fassung, die aus den einzelnen übereinandergelegten Fotografien in einer Schachtel besteht. Für das zweite Exemplar wurden die einzelnen Fotografien auf Tableaus geklebt. Auf den insgesamt 16 Tableaus befinden sich jeweils 24 Fotografien. Valcárcel Medina brachte die Tableaus für die Ausstellung *The City and the Foreigner* 1976 im MAC USP bereits fertig montiert aus Madrid mit. Während die Sammlung des MAC USP auf konzeptuelle Kunst ausgerichtet ist, liegt der Fokus des Archive for Small Press & Communication im Zentrum für Künstlerpublikationen in Bremen eher auf dem Künstlerbuch. Die hier vorhandene Fassung ist als Leporello montiert. Dafür hat Valcárcel Medina die einzelnen Fotografien oben und unten mit jeweils drei durchsichtigen Klebestreifen – rechts, links und in der Mitte – der Reihe nach in vertikaler Ausrichtung aneinandergeklebt und ziehharmonikaartig zusammengelegt.<sup>3</sup> Diese Edition kann wie ein Buch durchgeblättert und durchgesehen werden. Sie kann aber auch als auseinandergefaltetes Leporello bzw. als Fotostreifen aufgehängt oder ausgelegt werden.

Bei diesem Leporello handelt es sich um eine Kartografie der Zeitanzeigen-Tafeln im Stadtgebiet von Madrid, wobei auch von einem künstlerischen Mapping gesprochen werden kann. Dabei hat Valcárcel Medina die Standorte dieser Tafeln nicht auf einer Karte oder einem Standplan verortet, sondern als Fotografien in ihrer Funktion als Zeitanzeigen und in der Abfolge eines Jahres gleichsam kalendarisch aneinandergereiht. In diesem Kontext wird das Leporello selbst zu einer ‚Karte‘, die sowohl über eine visuell gestalterische Qualität von Bildern – den Fotografien – als auch über die semiotisch narrative Struktur von Texten – den Zeitanzeigen – verfügt. „Beim Mapping geht es um die Konversion von zwei verschiedenen Adressräumen. Dabei werden die Daten eines Adressraums in einem zweiten Adressraum

---

<sup>3</sup> Die Alterungsprozesse haben den Tesafilm spröde werden lassen, so dass er sich von den Fotografien löst und das Fotografie-Buch als solches beim Gebrauch auseinanderzufallen droht.

abgebildet.“<sup>4</sup> Bei *Une Année à Madrid* wurden die Daten der Anzeigen- oder Werbetafeln fotografisch umgewandelt und in einem Leporello abgebildet. Der Künstler Peter Spillmann definiert künstlerisches Mapping folgendermaßen:

Das künstlerische Mapping ist [...] eine Methode, eine Technik der Analyse und der strategischen Repräsentation. Die kontinuierliche Arbeit an der Anordnung von Informationen, Hinweisen und Geschichten durch Reihungen, Schichtungen, Vernetzungen, Kategorisierungen, Gewichtungen und Ins-Verhältnis-Setzen erlaubt andere Formen der Vergegenwärtigung von Ereignissen und Zusammenhängen.<sup>5</sup>

Valcárcel Medina hat mit Hilfe der Methode des Mappings Informationen über die Anzeigentafeln zusammengetragen, Hinweise über ihre Funktion im Stadtgebiet gegeben und durch die Aneinanderreihung von 365 Fotografien ihre Geschichte als ein besonderes Charakteristikum von Madrid ‚erzählt‘, wodurch sowohl eine andere Form der Vergegenwärtigung des städtischen Raumes möglich wurde als auch die konzeptionelle Darstellung eines Kalenderjahres in Form eines Leporellos. Das Mapping ist ein durchaus übliches Vorgehen bei der Erstellung von Leporellos, so beispielsweise auch bei *Every Building on the Sunset Strip* (1966, Abb. S. 85) von Ed Ruscha, bei dem der Sunset Strip Boulevard in Hollywood fotografisch als Streckenpanorama kartografiert wird, und bei *365 – part one* (1970) von Ken Ohara, das ein visuelles Tagebuch eines Jahres darstellt. Es ist als täglicher Akt des Selbstporträtierens konzipiert, wobei jeder Tag durch eine 6 x 3,9 cm große vertikale Tafel dargestellt ist, die aus zwei übereinander montierten Fotografien besteht.<sup>6</sup> Beide Werke sind vergleichbar mit Valcárcel Medinas Leporello, erstens in dem Aspekt des Mappings und zweitens in der Darstellung eines Kalenderjahres auf der Basis von 365 Tafeln oder Segmenten eines Leporellos. Bei Valcárcel Medina handelt es sich indirekt ebenfalls um das

---

<sup>4</sup> <<http://www.itwissen.info/mapping-Abbildung.html>> (letzter Zugriff am 9.3.2017).

<sup>5</sup> Peter Spillmann: Der kartographierte öffentliche Raum – künstlerisches Mapping als Strategie zur Repräsentation sozialer und politischer Prozesse, in: *urban.art.marks*, Zeitschrift der Hochschule Luzern – Design & Kunst, No. 1 (April 2011). Online abrufbar unter: <<http://www.hslu.ch/design-kunst/doeffentlichkeit-medien/d-publikationen/d-urban-art-marks.htm>>, S. 1–7, hier S. 4–5 (letzter Zugriff am 9.3.2017).

<sup>6</sup> Vgl. Sally Stein: Von Angesicht zu Angesicht. Ken Oharas Nahbegegnungen mit der Fotografie. In: Ken Ohara. *Erweiterte Portraitstudien*, Ausstellungskatalog Göttingen 2006, S. 68–85, hier S. 73.

Sujet des Selbstporträts, allerdings in der Form des ‚nicht gezeigten‘ Künstlers, denn Valcárcel Medina ist an jedem Ort der Anzeigentafeln anwesend – wenn auch nicht sichtbar – und damit indirekt in seinen Fotografien präsent respektive in diese ‚eingeschrieben‘. Insofern wird jede Fotografie zu einer stellvertretenden Darstellung seiner selbst, wie der Stuhl in van Goghs Gemälde *Vincent's Stuhl mit Pfeife* (1888).

Bei den Fotografien von *Une Année à Madrid* handelt es sich um originale Fotoabzüge. Doch widersprechen sie den Intentionen und Erwartungen, die im Allgemeinen mit der professionellen Fotografie verbunden werden: die möglichst brillante Motivauswahl, die gekonnte Wahl eines Ausschnitts und die technisch perfekte Umsetzung. Denn diese Aspekte werden von Valcárcel Medina der Konzeption des Werkes an sich untergeordnet. So verdeckt beispielsweise ein Baum die Hälfte einer Zeitanzeige und bei einer anderen Fotografie sind die Zeit- und Tagesangaben nur sehr undeutlich zu erkennen. An erster Stelle steht also nicht die Fotografie in ihrer Perfektion, sondern die künstlerische Idee. Dazu passt zum einen, dass Valcárcel Medina die Fotografien einfach mit Tesafilm aneinandergeklebt hat, und zum anderen, dass er ganz banale Zeitanzeigen fotografiert hat. Die Fotografien heben nichts hervor und verbergen nichts, unbeeinflusst von ästhetischen Prämissen sind sie scheinbar objektiv. Sie erscheinen wie Alltagsfotografien und entziehen sich jeder elitären Vereinnahmung. Mit seiner authentischen Bildsprache vermochte es Valcárcel Medina der gedanklichen Vorstellung von Zeit einen neuen Ausdruck zu verleihen. Er setzt sie nicht mit Worten, sondern mit Bildern um, und hat damit ein abstraktes Phänomen bildlich dargestellt. Die Idee *Zeit* oder den Zeitraum von einem Jahr mit Hilfe von 365 Fotografien darzustellen, die nicht nur den genauen Zeitpunkt der Aufnahme dokumentieren, sondern auch den zeitlichen Ablauf eines Jahres, stellt gleichzeitig einen zeitlichen Prozess dar. Die Buchform des Leporellos ist dabei nur konsequent. Das Leporello ist hier ein Künstlerbuch in der besonderen Form des Fotografie-Buches. Hierbei handelt es sich um Bücher, die aus originalen Fotoabzügen bestehen. Sie sind gebunden oder liegen in losen Abzügen meist in Schachteln oder Umschlägen vor.<sup>7</sup> Die Bindung kann entsprechend der künstlerischen Freiheit in jeder vorstellbaren Art er-

---

<sup>7</sup> Anne Thurmann-Jajes: *Manual für Künstlerpublikationen. Aufnahmeregeln, Definitionen und Beschreibungen*. Hg. von Anne Thurmann-Jajes, Lilijana Stepančič, Sylvie Boulanger. Bremen 2010, hier S. 106.

folgen. Ausschlaggebend für die Bezeichnung als ‚Buch‘ ist die konzeptionelle Bestimmung durch den Künstler. Auffallend ist, dass Valcárcel Medina die Fotografien vertikal aneinander bzw. hintereinander montierte, im Gegensatz zu der überwiegend panoramatisch horizontalen Ausrichtung der meisten Leporellos. Ob er dabei einen Bezug zur Vorstellung einer vertikalen Zeitauffassung herstellt, kann nur vermutet werden.

Der Anthropologe Edward T. Hall unterscheidet zwischen einer vertikalen (bzw. zyklischen) und einer horizontalen (bzw. linearen) Zeitauffassung, wobei sich erstere auf polychrone und letztere auf monochrome Gesellschaften bezieht.<sup>8</sup> In den westlichen monochronen Gesellschaftssystemen (insbesondere Nordeuropa, Japan, USA und Kanada)

[...] empfindet man die Zeit als ein horizontales Ereignis: ein Ereignis folgt dem anderen auf einer Linie von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft. Diese Zeitauffassung hängt eng mit dem Begriff des Fortschritts zusammen: das Heute ist besser als das Gestern. Auch diejenigen in westlichen Kulturen, die die heutigen Zustände beklagen und davon ausgehen, dass früher alles besser war, haben eine horizontale Auffassung von der Zeit: der Fortschritt ist dann ein Fortschritt ins Negative.<sup>9</sup>

In östlichen polychronen Kulturen (insbesondere Mittelmeerraum, Naher Osten und Südamerika) oder bei Naturvölkern

[...] geht man eher davon aus, dass es eine vertikale Vorstellung der Zeit gibt, d.h. die Ereignisse der Gegenwart sind mit denen der Vergangenheit und Zukunft untrennbar verknüpft. Die Irokesen im Nordosten Amerikas sind ein Paradebeispiel für eine Kultur mit einer vertikalen Zeitperspektive. Wenn sich Mitglieder des Irokesenstammes versammeln, um eine Entscheidung zu treffen, überlegen sie, wie ihre Ahnen gehandelt hätten, und wägen ihre Bedürfnisse gegen die ihrer Nachfahren ab. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind für sie eins.<sup>10</sup>

Eine Besonderheit des Künstlerbuches ist es nach Ulises Carrión, dass „jedes buch eine andere art zu lesen“ erfordert, das heißt, es kann von hinten nach vorne, von der Mitte an sowie kreuz und quer gelesen oder betrachtet wer-

---

<sup>8</sup> Edward T. Hall: *The Hidden Dimension*. New York 1990.

<sup>9</sup> Margarete Payer: *Internationale Kommunikationskulturen*,  
<<http://www.payer.de/kommkulturen/kultur12.htm>> (letzter Zugriff am 6.1.2016).

<sup>10</sup> Ebd.

den.<sup>11</sup> Anfang und Ende oder die Mitte können nach Carrión unabhängig von jeglicher Abfolge individuell erkundet werden. Diese Betrachtungsweise und auch die Vorstellung einer vertikalen Zeitauffassung manifestieren sich im Leporello *Une Année à Madrid*. Aufgrund der Ausrichtung der Fotografien ist die Betrachtung des Leporellos nicht an ein lineares Vorgehen gebunden, auch wenn die zeitliche Abfolge eine Linearität vorgibt. Es kann von vorne nach hinten oder umgekehrt oder mittendrin geblättert werden. Das Konzept des Buches erschließt sich darüber hinaus erst durch diese Betrachtungsweise. Übertragen auf die Betrachtung der zeitlichen Abfolge der Fotografien und ihre vertikale Montage bedeutet dies, dass im Buch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eins sind. Sie sind von fast jeder Fotografie oder jedem Segment aus gesehen untrennbar miteinander verknüpft.

#### Timm Ulrichs: *permutation* (1963/71)

*permutation*. – *permutationeller computer-text* –. 1. lieferung 1963/71 lautet der vollständige Titel, inklusive Untertitel und Titelergänzung, des Leporellos von Timm Ulrichs (Abb. 3). Die Auflage beträgt 150 Exemplare, von denen das Zentrum für Künstlerpublikationen das Exemplar Nr. 52 besitzt. Das Exemplar ist innen auf dem rückwärtigen Buchdeckel signiert und nummeriert. Das Buch misst 31 x 38 x 0,8 cm und ist damit etwas kleiner als das DinA3-Format. Es besteht aus einem cremefarbenen Kartonumschlag und einem vertikal und schwarz-weiß bedruckten Computerausdruck auf Endlospapier. Dieses ist durch Perforationen zum Abreißen in 30 Sequenzen im Querformat unterteilt und an den seitlichen Rändern mit Lochstreifen versehen. Die Form des Leporellos kommt durch die ziehharmonikaartige Faltung des Endlospapieres zustande. Das erste Segment ist mit der Oberseite vollständig auf die Innenseite des Covers geklebt, so dass sich das Leporello direkt aus dem Cover bzw. als Verlängerung des Covers entfaltet. Wie das zweite und die beiden letzten, ist dieses Segment unbedruckt. Erst das dritte Segment bildet die Titelseite, die neben dem Titel einen kurzen Text von Timm Ulrichs enthält sowie seine Adresse. Auf den folgenden 25 Seg-

---

<sup>11</sup> Ulises Carrión: Die Neue Kunst des Büchermachens, in: Guy Schraenen (Hg.): Ulises Carrión. Die Neue Kunst des Büchermachens. Bremen 1992, ohne Paginierung (S. 9–19, hier S. 18).

menten mit Permutationen ergibt sich ein Textblock mit einer Länge von 7,93 m. In der ersten Zeile jedes Segments ist die Anzahl der Permutationen auf dem jeweiligen Segment sowie die Paginierung (der Segmente mit bedruckten Permutationen) angegeben (Abb. 4). Sowohl die Informationen auf der Titelseite als auch die Permutationen sind in Großbuchstaben geschrieben. Einzelne Buchstaben sind zum Teil leicht verschwommen, mit unterschiedlicher Druckintensität und etwas nach oben verrutscht gedruckt, was aus dem technischen Procedere des Ausdrucks resultiert. Der Text auf der Titelseite (für eine Wiedergabe des Druckbildes vgl. Abb. 5) lautet:

Der Permutations-Text – Permutation – Praesentiert Saemtliche Permutationen des Wortes – Permutation – . Der 11 Buchstaben dieses Wortes wegen betraegt die Gesamtzahl der verschiedenen Schreibweisen

11 Fakultæt = 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 . 11 = 39 916 800.

Damit ist dieser Text der Laengste, der jemals verfasst worden ist. Bei 64 Zeilen zu je 11 Woertern, also 704 Permutationen pro Seite, wie in dieser Produktion, ergibt sich ein Buch-Umfang von 56 700 Seiten und eine -Dicke von etwa 5 Metern. Die 25 Seiten dieser ersten Lieferung, der sich 2 267 Fortsetzungen anschliessen werden, umfassen 17 600 Permutationen.

Die Realisation besorgte Friedemann Singer; Tuebingen.

Totalkunstbetrieb Timm Ulrichs, 3 Hannover 1, Postfach 6043, Deutschland

Timm Ulrichs weist sich durch diesen Text sowohl als Autor als auch als Herausgeber aus. Er gibt das Buch im Selbstverlag heraus und verwendet als Verlagsnamen den von ihm erfundenen *Totalkunstbetrieb*, eine verlegerische (Selbst-) Bezeichnung, unter die er alle seine Aktivitäten subsummiert. Die Idee bzw. das Konzept für das Buch entstand bereits 1963, die Umsetzung erfolgte aber erst 1971, nachdem er Friedemann Singer kennengelernt hatte.<sup>12</sup> Timm Ulrichs entwickelte für alle seine Computerarbeiten zwar die Idee und die Konzeption, die grafische und programmiertechnische Umsetzung übernahmen aber immer andere. Friedemann Singer, der die Umsetzung des Leporellos besorgte, hat die Programmierung für das gesamte Buch, also für

---

<sup>12</sup> Friedemann Singer (\*1927), Dipl.-Math., war 1968–1970 wiss. Mitarbeiter im Max-Planck-Institut für Aeronomie/Institut für Stratosphärenphysik, 1970–1972 wiss. Angestellter im Zentrum für Datenverarbeitung der Universität Tübingen.

die vollständigen Permutationen, geschrieben, und die ersten 25 Seiten selbst 150 Mal auf einem Matrixdrucker ausgedruckt. Timm Ulrichs montierte die Seiten dann in den im Siebdruckverfahren bedruckten Umschlagkarton.

Im Stil von *permutation* setzte Timm Ulrichs noch zwei andere Leporellos um. Bei dem Werk *Autobiografisches Tagebuch vom 12.9.1972* handelt es sich um einen Computerausdruck von 2.880 Seiten mit Untersuchungsdaten Ulrichs (EKG, Thorax-Bewegung, EEG/Hirnaktionsstrombild etc.) von 24 Stunden am besagten Tag. 1968 entstand das Miniatur-Leporello *fragment* (1962/65), bei dem das kleingeschriebene Wort ‚fragment‘ fragmentarisch umgesetzt wurde. Insgesamt umfasst es 254 verschiedene fragmentarische Schreibweisen dieses Wortes, bei denen immer andere Buchstaben weggelassen wurden. Ein weiterer zufallsgenerierter Text von Ulrichs ist der *Würfeltext* (1964), ein 7 x 7 x 7 cm großer Plexiglas-Würfel mit einem der 6 Buchstaben des Wortes ‚Würfel‘ auf jeder Seite. Wie er den Würfeltext mit dem Wort ‚Würfel‘, die Tautologie in der Arbeit *Eine Tautologie ist eine Tautologie* (Laufschrift 1969/70/2010) mit dem Wort ‚Tautologie‘ umsetzte, benutzte er für die Permutation in dem Leporello *permutation* das Wort ‚Permutation‘. Solche tautologische Strukturen und selbstreferenzielle Bezugnahmen gehören zu den Charakteristika konzeptueller Kunst, in deren Kontext, wie später noch ausgeführt wird, diese Arbeiten entstanden sind.

Timm Ulrichs beschäftigte sich seit Anfang der 1960er Jahre mit zufallsgenerierten Texten, was zu seinen Würfel- und Computertexten führte, zu sogenannten stochastischen Texten. Stochastische Texte sind unter anderem maschinell erzeugte Texte, die durch eine programmierte Kombinatorik erzeugt werden und nicht durch traditionell poetologische Schreibverfahren. Inspiriert worden ist Timm Ulrichs insbesondere durch Alfred Lieder's Buch *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* (Berlin 1963) und die von Gustav René Hocke im Rowohlt Verlag veröffentlichte Publikation *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst* (Hamburg 1959). Beide Bücher entfalten aus unterschiedlichen Blickwinkeln ein breites Spektrum an ‚experimentellen‘ literarischen Formen, die aus der Literatur seit dem Mittelalter abgeleitet wurden und gerade in ihrer historischen Entwicklung zeigen, dass sie mehr sind als nur intellektuelle Spielereien. In der Darstellung einer Literaturgeschichte dieser Grenzphänomene bis hin zum Futurismus, Surrealismus und Dadaismus bildeten diese Bücher eine Inspirationsquelle, die diese fast in

Vergessenheit geratenen Formen zugänglich machte und alternative literarische Formen anbot, nach denen die Künstler bei der Entwicklung neuer literarisch-künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten seit den 1950er Jahren suchten.

In diesem Zusammenhang erschien mit *Lesarten und Schreibweisen* (1969) Timm Ulrichs erstes in einem Verlag erschienenenes Künstlerbuch, das von Max Bense und Elisabeth Walter-Bense in der Reihe rot (rot 33) herausgegeben wurde. Die Stuttgarter Schule, der Kreis um Max Bense, zeichnete sich bereits sehr früh durch die Produktion und Theorie stochastischer Texte und Computergrafiken aus.<sup>13</sup> In der Reihe erschien bereits 1962 Abraham A. Moles *Erstes Manifest der permutationellen Kunst* (rot 8). Timm Ulrichs kannte diese frühe Publikation zwar nicht,<sup>14</sup> jedoch die Werke von Max Bense, Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel und Ludwig Harig. Die stochastischen Textexperimente der Mitglieder der Stuttgarter Schule stehen in enger Verbindung mit ihrem Interesse an konkreter und visueller Poesie. So verfassten Max Bense und Reinhard Döhl 1964 das Manifest *Zur Lage* (erschienen 1965), in dem sie die Möglichkeiten experimentell erstellter Texte zusammenfassten, darunter Buchstaben-Bilder, Schrift-Bilder und stochastische Poesie.<sup>15</sup> Wie Eugen Gomringer versteht auch Timm Ulrichs die *Permutation* als konkrete Poesie, insofern als dieses Verfahren besonders konkret ist, da es dicht am Sprachmaterial bleibt, also Sprache als Material im wahrsten Sinne darstellt. Von Eugen Gomringer stammt die *Permutation Kein Fehler im System* (1969).

## Kunst- und medientheoretische Aspekte

Den beiden Büchern von Valcárcel Medina und Timm Ulrichs ist gemeinsam, dass sie sich aus verschiedenen medialen Formen oder ‚Auspielkanälen‘ konstituieren: dem Medium Leporello als Distributionsmedium sowie aus Fotografien (Fotoabzügen) respektive aus Computerausdrucken. Insofern

---

<sup>13</sup> Reinhard Döhl: Vom Computertext zur Netzkunst. Vom Bleisatz zum Hypertext. Online abrufbar unter <[http://www.netzliteratur.net/computertext\\_netzkunst.htm](http://www.netzliteratur.net/computertext_netzkunst.htm)> (letzter Zugriff am 7.1.2016).

<sup>14</sup> Eine Information von Timm Ulrichs an die Autorin, November 2015.

<sup>15</sup> Max Bense, Reinhard Döhl: Zur Lage, in: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik, Heft 13 (1965), S. 2.

haben wir es hier mit Cross-Media-Konzeptionen zu tun, das heißt mit Verbänden von mehreren Mediengattungen und Ausgabeformaten. Der parallele Einsatz dieser synergetisch wirkenden Medien bewirkt die Verbindung mehrerer sich ergänzender konzeptioneller Ansätze.

Die ursächlichen Ausgabeformate (Fotoabzug / Computerausdruck) bestimmen sowohl die Sequenzialität als auch die Linearität, wobei erstere durch formale und letztere insbesondere durch inhaltliche Implikationen, das heißt die zeitliche und die programmiertechnische Abfolge, bestimmt wird. Bei dem Leporello *Every Building on the Sunset Strip* (1966) von Ed Ruscha handelt es sich im Vergleich dazu primär um eine räumliche Abfolge. Die Zusammenstellung in Form des Leporellos bringt Sequenzialität und Linearität zusammen, ohne diese zu konterkarieren, wie es bei einem gebundenen Kodex durch die Trennung, die die Struktur der Seiten mit sich bringt, passieren würde. Die synergetisch wirkende cross-mediale Konzeption führt zu einer gesteigerten inhaltlichen und künstlerischen Wirkung.

Bei beiden Künstlerbüchern handelt es sich auf einer bestimmten Ebene um Dokumente. Als ästhetisch-künstlerische Strategie wird die Dokumentation jedoch zur Kunst und kann als stilistische Vorgehensweise und Ausdruck einer künstlerischen Entscheidung verstanden werden. Die Dokumentation ist das eigentliche künstlerische Projekt.<sup>16</sup>

Isidoro Valcárcel Medina benutzt die Fotografie als Werkzeug der Aufzeichnung einer ein Jahr lang andauernden Aktion. Die Aktion ist dabei eigens zur Konstitution des Künstlerbuches oder der Foto-Edition konzipiert worden. Nicht die Reproduktion der Performance oder Aktion, sondern das Fotografie-Buch oder die Foto-Edition ist das Werk und wird selbst in einem übertragenen Sinne zur Performance. Werkschöpfung und Dokumentation sind ein und dasselbe.

Das gleiche gilt für Timm Ulrichs. Der Computerausdruck bildet die Form des Werkes und die Möglichkeit der Dokumentation und Visualisierung einer Idee. Dabei tritt die Kunst im Sinne der Computerprogrammierung ohne die Dokumentation, also den Ausdruck, gar nicht erst in Erscheinung, obwohl diese selbst im eigentlichen Sinne nicht das Werk ist, sondern

---

<sup>16</sup> Vgl. dazu Anne Moeglin-Delcroix: Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen. Kunst versus Dokumentation? Erläuterung eines Paradoxon [sic]. In: Sigrid Schade, Anne Thurmann-Jajes (Hg.): *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*. Köln 2009, S. 19–33, hier S. 28.

nur ein Mittel zum Zweck der Umsetzung der künstlerischen Konzeption. Das zeigt sich bei Timm Ulrichs Leporello besonders deutlich. Im Sinne von Lawrence Weiner, nach dessen *Sentences on Conceptual Art* (1969) das Werk nicht umgesetzt werden muss, ist das Leporello *permutation* auch nicht vollständig ausgeführt bzw. ausgedruckt worden. Der Einführungstext und der Ausdruck der ersten 25 Seiten bezeugen bereits die Idee und die Umsetzung der Konzeption – und damit das (nur als Auszug oder fragmentarisch realisierte) Kunstwerk: Die in dem begleitenden Text angesprochenen weiteren Lieferungen sind nie erschienen.

Beide Künstler setzten einen künstlerischen Prozess in Gang, der jeweils eine eigene Geschichte generiert, diese dann in der Umsetzung aber abstrahiert. Sowohl bei Isidoro Valcárcel Medina als auch bei Timm Ulrichs handelt es sich um Dokumentationen länger andauernder zeitbasierter Aktionen – einer abgeschlossenen Performance bei Valcárcel Medina und einem noch nicht abgeschlossenen Prozess der Textproduktion bei Ulrichs –, die sich beide jedoch nicht vor einem Publikum, sondern im Verborgenen abgespielt haben und erst im Nachhinein öffentlich wurden bzw. sich erst im Künstlerbuch manifestieren. Während es sich bei Valcárcel Medina um die Dokumentation einer Performance handelt, ist bei Ulrichs die Dokumentation eines Prozesses dargestellt. Für beide zeitbasierten Konzeptionen stellt das Leporello die adäquate Umsetzung oder Buchform dar, insofern als in der Aktion des Auseinander- und wieder Zusammenfaltens sowie in der Betrachtung des auseinandergefalteten Leporellos Raum und Zeit nachvollziehbar und wahrnehmbar werden. Zur Betrachtung des Leporellos wird der Betrachter zu einem performativen Akt gezwungen, will er dieses in Gänze betrachten.

## Aspekte der Konzeptkunst

Beide Leporellos können der Konzeptkunst zugeordnet werden, die von Henry Flynt (1963),<sup>17</sup> Sol LeWitt (1969)<sup>18</sup> und Lucy Lippard (1968)<sup>19</sup> theoretisch begründet wurde. Lucy Lippard spricht in diesem Kontext von dematerialisierter Kunst:

One of the important things about the new dematerialized art is that [...][:] Much art now is transported by the artists, or *in* the artists himself, rather than by water-down, belated circulation exhibitions or by existing information networks such as mail, books, telex, video, radio, etc.<sup>20</sup>

Weiter heißt es bei ihr:

When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things.<sup>21</sup>

Daraus folgt, dass das Werk, hier das Leporello, lediglich das Konzept des Künstlers, also den geistigen Vorgang, visualisieren soll bzw. visualisiert. In diesem Sinne werden bei der Konzeptkunst im eigentlichen Sinne oft lediglich vorbereitende Anleitungsnotizen, Fotografien, Modelle, Skizzen oder Texte gezeigt. Das zu realisierende Kunstwerk an sich muss nicht unbedingt vollendet oder überhaupt begonnen worden sein, wie es in *Sentences on Conceptual Art* (1969) von Lawrence Weiner heißt. Die Ausführung des Kunstwerks ist also von untergeordneter Bedeutung und muss auch nicht unbedingt durch den Künstler selbst erfolgen. So sind die Abzüge von Valcárcel Medina in einem Fotostudio produziert worden und bei Ulrichs übernahm ein Computerspezialist die Programmierung und den Computerausdruck. Im Vordergrund stehen Konzept und Idee, die die eigentliche künstlerische Arbeit ausmachen. Anstelle fertiger Bilder und Skulpturen treten die

---

<sup>17</sup> Henry Flynt: Concept Art, in: La Monte Young (Hg.): An Anthology. New York 1963.

<sup>18</sup> Lawrence Weiner: Sentences on Conceptual Art, in: Art & Language, Vol. 1, No. 1 (May 1969), S. 11–13. Die erste Veröffentlichung erfolgte im Kontext von Sol LeWitt: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, Vol. V, No. 10 (1967).

<sup>19</sup> Lucy Lippard, John Chandler: The Dematerialization of Art, in: Art International (1968), S. 46–50; vgl. auch Lucy Lippard: Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. London 1973.

<sup>20</sup> Lippard: Six Years, S. 8.

<sup>21</sup> Lippard, Chandler: The Dematerialization of Art, S. 49.

erklärenden Texte, Fotografien, Computerausdrucke, Künstlerbücher bzw. Leporellos, die eigene ästhetische Qualitäten entfalten. Sie besitzen im traditionellen Verständnis keinen Kunstwerkstatus, sondern dokumentieren das Konzept als Kunstwerk, das als solches ‚dematerialisiert‘ ist: Dematerialisiert in dem Sinne, dass die Fotografien im Leporello von Valcárcel Medina lediglich eine Aktion dokumentieren und die Computerprogrammierung mit Blick auf den für das Leporello von Ulrichs entstandenen Text immateriell ist.

Bei Valcárcel Medina kann darüber hinaus von konzeptueller Fotografie gesprochen werden. Seit den 1960er Jahren versuchen Künstler mit Hilfe der konzeptuellen Fotografie Gedanken einen neuen Ausdruck zu verleihen. Mit fotografischen Bildern sollen grundlegende oder abstrakte Konzepte dargestellt werden, wobei banale Ereignisse in den Blick und den Fokus der Kamera rücken. Die einfache Anwendung der Kamera als schlichte Tätigkeit nutzend, protestieren sie gegen den formalen Elitismus und einen Kunstbegriff, der technische Virtuosität oder ästhetische Meisterleistungen in den Vordergrund stellt.

Die Form des Leporellos ist für die beiden Werke *Une Année à Madrid* und *permutation* von grundlegender Bedeutung. In dieser greifen alle konzeptuellen Ansätze und Kontexte ineinander und generieren Bedeutung. Formale, haptische, inhaltliche und ästhetische Aspekte sind stringent auf die Konzeption als Leporello ausgerichtet. Die Bücher respektive die Segmente der Leporellos sind nicht Träger eines reproduzierten Textes oder gedruckter Fotografien, sondern der Computerausdruck und die Fotografien sind als solche konzeptioneller und materieller Bestandteil der jeweiligen Werke. Für die Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs trifft in besonderer Weise zu, was Lucy Lippard zu konzeptuellen Kunstwerken vermerkte: „Intellectual and aesthetic pleasure can merge in this experience when the work is both visually strong and theoretically complex.“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Ebd.

Abbildungen



Abb. 1: Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973).

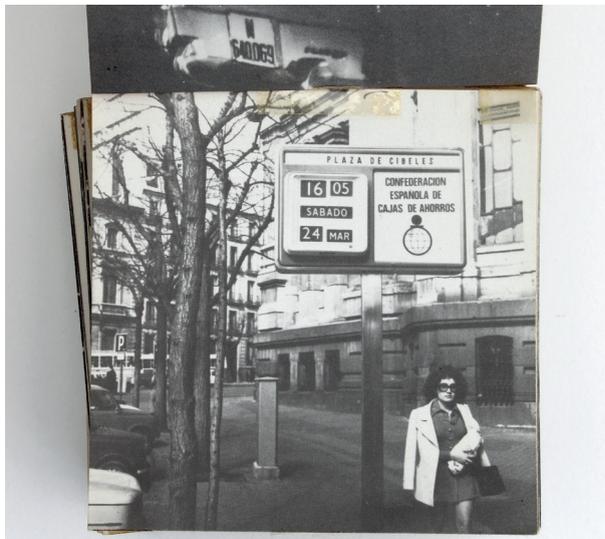


Abb. 2: Isidoro Valcárcel Medina: *Une Année à Madrid* (1973, Detail).



Abb. 3: Timm Ulrichs: *permutation. – permutationeller computer-text –*.  
1. lieferung 1963/71 (1971).

Leporellos von Isidoro Valcárcel Medina und Timm Ulrichs

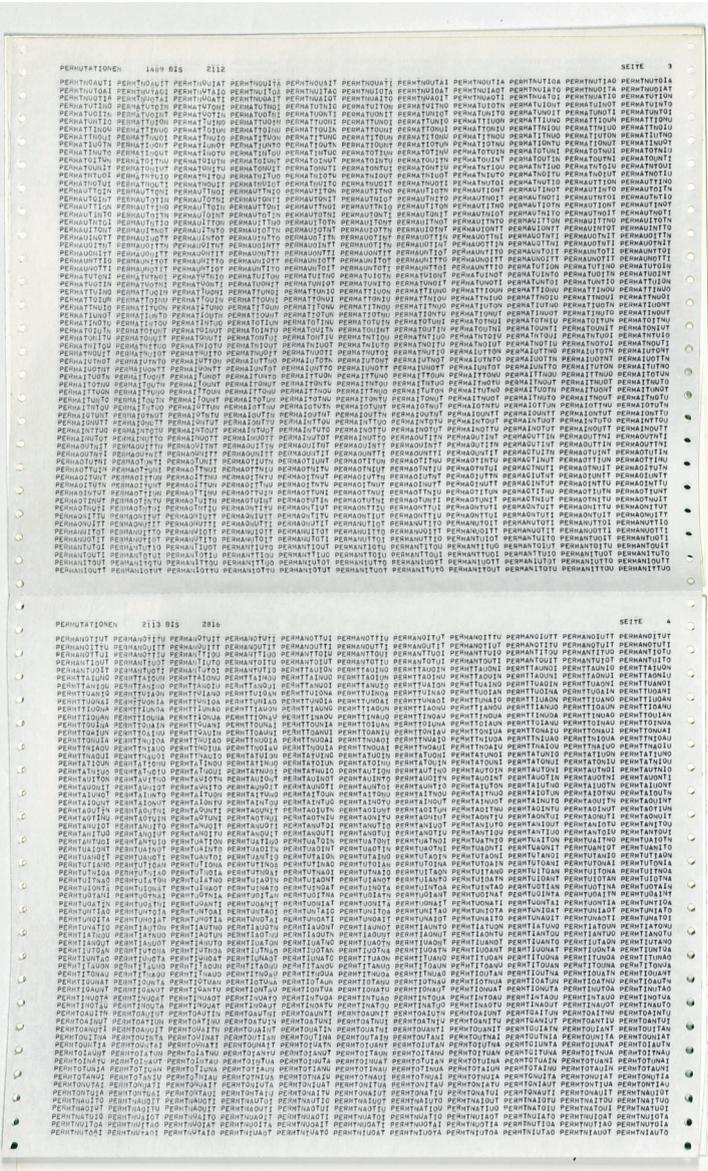


Abb. 4: Timm Ulrichs: permutation. – permutationeller computer-text –  
1. lieferung 1963/71 (1971, Detail).

DER PERMUTATIONS-TEXT – PERMUTATION – PRAESENTIERT SAEMTLICHE PERMUTATIONEN DES WORTES – PERMUTATION – . DER 11 BUCHSTABEN DIESES WORTES WEGEN BETRAEGT DIE GESAMTZAHL DER VERSCHIEDENEN SCHREIBWEISEN

$$11 \text{ FAKULTAET} = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 \cdot 6 \cdot 7 \cdot 8 \cdot 9 \cdot 10 \cdot 11 = 39\,916\,800.$$

DAMIT IST DIESER TEXT DER LAENGSTE, DER JEMALS VERFASST WORDEN IST. BEI 64 ZEILEN ZU JE 11 WOERTERN, ALSO 704 PERMUTATIONEN PRO SEITE, WIE IN DIESER PRODUKTION, ERGIBT SICH EIN BUCH-UMFANG VON 56 700 SEITEN UND EINE -DICKE VON ETWA 5 METERN. DIE 25 SEITEN DIESER ERSTEN LIEFERUNG, DER SICH 2 267 FORTSETZUNGEN ANSCHLIESSEN WERDEN, UMFASSEN 17 600 PERMUTATIONEN.

DIE REALISATION BESORGTE FRIEDEMANN SINGER; TUEBINGEN.

TOTALKUNSTBETRIEB TIMM ULRICHS, 3 HANNOVER 1, POSTFACH 6043, DEUTSCHLAND

Abb. 5: Beschreibung des Konzepts von Timm Ulrichs *permutation* [...] (1971) auf der Titelseite.