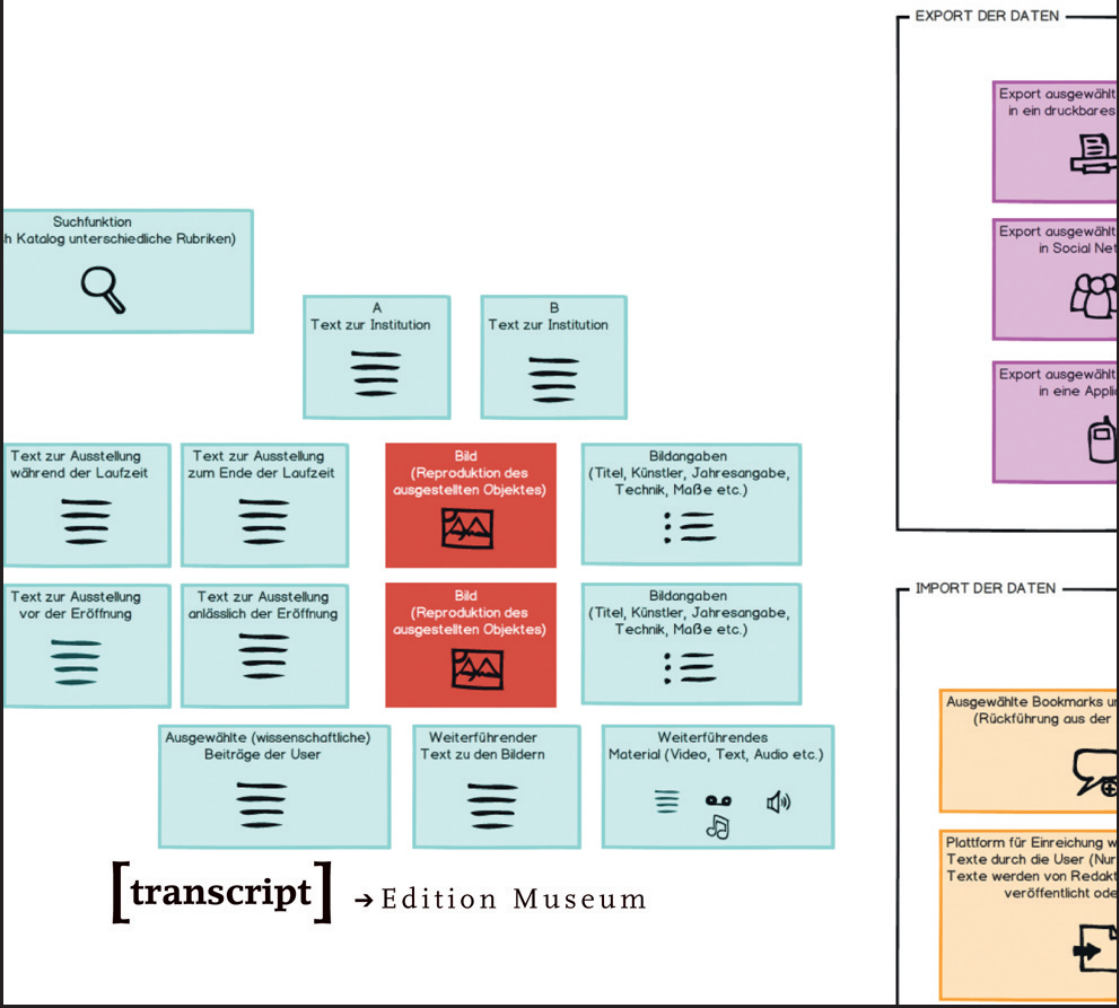


Karin Mihatsch

DER AUSSTELLUNGS- KATALOG 2.0

Vom Printmedium zur Online-
Repräsentation von Kunstwerken



Aus:

Karin Mihatsch

Der Ausstellungskatalog 2.0

Vom Printmedium zur Online-Repräsentation
von Kunstwerken

Mai 2015, 386 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €, ISBN 978-3-8376-2959-0

Der gedruckte Katalog bei Kunstaussstellungen wird zunehmend von virtuellen Präsentationsformen ergänzt oder gar abgelöst. Basierend auf der Skizzierung gedruckter Vorläufer geht Karin Mihatsch der Entwicklung der sogenannten »Web-catalogue-documents« nach und zeigt, wie diese im Web 2.0 veröffentlichte eigenständige Website die Funktionen und Inhalte eines gedruckten Katalogs teilweise aufnimmt und sie mit Hilfe der Möglichkeiten des neuen Mediums inhaltlich und strukturell weiterführt.

Die kulturwissenschaftliche Analyse konzentriert sich auf Wechselwirkungen zwischen Katalog, Präsentationsformen, Reproduktionstechniken und Rezeptionsformen und fokussiert den für die museale Entwicklung und das damit verbundene Katalogwesen bedeutsamen französisch- und deutschsprachigen Raum.

Karin Mihatsch (Dr. phil.) arbeitete für die documenta 12 und ist Projektmanagerin für Interventionen der zeitgenössischen bildenden und performativen Kunst. Sie arbeitet zu dem Verhältnis zwischen Institution, Werk und Rezipient in Graz, Wien und Paris.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2959-0

Inhalt

Vorwort | 9

1. DER SAMMLUNGS- UND AUSSTELLUNGSKATALOG KLÄRUNG DER BEGRIFFLICHKEIT UND HISTORISCHE ENTWICKLUNG AUSGEHEND VOM 15. JAHRHUNDERT

1.1 Einführung | 15

- 1.1.1 Definitionen des Katalogs | 16
- 1.1.2 Funktionen des Katalogs | 24
- 1.1.3 Text und Aufbau im Katalog | 29
- 1.1.4 Verhältnis zwischen Katalog und Museum | 32
- 1.1.5 Verhältnis zwischen Katalog und Ausstellung | 34

1.2 Der Katalog im 15. Jahrhundert | 39

- 1.2.1 Einführung | 39
- 1.2.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf
das Museums- und Ausstellungswesen | 40

1.3 Der Katalog im 16. Jahrhundert | 43

- 1.3.1 Einführung | 43
- 1.3.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf
das Museums- und Ausstellungswesen | 46
 - 1.3.2.1 Heiltumsbücher, Reliquienverzeichnisse
und numismatische Kataloge | 47
 - 1.3.2.2 Sammlungsverzeichnisse und Inventare | 53

1.4 Der Katalog im 17. Jahrhundert | 59

- 1.4.1 Einführung | 59
 - 1.4.1.1 Verlagswesen | 59
 - 1.4.1.2 Systematik und Druckgrafik | 61
 - 1.4.1.3 Galerien- und Konversationsstücke im 17. Jahrhundert | 63
- 1.4.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf
das Museums- und Ausstellungswesen | 65
 - 1.4.2.1 Kunstkammern | 65
 - 1.4.2.2 Akademie und Pariser Salon | 66
 - 1.4.2.3 Sammlungskataloge im 17. Jahrhundert | 68

- 1.4.2.4 Funktionen des Katalogs | 68
- 1.4.2.5 Ein Beispiel: „Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpiensis“ | 69

1.5 Der Katalog im 18. Jahrhundert | 73

- 1.5.1 Einführung | 73
- 1.5.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf das Museums- und Ausstellungswesen | 74
 - 1.5.2.1 Ausstellungswesen in Paris | 74
 - 1.5.2.2 Kunstakademien in Deutschland | 76
 - 1.5.2.3 Ein Beispiel: „Recueil Crozat“ | 78
 - 1.5.2.4 Der Weg zum ersten bebilderten Sammlungskatalog im deutschen Sprachraum: „Prodromus Theatrum Artis Pictoriae“ | 83
 - 1.5.2.5 Ein Beispiel: „La Galerie électorale de Dusseldorff raisonné et figuré de ses Tableaux“ | 86
 - 1.5.2.6 Galerienstücke und Konversationsstücke im 18. Jahrhundert – ein bildhaftes Sammlungsinventar? | 87
 - 1.5.2.7 Entwicklung des Katalogaufbaus am Beispiel des Katalogs der Pariser Akademieausstellungen | 90

1.6 Der Katalog im 19. Jahrhundert | 93

- 1.6.1 Einführung | 93
 - 1.6.1.1 Fotografie im 19. Jahrhundert | 94
- 1.6.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf das Museums- und Ausstellungswesen | 96
 - 1.6.2.1 Ausstellungswesen und Akademien | 98
 - 1.6.2.2 Rezeptionsformen des Katalogs | 103

1.7 Der Katalog im 20. Jahrhundert | 105

- 1.7.1 Einführung | 105
- 1.7.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf das Museums- und Ausstellungswesen | 109
 - 1.7.2.1 Entwicklung des Ausstellungs- und Museumswesens | 109
 - 1.7.2.2 Rolle des Katalogs | 115
 - 1.7.2.3 Funktionen des Katalogs | 116
 - 1.7.2.4 Aufbau des Katalogs | 117
 - 1.7.2.5 Verhältnis zwischen Ausstellung und Katalog | 120
- 1.7.3 Der Katalog in den Jahren 1900 bis 1999 | 122

- 1.8 Der Katalog im 21. Jahrhundert | 169**
- 1.8.1 Einführung | 169
- 1.8.2 Entwicklung des Katalogs in Bezug auf das Museums- und Ausstellungswesen | 170
 - 1.8.2.1 Entwicklung des Ausstellungs- und Museumswesens | 170
 - 1.8.2.2 Entwicklung des Katalogs | 172
- 1.9 Zusammenfassung | 187**

2. DER ONLINE-KATALOG ÜBERBLICK UND DEFINITION

- 2.1 Einführung | 191**
- 2.1.1 Das Internet | 202
 - 2.1.1.1 Das Internet: geschichtliche Entwicklung | 202
 - 2.1.1.2 Das Internet: technische Entwicklung | 204
 - 2.1.1.3 Das Internet: seine Rolle in der Gesellschaft | 206
- 2.1.2 Von der analogen zur digitalen Fotografie und ihre Präsenz im Internet | 208
- 2.2 Quellen und Vorläufer des Online-Katalogs im Offline-Bereich | 213**
- 2.3 Quellen und Vorläufer des Online-Katalogs im Online-Bereich | 245**
- 2.4 Bestandsaufnahme erster Online-Kataloge | 271**
- 2.5 Analyse und Systematisierung der aufgelisteten Beispiele | 283**
- 2.6 Abgrenzung und Definition des Online-Katalogs | 291**
- 2.7 Der Online-Katalog | 297**
- 2.7.1 Entwurf eines Online-Katalogs | 297
 - 2.7.1.1 Entwicklung des Online-Katalogs in Bezug auf das Museums- und Ausstellungswesen | 298
 - 2.7.1.2 Funktionen des Online-Katalogs | 298
 - 2.7.1.3 Rolle der Haupt- und Paratexte | 299
 - 2.7.1.4 Rolle der Bilder | 301

2.7.1.5 Aufbau | 302

2.7.1.6 Rezeptionsformen des Online-Katalogs | 305

2.7.2 Zusammenfassung | 308

3. THESE UND ÜBERPRÜFUNG DER THESE

3.1 Der Ausgangspunkt | 313

3.2 Warum etabliert sich der Online-Katalog? | 315

**3.3 Das „Web-catalogue-document“
als eigenständiges Medium?** | 317

3.4 Zusammenfassung | 319

4. KONKLUSION

4.1 Konklusion und Ausblick | 323

5. ANHANG

Appendix | 329

Literatur | 363

Abbildungen | 381

Vorwort

„Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken“ erörtert die Entwicklung des „Web-catalogue-document“, einer speziellen Form des Online-Katalogs. Es handelt sich hierbei um eine im Web 2.0 eigenständige veröffentlichte Website, die die Funktionen und Inhalte eines gedruckten Katalogs teilweise aufnimmt und durch die Möglichkeiten des neuen Mediums sowohl inhaltlich als auch strukturell weiterführt.

Den Ausgangspunkt für die vorliegende Abhandlung bilden unter anderem die Fragen: „Warum etabliert sich das ‚Web-catalogue-document‘?“ und: „Ist dieses als Weiterentwicklung des gedruckten Katalogs zu sehen oder handelt es sich um eine eigenständige Gattung?“

Aus multidisziplinärer Sicht wird diese Entwicklung anhand von nach bestimmten Kriterien ausgewählten Beispielen nachgezeichnet, analysiert und in Bezug zum Kontext gesetzt. Es handelt sich nicht um eine medientheoretische Abhandlung, sondern soll einen breiten Überblick über die Entwicklung des Sammlungs- und Ausstellungskatalogs von verschiedenen Blickpunkten aus geben. Diese Übersicht wird methodisch anhand von vorhandener Literatur, Expertengesprächen und der Analyse von konkreten Beispielen erstellt. Die ausgewählten Beispiele umfassen sowohl Museums- als auch Ausstellungskataloge und konzentrieren sich in erster Linie auf Gruppenausstellungen, um den Einfluss der Institution (und nicht des einzelnen Künstlers) auf die Kataloggestaltung besser analysieren zu können. Um auch die Übersetzung der realen Präsentation in den Katalog deutlich nachvollziehbar zu machen, wird das Genre des catalogue raisonné in der vorliegenden Publikation weitestgehend ausgeklammert.

„Der Ausstellungskatalog 2.0“ skizziert ausgehend vom 15. Jahrhundert die historische Entwicklung bis hin zum heutigen Ausstellungs- und Sammlungskatalog. Dies geschieht hinsichtlich der sozialen und politischen Situation der jeweiligen Epoche sowie vor dem Hintergrund der technischen Neuerungen im Bereich der Bildreproduktion. Ebenso wird der Bezug zur Entwicklung des

Museums- und Ausstellungswesens hergestellt und es werden die in diesem Spannungsfeld auftretenden Wechselwirkungen beleuchtet. Der analysierte Bogen spannt sich von ersten Malereien und Holzschnitten über Kupferstiche bis hin zu analogen fotografischen und schließlich digitalen Reproduktionstechniken und zeigt deren eigentümliche Verbreitungsformen auf.

Publikationen, die diese spezifische Form von Reproduktionen aufweisen, wie zum Beispiel Reiseliteratur, numismatische Kataloge, Heilungsbücher und Reliquienverzeichnisse, erste Sammlungskataloge, livrets de salon u. Ä., finden Erwähnung und werden anhand von ausgewählten Beispielen erläutert, um den Hintergrund für die Entwicklung des Sammlungs- und Ausstellungskatalogs zu verdeutlichen. Auch das in diesem Zusammenhang wichtige Genre der Galerien- und Konversationsstücke wird unter bestimmten Gesichtspunkten, wie z. B. dessen Bezug zur originalen Sammlung, diskutiert.

„Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken“ setzt sich aus zwei Hauptkapiteln zusammen: der historischen Basis und der darauf aufbauenden Skizzierung des Online-Katalogs. Bei der einführenden Untersuchung der historischen Entwicklung des Museums- bzw. Ausstellungskatalogs stütze ich mich auf die bereits vorhandene Literatur. Studium und kritische Hinterfragung dieser Quellen werden durch die Analyse originaler Dokumente ergänzt. So wird ein durchgängiger skizzenhafter Überblick über die historische Entwicklung des Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalogs gezeichnet. Es existiert Literatur über die einzelnen Epochen und Publikationsbeispiele, jedoch genau der Mangel an einem einen durchgehenden Überblick gebenden Hauptwerk veranlasst mich, meinen wissenschaftlichen Beitrag in ebendiesem Feld fußen zu lassen.

Aufbauend auf diesem breiten Fundament folgt im zweiten Teil die Analyse der aktuellen Entwicklungen eines möglichen Online-Katalogs unter Berücksichtigung mehrerer Aspekte: Einführend wird ein Überblick über die Vorläufer im digitalen Bereich gegeben, gefolgt von einer Bestandsaufnahme und Analyse dieser möglichen Modelle des Online-Katalogs. Die Ergebnisse stammen aus Online-Recherchen und Gesprächen mit Personen, die in diesem Bereich auf unterschiedliche Arten tätig sind. Abgrenzungen und Überschneidungen zu herkömmlichen Websites und Online-Archiven sowie Online-Ausstellungen werden herausgearbeitet, führen zu einer Definition des Online-Katalogs und zeigen die Notwendigkeit auf, einen spezifischen Begriff für dieses Genre einzuführen: das „Web-catalogue-document“.

Im Anschluss wird die Rolle des Textes sowie des Bildes im „Web-catalogue-document“ untersucht. Auch wird dem Bezug zur realen Präsentation sowie zum gedruckten Katalog nachgegangen und die dem „Web-catalogue-document“ eigenen Rezeptionsformen werden analysiert und in Bezug zu den bisherigen Formen gestellt. Daraus resultierend ergibt sich eine Zusammenfas-

sung des Aufbaus sowie der Funktionen des „Web-catalogue-document“, die somit die Skizzierung dieses neuen Online-Publikation-Genres komplettiert.

Der Umstand, dass heute noch verschiedene Nutzergenerationen des „Web-catalogue-document“ koexistieren, bereichert die Diskussion rund um dieses Thema und steuert zum besseren Verständnis dieser aktuellen Entwicklung bei. Diese besondere Konstellation von unterschiedlichen Nutzern erlaubt einen facettenreichen Blick auf diese sich sehr schnell entwickelnde Online-Publikationsform.

Gerade diese Schnellebigkeit und damit die verbundene Aktualisierungsmöglichkeit sind Charakteristika des „Web-catalogue-document“, jedoch bergen sie auch Schwierigkeiten in der theoretischen Betrachtung, zeigen einen bezeichnenden Unterscheid zwischen gedruckter und Online-Veröffentlichung auf und spiegeln sich auch in der vorliegenden Publikation wider: Einige der hier zitierten Websites sind (in der beschriebenen Form) nicht mehr online. Dies ist in den Fußnoten dementsprechend vermerkt.

„Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken“ wurde unter dem Titel „Über Repräsentationsformen von Kunstwerken und deren Kontext im Web 2.0. Analyse der Entwicklung von der physisch-realen Ausstellung mit beständigem Printkatalog zur virtuellen Online-Ausstellung mit prozessuellem ‚Web-catalogue-document‘“ als Dissertation an der Universität für angewandte Kunst Wien bei ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Patrick Werkner eingereicht und mit Sehr gut benotet. Die Dissertation wurde für den vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft ausgeschriebenen Award of Excellence für die besten Absolventen von Doktoratsstudien des Studienjahres 2013/14 nominiert und erhielt Ende 2014 diese Auszeichnung.

Die hier vorliegende Version wurde leicht überarbeitet, um den Anforderungen einer Buchpublikation gerecht zu werden.

„Es gibt keine Ausstellung mehr – dafür gibt es das Bild der Ausstellung [...]“¹

1 01 Brüderlin, Markus: Das Bild der Ausstellung, Hochschule für Angewandte Kunst Wien, Wien, 1993, S. 93

1.1 Einführung

Um sich dem Genre des Online-Katalogs zu nähern, soll eingangs die Geschichte des Sammlungs- bzw. Ausstellungskatalogs umrissen werden, indem die historische Entwicklung vom 15. Jahrhundert bis hin zum heutigen Ausstellungs- und Sammlungskatalog skizziert wird. Selbstverständlich ist festzuhalten, dass eine Einteilung in Epochen niemals die Realität wiedergibt, sondern eine starke Vereinfachung darstellt. Um sich trotz der Komplexität des Genres zu orientieren, ist eine solche jedoch hilfreich. Die Analyse geschieht hinsichtlich der sozialen und politischen Situation der jeweiligen Epoche sowie vor dem Hintergrund der technischen Neuerungen im Bereich der Bildreproduktion. Ebenso wird der Bezug zur (Weiter-)Entwicklung des Museums- und Ausstellungswesens hergestellt und die in diesem Spannungsfeld auftretenden Wechselwirkungen werden beleuchtet.

Der diskutierte Bogen spannt sich von ersten Malereien und Holzschnitten über technisch sehr anspruchsvolle Kupferstiche bis hin zu analogen fotografischen und schließlich digitalen Reproduktionstechniken und deren eigentümlichen Verbreitungen sowohl im Offline- als auch im Online-Bereich.

Reiseliteratur, numismatische Kataloge, Heiltumsbücher und Reliquienverzeichnisse, erste Sammlungskataloge, livrets de salon u. Ä. finden Erwähnung und werden anhand von ausgewählten Beispielen erläutert (u. a. „Recueil Crozat“ oder „Prodromus Theatrum Artis Pictoriae“). Auch das in diesem Zusammenhang wichtige Genre der Galerien- und Konversationsstücke (z. B. „Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpiensis“ oder „Tribuna der Uffizien“ von Johann Zoffany) wird unter bestimmten Gesichtspunkten diskutiert.

Die Wechselwirkungen zwischen der Katalogentwicklung, der Veränderung der realen Präsentationsformen sowie der Weiterentwicklung der Reproduktion und die damit einhergehenden unterschiedlichen Rezeptionsformen (z. B. Veränderungen durch das Internet) werden im oben umrissenen Rahmen erörtert.

Den Ausgangspunkt, um zu einer Definition des Online-Katalogs, des sogenannten „Web-catalogue-document“ zu gelangen, bildet ein Forschungsfragenpool mit den folgenden zentralen Fragen: Warum etabliert sich das „Web-catalogue-

document“? Ist dieses als Weiterentwicklung des gedruckten Katalogs zu sehen oder handelt es sich um eine eigenständige Gattung?

Der Fokus auf den französisch- und deutschsprachigen Raum bei den Untersuchungen resultiert aus der zentralen Stellung dieser beiden Kulturen hinsichtlich der historischen Entwicklung des Ausstellungs- und Museumswesens und der damit verbundenen Etablierung des Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalogs. Jedoch sollen ausgewählte Modelle beispielsweise aus den Vereinigten Staaten, die diesen Themenbereich von einer anderen Seite beleuchten und somit die Entwicklungen in Europa spiegeln bzw. sich diesen entgegensetzen, in manchen Kapiteln Erwähnung finden.

Des Weiteren lege ich ein besonderes Augenmerk auf Kataloge, die anlässlich von Gruppenausstellungen erschienen sind, um den Einfluss der Institution auf die Publikation in den Vordergrund zu stellen, und nicht die des einzelnen Künstlers.

Die im zweiten Abschnitt analysierten Online-Beispiele entsprechen der zum jeweils ausgewiesenen Zeitpunkt aktuellen Version. Infolge der Schnelllebigkeit in diesem Bereich sind die zitierten Websites nicht mehr in allen Fällen aktuell bzw. zum Teil gar nicht mehr online. Dieser Umstand spiegelt somit ein dem Web eigen tümliches Merkmal wider.

1.1.1 DEFINITIONEN DES KATALOGS

Um einen Zugang zum Genre des Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalogs zu finden, ist es unerlässlich, die ursprüngliche Wortbedeutung und die damit einhergehenden Definitionsvorschläge zu betrachten. Der Begriff „Katalog“ findet – nicht zwingend mit dem Museums- und Ausstellungswesen verbunden – eine breite Anwendung und soll den Weg für die nachfolgenden Reflexionen ebnen.

Das Wort „Katalog“ stammt vom griechischen *κατάλογος* („*katálogos*“) und bedeutet „Aufzählung“, „Verzeichnis“. *καταλέγειν* („*katalégein*“) wird mit „hersagen“, „aufzählen“ übersetzt.¹

Ein Katalog im allgemeinen Sinn kann laut laufend aktualisiertem Duden online folgende Bereiche umfassen:

1 Vgl. Der Brockhaus – In 30 Bänden, 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Band 14. F. A. Brockhaus, Leipzig, Mannheim, 2006a, S. 597

„nach einem bestimmten System geordnetes Verzeichnis von Gegenständen, Namen o. Ä. Beispiele: der Katalog einer Bibliothek, eines Versandhauses, einer Ausstellung [...], lange Reihe, große Anzahl, zusammenfassende Aufzählung. Beispiel: ein Katalog wirtschaftspolitischer Maßnahmen“².

Unter demselben Online-Duden-Eintrag findet man folgende Synonyme: „Aufstellung, Index, Kartei, Liste, Register, Tabelle, Übersicht, Verzeichnis, Zusammenstellung, Anhäufung, Fülle, große [An]zahl, Masse, Menge, Reihe, Vielzahl; (emotional verstärkend) Unmenge, Unzahl“³.

Bei Abgleichung mit dem Brockhaus fällt die Überschneidung des Begriffs „Verzeichnis nach bestimmten Ordnungsprinzipien“ auf.⁴

Eine erste, allgemeine Definition des Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalogs ist z. B. sein: Ein Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalog ist „eine Art Liste oder Kartei, in der (in systematischer Ordnung) alle Gegenstände genannt (u. gekennzeichnet) sind, die sich in einem bestimmten Museum, Lager, einer Bibliothek oder bei einer Ausstellung befinden“⁵.

Da es sich bei dieser Publikationsform um eine schwer einzugrenzende Gattung handelt, gibt es auch unzählige sich unterscheidende Definitionsversuche. An dieser Stelle möchte ich nur einige nennen – meine Auswahl fokussiert sich in erster Linie auf französische Positionen, da Frankreich bei der historischen Entwicklung des Ausstellungs- und Museumswesens sowie in weiterer Folge des Katalogwesens eine zentrale Stellung einnimmt.

Der französische Kunsthistoriker André Chastel (1912–1990) bezieht sich in seinem Text „Qu’est-ce qu’un catalogue? Définition, réaction, fonction“⁶ auf die von Jean-Jacques Marquet de Vasselot (1871–1946, conservateur [Kustos] im Musée du Louvre) in „Répertoire des catalogues du musée du Louvre (1793–1926)“ gegebene Definition:

2 Duden Online, „Katalog“: [Online]. Verfügbar unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Katalog> (Stand 11.6.2014)

3 Ebd.

4 Vgl. Der Brockhaus in 3 Bänden, 4., aktualisierte Auflage, Band 2: GO-PAH, F. A. Brockhaus, Leipzig, Mannheim, 2006b, S. 342

5 The free dictionary by Farlex, „Katalog“: [Online]. Verfügbar unter: <http://de.thefreedictionary.com/Ausstellungskatalog> (Stand 11.6.2014)

6 [Was ist ein Katalog? Definition, Reaktion, Funktion]

„Un catalogue est une publication généralement officielle et rédigée par l'un des conservateurs, dans laquelle les objets d'une ou plusieurs séries sont décrits sous forme de liste méthodique. Il peut être sommaire ou détaillé, illustré ou non.“⁷

Der Listencharakter, gemäß dem bisher vorherrschenden Katalogtypus, sowie die Personalunion von Ausstellungskurator und Katalogautor sind bei de Vasselots und in der Folge bei Chastels Definition hervorgehoben. Des Weiteren wird das Vorhandensein, aber ebenso die Abwesenheit von illustrierenden Bildern erwähnt. D. h., ein Katalog – so wie wir ihn heute kennen mit einem großen Prozentanteil an Bildmaterial (in Farbe) – stellt nicht von Anbeginn zwingend eine Kombination von Bild und Text dar, sondern konnte durchaus ausschließlich in schriftlicher Form vorliegen.

Ende der 1980er-Jahre werden gemäß dem Entwicklungsstand der Reproduktionstechniken auf dem selbstverständlichen Vorhandensein von Bildmaterial fußende Definitionen veröffentlicht: In seinem Vortrag, der in dem Buch „The Painful Birth of the Art Book“ aus dem Jahr 1987 erstmals publiziert wird, stellt der englische Kunsthistoriker Francis Haskell (1928–2000) gleich eingangs fest, dass es sich beim „Art Book“ (potenzieller Verwandter des Katalogs) um ein illustriertes Buch handelt. Das Bildmaterial hat somit seinen festen Stellenwert bei Ausstellungs- und Sammlungskatalogen bzw. bei Kunstbüchern nun auch in der Definition errungen und setzt sich so deutlich von früheren Publikationen ab. Jedoch macht Haskell klar, dass nicht jedes illustrierte Buch zwingend ein Kunstbuch sein muss, und unterstreicht, dass die Eingrenzung generell schwierig und niemals eindeutig ist.⁸

Annähernd zeitgleich gründet der belgische Herausgeber und Kunsthistoriker Ernst Goldschmidt (1906–1992) in Weiterentwicklung der bisher verbreiteten Bibliografien der Ausstellungskataloge den „Catalogus“. Im Vorwort von „Catalogus“, der in Begleitung der „Cahiers du Musée d'Art Moderne“ erschien, wird folgende Definition des Katalogs angeboten:

7 Chastel, André: *L'Histoire de l'Art. Fins et Moyens*, Flammarion, Paris, 1980, S. 62

[Ein Katalog ist im Allgemeinen eine offizielle Publikation, die von einem der „Conservateurs“ [Kustos] verfasst wird und in der die Objekte von einer oder mehreren Serien in der Form von methodischen Listen beschrieben sind. Er kann zusammenfassend oder detailliert sein, illustriert oder nicht.] Übersetzung der Autorin. An dieser und an anderen Stellen habe ich Übersetzungen der für die Argumentationslinie relevanten Zitate ins Deutsche vorgenommen (durch eckige Klammern gekennzeichnet). Andere nicht zentrale Zitate werden ausschließlich in der Originalsprache angeführt.

8 Vgl. Haskell, Francis: *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1993, S. 7

„Un catalogue d'exposition se définissait jadis, jusque vers 1960, comme publication offrant essentiellement une liste descriptive plus ou moins détaillée, illustrée ou non, des œuvres composant une exposition et éditée à l'intention du visiteur. Le catalogue n'entrait alors pas dans le circuit de la librairie et échappait à tout répertoire bibliographique. Depuis, les choses ont évoluées: au point qu'il devient, aujourd'hui, difficile de faire différence entre un catalogue d'exposition et un livre d'art. [...] Or, Catalogus a pris le parti de retenir tout ouvrage publié, à l'occasion d'une exposition en collaboration avec les organisateurs de celle-ci, et qui n'aurait pas pu réalisé sans elle.“⁹

Auffällig ist hier die verhältnismäßig präzise Definition für Ausstellungskataloge bis zum Jahr 1960. In den 1960er-Jahren werden die bisherigen Konventionen bezüglich des Ausstellungskatalogs gebrochen, wodurch nun eine exakte Definition erschwert wird. Die darauf folgenden Entwicklungen des Katalogs bis zum Ende der 1980er-Jahre werden als schwer abgrenzbar beschrieben und die Kataloge werden in unmittelbarer Nähe von Kunstbüchern situiert. Aus dieser Schwierigkeit heraus wird nun der Katalog in dem sehr pragmatischen Satz in Bezug auf die Ausstellung zusammengefasst: Das einen Ausstellungskatalog kennzeichnende Merkmal ist der Umstand, dass dieser ohne Ausstellung nicht erscheinen würde. So tritt die kausale Beziehung zum temporären Ereignis in den Vordergrund. Goldschmidt bietet hier meiner Meinung nach eine etwas unpräzise, aber sehr pragmatische und benutzerfreundliche Definition.

Zur beinahe gleichen Zeit definiert der damalige Kurator und spätere Direktor des Musée du Louvre Pierre Rosenberg (*1936) den Katalog wie folgt:

9 Pomey, Evelyne: Catalogus. Bulletin bibliographique trimestriel illustré de récents catalogues d'exposition d'art contemporain / Institut des hautes études en arts plastiques, Institut des hautes études en arts plastiques: Centre Georges Pompidou, Supplément au N° 25 de la revue „Les Cahiers du Musée national d'art moderne“, Automne, Paris, 1988, ohne Seitenangabe

[Ein Ausstellungskatalog definierte sich bisher, bis zum Jahr 1960, als Publikation, die hauptsächlich eine mehr oder weniger detaillierte, illustrierte oder unebilderte beschreibende Liste der eine Ausstellung ausmachenden Werke anbietet und die für die Besucher herausgegeben wird. Daher reihte sich der Katalog nicht in das Buchhandelssystem ein und entging allen Arten von Bibliografien. Seither hat sich die Situation derart weiterentwickelt, dass es heute schwierig ist, einen Unterschied zwischen einem Ausstellungskatalog und einem Kunstbuch zu machen. [...] Nun hat sich aber „Catalogus“ zum Ziel gesetzt, alle Werke, die „anlässlich“ einer Ausstellung in Zusammenarbeit mit den Organisatoren der selbigen erscheinen und die ohne diese nicht realisiert worden wären, zu berücksichtigen.]

„Le catalogue est un genre à part entière dans le champs de l’érudition et de l’édition d’art, parce qu’il doit paraître avant l’ouverture de l’exposition. C’est un genre récent: le plus ancien selon la définition date de 1934.“¹⁰

Interessant ist hier, dass die zeitliche Verknüpfung zwischen Ausstellung und Katalog in der Definition erwähnt wird. Dass der Katalog vor Eröffnung der Ausstellung erscheinen soll, um als solcher zu gelten, unterstreicht die zu dieser Zeit im Vordergrund stehende Führungsfunktion der Publikation. Sie soll in der Ausstellung den Besucher durch ebendiese leiten sowie Orientierung geben und nicht ausschließlich als Dokumentationsdokument dienen. Ein Jahr später veröffentlicht Rosenberg in „Les Cahiers du Musée national d’art moderne“ eine etwas ausführlichere Definition des Katalogs, die sich insbesondere auf dessen Aufbau und Verhältnis zur Ausstellung bezieht:

„Le catalogue doit reproduire toutes les œuvres exposées; chacune de ces œuvres est accompagnée de notices précises et développées. C’est la réunion de ces œuvres, une réunion calculée, réfléchie, savamment articulée, qui caractérise l’exposition.“¹¹

Nun wird nicht mehr der Stellenwert der Reproduktion, die mittlerweile beinahe selbstverständlich wurde, in der Definition festgehalten, sondern der Bezug der Reproduktion zum ausgestellten Objekt gerät ins Zentrum des Interesses. Auch der Anspruch auf Vollständigkeit des Katalogs, der in gewisser Weise auch sein Verhältnis zur Ausstellung impliziert, gewinnt an Wichtigkeit: Jedes in der Ausstellung gezeigte Werk soll idealerweise auch im Katalog gewissenhaft wiedergegeben werden. Der Katalog umfasst somit die Gesamtheit der ausgestellten Objekte, weniger jedoch die Struktur der Ausstellung an sich.

10 Histoire de l’Art, N° 2, 1988, zitiert aus: Morineau, Camille: Le catalogue d’exposition du MNAM de 1947 à 1977, DEA. Paris X, Histoire de l’art, session 09–90 / Camille Morineau; M. Vaisse, dir., Université Paris X – Nanterre, 1990, S. 1 (Avant propos)

[Der Katalog ist eine eigenständige Gattung im Bereich der Kunstlehre und des Kunstverlagswesens, weil er vor der Eröffnung der Ausstellung erscheinen soll/muss. Es handelt sich um eine neue Gattung: Der älteste, der dieser Definition entspricht, datiert aus dem Jahre 1934.]

11 Rosenberg, Pierre: L’Apport des expositions et de leurs catalogues à l’histoire de l’art, in: Les Cahiers du Musée national d’art moderne, Paris, N° 9, Automn 1989

[Der Katalog soll alle ausgestellten Werke reproduzieren; jedes dieser Werke ist von präzisen und ausgereiften Beschreibungen begleitet. Er ist die Versammlung dieser Werke, eine kalkulierte, überdachte und bewusst formulierte Versammlung, die die Ausstellung charakterisiert.]

Dieser Katalogtypus wird z. B. in der Publikation „Chefs-d’Œuvres?“, dem Katalog, der zur Eröffnungsausstellung des Centre Pompidou in Metz im Jahr 2010 erschienen ist, repräsentiert. Der über 560 Seiten umfassende Katalog beinhaltet neben ein- und weiterführenden Paratexten (vgl. Gérard Genette¹²) und Referenzabbildungen einen sehr reichhaltigen Abschnitt, der den einzelnen ausgestellten Arbeiten bzw. deren Reproduktionen gewidmet ist, die das Musée National d’Art Moderne als Leihgabe für diese Ausstellung zur Verfügung gestellt hat. Seite 44 bis inklusive Seite 355 weisen mit einigen Ausnahmen meist eine Reproduktion pro Seite auf, begleitet von der Erwähnung des Künstlers, Titel, Maßen, Material, Jahresangabe, Provinienzangabe und Inventarnummer sowie erläuterndem Text zum Werk. Deutlich abgehoben davon wird über den Aufbau der Präsentation in Bild und Text gesprochen und im Anschluss werden die Leihgaben aus internationalen Institutionen nach ähnlichem Prinzip dem Leser präsentiert (Seite 368–440), gefolgt von weiteren – in diesem Zusammenhang zu vernachlässigenden – Kapiteln. Festzuhalten ist jedoch der Fakt, dass bei dem über 560 Seiten umfassenden Katalog ungefähr 68 Prozent der Seiten der Präsentation der ausgestellten Werke gewidmet sind. Dem Anspruch auf Vollständigkeit wird somit vorbildlich Genüge getan. Die daraus resultierende Dokumentationsfunktion des Katalogs ist – im Gegensatz zur Führungsfunktion – zentral, nicht nur aufgrund des Informationsumfangs, sondern auch infolge der Größe, Dicke und des Gewichts des Katalogs. Dieser ist nicht mehr praktisch in der Ausstellung zu benutzen, sondern erfordert eine ruhige Lesesituation (vgl. „catalogue-document“ von Louis Marin).

Die französische Kuratorin Camille Morineau (u. a. elles@centrepompidou, 2009/2010) beschreibt in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1990 den Ursprung des Ausstellungskatalogs in der Ausstellung an sich. Dies ist jedoch nur der Ausgangspunkt und ändert sich bis in die 1990er-Jahre merklich: Der Katalog setzt sich immer deutlicher vom temporären Ereignis Ausstellung ab, ist nicht mehr ausschließlich geschriebener Führer durch ebendiese, sondern wird selbstständig und reiht sich beinahe in die Gattung Buch ein¹³ (vgl. in diesem Zusammenhang auch Francis Haskell). Dies hat vielfältige Gründe, u. a. auch finanzielle. Da Kataloge immer umfassender werden und über den in der Ausstellung thematisierten Rahmen hinausgehen – sowohl in der Breite als auch in der Tiefe –, muss ein gesondertes, nicht unbedeutendes Budget für ebendiesen aufgestellt werden. Das ursprüngliche Bestreben, den Katalog vor Eröffnung der Ausstellung herauszugeben, wird heutzutage oft nicht immer verfolgt bzw. kann aus gegebenen Gründen nicht eingehalten werden. In vielen Fällen hängt die Zusage von Geldern für den Katalog vom „Er-

12 Siehe dazu Appendix 1

13 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 4 (Avant propos)

folg“ der Ausstellung sowohl beim Publikum als auch in den Medien ab. Daraus ergibt sich die nachträgliche Veröffentlichung des Ausstellungskatalogs. Dieser ist somit weit autonomer als früher, hat nicht mehr die Führungsrolle durch die Ausstellung, sondern konzentriert sich in erster Linie auf die Dokumentation („catalogue-document“). Als Beispiel seien die Ausstellung „The Death of the Audience“ (2009, Secession Wien, Kurator: Pierre Bal-Blanc) und der damit einhergehende Katalog „The Death of the Audience. Ver Sacrum“¹⁴ genannt. Da diese Ausstellung an sich das gesamte Budget beansprucht hat, wurde ursprünglich der Katalog gestrichen. Dank des positiven Echos in den Medien und des (Fach-) Publikums auf „The Death of the Audience“ erhielt die Secession Zusagen von Sponsoren, die einen Katalog im Anschluss an die Ausstellung ermöglichten. Im Rahmen der Vorbereitungsarbeit für diese Publikation rückte der Wunsch nach einer möglichst vollständigen Dokumentation 1.) der Ausstellung in Form von In-situ-Aufnahmen, 2.) der Werke in Form von Reproduktionen sowie Detailansichten der Ausstellungsinszenierung und 3.) der teilnehmenden Künstler in Form von Künstlerbiografien und Texten ins Zentrum. Der ursprünglich geplante Umfang wurde somit überstiegen und es mussten erneut Gelder in Form von Subskriptionen für dieses Projekt aufgestellt werden. Schlussendlich erschien der Katalog 2011 – weit über ein Jahr nach Schließung der Ausstellung. Das temporäre Ereignis kann als Auslöser und roter Faden für diese Publikation gesehen werden, diese geht jedoch über den traditionellen Ausstellungskatalog hinaus und kann beinahe als autonome Publikation betrachtet werden. Nicht zuletzt, weil die beauftragten Grafiker VIER5 die von ihnen gestalteten Publikationen üblicherweise als Kunstprojekt anlegen und somit noch Elemente des Künstlerbuchs hinzufügen. Erwähnung soll in diesem Zusammenhang der Umstand finden, dass die Grafik sich nicht ausschließlich auf die Seiten, die in unmittelbarer Verbindung mit der Ausstellung stehen, beschränkt, sondern ebenso (teilweise) die Werbeeinschaltungen der unterschiedlichen Sponsoren umfasst und somit ein einheitliches Erscheinungsbild hergestellt und die ganzheitliche Gestaltung der Publikation betont wird. Auch wird dadurch ein formaler Bezug zum Magazin „Ver Sacrum“ (dem Organ der Vereinigung bildender KünstlerInnen Österreichs, erste Ausgabe aus dem Jahr 1898) etabliert, der eine Auseinandersetzung auf gestalterischer Ebene nicht nur mit dem Medium „Ausstellungskatalog“, sondern auch mit der Gattung „Magazin“ darstellt. Durch die weitreichenden und über die Ausstellung hinausgehenden Referenzen, die im Katalog bildlich sowie in schriftlicher Form dargelegt werden, wird dieser Katalog zu einem „livre de référence“ (vgl. Camille Morineau). Er wird zum Informationsinstrument sowie zu einem Hilfsmittel für weitreichendere Recherchen.

14 Vgl. Bal-Blanc, Pierre (Hrsg.): The Death of the Audience. Ver Sacrum, Niggli, Zürich, 2011

Naheliegender ist die Konsultation von ICOM (International Council of Museums, gegründet im Jahr 1946) bezüglich des mit dem Museum in Verbindung stehenden Sammlungskatalogs. Wie auch noch an anderer Stelle festgehalten, bietet ICOM jedoch keine klare Definition des Sammlungskatalogs an. Hier wird der Sammlungskatalog in einem Atemzug mit dem Themenbereich „Forschen und Dokumentieren“ genannt.

„Zur Forschung gehört die Veröffentlichung der Resultate. Sie erfolgt in der Regel in Zeitschriften, Büchern oder elektronischen Medien. Der wissenschaftliche Bestandskatalog ist ebenso eine Publikationsmöglichkeit wie darauf aufbauende weiterführende Monografien oder wissenschaftliche Aufsätze. Auch Ausstellungen vermitteln neue wissenschaftliche Erkenntnisse, sie werden zumeist von einem zugehörigen Katalog begleitet. Darüber hinaus kann die Publikation neuer Ergebnisse auch auf oder nach Fachtagungen erfolgen (Forschungsdokumentation).“¹⁵

Nicht die Definition, die ja im eigentlichen Sinne nicht erfolgt, sondern die Benachbarung mit dem Thema Dokumentation ist hier interessant. Durch die Nennung des Sammlungskatalogs in dem oben zitierten Zusammenhang wird die Dokumentationsfunktion hervorgehoben, ohne dass eine konkrete Definition gegeben wird.

Auch wenn ICOM keine klare Definition des Katalogs liefert, findet man in vielen der vom Internationalen Museumsrat herausgegebenen Publikationen Hinweise auf ebendiesen. An dieser Stelle seien nur zwei markante Beispiele herausgegriffen:

„Museum publications. Information on the collections or a temporary exhibition can also be conveyed through the classic medium of a book, booklet or catalogue. The text and illustrations can consolidate knowledge and reactivate experience of the exhibition. It is important that the museum keeps in mind the intended readers and users: publications, guides and catalogues for children and teenagers need to be designed accordingly. The texts must be comprehensible and entertaining and can include comics and pictures. In contrast the more advanced reader will appreciate fuller information and interpretation and also the results of the more advanced research carried out by the curators or outside specialists.“¹⁶

15 Deutscher Museumsbund e. V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland (Hrsg.): Standards für Museen, Kassel, Berlin, Februar 2006, S. 19

16 ICOM – International Council of Museums (Hrsg.): Running a Museum: A Practical Handbook, Paris, 2004, S. 129

Bemerkenswert ist hier, dass ein spezielles Augenmerk auf die Zielgruppe und die damit einhergehende Adaptation des Katalogs sowie der anderen Publikationen des Museums gelegt wird.

Eher in den Bereich der (ungewünschten) Funktionen des Katalogs fällt die im Bericht über ein internationales Symposium vom 22., 23. und 24. Juni 2006 in Schaffhausen, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Schweiz, Österreichs und Deutschlands (herausgegeben von Josef Brülisauer), veröffentlichte Stellungnahme von Regina Hannemann (Direktorin der Museen der Stadt Bamberg):

„Ich möchte anmerken, dass auch die grossen Häuser nicht immer mit jeder grossen Ausstellung mit neuen Erkenntnissen beitragen. Der Forschungsbegriff wird dort recht schnell verwendet und soll dann Forschung und Wissenschaft bedeuten. Bedeutet es jedoch neue Erkenntnisse oder bedeutet es nur ordentliche Fussnoten und ordentliche Literatur? [...] Das macht aber die wissenschaftliche Forschung doch eher zweifelhaft, weil es viele andere Dinge gibt, die auch noch da sind. Und dann ebenfalls die Praxis, dass diese dicken bebilderten Kataloge regelrecht als Bestellskataloge für die Forscher, die für kurze Zeit für grosse Ausstellungsprojekte angestellt sind, dienen. Die blättern alles Erreichbare durch und bestellen dann sozusagen nach Katalog.“¹⁷

André Chastel¹⁸ greift schon in den 1980er-Jahren den soeben dargelegten Umstand auf, dass ICOM keine Standardisierung des Katalogs etabliert: Er stellt sich die Frage, ob es nicht Aufgabe von UNESCO oder ICOM wäre, sich für eine Standardisierung des Katalogs einzusetzen, und nicht die des Museums.¹⁹

1.1.2 FUNKTIONEN DES KATALOGS

Wie bereits erwähnt, sind Sammlungs- bzw. Ausstellungskataloge ursprünglich keine eigenständigen Publikationen, sondern von ephemeren Ereignissen, den Ausstellungen, abhängig und werden durch ebendiese bedingt. Ich möchte hier nicht

17 Brülisauer, Josef (Hrsg.): Das Museum als Ort des Wissens. Bodenseesymposium, ICOM Schweiz ICOM Österreich ICOM Deutschland. Bericht über ein internationales Symposium vom 22., 23. und 24. Juni 2006 in Schaffhausen, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Schweiz, Österreichs und Deutschlands, 2008, S. 33

18 Chastel macht seine Leser auch auf nationale Unterschiede aufmerksam. Er stellt fest, dass der Sammlungskatalog in Italien weitverbreitet ist und in England z. B. der Provenienz besondere Beachtung geschenkt wird.

19 Vgl. Chastel, André, 1980, S. 69

detailliert auf das grundlegende Verhältnis zwischen der Ausstellung und ihrem Katalog eingehen, da dieses an anderer Stelle noch genauer beleuchtet wird.

Auf dieser anfänglich unzertrennlichen Verbindung zwischen Ausstellung und Publikation gründen die ursprünglichen Basisfunktionen des Katalogs. Iris Cramer beschreibt diese beiden Funktionen in der Publikation „Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen“ als „Information“ und „Dokumentation“.²⁰ Information einerseits bezieht sich darauf, dass der Katalog die Ausstellungsbesucher bei ihrem Rundgang über die gezeigten Werke in Form von beschreibenden Listen²¹ informieren soll; und umfasst somit die Funktion des Katalogs während des temporären Ereignisses. Dokumentation andererseits bezieht sich auf die Verschriftlichung sowie bildhafte Festsetzung der ephemeren Zusammenstellung der in der Ausstellung gezeigten Werke. Somit wird sowohl die Ausstellung an sich als auch die einzelnen Werke dokumentiert. Die Dokumentation geht über die Ausstellungsdauer hinaus und verleiht dem ephemeren Ereignis einen bleibenden Aspekt.

Mitte der 1970er-Jahre setzt sich der französische Philosoph, Historiker, Semiotiker und Kunsthistoriker Louis Marin (1931–1992) mit der Funktion des Ausstellungskatalogs auseinander und bezieht sich schon damals auf dessen doppelte Funktion.

Marin unterscheidet zwischen dem „catalogue-en-acte“ und dem „catalogue-document“. Die Bezeichnung „catalogue-en-acte“ verweist auf die Gebrauchsfunktion des Katalogs in der Ausstellung selbst: Er soll den Rundgang der Besucher leiten, indem er eine gewisse Reihenfolge der Werkbetrachtung vorschlägt. Darüber hinaus bietet er dem Betrachter eine Hilfestellung bei der Identifizierung der einzelnen Werke (z. B. durch Nennung des Titels und des Künstlers) und liefert ergänzend Informationen zu den Exponaten und ggf. zum vorgeschlagenen Rundgang sowie der Ausstellung selbst.²² Der Katalog beinhaltet aber nicht ausschließlich museologische Angaben der Exponate sowie eine Bibliografie und eine Liste der wichtigsten Ausstellungen, sondern auch Texte anderer Art. Diese sollen das Konzept der Ausstellung darlegen, sie legitimieren (z. B. durch die Bibliografie, die den jeweiligen Text und somit den Katalog in ein bestimmtes Referenznetz stellt²³) und

20 Vgl. Cramer, Iris: Kunstvermittlung in Ausstellungskatalogen. Eine typologische Rekonstruktion, Lang, Frankfurt am Main, Wien, 1998, S. 43

21 Siehe in diesem Zusammenhang: Köhler, Andrea: Poesie und Pflichtenheft. Eine Ausstellung in der New Yorker Morgan Library erkundet „Die Liste“, in: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe, Montag, 27. Juni 2011, Nr. 147, S. 17

22 Vgl. Marin, Louis: La célébration des œuvres d'art. Notes de travail sur un catalogue d'exposition, in: Actes de la Recherche en sciences sociales, 1975, N° 5–6: La critique du discours lettré, S. 52

23 Vgl. ebd., S. 54

darüber hinaus dem Besucher ein Hilfsmittel in die Hand geben, um ebendiese zu entschlüsseln.²⁴ Hier sehe ich die verschwommene Grenze zwischen den beiden von Marin differenzierten Funktionen. Durch die Nahelegung eines Ansatzes der Interpretation der Ausstellung und der gezeigten Werke wird sowohl die Rezeption vor Ort beeinflusst als auch die über den Ausstellungsbesuch währende Dokumentation.

Hingegen nimmt der Term „catalogue-document“ Bezug auf die dokumentarische Funktion des Ausstellungskatalogs: Als dauerhaftes Objekt, als Buch, bleibt der Katalog lange über die temporäre Ausstellung zugänglich. Er dient, wie schon die Inventare der Reliquiensammlung im 15. und 16. Jahrhundert, als Gedächtnisstütze für ein punktuellere Ereignis.²⁵

Jedoch beschränkt sich die dokumentarische Funktion nicht auf die reine Nennung der einzelnen ausgestellten Werke, sondern fügt dadurch ebendiesen einen „Wert“ hinzu. Ein Wert, der von Marin doppeldeutig gesehen wird, der sich einerseits auf die ästhetischen Aspekte des Werks bezieht und andererseits auf die für den Markt relevanten Gesichtspunkte.²⁶ Marin lässt hier das Verhältnis zwischen Katalog und ausgestelltem Werk bzw. zwischen Original und Abbildung durchklingen, ohne es direkt zu nennen.

Ein letzter Punkt, den ich in diesem Zusammenhang zu Louis Marin erwähnen möchte, verweist auf das Verhältnis zwischen Künstler und Betrachter und die Rolle des Katalogs in diesem Beziehungsgeflecht. Marin schreibt: „Le catalogue d'exposition est l'instrument privilégié de la mise en adéquation des codes de l'émetteur (l'artiste) et du récepteur (le public).“²⁷ Der Katalog wird somit als Medium zwischen Sender und Empfänger gesehen, unabhängig von der Ausstellung, und ausschließlich Bezug nehmend auf das Verhältnis zwischen Künstler und Rezipient. Hier kündigt sich erstmals die Emanzipation des Katalogs von der Ausstellung an. Aber nicht nur das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger wird durch das Medium beeinflusst, sondern auch das Raum-Zeit-Gefüge, wie es Herbert Marshall McLuhan (1911–1980) beschreibt, indem er sich auf die Elektrizität als Medium bezieht. Diese Feststellung lässt sich aber auch in Folge auf die Auswirkungen des Mediums Internet ausweiten, worauf ich später zu sprechen kommen werde.²⁸

24 Vgl. ebd., S. 56f.

25 Vgl. ebd., S. 54

26 Vgl. ebd., S. 56

27 Ebd., S. 50

[Der Ausstellungskatalog ist das privilegierte Werkzeug, um Codes des Senders (des Künstlers) mit Codes des Empfängers (des Publikums) zur Übereinstimmung zu bringen.]

28 Vgl. Warnke, Martin: Theorie des Internet zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg, 2011, S. 121

Diese Loslösung spiegelt sich auch in der von Camille Morineau gestellten Frage nach der Funktion des Katalogs vor bzw. nach der Ausstellung wider.²⁹

Allein durch diese Fragestellung wird eine selbstständige Existenzberechtigung des Katalogs – unabhängig vom temporären Ereignis – mitgedacht. Morineau sieht vier Hauptaufgaben des Katalogs, die sich auf die Zeit vor, während und nach der Ausstellung beziehen.

Erstens dient der Katalog vor dem Ausstellungsbesuch als Einführung und Vorbereitung.³⁰ Hier stellt sich für mich die Frage, inwiefern der Zugang zum Katalog vor dem Ausstellungsbesuch an sich möglich und üblich ist. Meist wird er erst beim bzw. nach dem Rundgang gekauft. Falls dies aber schon im Vorfeld geschehen sollte und der Katalog schon vor dem Rundgang konsultiert wird, stimme ich Morineau zu. Dies setzt aber voraus, dass der Katalog leicht zugänglich auch im Buchhandel (oder online) käuflich zu erwerben und nicht in einem rein mit der Eintrittskarte zugänglichen Museums- bzw. Ausstellungsshop verfügbar ist.

Aufgrund der finanziellen Lage vieler Kunstinstitutionen, der steigenden Anzahl an unabhängigen Ausstellungsprojekten und des stetig anwachsenden Umfangs einiger Kataloge verschiebt sich die Veröffentlichung zeitlich hinter die Ausstellungseröffnung. Somit tritt seine Vorbereitungsfunktion in den letzten Jahren ein wenig in den Hintergrund.

Zweitens betrachtet Morineau wie auch schon Marin die Führungsfunktion während der Ausstellungslaufzeit als zentral.

Was die dritte Funktion und somit die Aufgabe des Katalogs nach Schließung der Ausstellung betrifft, sieht Morineau den Hauptwirkungsbereich in der Dokumentation und als Erinnerungsstütze zur Ausstellung: Dies präsentiert sich in einem Geflecht aus folgenden Bezügen: Er enthält meist Texte bezüglich der Ausstellungsorganisation und unterstreicht somit den weiterhin bestehenden Bezug zum ephemeren Ereignis. Des Weiteren schließt er meist eine Reihe an Abbildungen der gezeigten Werke ein und hält somit den Bezug zum Originalwerk aufrecht, wenn auch in Form seiner Abbildung, in Form der Reproduktion. Generell gesprochen kann man sagen, dass der Katalog die Ausstellung in den Kanon der Kunstgeschichte einreicht, die einzelnen Werke in das offizielle Gedächtnis der Öffentlichkeit einschreibt und schließlich den Künstler mit Ruhm versehen soll.³¹ Das

29 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 88 (Deuxième Partie)

30 Vgl. ebd., S. 89 (Deuxième Partie)

31 Vergleiche dazu, was Roland Recht und Claire Barbillon zur Funktion des Katalogs im Jahr 2006 geschrieben haben: „Je l’ai dit : le musée est la fin idéale de toute œuvre. L’exposition monographique a établi une image définitive de Manet ou de Poussin, que le catalogue vient non seulement consacrer mais parachever, puisque toutes les œuvres qui composent le corpus officiel d’un artiste ne peuvent figurer dans une exposition mais

Genre Katalog ist dank seiner Verbindung zur Institution Museum, Kunsthalle etc. und dank der Referenz des Kurators zum öffentlichen Wissen und nicht zuletzt durch die Schirmherrschaft von politischen Instanzen genau dazu in der Lage.³²

Als vierte und somit letzte Funktion nennt Morineau die Bestimmung als „livre de référence“ und beruft sich damit auf die lehrende und informierende Aufgabe. Durch die Inkludierung von tiefer gehenden und bisher unveröffentlichten Paratexten, detaillierten Werklisten und Reproduktionen wird der Informationscharakter ins Zentrum gerückt. Durch den großen Umfang dieser Angaben werden diese meist nicht direkt in der Ausstellung rezipiert, sondern erst nach dem Besuch. Sie dienen somit der weiterführenden Information.³³

Hier schließt sich in gewisser Weise der Kreis zwischen den Funktionen vor und nach der Ausstellung: Bei Erwerb des Katalogs vor dem Besuch ist die weiterführende Information als vorbereitende Lektüre zu sehen, bei Rezeption nach dem Ausstellungsbesuch ist diese in den Bereich der Lehre und Recherchertools einzu-reihen. Somit verschwimmen die Grenzen zwischen den Funktionen des Ausstellungskatalogs vor und nach dem ephemeren Ereignis.

Zusammenfassend könnte man aus den oben genannten Erläuterungen folgernd die Funktionen des Ausstellungskatalogs in zwei Bereiche einteilen: einerseits Aufgaben während des Besuchs, die in engem Zusammenhang mit den Werken und ihrer Präsentation stehen, und andererseits Wirkungsbereiche außerhalb der Ausstellung, die sich sowohl auf die Periode vor dem temporären Ereignis als auch auf die Zeit danach beziehen und Ausstellung und deren Objekte in einen größeren Zusammenhang stellen.

Mit dieser Zweiteilung gehen auch zwei unterschiedliche Rezeptionsfelder einher: Die Rezeption während des Besuchs spielt sich im (semi-)öffentlichen Raum ab, wohingegen die Lektüre des Katalogs vor bzw. nach dem Besuch meist im privaten Umfeld stattfindet. Diese unterschiedlichen Rezeptionskontexte beeinflussen die Wahrnehmung der Inhalte.

trouvent place dans le catalogue. Le catalogue monographique devient donc une sorte de fiction, un musée idéal pour une figure héroïque d'artiste. Pour l'artiste contemporain, le musée est également l'objectif qu'il vise, et le catalogue, sur lequel il exerce un contrôle absolu, forme le corollaire obligé de cette consécration. Ce rôle du musée ne peut pas se comprendre en dehors des écanismes du marché de l'art, dont il légitime, expose et conserve la valeur étalon.“ [Recht, Roland; Barbillion, Claire: A quoi sert l'histoire de l'art?, Textuel, 2006, S. 22f.]

32 Vgl. ebd., S. 116ff. (Deuxième Partie)

33 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 127ff. (Deuxième Partie)

1.1.3 TEXT UND AUFBAU IM KATALOG

Nicht nur die Reproduktionen machen einen Ausstellungs- bzw. Sammlungskatalog aus. Es sind auch die in ihm inkludierten Paratexte, die ein Charakteristikum darstellen. Der Stellenwert und die Funktion des geschriebenen Wortes im Katalog haben sich im Laufe der Zeit stark verändert und entwickelt.

Anfang des 18. Jahrhunderts war es der französische Stecher, Sammler und Kunstkritiker Pierre-Jean Mariette (1694–1774), der einen neuen Weg der Gemäldebeschreibungen in Katalogen einschlug.³⁴ Für den Katalog „Recueil d’Estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy et dans celui de Monseigneur Duc d’Orléans, & dans d’autres Cabinets“ (Erstausgabe im Jahr 1729), kurz: „Recueil Crozat“, hat sich Mariette in erster Linie auf die formalen Aspekte seiner Texte konzentriert. Zu jedem Künstler findet der Leser einen Kurzttext, der auf das Leben ebendieses eingeht. Danach folgen, nach Sammlungen, in denen sich die Originale befinden, sortiert, die Bildbeschreibungen. Diese können eine Länge von einem Satz bis hin zu beinahe einer halben Seite umfassen. An dieser Stelle sei ein Beispiel zu einer Arbeit von Joseph Passari angeführt: „CXXXI. ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE. Dessin que Joseph Passari a fait à la plume, lavé & rehaussé de blanc sur un papier bistré, tel qu’on l’a imité par l’estampe.“³⁵

Nicht nur aufgrund des neuartigen Stellenwerts des Texts stellt dieser Katalog eine Neuerung dar. Generell ist an dieser Stelle zu bemerken, dass der „Recueil“ sich deutlich von Drucksammlungen, die zu dieser Zeit sehr verbreitet waren, absetzt. Nicht nur dadurch, dass die Drucke ursprünglich nicht für den Einzelwerb vorgesehen waren, sondern auch durch das Vorhandensein von Text unterscheidet er sich von den losen Sammlungen von Einzelbildblättern. Das geschriebene Wort distanziiert den „Recueil“ von den – wenn auch in manchen Fällen eingeklebten – Drucksammlungen und stellt ihn in die Nähe des Genres Buch.³⁶

Ich mache an dieser Stelle einen großen zeitlichen Sprung und beziehe mich nahtlos auf das 20. Jahrhundert: Morineau stellt eine generelle Veränderung der Kataloge des MNAM (Musée national d’art moderne) fest: In den 1950er-Jahren herrscht

34 Vgl. Chastel, André, 1980, S. 63

35 Crozat, Pierre: Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d’Orléans, & dans d’autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles avec un abbégé de la Vie des Peintres, & une Description Historique de chaque Tableau, TOMBE SECONDE, Paris, 1729, (2 Bände), S. 53

36 Vgl. Haskell, Francis, 1993, S. 52

das Motto „Laisser la parole à l'œuvre“ – die Werke sollen für sich sprechen. Die Texte richten sich in erster Linie an eine einheitliche (möglicherweise anonyme) Öffentlichkeit, an das Volk. Dies ändert sich in den 1960er-Jahren: Die Autoren richten sich in ihren Textbeiträgen an Einzelpersonen und nicht mehr an ein Massenpublikum. Im darauf folgenden Jahrzehnt wird nicht nur im Katalogaufbau, sondern auch in den Texten an sich der chronologische Aufbau ebendieses infrage gestellt und somit die Selbstreflexion miteinbezogen. Aber nicht nur die kritische Betrachtung des Katalogs, sondern auch jene der Ausstellung findet von nun an auch im Katalog statt.³⁷

„Le catalogue, lieu de sa propre critique, est aussi celui de la critique de l'exposition.“³⁸

Mit dem Aufkommen von Text ändert sich auch der generelle Aufbau des Katalogs. Wie der Name „Katalog“ schon sagt, ist das ursprüngliche Herzstück die Liste. Der Begriff „Katalog“ wird im 16. Jahrhundert aus dem lateinischen „catalogus“ entlehnt und bedeutet „Verzeichnis“, „Aufzählung“.³⁹ Diese Werkliste umfasst den Namen des Besitzers, die Signatur des Werkes, die Bibliografie des Werkes, die Liste jener Ausstellungen, in denen die Arbeit bisher gezeigt wurde, die Geschichte des Werkes und seine Ikonografie. Selbstverständlich gibt es je nach Epoche und Katalogtypus Abweichungen.⁴⁰ An dieser Stelle stellt sich die Frage, was nun eigentlich genannt werden soll/muss: Soll neben der Inventarnummer auch eine kurze Künstlerbiografie angeführt werden?⁴¹ Die genauen Maßangaben? Inwieweit handelt es sich hierbei noch um die sogenannte Liste und ab wann haben wir es mit einem (beschreibenden) Text zu tun? Die Grenzen sind fließend.

Des Weiteren umfasst der Katalog Langtexte, die zu den textlichen Paratexten und noch genauer zu den Peritexten zählen (auch wenn diese z. B. Epitexte umfassen), wie z. B. Einleitung, wissenschaftliche Texte, Künstlerschriften, literarische Textbeiträge, Meinungen von Experten, Presseartikel ...⁴²

Wie auch immer der Aufbau im speziellen Fall aussehen mag, ein wesentlicher Punkt scheint mir von André Chastel angeführt worden zu sein:

37 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 89ff. (Deuxième Partie)

38 Ebd., S. 89ff. (Deuxième Partie)

39 Vgl. Cramer, Iris, 1998, S. 43

40 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 161ff. (Deuxième Partie)

41 Vgl. Chastel, André, 1980, S. 62f.

42 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 161ff. (Deuxième Partie)

„Die an der Redaktion des jeweiligen Katalogs arbeitenden Personen müssen die in Frage kommenden Werke unvoreingenommen betrachten und schon vorhandene Informationen nicht ungeprüft übernehmen, sondern diese selbst verifizieren.“⁴³

Neben der werkbezogenen Liste und den Texten zu den Ausstellungsobjekten und zum Aufbau nehmen die legitimierenden Texte einen nicht zu verachtenden Stellenwert ein. Meist in der Einleitung wird die Ausstellung an sich gerechtfertigt und in ein Referenznetz gestellt. In manchen Fällen geschieht dies auch mit dem Katalog an sich.⁴⁴ Diese Legitimierungsfunktion kommt bis heute immer wieder zum Einsatz. Ein Beispiel dafür stellt der einleitende Text von Oberbürgermeister Berttram Hilgen im Katalog zur documenta 12 in Kassel dar:

„[...] Dank Arnold Bode ist 1955 ein künstlerisches Kraftfeld in Kassel entstanden, das bis heute die Menschen weltweit elektrisiert und zu ästhetischer wie auch gesellschaftlicher Auseinandersetzung reizt. Mindestens so faszinierend wie die Ausstellungen selbst sind die Geschichte und die Kommunikationsprozesse ihrer Entstehung. Der weltweite Dialog, der das Werden der documenta begleitet und sie inhaltlich schärft, schafft erst jenen Resonanzboden, der auch die documenta 12 vom 16. Juni bis 23. September so einzigartig machen wird.“⁴⁵

Diesem Text folgt ein Vorwort von Roger M. Buergel und Ruth Noack, der sich nicht nur in Stil und Inhalt von dem des Oberbürgermeisters absetzt, sondern u. a. auch Bezug zum vorliegenden Katalog nimmt:

„[...] Im Katalog sind Werke und Werkkomplexe einzelner Künstlerinnen oder Künstler entlang einer Zeitachse gereiht. Er strebt keine Vollständigkeit an, sondern setzt Schwerpunkte, wobei im Anhang zusätzlich die komplette Werkliste zu finden ist. [...]“⁴⁶

Das Vorhandensein der vollständigen Werkliste wird den unvollständigen Notices, den weiterführenden Werkbeschreibungen, entgegengesetzt. Die Schwerpunktsetzung bezieht sich auf die Beschreibung der einzelnen Arbeiten und Werkgruppen: Die je nach Autor unterschiedlich ausgearbeiteten beschreibenden und teilweise interpretierenden Texte setzen unterschiedliche Akzente. Interessant bei diesem Katalog ist die chronologische Abfolge der beschriebenen Werke. Nicht die seit dem 18. Jahrhundert übliche alphabetische Reihenfolge kommt zur Anwendung, sondern die Reproduktionen und Texte der einzelnen Arbeiten werden im Katalog

43 Chastel, André, 1980, S. 63

44 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 176ff. (Deuxième Partie)

45 Marte, Isabella (Hrsg.): documenta 12, Kassel, Taschen Verlag, Köln, 2007, S. 9

46 Ebd., S. 12

in ein chronologisches Beziehungsgeflecht zueinander gesetzt. So spiegelt sich nicht die Struktur der Ausstellung wider, sondern es wird eine zusätzliche Ebene eingeführt, die die reale Ausstellung erweitert und hinterfragt.

Ab Kapitel 1.2 wird ein Überblick über die Entwicklung des Sammlungs- bzw. Ausstellungskatalogs in seinem jeweiligen Kontext gegeben. Die Systematisierung nach Jahrhunderten dient der Übersichtlichkeit, bildet aber nicht die realen Etappen ab.

1.1.4 VERHÄLTNIS ZWISCHEN KATALOG UND MUSEUM

Auf die genaue Definition des Museums gehe ich an anderer Stelle ein. Ich möchte ins Gedächtnis rufen, dass ICOM zwar eine exakte Beschreibung der Institution Museum anbietet, ebenso u. a. den Leitfaden „Standards für Museen“, aber keine präzise Definition des Museumskatalogs liefert. Erwähnung findet er im Zusammenhang mit der Vermittlung zur Erschließung der Museumssammlungen sowie als Möglichkeit, wissenschaftliche Ergebnisse, die anlässlich einer Sammlungspräsentation gewonnen wurden, zu veröffentlichen, und schließlich als Bestandskatalog. Aber was genau der Museums- oder Sammlungskatalog ist, wie er charakterisiert wird und was seine Aufgaben sind, wird nicht beschrieben.⁴⁷

Nochmals Bezug nehmend auf Morineau sind zwei mögliche Verhältnisse zwischen Museum und Katalog zu differenzieren: der Katalog einerseits als Produkt der Institution Museum, als Konsumobjekt sozusagen, und andererseits als Werkzeug, um ein gewisses Bild des Museums in der Öffentlichkeit zu generieren.⁴⁸ Hier prallen wirtschaftliche Interessen auf Marketing. Meiner Meinung nach kein Widerspruch, sondern logische gegenseitige Ergänzung: Das Museum generiert einen gedruckten (eventuell sogar vollständigen) Sammlungskatalog. Die Entscheidung, welche Texte von welchen Autoren inkludiert werden, sowie das grafische Erscheinungsbild und Umfang, Format und Verkaufspreis beeinflussen die Verkaufszahlen des Katalogs, schaffen aber ebenso ein gewisses „Image“ des Museums und tragen z. B. neben anderen Derivaten wie Postkarten, Mugs, Postern ... zur CI der Institution bei. So gehen Wirtschaft und Marketing Hand in Hand. Mögen auch in manchen Fällen nicht von beiden Seiten dieselben Ansprüche an den Katalog gestellt werden, so versuchen die verschiedenen Parteien mit ein und demselben Produkt, dem Katalog, ihre Interessen zu vertreten.

47 Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland (Hrsg.), Februar 2006

48 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 130ff. (Deuxième Partie)

Gedanken über den direkten Zusammenhang zwischen Sammlungspräsentation und Katalog macht sich André Chastel. Er kommt zu dem Schluss, dass der Umfang des Sammlungskatalogs entsprechend dem Ausmaß der Präsentation ausfallen sollte.⁴⁹ Wenn beinahe die komplette Sammlung gezeigt wird, sollte auch im Katalog die (beinahe) vollständige Sammlung repräsentiert werden. Wenn nur ein Teil der Werke zugänglich ist, verspürt laut Chastel das Publikum nicht den zwingenden Wunsch nach einem vollständigen Sammlungskatalog. Hier wird das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sammlungspräsentation und -katalog deutlich. Wie schon bei der Ausstellung und ihrem Katalog beeinflusst die Präsentation die Erscheinungsform bzw. den Umfang des Katalogs. An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob es sich hier um ein reziprokes Verhältnis handelt. Bedingt eine gewisse Katalogform auch die Präsentation in der Ausstellung? Catrin Millmann und Elisabeth Bracun gehen in ihrer Masterarbeit „Das Museum als Bildproduzent. Ausstellungsfotografien des Universalmuseum Joanneum“ (betreut von Prof. Dr. Michael Fehr, FH Joanneum, Studiengang Ausstellungs- und Museumsdesign) u. a. auf diese Beziehung ein. Sie kommen zu folgendem Schluss:

„Das Museum wird sozusagen zu einem Bildproduzent in doppelter Hinsicht. Die Anfänge des Ausstellens und die Absicht, das dort Gezeigte zu medialisieren, findet sich bereits in den frühen Schatz- und Wunderkammern.“⁵⁰

Diese Feststellung kann man u. a. dahin gehend interpretieren, dass die Ausstellung bzw. die Präsentation der Sammlung hinsichtlich des dokumentarischen Fotos, das in der Folge u. a. in einem Katalog erscheint, gedacht wird. Ein Beispiel aus heutiger Zeit zur „szenografischen Fotografie“ im Jagdmuseum des Joanneums soll dies verdeutlichen:

„In der Dauerausstellung des Jagdmuseums wird zur Vermittlung des Beuteverhaltens von Tieren eine ähnliche szenographische Gestaltungsform angewandt, um das Beutegreifen eines Greifvogels und eines Fuchs darzustellen. In beiden Fällen wird der Flug- bzw. der Sprungverlauf durch mehrere in einem Bogen hintereinander hängende ausgestopfte Tiere simuliert. Es wird nicht eine Situation nachgestellt, sondern die dabei durchgeführte Bewegung in Sequenzen aufgeteilt, welche nun räumlich, wie eine ins Dreidimensionale umgesetzte Serienaufnahme erscheint. Die Ausstellungspräsentation greift das Mittel der Fotografie auf und liefert ein Bild. Die technische Fähigkeit der Fotografie, einen Bewegungsablauf in einzelnen

49 Vgl. Chastel, André, 1980, S. 67

50 Millmann, Catrin; Bracun, Elisabeth: Das Museum als Bildproduzent. Ausstellungsfotografien des Universalmuseum Joanneum (betreut von Prof. Dr. Michael Fehr, FH Joanneum, Studiengang Ausstellungs- und Museumsdesign), 2010, S. 26

Momenten festzuhalten und durch Aneinanderreihung der Einzelbilder darzustellen, wird in der Ausstellung aufgegriffen, wobei die Einzelbilder durch Objekte ersetzt werden. [...] Auch in der Reproduktion dieser Ausstellungssituation wird das Mittel der Szenographie aufgegriffen. So wird in beiden Fotografien der Ausschnitt so gewählt, dass der Flug- bzw. Sprungverlauf eingefangen wird. [...] Die dafür eingenommene Kameraposition kann der Besucher aufgrund der Absperrungen in der Ausstellung nicht einnehmen. Ausgangspunkt für die Fotografie ist daher nicht der Blickwinkel oder auch die Position des Besuchers, sondern die Intention bzw. Aussage der szenographischen Gestaltung. Die Fotografie entspricht somit dem durch die Ausstellung vermittelten Bild.⁵¹

Zusammenfassend kann man bemerken, dass in dem von Millmann und Bracun untersuchten Universalmuseum Joanneum die Tendenz, das Display auch hinsichtlich der bildhaften Dokumentation zu denken, seit Anbeginn der Ausstellungsdarstellung eine Rolle gespielt hat.

1.1.5 VERHÄLTNIS ZWISCHEN KATALOG UND AUSSTELLUNG

„Ein Katalog, den man nachträglich erwirbt, bleibt unvollständig.“⁵²

Wie schon im Abschnitt über mögliche Definitionen und Funktionen des Sammlungs- bzw. Ausstellungskatalogs angedeutet, spielt das Verhältnis zwischen ebendiesem und der Ausstellung an sich eine wesentliche Rolle. Ich erinnere an das Vorwort des Verzeichnisses „Catalogus“, das in seiner Präsentation alle „anlässlich“ einer Ausstellung erschienenen Publikationen in seinen Index der Ausstellungskataloge einbezieht.

Morineau stellt in diesem Zusammenhang drei Fragen:

- Ist der Katalog von Natur aus von der Ausstellung abhängig?
- In welchem Ausmaß entspricht der Ausstellungstyp dem Typ seines Katalogs?
- Welches Verhältnis besteht zwischen der Geschichte des Katalogs und jener der Ausstellung?⁵³

Wenn man den oben genannten Definitionen folgend über Ausstellungskataloge spricht, muss man die erste Frage mit einem klaren Ja beantworten. Auch hinsichtlich der angeführten Funktionen des Katalogs (Information während des Ausstel-

51 Ebd., S. 106ff.

52 Nikkels, Walter: Der Raum des Buches, Tropen Verlag, Köln, 1998, S. 41

53 Vgl. Morineau, Camille, 1990, S. 83 (Deuxième Partie)

lungsbesuchs und Dokumentation bzw. Vorbereitung vor und nach der Ausstellung) ist der Bezug zum temporären Ereignis klar erkennbar. Der Anlass für die Publikation eines Ausstellungskatalogs ist per definitionem die Ausstellung und ohne diese würde der Katalog nicht als solcher veröffentlicht werden. In den letzten Jahren wird diese Verbindung in manchen Fällen lockerer. Lockerer in dem Sinn, dass der Katalog nicht zwingend vor dem Ausstellungsbeginn erscheint und somit nicht die vorbereitende Funktion erfüllt. Lockerer aber auch in dem Sinn, dass die Grenzen zwischen klassischem Ausstellungskatalog und z. B. Kurzführer aufgehoben werden (vgl. der Katalog documenta 12 [Kassel, 2007], der gleichermaßen Kurzführer ist und durch eine dreiteilige – separat erhältliche – Magazinreihe ergänzt wird).

Die zweite Frage nimmt Bezug auf das formale Verhältnis zwischen Ausstellung und Katalog. Morineau⁵⁴ untersuchte im Speziellen die Situation von 1947 bis 1977 am Musée national d'art moderne (heute Centre Georges Pompidou) und kommt zu dem Schluss, dass es einen klaren Zusammenhang zwischen Ausstellungsdauer und Umfang des Katalogs gibt. Je länger die Laufzeit, desto ausführlicher und umfangreicher der Katalog (z. B. eine detaillierte Liste der ausgestellten Werke, zahlreiche wissenschaftliche, vertiefende Texte ...).⁵⁵

„Le catalogue tend à se ressembler à son exposition.“⁵⁶

Ein interessanter Aspekt in diesem Zusammenhang ist auch das Verhältnis zwischen dem Seitenumfang und dem Typus der Ausstellung (Einzel- oder Gruppenpräsentation): Bei der Untersuchung der Ausstellungskataloge des Kunsthauses Graz seit seiner Eröffnung im Jahr 2003 (bis Ende 2010) ergibt sich folgendes Bild: Von den zehn seitenstärksten bisher erschienenen Katalogen wurden acht anlässlich unterschiedlicher Gruppenausstellungen veröffentlicht. Außerdem wurde der bisher umfangreichste Katalog von 432 Seiten (anlässlich der Ausstellung „Living in Motion. Design und Architektur für flexibles Wohnen“) ebenso im Zusammenhang mit einer Gruppenausstellung herausgebracht. Man darf aber nicht außer Acht lassen, dass von den bis zum heutigen Zeitpunkt erschienenen 32 Ausstellungskatalogen des Kunsthauses Graz nur ca. ein Drittel Einzelausstellungen gewidmet ist.

54 Morineau beschäftigt sich auch mit dem Unterschied zwischen Katalogen, die anlässlich einer Einzel- bzw. Gruppenausstellung erscheinen. Auch hier wieder Bezug nehmend auf die Lage am MNAM stellt sie fest, dass monografische Kataloge mehr Reproduktionen umfassen als Kataloge, die im Rahmen einer Gruppenausstellung erscheinen (Morineau, Camille, 1990, S. 86 [Deuxième Partie]).

55 Vgl. ebd., S. 85 (Deuxième Partie)

56 Ebd., S. 87 (Deuxième Partie)

[Der Katalog tendiert dazu, seiner Ausstellung zu ähneln.]

Dennoch könnte man aus dieser Analyse folgende vorsichtige Hypothese aufstellen: Kataloge, die anlässlich einer Gruppenausstellung erscheinen, weisen zu meist eine größere Seitenanzahl auf als jene, die anlässlich einer Einzelausstellung erscheinen.

Die dritte Frage geht auf die historische Entwicklung von Katalog und Ausstellung ein. Gibt es hier Parallelen? Diese Frage möchte ich mit dem Hinweis bejahen, dass sich diese Entwicklungen gegenseitig bedingen – jedoch mit der Einschränkung, dass es auch externe Einflüsse wie z. B. den aktuellen Stand der technischen Möglichkeiten der Druckgrafik oder den Status quo des Grafikdesigns gibt, die die Entwicklung des Katalogs beeinflussen. Der Bezug zwischen der Weiterentwicklung im Ausstellungswesen und im Katalogwesen ist unübersehbar: So ändert sich z. B. die Funktion des Katalogs je nachdem, welches Publikum zu den Museen bzw. Ausstellungen „zugelassen“ ist. Stehen zur Zeit der Reliquienbücher der Kultwert des reproduzierten Objekts und die damit verbundene mnemotechnische Funktion des Katalogs im Vordergrund, so wird durch die Öffnung beispielsweise des Salon du Louvre für ein breites Publikum die (be-)lehrende Aufgabe des Katalogs während des Ausstellungsbesuchs ins Zentrum gestellt. Dadurch verändern sich Aufbau, Text-Bild-Verhältnis, Format, Auflage ... der jeweiligen Publikation abhängig davon, anlässlich welchen Ereignisses sie erscheint.

„Le catalogue reflète l’exposition par ses reproductions exhaustives [...]“:⁵⁷

Louis Marin schenkt seine Aufmerksamkeit bei seiner Betrachtung des Verhältnisses zwischen Katalog und Ausstellung der Funktion der Reproduktionen der ausgestellten Werke sowie der Texte.⁵⁸ Die im Katalog abgebildete Reproduktion des ausgestellten Werks dient während des Ausstellungsbesuchs der eindeutigen Identifizierung des Originals und ist somit unerlässlich für die klare Zuschreibung der museografischen Angaben. Bis in die Mitte der 1970er-Jahre waren diese Reproduktionen vorwiegend in Schwarz-Weiß und standen somit im Kontrast zu den farbigen Originalen. Hier hat die Reproduktion einen stützenden, Hilfestellung gebenden Wert, beeinflusst aber nichtsdestotrotz die Wahrnehmung des Originals, da dank ihrer weiterführenden Informationen zweifelsfrei zugeordnet werden können und somit zugänglich gemacht werden. Kurz: Der Katalog als „catalogue-en-acte“ und seine Reproduktionen beeinflussen die Rezeption in der Ausstellung.

57 Ebd., S. 87 (Deuxième Partie)

[„Der Katalog spiegelt die Ausstellung durch seine vollständigen Reproduktionen wider (...)“]

58 Vgl. Marin, Louis, 1975, S. 54

Außerhalb des Ausstellungsbesuchs verändert die im Katalog veröffentlichte Reproduktion ihre Funktion. Sie dient nicht länger ausschließlich der gewissenhaften Identifizierung des Originals, sondern wird zur Repräsentation des realen Werks, zu seinem (unvollkommenen) Ersatz. Dieser Ersatz ist aber im Vergleich zum Original dauerhaft und ortsungebunden zugänglich – unabhängig vom zeitlich begrenzten Ereignis Ausstellung – und kann somit Forschungen, Analysen und Recherchen dienen. Auch wenn hier die Loslösung des Katalogs und seiner Reproduktionen von der Ausstellung angedeutet wird, darf man nicht vernachlässigen, dass der Katalog ohne reale Ausstellung nicht veröffentlicht worden wäre.

Ähnlich verhält es sich mit den Texten: Sei es, dass sie im Vorfeld zur Vorbereitung gelesen werden und somit die darauf folgende Rezeption beeinflussen, sei es, dass sie erst nach dem Besuch der Ausstellung gelesen werden und somit die Erinnerungen neu strukturieren. Diese weiterführenden Paratexte, wie z. B. die Einleitung, das Vorwort oder Editorial, fügen der realen Ausstellung Erklärungen, Vertiefungen und Kommentare hinzu. So entsteht eine andere, abstrakte Ausstellung. Dadurch, dass in den Texten über in der Ausstellung nicht realisierte Elemente von utopischen Ideen und möglichen Versionen gesprochen wird, entsteht ein Modell einer neuen Ausstellung. Nicht nur die originalen Werke werden durch Reproduktionen im Ausstellungskatalog ersetzt, auch die Ausstellung an sich und ihr realisiertes Konzept werden z. B. durch die Texte substituiert. So kann eine imaginäre Ausstellung mit imaginären Werken entstehen. Diese Überlegung Marins lässt an André Malraux' „Musée Imaginaire“ denken, das 1965 erstmals erschien.⁵⁹ Auch wenn sich Malraux in seiner These in erster Linie auf die Reproduktion von Bildern konzentriert, ist die Grundidee hier dieselbe: Ein Werk – oder eben eine Ausstellung oder ein Ausstellungskonzept – wird in ein zweidimensionales Medium übersetzt und somit werden anfänglich unterschiedliche Formate in ein Medium transferiert, angeglichen bzw. vergleichbar und durch die Reduzierung auf ein handliches Format und den Vertrieb allerorts und jederzeit zugänglich gemacht.

59 Siehe: Malraux, André: *Le Musée Imaginaire*, Folio/Essais, Editions Gallimard, 1996