

di:'angewandte

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

Master Thesis

ecm – educating/curating/managing 2012–2014
Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -praxis
an der Universität für angewandte Kunst Wien

Die Ausstellung im Katalog

Bedeutungsräume und ihr Transformation

Alexandra-Verena Schraff

Wien, Juni 2015
Betreut von Beatrice Jaschke und Renate Höllwart

2215
MAS 88

Abstract

Was bleibt von einer Ausstellung, wenn sie beendet ist? Im Idealfall ein Katalog, der die Ausstellung selbst, deren Hintergründe und Bedeutungsdimensionen entsprechend wiedergibt. Diese Masterthesis befasst sich mit der Frage, wie bei der Gestaltung eines Ausstellungskataloges die Exponate und das Konzept einer Ausstellung vom dreidimensionalen Raum in den zweidimensionalen Raum des Kataloges angemessen übersetzt werden können. Nach welchen Kriterien ermisst sich die Aufbereitung der Ausstellung in Buchform? Was muss ein Ausstellungskatalog leisten? Hierfür werden drei Bedeutungsräume definiert, die sich in jedem Katalog manifestieren lassen und sich mit der Dokumentation, dem Wissen und der Erinnerung einer Ausstellung im Katalog auseinander setzen. Darüberhinaus werden Betrachtungen zum Ausstellungskatalog als Zeitzeugnis und in Relation zu digitalen Medien angestellt. Anhand zweier Fallbeispiele – Ausstellungskataloge zur documenta 5 und zur dOCUMENTA (13) – wird beschrieben, wie diese Bedeutungsräume im Katalog Gestalt annehmen können. Mit der Idee für die Gestaltung eines ergänzenden kuratorischen Ausstellungsbuches schließt diese Thesis.

What remains of an exhibition when it is has ended? Ideally a catalogue that fittingly represents the exhibition itself, its background and its semantic dimensions. This Master's dissertation deals with the question of how, in designing an exhibition catalogue, the objects and concept of an exhibition can be suitably translated from three-dimensional space into the two-dimensional space of the catalogue. What criteria are used to evaluate the exhibition's presentation in book form? What does an exhibition catalogue need to achieve? Three semantic spaces are defined for this purpose: these can be rendered manifest in every catalogue and deal with the documentation, knowledge and memory of an exhibition in a catalogue. In addition, observations regarding exhibition catalogues as historical records and in relation to digital media are also presented. Two case studies – exhibition catalogues accompanying documenta 5 and dOCUMENTA (13) – are used to describe how these semantic spaces can take form in a catalogue. The dissertation closes with a concept for the design of a supplementary curatorial exhibition book.



Alighiero Boetti, Mario Garcia Torres, Francis Alys und das One Hotel, 1972 – 2012.

Für Ferdinand Maria Rudolph

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Das Ereignis verschwindet – Es war einmal eine Ausstellung	
1.1. Definition Ausstellung – Spezifikum „documenta“	10
1.2. Das Ensemble einer Ausstellung über einen zeitlich begrenzten Raum, Erklärung zum „Museum der 100 Tage“ – die documenta	11
2. Was bleibt – Der Ausstellungskatalog	
2.1. Der Ausstellungskatalog – Objekt oder Ereignis?	15
2.1.1. Definition Katalog	
2.1.2. Geschichte und Entwicklung des Ausstellungskataloges	
2.1.3. Funktion, Form und Formate des Kataloges	
2.2. Bedeutungsräume des Ausstellungskataloges	20
2.2.1. Der Katalog als Dokumentation	
a) Die Übersetzung der Ausstellung in den Katalog	
b) Das Verhältnis des dreidimensionalen Raumes zum zweidimensionalen Raum	
2.2.2. Der Katalog als Wissensraum	23
a) Übertragbarkeit und Sichtbarwerden des kuratorischen Konzeptes	
b) Die Zusammenarbeit der Beteiligten im Ensemble	
c) Textsorten als Architektur des Wissensraums	
2.2.3. Der Katalog als Erinnerung	27
a) Das kulturelle Gedächtnis in gedruckter Form	
b) Die Erinnerung am Objekt in Form des Buchkörpers	
– Der Katalog als eigenständiges Objekt	
– Die Bedeutung des Ausstellungskataloges als Zeitzeugnis	
2.3. Die drei Bedeutungsräume im Bezug zur Kataloggestaltung	32
a) Das Potential des haptischen, akustischen und visuellen Erlebnisses	
b) Der Gestalter als Autor	
2.4. Exemplarische Darlegung der 3 Bedeutungsräume anhand von zwei Katalogen	34
Beispiel 1 – Der Ausstellungskatalog zur documenta 5, 1972 unter dem Titel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“	
Beispiel 2 – Der mehrbändige Katalog zur dOCUMENTA (13), 2012 unter dem Leitmotiv „Collapse and Recovery“	
Conclusio und Ausblick	69
Anhang	72
Literaturverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	
Lebenslauf	

Einleitung

Der zeitliche Abstand [...] lässt den wahren Sinn, der in einer Sache liegt, erst voll herauskommen. Die Ausschöpfung des wahren Sinnes aber, der in einem Text oder einer künstlerischen Schöpfung gelegen ist, kommt nicht irgendwo zum Abschluss, sondern ist in Wahrheit ein unendlicher Prozess.'

Kurz vor oder nach einer Ausstellungseröffnung erscheinen im Feuilleton der Tagespresse Rezensionen, die fast immer mit dem Verweis „Zur Ausstellung erscheint ein Katalog“ enden. Wer keine Zeit für einen Ausstellungsbesuch findet, kann sich auf die Informationen und subjektiven Beiträge der Zeitungen einlassen und wird sich bei gewecktem Interesse auf den Katalog beziehen. Sicher ist jedoch, dass das Erlebnis, wie sich die Ausstellung im Raum präsentiert hat und wie die Objekte zueinander angeordnet wurden, welche unerwarteten Zusammenhänge entstanden sind – im Wesentlichen also das Ephemere und zeitlich begrenzte –, nicht mehr wirklich wiedergeben lassen. Nur derjenige¹, der die Ausstellung gesehen hat, kann sich auf seine Erinnerung stützen und dieser mit Hilfe des Kataloges erneut Raum geben, das Gesehene und Erlebte nochmal zu reflektieren. Diese Perspektiven der Nutzung sind die elementaren Motive, sich mit dem Thema „Katalog“ auseinander zu setzen.

Wenn in dieser Arbeit von Katalog oder Ausstellungskatalog die Rede ist, meint dies ausschließlich das Format des gedruckten Buches, das durch seinen haptischen Zugang Inhalte mit Form und Gestaltung in Beziehung setzt. In diesem Zusammenhang lässt sich erkennen, dass Buchkataloge aufgrund ihrer Beschaffenheit ganz eigenen Gesetzmässigkeiten folgen und beispielsweise die Narration einer Ausstellung auf ihre ganz eigene Weise wiedergeben müssen und können. Umso denkwürdiger erscheint es, dass gerade Publikationen großer Institutionen oftmals nach einem ganz bestimmten Schema angelegt sind und nicht wirklich ihr Potenzial ausschöpfen. In ihrer Wirkung scheinen sie eher einem Beiwerk zu entsprechen, so dass die Vermutung entsteht, dass Kataloge intuitiv umgesetzt wurden und ihnen nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie bei der Gestaltung der Ausstellung zuteil kam – warum dem so ist, kann vielerlei Gründe haben, die für einen Außenstehenden nicht nachzuvollziehen sind. Denn eigentlich müsste das, was einer Institution Identität verleiht, in allen Bereichen die gleiche Haltung einnehmen, um nicht das Bild dessen zu schmälern, wie die Institution wahrgenommen wird, eben auch die Kataloggestaltung.

Auf diese Erkenntnisse stützen sich die zentralen Fragen dieser Arbeit: Was können Ausstellungskataloge leisten, wie werden sie der Ausstellung, dem Ausgestellten sowie den Rezipienten gerecht? Wie lässt sich der dreidimensionale Raum einer Ausstellung in den zweidimensionalen Raum eines Kataloges übersetzen und inwieweit findet hier eine Transformation statt? Denn mit den zu Ausstellungen erscheinenden Publikationen wird, wie der Typograf Walter Nikkels in seinem Vortrag „Der Raum des Buches“ darlegt, „eine zweite Geschichte geschrieben, die des heutigen Kunstbetriebes und damit, wie wir mit Kunst umgehen“.² Dieser Feststellung folgend, wird umso deutlicher, dass der Katalog als ein gleichwertiges Gegenüber zu einer Ausstellung begriffen werden muss. Wo bereits das Potential des Kataloges erkannt wurde, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nur beispielhaft aufzeigen. Dennoch müssen in diesem Zusammenhang einige Wegbereiter genannt werden, deren Erkenntnisse und Ergebnisse die Grundlage für das weitere Vorgehen in dieser Auseinandersetzung darstellen. Den Anfang macht ein bedeutender Ausstellungsmacher des 20. Jahrhunderts, der Kunsthistoriker

¹ Hans-Georg GADAMER, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, S.280.

² Als eine Frau, die Emanzipation sehr ernst nimmt, möchte ich dennoch darauf verweisen, dass Personenbezeichnungen aus Gründen der besseren Lesbarkeit lediglich in der männlichen oder weiblichen Form verwendet werden und jeweils immer andere Geschlecht einschließen.

³ Walter NIKKELS, Der Raum des Buches, in: Michael ZÖLLNER (Hg.), Der Raum des Buches, Köln 1998, Buchumschlag.

Pontus Hulten⁴. Seinem Schaffen widmet sich Lutz Jahre⁵ in „Das gedruckte Museum von Pontus Hulten“ von 1996 und stellt ein Zitat Hultens voran: „Der Katalog ist auch Denkmal der Ausstellung, er ist der Teil, der um die ganze Welt reisen kann, und „er ist“ der einzig bedeutende Teil, der bleiben wird, wenn die Ausstellung zu Ende ist.“⁶ An nächster Stelle müssen weitere sehr treibende Kräfte wie Alfred Barr⁷, Georg Schmidt⁸ und Willem Sandberg⁹ erwähnt werden, die auf diesem Gebiet sicher Pionierarbeit geleistet haben und letztlich Harald Szeemann und Johannes Cladder, die im Folgenden der Arbeit näher heran gezogen werden. Diese Personen sind bei weitem nur eine kleine Auswahl, dennoch stehen sie hier angeführt als Vertreter, die einen wesentlichen Beitrag für die Entwicklung und den Stellenwert von Ausstellungskatalogen geleistet haben.

Um die Tragweite des Ausstellungskataloges ermessen zu wollen, müssen bestimmte Kriterien festgelegt werden, die sich in jedem Katalog manifestieren lassen und als Werkzeug zur Analyse dienen können. Hierfür werden im Rahmen dieser Untersuchung drei Bedeutungsräume markiert, die sich mit der Dokumentation, dem Wissen und der Erinnerung einer Ausstellung im Katalog auseinandersetzen. Diese Bedeutungsräume beruhen auf der Annahme, dass sich jede temporäre Ausstellung als Wissensmedium verstehen lässt, das in einem bestimmten Rahmen Exponate zeigt, die den Besucher Phänomene und Prozesse reflektieren lassen und die es dann in einem weiteren Schritt zu dokumentieren und zu erinnern gilt. Der Kunstwissenschaftler und Essayist Michael Glasmeier¹⁰ verweist in seiner sehr umfassenden Publikation um den Ausstellungskatalog auch auf die Chance der Kataloge, brauchbar für zukünftige Forschung zu sein und „nicht nur bio-bibliographisches Material, sondern auch komplexe Ideen und wissenschaftliche Erkenntnisse bereitzustellen“. Hierbei anerkennt auch er die beispielhaften Kataloge Hultens und führt dessen fortschrittlichen Umgang mit allen Druck- und Publikationsarten an, die weder dem üblichen Standard entsprechen, noch mit dem Inhalt wahllos umgehen. Im weiteren führt Glasmeier eine Reihe von Katalogen¹¹ auf, in denen er das gleiche Bemühen erkennt und resümiert sehr treffend:

In diesen Katalogbüchern ist das Verhältnis von Text und Bild und die sorgfältige und anspruchsvolle wissenschaftliche Qualität und Originalität beispielhaft. Über den einmaligen Anlaß hinaus bieten sie eine Fülle von verlässlichen Materialien, die weitere Reflexionen ermöglichen. Sie fallen heraus aus dem Wust der flotten Produktionen und behaupten sich als Bücher auch unabhängig von der Ausstellung. Sie sind autonome Publikationen.¹²

⁴ Pontus HULTEN hat durch seine vielfältige Museums- und Ausstellungsarbeit, die sich beinahe über die gesamte 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts erstreckt, Geschichte geschrieben, die auch die Entwicklung des modernen Ausstellungswesens widerspiegelt. In leitender Position hat er bedeutenden Häusern mit außergewöhnlichen Projekten vielfältige Impulse gegeben. Er zeichnete sich für eine große Reihe bedeutender Publikationen verantwortlich, darunter auch sehr unkonventionelle Formate, wie der Katalog „The Machine“, 1968 für das Museum of Modern Art, New York.

⁵ Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstaustellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit, 1996.

⁶ Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstaustellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit, 1996, Preface. Dieses Zitat stellt das Leitmotiv für die wesentlichen Überlegungen in der folgenden Untersuchung dar.

⁷ Alfred Hamilton BARR war Kunsthistoriker und Gründungsdirektor des Museums of Modern Art und wurde 1943 von Stephen Clark, dem Präsident und Vorsitzenden des Stiftungsrates zum beratenden Direktor degradiert. Barr nahm dennoch durch seine Arbeit als wissenschaftlicher Leiter großen Einfluss auf das Museum, das er 1967 verließ.

⁸ Georg SCHMIDT war ein schweizerischer Kunsthistoriker und von 1939 bis 1961 Direktor des Kunstmuseums Basel, deren Abteilung für moderne Kunst zu internationalem Ansehen gelangte, nachdem er bereits in den 40er Jahren Entartete Kunst ankaufte und diese nach dem Krieg zur Schau stellte. Auftakt war 1949 eine Gauguin-Ausstellung mit einem beachtlichen Katalog.

⁹ Willem SANDBERG leitete nach dem Ende des zweiten Weltkrieges bis zu seiner Pensionierung 1962 das Stedelijk Museum in Amsterdam, wo er das Haus durch einen Erweiterungsbau architektonisch als auch mit innovativen Ausstellungstechniken bereicherte und international große Bedeutung fand. Anerkennung erhielt auch die Gestaltung seiner über 300 Kataloge, an denen er als Gestalter und Typograph maßgeblich beteiligt war.

¹⁰ Michael GLASMEIER, Transformationen des Ausstellungskataloges, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 197.

¹¹ Beispielhaft für Glasmeiers Auswahl soll hier der Katalog zur Ausstellung Deep Storage (München u.a.O. 1997) genannt sein, der im Zusammenhang mit dieser Untersuchung als Enzyklopädie hinzugezogen wurde.

¹² Ebenda. S. 197–198.

Gerade die Kataloge aus der Reihe des „Weltkunstunternehmens“¹³ documenta¹⁴ müssen in diesem Zusammenhang als eine Referenzgröße genannt werden. Der documenta-Historiologe Harald Kimpel, hält in seiner Publikation „documenta – Die Übersicht“ fest, dass jede documenta nicht nur als eine Kunstausstellung, sondern als eine Theorieausstellung zu verstehen sei, die sowohl den Stand der materiellen Produktion als auch den des ästhetischen Diskurses sichtbar machen wolle. Er glaubt auch zu erkennen, dass es der Ausstellungsreihe gelingt, den herrschenden Kunstbegriff zu exponieren, da nicht nur künstlerische Manifestationen zur Sichtung freigegeben würden, sondern diese mit einer „allgemeinen Zeitgeist-Diagnose“ verknüpft werde – was die documenta jedes Mal zu einem Instrument der terminologischen Klärung macht: „Die documenta bringt die zeitgenössische Kunst auf ihre Begriffe und macht sie somit erst diskutabel.“¹⁵

Im Folgenden werden zwei Ausstellungskataloge zur näheren Betrachtung herangezogen: Zum einen der Katalog-Ordner der documenta 5 unter dem Titel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ von 1972, instruiert von dem Generalsekretär und Kurator Harald Szeemann. Zum anderen der mehrteilige Katalog der dOCUMENTA (13)¹⁶ von 2012, mit dem Leitmotiv „Collapse and Recovery“ unter der künstlerischen Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev. Die Kataloge liegen in ihrem Erscheinen vierzig Jahre auseinander und verfolgten den Anspruch einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaffen zu bieten. Jede dieser beiden Ausstellungen hat ein sehr individuelles und modular gestaltetes Prinzip für ihre Druckerzeugnisse gefunden. Inwiefern es diesen beiden Publikationen gelingt, die Ausstellung in den Katalog einzuschreiben, soll anhand der drei herausgearbeiteten Bedeutungsräume analysiert werden.

Festzuhalten ist in jedem Fall, dass beide Kataloge in ihrer Umsetzung Spiegel ihrer Zeit sind. Was dies in unserem digitalen Zeitalter bedeutet und was zukünftig vom Medium Katalog zu erwarten wäre, wird in der Reflexion erörtert.

„Der gelungene Katalog trägt wohl die Ausstellung vom Raum in die Zeit. Eine oft gebrauchte, aber ich denke, richtige Beschreibung. Ja, die guten Kataloge werden, je älter sie sind, immer besser ...“¹⁷

¹³ Michael GLASMEIER, Diskrete Energien, 50 Jahre/50 Years documenta 1955–2005, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs GmbH und Steidl Verlag, Göttingen, 2005, S. 7.

¹⁴ Die documenta gilt weltweit für die zeitgenössische Kunst als bedeutendste Ausstellungsreihe. Seit 1955 findet sie in einem Turnus von fünf Jahren (anfangs alle vier Jahre) in Kassel statt. Die Ausstellung, läuft über einen Zeitraum von 100 Tagen und versucht seit den 1960er-Jahren einen Überblick über die aktuelle Kunst zu bieten und diese in einem ausführlichen Katalogwerk zu dokumentieren.

¹⁵ Harald KIMPEL, documenta – Die Übersicht. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern, Köln, 2002, S. 6.

¹⁶ Diese Schreibweise entspricht dem Entwurf des Visuals, der von der Mailänder Agentur Leftloft entwickelt wurde und wird auch im Rahmen dieser Arbeit so übernommen.

¹⁷ Agnes PRUS, Vom Katalogmachen, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 95. Vgl. hierzu das Interview mit dem Maler und Fotograf Walter DAHN, der als einer der wichtigsten Vertreter der Jungen Wilden der 1980er Jahre zählt und ein Meisterschüler von Joseph Beuys war.

1. Das Ereignis verschwindet

—

Es war einmal eine Ausstellung

So vielfältig wie Ausstellungen sind, sind auch die Versuche ihrer Beschreibung. Eine Ausstellung ist ein mehr als komplexes Unterfangen und wird als temporäres und flüchtiges Ereignis verstanden. Der Soziologe Tony Bennett¹⁸ analysiert sie – sich dem Philosophen Michel Foucault¹⁹ anschließend –, ebenso wie das Museum „als Orte, die der Beobachtung und Machtausübung dienen“²⁰ und den Besucher in seiner Wahrnehmung lenken und kontrollieren können. Dem gegenüber bezeichnet der Ausstellungsmacher Harald Szeemann die Ausstellung aus seiner kuratorischen Sicht als „eine Verzauberung auf Zeit“²¹, die im Gegensatz zu den Werken der Künstler allenfalls eine Spur in den Archiven hinterlässt oder sich vielleicht im idealsten Falle im kollektiven Gedächtnis verankert.

Dass Ausstellungen ausschließlich temporär gedacht werden, eröffnet auch die Möglichkeit, sie als eine gesellschaftliche Momentaufnahme am jeweiligen Standort, mit seinen jeweils spezifischen Eigenschaften, in einer digital und global agierenden Kulturwelt zu begreifen und zu vergleichen. Denn sicherlich wird eine Ausstellung, die mit den gleichen Inhalten an drei verschiedenen Orten dieser Welt stattfindet, in seiner Wirkung unterschiedlich bewertet und wahrgenommen werden, dennoch wird die Intension der Ausstellungsmacher, also die Leitidee oder die Kernaussage, immer eine Grundlage bilden, sich – aus verschiedenen Kulturkreisen kommend – annähern zu können und zu wollen. An dieser Stelle sei auf den Autor und Kurator Okwui Enwezor verwiesen, der in seinem Vortrag „Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form“ auf „anti-hegemoniale Konzeptionen des Blicks“ deutet, sowie auf „neue Zuschauerhältnisse, deren programatische gesellschaftliche Differenzierung politische Artikulation und kulturelle Spezifität das Konzept des Spektakels rekonfigurieren und es zum Ort neuer Machtbeziehungen sowie kultureller Übersetzungsarbeit machen.“²²

So erscheint es gerade im Rahmen dieser Arbeit naheliegend, Kataloge dieses Ausstellungsformates zum Forschungsgegenstand zu nehmen, da sie hinsichtlich ihrer Tragweite in Bezug auf zeitgenössische Kunst von großer Bedeutung sind. Desweiteren fließen hier überdurchschnittliche Ressourcen fachlicher Kompetenz zusammen.

1.1. Definition Ausstellung – Spezifikum „documenta“

Ein inhaltlich wie logistisch mehr als komplexes Ausstellungsformat stellt die Großausstellung documenta in Kassel dar, die wie bereits eingangs erwähnt, von Michael Glasmeier so treffend als „Weltkunstunternehmen“ bezeichnet wird. Sie gilt als eine der bedeutendsten Ausstellungsreihen zeitgenössischer Kunst und findet in einem Turnus von fünf Jahren (anfangs alle vier Jahre) über einen Zeitraum von 100 Tagen in Kassel statt. 1955 erstmals initiiert von dem Kunstprofessor und Designer Arnold Bode, fand sie neben der Bundesgartenschau einen beachtlichen Zulauf und zeigte vornehmlich abstrakte Kunst, insbesondere die abstrakte Malerei der 1920er und 1930er Jahre. Arnold Bode plante mit dem Kunsthistoriker Werner Haftmann zunächst „einen Überblick über die Kunst des 20. Jahrhunderts in Europa“.²³ Erst später hatten sie es sich zur Absicht gemacht, den

¹⁸ Tony BENNETT, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London/New York, 1995.

¹⁹ Siehe hierzu auch Michel FOUCAULT, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 9. Auflage. Frankfurt am Main (deutsche Erstausgabe) 1994. Neuauflage 2008.

²⁰ Tony BENNETT zitiert in: Anke TE HEESEN, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 74

²¹ Roman KURZMEYER, Erstveröffentlichung: *Du. Das Kulturmagazin*, Nr. 795, April 2009, S. 60–65.

²² Okwui ENWEZOR, in: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, in: ders., Gottfried BOEHM, Horst BREDEKAMP (Hg.), München 2002, siehe Klappentext. Okwui Enwezor war auch der künstlerische Leiter der documenta 11 im Jahr 2002, deren Konzeption wesentlich dazu beigetragen hat, zeitgenössische Kunst nicht mehr rein aus einer europäisch-atlantischen Sicht zu betrachten.

²³ Dirk SCHWARZE, *Meilensteine: Die documenta 1 bis 13. Kunstwerke und Künstler*, Kassel, 2012, S. 10. Vgl. hierzu auch http://regiowiki.hna.de/Documenta-Lexikon:_D_ (Stand: 25.09.2014). Ursprünglich war die Ausstellung, vor ihrem Überbegriff documenta mit dem Titel „Europäische Kunst des 20. Jahrhunderts“ geplant.

Besuchern die Arbeiten der unter dem Nationalsozialismus geltenden „entarteten Kunst“²⁴ zu zeigen. Es sollten die Werke bzw. künstlerischen Gesinnungen, die die Grundlagen für den Begriff „Kunst und Gegenwart in Europa“²⁵ bildeten, aufgezeigt werden, um so „eine Brücke von den Pionieren der Moderne zu den Künstlern der Nachkriegszeit“²⁶ zu schlagen. Im Zentrum des Ausstellungskonzeptes stand die abstrakte Malerei, um die herum Skulpturen, Architektur-Beispiele sowie Theater- und Filmaufführungen gruppiert werden sollten. Obwohl aufgrund des knappen Etats nur ein Beiprogramm finanziert werden konnte, ist es Arnold Bode und Werner Haftmann gelungen, in dem provisorisch aufgebauten Museum Fridericianum nicht nur eine stilistisch beachtliche Form der Inszenierung zu finden, sondern in vielerlei Hinsicht ist es der ersten documenta gelungen, Maßstäbe zu setzen. Zum Einen fand hier die documenta-Idee ihren Ursprung, eine Ausstellung zu konzipieren, die einen Überblick zur Entwicklung der europäischen Kunst im 20. Jahrhundert darstellt und die kulturelle „Standortbestimmung für die Gegenwart“²⁷ markiert. Zum Anderen ist die erste documenta politisch bedeutsam, da sie „den Nachweis des Wiedereintritts Deutschlands in die Reihe der europäischen Kulturnationen“²⁸ belegt. Seit dem Jahre 1955 fanden 13 documenta-Ausstellungen statt.

1.2. Das Ensemble einer Ausstellung über einen zeitlich begrenzten Raum – Erklärung zum „Museum der 100 Tage“ – Die documenta

Kassel²⁹ als Ort der Ausstellung darf auf eine weit zurückliegende Historie blicken. So zählt das Museum Fridericianum in Kassel neben dem British Museum in London, das 1753 eröffnet wurde, sowie dem Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, das ein Jahr später seine Pforten öffnete, zu den ersten öffentlichen Museen in Europa. Darüber hinaus ist das 1779 eröffnete Fridericianum die älteste speziell für diesen Zweck errichtete Museumsarchitektur³⁰ in Europa, obgleich es durch viele historische Ereignisse immer wieder anderweitig genutzt und bestimmt wurde: Ab 1913 beherbergte diese nur mehr die Landesbibliothek. Im zweiten Weltkrieg schließlich wurde das Fridericianum³¹ und die Bibliothek zwischen 1941 und 1943 bis auf die Umfassungsmauern und den Zehrenturm zerstört, die vollständige Sanierung sollte dann noch bis 1982 andauern. Seit 1988 präsentiert sich das Haus wieder in seinem ursprünglichen Sinne und zeigt in Wechselausstellungen zeitgenössische Gegenwartskunst.

²⁴ Unter diesem Begriff hatte das NS-Regime alle Kunst- und Kulturströmungen, die nicht mit deren Kunstverständnis und Idealen einher gingen, wie zum Beispiel Werke der Expressionisten, des Dadaismus, der Neuen Sachlichkeit, des Surrealismus, des Kubismus oder der Fauves, versammelt. Kassel zeigte bereits nach der Jahrhundertwende Kunst aus aller Welt und verschaffte sich mit der 1929 veranstalteten „Vierte Kunstausstellung“ an der Orangerie – mit dem Schwerpunkt „Neue Kunst“ – Anerkennung.

²⁵ Dirk SCHWARZE, *Meilensteine: Die documenta 1 bis 13. Kunstwerke und Künstler*, Kassel 2012, S. 10.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Harald KIMPEL, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Schriftenreihe des documenta Archivs; Bd. 5, Köln 1997, S. 9–14.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Vgl. hierzu auch Harald KIMPEL, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Schriftenreihe des documenta Archivs; Bd. 5, Köln 1997, S. 88–92, insbesondere S. 89. „Was also in- und ausländischen Besuchern immer wieder hämische Kommentare und verständnisloses Staunen entlockt, ist einerseits die als geradezu anstößig empfundene Tatsache, daß eine Stadt mit vergleichsweise geringer Einwohnerzahl, ungünstiger Verkehrsanbindung, mangelhafter gastronomischer Infrastruktur und offenkundig fremdenfeindlicher Atmosphäre sich in augenscheinlichem Größenwahn – und dazu noch mit Erfolg – anzumaßen scheint, mit einem hoch ambitionierten Projekt sowohl die traditionellen westdeutschen Ausstellungsorte als auch die internationalen Marktzentren für aktuelle Kunst an die Wand zu spielen. Daß also die Provinz sich anschickt, die Welt zu beherrschen, ist ein Anspruch, der auch von Veranstaltern selbst immer wieder in aller Deutlichkeit erhoben wird: Eine Mittelstadt, wie kaum eine andere im Krieg niedergeworfen, hat sich zum Mittelpunkt der vorwärts drängenden Kunst zwischen San Francisco und Wuppertal, Bolivien und Mailand, Buffalo und Japan gemacht.“

³⁰ http://www.museumbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/ursprung_des_museums/ (Stand: 30.08.2014).

³¹ <http://www.fridericianum.org/about/fridericianum> (Stand: 30.08.2014).

Seit Arnold Bodes erstmaliger Nutzung des provisorisch aufgebauten Gebäudes war die documenta jedes Mal in ihrem Turnus zu Gast in diesem Haus, dessen Bezeichnung „Museum für 100 Tage“ zum Synonym dafür geworden ist. Mit diesem Begriff ist sowohl die Dauer der documenta, als auch ihr Programm festgeschrieben. Arnold Bode fasste dies 1964 in seinem Vorwort zum Katalog: „Ich möchte die documenta III das Museum der 100 Tage in Kassel nennen. Hier werden die Leistungen der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht in einem imaginären, sondern in einem realen Museum sichtbar vor Augen geführt.“³² Angesichts der Tatsache, dass eine Großausstellung wie die documenta mit einer Vielzahl an Objekten und Material verhandeln muss, wird deutlich, welche Herausforderung der Ort und der Raum darstellen. Während Bode versuchte, die documenta unter seiner künstlerischen Leitung an das Museum selbst zu binden, war Harald Szeemann, der sich als Generalsekretär für die documenta 5 verantwortlich zeichnete, bestrebt, den Raum des Museums aufzubrechen.

Festzuhalten ist aber, dass bei Großausstellungen wie der documenta „ein dosiert museales Sehen nur in Ausnahmefällen möglich“³³ ist, wie Glasmeier in seinem Aufsatz „Wege der Diskretion“ beschreibt. Außerdem verweist er darauf, dass Unübersichtlichkeit ein „Teil der Methode von Großausstellungen“³⁴ ist: „Die Orte (momentane Konstellation von festen Punkten) werden zu Räumen (Geflecht von beweglichen Elementen).“³⁵ Weiter hält er fest, dass Großausstellungen wie „Scheinriesen“ sind, die je näher man an sie heranrückt, in ihrem Anspruch schrumpfen und in erster Linie sich selbst ausstellen. Während viele Details dieser Ausstellungen nicht mehr erinnert werden, bleibt einzig und allein der Titel der Schau haften, was dazu führt, dass zunehmend die Person des Kurators, als das „Label zur Diskussion steht“³⁶. Harald Kimpel geht in seiner viel beachteten Publikation „documenta – Mythos und Wirklichkeit“ noch weiter und führt den Erfolg im Wesentlichen auf das selbstgesetzte Ambitionsniveau der Kuratoren zurück, einen „regelmäßigen Anspruch einer verbindlichen Bestandsaufnahme zeitgenössischer bildender Kunst im Spannungsfeld zwischen Rück- und Ausblick“³⁷ zu bieten. Er verweist auch darauf, dass das Projekt documenta durch „seinen beharrlichen Autoritätsgestus“ und dem damit verbundenen „Objektivitätsgebahren“ unvergleichbar zu sein scheint. In Folge dessen zeigt Kimpel weiter auf, dass diesem „kontinuierlichen Anspruch auf Bereitstellung verbindlicher Bewertungskriterien und Qualitätsmaßstäbe von äußerst divergenten Interessenlagern her mit dem Verdacht begegnet“ würde, „die documenta habe seit Beginn ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit das, was allgemein als Zustand der jeweils aktuellen Kunstszene wahrnehmbar ist, maßgeblich mit herbeigeführt“³⁸.

In Anbetracht dieser Einsichten scheint es durchaus nachvollziehbar zu sein, dass das Ereignis documenta den „Ort“ seiner Existenz quasi selbst auflädt: spätestens seit der dOCUMENTA (13), die bis dato als die globalisierteste Schau der Reihe eingeordnet wird. Es gelang in verschiedenen Projekten eine Verknüpfung zu schaffen zwischen dem Traumata des im Krieg zerstörten Kassel und den in Vergleich zu setzenden aktuellen Schicksalsschlägen im Nahen wie Fernen Osten. Verfolgenswert ist auch die Frage, welche Konsequenzen sich aus dieser Neuvernetzung bzw. Standortverlagerung, das heißt „Öffnung der Standorte“, für die kommenden documenta-Ausstellungen ergeben werden.

³² Arnold BODE im Vorwort zum Band 1 des Kataloges: documenta III. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur; Band 2: Handzeichnungen; Band 3: Industrial Design, Graphik. Kassel/Köln 1964, S. XIX.

³³ Michael GLASMEIER, Diskrete Energien. 50 Jahre/50 Years documenta. Kassel 2005, S. 173.

³⁴ Michael GLASMEIER, Diskrete Energien. 50 Jahre/50 Years documenta. Kassel 2005, S. 171–207.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Harald KIMPEL, documenta: Mythos und Wirklichkeit, Schriftenreihe des documenta Archivs; Bd. 5, Köln 1997, S. 75.

³⁸ Ebenda.

Adam Szymczyk, der künstlerische Leiter der documenta 14 plant für 2017 eine Doppelstruktur, denn neben Kassel soll diesmal die griechische Hauptstadt Athen ein gleichberechtigter zweiter Ausstellungsort sein. Angesichts der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Lage in Europa deutet diese Schau bereits jetzt schon auf ein mehr als spannungsvolles und gewagtes Unterfangen hin. Eine der übergeordneten Fragen wäre, ob das seit Anbeginn von Arnold Bode geprägte Synonym „Museum der 100 Tage“, das bis dato nicht gekippt werden konnte, erneut in die Waagschale geworfen wird.

Darüber hinaus eröffnen sich aber auch im Zusammenhang mit dieser Thematik zahlreiche interessante Fragen. Allen voran, welche Folgen sich hieraus für den Ausstellungskatalog ergeben, welche Medien wie genutzt werden und welchem Medium die höhere Priorität zugeordnet wird. Ob und wenn wie, das digitale e-book genutzt wird, welcher inhaltlicher Umfang, in welcher Form und welche Gestalt der Katalog annimmt. Des Weiteren ist es überlegenswert, wie mit dem Aspekt der Multilingualität umgegangen wird und die es zu übertragen gilt.

Nach diesem kurz gefassten Überblick wird in jedem Fall deutlich, welche komplexe Zusammenhänge sich in dieser Schau ergeben und welche dichte Wissensproduktion sich bereits im Ensemble dieser Ausstellung niederschlägt. Außerdem wird sehr anschaulich, welche Weitläufigkeit eine Großausstellung wie die documenta annehmen kann, und dass sich die darin entwickelnden Phänomene weder zeitlich noch inhaltlich gut fassen lassen. In der Folge lässt sich klar ableiten, vor welcher großen Herausforderung alle an der Ausstellung Beteiligten stehen, dieses hierbei generierte Wissen sinnvoll zu bündeln und in angemessenem Umfang zusammenzuführen. Welche Konsequenzen sich dabei für den Ausstellungskatalog entwickeln, ist in jedem Fall mit einer sehr intensiven und arbeitsreichen Aufgabe verbunden. Sowohl die Großausstellung als auch die dazu gehörige Publikation kann nur durch „gezielte Selektion“³⁹ bewältigt werden. Inwieweit mit der Archivierung der während des Arbeitsprozesses entstehenden Sammlungen an Dokumenten, Dokumentationen und begleitendem Material umgegangen wird, wäre ein lohnendes und weiteres spannendes Forschungsgebiet. Im Rahmen dieser Arbeit kann nur ein kleiner Teilbereich dieses umfangreichen Themas, nämlich die Darstellung der Ausstellung im Katalog, beleuchtet werden. Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der Analyse zweier Kataloge der documenta-Reihe, die in ihrem Erscheinen vierzig Jahre auseinander liegen.

³⁹ Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstaustellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit 1996, S. 43.

2. Was bleibt

— Der Ausstellungskatalog

Mit der Eröffnung einer Ausstellung tritt auch in der Regel der dazu gehörige Ausstellungskatalog in den Umlauf. Er ist ihr Zeugnis und bleibt, wenn sie geht. Was kann er dem Leser offerieren, nachdem er die Ausstellung gesehen hat? Welchen Eindruck generiert der Katalog inhaltlich wie formal? Kann er die Haltung aller Mitwirkenden transportieren? Wie treten die Standpunkte der Künstler und der Institution, ebenso die kuratorische Idee in Erscheinung? Ist der Katalog in seiner Darstellung glaubwürdig und authentisch? Ob die Absichten im Gezeigten wie auch im Erzählten verwirklicht werden konnten und „erkennbar“ sind, ist hierbei eine zentrale und zu überprüfende Frage. Denn das Bild einer Ausstellung kann sich noch kurz vor Beginn durch unvorhersehbare Widrigkeiten wie zum Beispiel einem defekten Exponat ändern und spiegelt somit nur bedingt das forcierte Interesse wider. Hier wird vielleicht am Stärksten deutlich, wo der Katalog an die Grenzen seiner Aussagefähigkeit⁴⁰ stößt. So erzählt er vielleicht von einem Ereignis, dem gar nicht so war. Die heutzutage sehr umfangreichen Druckwerke deuten oftmals auf einen sehr langen Vorlauf bei der Produktion hin, ablesbar und ersichtlich durch Beiträge von Experten, Verweise zu Leihgebern und Bildrechten. Diese Bedingungen können ebenfalls zu Veränderung und Verschiebung der Inhalte führen. Was also tatsächlich in einer zeitlich begrenzten Ausstellung zu sehen war, ist eigentlich nicht wirklich nachzuweisen.⁴¹ Was also kann der Katalog zu einer Ausstellung leisten? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

2.1. Der Ausstellungskatalog – Objekt oder Ereignis?

Als zuverlässiger Beweis einer Ausstellung scheint der Katalog in Buchform bis dato das Medium der ersten Wahl zu sein. Obwohl er oft als das theoretische Gegenüber einer Ausstellung verstanden wird, kann er in seiner Eigenschaft als Buch – gleichermaßen wie die Ausstellung – als physischer Raum betreten werden und lässt sich durch ein Öffnen und ein Schließen definieren. Er lässt sich begreifen und kann das Freiwillige und Unfreiwillige im Sinne von Marcel Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit“⁴² erinnern. Welche Bedeutung dem Ausstellungskatalog in seiner medialen Funktion zugeschrieben werden kann und welchen Einfluss die technische Bildproduktion im 20. Jahrhundert auf unsere Wahrnehmung und Betrachtung der Kunst genommen hat, wurde wohl unübertroffen von Walter Benjamin in seinem 1936 veröffentlichten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“⁴³ und der 1947 von André Malraux erschienen Schrift „Le musée imaginaire“⁴⁴ beschrieben. So bleibt festzuhalten, dass der Katalog nie in der Lage sein wird, die Inhalte einer Ausstellung originär widerzugeben und beim Versuch der Übertragung allenfalls eine Verwandlung⁴⁵ stattfinden kann. Darüber hinaus lassen sich aber diese Erkenntnisse auch so verstehen, dass beide aneinander wachsen und eine große Idee und Chance für das jeweils andere Medium bedeuten können.

⁴⁰ Ebenda. Vgl. hierzu auch S. 32–37.

⁴¹ Vgl. hierzu auch Lutz JAHRE, S. 32–37.

⁴² Marcel PROUST, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankfurt, 1995.

⁴³ Walter BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I, Frankfurt/Main 1977.

⁴⁴ André MALRAUX, Das imaginäre Museum. Frankfurt/Main; New York 1987. Erstausgabe: Genf 1947.

⁴⁵ An dieser Stelle möchte ich auf ein anderes sehr bedeutendes kunsttheoretisches Werk Walter Benjamins verweisen, die diese These sehr anschaulich verdeutlicht: „Daß eine Übersetzung niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten vermag, leuchtet ein. Dennoch steht sie mit diesem kraft seiner Übersetzbarkeit im nächsten Zusammenhang. Ja, dieser Zusammenhang ist um so inniger, als er für das Original selbst nichts mehr bedeutet. Er darf ein natürlicher genannt werden und zwar genauer ein Zusammenhang des Lebens. So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem Überleben (...).“ In: Walter BENJAMIN, Die Aufgabe des Übersetzters, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, Frankfurt/Main, 1972, S. 10.

2.1.1. Definition Katalog

Die Bedeutung des Begriffes „Katalog“⁴⁶ hat seinen Ursprung in dem griechischen Substantiv *katálogos* was der Bezeichnung Liste, Verzeichnis entspricht und fand über das lateinische Wort *catalogus* Eingang in die deutsche Sprache. Das griechische Verb *katalégein* setzt sich aus *kata-* „abwärts, hinab“ und *légein* „sammeln, aufzählen“ zusammen. Ein Katalog ist zunächst eine Form der Faktendarstellung.⁴⁷ Unter einem Ausstellungskatalog versteht man in der Regel ein Druckerzeugnis, das die Inhalte einer Ausstellung in Form von Auflistungen und dazugehörigen Erläuterungen aufzeigt, wobei seine Form und sein Format mannigfaltiger Gestalt sein kann. Der Katalog kann von einer reinen Auflistung bis hin zu einem komplexen Kommunikationsmedium reichen, je nachdem, welcher Bestimmung er folgen soll.

a) Geschichte und Entwicklung des Ausstellungskataloges

Seinen Ursprung fand das Katalogwesen mit der Öffnung der Kunstammer im 17. Jahrhundert, das der traditionellen schriftlichen Kunstbeschreibungen der Griechen folgte.⁴⁸ Als Vorläufer gelten die aus dem 15. Jahrhundert stammenden bebilderten Pilgerbüchlein, die sogenannten „Heiltumsbücher“⁴⁹. Durch den Einsatz des Holzdruckes war es den Klöstern möglich, im Massendruckverfahren eine Abbildung ihrer heilbringenden Reliquien zu verbreiten. Es entstanden Prachtdrucke und Handschriften, die den abgebildeten Objekten zu einer völlig anderen Reichweite sowohl geographisch als auch im Zeitlichen verhalfen. Nach der Inventarisierung wurden Verzeichnisse angelegt, stellenweise mit Kommentaren versehen, um den Besuchern von Schausammlungen einen Überblick über die präsentierten Objekte zu ermöglichen. Dabei wurde auf eine nach dem Alphabet chronologische Ordnung oder der kunsthistorischen Abfolge verzichtet, da nur der Gesamtkomplex Kunstammer im Vordergrund stand.⁵⁰ Abbildungen wurden wichtig und erklärten – vornehmlich über den Kupferstich – „das Wissen über die Beziehungen und Eigenschaften aller natürlichen und künstlichen Dinge“.⁵¹ Es folgte im 18. Jahrhundert die Entwicklung von Reiseführern sowie Kataloge öffentlicher und privater Sammlungen. Kunsthistoriker und Kritiker beleuchteten in Handbüchern Sammlungen, wobei die Geschichte der Meisterwerke im Mittelpunkt stand.⁵² Ansätze der Klassifizierung, Kategorisierung und Historisierung folgten dann entsprechend der Wissenschaftsgeschichte und auch die Entwicklung des Druckwesens erwirkte durch die leichteren Reproduktionsbedingungen eine wesentliche Veränderung für das Medium Buch. So lässt sich zusammenfassen, dass es seit Anbeginn der massenhaften Verbreitung durch verschiedenste Drucksorten es bis heute dabei immer um die Erinnerung des Aufgesuchten und ihr Zeugnis des Gesehenen geht, allem voran um die Idee, den überzeitlichen Charakter eines Objektes festzuhalten.

⁴⁶ Herkunftswörterbuch, <http://www.wissen.de/wortherkunft/katalog>, (Stand: 02.10.2014)

⁴⁷ [http://de.wikipedia.org/wiki/Katalog_\(Literatur\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Katalog_(Literatur)), (Stand: 02.10.2014)

⁴⁸ Gabriele MACKERT, Katalog statt Ausstellung, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 100–115.

⁴⁹ Barbara SCHRÖDER, Ausstellungsbegleitende Publikationen, in: ARGE schnittpunkt (Hg.) Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis, Wien 2013, S. 113–120.

⁵⁰ Gabriele MACKERT, Katalog statt Ausstellung, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 100–115.

⁵¹ Ebenda. S. 100.

⁵² Ebenda.

b) Funktion, Form und Formate des Kataloges

In der Regel lässt sich der Katalog in zwei verschiedene Arten unterteilen: Unter die erste Kategorie fallen Sammlungskataloge, die unverkäufliche Ausstellungsobjekte aufzeigen und vornehmlich der öffentlichen Bildung dienen, während der zweite Typ dem Verkauf der zur Schau gestellten Exponate nützt. Es können aber auch beide Sorten, je nach Interesse miteinander verbunden werden. Im Wesentlichen ist der Ausstellungskatalog aber ein Zeugnis des kulturellen Engagements von Institutionen, wie Museen, Sammlungen, Stiftungen, Kunstvereinen, Kunsthändlern und gewerblichen Unternehmen.

In seiner Struktur ist der Ausstellungskatalog in heutiger Zeit standardmäßig mit einer Einführung des Veranstalters, einem Essay zum Überblick oder einer relevanten Fragestellung, sowie Abbildungen der Exponate mit kurzen Begleittexten, dem Werkverzeichnis und einem Bio- und Bibliografie-teil aufgebaut. Somit können Kataloge, wie auch eingangs mit Michael Glasmeier zitiert, gewinnbringend für die zukünftige Forschung sein⁵³, da sie über neue Entwicklungen informieren, woraus wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden können. Gerade Kataloge, die zu Einzelausstellungen oder Retrospektiven erscheinen, können von der Ausstellung losgelöste Publikationen werden. Denn diese Kataloge können inhaltlich wie auch formal weitaus experimenteller umgesetzt werden als zum Beispiel Kataloge für Themen- oder Projektausstellungen. Nach Ansicht von Annette Südbek wird seit den 1960er Jahren, – neue günstigere Druckverfahren steigerten die Buchproduktion⁵⁴ – „die Dokumentation und Wiedergabe von Kunst, ein klassisches Aufgabenfeld des Ausstellungskatalogs, zu einem Thema innerhalb der Kunst selbst“.⁵⁵ Haltung und Ausdruck finden in Konzeptkunst und Performances eine Form, die Idee selbst wurde zum Kunstwerk und war nicht mehr bildnerisch und skulptural darstellbar, vielmehr musste „die Grenzziehung zwischen Präsentation und Repräsentation der Arbeiten“⁵⁶ neu verhandelt werden. Damit wird der Ausstellungskatalog zum eigenständigen Format, und kann über die Ausstellung hinaus existieren: Er ist „nicht länger [...] Appendix der Ausstellung sondern tritt als eigenständiges Format neben sie“.⁵⁷ Das sogenannte Künstlerbuch ist geschaffen, das – wie die Künstlerin und Theoretikerin Lucy Lippard⁵⁸ 1977 beschreibt – selbst zur Ausstellung wird: „With few exceptions, it is all of a piece, consisting of one serial work or a series of closely related ideas and/or images – a portable exhibition.“⁵⁹ Das Buch wurde jetzt als Medium verstanden, das es erlaubt, den Betrachter unmittelbar in die Kunst miteinzubeziehen und ihn aktiv zur Mitarbeit bewegen zu können.⁶⁰ Diese Aufwertung des Buches zu einem „Ort direkter ästhetischer Erfahrung“ scheint umso bemerkenswerter, wenn man in Betracht zieht, dass die Existenz des Ausstellungsraumes, insbesondere der „white cube“ seitens der institutionskritischen Kunst massiv angegriffen und in Frage gestellt wurde.⁶¹

⁵³ Michael GLASMEIER, Transformationen des Ausstellungskataloges, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 197.

⁵⁴ Barbara SCHRÖDER, Ausstellungsbegleitende Publikationen, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 114–115.

⁵⁵ Annette SÜDBECK, Damit dagegen – Zu den frühen Katalogen der Land-Art, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 116.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Lucy LIPPARD ist Schriftstellerin, Kunsttheoretikerin und Kuratorin und gehört zur frühen Avantgarde der Feministischen Kunst. Sie bezog in ihren Schriften erstmals Position zur Dematerialisierung von Kunst, im Speziellen in der Konzeptkunst. Mit dem Künstler Sol LeWitt gründete sie im Jahr 1976 den Verlag Printed Matter zur Edition von Künstlerbüchern. Siehe hierzu auch: http://printedmatter.org/what_we_do/history, (Stand: 20.09.2014).

⁵⁹ Lucy LIPPARD, The Artist's Book Goes Public, reprinted from Art in America, in: dies., Get the Message? A Decade of Art for Social Change, New York 1984, S. 52.

⁶⁰ Gabriele MACKERT, Katalog statt Ausstellung, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 108.

⁶¹ Ebenda.

Als herausragendes Beispiel kann in diesem Zusammenhang die 1969 in der Kunsthalle Bern gezeigte Ausstellung „Live in Your Head. When Attitudes Becomes Form“ angeführt werden, mit der Harald Szeemann zunächst berüchtigt und später berühmt wurde. Nicht nur die Ausstellung sondern auch der dazu erschienene Katalog kann ebenso wie die Ausstellung als ein Meilenstein formal-ästhetischer Übersetzung verstanden werden und wurde mehrfach zitiert (Abb. 1).

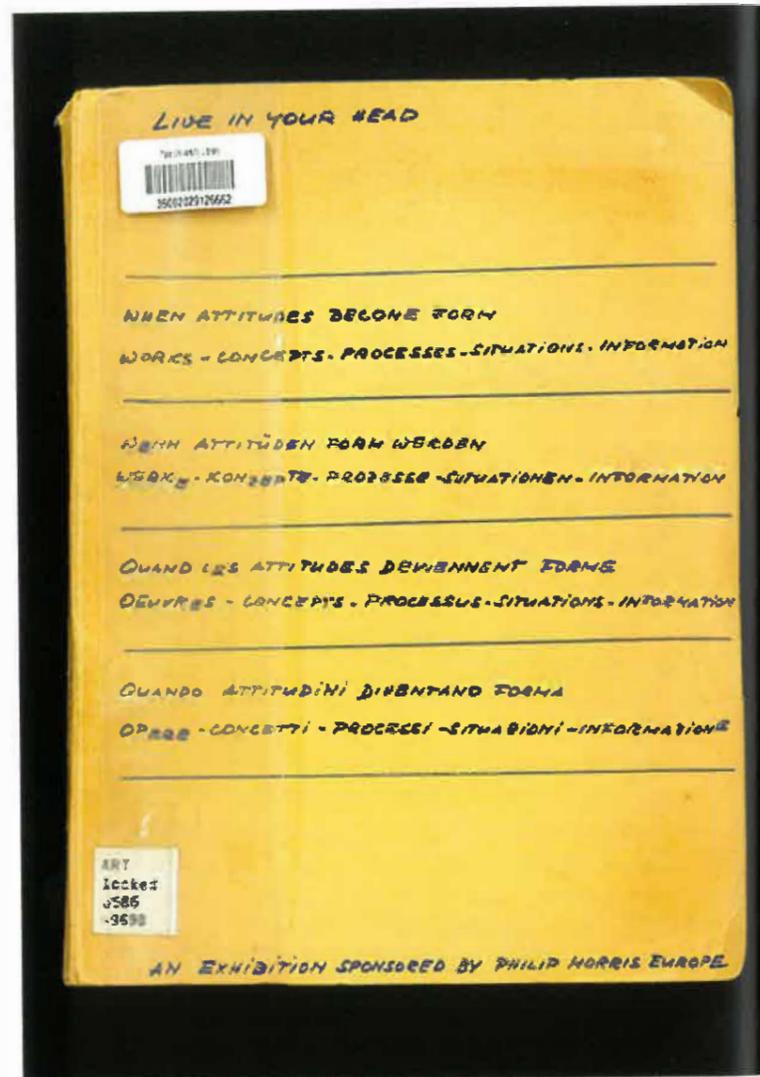


Abb.1: Ausstellungskatalog „Live in Your Head. When Attitudes Become Form“, Bern und London, 1969

Der detaillierten Analyse des Typografen Walter Nikkels zufolge kann dieser Katalog wie eine „Reliquie“⁶² verstanden werden. Weiter konstatiert er: „Mit dieser Form der Wiedergabe der ausgestellten Arbeiten als Momentaufnahme vor dem Hintergrund eines kreativen Prozesses – was auch durch Abbildungen dokumentiert wird – entwickelt sich ein neuer Typus Katalog: Der Katalog in Form einer visuellen Dokumentation.“⁶³

⁶² Walter NIKKELS, Der Raum des Buches, in: Michael ZÖLLNER (Hg.), Der Raum des Buches, Köln 1998, S. 52–55.

⁶³ Ebenda. S. 53.

Als ein anschauliches Beispiel, das diesen Katalog in seiner visuellen Form fast exakt zitiert, soll hier der Katalog der 2012 aufgearbeiteten Ausstellung „When Attitude Became Form Become Attitudes“ des CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco und deren Anschlussausstellung im Contemporary Museum of Arts in Detroit aufgeführt sein (Abb. 2).

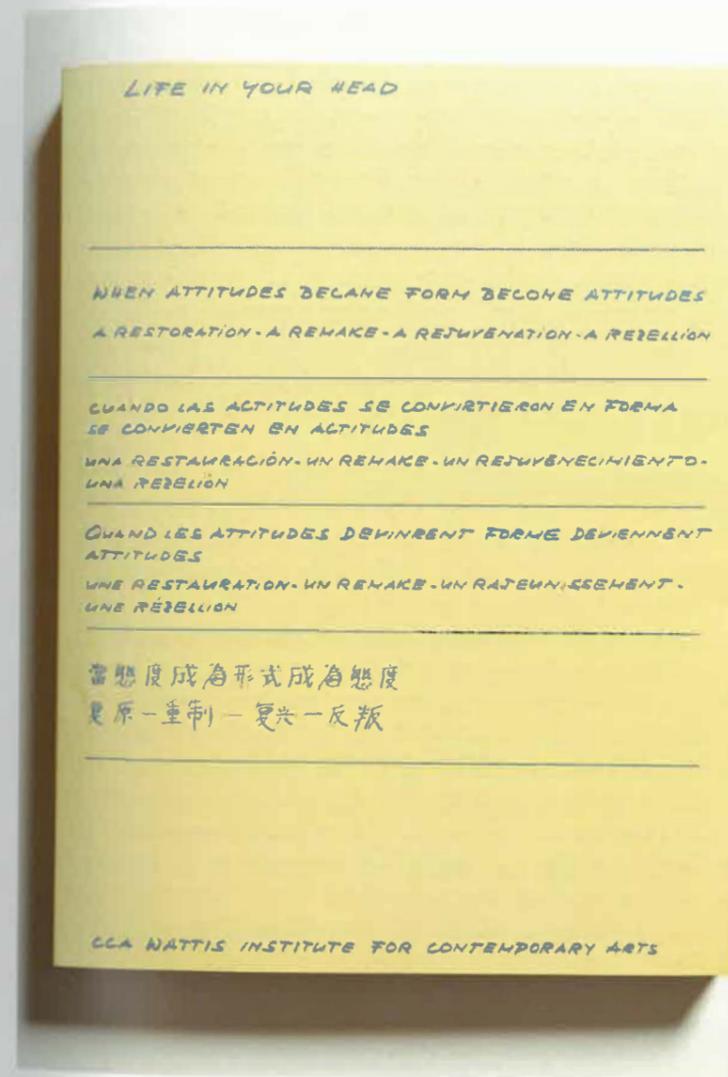


Abb.2: Ausstellungskatalog „When Attitudes Became Form Become Attitudes“, San Francisco und Detroit, 2012.

Daran anknüpfend setzte Szeemann in seiner Funktion als Generalsekretär der documenta 5 erneut Maßstäbe. Auch in diesem Zusammenhang wird deutlich, wie sehr Ausstellung und Katalog durch die Kunstströmungen dieser Zeit beeinflusst wurden. Das Bewusstwerden der methodischen Übung, die sich mit philosophischen, technologischen und soziokulturellen Vorgehensweisen auseinander setzte, stand hierbei vornehmlich im Vordergrund. Im folgenden Kapitel, das sich den Bedeutungsräumen des Ausstellungskataloges zuwendet, wird sowohl dieses Interesse wie auch das aktive Handeln, das zum Beispiel eine maßgebliche Forderung an den Ausstellungskatalog der documenta 5 war, einer näheren Betrachtung unterzogen und im Speziellen in den Fokus gerückt.

2.2. Bedeutungsräume des Ausstellungskataloges

Ein wesentlicher Bestandteil dieser Untersuchung widmet sich der Frage, welche Tragweite ein Katalog nach einer Ausstellung haben kann. Ist er das Extrakt einer Ausstellung? Ist er der schriftlich fixierte Konsens aller Beteiligten und steht er somit als der markanteste *Teil des Ganzen* in den Archiven, sozusagen als zentralisiertes Medium aller existierenden Dokumente? Lässt sich der Ausstellungsraum, so denn gesehen, wieder rekonstruieren? Für eine Annäherung an diese relevanten Überlegungen werden drei Bedeutungsräume des Ausstellungskataloges markiert, die sich als Kriterien in jedem Katalog manifestieren lassen und der folgenden Analyse als Werkzeug dienen sollen.

Diese Bedeutungsräume lassen sich aufgrund der Funktion einer Ausstellung ableiten, die Exponate und Objekte kontextualisiert, Phänomene und Prozesse beleuchtet, darüber Strukturen entwickelt und Zusammenhänge herstellt, im weiteren Wissen produziert. Damit diese Wissensproduktion nicht verloren geht und wiederum als eine neue Ressource verfügbar gemacht werden kann, muss diese fixiert werden. Dem zu Folge kann der Katalog als ein möglicher Ort verstanden werden, eine Ausstellung zu dokumentieren, zu erinnern und Wissen zu vermitteln. Dabei folgen die festgelegten Bedeutungsräume nicht zwangsläufig einer bestimmten oder vorher definierten Begrenzung, sondern überschneiden und decken sich oder können parallel begriffen werden.

2.2.1. Der Katalog als Dokumentation

Im Allgemeinen lässt sich die Dokumentation als das Nutzbarmachen von Informationen zu weiteren Verwendungen verstehen, die damit dauerhaft und gezielt angesteuert werden können.⁶⁴ Darunter fallen in der Regel alle verschriftlichten Dokumente, die von Druckschriften, Büchern und Zeitschriften, über Archivalien, Bilder, Filme und Tonaufnahmen, bis hin zu wissenschaftlich erhobenen Daten reichen. In diesem Kontext soll hier ein weiteres Mal auf Michel Foucault verwiesen werden, der für den Umgang mit dem Dokument zwei denkbare Möglichkeiten aufzeigt⁶⁵, die wiederum sehr anschaulich von der Autorin und Filmemacherin Hito Steyerl in ihrer bemerkenswerten Publikation „Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld“ unter dem Kapitel „Paläste der Erinnerung“ zusammengefasst werden: „Die erste, historische Methode fragt danach, was das Dokument bedeutet, ob es die Wahrheit sagt, ob es authentisch oder gefälscht ist. Das Dokument wird als Spur eines Ereignisses verstanden, das rekonstruiert werden soll.“⁶⁶ Hingegen versucht die zweite, als archäologisch bezeichnete Methode, nicht mehr das Dokument zu deuten,

„sondern ordnet es an, organisiert es, verteilt es auf Ebenen oder in Serien. Sie fragt nicht danach, worauf das Dokument im Negativen verweist, sondern welche Positivität es selbst herstellt. Geschichte versus Archäologie: die erste Methode nimmt das Dokument als negativen Abdruck eines für immer verloren Ereignisses wahr, während die zweite das Dokument als Baustein positiver Wissensarchitekturen begreift.“⁶⁷

So verbirgt sich jedoch in beiden Methoden eine gewisse Problematik: Während das historische Prinzip das Problem der Zeugenschaft vergegenwärtigt, deutet das archäologische Prinzip auf die Problematik des Archivs hin, das als ein Ort verstanden werden kann, „an dem sich Macht und Wissen durchdringen und an dem Dokumente nicht nur bewacht, sondern auch überwacht werden.“⁶⁸ So kommt Steyerl zum Schluss, dass das Archiv eine sich widersprechende Bedeutung einnimmt, denn „es kombiniert historische und archäologische Methoden, es erinnert und vergisst gleichermaßen, ja,

⁶⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentation>, (Stand: 22.12.2014).

⁶⁵ Hito STEYERL, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien–Berlin 2010, S. 25.

⁶⁶ Ebenda.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Ebenda.

man könnte sogar sagen, dass ein systematisches Vergessen erinnert.“⁶⁹ Unter Berücksichtigung dieser beiden von Foucault thematisierten Vorgehensweisen, sollen in dieser Arbeit beide Methoden gleichwertig Beachtung finden und verstanden sein: Der Katalog, als das in einer zurückliegenden Zeit entstandene und gefundene Objekt zum Zweck der Dokumentation und den es zu erinnern und erforschen gilt.

a) Die Übersetzung der Ausstellung in den Katalog

Will man den Katalog in seiner Funktion als Dokumentation einer Ausstellung betrachten, zeichnen sich bereits verschiedenste Aspekte für die Übersetzung ab. Zunächst stellt sich die Frage, welche Perspektive des Gezeigten sich dem Rezipienten eröffnet? Ist es das Auszustellende in seiner Objektivität, das in Form einer Abbildung oder einer Beschreibung ersichtlich wird oder ist es das Ensemble mehrerer Objekte, die in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden? Aber spiegelt das Bild nun den tatsächlichen Raum der Ausstellung wider oder ist es das gleich platzierte Ensemble von Objekten an einem anderen Ort, zum Beispiel bei einer vorausgegangenen Schau? Jede dieser Fragen lässt sich wiederum anhand der beiden Methoden Foucaults betrachten und überprüfen. Gewiss aber ist in jedem Fall, dass der konnotative Gehalt eines Objektes nie erfassbar gemacht werden kann⁷⁰, noch weniger das Zusammenwirken im Ensemble. Demzufolge stellen sich also hier bereits elementare Weichen für alle weiteren, differenzierten Beobachtungen. Wer ist der Absender, der sich mit seiner Haltung in die Übersetzung einschreibt und wie überzeugungsstark ist diese? Hier entspinnt sich überdies die Frage nach der Autorenschaft und deren Stimme, also entweder die Institution, die sich in Form eines Kollektivs einbringt, oder die des Kurators, der Autoren, Gestalter und Grafiker, um die wesentlich Beteiligten zu nennen. Wenn also Ausstellungen im Sinne der Semiotik⁷¹ als Orte begriffen werden, „wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse stattfinden“⁷² und sowohl „der Raum, die Ausstellungsobjekte und die Gestaltungsmittel zu Zeichen werden, die auf konkrete Inhalte und weniger bestimmte Bedeutungen verweisen“⁷³, wird um ein Weiteres deutlich, welchem Anspruch ein Katalog gerecht werden muss, wenn er die Narration einer Ausstellung übersetzen soll. In seiner pragmatischen Bedeutung meint dies vielmehr, dass sich im Katalog eigentlich zwei Zeichensysteme abzeichnen, nämlich das der Schau und das der Visualisierung in Wort und Bild. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang Walter Benjamin, der in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“⁷⁴ die entscheidenden Aspekte zwischen Original und Übersetzung zu umfassen sucht und daraus den Zusammenhang dieser in Beziehung setzt und dafür die wie eingangs beschriebene Form der Verwandlung findet. Im übertragenen Sinn bedeutet das, das man an einem von unendlich vielen möglichen Punkten um das Original ansetzen kann und – vergleichbar mit einer

⁶⁹ Hito STEYERL, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien–Berlin 2010, S. 27.

⁷⁰ Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 55.

⁷¹ Unter Semiotik versteht man die Wissenschaft, die sich mit Zeichensystemen aller Art befasst (z. B. Bilderschrift, Gestik, Formeln, Sprache, Verkehrszeichen). Sie ist die allgemeine Theorie vom Wesen, von der Entstehung (Semiose) und vom Gebrauch von Zeichen. Vgl. hierzu auch: <http://de.wikipedia.org/wiki/Semiotik>, (Stand: 02.02.2015)

⁷² Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 53. Sehr gut veranschaulicht fassen Muttenthaler und Wonisch in der Einleitung das Semiotische Verfahren und die Beziehung zwischen Denotation, Konnotation und Metakommunikation zusammen. Vgl. hierzu auch auf S. 53: „Die Semiotik untersucht Kommunikationsprozesse, die durch ein zugrunde liegendes System von Signifikationen ermöglicht werden. Von Signifikation wird gesprochen, wenn auf der Basis einer gesellschaftlichen Übereinkunft, einer Regel, etwas Wahrgenommenes für etwas anderes steht. Zeichen sind nach Eco demnach eine physikalische Form, die für den Empfänger auf etwas verweist, was diese physikalische Form bezeichnet, nennt oder aufzeigt, was aber nicht die physikalische Form selbst ist.“

⁷³ Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006, S. 53.

⁷⁴ Walter BENJAMIN, Die Aufgabe des Übersetzers, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, Frankfurt/Main 1972, S. 9–21.

Tangente⁷⁵ – die Übersetzung ihre eigene Richtung und Bestimmung aufnimmt.

– Das Verhältnis des dreidimensionalen Raumes zum zweidimensionalen Raum

Im Wesentlichen ermöglicht der dreidimensionale Raum im Gegensatz zum zweidimensionalen Raum ein freies Bewegen in alle Richtungen und ein Verändern der Perspektive auf das Exponat. Der Rezipient kann sich zu den Objekten in Beziehung setzen, Größen und Verhältnismäßigkeiten erfassen, Wechselwirkungen beobachten, den Raum beschreiten oder Teil der Ausstellung werden. Er durchläuft „kommunizierende Räume“⁷⁶, die ihm auf verschiedenste Weisen etwas erzählen oder Informationen bereit stellen, die er lesen oder vielleicht auch hören kann. Alle Möglichkeiten der Inszenierung werden also eingesetzt, um komplexe Inhalte durch Reduktion auf der sinnlichen Ebene erlebbar zu machen. Dabei zeichnen sich drei verschiedene Aspekte ab, die sich auf alle Ausstellungen übertragen lassen: Zum Ersten der reine Blick auf das Objekt oder Artefakt, das den Rezipienten durch seine Originalität festhält, zum Zweiten die Möglichkeit der Interaktion, um Phänomene mit allen Sinnen selbst zu entdecken und zum Dritten die szenische Übersetzung eines Themas oder Sachverhaltes, durch die sich der Besucher in eine andere Situation versetzen kann. Die Kulturwissenschaftlerin Heike Buschmann erkennt in diesem vielfältigen Zusammenwirken von Erzähl- und Wahrnehmungsprozessen eine Schwierigkeit für das Analysieren und die Rezeption und verweist hier auch auf „die Gefahr einer Zerfaserung durch die Konzentration auf einzelne Elemente“⁷⁷. An dieser Stelle lohnt sich ein Rückblick auf die 1970er Jahre, wo neue Inszenierungsformen gesucht wurden, um sich von der führenden Rolle des Objekts zu trennen und einen stärkeren Fokus auf das Narrative zu legen. Damit war die Absicht verbunden, in Ausstellungen Geschichten erzählen zu können, man versprach sich hierdurch einen Beitrag zur *Demokratisierung des Museums* zu leisten und eine erweiterte Besucherschaft – im Speziellen auch die einfache Arbeiterschicht – für das kulturelle Ausstellungswesen zu gewinnen. Welche weiteren Vorstellungen zu dieser Zeit im Umgang mit dem Raum bestanden, zeigt sich im frühen Konzept zur documenta 5, als Harald Szeemann im ersten Anlauf versuchte, das von Bode geprägte „Museum der 100 Tage“ durch ein „100-Tage-Ereignis“⁷⁸ abzulösen und seine „Vision einer begehbaren Ereignisstruktur mit sich verschiebenden Aktionszentren“⁷⁹ zu forcieren. Letztlich wurde dieses Konzept unter großer Beobachtung der Medien gekippt, wofür letztlich ein ganz anderer Ansatz nachrückte, der wiederum eine ganz neue Form fand, nämlich die der thematischen Ausstellung. Sie trat hier erstmals in Erscheinung⁸⁰.

⁷⁵ Ebenda. S. 19.

Vgl. hierzu auch S. 19–20: „Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“

⁷⁶ Stefan PAUL, Kommunizierende Räume, in: http://www.zeithistorischeforschungen.de/Portals/Z_F/-documents/pdf/Paul-KommunizierendeRaume.pdf, 2005. (Stand: 12.12.14)

⁷⁷ Heike BUSCHMANN, Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: Joachim Baur, Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Joachim Baur (Hg.), Wien 2010, S. 169.

⁷⁸ Harald KIMPEL, documenta – Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern, Köln 2002, S. 68.

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Eine maßgebliche Rolle für diese neugefundene Form der Themenausstellung nimmt hierbei Bazon Brock ein, der das neue Konzept formulierte: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ und „mit dem systematisch das Verhältnis von visuellen Ausdrucksformen und Wirklichkeit“ beleuchtet werden sollte. Vorausgehend hierfür war sein Konzept der Besucherschule, das erstmals 1968 zur documenta 4 realisiert wurde. Sein Anliegen bestand darin, den Besuchern ein Verständnis sowie Techniken zur Aneignung für die zeitgenössische Kunstbetrachtung zu vermitteln. Hier wird vielleicht deutlich, welche entscheidende Rolle hier der Umgang mit Sprache gespielt hat, woraus sich wiederum der Schluss ziehen ließe, dass dies auch eine Konsequenz auf die Verschriftlichung im Katalog haben musste.

Einen sehr wertvollen Beitrag zur Narration in Ausstellungen, der auf diese Ideen aufbaut, lieferte im Jahr 2000 die Literaturtheoretikerin Mieke Bal⁸¹ in ihrem Buch „Kulturanalyse“. Sie führt das Entstehen von Kultur gerade auf dieses produktive Verhältnis von Werk, Ausstellungsmacher und Rezipient zurück und erläutert sehr detailliert das Potential der Erzählung. So beobachtet sie, was passiert, wenn ein Text gelesen oder ein Exponat betrachtet wird und leitet für die Ausstellungsanalyse ihre Sprechakttheorie ab.

Nach allen diesen vorausgegangenen Beobachtungen wird deutlich, welche Erzähl- und Wahrnehmungsprozesse eigentlich aufeinander treffen und wie unterschiedlich der Begriff „Erzählung“ interpretiert werden kann. Zudem werden hier auch die formalen Hürden für die Überführung des dreidimensionalen in den zweidimensionalen Raum ersichtlich, auf die der Typograf Walter Nikkels in seinem Vortrag verweist: „Ein aufgeschlagenes Buch hat eine zweideutige Symmetrie. Die eigentliche Mitte ist, wenn man das Buch als Gegenstand betrachtet, der Bund. Beim Lesen aber sucht das Auge auf natürliche Weise die Achse der Seiten.“⁸² Mit dieser Beobachtung wird deutlich, dass in der Zweidimensionalität eines Ausstellungskataloges andere Gesetzmäßigkeiten herrschen, ein anderes Regelwerk maßgebend ist, um die Narration einer Ausstellung entsprechend aufzubereiten und in eine sogenannte Lesart zu überführen. Beispielhaft soll hier die „differenzierende Typografie“⁸³ genannt sein, die in wissenschaftlichen Büchern Gebrauch findet, um inhaltlich schwierige Texte durch viele unterschiedliche Auszeichnungen (kursiv, fett, Kapitälchen, usw.) hierarchisch gliedern und ordnen zu können.

2.2.2. Der Katalog als Wissensraum

Zunächst gilt es an dieser Stelle festzuhalten, dass Wissen auf Information fußt. Im Lexikon der Neurowissenschaft folgt der Schluss: „Damit aus Information Wissen wird, muss der Mensch auswählen, vergleichen, bewerten, Konsequenzen ziehen, verknüpfen, aushandeln und sich mit anderen austauschen.“⁸⁴ Vor diesem Hintergrund scheint gerade der Ausstellungskatalog ein geeigneter Ort zu sein, der das Potential hat, um sich als Raum für neue Wissensproduktion nutzen zu lassen: Seine Fläche bietet nicht nur Platz, um Informationen gezielt und neu zu bündeln, sondern um eine ungewöhnliche Perspektive einzunehmen und andere Bezüge zwischen Exponaten herzustellen. Daraus lassen sich wiederum neue Schlüsse ziehen, die einen neuen Diskurs ermöglichen. Hier kann also festgehalten werden, dass der Ausstellungskatalog neues Wissen verfügbar macht und dieses mit unterschiedlichsten Methoden vermittelt. Gerade hier wird im Sinne des Soziologen Tony Bennett wiederum deutlich, wie und wo also die Wahrnehmung des Rezipienten gelenkt und kontrolliert werden kann und inwieweit gerade auch ein Katalog als Instrument der Machtausübung verstanden werden kann. Allerdings ist nur bedingt steuer- und messbar, wie der Leser mit diesem gedruckten Wissen umgeht und welche Schlüsse er tatsächlich daraus zieht. Gerade dieser Aspekt könnte erklären, warum Kataloge in der Rezension kaum Besprechung erfahren, sondern darin meist nur auf das tatsächlich Gesehene in der Ausstellung oder eben die kuratorische Leistung eingegangen wird.

⁸¹ Mieke BAL, in: Kulturanalyse, in: Thomas FECHNER-SMARSLY, Sonja NEEF (Hg.), Kulturanalyse, Frankfurt am Main 2006.

⁸² Walter NIKKELS, Der Raum des Buches, in: Michael ZÖLLNER (Hg.), Der Raum des Buches. Köln 1998, S. 48.

⁸³ Ein Standardwerk hierfür ist das von Hans Peter WILLBERG und Friedrich FORSSMANN verfasste Buch Lesetypografie, Mainz 1997.

⁸⁴ Gabi REINMANN-ROTHMEIER und Heinz MANDL, Wissen, in: Lexikon der Neurowissenschaften, Band 3, Heidelberg 2001, S. 466.

a) Übertragbarkeit und Sichtbarwerden des kuratorischen Konzeptes

Dennoch bietet der Ausstellungskatalog in seinem weitaus kompakteren Raum als dem der Ausstellung einen guten und vielleicht auch unverstellteren Blick auf das kuratorische Konzept. Großausstellungen wie die documenta folgen zwar in der Regel einem Leitmotiv und ebenfalls narrativen Strukturen. Dennoch sind die diversen Orte, die mit Exponaten und performativen Prozessen bespielt sind, miteinander in Beziehung gesetzt und werden somit zu neuen Bedeutungsräumen, die für den Rezipienten schwer zu überblicken sind. An dieser Stelle wird vielleicht deutlich, wie stark das kuratorische Konzept mit einem aufmerksamkeitsstarken Gestaltungskonzept, dem sogenannten Corporate Design, verwoben werden sollte. Natürlich wird es sinngesteuerte Touren und festgelegte Wege geben, nach denen eine Großausstellung durchlaufen werden soll oder kann, aber gerade wird es auch hier unzählige Möglichkeiten geben, die geplante Route zu verlassen, Nebenschauplätze, die sich gerade spontan eröffnen oder entwickelt haben, zu entdecken und dem sprichwörtlichen Satz „Der Weg ist das Ziel“ zu folgen. Es soll nochmals auf Mieke Bals „Kulturanalyse“ verwiesen sein, die hier umso mehr zum Tragen kommt. So kann eine Unternehmung wie die documenta-Reihe gerade durch neue Ansätze der kuratorischen Praxis profitieren und das Potenzial für eine Öffnung ausschöpfen.

b) Die Zusammenarbeit der Beteiligten im Ensemble

Ebenso wie das Ensemble der Exponate einer Ausstellung zusammengestellt und miteinander in Beziehung gesetzt wird, muss sich auch das Ensemble der an einer Ausstellung Mitwirkenden miteinander in Beziehung setzen. In der kuratorischen Praxis entwickelten sich aus dem Bedürfnis nach experimentelleren Ansätzen „zunehmend Modelle kollektiver AutorInnenschaft“⁸⁵, die gerade Thementausstellungen als geeignete Projekte erachteten, um Inhalte kollaborativ und prozesshaft zu erarbeiten. Darin erkannte man die Möglichkeiten, neue Wissensräume zu erschließen und neue Lesarten über die Transdisziplinarität der Beteiligten zu ermöglichen⁸⁶. Allerdings stellen diese unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen der verschiedenen Berufsgruppen auch Herausforderungen und Konfliktpotential dar: Denn Experten werden unter diesen Gesichtspunkten immer aufgefordert sein, ihr gewohntes Terrain zu verlassen und sich neuen Perspektiven zu öffnen. Dies kann eine neue kompetitive Situation insbesondere für die Kuratoren bedeuten, unabhängig davon, ob sie fest an eine Institution gebunden sind oder als freie unabhängige Kuratoren tätig sind. Im Grunde genommen sind alle aufgefordert, auf neue Bedingungen zu reagieren. Sehr anschaulich beschreibt der Szenograf Frank den Oudsten die momentane Situation und das „problematische Verhältnis zwischen dem Kurator als Vertreter des Inhalts und dem Gestalter als Vertreter der Form“.⁸⁷

Der unabhängige und nicht länger als Repräsentant eines Museums auftretende Kurator sieht sich so nunmehr vor die komplexe Aufgabe gestellt, für das „narrative Umfeld“ seiner Ausstellung eine „Partitur“ zu entwerfen, die allen (auch den ästhetischen) Experten seiner Organisation eine inhaltliche Orientierung bietet. Genauso wie der Gestalter sieht sich auch hier der Kurator gezwungen, eine vielschichtige Perspektive auf das Projekt zu entwickeln. Diese Tendenz wird im parallelen Diskurs als „critical curating“ umschrieben.⁸⁸

⁸⁵Nora STERNFELD, Kuratorische Ansätze, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 74.

⁸⁶Vgl.: Ebenda, S. 75.

⁸⁷Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes, Zum Gewicht der Erzählung 1, in: STAPPERHAUS LENZBURG: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.) Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, 2014, S. 19. Dieser Text ist eine leicht überarbeitete Übersetzung des ersten Kapitels aus: Herman Kossmann, Suzanne Mulder, Frank den Oudsten: De Narratieve Ruimte. Over de kunst van het tentoonstellen, Rotterdam: nai1010 2012. Das Buch ist in Englisch unter dem Titel »Narrative Spaces: On the Art of Exhibiting« (2013) erhältlich.

⁸⁸Ebenda, S. 21.

Wenn den Oudsten hier vom Gestalter spricht, meint er eigentlich das Berufsbild des Szenografen und führt im Zuge dessen auch die Problematik um die vielschichtigen Interpretationen der Begriffe *curating* und *Szenografie* an. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit erscheinen seine Beobachtungen eine geeignete Verknüpfung zum Berufsbild des Grafikers zu ermöglichen. Denn auch diese Berufsgruppe hat innerhalb dieses Gefüges mit den gleichen Herausforderungen und Fragestellungen zu verhandeln und will sich ebenfalls trotz seiner eher *dienenden Rolle* ebenfalls in seiner Koexistenz behaupten können. In jedem Fall wird deutlich, in welchem Umbruch sich die kuratorische Praxis befindet und welche Neuformatierungen in diesem umkämpften Feld zu finden sind. So lässt sich vermuten, dass diese Entwicklung auch letztendlich Konsequenzen für das Medium *Ausstellungskatalog* haben wird. Zumal auch der technologische Fortschritt für die Präsentation beziehungsweise für die Vermittlung von Ausstellungsinhalten nicht stillsteht. Die Möglichkeiten neuer digitaler Technologien, wie zum Beispiel „Augmented Reality“⁸⁹, wollen kuratorisch mitgedacht, gegebenenfalls eingesetzt und in der Konsequenz grafisch umgesetzt werden – sowohl als neues Medium, als auch entsprechend im Katalog.

c) Textsorten als Architektur des Wissensraums

Bereits bei der Konzeptplanung einer Ausstellung wird festgelegt, welche Textsorten im Katalog die kuratorische Absicht einer Ausstellung bestmöglich beschreiben und dokumentieren, die Exponate kontextualisieren und analysieren. Wobei erst nach der Entwicklung einer (Ausstellungs-)Struktur die entsprechenden Recherchen und Aufträge für die Texterstellung eines Ausstellungskataloges vergeben werden können. Ebenso verlangt die Generierung entsprechender Textsorten einen gewissen Produktionsvorlauf und auch der Autorenschaft muss genügend Zeit eingeräumt werden, um ihr eine entsprechende Auseinandersetzung mit den Inhalten, den Exponaten sowie den Künstlern möglich zu machen. Zu den üblichen Beiträgen eines Kataloges zählen übergeordnete Texte wie Vorwort oder Grußwort, Index und Werkverzeichnis, in das Thema einleitende Essays und Beiträge, Werklisten, Bio- und Bibliografien. Darüber hinaus kann aber noch eine Vielzahl anderer Textsorten in Betracht gezogen werden, die von historischem Textmaterial, über Korrespondenzen zwischen Kuratoren und Künstlern, bis hin zu Entwürfen und Interviews reichen. Bei der Konzeptentwicklung werden die Ziele sowie der Umfang einer Ausstellung festgelegt und mit der Planung des Kataloges verschränkt. Im Idealfall fällt dabei nicht nur die Entscheidung für oder gegen eine Textsorte sondern auch für oder gegen die Personen, die sie verfassen sollen. Gleichzeitig steht damit auch der Nutzwert des Kataloges zur Diskussion. Denn schließlich verschaffen die im Katalog aufgespannten Wissensräume der Ausstellung posthum auch immer einen gewissen Mehrwert – sei es durch die Gesamtheit der im Katalog realisierten Textsorten, oder bezogen auf die einzelnen Beiträge. Die daraus resultierenden Konsequenzen fasst Michael Glasmeier sehr treffend in seinem Essay „Transformationen des Ausstellungskataloges“⁹⁰ zusammen, indem er diese als sichtbar gewordenen Stellenwert der zeitgenössischen Kunst für ein breites Publikum in Gestalt von „dickleibiger Prächtigkeit“⁹¹ zur Eigenwerbung der Institutionen beschreibt. Er zitiert einen 1986 in der „Zeit“ erschienen Beitrag von Petra Kipphoff:

⁸⁹Unter dem Begriff „Augmented Reality“ versteht man eine computergestützte Erweiterung der Realitätswahrnehmung. Vgl. hierzu auch die Definition unter <http://www.theaugmentedreality.de>, (Stand: 10.03.15).

⁹⁰„Mit Hilfe eines computergestützten Systems können alle fünf menschlichen Sinnesmodalitäten erweitert werden. In den meisten Fällen dient die Erweiterte Realität allerdings zur visuellen Erweiterung. Hierbei werden zusätzliche digitale Informationen wie z. B. Videos, Bilder, Texte etc. über eines in der Realität existierendes Bild gelegt, wie zum Beispiel das Bild einer Digitalkamera. Diese ergänzenden Daten ermöglichen den Anwender sowohl spezifische, als auch alltägliche Abläufe optimiert und zeitsparend durchführen zu können. Durch die Sinneserweiterung in Echtzeit kann der Nutzer in Interaktion treten und mehrere Prozesse auf einmal bewerkstelligen. Somit können relevante digitale Daten durch AR-Systeme im realen Leben abgerufen und benutzt werden. Augmented Reality gehört zu den Wissenschaftsgebieten des 21. Jahrhunderts. Viele große Firmen wie der Suchgigant Google oder Apple nehmen sich der Entwicklung von AR-Systemen (ARS) an und bringen die Erweiterte Realität in den Alltag eines jeden Menschen.“

⁹¹Michael GLASMEIER, Transformationen des Ausstellungskataloges“, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 194–195.

⁹²Ebenda, S. 195.

Angesichts dieser Übergewichte und Telefonbuchformate stellt sich allmählich nicht nur die Frage, wer denn das bezahlen, sondern auch, wer das tragen soll – die Frage, wer das denn noch alles lesen soll, scheint sowieso niemanden zu interessieren. (...) Für die Nachfahren bleibt dann oft ein glänzenderes Bild als die Realität es je hergab, denn gern werden im Katalog Kunstwerke gezeigt, die in der Ausstellung nie zu sehen waren.⁹⁷

Auch die beiden documenta-Kataloge, die im Folgenden dargelegt werden, wiegen im doppelten Sinne beachtlich. Darüber hinaus können – sei es gezielt oder unbeabsichtigt – mit der Existenz eines Kataloges zu einer Ausstellung auch spezielle zeitnahe politische und soziale Aspekte berührt werden. Wobei auf die Einordnung des Kataloges als zeitgeschichtliches Dokument unter Punkt 2.2.3. genauer eingegangen wird. Auch will ein Katalog nicht selten als Referenz für die Beteiligten verstanden werden. Alle aufgezeigten Aspekte zu Nutzen, Ziel und Wirkung eines Kataloges machen nachvollziehbar, welchen Stellenwert entsprechende Textsorten einnehmen können und welche *Co-Abhängigkeiten* scheinbar entstehen, um diskursfähig zu sein. So könnte hier die imaginäre Formel gelten, dass allein das Renommee der Autorenschaft schon ein Garant für die Qualität eines Ausstellungskataloges ist, wobei im Einzelfall zu klären wäre, was diese Qualität denn nun ausmacht.

Wie bereits einleitend angedeutet, scheint es angesichts der vielfältigen Möglichkeiten für die Erstellung eines Ausstellungskataloges verwunderlich, dass es entweder nur Lösungen mit einem standardmäßigen Umfang gibt – wie bereits beschrieben – bestehend aus einem kunstwissenschaftlich einleitenden Textteil, einem Abbildungsteil sowie einem Ausstellungsverzeichnis und den Kurzbiografien oder demgegenüber wiederum Kataloge, die sich – um sich in den laufenden Diskursen positionieren zu können – mit derart komplexen Inhalten auseinandersetzen, das sie für viele Rezipienten kaum erfassbar und nachvollziehbar sind. Eine mögliche Erklärung für diese Komplexität kann aus dem Essay der Literaturwissenschaftlerin Rahel Ziehn gezogen werden. Sie sieht im „Sprechen oder Schreiben über Kunst“⁹⁸ eine „Form des geistigen Sich-in-Beziehung-Setzens oder des Sich-selbst-Verantwortens mit bzw. vor den Werken“ und erkennt hierin die Möglichkeit, „das, was Kunst macht“, nämlich das „über-die-Dinge-Heben, das Transzendieren“, durch „Interpretation zu seinem Standpunkt“ zurück zu holen, um es sich „auf einer geistigen Ebene handhabbarer“⁹⁹ zu machen. Textsorten können somit also als spezialisiertes Wissen der jeweiligen Institutionen verstanden werden und eröffnen die Möglichkeit, die eigene Interpretation in Vergleich setzen zu können. Gewiss ist eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Ausstellung erforderlich, um es sich begreifbar zu machen, aber dennoch bedarf es bei der Planung des Kataloges eine stärkere Konzentration auf das Wesentliche, die besondere Qualität des kuratorischen Konzeptes und weniger auf den Umfang und die Quantität der Beiträge. Vor allem bei großen Institutionen entsteht oft der Eindruck, dass nach einem gewissen Schema verfahren wird und Kataloge häufig wie *intellektuelle Bilderbücher* anmuten, die scheinbar mit einer Unzahl verschiedenster Textsorten in unterschiedlichster Qualität an Volumen gewinnen wollen. Aber der Katalog sollte weder zum Spiegel der Eitelkeiten werden noch zeugt sein *Übergewicht* von Qualität.

Um also von den Visionen und Ideen einer Ausstellung Gebrauch machen zu können und von diesem neuen Wissen zu profitieren, wäre für ein breiteres Publikum – so es denn angesprochen werden soll – eine angemessene Sprache von Vorteil, denn schließlich sollte der Diskurs nachvollziehbar sein können. Zumal die Verhandlung darüber meist sowieso nur in einem elitären Kreis stattfindet und sich hierfür andere Medien anbieten, wie beispielsweise Fachzeitschriften und -bücher, sowie Web- und Microsites. Ebenso erkennt die Kunsthistorikerin Barbara Schröder den Nutzen des Katalogbuches „als Gegenmodell zu Mega-Ausstellungen“ an, „um sowohl Gedanken als auch Sinne zu stimulieren,

⁹⁷ Ebenda. S. 195.

⁹⁸ Rahel ZIEHN, Das Verhältnis von Metatexten zur Kunst und der Freiraum zur Interpretation, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u. a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 74.

⁹⁹ Vgl.: Ebenda. S. 74.

die man privat erlebt.“⁹⁵ Damit also der Wissensraum einer Ausstellung eine angemessene Textform oder -sorte im Katalog bekommen kann, sollte die Frage nach dem zu Informierenden, zu Dokumentierenden und dem zu Erinnernden bei allen Arbeitsprozessen immer an oberster Stelle stehen.

2.2.3. Der Katalog als Erinnerung

Wie bereits im Kapitel zur Entwicklung und Geschichte des Ausstellungskataloges beschrieben, ist dieser immer auch Zeugnis eines Erlebnisses, das an einem anderen Ort und zu einem anderen Zeitpunkt aufgearbeitet werden kann. Er kann in komplexer schriftlicher und darstellender Form vergewärtigen, was es aus Perspektive der Macher und Produzenten, also der Absender, zu erinnern gilt. Wobei an dieser Stelle kritisch angemerkt werden muss, dass es in der verbalen Sprache von Bedeutung ist, was nicht gesagt oder nicht sagbar scheint, so verhält es sich auch mit dem ins Bild Gesetzten. Was nicht im Bild zu sehen ist oder als Bild gezeigt wird, muss deswegen nicht ohne Bedeutung sein. Hierauf basiert auch im Sinne der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann das „kulturelle Gedächtnis“⁹⁶: Vom allgemeinen oder spezialisierten Wissen unterscheiden sich die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses jedoch dadurch, dass wir sie uns aneignen, nicht um sie zu ‚beherrschen‘ oder für bestimmte Ziele einsetzen, sondern um uns mit ihnen auseinander zu setzen und sie zu einem Element unserer Identität zu machen.

a) Das kulturelle Gedächtnis in gedruckter Form

Daraus lässt sich ableiten, dass sich eine Großausstellung wie die documenta in das „kulturelle Gedächtnis“ einschreiben will. Aleida Assmann führt in ihrem Essay „Soziales und kollektives Gedächtnis“⁹⁷ sehr anschaulich an, dass die Dauer des kulturellen Gedächtnisses auf Institutionen wie Archiven, Bibliotheken und Museen begründet ist, da sie auf „bestimmte Entscheidungen zurückgehen und solche bestätigen und weiter entwickeln.“⁹⁸ Sie verweist in diesem Zusammenhang auf spezielle Berufsfelder – wie beispielsweise Kuratoren, Bibliothekare und Historiker – die mit diesen Institutionen verbunden sind und die materiellen Bestände einer Kultur konservieren und deuten. Insofern möchte sie deren Beruf selbst im weitesten Sinne als Erinnerung verstanden wissen. Dieser Gedanke lässt sich auch auf den Katalog – einschließlich seiner emotionalen und gestalterischen Aspekte – ableiten, wie auch Assmann anmerkt, dass „emotionale Ladung, Prägnante Gestaltung und institutionelle Festigung somit die unterschiedlichen Stufen [sind], auf denen das soziale, kollektive und kulturelle Gedächtnis aufruh.“⁹⁹ Sie versteht gewissermaßen das kulturelle Gedächtnis als das Umfassen des archäologischen und schriftlichen Nachlasses der Menschheit.¹⁰⁰ Dabei darf man nicht außer Acht gelassen werden, dass diese Ansätze und Überlegungen ein sehr hoch gestecktes Ziel seitens der Beteiligten einer Ausstellung bleiben werden. Denn die Erinnerung an ein Ereignis oder ein Erlebnis wird immer ein Individuelles bleiben, was letztlich auch dem indifferenten Publikum geschuldet ist.

⁹⁵ Barbara SCHRÖDER, Ausstellungsbegleitende Publikationen, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S. 116.

⁹⁶ Als kulturelles Gedächtnis bezeichnen die Kulturwissenschaftler Jan Assmann und Aleida Assmann „die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewusstsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.“ So fußt das kollektive Gedächtnis auf zwei Komponenten, nämlich dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis. Während das kommunikative Gedächtnis laut Aleida und Jan Assmann gruppenspezifisch auf der mündlichen Tradierung innerhalb von drei Generationen weitergegeben wird, weisen sie dem kulturellen Gedächtnis eine starke Geformtheit zu, die in mündlicher, schriftlicher und normativer Form überliefert wird. Vgl. hierzu auch: http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturelles_Gedächtnis, (Stand: 02.01.2015).

⁹⁷ Aleida ASSMANN, Soziales und kollektives Gedächtnis, in: www.bpb.de/system/files/pdf/ofW1JZ.pdf, (Stand: 20.12.2014).

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Ebenda.

In diesem Kontext erscheint der Standpunkt der Literaturwissenschaftlerin Sabine Offe interessant, die darauf verweist, dass nur die Ausstellungen erinnert werden können und „Identität stiften, wenn es ein Publikum gibt, das sich in kulturellen Verortungen auf dessen Repräsentationspolitik bezieht.“¹⁰¹ Insofern werden die bereits erwähnten Konsequenzen, die sich mit der bevorstehenden documenta 14 ergeben werden, eine lohnende Untersuchung für die Zukunft sein. Adam Szymczyks Planung für diese Schau sieht vor, Kassel und Athen als gleichwertige Standorte zu definieren, die in zwei Durchläufen stattfinden und „sich zeitlich und räumlich in einem dynamischen Gleichgewicht befinden“.¹⁰² Die große Entfernung der beiden Ausstellungen, so die Absicht, löse „eine geografische und mentale Verschiebung“ aus, die sich beim Besucher als „ein Gefühl des Verlusts und der Sehnsucht“ niederschlage und „so die Wahrnehmung der Ausstellung modifiziert“ werden könne. So erhofft man sich, der bestehenden Hegemonie sowie dem maßgeblich verbreiteten Grundsatz, dass eine Ausstellung nur in Form einer Triade – bestehend aus Ort, Zeit und Handlung – abgehalten werden kann, entgegenzutreten. Denn diese Beschlüsse seien laut Szymczyk auf die momentane gesellschaftliche und politische Situation in Europa und der Welt zurückzuführen und scheinen auch das Motiv künstlerischen Handelns zu sein. So soll an dieser Stelle auf die Autorin und Kuratorin Irit Rogoff verwiesen werden, die die Ansicht vertritt, dass anstelle „der Anhäufung theoretischer Werkzeuge und Materialien“ die Arbeit der Theorie vielmehr darin bestünde, „den Grund, auf dem sie steht, zu dekonstruieren. Fragen und Ungewissheiten dort einzuführen, wo es vorher einen scheinbaren Konsens darüber gab, was man tat und wie“.¹⁰³

b) Die Erinnerung am Objekt des Buchkörpers

In den 1970er Jahren hielt der Künstler und Buchverleger Ulises Carrión¹⁰⁴ in seinem Essay „Die neue Kunst des Büchermachens“ detailliert fest, was ein Buch ist und schafft damit eine erste theoretische Formulierung zum Wesen des Künstlerbuches. Seine Aufzeichnungen zum Buch – speziell im Zusammenhang mit Raum, Sprache, Struktur und Lesen – bilden für diese Arbeit eine essentielle Grundlage für folgende Überlegungen (Abb. 3).

Wie bereits im vorausgegangenen Kapitel erwähnt, lässt sich das Buch als eine Folge von Räumen definieren. Der Katalog einer Ausstellung in Form eines Buches ist demnach einerseits als ein tatsächlicher Raum zu verstehen, ist aber ebenso ein dreidimensionaler Körper, der durch Inhalt und Form Gestalt annimmt, sich mit allen Sinnen begreifen lässt. Daraus kann auch der Begriff Buchkörper abgeleitet werden – seine Materialität verleiht ihm Eigenschaften: Der Katalog wird zu einem Gegenüber, das begleitet, spricht, informiert und wiederholt. Durch seine Materialität bekommt der Katalog – als Buchkörper verstanden – Eigenschaften. Seine Erscheinung kann in verschiedensten Facetten anmuten. Er lässt sich bewegen, transportieren und benutzen, kann sich aber auch sperren, Verletzungen tragen und sichtbar altern. Der Rezipient kann sich von ihm herausgefordert oder gar provoziert fühlen, um nur einige Beispiele zu nennen, die andeuten, welches Potential bei der Aufbereitung einer Ausstellung rein über die Haptik möglich ist. Umso dringlicher ist es, sich schon vor der Gestaltung eines Kataloges dieser Möglichkeiten bewusst zu sein. An dieser Stelle soll auf das Essay von Carrión verwiesen werden, der Bücher als „eigenständige Raum-Zeit-Folgen“¹⁰⁵, ebenso wie als selbständige Wirklichkeiten betrachtet, die jede (geschriebene) Sprache – nicht nur die literarische Sprache, sondern jedes andere Zeichensystem – enthalten können. Eine weitere seiner Kernaussagen

¹⁰¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturelles_Gedächtnis (Stand: 20.12.14).

¹⁰² Sabine OFFE, in: Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, transcript Verlag, Bielefeld 2006, S. 41–42.

¹⁰³ <http://www.documenta.de/neues.html>, (Stand: 27.02.15).

¹⁰⁴ Irit ROGOFF, Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität, unter: <http://eicp.net/transversal/0806/rogoff1/de>, (Stand: 03.02.2015).

¹⁰⁵ Ulises CARRIÓN, Die neue Kunst des Büchermachens, in: <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm>, (Stand: 02.12.14).

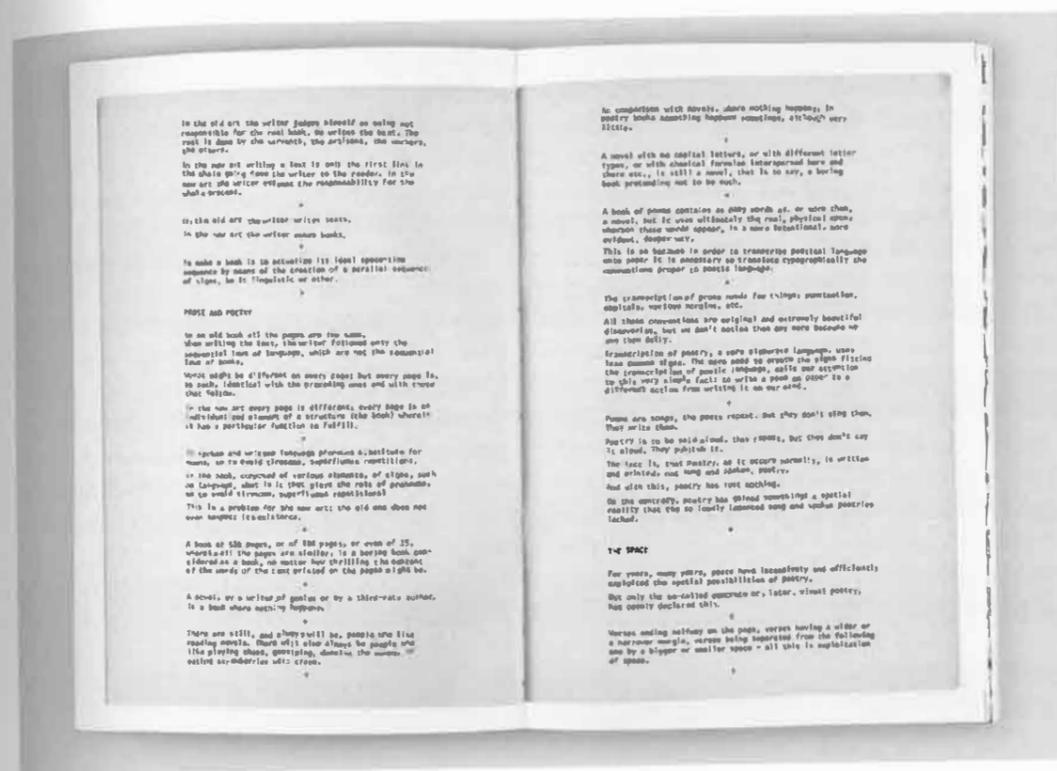


Abb. 3: Das Essay „Die neue Kunst des Büchermachens“, 1978 von Ulises Carrión, neu verlegt in „Book“, 2010, von Eastside Projects.

ist die Haltung zum Buch als Objekt: Dabei unterscheidet er zwischen „alter Kunst“ und „neuer Kunst“. Oder genauer, und – in Relevanz zum Ausstellungskatalog – zwischen „Schriftsteller“ und „Macher“.

Während ersterer sich nur am Text beteilige, sei der andere für das ganze Buch – das „Volumen im Raum“¹⁰⁶ – verantwortlich. Dieses Volumen transportiere erst tatsächlich die „Kommunikation, die durch Worte stattfindet“ ins „hier und jetzt“. Wer Bücher „macht“, der „weiß, dass Bücher als Objekte einer außerhalb liegenden Wirklichkeit existieren und konkreten Bedingungen unterworfen sind wie Wahrnehmung, Existenz, Austausch, Konsum usw. etc.“¹⁰⁷ So stellt der Katalog ein autonomes, räumliches Objekt dar, das selbst in seiner Bedeutung vermessen werden kann oder gar muss, schließlich sind in ihm Entscheidungen manifestiert.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Ebenda.

– Der Katalog als eigenständiges Objekt

Bezugnehmend auf die vorausgegangenen Erkenntnisse wird deutlich, dass der Katalog zur Ausstellung nicht als beiläufiger Gegenstand verstanden werden soll, sondern als gleichberechtigtes Gegenüber, das im Idealfall kongenial mit einem entsprechenden Aussehen in Erscheinung tritt. Ein Katalog für eine Themen- bzw. Großausstellung wird immer an Grenzen stoßen. Das richtige Verhältnis bzw. die Gewichtung des Ausgestellten nimmt dabei eine essentielle Rolle ein. Im Gegensatz zu Monografien und Künstlerbüchern, die ein weitaus größeres Potential haben, experimentell und eigenständig geplant zu werden, lebt ein gut gestalteter Ausstellungskatalog gerade von diesem Gleichgewicht. Vergleichbar mit einem Orchester-Ensemble, das um einen Einklang bemüht ist, sollten alle Objekte und Positionen der Ausstellung als auch das kuratorische Konzept ausgewogen Beachtung finden. Beispielhaft sollen an dieser Stelle auflagenstarke Kataloge zu vielbeachteten Ausstellungen, insbesondere Thementausstellungen, hervorgehoben werden, die eben gerade diese Überlegungen musterhaft berücksichtigt haben. Allen voran der documenta 5-Katalog von 1972, der in seiner unkonventionellen Form die Intentionen der Ausstellung sehr angemessen reflektierte. So lässt sich hier der Schluss ziehen, dass den Mitwirkenden diese innovative Kataloggestaltung gerade wegen dem forschenden Interesse um die Nachbereitung einer Ausstellung ein maßgebendes Anliegen war. Johannes Cladders, der bei der documenta 5 unter Harald Szeeman die Ausgestaltung der Abteilung „Individuelle Mythologie“ betreute, hatte sich bereits zuvor im Rahmen einer Beuys-Ausstellung (Abb. 4) im Städtischen Museum Mönchengladbach 1967 hervor getan, indem er nicht nur aus ökonomischen Gesichtspunkten eine Pappschachtel mit einem Filzstück des Künstlers veröffentlichte¹⁰⁸.



Abb. 4: Joseph Beuys Katalog, Museum Mönchengladbach, 1967. Multiple, 330 Exemplare, im Impressum typografisch nummeriert.

¹⁰⁸ Cladders äußerte sich dazu im Folgenden: „Wir sind eigentlich nicht so sehr auf den Katalog als Dokumentation aus. Ich sehe den Katalog als zusätzliches Werk zu den ausgestellten Arbeiten, wobei sich die Dinge natürlich überschneiden können.“ In: Michael GLASMEIER, Transformationen des Ausstellungskataloges, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 198.

Er war ein Wegbreiter und Verfechter des Künstlerbuches und trieb diese Entwicklung bis 1978 voran – allerdings explizit in Bezug zur Einzelausstellung in Form von Kassetten-Katalogen – mit weiteren Künstlern wie zum Beispiel Carl Andre, Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, George Brecht, Robert Filliou, Panamarenko, Jasper Johns und Gerhard Richter, um nur einige zu nennen.

Eine ebenso wichtige Rolle nimmt hierbei auch der Museumsexperte und Direktor Pontus Hultén ein, der das Ansehen verschiedenster hochkarätiger Institutionen, wie das Moderna Museet in Stockholm, das Museum of Modern Art in New York, als auch das Centre Georges Pompidou in Paris, wesentlich mitprägte. Gerade er muss genannt werden, wenn die Eigenständigkeit des Ausstellungskataloges und dessen Transformationspotential, also die Fähigkeit Ausstellungen in Buchkörper zu übertragen, untersucht wird. Maßgeblich beeinflusst durch das Werk Duchamps verstand er den Katalog als „ein Vehikel zur Erweiterung der Ausstellung über die Grenzen des Museums hinaus.“¹⁰⁹ Während seiner Zeit am Museum of Modern Art in New York zeichnete er sich 1968 für die sehr umfassende Ausstellung „The Machine. As seen at the end of the mechanical age.“ (Abb. 5) verantwortlich, die sich mit der ästhetischen und ikonografischen Bedeutung der Maschine in der Kunst auseinandersetzte.



Abb. 5: Ausstellungskatalog „The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age“, MoMa New York, 1968.

So erforderte die sehr ungewöhnliche Zusammenstellung verschiedenster Exponate grafische Symbole, die sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog untergliederten, ob es sich um ein Kunstwerk, eine Erfindung, eine Konstruktion oder ein Dokument handelt. In seiner gesamten Form wurde der Katalog sehr individuell gestaltet, besonders der Umschlag, der aus geprägtem und farbig bedrucktem Blech besteht, ist hervorzuheben. Pontus Hultén begriff das Cover eines Kataloges nicht nur als Schutz sondern als den stärksten Anreiz. Die hier aufgeführten Kataloge zeichnen sich durch eine überzeugende Übersetzung des Inhaltes in einer dennoch sehr individuellen Anmutung aus und sind trotz ihres Alters bis heute maßgebend. Vielleicht können diese beispielhaften Kataloge als Ermutigung zu einer entschlosseneren Form für zukünftige Ausstellungsvorhaben verstanden werden.

¹⁰⁹ Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hultén. Kunstaustellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit, 1996. S. 31.

– Die Bedeutung des Ausstellungskataloges als Zeitzeugnis

Nach der Fertigstellung eines Kataloges steht er für den zukünftigen Diskurs zur Verfügung. Mit allen Räumen, die in ihn eingeschrieben sind. Er steht also auch über den Zeitpunkt seiner Entstehung hinaus unter Beobachtung – einschließlich aller Entscheidungen, die die konzeptuelle und gestalterische Erscheinung des Kataloges begründen, und damit die geistige Leistung der Macher, die Kategorien, nach denen entschieden wird, was wie *in* den Katalog *hineinkommt*. Eine wesentliche Rolle scheint hierbei der ganzheitliche Gedanke zu spielen. Ausstellungen und ihre daraus resultierenden Publikationen leben von der Ausgewogenheit ihrer Darstellung. So wird auch ein wesentlicher Bestandteil ihrer Authentizität zugeschrieben werden können. Dies beinhaltet auch, das die aktuellen ästhetischen Strömungen in der Semantik berücksichtigt werden. Selbst bei noch so großem Bemühen eine neutrale Sprache zu wählen, finden sich, wenn auch versteckt, in einzelnen Details Signifikanten, die eine zeitliche Verortung ermöglichen. Eine Ausstellung sowie deren Publikation wird auch im Rückblick verort- und vergleichbar. Zumal zur gleichen Zeit auch andere Ausstellungen und Publikationen in Erscheinung getreten sind und im archäologischen Sinne betrachtet und beurteilt werden, sowie die Neuartigkeit und inhaltliche Relevanz überprüfbar wird. Somit ist ein Katalog nicht nur Dokumentation, Wissensraum und Erinnerung zu bzw. an eine Ausstellung, er ist auch Abbild der Zeit seiner Entstehung und der Intentionen (oder Nicht-Intentionen) der beteiligten Personen, die ihn in der Vergangenheit konzipiert haben: der Kuratoren, Gestalter, Autoren und Grafikdesigner.

2.3. Die drei Bedeutungsräume im Bezug zur Kataloggestaltung

Wie diese drei Bedeutungsräume kenntlich gemacht werden, ist die Aufgabe des Gestalters. Mit dem Kurator wird das kuratorische Konzept abgeschritten und es werden die Intensionen festgelegt, die es zu zeigen gilt. Auch hier ist der Bezug zur Ausstellung sehr wesentlich, denn die Ausstellungsräume mit ihren Merkmalen müssen auch im Katalog wieder erkennbar werden. Darüberhinaus muss der Katalog den aktuellen Zeitströmungen entsprechen, um bei der Leserschaft als glaubwürdiges Dokument gelten zu können. Hier kann im Grunde genommen Geschichte eingeschrieben werden, denn der Katalog ist als Referenz einer bestimmten Zeit wahrnehmbar und kann deswegen in der Zukunft eingeordnet werden. Eine neutrale Gestaltung ist demnach nur bedingt verfolgbar, aber auch nicht wirklich möglich, da sich die Produktionsverfahren permanent weiter entwickeln und verändern. Lesearten tragen einen wesentlichen Teil dazu bei, die Bedeutungsräume dem Leser näher zu bringen.

a) Das Potential des haptischen, akustischen und visuellen Erlebnisses

Welche Kraft von Büchern ausgehen kann, lässt sich in allen Archiven, Bibliotheken und Buchläden nachvollziehen. Geschichtet, gehäuft, das Cover zeigend oder den Buchrücken zugewandt, werden sie speziell an diesen Orten zu Signifikanten für Wissen. Bereits diese zwei Sätze evozieren eine Kette von Bildern, Gerüchen, Gefühlen und Zusammenhängen. Dabei basieren all diese Wahrnehmungen auf einer ganz persönlichen Erinnerung, zumeist verbunden mit einem haptischen, akustischen und visuellem Erlebnis. Bereits beim „Zur-Hand-nehmen“ eröffnet sich dem Betrachter oder zukünftigen Leser eine Reihe von imaginären Handlungsanweisungen, die ihm allein der Buchkörper über sein Format, sein Gewicht und seine Beschaffenheit auferlegt. Das verwendete Material, die Form und die Farbgebung bestimmen somit also die Tonalität, wie das Medium wahrgenommen werden soll. Jedes Detail kann den Inhalt maßgebend steuern und sozusagen ein „visuelles Sprachrohr“ werden. Gerade Ausstellungskataloge machen davon Gebrauch, die ihnen innewohnenden Exponate beziehungsweise eines der aussagekräftigsten Werke bereits auf dem Titel zur Schau zu stellen. Diese oft auch populären Schlüsselbilder leisten wiederum auch den Transfer zum Katalog als Statussymbol, dem sogenannten Coffeetable-Buch.

b) Der Gestalter als Autor

In der Auseinandersetzung mit dem Ausstellungskatalog, mit der Arbeit an diesem und vorallem im Hinblick auf die Arbeit im Ensemble stellt sich immer wieder die Frage nach der Autorschaft. Wenn man den Katalog als Raum betrachtet, wird es vielleicht nachvollziehbarer, wie viele Beteiligte mit einer Leistung beitragen können. Gerade die Kataloge der documenta-Reihe spiegeln dies wider. Der Grafikdesigner und Buchgestalter Michael Dreßen findet hierbei entscheidende Zusammenhänge in seinem Vortrag „L'autore siamo noi!“¹¹⁰, dessen Titel – obgleich nicht grammatikalisch korrekt – richtungsweisend verstanden werden kann. Dabei nimmt er Bezug auf Jacques Lacan, der die Durchbrechung der Logik innerhalb der Grammatik für notwendig erkennt, und „die Erkenntnis allein auf diese Weise ihren sprachlichen Ausdruck findet“. Dreßen kommt zu dem Schluß, dass eben alle an einem Buch beteiligten Autoren wie Gestalter, Fotografen, Künstler und Textverfassende der „Autor“ sind und bezieht sich weiter auf Michel Foucault, der in seinem Aufsatz „Was ist ein Autor“ die „Autor-Funktion“ findet. Hieraus ergibt sich für Michael Dreßen auch der Schluss, dass sich alle, die an der Produktion eines Buches arbeiten, wie auch alle Elemente, die für das Buch verwendet werden, „einem Konzept, einer Syntax, einer Narration“¹¹¹ beugen müssen. Diese Erkenntnis ist gewiss keine Neuheit, dennoch beschreibt sie eine methodisch sinnvolle Vorgehensweise, wie eine Ausstellung im Katalog zu einer entsprechenden Geltung kommen kann und dabei das Ziel der Narration verfolgt, die den Kern für den Kurator und den Gestalter bildet. Denn die Verfolgung eines Erzählstranges schliesst nicht aus, dass auch andere Erzählungen darin gefunden werden können.

¹¹⁰ Michael DRESSEN, L'autore siamo noi!, in: Maret THOLEN, Omar NICOLAS, Hagen VERLEGER (HG.), Dialog der Schrift: Autorschaft in der Gestaltung, Kiel 2012, S. 41–47.

¹¹¹ Ebenda, S. 45.

2.4. Exemplarische Darstellung der 3 Bedeutungsräume anhand von zwei documenta-Katalogen

Beispiel 1 – Der Ausstellungskatalog zur documenta 5, 1972
unter dem Titel „Befragung der Realität – Bildwelten heute“

Beispiel 2 – Der mehrbändige Katalog zur dOCUMENTA (13), 2012
unter dem Leitmotiv „Collapse and Recovery“

Die ausgewählten Kataloge liegen genau vierzig Jahre auseinander und markieren für die zeitgenössische Kunst eine sehr wichtige Zeitspanne. Denn seit den 1960er Jahren haben in der Kunst- und Kulturwissenschaft zahlreiche Paradigmenwechsel stattgefunden, sogenannte „turns“¹¹², die gekennzeichnet sind von vielen Diskursen, auf die es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist in angemessener Form einzugehen. Jedoch wurde das daraus resultierende Wissen in Zusammenhang mit einer Vielzahl von Ausstellungen generiert und in unzähligen Publikationen zusammengefasst, aus denen sich der erste Bogen zu den drei Bedeutungsräumen dieser Untersuchung spannen lässt, denn aufgrund dieser Tatsache liegt deren Annahme begründet. Im Folgenden werden die beiden Publikationen aufgrund ihres unterschiedlichen Alters und ihrer Reihenfolge in Beziehung gesetzt und im Wechsel auch im Hinblick auf ihre formale Gestaltung betrachtet (Abb. 6). Diese Analyse ist gerade hier ein lohnendes Unterfangen, denn Großausstellungen wie die documenta werden als kulturelles Ereignis inszeniert und müssen demzufolge auch einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden.

Für den Ausstellungskatalog bedeutet dies eine heterogene Leserschaft und damit einhergehend wird eine entsprechende Konzeption erforderlich, die das kuratorische Konzept und die Absicht der Ausstellung inhaltlich wie formal erklären. Zudem muss die Publikation aber auch bestimmte Kriterien der Funktion und Nutzung erfüllen. Was also wurde dem Rezipienten „an die Hand gegeben“? Wie konnte er sich während und nach der Ausstellung mit den Inhalten und den zu begehenden Räumen auseinandersetzen? Wo sind bei der Umsetzung Probleme entstanden? Und schließlich die eingangsgestellte und zentrale Frage, inwieweit findet eine Transformation statt?

¹¹² Seit jüngster Zeit steht – gerade auch nach der Ausstellung „When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013“ in der Fondazione Prada in Venedig, die eine Rekonstruktion der legendären Ausstellung „Live in Your Head: When Attitudes Become Form“ 1969 in der Kunsthalle Bern war – der „Reciprocal Turn“ in Verhandlung. Vgl. hierzu auch Johanna ZIEBRITZKI, in: http://www.art-magazin.de/szene/78034/kunstslang_3_glossar, (Stand: 05.03.2015).



Abb. 6: Rückansicht des Katalog-Ordners der documenta 5, 1972 und des Bandes 1/3 der dOCUMENTA (13), 2012.



Abb.7: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Titelei.

Kritische Theorie des ästhetischen Gegenstandes	1	1
Audiovisuelles Vorwort	2	2
Trivialrealismus & Trivialembematik	3	3
Bilderwelt und Frömmigkeit	4	4
Gesellschaftliche Ikonographie an zwei Beispielen	5	5
Werbung	6	6
Politische Propaganda	7	7
Science Fiction /Heute von gestern gesehen	8	8
Utopie /Morgen von heute gesehen	9	9
Spiel und Wirklichkeit	10	10
Bilderei der Geisteskranken	11	
Film	12	
Museen von Künstlern	13	
Sozialistischer Realismus	14	
Realismus	15	
Individuelle Mythologien – Selbstdarstellung – Prozesse	16	
Idee + Idee /Licht	17	
Information	18	
Verzeichnis der ausgestellten Werke	19	
Allgemeine Bibliographie	20	
Während: Ereigniskalender	21	
Nachher 1: Text	22	
Nachher 2: Bild	23	
Nachher 3: Presse	24	
Fotonachweis	25	



Streik bei Piper & Sijz

Am 28. Mai 1923 streikten in der Fabrik Piper und Sijz 50 Arbeiter. Eine Gewerkschaftsversammlung versammelte sich in der wütenden Kolonnenstraße.

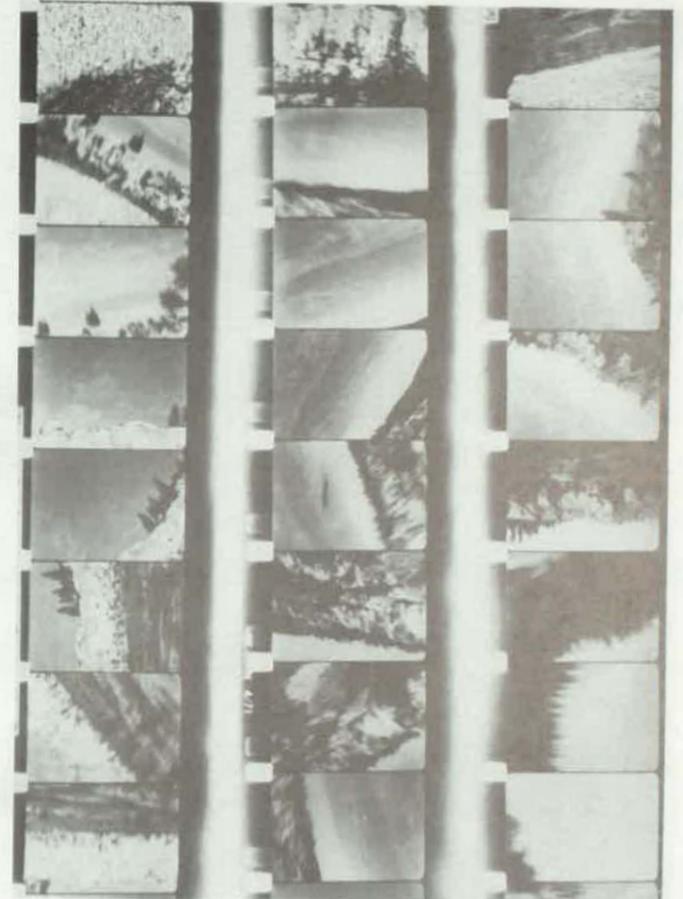
Der Schlosser Wilhelm... politische Leiter der jungen kommunistischen Gruppe, will sich für die entlassenen Kollegen... in der Betriebszelle. Die... messen die Lage an der... Linie der KPD zur Frage der Ruhe... die Machenschaften der... mit einem Flugblatt die Kollegen... aufzufordern. In aller Eile werden... die Vorbereitungen für den... Tag getroffen.

Inzwischen hat der... beim Fabrikherrn den... als Rädelführer denunziert. Am... Morgen vor der Fabrik Kollegen... Die Unternehmer glaubt dabei... Arbeiter gefährt zu...

Unter der Belegschaft... zum Kampf schon so... Kramers Führung... und die Wiedereinstellung... erzwungen.

Gerhard Bültmann... Adolf Winkelmann

Im Mai 1923 streiken im Ruhrgebiet 34000 Arbeiter. Seit Februar verweigern ihnen die Unternehmer jede Lohn-erhöhung, obwohl die Preise inzwischen um das Doppelte gestiegen sind. Taglich schwindet die Kaufkraft der Reichsmark, die Inflation galoppiert. Durch massenhafte Entlassungen versuchen die Großindustriellen ihre Profite noch zu steigern. Im Proletariat wächst die Unruhe.



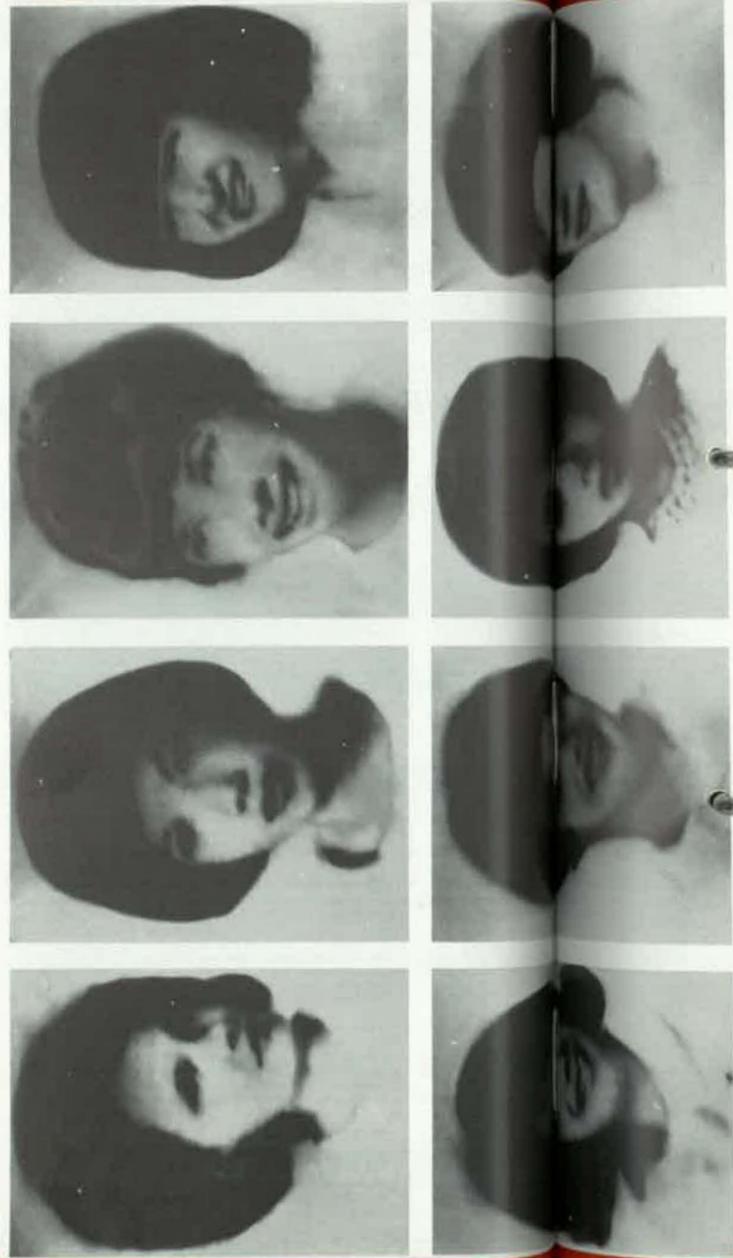
SPACECUT
1971

von Werner Nekes

Wichtig ist vor allem das "Dritte Bild", das Kino, das Bild, das durch den Zusammenstoß zweier Einzelbilder auf der Leinwand im Kopf des Zuschauers entsteht. Denn jede Entwicklung der Sprache des Films läßt sich auf die nachfolgenden Differenzen zwischen den Bildern zurückführen. Nur über neue Strukturen der Montage und über neue Differenzen im Bild selbst kann sich die visuelle Grammatik des Films erweitern. Zur Bewegungstauschung kommen die Gestaltwandel und Gestaltverschmelzung. Möglich wird Film, der sich vom Auge zum Gehirn einen neuen Weg suchen muß. Eine andere vielleicht schnellere Projektionsbahn, denn das Auge ist die Kamera und gleichzeitig der in das Gehirn gerichtete Projektor. Werner Nekes

13
14
15
16

Abb. 9: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 12, Film.



Udo Kultermann, *Neue Formen des Bildes*, Weismuth Verlag, Tübingen 1969. Hans H. Holstötter, *Kunst der Welt*, Malerei und Grafik, Hells Verlag, Baden-Baden 1969.
 Rolf Günter Dienst, *Deutsche Kunst, eine neue Generation*, DuMont Verlag, Köln 1970. Rolf Günter Dienst, *Noch Kunst*, Droste Verlag, Düsseldorf 1970. Juliane Reh, *Deutsche Kunst der 60er Jahre*, Bruckmann Verlag, München 1971.
 Vnlker Kähnen, *Estetik in der Kunst*, Ernst Wasmuht Verlag, Tübingen 1971. *Art Now*, Band 5, Man-Made Nature, Band 6, Sign and Image, Kodansha Ltd, Japan 1971.
 René Block, *Grafik des Kapitalistischen Realismus*, Hg. Gal René Block, Berlin 1971.

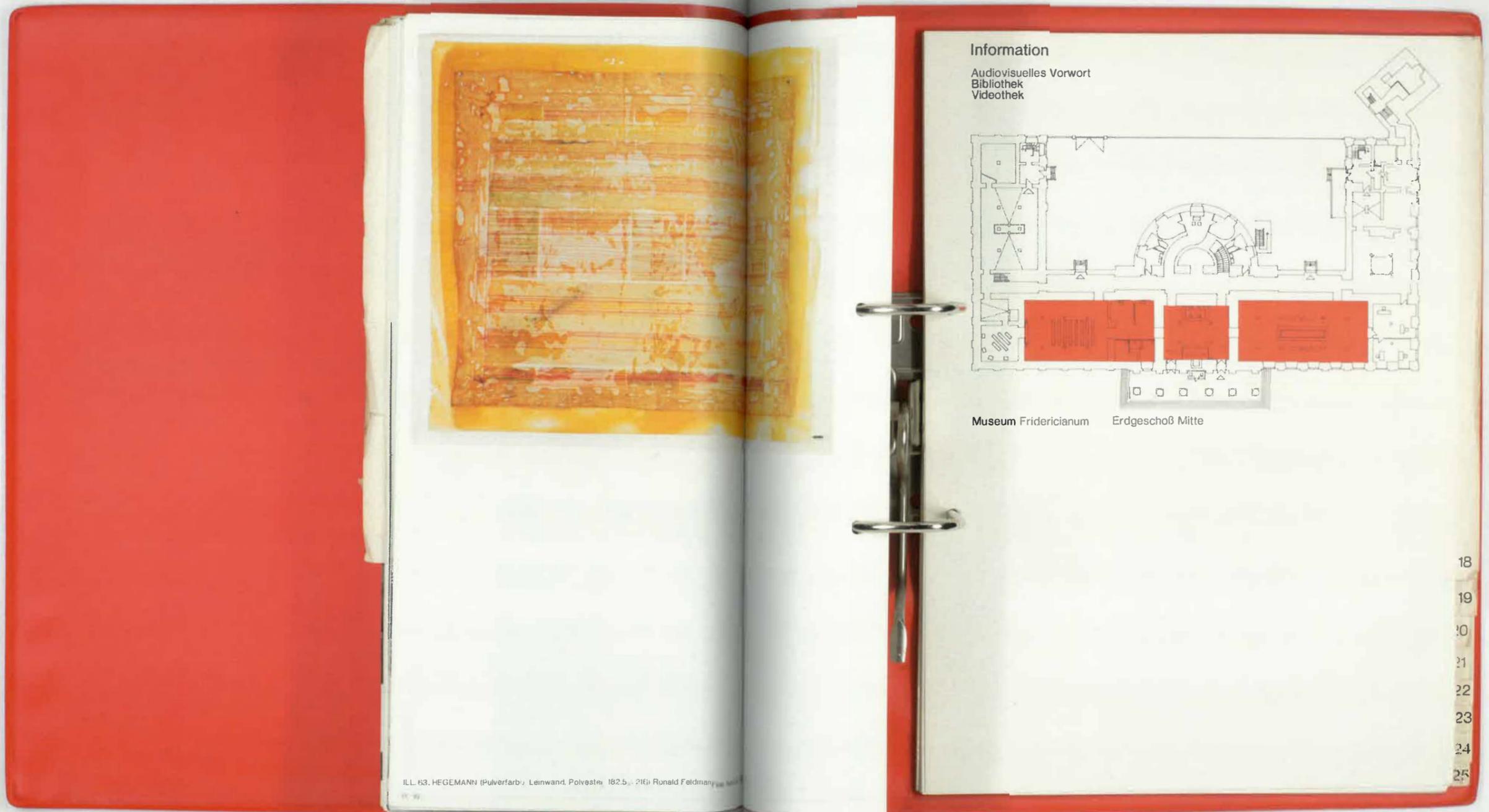
Periodica
 Heinz Ohff, in: *Städt. International*, Dez. 1964. Will Grohmann, in: *Quadr.*, 10/1965. John Anthony Thwaites, in: *Studio International*, Jan. 1965. John Anthony Thwaites, in: *Art in America*, Jan. 1966. M. de la Motte, in: *Art International*, Febr. 1966. Luc Wesselsers, in: *Quinten* 20, Antwerpen 1966.
 Pierre Restany, in: *Das Kunstwerk*, März 1967. J. Spethmann, in: *Time*, Juni 1967. H. Hofmeier, in: *Der Spiegel*, 34/1966.
 Edward F. Fry, G. H., *German Realism*, in: *Art in America*, Nov.-Dez. 1965, pp. 126-127. J. C. Annand, in: *Art International*, Okt. 1968. Peter Goren, in: *Magazin Kunst*, 37/1970, p. 1018.
 Klaus Jürgen Finsler, *Neuer Naturalismus*, in: *Das Kunstwerk*, 58/XXIII, Febr.-März 1970, pp. 3-34. Klaus U. Reinke, in: *Die Zeit*, 10.1. Mai 1970. Heinz Ohff, in: *Magazin Kunst*, 42/1971, pp. 2270-2271. Günter Pfaffen, in: *Das Kunstwerk*, 5/XXXV, Sept. 1971, pp. 85-91. Klaus Hönell, in: *Magazin Kunst*, 43/1971, pp. 2409-2414. Georg Jappe, *Zwei Talente - aber Talent*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Juli 1971.
 Petra Koppold, in: *Die Zeit*, 22.6. Aug. 1971.
 P. Seger, *Neue Formen des Realismus*, in: *Magazin Kunst*, 4. Quartal 1971. J. Weichardt, in: *Magazin Kunst*, 45/1972, pp. 2863-2890.

8 LERNSCHWESTERN, 1966/71 (Ost), einwand, jr 95 + 70

Verstehen Sie diese nicht - das, was wir als Wirklichkeit bezeichnen ist nicht die Welt, ist nicht wirklich, sondern es ist Kunst. Wirklichkeit überwinden ist Kunst. Macht überwinden ist Kunst. Wirklichkeit überwinden ist selbst die eigene Wirklichkeit, die sie ist.

16
7
3
3
4
15

Abb.10: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 15, Realismus.



ILL. 63. HEGEMANN (Pulverfarb), Leinwand, Polyester, 162,5 x 216 (1) Ronald Feldman

Abb.11: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 18, Information.



Abb.12:Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 20, Allgemeine Bibliographie.



Abb.13: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 22, Nachher 1: Text.



Abb.14: Titelseite des Katalog-Ordnerns der documenta 5, 1972 und des Bandes 1/3 „Das Buch der Bücher“, der dOCUMENTA (13), 2012.

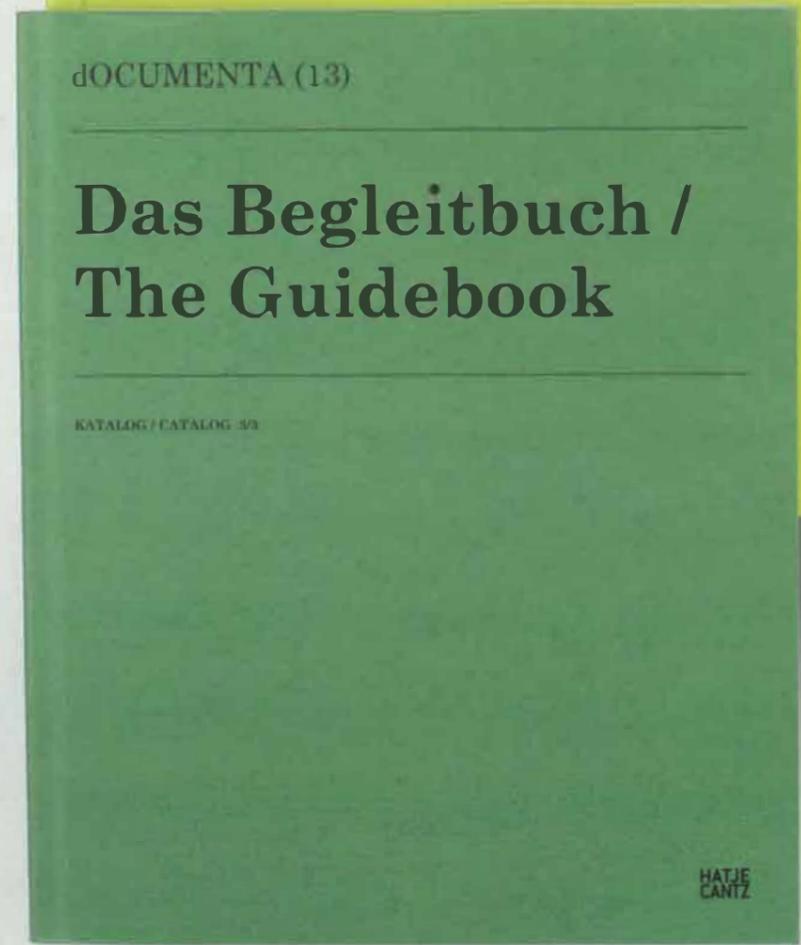
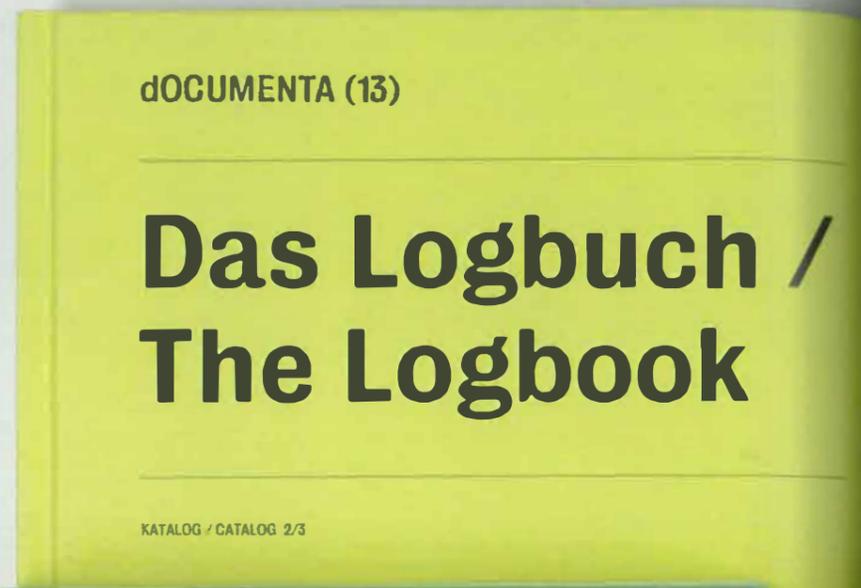
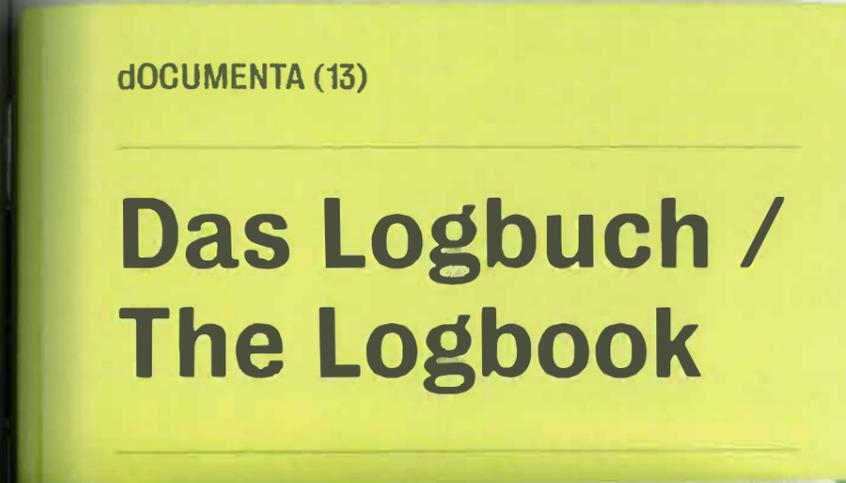


Abb.15: Titelseite des dreiteiligen Kataloges der DOCUMENTA (13), 2012 und ein Band aus der Reihe „100 Notizen – 100 Gedanken“, 2010.



216

ORANGERIE

Überlegungen zur Kartografie und Fragen von Zeit, Raum und Erfahrung in einer von künstlerischen und archivarischen Projekten im Astronomisch-Physikalischen Kabinett im Außenraum des Parks.

Considerations around mapping questions of time, space, and experience in a range of artistic and archival projects inside the Cabinet of Astronomy and Physics and outside in the park.

▼ KÜNSTLER / ARTISTS
ERSTER STOCK / FIRST FLOOR

- 16 Jean-Christophe
- 45 Peter Fischli/Diri Oeri
- 155 Jan Bielecki
- 180 Hermann Finckh

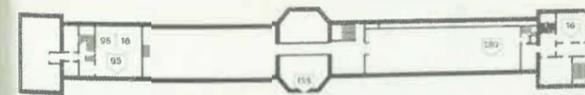
▼ KÜNSTLER / ARTISTS
ERDGESCHOSS / GROUND FLOOR

- 87 Nam June Paik
- 79 Klaus Müller
- 100 Ingrid Isenhardt
- 168 Markus Zisselsberger
- 193 Michael Zwick

▼ PERFORMANCES
ERÖFFNUNGSWOCHE /
OPENING WEEK

- 16 Ingrid Isenhardt
- 95 Peter Fischli/Diri Oeri
- 125 Ingrid Isenhardt

Erster Stock / First floor



Erdgeschoss / Ground floor

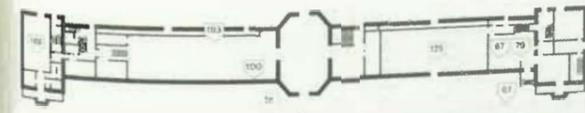


Abb.16: Der dreiteilige Katalog der dOCUMENTA (13), 2012, Ansicht einer Lageplanseite im Begleitbuch.

Ulfert Hering, 2012
 Verschleierte Malereien
 Maße variabel
 Courtesy: The Künstler
 in Auftrag gegeben und produziert von
 der dOCUMENTA (13) mit Unterstützung
 der Henrich Foundation, Baltimore, ACHA |
 Agency for Contemporary Art Exchange,
 Department of the Ludwig Museum,
 Museum of Contemporary Art, Stuttgart,
 Dutch Society/KunstStichting Peter
 Swaan, Leventis E. Meliss, Andrew Deane,
 Berndt Arpelt, Laura Dotti, Zuzana Kuchova,
 Dr. Peter Schupp, 1988 Sydney, Klaten, AG,
 Harford
 Hauptbühnenhof, Nordflügel

Attila Csörgö



Künstler

Antoni Cumella



Kühlschrank

Antoni Cumella i Serra wurde
 1913 in Granollers, Spanien,
 geboren und starb 1985. Ab 1935
 lehrte er als Professor für Keramik
 am Institut Lluís Vives, Barcelona.
 Er war Mitbegründer des MACBA
 und des FAD, Barcelona. Cumella
 erhielt die Goldmedaille der Tri-
 ennale di Milano (1936, 1951, 1957)
 und das Marconi-Diplom in Brüssel

Salvador Dalí



Künstler

verfasst und veröffentlicht. Unter
 ihnen sind Tomar mit (2009),
 A Brief Stay with the University
 (2011) und My Phantoms (2012)
 (2013/1998). Darunter befinden
 außerdem Artikel für die Zeitschriften
 ArtReview und Beaux Arts

On Demand, Chiroli, A young woman
 Dichtung: Khari Rastakorn, Dichtung: Khari

Dietmar Dath

Autor, Übersetzer



Dietmar Dath, 1970 in Wiesbaden
 geboren, lebt in Frankfurt a. M.,
 Freiburg und Leipzig. Er veröffent-
 lichte zahlreiche Romane, Erzäh-
 lungen, Essays und Sachbücher,
 u. a. Roma Luxemburg (2010).
 Die Abzählung der Arten (2008)
 Dath ist Rechtsreferent der Frankfurter
 Allgemeinen Zeitung (seit 2008),
 2001-2007) und war Chefredakteur
 der Spex, ein Magazin für Politik
 (1998-2000). 2008 wurde ihm der
 Lessing-Preis für Kritik verliehen.

100 Notizen - 100 Gedanken, hr. D. Dath, Dietmar Dath,
 München/Schöningh/Verlag

Teilnehmer: Schule für Medialität
 Begleitprogramm und Begleitprogramm
 Frankfurt 2012

Lydia Davis

Schriftstellerin, Übersetzerin



Lydia Davis, geboren 1947 in
 Northampton, Mass., lebt in
 Albany, New York. 2003 erhielt
 sie den MacArthur Fellowship.
 Kurzgeschichten und Romane
 Collected Stories of Lydia Davis
 (2009). Fast keine Erinnerung

Nº036
 Dietmar
 Dath

Mark Dion

Künstler



Mark Dion wurde 1961 in New Bed-
 ford, Massachusetts, geboren, lebt
 in New York und arbeitet weltweit.
 Er ist Co-Direktor von Mildred's
 Lane, Pennsylvania, und hatte
 Einzelausstellungen in Berkeley,
 Halle Krems (2009, 2010), im Miami
 Art Museum (2006), im MoMA
 New York (2004), sowie in San Fran-
 zisco, London (2003), Wien
 an zahlreichen Gruppenausstel-
 lungen, u. a. an Skulptur Projekte
 Münster (1997) und der Biennale in
 Sydney (2008), teil.

Kyotoqueer Kitchen, 2011-2012
 Holz, Glas, Weinflaschen, Leder, Zerkleinert
 aus Persepolis, Kollern, Eingelegte, Fische,
 Papageier, Ton, Wachs, Farbe, Draht,
 Pergament, Leder, Plastik, Textil,
 230 x 448 x 448 cm
 Installation: Richtiges Vortierbuch
 Courtesy: The Künstler
 in Auftrag gegeben und produziert von
 der dOCUMENTA (13) mit Unterstützung
 der Galerie Christian Nagel-Bachmann,
 Antwerpen, Sarah Brooker Gallery, New
 York, Carolee Georg King, Vienna in Total
 Zigaretten, Leiden, Paris, The Center for
 Creating the Archive, Milwaukee Art School,
 Visual Arts Department of the University of
 Iowa, Ludo de Biogata, Estancia de Praia e
 Cultura, Santa Domingos, Bragosa

Oratorium

Thea Djordjadze

Künstlerin



Thea Djordjadze wurde 1971 in Tbilisi
 geboren und lebt in Berlin. Sie
 hatte Einzelausstellungen im Malmö
 Kunstmuseum (2012), in der Kunst-
 Halle Basel (2009), im Kunstverein
 Nürnberg (2009), Studio Museum
 London (2007), und im Bonner
 Kunstverein (2005). Djordjadze war
 Juratinverin der Nikei Biennale
 (2008), der Biennale di Venedig (2007)
 und der Biennale di Venedig (2003).

Arbeiter, 2012
 Eine ortsbekannte Skulptur in einem
 Gewerkschafts-
 Gebäude, Berlin, Magma Berlin, London,
 Galerie Micky Schulze, Berlin, Klaten-
 Rosetti, Milan
 in Auftrag gegeben und produziert von der
 dOCUMENTA (13)
 Künstler: Beate Baur

Willie Doherty

Künstler

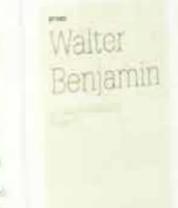


Willie Doherty wurde 1959 in
 Derry, Nordirland, geboren und
 lebt im County Donegal. Er hatte
 Einzelausstellungen im Dallas
 Museum of Art (2009), im Lenbach-
 haus, München (2007), in der
 Renaissance Society, Chicago
 (1999), und in der Tate Liverpool
 (1998). Er war Teilnehmer der
 Biennale di Venezia (2007, 2005,
 1993) und der Biennale de São
 Paulo (2003). Doherty war 1994
 und 2003 für den Turner Prize
 nominiert.

September 2012
 Ulfert Hering Installation, 100
 23 cm
 Maße variabel
 Courtesy: The Künstler, Alexander and
 Bonni, New York, Matis Gallery, London,
 Galerie Peter Köttemann, Zürich, dach,
 Dallas, Dallas, Galerie Miska, Paris, de
 Klerck, Paris, dach
 in Auftrag gegeben und produziert von der
 dOCUMENTA (13) mit Unterstützung von
 Institut d'Art, München
 Hauptbühnenhof, Nordflügel

Nikola Doll

Kunsthistorikerin, Kuratorin



Walter
 Benjamin

Kunsthistorikerin

Nikola Doll ist Kunsthistorikerin
 und Kuratorin. Zu ihren Ver-
 öffentlichungen zählen Kunst-
 geschichte im Nationalsozialismus

1991 G. Fuhrmeister und M. A.
 Springer, 2005, 2009, 1992
 Milan, 1992, 2009, 1992
 Produktion der Nationalsozialismus
 Peter er, Peter und Herfried
 Götting, Paul Kautsky u. a. die
 Ausstellungen, Wettbewerb
 100 Jahre Wissenschaften in
 Berlin (2009-2010) sowie Kunst
 und Propaganda im Selbst der
 Nationen (2007).

100 Notizen - 100 Gedanken, hr. Dath,
 Walter Benjamin, Peter Köttemann -
 Edition Miska, Köln

Trisha Donnelly

Künstlerin



Trisha Donnelly wurde in San
 Francisco geboren, wo sie lebt
 und arbeitet.

Oliver von 2004, Antwerpen
 2008
 Courtesy: The Künstler
 in Auftrag gegeben und produziert von der
 dOCUMENTA (13)
 Oliva, Köln

Sam Durant

Künstler



Sam Durant, 1961 in Seattle gebor-
 en, lebt in Los Angeles. Er hatte
 Einzelausstellungen im Abbot Kin-
 sett College of Art, Boston (2008),
 und am Museum of Contemporary
 Art, Los Angeles (2005). Er war Teil-
 nehmer der Skulpturen-Biennale

Abb. 17: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012 Übersicht mit Faksimile und ein Band aus der Reihe „100 Notizen – 100 Gedanken“, 2010.

Nº024

Mariana Castillo Deball & Roy Wagner Kojotenanthropologie. Ein Gespräch in Worten und Zeichnungen

Roy Wagner Kojotenanthropologie

Es war einmal ein Krämer, ein weißer Mann im Laden drüben im Reservat, der konnte Indianer so gut austricksen, dass sie sogar ein bisschen stolz auf ihn waren. Eines Tages traf ein Indianer an den Ladentisch und sagte zum Krämer: «Du bist ja nun der Betrüger wunder der gesamten zivilisierten Welt, aber der Iyo da, der ist noch besser als du.»

«Was, diese ausgemerkelte Kreatur?»

«Genau der. Wie würd' wenn er's dir mal beweisen?»

Also spazierte der weiße Mann hinüber zu Kojote und sagte: «Komm, wir machen einen Truckserwerb, wer besser betruhen kann.»

«Geht nicht», sagte *Kojote*, «weil ich meinen Truckserwerb zu Hause gelassen hab, und das ist zwei Tage entfernt.»

«Kein Problem», sagte *Kojote*, «weil ich dir mein Pferd leihen kann. Damit holst du dir deinen Zauber schneller als in einer New-York-Minute.»

«Keine Chancen», sagte der weiße Krämer, «denn eigentlich bin ich ein Raubtier, dem Gaul braucht nur mein Geruch zu wittern, und



keine *Lublock-Nanookkunde*, und er hat mich abgewittert.»

«Heiliger Strohsack», sagte der Kaufmann, «dann lüchle ich dir eben auch meine Klader, und wenn das Pferd den Geruch wittert es mich anstatt dich.»

Und so geschah es, heiliger Strohsack und so weiter: Kojote nahm das Pferd des Kaufmanns, zog dessen Kleider an und ritt immer davon.

Kojote: «Das, Roy, da sich man's mal wieder.»

Roy: «Was sieht man mal wieder?»

Kojote: «Wahrnehmung ist ein höchst trickreiches Ding.»

Roy: «Sich halt so trickreich wie die *Darstellung*, denn wenn du in diesen Zeilen siehst, siehst du nur, weil ich es auf dem *Wort* dargestellt habe.»

Kojote: «Da wäre ich mir nicht so sicher, es ist immer ein Trick dabei, und deine Barock-Freunde in Neuriland haben dir ja schon wenn du erst einmal begreifst, dass etwas *Täuschung* ist.»

Roy: «Oder vielleicht, dass *alles* Täuschung ist.»

Kojote: «Behindest du dich nicht am Hinde des Wissens, wenn du an dessen Anfang.»

Roy: «Und jetzt erzählst du mir gleich, dass du einem Trickserzauber zu Hause gelassen hast.»

Kojote: «Nicht ganz. Ich habe ihn direkt hier bei mir. Sieh in den Spiegel.»

Roy: «Und wieso ist Wahrnehmung nun Täuschung?»

Kojote: «Also, Roy, wir sehen nicht die Welt, die wir sehen, hören nicht die Geräusche, die wir hören, berühren nicht die Dinge, die wir berühren, und nehmen nie wahr, was wir wahrnehmen, sondern nur, dass etwas anders dazwischenkommt.»

Roy: «Was ist das denn jetzt? Eine schlaue Hundeanalogie zu Platons Höhle? Dass ihr Kaniden



...Fluch-Reaktionshemmer
...ich hab einen direkt vor mir
...was ist im Gehirn anderes als
...Psycho-Reaktionshemmer?
...es ist auch das gesamte neuronale
...es ist autonom und gleichzeitig
...was wir einen *Organismus* oder
...heißes, ist insofern die Kehrseite des
...wie es tatsächlich funktioniert, er ist
...liegende intelligente Netzwerk.»

Roy: «Und lehrt die Sache einfach um?
...doch um eine Art Spionageabwehr, eine
...das Gehirn ist das einzige Organ im Körper,
...tatsächlich zu glauben, dass es denkt
...der Kojoten auch so klein.»

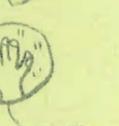
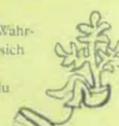
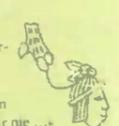
Kojote: «Das ist das was andere, das
...ich komme immer dazwischen –
...und alles andere. Ich *miss* mich aus-
...andere austricksen. Ich bin genau das, was die
...wenn sie genügend über sich wüsste, um
...daranstellen.»

Roy: «Was wir wahrnehmen ist in Wirklichkeit,
...Wahrheit ist allerdings
...eigentlich nur meint, dass
...wie man einen Gedanken wahr-
...nehmen wir jedes Mal, wenn wir
...mit der Wahrnehmung wahr,
...wir stellen das Geschehe dem
...Das Licht der Erkenntnis sehen wir nie...»

Kojote: «Das Licht uns sieht, wenn es sich selbst
...wie wir sehen und wie wir sehen ist ein
...wahr, dass wir den Akt des Wahr-
...nehmens, eine Wahrnehmung, die sich
...darstellt.»

Roy: «Ich wusste schon immer, dass du
...die *Blase*. Wenn du das Licht
...siehst, siehst du tatsächlich den
...den *Lebener* daraus macht, etwa
...oder *Sirtus*, wie die Grie-
...in anderen Worten, du *kannst*
...da ist immer eine *Plotz*
...grafe, nicht?»

Kojote: «Insofern im
...das mich selbst
...fühlen im Falle
...bewegungsmotoren,
...Wahrnehmung im Falle
...nicht kann, aber du bist in



Kojote: «Wir nehmen in jedem Fall den reflexiven Zwischentraum der Arbeit oder Energie wahr, die der Körper einsetzt, um die Welt und damit sich selbst für sich sinnvoll zu machen. Wir hinken immer einen Schritt hinter dem her, was sich tatsächlich da draußen ereignet und wovon wir nur qua Reflex erfahren. Und zwar aus demselben Grund. Was keinesfalls sehr *rational* ist. Wir hinken immer einen Schritt hinter jedem Geschehen her, das *hinter drinnen* ist, so gar in unserem Denken über das, was hier drinnen ist.»

Roy: «Uäh! Das ist ja *zweifellos* unheimlich, wenn wir sogar dann, wenn wir darüber nachdenken, dass wir einen Schritt hinterhinken, einen Schritt hinter dieses Denken zurücktreten müssen, und dann noch einen weiteren zurück, um überhaupt auch nur das zu wissen. Das würde ja heißen, dass der gesamte Prozess der Wahrnehmung und somit der *Erinnerung* rückwärts bis zu dem läuft, was wir zu tun glauben.»

Kojote: «His ganz zurück zum Anfang, so wie Wirkungen *jedes* Mal ihre eigenen Ursachen bewirken. Heißt das, wir können die Welt der Wahrnehmung nur in *unmöglichster* Richtung erfahren, und wenn wir uns zeitlich vorwärts bewegen, so ist das wie die Illusion, die die Erinnerung braucht, um sich selbst zogenüber zu führen.»

Roy: «Wie sonst würde die Erinnerung wissen, *an* was sie sich erinnern soll oder auch nur *was*? So wie wir jedes Mal, wenn wir morgens aufstehen und uns wieder *hin* denken, aus der Traumwelt hinaustreten müssen, indem wir erüben die Vergangenheit antizipieren, um sie in die Zukunft hinein zu verlängern. Ungefähr so: «Mal sehen, wie ich gestern war, damit ich mit dem Heute zurechtkomme.»»

Kojote: «So wie ich habe meinen Trickserzauber zu Hause gelassen, und jetzt muss ich umkehren und ihn holen. Denn ohne diesen Trickserzauber gäbe es kein Heute. Oder wie das was in Castaneda's Büchern die *Wahrnehmungsblase* genannt wird: die Vorstellung, dass jenseits etwas andere dazwischen uns wie eine undurchsichtige Blase umschwebt, so dass alles, was wir von der Welt sehen und wissen können, unser eigenes Bild ist oder das Bild, das von der Innenfläche der Blase zurückgeworfen wird.»

Roy: «Oder wie Wittgensteins Bemerkung im *Traktat*: «Was sich in der Sprache spricht, kann sie nicht darstellen.»»

Kojote: «Gutes Beispiel, Roy, denn Wittgenstein sah sich gezwungen, in Sprache auszudrücken, dass das *sein* er *kannte* *wort* hätte – das heißt die These – sich nicht in Sprache ausdrücken lässt. Dieser Typ hat *Katzen-Potential*, zu schade, dass er menschliche Form annehmen musste.»

Roy: «Dartüber könnte man diskutieren, Kojote, denn alles, was heute noch von ihm geblieben ist, besteht in einer Reihe von *Betrachtungen* über die Sprache, und das entspricht der Tatsache, dass Sprache eben nicht mehr ist als das.»



Abb.18: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012, „Das Buch der Bücher“, exemplarische Doppelseite.

durch ausländische, europäische und US-amerikanische Streitkräfte) eine Form der 'Normalisierung' unfaßbarer Ereignisse? Oder ist ein solches Engagement eine Form alternativen Handelns, mit dem sich das Potenzial der Kunst einsetzen und überprüfen lässt, ob diese wirksam eingreifen und die Gewalt, Ungerechtigkeit und Konflikte an diesen Orten verringern kann? Und wie hoch ist das Risiko eines solchen Handelns und eines solchen Engagements: von Kräften instrumentalisiert zu werden, die die Normalisierung dieses Zustands anstreben? Um diese Frage zu beantworten, könnte man sich fragen, ob die Kunst und ihr System der Präsentation durch Ausstellungen nicht immer irgendwie instrumentalisiert wird, sogar in Kassel, und wenn dies der Fall ist, warum sollte man eine solche Instrumentalisierung nur in nichteuropäischen oder nichtwestlichen Kontexten infrage stellen, während man diese Themen im Westen ignoriert? Oder, besser gesagt, wie kann man unter der Bedingung einer propositionalen und skeptischen Ambivalenz handeln, selbst wenn die eigenen Handlungen, ästhetischen Vorstellungen, Praktiken und Gedanken teilweise und potenziell problematisch sind? Ich habe mich entschieden, auf eine Art und Weise zu agieren, die Menschen nicht noch stärker isoliert, sondern Möglichkeiten für das Gegenteil eröffnet.

Der ursprüngliche Impuls ging nicht von der Vorstellung des Kriegszustands aus, sondern von der Idee einer Form von Kontinuität zwischen dem polarisierenden, internationalen Leben der 1970er Jahre in Kabul, als Boetti sich dort aufhielt, und unserer Zeit; er lag in der Zurückweisung des vom Krieg bestimmten Ausnahmezustands und in der Entscheidung, durch Akte radikaler Imagination *his mal* zu agieren – das heißt, als ob die Situation nicht die wäre, die sie ist, als ob es die Kontrollpunkte, Betonwände und Barrieren, den Konflikt, die Besatzung und die Militarisierung in Kabul nicht gäbe –, und zugleich das alltägliche Leben, das in einer militariserten Zone geföhrt und unvermeidlich ist, fortzusetzen.

So wurde der Künstler Mario Garcia Torres, der schon vor der DOCUMENTA (13) ein Kunstwerk geschaffen hatte, das sich auf Boettis One Hotel bezog, zu einer Recherchereise nach Kabul eingeladen, als sein Kunstwerk für die DOCUMENTA (13) schlug er vor, das alte Hotel ausfindig zu machen und zu reaktivieren. Es stellte sich heraus, dass das Gebäude, das gelegentlich als Büro genutzt wurde, während des Bürgerkriegs nicht zerstört worden war, wie Boetti behauptet hatte.¹⁸ Es wurde also 2011 von Garcia Torres als Kunstwerk der DOCUMENTA (13), als Ort, an dem sich Dinge ereignen können, angemietet. Garcia Torres machte sich daran, das aufgegebene und vergessene Anwesen zu reaktivieren und versetzte es wieder in den Zustand, in dem es sich befand, als Boetti dort lebte, pflanzte im Garten Rosen an und servierte seinen Gästen durch das Jahr 2012 hindurch Tee. Ausgehend von dieser Version des One Hotel zu einer teils realen, teils fiktionalen Raum-Zeit der Imagination für die DOCUMENTA (13). Dieses Kunstwerk in Gestalt eines Aktes der Wiederherstellung eines zeitgenössischen Kulturerbes bildet die erste Grundlage einer Präsenz der DOCUMENTA (13) in Kabul, einer Stadt im Belagerungsrunder, deren Bewohner von den Medien ständig als Akteure auf einer permanenten Bühne betrachtet werden. Eine Geschichte, die mit zeitgenössischer Kunst zu tun hat, überlagerte sich mit einer Geschichte, die mit aktuellen Ereignissen zu tun hat, und schuf

einen Ort, an dem der Druck des Belagerungsrunder nachließ und sich ein Garten öffnete, der mit Gras und Blumen gefüllt war.

Projekte wurden auch mit Künstlern in Kabul, die in Kabul kamen, wie etwa Francis Alys und Lara Favaretto, mit anderen, die sich aus der Distanz engagierten, wie etwa Dean, in der Emigration lebende afghanische Künstlerinnen Mariam Ghani, Khadim Ali und Masood Karmandy, und mit anderen, die in Kabul leben, wie Rahraw Omar, mit jungen Kunst- und Theoriestudenten aus Kabul, unter anderem Haidary, Abul Qasem Poushtan und Moinan Tahir. Seminare der DOCUMENTA (13). In dem ersten Semester des Jahres 2012 bot die Überlagerung des Lebens in Kabul der 1970er Jahre führte, mit aktuellen Erfahrungen verbunden, um eine Reihe von Seminaren mit Studenten aus Kabul, afghanischen und internationalen Künstlern, Philosophen zu initiieren. Vor dem Hintergrund dieser Seminare wurde über die Rolle der Imagination als politisches Instrument debattiert, die Möglichkeit, künstlerische Praxis in der Theorie in theoretischen Konferenzen erörtert, die an der bildenden Kunst der Universität Kabul, im Queen Mary Center for Contemporary Arts Afghanistan (CCAC – Centre for Contemporary Arts Afghanistan) von Goshka Macuga und Christoph Menke) sowie in privaten Seminaren wie 'seeing studies' mit Natasha Saeed, Haidary, Ashkan Sepahvand, aber auch im Rahmen des Diskussionsforum bei Afghan Film diskutiert, dort ging es um das afghanische Dokumentarfilmmaterial aus den 1970er Jahren, das von Mariam Ghani und Padma archivierte, bewahrungsort des Zeitgenössischen kommentieren. Seminare drehten sich um Materialien und ihre Informationen, darunter Michael Rakotz' Workshop 'beton', der in einer Höhle in Bamijan stattfand, inspiriert von den Nischen, wo bis zu ihrer Zerstörung während der 2001 die gigantischen Buddha-Statuen gestanden hatten.

Der Krieg schafft Fakten. Auch die Kunst schafft eine andere Art von Fakten. Hier stellt sich die Frage: Wie kann man an Orten und unter Bedingungen, in denen man keine offene Position beziehen kann – weil die Bedingungen den Zusammenbruch des gesamten Projekts bedeuten würden – Kunst bestärken? Wann kann ein Geheimnis nicht zu einem Akt werden, sondern ein Akt mutigen Engagements sein?

Der Körper, neu positioniert und als Zeuge positioniert, ein Foto, und manchmal stirbt er. Dies steht im Zentrum Rabih Mroués Arbeit für die DOCUMENTA (13) als akademische Lecture-Performance (und eine Installation) Einsatz von Mobiltelefonen während der Aufnahmen 2011/12 untersuchen. Mroués Arbeit umfasst kinematische und ruckelnde Videos, die von Demonstranten gezeuget mit ihren Mobiltelefonen aufgenommen und internet gestellt wurden; manche wurden von Mroués (geschossen), die starben, als sie paradržterische Ermordung aufzeichneten. Die Kamera ist jetzt ein Teil des Körpers, und so, wie der Körper desjenigen, der gefährdet ist, so ist auch das Leben der Bilder gefährdet. Die Kamera wird benutzt, um das Denken zu reduzieren, um sie zu ihnen und durch sie zu denken.



One Hotel, Kabul, 1972

Abb.20: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der DOCUMENTA (13), 2012, „Das Buch der Bücher“, exemplarische Doppelseite.

Die documenta 5 wird von vielen als die einflussreichste in der Geschichte der documenta-Ausstellungen erachtet und repräsentiert „eine Art Prähistorie des Mediums Großausstellung, ohne antiquiert zu erscheinen.“¹¹³ 1992, wurde diese documenta wiederum Inhalt der Ausstellung „Wiedervorlage – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972“. Der Kurator Okwui Enwesor¹¹⁴ hält in diesem Zusammenhang fest, dass diese documenta „neue Horizonte eröffnete“¹¹⁵ und eine Wende markiert, da es bis zu diesem Zeitpunkt keiner Ausstellung gelungen war, auch nur annähernd eine solche kritische Energie zu entfesseln und eine Reihe von Kraftfeldern zur Wirkung zu bringen, innerhalb derer die Kunst nicht mehr als ein lineares Fortführen der historischen Avantgardeströmungen betrachtet werden konnte, sondern als eine Art Abschied vom Bild der künstlerischen Praxis.¹¹⁶ Enwesor verweist des Weiteren auf „eine neue Art von kuratorischer Praxis“, die Harald Szeemann entwickelte, „um auf die Veränderungen der künstlerischen Sprache zu reagieren: durch einen Wandel der Medien und die kritische Einführung der Zeitlichkeit als eines nicht greifbaren und doch materiellen Aspekts dessen, was eine Ausstellung war.“¹¹⁷ Zusammen gefasst liegt ihre große Bedeutung in der spannungsvollen Gegenüberstellung von künstlerischen und nichtkünstlerischen Bildwelten und deren Befragung. Die künstlerischen Praktiken reichten jetzt über Malerei, Skulptur und Architektur hinaus und stellten sich in Form von „Aktionen und Ereignisse, Fotografien und Videos, Steinkreise und Diskussionsräume als Kunstwerke“¹¹⁸ dar. Dieses neue Ausstellungskonzept und die dazugehörige dichte Materialsammlung verlangte eine Erklärung, die vier mal täglich in Form eines 8minütigen „audiovisuellen Vorwortes“ von Bazon Brock zu 2000 Dias den theoretischen Überbau leistete. Diese Besucherschule wurde dem Publikum von der Leitung empfohlen und gehörte wie der Katalog und den Videodokumentationen zur Informationsstruktur der Ausstellung. „Die systematisierende, rationale Absicht des Sammelns und Ordnen von Informationen, zugleich die offene Struktur der Ausstellung, spiegelt sich in Aufmachung und Funktion des zugehörigen Druckwerks“,¹¹⁹ konstatiert Kimpel. Hier wird klar, wie unerlässlich der Katalog im Rahmen dieser Ausstellung in seiner Bedeutung als Wissensraum war und ist, denn bis heute wird er wie eine Enzyklopädie verstanden.

Im Gegensatz zu den vorausgegangenen documenta-Ausstellungen wurde hier auf eine mehrbändige Publikation verzichtet und eine Begleitpublikation in Form eines Plastik-Ringordners mit einer Loseblatt-Sammlung¹²⁰, die in 25 Register unterteilt war, entwickelt (Abb. 7–14).

Dieses Gestaltungsprinzip entspricht in seiner Wirkung und seinem haptischen Erlebnis einer Ereignisstruktur, vielleicht entstanden aus der ursprünglichen Idee des kuratorischen Konzeptes.

¹¹³ Okwui ENWESOR, Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit, in: Roland NACHTIGÄLLER, Friedhelm SCHARF, Karin STENGEL (Hg.), Wiedervorlage d5: Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Schriftenreihe des documenta Archivs Bd. 8, Kassel 2001 S. 41.

¹¹⁴ Okwui ENWESOR war künstlerischer Leiter zahlreicher Großausstellungen. Nach der Leitung der zweiten Johannesburg Biennale in Südafrika 1996-1997, war er im Zeitraum von 1998-2002 der künstlerische Leiter der documenta 11. Es folgten 2006 die Biennale für zeitgenössische Kunst in Sevilla, 2007-2008 die 7. Gwangju Biennale in Südkorea, 2012 La Triennale in Paris. 2013 wurde er für die 56. Biennale von Venedig im Jahr 2015 ernannt.

¹¹⁵ Okwui ENWESOR, Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit, in: Roland NACHTIGÄLLER, Friedhelm SCHARF, Karin STENGEL (Hg.), Wiedervorlage d5: Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Schriftenreihe des documenta Archivs Bd. 8, Kassel 2001, S. 40.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Dirk SCHWARZE, in: <http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv/02265/>, (Stand: 31.3.2015).

¹¹⁹ Harald KIMPEL, documenta – Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern, Köln 2002, S. 75.

¹²⁰ Diese Publikation wurde von Harald Szeemann und Ed Ruscha konzipiert. Karl Oskar Blase war für die Umsetzung des „Audiovisuellen Vorwortes“ sowie alle weiteren Videodokumentationen der documenta 5, verantwortlich. Er ist ein bedeutender Grafiker und emeritierter Professor der Kunsthochschule Kassel. Er war bereits als Künstler in der Abteilung Graphik der documenta III und der documenta 8 vertreten war. So war er in den Jahren 1968, 1972, 1977 und 1987 mit seinen Plakaten, Signets und Kataloge für die 4. documenta, documenta 6 und documenta 8 tätig. Er drehte desweiteren die Videodokumentation zur 6. documenta. Blases umfangreiches Videoarchiv, das diese Bänder einschließt, wurde digitalisiert und befindet sich zur Einsicht auch alle im Bestand der Mediathek des ZKM_Karlsruhe. Vgl. hierzu auch Karl Oskar BLASE, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Oskar_Blase, (Stand: 11.03.2015).

Es trägt die Prozesshaftigkeit in seiner Bedienung – Öffnen des Ordners, Entsichern des Riegels, Öffnen der Bindung, Einheften des Dokuments, Schließen der Bindung, Sichern des Gesammelten – und überträgt diese sowie den Aspekt des Erweiterns in den Katalog. Der Besucher war aktiv aufgefordert, sich eigenständig Informationen zu beschaffen, die er dann in den dafür vorgesehenen Registern 19¹²¹ bis 24 abheften konnte. Mit diesem Prinzip konnte oder vielmehr kann jeder Katalog individuell mit selbst gestaltetem Bild- und Textmaterial, sowie Presseberichten ergänzt und erweitert werden. Die unbelegten Register bieten im übertragenen Sinn Raum für die eigene Sicht auf die Ausstellung. Jeder Katalog kann – so individuell wie jeder Besucher – mitgestaltet, aber auch neu angeordnet werden. Das Cover des Ordners – von dem Künstler Ed Ruscha entworfen –, das eine Anordnung von Ameisen zeigt, die den Schriftzug documenta 5 formieren, könnte auch als Verweis auf das „Zusammen-tragen“ verstanden werden (Abb. 14). Nach über vierzig Jahren lässt dieses Bild sicher noch mehr Raum für Interpretationen zu. Gerade an diesem Ringordner-System lässt sich erkennen, dass weder der Wissensraum, noch die Dokumentation in einem Ausstellungskatalog festgeschrieben sind und erweiterbar sein können. Der Besucher wird somit als Teil der Ausstellung bedacht. Hier wurde ein Konzept entwickelt, das die Möglichkeit bietet, sich als Teilnehmer Raum zu verschaffen, in dem die „eigene Geschichte“ in Text und Bild erinnert und verankert werden kann. Diese Idee zeugt von einem außergewöhnlichen und innovativen Umgang mit dem Medium Ausstellungskatalog, auch im Hinblick auf die Produktionsverfahren der damaligen Zeit. Auf der anderen Seite kann aber gerade diese Transformation des Kataloges als selbstreferenziell und überfordernd verstanden werden. Dieser Gedanke lässt sich aber auch 1:1 auf den dreiteiligen Katalog zur dOCUMENTA (13) übertragen, der jetzt im Folgenden in gleicher Vorgehensweise analysiert werden soll (Abb. 7–20).

Die dOCUMENTA (13) unter der künstlerischen Leitung von Carolyn Christov-Bakargiev gilt bis dato als die globalisierteste und zeigte sich wie keine andere so offen gegenüber Fragen zu Politik, Ökonomie und Ökologie. Der Kunstkritiker Dirk Schwarze¹²² vermerkte hierzu:

„Keine Frage unserer Gegenwart, die nicht berührt wurde, keine Kulturregion, die nicht bedacht wurde, keine Form der Kunst, die nicht zu sehen war. In der Tat war diese documenta weit mehr als eine Ausstellung – eine kulturelle Manifestation, die von der Gegenwart bis zu den Ursprüngen unseres Weltalls zurückgriff.“¹²³

Unter dem Leitmotiv „Collapse and Recovery“ präsentierte sich ein sehr vielschichtiges und umfassendes Konzept, das sich mit „den für die Gesellschaft wichtigen Fragen zur Kunst und Philosophie, zum Kreislauf von Zerstörung und Wiederaufbau und zur Frage nach der gegenseitigen Befruchtung von Kunst und Wissenschaft“¹²⁴ auseinandersetzte. Trotz ihrer Komplexität und starken politischen Ausrichtung wurde die Ausstellung als sehr sinnlich wahrgenommen. Die Dichte der dOCUMENTA (13) sowie die verschiedenen Programme zur Wissensproduktion, wie beispielsweise Seminare, Kongresse und Vorträge im Rahmen dieser Großausstellung verweisen auf einen immensen Wissensraum, der „verwaltet“ und dokumentiert werden musste. Dies bringt auch die dreiteilige Publikation der Ausstellung mit ihrer modularen und ineinandergreifenden Umsetzung zum Ausdruck. Ein nicht zu unterschätzender Moment für die Analyse dieses mehrteiligen Kataloges ist auch die Frage, wie damit umgegangen wurde, dass sich unterschiedliche Ausstellungsstationen dezentral – also zeitgleich und nicht als Wanderausstellung – über den Globus erstreckten: Die Destinationen der dOCUMENTA (13) waren in Kassel, Kabul und Bamiyan, Alexandria und Kairo und in Banff.

¹²¹ Bemerkenswert ist das Register 19. Hier sollte das 80-seitige Verzeichnis der ausgestellten Werke abgeheftet werden, was nach ausführlicher Recherche in Antiquariaten – in kaum einem Katalog vorhanden ist.

¹²² Dirk SCHWARZE, in: <http://dirkschwarze.net/2014/07/05/mehr-als-eine-kunstaussstellung/>, (Stand: 08.08.2014). Dirk Schwarze ist Kunstkritiker und Vorsitzender des documenta forums. In dieser Funktion setzt er sich intensiv mit der documenta-Geschichte auseinander. Vgl. hierzu auch: Dirk SCHWARZE, Meilensteine – Die documenta 1 bis 13. Kunstwerke und Künstler, Kassel 2012.

¹²³ Ebenda.

¹²⁴ Ebenda.

Im Gegensatz zur documenta 5, bei der die Vorlaufzeit der Ausstellung und dem Katalog im Wesentlichen dem Prozess zur Entwicklung des kuratorischen Konzeptes¹²⁵ geschuldet war, konnte die dOCUMENTA (13) mit einem völlig anderen Selbstverständnis auf den Weg gebracht werden.

Bereits 18 Monate vor der Ausstellungseröffnung in Kassel startete die Publikationsreihe „100 Notizen – 100 Gedanken“ in Form von Notizheften (Abb. 17), in denen Autoren verschiedenster Disziplinen – von der Anthropologie, der Naturwissenschaft, der Philosophie, der Psychologie, der Physik, über Ökonomie, Politikwissenschaften, Literatur- und Sprachwissenschaften bis hin zu Dichtung und Kunst – aus aller Welt eingeladen wurden, um einen Beitrag zu leisten. So entstand noch vor der Ausstellung eine unabhängige Publikationsreihe, die eine Vielfalt unterschiedlichster Inhalte¹²⁶, beispielsweise mit notizhaften Faksimiles, sowie Essays und Gespräche, als auch Künstlerbücher hervorbrachte. Auf dieses Gedankengut konnte selektiv, nach Interessensschwerpunkten, zugegriffen werden. Mit dieser Gedankensammlung wollte Carolyn Christoph-Barkargiev in Zusammenarbeit mit Chuz Martinez, der Leiterin der kuratorischen Abteilung, einen Raum innerhalb der Ausstellung selbst schaffen, und formulierte ihre Absicht in einem Interview: „dass wir über die Kunst hinausgehen müssen, um zum Kern der Kunst vorzudringen.“¹²⁷ Im Zusammenhang dieser Untersuchung zeigt gerade diese Idee beispielhaft eine mögliche Überschneidung der Bedeutungsräume von Wissen, Dokumentation und Erinnerung. Denn diese Serie trat geschlossen im ersten Band des dreiteiligen Kataloges, in „Das Buch der Bücher“ (Abb. 14–20) wieder auf und wurde um weitere Informationen zu den Teilnehmenden und deren Werke, sowie hinführende Essays, einer Leseliste und einem Stichwortverzeichnis erweitert. Auch wenn der Titel dieses ersten Bandes im ersten Moment sehr vermessen klingt, weist Christoph-Barkargiev dem Katalog eine bedeutende und tragende Rolle zu: „Mehr denn je kommt Büchern eine Schlüsselrolle in der Entwicklung der Ideen zu, die zur dOCUMENTA (13) hinführen, und ich würde sogar sagen, dass es einen Teil der dOCUMENTA (13) gibt, der nur in den Publikationen stattfindet.“¹²⁸ Das kuratorische Konzept begriff die Möglichkeiten, den Katalog als eigenständigen Raum, eine Art Bibliothek der Gedanken, zu nutzen. Allerdings muss in diesem Zusammenhang auch erwähnt werden, dass dem Besucher mit dem Gestaltungsprinzip der Katalogtrilogie – sofern er den ersten Katalogteil nicht erworben hatte – ein Teil der Ausstellung nur schwer zugänglich war, denn den Reichtum dieses theoretischen Überbaus – 816 Seiten mit 1220 Abbildungen – über Texttafeln in der Ausstellung aufzunehmen ist fast unmöglich. Dies macht deutlich, dass dem Besucher, der diese Großausstellung in ihrem Zusammenhang begreifen wollte, entweder eine inhaltliche Vorbereitung oder eine während dem Ausstellungsbesuch eigene Dokumentation in Text und Bild abverlangte.

Aufgrund der inhaltlichen Komplexität, der Dichte der Exponate, als auch im Hinblick auf die Weitläufigkeit der Ausstellungsorte war der dritte Band unter dem Titel „Das Begleitbuch“ (Abb. 15) in seiner Rolle als Kurzführer ein unerlässliches Medium. Er fungierte neben der Vorstellung aller teilnehmenden Künstler und begleitenden Texten als Erzähler des räumlichen Konzeptes und bot einen Rundgang durch die Ausstellung. Desweiteren informierte dieser Begleiter über die Workshops, Vorträge

¹²⁵ Welche enorme „Kanonverschiebung“ innerhalb der documenta-Reihe stattgefunden hat, kann im Zusammenhang dieser Arbeit nicht vertieft werden, dennoch lässt sich diese bereits anhand der einführenden Worten der beiden Publikationen ablesen. Während Harald Szeemann dem Leser in seiner Einführung die zweijährige Vorbereitungszeit und den mit allen Widerständen verbundenen Prozess bis zum letzten Ausstellungskonzept schildert, sowie eine Sehmethode vorschlägt, damit sich die Ausstellung und ihre Intensionen erklären, stellt Carolyn Christov-Barkargiev ihrer mehrbändigen Publikation einzig eine Widmung ihrer Absichten voran und bezieht sich im Vorwort des ersten Bandes auf ein über zwei Jahre prozesshaft initiiertes Publikationsprojekt, das bereits auf die Teilnehmer der dOCUMENTA (13) verwiesen hat und desweiteren Bezug zu den 4 weiteren Ausstellungsstandorten nimmt. Vgl. hierzu auch Oliver MARCHART in: Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennalisierung. Marius BABIAS (Hg.), Köln 2008.

¹²⁶ Die Reihe wird, – sofern man sie komplett vor sich liegen hat – wenn man sie aufblättert, über eine Fotografie des Fridericia num von 1941, als auch Ansichten einer Installation von Wilhelm Loth anlässlich der documenta III von 1964 zusammengeführt, wenn man den Ausschnitt des Frontispiz, das in jedem Notizbuch enthalten war, übereinander legt. Vgl. hierzu auch: <http://page-online.de/kreation/leftloft-fuer-documenta-13/>, (Stand: 04.04.2015). Hier wird zum Beispiel auf eine spielerische Weise der Gestaltung aktiv zum Recherchieren und Erinnern beigetragen.

¹²⁷ Carolyn CHRISTOPH-BAKARGIEV, in: <http://www.hatjecantz.de/carolyn-christov-bakargiev-5197-0.html>, (Stand: 02.04.2015).

¹²⁸ Ebenda.

und Konferenzen, aus denen das Konzept der „Vielleicht Vermittlung und andere Programme“¹²⁹ bestand. Der zweite Band, den es noch zu beschreiben gilt, trägt den Titel „Das Logbuch“ (Abb. 16) Hier wird die Ausstellung in ihrem Entstehungsprozess mit all ihren Wendungen durch Interviews und Korrespondenzen dokumentiert. Die persönliche Fotoserie der künstlerischen Leiterin erinnert an die vielen Begegnungen, zeigt ihre Eindrücke und dokumentiert ebenfalls Arbeitssituationen und -prozesse.

Laut Christoph-Barkargiev wird dem Leser mit diesem Band ein „tiefer Einblick in den Entstehungsprozess“¹³⁰ gegeben. Festzuhalten ist jedoch hierbei, dass das Logbuch mit seiner Gestaltung nur bedingt teilhaben lässt. Während die einführenden Seiten der einzelnen Kapitel zur Entstehung der dOCUMENTA (13), den Ausstellungseröffnungen in Kassel und Kabul, als auch die Bildunterschriften und Gespräche – in deutsch und englisch – eine sehr überzeugende Dokumentation darstellen, zeugen die in schwarz-weiß gehaltenen Schnappschüsse – ausgespart auf sonst hellgrünem Untergrund gedruckt – zwar von vielen Begegnungen in unterschiedlichsten Gefühlslagen, sind aber aufgrund ihrer kleinen Formate und ihrer unterschiedlichen Bildqualität ausschließlich für die Beteiligten von Belang und zahlen allenfalls auf deren Erinnerung ein. Der in Farbfotografien – auf weißem Papiergrund gedruckte – visualisierte Rundgang durch die Ausstellungsorte mischt Objekte in Nahaufnahmen und Filmstills mit Eindrücken von Exponaten im Ensemble, als auch zufällige Situationen von Besuchern in Rauminstallationen. Während dem Ausstellungsrundgang in Kassel auf 66 Doppelseiten gefolgt werden kann, erhält man zur Ausstellung in Kabul gerade einmal Einblick auf vier Doppelseiten, davon Schnappschüsse Beteiligter bei Vorträgen, dem Aufbau und bei der Ausstellungseröffnung und nur wenige Eindrücke zu den Exponaten. Die Außenstandorte Alexandria und Kairo, sowie Banff werden als Postskriptum angeführt und – wiederum auf hellgrünem Grund mit schwarz-weißen Fotografien – in Form von kurzen Logbuch-Eintragungen erläutert. Im Hinblick auf die Tatsache, dass alle Orte in der Titelei gleichwertig aufgeführt sind, erscheint dies als Dokumentation unverhältnismäßig repräsentiert. Das Begleitbuch hingegen, das bereits in seiner Funktion beschrieben wurde, repräsentiert dagegen die Ausstellung in Kabul – bis auf eine fehlende deutsche Übersetzung der Künstlertexte – gleichwertig in der selben Form der Darstellung wie in Kassel, die Beschreibungen der Seminare, Vorträge und Workshops in Alexandria, Kairo sowie in Banff sind ebenfalls in gleicher Darstellung zweisprachig erläutert.

Auch wenn die Gestaltung dieser Katalogtrilogie eine Zusammengehörigkeit repräsentiert, wurden dennoch alle drei Kataloge entsprechend ihrer inhaltlichen Funktion und ihrem Einsatz betitelt und konzipiert. Jeder Band erschien in einem anderen Format und der Titel auf unterschiedlichen Grüntönen (Abb. 15–16). Während „Das Buch der Bücher“ (Band 1/3) und das „Logbuch“ (Band 2/3) wirkungsvoll, mit einem festen Einband und zweierlei gefärbtem Naturpapier für die Seiten gestaltet wurden, zeigte sich das „Begleitbuch“ (Band 3/3) als kleinformatige Broschüre mit weißem Papier für die Innenseiten.

¹²⁹ In einem Presstext wurde das sehr große und breite Vermittlungsprogramm vorgestellt, und eine Erläuterung zum Titel „Vielleicht Vermittlung und andere Programme“ gegeben. Vgl. hierzu auch den ersten Absatz: „Das »Vielleicht« reflektiert die Tatsache, dass Wissen schwer zu formulieren und auf den Punkt zu bringen ist und dass Kunst und künstlerische Forschung oft jede Form von festgelegter Bedeutung zu vermeiden suchen. Das »Vielleicht« verweist, in einem positiven Sinn, auf das Fehlen von Gewissheit und allgemeinen Aussagen, die das Ganze repräsentieren. Es ist vielmehr ein Zeichen für ein aktives Überdenken, wie Wissen im Kontext von Kunst vorgestellt wird. Dieses Programm beschäftigt sich mit der Herausforderung, die Kunst für den Wunsch nach Stimmigkeit darstellt; es stellt unsere Sucht nach Worten infrage und will dazu anregen, innerhalb verschiedener Ideen und Logiken zu agieren. Es signalisiert die Unmöglichkeit, Kunst – oder irgendeine andere komplexe Form von Wissen – auf eine einzige Erklärung, Frage oder Thematik oder auf ein einziges Paradigma zu reduzieren.“ In: http://www3.documenta.de/fileadmin/press/for_the_press/press_kit/de/5_Maybe_DE.pdf, (Stand: 02.04.2015).

¹³⁰ Vgl. hierzu ein Interview mit Carolyn Christoph Barkargiev im Magazin des Hatje Cantz Verlages, in: <http://www.hatjecantz.de/carolyn-christov-bakargiev-5197-0.html>, (Stand: 02.04.2015).

Alle drei Titel sowie die Notizbuchreihe sind ausschließlich typografisch gestaltet, wobei auch das Visual – um nicht Nicht-Logo sagen zu müssen – und die Schriften¹³¹ bei allen Drucksorten variierten. Das Raster für „Das Buch der Bücher“ und „Das Logbuch“ ist durchgehend zweispaltig angelegt und funktioniert nach dem gleichen strengen Prinzip wie auch der dokumenta 5 Katalog von 1972. Einzig „Das Begleitbuch“ wurde aufgrund seiner Nutzung in der Ausstellung und dem zweisprachigen Konzept als Dreispalter konzipiert. Bilder, Zeichnungen und Faksimile, die in Verbindung mit Texten dokumentierend fungieren, sind grundsätzlich in schwarz-weiß gedruckt, wobei der restliche Untergrund in einem hellen grün gehalten ist und durch dieses Gestaltungsprinzip auf den Wissensraum und den dokumentierenden Gedanken verweisen. Exponate und Kunstwerke dagegen werden grundsätzlich in Farbe gezeigt, um optisch besser erinnert werden zu können. Auch hier ist eine Parallele zum documenta 5 Katalog zu erkennen. In Anbetracht der Tatsache, dass aber auch andere Bildwelten als Kunst betrachtet werden sollten, wurden hier signifikante Bilder – wie zum Beispiel die damals aktuelle Werbekampagne für AFRI-COLA – farbig gedruckt. Lagepläne werden bei beiden Katalogen als architektonische Aufsicht¹³² in fast identischem Grössenverhältnis verwendet. Während beim documenta 5 Katalog eine zweite Farbe (orange) lediglich als Markierung und Verweis der Räume eingesetzt wurde, wurden die Pläne für die dOCUMENTA (13) mit Nummern zum Verweis auf die Teilnehmer, die in einer Legende daneben aufgeführt wurden, gestaltet. Verweise auf die zeitliche Entstehung geben beim dOCUMENTA (13) Katalog die Mischung von Schriften mit mehreren Schnitten, beim documenta 5-Katalog die konsequente Gestaltung nach den Regeln der Schweizer Typografie¹³³.

Es kann resümiert werden, dass beide Ausstellungskataloge als stilprägend gesehen werden können und mit den eingangs festgelegten Bedeutungsräumen sehr gezielt umgegangen wurde. Auch wenn die Dichte einer Großausstellung eine geradezu unbezwingbare Menge von Wissen darstellt, kann gerade hier eine Kanonisierung sichtbar gemacht werden, bei der nicht nur die zeitgenössische Kunst dokumentiert, sondern ein wesentlicher Beitrag zum kollektiven Erinnern geleistet wird und damit im kulturellen Gedächtnis verankert bleibt.

¹³¹ Nach einem ähnlichen Wirkungsprinzip wurden Schriftfamilien in verschiedenen Schnitten gemischt. So verwendete der Band 1/3 Schriftschnitte der Schriften Century Schoolbook, Graphik, Glypha und Plantin, der Band 2/3 die Schnitte der Schriften Bureau Grottesque und Graphik, der Band 3/3 wurde mit den Schnitten der Schriften Century Schoolbook, Graphik gesetzt. Die Umsetzung wurde dem Wunsch, dass die Designsprache der documenta offen, flexibel, spielerisch, einfach und funktional sein sollte und zugleich die Geschichte der documenta würdigt, sehr gerecht. Vgl. hierzu auch: Sabine DANEK, in: http://page-online.de/kreation/documenta_13_1/, (Stand: 11.04.2015).

¹³² Für wiederkehrende Besucher bedeutet dies eine leichtere Orientierungsmöglichkeit in dem mittlerweile sehr erweiterten Ausstellungsräumen.

¹³³ Unter Schweizer Typografie versteht man im allgemeinen die auf der „Neuen Typografie“ basierenden Gestaltungsrichtung der Typografie seit den 1950er Jahren, die gekennzeichnet war durch den Einsatz von Gestaltungsrastern, Groteskschriften mit wenigen Schnitten und einem gezielten Umgang mit extremen Weissräumen. Auf Schmuckelemente wurde verzichtet. Die berühmteste Schrift in diesem Zusammenhang stellt die Helvetica dar, die auch im documenta 5 Katalog zum Einsatz kam. Vgl. hierzu auch: Viktor MALSÝ, Lars MÜLLER: Helvetica forever. Geschichte einer Schrift, Viktor MALSÝ, Lars MÜLLER (Hg.), Baden 2007.

Conclusio und Ausblick

Zu Beginn der Conclusio steht der Versuch die Ergebnisse der Untersuchungen dieser Arbeit zusammenzufassen. An erster Stelle steht dabei der Gedanke, dass der Katalog eine Manifestierung von Entscheidungen darstellt, die sich anhand der drei Bedeutungsräume sowohl vom Leser nachvollziehen, als auch von den Ausstellungsmachern auf individuelle Weise anwenden lassen. Beispielfähig lässt sich dies an den beiden Ausstellungskatalogen, die im Vorausgegangenen analysiert wurden, aufzeigen. Die drei Bedeutungsräume lassen sich sogar anwenden, wenn sich die Kuratoren und alle Beteiligten einem Paradigmenwechsel unterworfen sehen, wie am Beispiel der documenta 5. Oder wenn, wie bei der dOCUMENTA (13), der Katalog als ein Exponat der Ausstellung fungiert.

Als Harald Szeemann den Katalog zur documenta 1972 erdachte, gab es weder Internet noch digitale Medien, die für eine Kataloggestaltung in Frage kamen. Vierzig Jahre später war das begleitende Hauptmedium der dOCUMENTA (13) immer noch der gedruckte Katalog. Zwar gab es Abformate und Ergänzungen in digitaler Form, das zentrale Medium war aber das Buch. Die Gründe für diese Entscheidung beschreibt Bettina Funcke, die für die Publikationsabteilung der Ausstellung verantwortlich war und diesbezüglich die Archivierung anführt, das dauerhafte Objekt, das nicht einfach so gelöscht werden kann: Auf Webseiten werden diskursive Formate natürlich auch bewahrt und exzellent vertrieben, aber jede Webseite kann vom einem auf den anderen Tag verschwinden, sobald sie ihren Schirmherren verliert. So sind heute beispielsweise die aufgezeichneten Diskussionen der documenta 11 schon nicht mehr zugänglich, die daraus entstandenen „Plattform“-Bücher aber in allen Bibliotheken vorhanden.¹³⁴

Darüber hinaus verfolgen die digitalen Medien ganz andere Schwerpunkte für ihre Nutzer, was maßgeblich für die Gestaltung ist: Ganz gleich ob Browser, mobiles Endgerät (APP) oder ganze Dateien auf Speichermedien, das Gerät und die Benutzeroberfläche bestimmen die Gestaltung, die der Nutzer, wie zum Beispiel beim E-Book, gegebenenfalls selbst verändern kann.

Die Schriftgröße und Schriftart sowie Bildgröße kann verkleinert oder vergrößert werden, welches zur Veränderung der Oberfläche führt und somit bei der Seitenaufteilung eine sehr eingeschränkte Gestaltung zulässt. Diese Dinge müssen bei der Gestaltung mitkalkuliert werden, während die Typographie, Anordnung und Proportionen von Bild und Schrift bei gedruckten Katalogen festgelegt werden kann.¹³⁵

Wenn also die Macher einer Ausstellung den Katalog in Buchform denken, und eben nicht als digitales Format, und dabei die drei markierten Bedeutungsräume berücksichtigen, dann kommen sie vielleicht dem Prozess der Ausstellungsentstehung am nächsten: Es gibt einen Anfang und ein Ende. Sowohl im Denken vor und während der Ausstellung, als auch im Ausstellungskatalog. Diese vorgegebene lineare Struktur der Buchform ist, neben dem Haptischen, die besondere Qualität dieses Mediums und lässt sich gestalterisch nutzen. Die Verantwortlichen können sich auf die Gesetzmäßigkeiten der Buchgestaltung verlassen, um für ihre Arbeit einen Zugewinn an Bedeutung zu erwirken: Das dort Eingeschriebene kann über viele Jahre, bibliothekarisch gepflegt, die Grundlage für die Gestaltung aller anderen Medien sein – ganz gleich wann und wie dafür Bedarf besteht.

So lässt sich die Nutzung der Buchform als ein Pflichtprogramm verstehen. Dem widerspricht nicht, dass der Interessierte am Rechner nicht auch die Möglichkeit erhalten kann, zusätzlich zu surfen, den Browser zu nutzen, Dateien einzusehen und sich verlinken zu können.

¹³⁴ Bettina FUNCKE, in: <http://www.boersenblatt.net/503344/>, (Stand: 11.04.2015).

¹³⁵ Tom ISING, in: <http://www.lenbachhaus.de/blog/?p=2955>. (Stand: 11.04.2015). Er konzipierte mit seiner Agentur Herburg Weiland den digitalen Katalog zur Ausstellung „Playtime“ 2013 für das Lenbachhaus in München.

Die digitale Art der Aufbereitung wäre dann die Kür. Diese Arbeit behandelt somit die Pflicht, das Wesentliche, das ein Katalog leisten muss. Dabei entspricht der Katalog, wie eingangs beschrieben, schon von seiner Wortbedeutung her einem Verzeichnis. Es geht beim Katalogisieren also um Quantität – weshalb ein guter Katalog dem Wesen nach nicht zwangsläufig einem guten Buch entsprechen muss. Ein guter Ausstellungskatalog ist aber im Idealfall auch ein gutes Buch. Es liegt im Wesen des Kataloges, dass er zu einem großen Umfang anwachsen kann, schließlich hat er den Anspruch umfassend zu sein.

Pontus Hulten, der eingangs dieser Arbeit vorgestellt wurde, fasst es nach seinen vielen Erfahrungen, die er beim Konzipieren seiner Ausstellungen gemacht hat, folgendermaßen: „Es besteht offenkundig eine Befriedigung darin, eine große Menge von einzelnen Dingen zu formen, geschriebenen Ideen und Inhalten eine optische Form zu geben, das Unsichtbare zu formulieren“ und beschreibt im weiteren auch die Freude, „einen solchen Gegenstand zu formen, wenn er dann in Tausenden von Kopien reproduziert wird.“¹³⁶

Beim documenta 5 Katalog findet eine Transformation der Ausstellung in den Katalog statt, weil es der Gestaltung gelingt, das Konzept Katalog aufzubrechen – so wie das Konzept der documenta durch den kuratorischen Ansatz Szeemanns aufgebrochen wurde – indem sie den Leser beim Katalogisieren mit einbezieht. Bei der dOCUMENTA (13) ist der Reichtum des Gedankenguts zur Ausstellung und dessen Aufbereitung ein wesentlicher Teil des Ausstellungskonzeptes, was sich in dem dreiteiligen Gestaltungskonzept des Kataloges niederschlägt. Dabei wird ebenfalls die Katalogform gestalterisch aufgebrochen, hier allerdings als Buch. Das zeigt sich auch bei der Titelwahl „Das Buch der Bücher“, die dem Begriff Ausstellungskatalog Unschärfe verleiht.

Nun soll es hier nicht darum gehen, dass ein Katalog auch mal ein Buch sein kann. Es geht darum, dass die Gestaltung eines Buches generell und von vorn herein ganz anderen Gesetzen folgt, als die eines Kataloges, oder gar der digitalen Medien. Es sei hier auf die Einleitung verwiesen, die den Begriff „Ausstellungskatalog“ in dieser Arbeit „als Buch verstanden wissen will“ – jedoch wird nun an dieser Stelle ersichtlich, dass ein Buch ganz andere inhaltliche und gestalterische Qualitäten hat, als ein Katalog. Und es stellt sich die Frage, wie wohl eine Publikation aussähe, die ausschließlich und von Anfang an darauf ausgerichtet ist, die inhaltlichen, textlich-formalen und gestalterischen Möglichkeiten eben eines Buches kuratorisch auszuschöpfen – als Ergänzung zum generell verzeichnartigen Katalog.

Einen Hinweis auf das Denken, Schreiben und Gestalten eines kuratorischen Buches zu einer Ausstellung, findet sich in den 39 Zeilen der Widmung, die jedes der drei Bücher der dOCUMENTA (13) eröffnen. Dort gelingt es, die Ausstellung in wenigen Worten festzuschreiben. Und es stellt sich die Frage was möglich wäre, wenn dieser kleine Text vertieft würde. Wenn die kuratorischen Hintergründe und Entscheidungskriterien, die das Ausstellungskonzept und die Wahl der Künstler, der Exponate und der begleitenden Personen begründen und diese Entscheidungen und Kompromisse kompakt und konzentriert als Buch aufbereitet würden. Dabei soll nicht versucht werden, Kunst und Ausstellungen zu banalisieren und so zu vereinfachen, dass deren Komplexität verloren geht und deswegen leichter konsumiert werden kann. Einem kuratorischen Ausstellungsbuch von vielleicht 100-200 Seiten würde es vielmehr gelingen, die Ausstellung auf höchstem sprachlichem und gedanklichem Niveau so konzentriert einzufangen, dass all die abstrakte Substanz, die in eine Ausstellung einfließt, tatsächlich greifbar würde. Dabei müssten die Beteiligten und die Institutionen nicht einmal auf die Vorteile und Wirkungen eines Kataloges verzichten, denn diesen könnte es trotzdem geben. Ein Ausstellungsbuch könnte darüberhinaus den Katalog inhaltlich entlasten. Es würden sich neue Räume für die Vermittlung eröffnen. Oder besser gesagt: Die Bedeutungsräume könnten eine Form annehmen, in der sie besser zur Geltung kommen.

¹³⁶ Pontus HULTEN, in: Über Ausstellungskataloge, in: Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstausstellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit 1996, S. 177.

So gesehen ist die Conclusio dieser Arbeit eine Idee, möglicherweise eine Utopie. Aber sicherlich ist die Gestaltung eines kompakten, kuratorischen Ausstellungsbuches als Ergänzung zum Katalog den ein oder anderen Versuch wert.

Literaturverzeichnis:

- Philipp AUMANN, Frank DUERR, Ausstellungen machen, München, 2013, S. 18–22.
- Augmented Reality, in: <http://www.theaugmentedreality.de/> (Stand: 10.03.15).
- Aleida ASSMANN, http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturelles_Gedächtnis (Stand: 02.01.2015).
- Aleida ASSMANN, Soziales und kollektives Gedächtnis, in: www.bpb.de/system/files/pdf/oFW1JZ.pdf (Stand: 20.12.2014).
- Arnold BODE, in: Vorwort zum Band 1 des Kataloges: documenta III. Internationale Ausstellung. Katalog. Band 1: Malerei und Skulptur; Band 2: Handzeichnungen; Band 3: Industrial Design, Graphik. Kassel/Köln 1964; S. XIX.
- Walter BENJAMIN, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I, Frankfurt/Main, 1977.
- Walter BENJAMIN, Die Aufgabe des Übersetzers, in: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, Frankfurt/Main, 1972, S. 9–21.
- Karl Oskar BLASE, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Oskar_Blase (Stand: 11.3.2015).
- Ulises CARRIÓN, DIE NEUE KUNST DES BÜCHERMACHENS, unter: <http://www.artistbooks.de/statements/carrion-deutsch.htm> (Stand: 02.12.14).
- Carolyn CHRISTOPH-BARKARGIEV, in: <http://www.hatjecantz.de/carolyn-christov-bakargiev-5197-0.html> (Stand: 02.04.2015).
- Sabine DANEK, in: http://page-online.de/kreation/documenta_13_/, (Stand: 11.04.2015).
- Documenta 14, in: <http://www.documenta.de/neues.html> (Stand: 27.02.15).
- Michael DRESSEN, L'autore siamo noi!, in: Maret THOLEN, Omar NICOLAS, Hagen VERLEGER (HG.), Dialog der Schrift: Autorschaft in der Gestaltung, Kiel 2012, S.41–47.
- Okwui ENWESOR, Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form, in: ders.: Gottfried Boehm, Horst Bredekamp, (Hg.), München, 2002
- FRIDERICIANUM, in: <http://www.fridericianum.org/about/fridericianum> (Stand: 30.08.2014).
- Bettina FUNCKE, in: <http://www.boersenblatt.net/503344/>, (Stand: 11.04.2015).
- Michael GLASMEIER, Diskrete Energien. 50 Jahre/50 Years documenta. Kassel 2005, S. 173 171–207.
- Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004.
- STAPFERHAUS LENZBURG: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld, 2014.

- Frank DEN OUDSTEN, Die Poesie des Ortes, Zum Gewicht der Erzählung, in: STAPFERHAUS LENZBURG: Sibylle LICHTENSTEIGER, Aline MINDER, Detlef VÖGELI (Hg.) Dramaturgie in der Ausstellung. Begriffe und Konzepte für die Praxis, Bielefeld 2014.
- Dokumentation, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentation> (Stand: 22.12.2014).
- Herkunftswörterbuch, in: <http://www.wissen.de/wortherkunft/katalog>, (Stand: 02.10.2014).
- Anke TE HEESEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 74.
- Hessische/Niedersächsische Allgemeine, in: http://regiowiki.hna.de/Documenta-Lexikon:_D (Stand: 25.09.2014).
- Lutz JAHRE, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstaussstellungen und ihre Bücher, Ostfildern-Ruit 1996.
- Katalog, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Katalog_ (Stand: 02.10.2014).
- Harald KIMPEL, documenta – Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern, Köln 2002, S. 6.
- Harald KIMPEL, documenta: Mythos und Wirklichkeit, Schriftenreihe des documenta Archivs; Bd.5, Köln 1997, S.73–85.
- Roman KURZMEYER, Erstveröffentlichung: Du. Das Kulturmagazin, Nr. 795, April 2009, S. 60-65.
- Leftloft, in: <http://page-online.de/kreation/leftloft-fuer-documenta-13/> (Stand: 04.04.2015).
- Lucy LIPPARD, The Artist's Book Goes Public, reprinted from Art in America, in: dies., Get the mMessage? A Decade of Art for Social Change, New York 1984, S.52.
- Lucy LIPPARD, in: http://printedmatter.org/what_we_do/history (Stand: 20.09.2014).
- André MALRAUX, Das imaginäre Museum. Frankfurt/Main; New York 1987. Erstausgabe: Genf, 1947.
- Viktor MALSY, Lars MÜLLER, Helvetica forever. Geschichte einer Schrift, Viktor MALSY, Lars MÜLLER (Hg.), Baden 2007.
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND, in: http://www.museumsbund.de/de/das_museum/geschichte_definition/ursprung_des_museums/ (Stand: 30.8.2014).
- Roswitha MUTTENTHALER, Regina WONISCH, Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, transcript Verlag, Bielefeld 2006, S.55.
- Roland NACHTIGÄLLER, Friedhelm SCHARF, Karin STENGEL (Hg.), Wiedervorlage d5: Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Schriftenreihe des documenta Archivs Band 8, Kassel 2001.
- Walter NIKKELS, Der Raum des Buches, in: Michael ZÖLLNER (Hg.), Der Raum des Buches, Köln 1998, Buchumschlag

Leftloft, in: <http://page-online.de/kreation/leftloft-fuer-documenta-13/> (Stand: 04.04.2015).

Stefan PAUL, Kommunizierende Räume, in: http://www.zeithistorischeforschungen.de/Portals/Z_F/-documents/pdf/Paul-KommunizierendeRaume.pdf, 2005.

Agnes PRUS, Vom Katalogmachen, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 95.

Gabi REINMANN-ROTHMEIER und Heinz MANDL, „Wissen“, in: Lexikon der Neurowissenschaften, Band 3, Heidelberg 2001, S. 466.

Nora STERNFELD, Kuratorische Ansätze, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013, S.74.

Annette SÜDBECK, Damit dagegen – Zu den frühen Katalogen der Land-Art, in: Dagmar BOSSE, Michael GLASMEIER, u.a. (Hg.) Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie, Köln 2004, S. 116.

Barbara SCHRÖDER, Ausstellungsbegleitende Publikationen in: ARGE schnittpunkt (Hg.) Handbuch Ausstellungstheorie und Praxis, Wien 2013, S.113–120.

Dirk SCHWARZE, Meilensteine: Die documenta 1 bis 13. Kunstwerke und Künstler, Kassel 2012, S.10.

Dirk SCHWARZE, in: <http://documentaarchiv.stadtkassel.de/miniwebs/documentaarchiv/02265/> (Stand: 31.03.2015).

Dirk SCHWARZE, in: http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv/15375/index_print.html (Stand: 31.03.2015).

Dirk SCHWARZE, in: <http://dirkschwarze.net/2014/07/05/mehr-als-eine-kunstaussstellung/> (Stand: 08.08.2014).

Hito STEYERL, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien 2010, S. 25.

Johanna ZIEBRITZKI, in: http://www.art-magazin.de/szene/78034/kunstslang_3_glossar (Stand: 05.03.2015).

Abbildungsverzeichnis:

Frontispiz: Alighiero Boetti, Mario Garcia Torres, Francis Alys und das One Hotel. 1972 – 2012.
Quelle: <http://socks-studio.com/2013/08/19/the-boetti-lesson-searching-for-one-hotel-in-kabul-mario-garcia-torress-have-you-ever-seen-the-snow/>

Abb. 1: Ausstellungskatalog „Live in Your Head. When Attitudes Become Form“, Bern und London, 1969. Quelle: <http://blogs.walkerart.org/design/2012/12/03/catalog-and-archive-two-szee-mann-designs>

Abb. 2: Ausstellungskatalog „When Attitudes Became Form Become Attitudes“, San Francisco und Detroit, 2012. Quelle: <http://magazinesandbooks.blogspot.de/2013/08/when-attitudes-became-form-become.html>

Abb. 3: Das Essay „Die neue Kunst des Büchermachens“, 1978 von Ulises Carrión, neu verlegt in „Book“, 2010, von Eastside Projects. Quelle: <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/katalog-museum-monchengladbach/>

Abb. 4: Joseph Beuys Katalog, Museum Mönchengladbach, 1967. Multiple, 330 Exemplare, im Impressum typografisch nummeriert. Quelle: <http://eastsideprojects.org/publications/book>

Abb. 5: Ausstellungskatalog „The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age“, MoMa New York, 1968. Quelle: <https://www.chairish.com/product/94047/moma-catalog-the-machine-1968>

Abb. 6: Rückansicht des Katalog-Ordners der documenta 5, 1972 und des Bandes 1/3 der DOCUMENTA (13), 2012. Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 7: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Titelei. Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 8: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Inhaltsverzeichnis.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 9: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 12, Film.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 10: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 15, Realismus.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 11: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 18, Information.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 12: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 20, Allgemeine Bibliographie.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 13: Katalog-Ordner der documenta 5, 1972, Register 22, Nachher 1: Text.
Quelle: Alexandra Schraff

Abb. 14: Titelseite des Katalog-Ordners der documenta 5, 1972 und des Bandes 1/3 „Das Buch der Bücher“, der DOCUMENTA (13), 2012. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.15: Titelseite des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012 und ein Band aus der Reihe „100 Notizen – 100 Gedanken“, 2010. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.16: Der dreiteilige Katalog der dOCUMENTA (13), 2012, Ansicht einer Lageplanseite im Begleitleitbuch. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.17: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012, Übersicht mit Faksimile und ein Band aus der Reihe „100 Notizen – 100 Gedanken“, 2010. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.18: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012, „Das Buch der Bücher“, exemplarische Doppelseite. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.19: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012, „Das Buch der Bücher“, exemplarische Doppelseite. Quelle: Alexandra Schraff

Abb.20: Band 1/3 des dreiteiligen Kataloges der dOCUMENTA (13), 2012, „Das Buch der Bücher“, exemplarische Doppelseite. Quelle: Alexandra Schraff

Mein Dank gilt:

Ann Katrin Bäumler, Kai Büschl, Erika Groll, Beatrice Jaschke, Renate Höllwart, Freya Huber, Andreas Mayr, Daniel Rackensperger, Georg Rudolph, Alwine Schraff, Katja Stecher, Veronika Veit.

Lebenslauf

Alexandra-Verena Schraff

1971 geb. in Wertheim/Main
 1992 Abitur
 1993-98 Studium Kommunikationsdesign an der Fachhochschule, Augsburg
 1995-96 Stipendium an der Academia de Bellas Artes, Barcelona
 1998 Diplom, Kommunikationsdesigner (FH), Augsburg
 2012-14 Postgradualer Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und -Praxis „ecm – educating/curating/managing“ an der Universität für angewandte Kunst, Wien

Lehrtätigkeit:

Seit 2006 Lehrtätigkeit an der Deutschen Meisterschule für Mode | Designschule München, in den Fächern Visuelle Kommunikation und Werbung

2004-2006 Lehrtätigkeit an der Blocherer Schule im Fachbereich Visuelle Kommunikation in den Fächern Design-Projekte und Grafik-Design/Werbung

Berufliche Laufbahn:

Seit Januar 2001, freischaffend tätig im Bereich Art Direction und Grafik-Design u.a. für Ogilvy & Mather, Stawicki, VITRA Museum, Künstlerhaus München, NBC Universal Global Networks

April - Dezember 2000, Art Director bei Sevenses (ProSiebenSat.1 Media AG)
 Kunden: Pro7, Kabel 1, Telemesse, buecher.de, New Business

August 1999 - März 2000, Art Director bei arc-en-ciel Werbeagentur, München
 Kunden: K&L Ruppert, Lapin Kulta, Relax FM 92.4

Mai 1998 - Juli 1999, Junior Art Director bei Saatchi & Saatchi, Frankfurt/Main
 Kunden: VIAG Interkom, Ariel, GWA, Delta AirLines, Schöller Mövenpick

November 1997 - April 1998
 Mitarbeit in der Grafikabteilung der städtischen Bühnen, Augsburg

1996 Ipecker, Flächen- und Textildesign, Augsburg

Gestalterische Praxis:

2003 Putzis, Klixklub, München
 1998 „Bert Brecht zum 100sten“, Lechwerke AG, Augsburg
 1997 „Alle Tassen im Schrank“, IHK, Augsburg
 1996 Wagenfeld-Dekor (Realisierung), Porzellanmanufaktur Fürstenberg, Fürstenberg

Kuratorische Praxis:

28. November 2013 - 5. Januar 2014, Co-Kuratorin der Ausstellung, Out of the Box, 10 Fragen an künstlerische Forschung, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien