

Kunstkatalog – Katalogkunst

ARS ET SCIENTIA

Schriften zur Kunstwissenschaft

Band 9

Herausgegeben von
Bénédicte Savoy,
Michael Thimann und
Gregor Wedekind

Albert Coers

Kunstkatalog – Katalogkunst

Der Ausstellungskatalog als
künstlerisches Medium am Beispiel von
Thomas Demand, Tobias Rehberger
und Olafur Eliasson

De Gruyter

Dissertation der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012

ISBN 978-3-11-033210-0

ISBN (PDF) 978-3-11-033219-3

ISBN (EPUB) 978-3-11-038232-7

ISSN 2199-4161

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen

Coverabbildung: Albert Coers, 2014. Foto aufgenommen in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München.

Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
»Erwas Bleibendes« – zur Bedeutung von Ausstellungskatalogen	1
»[...] übergeht just das Druckmedium« – Kataloge im Diskurs	6
Fragestellungen und Methoden	11
Zum Gegenstand: Künstlerbuch und/oder Ausstellungskatalog?	15
»A mass-produced product of high order« – Preis und Verbreitung	15
»Making a work of art« – Autorschaft und Umgang mit dem Medium	19
Der Katalog – poetisch oder pragmatisch? Die Ausstellung als Referenz	23
Katalogkunst – Kunstkatalog: Fallbeispiele	33
Das gesteuerte Narrativ – Text- und Bildregie in Katalogen Thomas Demands	33
Katalogmodelle: zwischen Kommentar und autonomer Erzählung	33
»Einen Führer an der Hand« – Der Katalog als Ausstellungsbegleiter	33
Totale, Close-up, Schnitt – filmisch-führendes Erzählen	37
»Almost red herrings« – Literarische Texte im Katalog	41
Interviews und Selbstkommentare	48
Abbildung und Nichtabbildung	51
Bildredaktion: Akzentuierung der Ausstellung	51
Size matters (<i>Phototrophy</i>)	52
»Um diesen Madame Tussaud-Effekt zu unterlaufen« – Bildverweigerung	59
Das Original im Katalog	67
Bildvermehrung – »Production stills« (<i>Klause</i>)	67
Reale Beilagen – Der Ausstellungskatalog als Multiple	70
Die Inszenierung des Produktionsprozesses	74
Bildbeglaubigung durch Katalogabbildung	74
Materialsammlung, Making-of und Selbstdarstellung (<i>Processo grottesco</i>)	76
»Das erste Mal« – Kataloge als Auseinandersetzung mit Spielregeln	86
Ausstellung, Katalog und Autorschaft	90
Der ausgestellte Katalog (<i>Nationalgalerie</i>)	90

Kommentar, getrennt – Interviewbuch und Essayband zur Ausstellung	94
»Eine Gruppenausstellung«? Individuelle und kollektive Autorschaft	98
Zwischenfazit	101
Die Wiedergeburt der Ausstellung – Kataloge bei Tobias Rehberger	103
Der Katalog als Interpretation und Vollendung der Ausstellung	103
Kontrollverlust als Chance: Übersetzung, Interpretation	103
»Das Datum ein flüchtiger Faktor« – Entkoppelung Ausstellung – Katalog	106
»Ersteller seines Ringbuchs« – Work in progress und Partizipation	109
»The more subjective the better« – Chris Rehberger und das Graphik-design	115
Irritationen und intendierte Missverständnisse (<i>Applesandpears</i>)	120
Verunsicherungen – Kunst und/oder Design?	120
»The title is a shot« – Stolpersteine im Titel	123
»Erst auf den zweiten Blick« – Arten der (Nicht)Abbildung	127
»Pas accompagnées de légendes« – Autonomie der Bilder und der Texte	134
Prozessualität und Privates	138
Making-of und Spiel mit Katalogkonventionen (<i>Geläut – bis ich' hör...</i>)	138
Inszenierung eines Topos: Scheitern als Neubeginn (<i>I die every day</i>)	143
Vereinigung der Gegensätze: Neuproduktion und Retrospektive	148
»Total-Service-Denken« – Kippenberger, Rehberger	157
Zwischenfazit	161
»Dear Everybody« – Olafur Eliassons Kataloge	163
»Books play an important role«	163
»Avoid too conclusive catalogues« – Von der Katalogkritik zum Katalogœuvre	163
Die Bibliographie als Werkverzeichnis und Werk	167
Bücher und ihre Ausstellung (<i>Mediating experience</i>)	175
Der Betrachter im Katalog	177
Blätternde Hände	177
Einbeziehung durch Abbildung	180
»Dear Visitors,« – die Kommunikation mit dem Leser in (Para)texten	184
Vorwort, Tagebuch, Brief	184
Gespräche und Interviews	188
Danksagungen und Epiloge	194
»Reaching out to these worlds« – Kooperationen	197
Der Katalog als Sammelband von Essays (<i>Surroundings Surrounded</i>)	197
Synergien und Selbstständigkeit	201
Künstlichkeit und Erlebnis – die Ausstellung im Katalog	206
Künstlichkeit als Site-specificity	206

Die Inszenierung der Ausstellung (<i>Minding the World</i>)	213
»Like a DJ who resamples a lot of old music« – Sampling, Remix und Collage	219
Zwischenfazit	225
»Der Katalog [...] gibt gar kein Bild«? – Schlussbetrachtungen	227
Nachbemerkung	234
Literaturverzeichnis	235
Primärliteratur – Ausstellungskataloge, Monographien, Künstlerpublikationen	235
Interviews	239
Sekundärliteratur	240
Abbildungsverzeichnis	245
Personenverzeichnis	249

Einleitung

»Etwas Bleibendes« – zur Bedeutung von Ausstellungskatalogen

»Ausstellungskatalog, ein Verzeichnis zur Schau gestellter Arbeiten, von den Ausst. Veranstaltern [...] herausgegeben, um den Besucher zu informieren und ihm etwas mit nach Hause zu geben, das ›schwarz auf weiß‹ etwas Bleibendes ist. A.e sind für die Kunstwissenschaft von erstrangigem Quellenwert.«¹

»I'm planning on having a long shelf live.«²

Die Bedeutung von Katalogen ist kaum zu überschätzen, auch jenseits ihres Quellenwerts: Künstler und ihr Werk sind in ihnen über das Ereignis der Ausstellung hinaus präsent. Zusammen mit dem Ausstellungsverzeichnis sind sie Ergebnis und zugleich Gradmesser von Produktivität und Bekanntheit, ähnlich der Publikationsliste eines Wissenschaftlers. Ausstellungskataloge bedeuten, auch für Institutionen, den manifesten Nachweis von Aktivität, bieten Gelegenheit zur Geschichtsschreibung und Profilierung. Sie signalisieren, über ein Netzwerk an Förderern, Autoren und Gestaltern zu verfügen, mehr noch als eine weniger aufwendige Webseite. Auswahlen für Ausstellungen und Stipendien finden so oft anhand von Katalogen statt, die Trias ›Ausstellungen-Preise-Kataloge‹ ist in sich eng verknüpft. »Eine umfangreiche Begleitdokumentation einer Ausstellung in Buch- oder Bildbandform (Ausstellungskatalog)«³ ist für *Wikipedia* bereits ein Kriterium für lexikalische Relevanz von zeitgenössischen bildenden Künstlern. Die Enzyklopädie geht von einer Schwellen- und Zuordnungsfunktion des Katalogs aus, aber auch fast selbstverständlich von der eines Dokuments der Ausstellung, ebenso wie die zitierte Lexikondefinition, die allerdings ein Vierteljahrhundert alt ist.

»Ich war gestern auf der Vernissage, habe aber erst im Katalog Ihre Arbeit entdeckt.«⁴ Nicht selten übersieht der Betrachter ausgestellte Arbeiten. Der Katalog ermöglicht eine Kunstrezeption unabhängig von der Ausstellung, ja er bietet sich als Stellvertreter für sie

1 Harald Olbrich (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1987, Bd. 1, S. 355.

2 Ed Ruscha/Alexandra Schwartz (Hg.): *Leave Any Information at the Signal. Writings, Interviews, Bits, Pages*, Cambridge 2002, S. 87.

3 http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Richtlinien_Bildende_Kunst (letzter Besuch am 26.3.2014).

4 E-Mail einer Ausstellungsbesucherin vom 24.6.2007 an den Autor.

an. »Wenigstens den Katalog kaufe ich mir« denkt sich der gestresste Besucher, durch Vielzahl und Distanz der Orte in der Wahrnehmungsmöglichkeit eingeschränkt. Das Buch vermittelt das Gefühl, Kunst zu besitzen, an ihr teilzuhaben.

Kataloge verleihen der Kunst Dauerhaftigkeit; sie führt in ihnen allerdings ein Eigenleben: »Letztlich ist der Katalog immer das, was von einer Ausstellung bleibt. Das ist auf jeden Fall etwas anderes als das, was war.«⁵ Nicht selten ist die Wahrnehmung der Ausstellung im gedruckten Medium eine positivere: Ungünstige Raumverhältnisse, Hängung, Beleuchtung, Interferenzen mit anderen Kunstwerken, störende oder fehlende Besucher, all dies lässt sich filtern und beeinflussen. Kataloge geben Gelegenheit zu Systematisierung und Kontextualisierung der Arbeiten, »als mobiles Kommunikationsmedium parallel zur Kunst«⁶ bieten sie umfangreiche Möglichkeiten der Inszenierung und werden durch Text- und Bildregie, durch Form- und Materialwahl als Medium künstlerischer Arbeit genutzt. Sie gehen gegenüber der eingangs zitierten Definition über Informations- und Quellenwert hinaus, nutzen die Dokumentation künstlerisch.⁷

Angesichts dieser Bedeutung scheint *Katalogkunst – Kunstkatalog* als Titel dieser Studie angemessen, denn er impliziert, dass der Katalog die Rolle eines Kunstwerks spielen kann. Es ergibt sich eine Überschneidung mit *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, dem Titel eines Sammelbandes zum Thema der Ekphrasis.⁸ Dieser zunächst unbewusste Anklang scheint nicht zufällig: Beide Male geht es darum, vermeintlich sekundären, aus Kunstwerken abgeleiteten Phänomen Aufmerksamkeit schenken und ihnen selbst Werkcharakter zuzusprechen, was sich in der permutativen Kombination der Titelbestandteile ausdrückt. Geht es in der »Beschreibungskunst« um das Verhältnis von Bild und Sprache bzw. Text, so findet sich dies im Katalog wieder, aber nicht nur im Verhältnis von Werk und Kommentar, sondern im erweiterten Sinn von Repräsentation, Abbildung, Übersetzung, in der »Frage des Transfers«⁹, die im Folgenden ein Hauptinteresse bildet, bezogen auf Kunst, Künstler, Ausstellung und Medium.

Indem sie Distanz überbrücken, räumlich und zeitlich Auseinanderliegendes zusammenbringen, Künstler, Ausstellung und Rezipient, kommt in Katalogen die »Konversionskraft«¹⁰ von Medien zur Geltung. Auf sie scheint im Besonderen zuzutreffen: »Me-

5 Peter T. Lenhart: *Schreiben als Bleiben. Der Katalog als Souvenir, Urkunde und Sinnmaschine*, <http://www.galerieroyal.de/?p=167> (13.2.2014).

6 Hans Peter Thurn: *Die Vernissage. Vom Künstlertreffen zum Freizeitvergnügen*, Köln 1999, S. 145.

7 Zum Begriff des Dokumentarischen in Künstlerpublikationen vgl. Anne Moeglin-Delcroix: Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen, in: Sigrid Schade/Anne Thurmann-Jaes (Hg.): *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*, Köln 2009, S. 19–33.

8 Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995.

9 Ebd., S. 10.

10 Jochen Schulte-Sasse: Medien/medial, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2005, Bd. 4, S. 3.

dien verdanken [...] dem Problem der Abwesenheit ihre Existenz.«¹¹ Wenn vom Katalog als künstlerisches Medium die Rede ist, so deutet sich hierin an, dass von einem »starken« Begriff von »Medium« ausgegangen wird, der in ihm nicht nur ein (technisches) Instrument zur Vermittlung von Informationen sieht, sondern ihm eine spezifische Prägung der Mitteilung zutraut und damit einen Einfluss auf den Rezipienten.

Künstlerische Strategien zeitgenössischer Künstler im Umgang mit dem Katalogmedium sollen untersucht werden, und zwar schwerpunktmäßig anhand von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson. Warum wurden gerade diese ausgewählt? Geht man in Bibliotheken durch die Regale von Künstlerkatalogen, so fühlt man sich angesichts der Masse und Vielfalt überwältigt, und es stellt sich die Frage nach der Art des Zugriffs. Dieser lässt sich systematisch begründen, aber auch mit der Bedeutung von Katalogen innerhalb des jeweiligen künstlerischen Ansatzes. Mit »zeitgenössisch« liegt der Fokus auf lebenden, gegenwärtig aktiven Künstlern, die ein quantitativ und qualitativ auffälliges Katalogœuvre haben. Dabei sollte der Prozess der Kanonisierung und Historisierung auch durch Kataloge noch nicht abgeschlossen sein – womit Künstler wie Gerhard Richter oder Martin Kippenberger trotz Regalmetern an Publikationen nicht im Vordergrund stehen, sondern Künstler, die etwa Mitte der 1960er Jahre geboren sind. Von diesen wurden solche gewählt, die hinsichtlich ihrer Sichtbarkeit im Kunstbetrieb und des Umfangs ihrer Katalogproduktion vergleichbar sind, Zeitgenossenschaft also verstanden im Sinn von Synchronie.

Die vorgeschlagene Reihe hat den Charakter von »case studies« und ist als potentiell fortsetzbare zu denken. Natürlich gibt es auch von weiteren Künstlern der genannten Generation hochinteressante Kataloge, etwa von Pipilotti Rist, Daniel Richter, Wolfgang Tillmans, Tacita Dean, John Bock, Damien Hirst. Diese und die von älteren Künstlern werden zum Teil als Vergleich herangezogen, um so auch zu Aussagen allgemeinerer Art über die zeitgenössische Katalogproduktion zu kommen. Methodisch erschien es jedoch sinnvoller, sich auf einen kleineren Kreis zu beschränken, dabei eine größere Anzahl von Katalogen zu besprechen und eher in die Tiefe zu gehen, Zusammenhänge auch im Detail zu beleuchten und dadurch die Werkhaftigkeit stärker herauszuarbeiten, als von einem größeren Querschnitt nur einige wenige zu behandeln.

Keinesfalls soll der Eindruck eines geschlossenen Triumvirats entstehen, doch ein exemplarischer Blick auf die Kataloge von Demand, Rehberger und Eliasson scheint gerechtfertigt durch die auffällige Bedeutung, die Kataloge innerhalb ihres Werks haben, was sie nicht zuletzt durch die Präsentation ihrer Publikationen nach außen hin signalisieren. Sie machen den Katalog, seine Möglichkeiten und sein Verhältnis zur Ausstellung zum Thema, arbeiten konzeptorientiert und medienübergreifend mit Photographie, Film, Skulptur, großen Installationen und aufwendigen Ausstellungsarchitekturen, was beson-

11 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1997, S. 723.

dere Herausforderungen stellt an den Transfer ins Buchmedium, das zum Schauplatz ihrer Auseinandersetzung mit Reproduktionsprozessen wird.

Thomas Demand (*1964) überträgt Bildvorlagen von Orten und Räumen, denen er einen Bezug zum persönlichen und kollektiven Bildgedächtnis beimisst, in dreidimensionale, lebensgroße Modelle aus Papier. Diese werden in der Regel entsorgt, von ihnen bleibt nur das großformatige Photo, das die Modelle wiederum etwa lebensgroß abbildet, sowie Filme, die sich aus Kamerafahrten durch Modelle oder einzelnen animierten Standbildern zusammensetzen. Durch Bildtapeten und bühnenhafte Inszenierungen arbeitet Demand an der Verschränkung von Ausstellungsraum und Photoarbeiten. Interessant ist die Frage nach der Umsetzung der großformatigen, immersiven Photos und der bewegten Filmbilder in das Medium des Katalogs, der Dreidimensionalität der Modelle sowie nach der Verknüpfung von Informationen zur jeweiligen Bildvorlage. Das Ausgangsmaterial der Arbeiten ist dasselbe wie das, auf dem sie im Katalog gedruckt werden, Papier, was Anlass bietet zum Spiel mit Materialitäten und Realitätsebenen.

Das Œuvre Demands ist wegen seines zeitintensiven Herstellungsprozesses zahlenmäßig relativ begrenzt, 2011 existierten etwa 150 Photo- und ein gutes halbes Dutzend Filmarbeiten. Dies stellt eine Herausforderung an Strategien der Abbildung und Bildredaktion dar, im Gegensatz etwa zum Output von »reinen« Photokünstlern wie Wolfgang Tillmans oder Malern wie Neo Rauch, die in Ausstellungen und Katalogen auf mehrere Hundert oder gar Tausend von Bildern zurückgreifen können.¹² Der Katalog als Mittel der Vervielfältigung von Bildern, der Variation, zur Einführung neuer Bild- und Textebenen, zum Aufsplitten des Einzelbildes in unterschiedliche Aspekte zeigt sich daher von großer Wichtigkeit.

Mit Kontextverschiebungen von Kunst, meist in skulpturaler und installativ-architektonischer Form, arbeitet Tobias Rehberger (*1966). Er stellt Veränderungen durch von ihm ausgeführte oder delegierte Übersetzungsprozesse her. Ähnlich wie bei Demand liegt das Interesse am Katalog in seiner Arbeitsweise begründet, die auf gegebene Artefakte reagiert, häufig durch Reproduktion und Zitat. So kopierte Rehberger etwa bereits in einer frühen Arbeit Skulpturen aus dem Außenraum als stark verkleinerte Modelle¹³ und stellte die Frage nach Autorschaft und Veränderung im Ergebnis. Andere Arbeiten erweitern die Produktionskette, schalten Ausführende ein: Rehberger porträtierte Freunde in abstrakten Wandgemälden und ließ Aufseherinnen der Ausstellung Pullover nach diesen Vorlagen stricken.¹⁴ Sein Interesse gilt dem Ablauf von Prozessen, siehe sein Projekt *On Otto* von 2008, bei dem ein Film von seinem Ende her produziert wurde. Dafür stellt ein Katalog,

12 Beispielsweise enthält *Wolfgang Tillmans: If one thing matters, everything matters*, Kat. Tate Britain London 2003 ca. 2400 Photos, Hunderte von Abbildungen einzelner Arbeiten die bei Taschen erschienene große Monographie *Neo Rauch*, Köln 2010.

13 *9 Skulpturen*, Ausstellung in der Wohnung Kaspar König, Köln 1992.

14 Ausstellung *Seascapes and other portraits*, Frac Nord-Pas de Calais Dunkerque 2000.

gerade wegen der vielfältigen Arbeits- und Abbildungsstufen, welche die Ausstellung bis zur gedruckten Form durchläuft, ein ideales Medium dar. Es gibt wiederum Gelegenheit zum Einbezug von Interpreten mit ihrer jeweiligen Autorschaft, etwa Graphikdesignern, die ihre Vorstellungen mit einbringen.

Olafur Eliasson (*1967) generiert Natur- und Wahrnehmungsphänomene und agiert im Grenzbereich zwischen Kunst, Architektur und Naturwissenschaften. Zum umfangreichen Werk gehören Installationen, die meist groß dimensioniert und temporär sind, etwa Eisflächen, künstliche Sonnen, Wasserfälle wie der unter der Brooklyn Bridge in New York 2008, graduelle Verschiebungen von Lichtintensitäten oder Nebelverfärbungen, Phänomene also, die auf eine sinnliche Immersion des Betrachters setzen, im Buchmedium kaum wiedergegeben werden können und deshalb ebenfalls einer Übersetzung bedürfen. Neben der Anregung einer Reflexion über Wahrnehmungsbedingungen und Realität/Fiktionalität von Phänomenen liegt Eliasson an der Ausweitung des Kunstdiskurses und der Einbeziehung des Betrachters, wofür der Katalog als kommunikatives Medium und als diskursive Plattform dient und diese nach außen signalisiert. Die Produktion von Publikationen innerhalb des Ateliers Eliassons ist Modellfall einer solchen propagierten Praxis der Einbeziehung und Vernetzung.

Als Betrachtungszeitraum bietet sich etwa 1995 bis 2011 an, einmal im Hinblick auf die Publikationskarrieren der genannten Künstler: Ab Mitte der 1990er Jahre erscheinen ihre ersten Einzelkataloge, zwischen 2008 und 2010 realisieren sie große retrospektive Ausstellungs- und Katalogprojekte, etwa Thomas Demand *Nationalgalerie* (2009), wo der Katalog als physischer Bestandteil der Ausstellung eine kaum zu übersehende Rolle spielt; Tobias Rehberger hat 2008 Werkschauen, u. a. im Museum Ludwig, Köln, die dazu erschienene Publikation¹⁵ verbindet eine retrospektive Monographie mit einem Ausstellungskatalog; ein Jahr später stellt er seine Kataloge und Künstlerbücher selbst als Arbeiten aus.¹⁶ Olafur Eliasson hatte 2010 nicht nur eine große, natürlich von einem umfangreichen Katalog begleitete Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin¹⁷, sondern kurz zuvor auch mehrere Buchprojekte verwirklicht: Mit *Studio Eliasson. An Encyclopedia* erscheint 2008 im Taschen-Verlag eine monumentale Monographie, im Herbst 2009 stellt er alle bis dato produzierten Bücher aus und widmet diesen einen eigenen Catalogue raisonné.¹⁸ Vielleicht »hat diese Entwicklung aktuell einen (vorläufigen?) Höhepunkt erreicht, der schwerlich abermals zu »toppen« sein dürfte«¹⁹, wie Veronika Tocha im Hinblick auf Thomas Demands medial immer ausgreifendere und umfangreichere Pro-

15 Tobias Rehberger 1993–2008, Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum Ludwig, Köln 2008.

16 Tobias Rehberger: *flach*, Kat. Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt/Main 2010.

17 Olafur Eliasson: *Innen Stadt Außen*, Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin 2010.

18 Olafur Eliasson: *TYT (Take Your Time), Vol. 2: Printed Matter*, Köln 2009, im Folgenden »TYT 2«.

19 Veronika Tocha: Von der Pappschachtel zur Stadtarchitektur. Medienpluralismus bei Thomas Demand (chrono-)logisch betrachtet, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2010 (30.5.2014).

duktion meint, was sich aber auch auf die Katalogproduktion der genannten Künstler insgesamt übertragen ließe.

Die individuellen Katalogkarrieren der genannten Künstler fallen zusammen mit einer allgemeinen Dynamik in Medientechnik, Wirtschaft und Kunstsystem. Entwicklungen in der Computer- und Drucktechnik bieten ab Mitte der 1990er Jahre eine neue Verfügbarkeit über Bilder, Gestaltung und Produktionsgeschwindigkeit. Im Zusammenhang mit einer florierenden Weltwirtschaft werden zahlreiche Stiftungen gegründet, Museen und Ausstellungshäuser gebaut, die sich mit Katalogen profilieren, es fließen Fördermittel, boomt der Kunstmarkt und damit auch der Kunstbuchmarkt, was die Produktion von Ausstellungskatalogen fördert, aber auch Ansprüche an das Medium, Innovationsdruck und Professionalisierung. Mit der Finanzkrise ab 2008/9 verengen sich die finanziellen Spielräume, was sich mittelfristig wohl auch auf die Ausstellungs- und Katalogproduktion auswirken dürfte. Ein Prozess fortschreitender Etablierung des Mediums und zugleich der genannten Künstler hat erste Höhepunkte erreicht; der Zeitpunkt für einen analysierenden Blick scheint günstig.

»[...] übergeht just das Druckmedium« – Kataloge im Diskurs

»Angesichts der enormen Bedeutung, die gerade Kataloge für die Wahrnehmung zeitgenössischer Kunst spielen, verwundert jedoch, dass sie nie eigens rezensiert werden, ja dass es keine Kategorien für ihre Bewertung, gar keinen Diskurs über sie gibt.«²⁰

In der Tat finden Ausstellungskataloge in Zeitungen oder einschlägigen Zeitschriften meist wenig Beachtung. Dort werden sie, wenn überhaupt, buchstäblich am Rande besprochen oder aber gehen in der Fülle der Kunstpublikationen unter. Bei der Berichterstattung über eine Ausstellung stehen Kataloge meist an letzter Stelle, häufig nur der stereotype Hinweis auf Erhältlichkeit, Umfang und Preis, ohne auf Buchkonzept, auf Bildmaterial und seine Anordnung einzugehen. Am ehesten finden sich Besprechungen im Internet, dem Medium, das sehr flexibel auf Neuerscheinungen reagiert, wenig institutionalisiert ist, auf Kunstgeschichts- und Designportalen, in Blogs, auch von Käufern in Verkaufsplattformen. Allerdings sind die Berichte in letzteren oft kurz, unkritisch und teilen nur ihre Begeisterung über den erworbenen Gegenstand mit.

Ähnlich wie Wolfgang Ullrich sieht Michael Glasmeier Defizite innerhalb der kunstwissenschaftlichen Beschäftigung mit den Rahmenbedingungen der Kunst- und Ausstellungspraxis:

»Die in den letzten Jahren vehement geführte Diskussion um den ›Ausstellungskünstler‹, den ›White Cube‹, die Institutionenkritik, die Kontextualisierung oder den ›Tod des Autors‹ übergeht

20 Wolfgang Ullrich: Vom Diener zum Teil des Kunstwerks. Über die Wandlung der Buchform Ausstellungskatalog, in: *Kunstzeitung* Nr. 110, Oktober 2005, S. 35.

just das Druckmedium, das letztendlich neben dem Spielbein (Zeitschriften und Zeitung) ihr Standbein ist: den Ausstellungskatalog.«²¹

Er schlägt Gründe für die geringe Aufmerksamkeit auf den Katalog vor: einmal die Involviertheit der Kunstwissenschaftler, die primär als Rezensenten in Frage kommen, aber häufig selbst als Autoren oder Kuratoren am Katalog mitwirken. Hier könnte man beispielsweise an Phillip Ursprung denken, der als Autor eines Begleittextes und Interviewpartner in Eliassons *Encyclopedia* auftritt.²² Doch gibt es eine große Anzahl von Autoren, die parallel zu ihrer Tätigkeit als Kuratoren Ausstellungskritiken verfassen und daneben viele nicht involvierte Kritiker, die Ausstellungen besprechen, aber eben nur selten Kataloge. Das andere von Glasmeier genannte Argument wiegt schwerer: die scheinbare Selbstverständlichkeit des Katalogs und sein Verständnis als rein praktische Dienstleistung im Gefolge einer Ausstellung.

Dass bei einer Ausstellungsbesprechung der Katalog ins Hintertreffen gerät, ist aus den Schwierigkeiten des Zugangs erklärbar: Der Charakter eines Ereignisses, auch mit sozialer Komponente, fehlt dem Katalog, die Interaktion mit anderen Besuchern, das Ablesen von Reaktionen auf das Ausgestellte ist kaum greifbar. Ein Buch scheint zur individuell-privaten Rezeption bestimmt – siehe den eingangs zitierten Lexikoneintrag, wo es heißt, dem Besucher solle etwas »mit nach Hause« gegeben werden, oder der Titel »Ein Museum für Zuhause« für die Buchproduktion von Georg Baselitz.²³ Ausstellungen scheinen mit Galerieraum und Museum, Kataloge mit Bücherregal oder Bibliothek verknüpft und dadurch voneinander getrennt. Versuche, Ausstellung und Katalog auch räumlich zu verschränken, werden bisher wenig bemerkt und kommentiert. So heißt es beispielsweise in einer Rezension zur Ausstellung *Nationalgalerie* von Thomas Demand, die Begleittexte seien »auch« und nicht ausschließlich im Katalog nachzulesen²⁴, wodurch die Pointe unter den Tisch fällt.

Dazu kommt das Problem des Zugriffs selbst. Während für die Beschreibung von Gemälden, Plastiken, Architektur, Installationen, auch von Film ein ausdifferenziertes und variables Vokabular bereitsteht und es viele Möglichkeiten des Zugangs gibt, vom Persönlichen über den Ausstellungsraum hin zu den Kunstwerken selbst und ihre Einbettung in kunsthistorische Diskurse, ist das Herangehen an die Katalogform weniger geübt und scheint auch nicht so viele Möglichkeiten zu bieten. Wo soll man beginnen, beim Cover oder beim Aufblättern des Katalogs; bei den Abbildungen, bei der Beschreibung der Konstituenten wie Papier und Schrifttype? – wobei man sich gezwungen sieht,

21 Dagmar Bosse/Michael Glasmeier/Agnes Prus (Hg.): *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*, Köln 2004, S. 7.

22 Philip Ursprung: Von Beobachter zum Teilnehmer: In Olafur Eliassons Atelier, in: *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*, Köln 2008, S. 20–31.

23 In: *Fresko*, Sonderausgabe Januar 2013, S. 3.

24 Niklas Maak: In einer Wiederaufbauwelt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.9.2009, S. 33.

umständliche Beschreibungen und Referenzen wie Seitenzahlen anzugeben, und man sich leicht in der Fachsprache der Typographie gefangen sieht.

Dass es keinen Diskurs über Kataloge gibt, stimmt allerdings nicht ganz – siehe die Frankfurter Buchmesse, wo die Stiftung Buchkunst seit 2000 die »schönsten deutschen Bücher« vorstellt, mit einer Kategorie »Kunstaber, Photobücher, Ausstellungskataloge«. Im Rahmen einer Buchmesse und der Zusammensetzung der Jury aus Buchgestaltern und Verlagsleuten spiegelt sich jedoch das eher brancheninterne Interesse wider. Auch Kriterien zur Beurteilung gibt es, die recht klar offengelegt werden. Freilich sind sie zunächst technisch-handwerklicher, typographischer oder buchherstellerischer Art, wie Bildbearbeitung, Satz, Druck, Bindung. Auch wenn später verstärkt übergeordnete Aspekte berücksichtigt werden, wie »Graphische Konzeption, Gestaltung, Umsetzung, Ausstattung«, so finden die Ergebnisse eher innerhalb der Buchbranche ein Echo, weniger in der Kunstkritik und -wissenschaft, die einen Katalog im Kunstdiskurs verorten könnte. Trotz der Erosion von Gattungsgrenzen behindert die Zuordnung von Katalogen zum Bereich »Design« weiterhin die Rezeption als Kunstwerke. Kataloge sind Zwitterwesen, gehören in ihrem Entstehungsprozess einerseits in die Welt der »angewandten« Kunst, andererseits von ihrem Gegenstand und auch Ergebnis her zur »autonomen« Kunst. Das Dilemma »Dokumentation oder Kunst« zeigt sich abermals. Gerade die Problematik der Kategorisierung macht Kataloge als Gegenstand aber interessant.

Die gering entwickelte Aufmerksamkeit für den Ausstellungskatalog hängt auch mit dem niedrigen Stellenwert zusammen, den man der Reproduktion von Kunst beimisst. Die Abbildung scheint ein, wenn auch notwendiges, Surrogat: »Schließlich sind die Druckwerke Ersatzkunstwerke und sollten zum Original hinführen. Sie bleiben, wenn das Original verkauft ist.«²⁵ So wirbt eine Druckerei 2009 für das Katalogmedium und für ihre Dienste. Als Grund für das Verschwinden eines Kunstwerks ist hier der Verkauf genannt. Dies stellt den zu produzierenden Katalog als Garant für Verkaufserfolg dar und schmeichelt in dessen Vorwegnahme dem Künstler. Dabei spielt in der aktuellen Kunst das Verschwinden durch Abbau von Installationen eine weit größere Rolle, und die Bilder davon werden zum Kapital. Die Formulierung »Ersatzkunstwerke« trifft gerade bei zeitgenössischen Katalogen nicht mehr zu. Dennoch wird auch in neueren Lexika der Kunstwissenschaft beim Stichwort »Ausstellungskatalog« immer noch von einer primär reproduzierend-dokumentarischen Funktion des Katalogs ausgegangen.²⁶

Die Lücke im Diskurs hängt auch mit einem Gattungs- oder Kompetenzproblem zusammen. Der Gegenstand ist in mehreren, sich nur teilweise überlappenden und teils randständigen Feldern angesiedelt: Nicht nur sind Bild- und Textwissenschaften beteiligt, sondern auch Kunstsoziologie, Buch- und Medienwissenschaft, Design- und Typo-

25 Anzeige der Kastner AG in: *Im Bilde. Zeitschrift des Berufsverbandes Bildender Künstler Landesverband Bayern*, 1/2008 (Rückseite).

26 Vgl. Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2004, S. 166–168.

graphiegeschichte. Am stärksten hat der Ausstellungskatalog Beachtung gefunden im Bereich der Rezeptionsforschung, und hier im Bezug auf das Medium ›Ausstellung‹. Doch wird der Katalog gegenüber anderen Elementen wie der Ausstellungsarchitektur dort eher in untergeordneter Funktion erwähnt. Oskar Bätschmann nutzt in seinem Buch über den Ausstellungskünstler Kataloge als Quellen, diskutiert sie aber nicht eigens als Bestandteil der jeweiligen Ausstellung oder gar als künstlerisches Medium.²⁷ In einer Dissertation mit dem vielversprechenden Titel *Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk* wird die Kunstaussstellung als »das Medium der Vermittlung [...] – die Schnittstelle zum Publikum, der Ort der Rezeption«²⁸ angesprochen, die Bedeutung des Katalogs gerät demgegenüber ins Hintertreffen. Das Thema ›Künstlerkatalog/Künstlerbuch‹ ist auch in einer Arbeit zur Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen nicht weiter verfolgt »da es die spezifischen Fragen der Kunstvermittlung im engeren Sinn überschreitet.«²⁹

Ein instruktiver Beitrag zur Typologie von Ausstellungskatalogen ist dem Typographen und Gestalter Walter Nikkels zu verdanken, der exemplarisch Kataloge der 1950er bis 1990er Jahre präzise beschreibt, sie in Beziehung setzt zur angestrebten Aussage und dem jeweiligen gestalterischen Zeitgeist. Er geht auch auf das Verhältnis Reproduktion-Kunstwerk ein und stellt fest: »Die Gestaltungsgeschichte des Kunstkaloges hängt aufs engste mit der Reproduzierbarkeit von Kunst zusammen und weniger mit der Geschichte der Typographie.«³⁰ Nikkels Beitrag ist sehr erhellend, bezieht aber aus systematischen Gründen Künstlerbücher als Ausstellungskataloge nicht ein. Wieder ist es die eigentümliche Zwischenstellung zwischen eigenwertigem und referenzierendem Medium, die einen Zugriff erschwert. Außerdem berücksichtigt Nikkels nicht die Jahre seit 1998, in denen sich im Bezug auf Kataloggestaltung sehr viel verändert hat, etwa der Umgang mit (photographischen) Reproduktionen und auch die Rezeptionshaltung.

Ein steigendes Interesse am Ausstellungskatalog ist im Zusammenhang mit Photographie und dem Medium des Photobuchs zu beobachten. Die Dynamik ist auffällig, die es um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert entfaltet: So erschien 1999 ein Buch von Helmut Newton im Mammutformat³¹, das die Unterscheidung zwischen Originalabzug und Abdruck im Buch nivellierte, produziert vom Taschen-Verlag, der mit großformatigen und vergleichsweise günstigen Büchern zur Popularisierung beitrug, bis hin zur

27 Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

28 Christina Stoelting: *Inszenierung von Kunst. Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk*, Weimar 1999, S. 9.

29 Iris Cramer: *Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen. Eine typologische Rekonstruktion*, Frankfurt/Main 1998, S. 158.

30 Walter Nikkels: Es erscheint ein Katalog, in: ders./Michael Zöllner (Hg.): *Der Raum des Buches*, Köln 1998, S. 45. Nikkels hat zahlreiche Kataloge gestaltet, u. a. für das Kunsthaus Bregenz und für Lothar Baumgarten. Seit 1985 ist er Professor für Typographie und Buchkunst an der Akademie Düsseldorf.

31 Helmut Newton: *SUMO*, Köln 1999, Format 50 × 70 cm.

Encyclopedia von Olafur Eliasson. Ähnlich wie im Fall von Nikkels war es zunächst ein Praktiker, der das Medium reflektierte. Martin Parr erstellte zusammen mit dem Photographiehistoriker Gerry Badger 2004 ein Referenzwerk, das auf seiner eigenen Sammlung basiert.³² Dieser Überblick, der katalogisierende Kanonisierung mit der Autorität eines erfolgreichen Photographen verband, hatte auch wissenschaftliche Rezeption zur Folge.³³ Zum Aufschwung passt, dass ab 2003 der medienspezifische Deutsche Photobuchpreis verliehen wird.

Der Begriff ›Photobuch‹ wirkt gegenüber ›Künstlerbuch‹ und dem anlassgebundenen ›Ausstellungskatalog‹ neutraler, weil ausschließlich medial definiert, und scheint gleichzeitig umfassender, arbeiten die meisten Künstlerbücher doch mit Photographie, und bilden die meisten Kataloge Arbeiten photographisch ab. Doch suggeriert er das Primat des Mediums, was bei Publikationen von Künstlern wenig angebracht scheint, bei denen nicht Photographie »an sich« im Vordergrund steht, sondern ihre konzeptuelle Verwendung, wie bei Thomas Demand, aber auch Olafur Eliasson. So nennt Hans Dickel seinen Überblick ab 1960 konsequenterweise auch »Künstlerbücher mit Photographie«,³⁴ Und wenn sich unter den von Parr/Badger besprochenen Photobüchern auch Ausstellungskataloge befinden, so hat Photographie in ihnen konventionsgemäß eine referenziell-indexikalische Funktion. Oft legen es Künstler, wie wir sehen werden, in Katalogen gerade auf den Grenzbereich zwischen Autonomie und Referenz an, und es ist dieses Spiel mit der Rolle und dem Status von Bildern, was die Einordnung von Katalogen so schwierig, aber auch interessant macht.

Erst ab Mitte der 2000er Jahre hat die Kunstwissenschaft begonnen, sich verstärkt für das Thema zu interessieren, was mit dem gestiegenen Interesse für Abbildungspraxen³⁵ und den Stellenwert von Reproduktionen und Kopien zusammenhängt, aber auch für Künstlerpublikationen allgemein.³⁶ 2004 erschien, von Michael Glasmeier mit herausgegeben, ein Sammelband, der erstmals den Ausstellungskatalog behandelte³⁷, 2007 war er unabhängig voneinander Gegenstand von Seminaren an der HfG Karlsruhe³⁸ und der Universität Leipzig. In seinem Buch *Raffinierte Kunst*³⁹ setzte Wolfgang Ullrich sich eine

32 Martin Parr/Gerry Badger: *The Photobook. A History*, Bd. 1 London 2004, Bd. 2 2006.

33 Andrew Roth (Hg.): *The Open Book. History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg 2004.

34 Hans Dickel: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg 2008.

35 Vgl. Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.): *Kunstwerk-Abbild-Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München/Berlin 2008, S. 7.

36 Siehe den Forschungsverbund für Künstlerpublikationen, der mit dem Zentrum für Künstlerpublikationen Weserburg und der HfK Bremen seit 2004 eine eigene Schriftenreihe herausgibt.

37 Dagmar Bosse/Michael Glasmeier/Agnes Prus (Hg.): *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*, Köln 2004. Dort findet sich auch eine umfangreiche Bibliographie.

38 <http://solaris.hfg-karlsruhe.de/vorlesungsverzeichnis/ss-2007/kuenstlerkataloge.html> (9.3.2014).

39 Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*, Berlin 2009.

Aufwertung der Reproduktion gegenüber dem Original zum Ziel und verfolgte dies auch anhand zeitgenössischer Ausstellungskataloge. Dieses Verhältnis von Original und Reproduktion, von Ausstellung und Katalog wird auch im Folgenden ein Hauptinteresse sein, gerichtet auf größere zusammenhängende Œuvres an Katalogen.

Fragestellungen und Methoden

Anschließen lässt sich auch an Fragen, die an den Werkkatalog gerichtet werden, etwa von Peter J. Schneemann im Bezüge auf Künstler wie Wolfgang Tillmans, Tomoko Takahashi, Hans-Peter Feldmann und Damien Hirst. Sie sind in gleicher Weise für den Ausstellungskatalog relevant: Wie ist das Interesse am Prozess der Ordnung, Auflistung und Reproduktion als Sprache des Katalogs in Verbindung zu bringen mit einer künstlerischen Praxis, in der er wichtige Funktionen übernimmt: Werkkonstruktion, Selbstdokumentation und Werkkontrolle?⁴⁰ Diese Themen lassen sich auf den Ausstellungskatalog übertragen, zumal es auffällig ist, wie versucht wird, Ausstellungs- und Werkkataloge zu verbinden. Auch im Ausstellungskatalog findet Werkkonstruktion statt. Dieser Begriff lässt sich als Begründung für die Konzentration auf die exemplarische Behandlung einzelner Katalog-Œuvres in monographischen Kapiteln heranziehen: Individuelle Strategien und Verfahrensweisen, die exemplarisch für ähnliche Praxen stehen, lassen sich in ihren Varianten und Veränderungen so ergiebiger darstellen als in summarischen thematischen Blöcken, in denen eine Vielzahl von Künstlern genannt würde. Ein monographisches Vorgehen soll durch vergleichende Einschübe ergänzt werden.

Dabei werden unterschiedliche, jedoch zusammengehörige Fragen verfolgt: nach der Präsentation von künstlerischen Arbeiten im Katalog und was sich daraus für den zugrunde liegenden Kunstbegriff ableiten lässt. Wie gestaltet sich die Umsetzung der temporären, zeitlich und räumlich begrenzten Ausstellung in das auf Dauer und Ortsunabhängigkeit gerichtete Medium des Buches? Für welche künstlerischen Ausdrucksformen ist diese Übersetzung besonders relevant, und welche Strategien lassen sich erkennen? Wie eng oder weit ist der Bezug zur Ausstellung gefasst? Daran schließen sich Fragen an nach der Beziehung zwischen Künstler, Graphikern, Katalogautoren und (ausstellender) Institution, in dem das jeweilige Konzept von Autorschaft sichtbar wird, nach dem Verhältnis von Bild und Text, von Ausgestelltem und Reproduziertem. Um zeitgenössische Kataloge auch historisch zu verorten, sind Referenzen auf die Geschichte des Ausstellungskatalogs und Künstlerbuchs eingebaut – ohne eine umfassende Historie des Mediums geben zu wollen.

40 Vgl. Peter J. Schneemann: Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog, in: Julia Gelschorn (Hg.): *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*, Bern 2004, S. 206.

Insgesamt soll versucht werden, möglichst viel aus dem konkreten Katalog als Objekt zu ziehen, größtenteils in Art eines Close reading⁴¹ – wobei die Verwendung des Methodenbegriffs die These impliziert, dass dem Katalog Werkcharakter zugesprochen wird, dass konzeptionelle und ästhetische Entscheidungen sind nicht routinemäßig oder zufällig getroffen sind und damit auch im Detail Aufmerksamkeit verdienen. Da er im Werkzusammenhang steht und eines der Anliegen ist, diesen herauszuarbeiten, sollen darüber hinaus Informationen zum jeweiligen Gesamtwerk einfließen, ohne dem Versuch zu erliegen, es isoliert von den Katalogen zu beschreiben und so allgemeine Künstlermonographien zu verfassen. Als Ergänzung des vorliegenden Materials wurden mit einzelnen Künstlern und Gestaltern Gespräche geführt, allerdings eher zur Klärung von Fragen der Abläufe, dem »wie« bei der Katalogproduktion, weniger als grundlegendes epistemisches Verfahren. Dies geschah einmal im Bewusstsein, dass es bereits viel an Quellenmaterial gibt⁴², vor allem aber aus der Absicht heraus, die Gegenstände für sich selbst sprechen zu lassen, diese zu interpretieren und nicht zu stark durch Aussagen der Produzenten festzulegen.

Hilfreich kann eine Methode sein, die der Literaturwissenschaftler Gérard Genette bereits in den 1980er Jahren entwickelt hat⁴³, nämlich die Analyse der Paratexte, also der Texte, die um den »Haupttext« herum angesiedelt sind, wie Titel, Vor- und Nachworte, Danksagungen, Impressum, Angaben zu Herausgeber und Veranstalter, aber auch Epitexte, die in Zusammenhang stehen, aber zeitlich und räumlich außerhalb liegen, etwa Verlagsanzeigen, Pressemitteilungen, Rezensionen, Interviews. Auch wenn sich Genette auf textuelle Elemente konzentriert, bezieht er doch bildliche und materielle mit ein, »alles, was zu den typographischen Entscheidungen gehört, die bei der Herstellung eines Buches mitunter sehr bedeutsam sind.«⁴⁴ Umso mehr spielt dies eine Rolle bei primär visuell orientierten Büchern wie Ausstellungskatalogen. Und so werden diese zum Teil ausführlicher beschrieben, wodurch einer nicht durchgängigen und monochromen Bebilderung abgeholfen, aber auch der Kunstcharakter vor Augen geführt soll – wie es mit Werken in anderen Medien, bei Gemälden, Skulpturen und Architektur gang und gäbe ist. Die Deskription soll der Analyse untergeordnet sein, sie bedient sich dabei des Begriffsinstrumentariums der Bildanalyse und der Typographie. In manchen Fällen ist ein subjektiver, vom ersten Durchblättern bestimmter Zugang gewählt.

Um an Genette anzuschließen: Wie ist der Status eines Ausstellungskatalogs zu begreifen, welcher Teil würde dem »Haupttext« eines (literarischen) Werkes entsprechen, zu

41 »eine Form der sehr detaillierten, gründlichen, textnahen und intensiven Lektüre und Interpretation, die völlig werkzentriert ist [...], von der Autonomie des Kunstwerks ausgeht [...].« Ansgar Nünning, in: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart 2001, S. 86.

42 Etwa das Interview von Luca Cerizza mit Eliasson über dessen Buchproduktion in: TYT 2, S. 50–53.

43 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* (1987), Frankfurt 2001.

44 Genette, *Paratexte*, S. 14.

dem der Paratext das Beiwerk liefert? Ist es die Ausstellung, ihre mediale Repräsentation im Katalog, die Abbildung der ausgestellten Arbeiten oder ihr Verzeichnis, das als »Herzstück« des Katalogs gilt? Ein Katalog ist, so die These, eben nicht als bloßer Paratext verstehen, der nach Genette »ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bietet, nämlich des Textes.«⁴⁵ In vielen Fällen verselbständigt sich der Katalog derart vom Ausstellungskontext, dass von ihm nur schwache Spuren übrig bleiben, wofür gerade paratextuelle Elemente wichtige Hinweise sind.

Was unterscheidet den Katalog dann aber von einem völlig autonomen Werk, einem Künstlerbuch? Danach soll im Folgenden, vor der Konzentration auf die einzelnen Künstler und ihre Kataloge gefragt werden, mit Blick sowohl auf historische als auch auf zeitgenössische Positionen, auch wenn sicher richtig ist, wenn Johanna Drucker über das Künstlerbuch schreibt, es sei »a zone of activity, rather than a category into which to place works by evaluating whether they meet or fail to meet certain rigid criteria.«⁴⁶ Es soll dabei weniger um das Künstlerbuch und seine Definition an sich gehen als um die Entwicklung von Fragestellungen im Hinblick auf den Katalog. Dabei werden einige Aspekte diskutiert werden, die miteinander in Verbindung stehen und auch im Verlauf der Arbeit immer wieder auftauchen: Markt, Materialität und institutionelle Rahmung, Autorschaft und Autonomie von einer Ausstellung bzw. Referenz auf sie.⁴⁷

45 Genette, Paratexte, S. 18.

46 Johanna Drucker: *The century of artists' books*, New York 1995, S. 2.

47 Einige der folgenden Überlegungen finden sich in: Albert Coers: Ausstellungskatalog und Künstlerbuch – obsoleete Kategorien?, in: Elisabeth Fritz/Rita Rieger/Nils Kasper u.a. (Hg.): *Kategorien zwischen Denkform, Analysewerkzeug und historischem Diskurs*, Heidelberg 2012, S. 309–323.

Zum Gegenstand: Künstlerbuch und/oder Ausstellungskatalog?

»A mass-produced product of high order« –
Preis und Verbreitung

Vom Künstlerbuch ausgehend könnte als Einstieg ein diagrammatischer Versuch dienen, wie ihn Clive Phillpot, ehemaliger Direktor der Bibliothek des MoMA, nach Art der Mengenlehre gemacht hat: Aus einer Menge »Bücher« und einer von Gegenständen, die unter dem Begriff »Kunst« gefasst werden können, ergibt sich, recht einfach durch Komposition, die Schnittmenge »Buchkunst« (»book art«).

Jedoch erstreckt sich die Menge »Künstlerbücher« (»artist's books«) darüber hinaus in die Bereiche (bildende) Kunst und Buch/Literatur und bildet dort je nach Affinität Untergattungen aus, nämlich Buchobjekte oder literarische Bücher, die von bildenden Künstlern stammen.⁴⁸ (Abb. 1) Das Diagramm macht nicht ohne Augenzwinkern die Schwierigkeit solcher Kategorisierungsversuche deutlich. Für die graphische Darstellung der Ausgangsmengen sind Äpfel und Birnen gewählt, redensartlich unvereinbare, auch in der farblichen Darstellung mit rot und grün stark kontrastierende Obstsorten. Für die Schnittmenge der Künstlerbücher ist aber nicht eine egalisierende Kreuzung gesetzt, son-

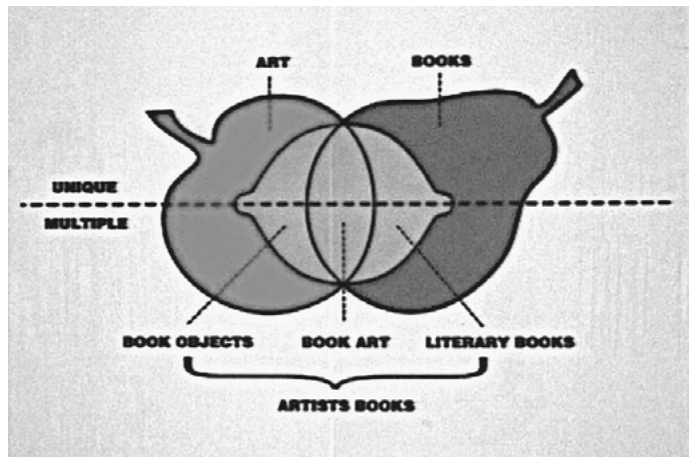


Abb. 1 Clive Phillpot: Artist's Books, 2011.

48 Das Diagramm, noch in ungegenständlicher Form, findet sich erstmals in: Clive Phillpot: Kevin Osborn: On Real Lush, in: *artforum*, Mai 1982, S. 78. Erweitert zeigte Phillpot es anlässlich von Amsterdam Art/Book Fair 2011, vgl. <http://www.manystuff.org/?p=12738> (1.5.2014).

dern, ein neues Drittes, eine gelbe Zitrone. In ähnlicher Weise mit Kategorisierungen spielend verwendet übrigens Tobias Rehberger Äpfel und Birnen zur Visualisierung des Unvereinbaren in Cover und Titel von *Applesandpears* (2001), einer Mischung aus Ausstellungskatalog und Künstlerbuch.

In Phillpots Modell kommen Ausstellungskataloge nicht vor und scheinen auch schwer zu integrieren. Das beginnt schon bei der Kategorie ›Bücher‹: Wenn man von einem eher pragmatisch-formalen Verständnis des Mediums ausgeht, als gebundenes, nichtperiodisches Druckerzeugnis mit einem gewissen Umfang, trifft das auf die meisten zeitgenössischen Kataloge zu, doch nicht auf viele historische, die zunächst nur dünne Hefte sind. Bei den Dadaisten finden sich auch Faltprospekte, ab etwa Mitte der 1960er Jahre werden gerne Hefter, Ordner oder Mappen verwendet, die sich von der traditionellen Buchform absetzen. Diese ist also keine notwendige Bedingung für einen Katalog. Doch gleichzeitig ist sie die verbreitetste, die sich nicht zuletzt auf das Prestige des Mediums berufen kann. Dies kommt auch zum Ausdruck im Begriff ›Katalogbuch‹, der Zwitterhaftigkeit signalisiert⁴⁹ und bei vielen Institutionen, Verlagen und Produzenten zum Standard geworden ist. Kataloge können, aber müssen also keine Bücher sein, verweisen weniger auf eine medientechnische als auf eine systematisch-funktionale Kategorie.

Man wird nicht leugnen können, dass Kataloge an der Menge ›Kunst‹ einen Anteil haben, sind in ihnen doch Kunstwerke verzeichnet und abgebildet – wobei dann der Status der Reproduktion zu diskutieren wäre. Und insofern sich Texte der Künstler oder Texte mit literarischem Anspruch in ihnen finden, in zeitgenössischen Katalogen nicht ungewöhnlich, siehe etwa die von Botho Strauß in Thomas Demands Katalog *Nationalgalerie*, wären sie ebenfalls den Künstlerbüchern zuzuordnen. Rein informierend-kommentatorische Texte sprechen aber wieder gegen eine solche Zuordnung, finden sich aber oft zusammen mit Texten von Künstlern, die den autorschaftlich-künstlerischen Anteil stärken.

In Anlehnung an Phillpots Modell könnte man das Interesse dieser Untersuchung mit der Schnittmenge zwischen Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern angeben, bei der ein neues Drittes entsteht. So sei der Blick weiter auf die Möglichkeiten und Problematiken bei der Unterscheidung gerichtet: Ein leicht zu handhabender Indikator für den Status als Kunstobjekt scheinen Preis und institutionelle Platzierung zu sein. Ein Künstlerbuch als ein »Buch mit dem Anspruch, ein Werk *per se*«⁵⁰, ein Kunstwerk zu sein, muss fast zwangsläufig teurer sein als Bücher von vergleichbarem materiellen Gegenwert, um eine Differenz herzustellen. Und Künstlerbücher werden vor allem von Museen und

49 Vgl. Michael Glasmeier: Transformationen des Ausstellungskatalogs, in: Bosse/Glasmeier/Prus, Ausstellungskatalog, S. 194.

50 Barbara Bader: Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung, in: *Thesis. Cahier d'histoire des collections et de muséologie*, 4/2004, S. 55.

spezialisierten Bibliotheken, weniger von allgemeinen wissenschaftlichen erworben, so dass man anhand der Präsenz in unterschiedlichen Institutionen eine Unterscheidung treffen könnte. Sie zeigt sich auch im Umgang innerhalb von Bibliotheken, die Künstlerbücher separieren, als Rara behandeln und den Zugang einschränken: So bekommt man beispielsweise in der Kunstbibliothek Berlin das Buch *Your House*⁵¹ Olafur Eliassons nicht im allgemeinen Lesesaal, sondern im Studiensaal vorgelegt, und zwar mit einem als Schutz unterzulegenden Wollfließ und beim Blättern anzuziehenden weißen Handschuhen, was durchaus gerechtfertigt erscheint angesichts der großen Dimension, der fragilen Materialität und des Preises. Über die Zugehörigkeit zur Menge der Künstlerbücher kann kaum Zweifel bestehen, im Diagramm Phillips wäre es bei den Buchobjekten zu verorten. Jedoch wird auch ein anderes Buch Eliassons, nämlich der Katalog seiner bisher erschienenen Publikationen⁵², in genau derselben Weise dem Benutzer vorgelegt, obwohl es in der Preisrelation von etwa 1:100 zum vorher genannten steht, in Buchhandlungen erhältlich und dort auch ohne Handschuhe durchzublättern ist. Beide Publikationen tragen die Bibliothekssignatur »Neue Buchkunst«. Der begleitende Kontext beeinflusst und relativiert also die Zuordnung nach preislichen-formalen Kriterien. So enthält der Katalog Eliassons nicht nur das genannte Buchobjekt und andere dezidierte Künstlerbücher, sondern erschien auch im Zusammenhang mit der Kunstbuchmesse Bologna 2009, also in einem Rahmen, der seine Rezeption mitprägt, in einem institutionellen und verlegerischen Paratext⁵³, zu dem auch die Beschreibung als Künstlerbuch in der Verlagsankündigung gehört.

Nehmen wir ein anderes Vergleichspaar: Eine als Künstlerbuch deklarierte Publikation Thomas Demands ist in großen wissenschaftlichen Bibliotheken nicht zu finden, sondern nur in auf Kunst spezialisierten Einrichtungen.⁵⁴ Materiell kaum gerechtfertigt wäre der Preis des dünnen Pappbandes, in dem sich nur zwei Abbildungen befinden. Sein Kunstwert besteht in der Seltenheit durch Begrenzung der Auflage, signalisiert durch Nummerierung der Exemplare und, manifest durch die Signatur, in der Autorschaft des Künstlers. Die Publikation zu Demands Ausstellung *Nationalgalerie* ist dagegen in Bibliotheken weit verbreitet, großformatig und leinengebunden, mit ausklappbaren Seiten und Farb-

51 *Your House*, hg. v. Library Council of the Museum of Modern Art, New York 2006. Eines der 85 frei verkäuflichen Exemplare kostete \$ 3500,- vgl. <http://www.moma.org/learn/resources/library/council/eliasson> (7.4.2014).

52 TYT 2, 2009.

53 Vgl. Gabriele Mackert: Katalog statt Ausstellung, in: Bosse/Glasmeier/Prus, Ausstellungskatalog, S. 106.

54 Gerhard Theewen (Hg.): *Thomas Demand präsentiert: Rudolf Carnap Scheinprobleme der Philosophie*, Köln 2006. Preis 150 € Nicht vorhanden zum Beispiel in: BSB München, SB Berlin, ÖNB, jedoch in: Bibliothek für angewandte Kunst Wien, Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, Bibliothek des Kunstmuseums Genf. Recherche nach Karlsruher Virtueller Katalog, <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (12.4.2014).

reproduktionen ausgestattet, und, obwohl von den Veranstaltern ebenfalls als »Künstlerbuch« bezeichnet, vergleichsweise günstig⁵⁵, da in hoher Auflage gedruckt und im Zusammenhang der durch Sponsoren unterstützten Ausstellung vertrieben. In der gängigen Praxis, Kataloge während der Ausstellung gegenüber dem späteren Buchhandelspreis vergünstigt anzubieten, also Ausstellung und Katalog aneinander zu koppeln, zeigt sich die Gebundenheit des Katalogs gegenüber einem theoretisch kontextunabhängigen Künstlerbuch.

Die Erschwinglichkeit passt aber zum Künstlerbuch als historische Kategorie: Für die Künstler der Avantgarden der 1960er Jahre wie Ed Ruscha oder Sol LeWitt waren ein nicht zu hoher Preis und weite Verbreitung wichtige Elemente einer antielitären Kunstauffassung. So erschien Ed Ruschas *Twentysix Gasoline Stations* 1963 in 400, dann 500, zuletzt gar 3000 Exemplaren. Bei den letzten beiden Auflagen verzichtete Ruscha auf Nummerierung und Signatur und setzte sich damit von der Praxis der Künstleredition ab: »I am not trying to create a precious limited edition book, but a mass-produced product of high order.«⁵⁶ Der ursprüngliche Preis eines Exemplars signalisierte einen gewissen Wert, der den materiellen des schmalen Paperbacks offensichtlich überstieg, blieb jedoch niedrig.⁵⁷

Um Künstlerpublikationen möglichst weite Verbreitung zu sichern, wurde das Format »Ausstellungskatalog« appropriiert. So heißt es in einem Statement des Mitte der 1970er Jahre von Künstlern gegründeten Verlags Printed Matter: »One strategy that Printed Matter's founders [...] used to promote artist's' books was to produce them in lieu of exhibition catalogues.«⁵⁸ Die Institutionalisierung des Künstlerbuches kommt der Popularisierung durch höhere Auflagen, günstigere Preise und größere Reichweite entgegen. Noch niedriger als bei Ed Ruschas Künstlerbuch lag der Preis beim Katalog zur Ausstellung von Andy Warhol 1968 im Moderna Museet in Stockholm. Obwohl er mit über 600 Seiten ein gewichtiges Objekt darstellte, wurde er für nur einen Dollar verkauft⁵⁹, und das über 20000-mal. Die Verbreitung, die Ruscha sich zum Ziel gesetzt hatte, war durch die Anbindung an das Medium der Ausstellung und eine radikale Preispolitik verwirklicht.

Die günstigen, massenhaft aufgelegten und durch staatliche und private Förderung mitfinanzierten Ausstellungskataloge von heute wären also aus dieser Perspektive als Erben und Vollender der Intentionen der Künstlerbücher der 1960er Jahre zu sehen.

55 Ausstellungspreis € 35,-, danach Buchhandelspreis € 65,-.

56 Ruscha/Schwartz, *Leave Any Information*, S. 65.

57 Vgl. Siri Engberg/Clive Phillpot (Hg.): *Edward Ruscha. Editions 1959–1999*, Minneapolis 1999, Bd. 2, S. 60. \$ 3,50 was heute ca. \$ 30,- entsprechen würde.

58 <http://web.archive.org/web/20130630193802/http://printedmatter.org/about/books.cfm> (10.4.2014).

59 Lutz Jahre (Hg.): *Das gedruckte Museum von Pontus Hulten. Kunstaustellungen und ihre Bücher*, Ostfildern 1996, S. 174.