

Ich lese was ich sehe, ich sehe was ich lese?

Über das ambivalente Verhältnis zwischen
BetrachterIn, Kunstwerk und Ausstellungstext

Diplomarbeit

eingereicht bei ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Daniela Hammer-Tugendhat
Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung
Universität für angewandte Kunst Wien

Angelika Zehrer

Wien, April 2010

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen verfasst zu haben.

Angelika Zehrer

Mein Dank geht an Daniela Hammer-Tugendhat für die Betreuung der wissenschaftlichen Diplomarbeit. Ihre Art und Weise, die Kunst und ihre Geschichte zu vermitteln, bekräftigte erneut mein Interesse und die Begeisterung für die Kunstwissenschaften.

Ebenso danke ich Barbara Putz-Plecko und Helmut Rainer, die mich während meines Studiums stets unterstützend begleitet und in meiner Arbeit bestärkt haben.

Robert Fröhlich danke ich für sein offenes Ohr und seine Sicht auf die Dinge. Am meisten danke ich meinen Eltern Helene und Willi Zehrer, die mir dieses Studium ermöglicht haben, mich in allen Bereichen tatkräftig unterstützen und immer für mich da sind.

DANKE.

„EIN KUNSTWERK MUSS FÜR MICH EIN RÄTSEL SEIN. ES MUSS MICH IN DIE POSITION EINER NICHTWISSENDEN VERSETZEN, ANDERNFALLS WERDE ICH DURCH MEIN EIGENES VERHALTEN GELANGWEILT. ICH SCHREIBE NICHT ÜBER KUNST, UM SIE ZU ERKLÄREN, SONDERN UM ZU ERFORSCHEN, WAS ZWISCHEN MIR UND DEM BILD EMOTIONAL UND INTELLEKTUELL VORGEHANGEN IST. DER AKT DES BETRACHTENS FINDET LETZTEN ENDES IMMER IN DER ERSTEN PERSON STATT.“

(SIRI HUSTVEDT)

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	01
TEIL I – DIE PRAXIS	
Die praktisch-künstlerische Arbeit	04
Ein Stapel Ausstellungstexte	04
Das Konzept	06
Beschreibung als Ausgangspunkt	07
TEIL II – DIE THEORIE	
Historischer Abriss	09
Funktionen des Ausstellungstextes	11
Kommentar	11
Vermittlung	13
Bedeutungsproduktion	15
Teil der Arbeit	18
Bestätigung als Kunstwerk	20
Ausstellungstexte – Für wen sind sie gedacht?	22
BesucherInnen und BetrachterInnen	22
KuratorInnen	24
KünstlerInnen	27
Ausstellungstexte – Was können sie leisten?	29
Exkurs Kommunikation	30
Das „offene Kunstwerk“ (mit Grenzen?!)	32
Exkurs Verhältnis Wort – Bild	33
Verhältnis Kunstwerk – Werkbeschreibung	35
Das Kunstbetrachtungs-Dreieck	37
„Aufgeschminkte Wörter“: Kunstwerk – Werkbeschreibung – RezipientInnen	38
Ein Übergangsereignis oder Teil der zeitgenössischen Kunst?	40

TEIL III – EIN BEISPIEL

Not a drop but the Fall – Elmgreen & Dragset	42
Nicht betrachten, sondern lesen	42
Der „Namens-Effekt“	43
Die Ausstellung als Gesamtpaket	45
Ein reflexiver Aspekt	46
Conclusio	47
Bibliografie	49
Abbildungen	53
Abbildungsverzeichnis	54

EINLEITUNG

Neulich in einem Restaurant:

TARTE NACH ART DES CHEFS

DIE ANFÄNGLICHE BITTERE NOTE VERWANDELT SICH NACH UND NACH IN EINE LIEBLICH-SÜSSE NUANCE. DER KNUSPRIGE MANTEL LÖST SICH LANGSAM AUF UND OFFENBART SOGLEICH DAS GESCHMEIDIG-CREMIGE INNERE, DAS SICH AUF DER ZUNGE SANFT AUSBREITET. DER KONDITOR VERFOLGT DIE INTENTION, MIT DIESER AUSSERGEWÖHNLICHEN KREATION AUF DIE PROZESSE DES GENIESSENS AUFMERKSAM ZU MACHEN UND WECKT GLEICHZEITIG DIE ASSOZIATION VON LEICHTIGKEIT UND EINER SOMMERLICHEN BRISE. WEITERS WIRD – SUBTIL, ABER DURCHAUS RAFFINIERT – BEABSICHTIGT, DIE RIGIDE ANMUTENDE, TRADITIONELLE BACK- UND KOCHKUNST KRITISCH ZU REFLEKTIEREN.

Eine Dessertkarte dieser Art, die den sinnlichen Genuss in Worte zu fassen sucht, kann wohl als Rarität angesehen werden. Das Dessert schmeckt köstlich – egal ob mit oder ohne dieser Information. Das Verspeisen und Genießen bleibt ein individuelles sinnliches Erlebnis. Die Kommentarbedürftigkeit von Kuchen ist weitgehend umstritten, weit weniger jedoch die der zeitgenössischen Kunst, welcher wir kaum ohne Begleittext begegnen.

Das sinnliche Erleben - das Anschauen, Betrachten, Sehen, Staunen und Erfahren – steht auch bei einer Kunstaussstellung (vermeintlich) an erster Stelle, geht es hier doch um die ausgestellten Objekte und die individuelle Wahrnehmung. In erster Linie geht es um die Kunst und die unmittelbare Erfahrung. „Kein Besucher, keine Besucherin geht in ein Museum oder in eine Ausstellung, um dort die Texte zu lesen. (...) Ausstellungstexte werden daher nicht mit Freude verschlungen – sondern bestenfalls als Begleiterscheinung in Kauf genommen.“¹ Gleichzeitig fühlt man sich als BesucherIn einer Kunstaussstellung recht schnell relativ allein gelassen, wenn nicht sogar ein bisschen verloren, wenn keine begleitenden Informationen zu den ausgestellten Werken vorhanden sind. Man sucht regelrecht nach Hinweisen und Erklärungen. Man will doch schließlich wissen und benannt vorfinden, was man hier zu sehen bekommt, welche Intention damit verfolgt wird und was dessen Bedeutung ist. Die gegenwärtige Ausstellungspraxis bestätigt diese Mutmaßung weitgehend. Was uns in einem Restaurant merkwürdig erscheint, ist in einer Ausstellung gewohnte Konvention. Die sinnlich-ästhetische Erfahrung wird uns mittels Text vermittelt.

¹ Dawid/Schlesinger 2002, S. 7.

Doch wie verhält sich das Gelesene zu dem Gesehenen? Wie sehr wird das Sehen, das sinnliche Erlebnis vom Text beeinflusst?

Dieses ambivalente Verhältnis zwischen BetrachterIn, Kunstwerk und Ausstellungstext soll in der vorliegenden Arbeit Gegenstand der Untersuchung sein; es soll um die Beziehung zwischen Kunstwerk und Werkbeschreibung gehen, um das Verhältnis von Kunstwerk und RezipientInnen und um die verschiedenen Funktionen, die Ausstellungstexte innehaben. Alle beteiligten ProtagonistInnen – KünstlerInnen, KuratorInnen, VermittlerInnen und BetrachterInnen – sollen dabei ebenso berücksichtigt werden wie die Kunst selbst.

Kaum ein Museum oder Ausstellungshaus kommt heute ohne Ausstellungstexte aus, in nahezu jeder Ausstellung findet man die Kombination von Kunstwerk und dazugehörendem Text. In unmittelbarer Reichweite und im Blickfeld hängt zumeist neben dem Kunstwerk eine kleine Tafel mit Text. Biographische Hinweise zu dem/der KünstlerIn, Zitate des/der KünstlerIn, beschreibende Informationen zu der Arbeit und auch Interpretationen werden durch diesen Text vermittelt. Den BesucherInnen werden dadurch über das visuell Dargestellte hinausgehend Zusatzinformationen angeboten. Man kann von einem Service sprechen, von einem in dieser Weise erfüllten Bildungsauftrag, von Kunstvermittlung oder aber auch von Bedeutungsproduktion und Manipulation.

Diese Arbeit basiert auf Beobachtungen, Erfahrungen, Fragen, wissenschaftlichen Theorien und Auseinandersetzungen rund um die Thematik von Ausstellungstexten und der Kommentarbedürftigkeit von Kunst. Es ist der Versuch einer Bestandsaufnahme und persönlichen Verortung und ist keineswegs als vollständig oder gar unumstößlich zu betrachten. Dennoch hoffe ich, anregende Ansätze, interessante Argumentationen und weiterführende Meinungen darlegen zu können. Die Möglichkeit einer kombinierten Diplomarbeit und der damit verbundenen disziplinübergreifenden Vorgehensweise in Form einer praktisch-künstlerischen und theoretisch-wissenschaftlichen Arbeit erwies sich in jeder Hinsicht als spannend und bereichernd. Hier bietet sich mir die Gelegenheit, den Gegenstand von zwei unterschiedlichen Standpunkten aus zu beleuchten und sowohl als Künstlerin als auch als Wissenschaftlerin darauf zu reagieren.

Die Gliederung sieht vor, im ersten Teil meine eigene künstlerische Arbeit vorzustellen und zu reflektieren, da diese Antrieb und Ausgangspunkt für die vorliegende Diplomarbeit ist. Das zweite Kapitel ist als ein allgemeiner Teil zu verstehen, der die Thematik als solche in ihrer Komplexität und Vielseitigkeit darzustellen sucht. Im dritten und letzten Kapitel wird exemplarisch eine künstlerische Position vorgestellt und somit eine interessante Variation, wie mit diesem Thema umgegangen werden kann.

Eine der größten Schwierigkeiten beim Verfassen dieser Diplomarbeit stellte für mich das Ausschließen sämtlicher hoch interessanter und für dieses Thema auch durchaus relevanter Themenkomplexe dar, die diese Arbeit sicherlich bereichert und weiter geöffnet hätten, aber auch ganz einfach über das Mögliche in diesem Rahmen hinausgegangen wären. So können viele denkbare Anknüpfungspunkte und weiterführende Themen nur marginal behandelt, zum Teil nur angedeutet, zum Teil müssen sie gänzlich außer Acht gelassen werden.

In der vorliegenden Arbeit ist der Einfachheit halber von *Ausstellungstexten* die Rede, ohne den Begriff näher zu definieren. Um Missverständnissen vorzubeugen, soll dies hier nun einmalig konkretisiert werden: In diesem Zusammenhang sind damit ausschließlich Texte in einer Kunstaussstellung gemeint, die zu einem bestimmten Kunstwerk verfasst worden sind und in einer Ausstellung entweder in unmittelbarer Nähe von dieser angebracht oder so gekennzeichnet sind, dass klar erkenntlich ist, welche bestimmte Arbeit sie betreffen; zum Beispiel in Form von Nummerierungen. Davon ausgeschlossen sind allgemeine Saaltexte oder andere schriftlich festgehaltene Informationen zu einer Ausstellung. Ebenso werden im Rahmen dieser Arbeit andere Formen der Kunstvermittlung wie personale Führungen oder Audioguides ganz bewusst außer Acht gelassen.²

Weiters wird, wenn von Ausstellungen gesprochen wird, nicht laufend ausdrücklich differenziert, in welchem institutionellen Rahmen die Ausstellung stattfindet. Im Bewusstsein darüber, dass eine Ausstellung in einem Museum nicht bedingungslos mit der in einer Galerie zu vergleichen ist, wird dennoch *Ausstellung* als allgemeiner Begriff verwendet. Es soll in dieser Abhandlung vorrangig um das Verhältnis von Kunstwerk und Ausstellungstext und deren Auswirkungen auf die Kunst und die BetrachterInnen gehen. Insofern spielen die institutionellen Rahmenbedingungen eine nebensächliche Rolle, welche hier weitgehend vernachlässigt werden. Ist eine Unterscheidung unumgänglich, so wird auch die exakte Formulierung verwendet. Zudem ist ausschließlich, wenn nicht extra vermerkt, von Ausstellungen der bildenden Kunst die Rede.

² Anmerkung: Mit dieser Arbeit wird beabsichtigt, ganz konkret und fokussiert die Thematik und den Handlungsspielraum von Ausstellungstexten zu untersuchen. Gerade Audioguides weisen zwar auf den ersten Blick interessante Ähnlichkeiten mit Ausstellungstexten auf, dennoch sind bei näherer Betrachtung entscheidende Unterschiede festzustellen. Kurz gesagt handelt es sich hierbei um zwei verschiedene Medien und somit auch um zwei verschiedene Fragestellungen, weshalb hier nicht näher darauf eingegangen wird. Siehe weiterführende Literatur; z. B.: Andreas Spiegl, Telefonate mit Bildern und Bildtelefone, in: Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005, S 93-102.

TEIL I - DIE PRAXIS

DIE PRAKTISCH-KÜNSTLERISCHE ARBEIT

Meine künstlerische Auseinandersetzung zu der gegebenen Thematik soll hier im Rahmen der Diplomarbeit gleich zu Beginn vorgestellt werden. Die künstlerische Arbeit war Grundlage und Anstoß für die wissenschaftliche. Zugleich war die praktische künstlerische Arbeit von Anfang an von einer theoretischen wissenschaftlichen Vertiefung begleitet und die beiden verschiedenen Arbeits- und Herangehensweisen haben sich stets gegenseitig befruchtet.

EIN STAPEL AUSSTELLUNGSTEXTE

Ausgangspunkt für das Interesse und die nähere Beschäftigung mit Ausstellungstexten war ein sehr persönlicher. Zahlreiche Ausstellungsbesuche und der stetige Wille, mich mit der gezeigten Kunst auseinanderzusetzen und die Arbeit der einzelnen KünstlerInnen zu „verstehen“, brachte mich zu der Frage, wodurch dieses angestrebte Verstehen erreicht werden kann und welche Elemente dafür von Bedeutung und vonnöten sind. Seit Beginn des Studiums der Kunstpädagogik gewann diese Frage zusätzlich an Relevanz, ist es doch wesentlicher Teil der Arbeit als KunstvermittlerIn, anderen einen Zugang zur Kunst zu verschaffen. (Was auch immer das heißen mag?!)

Bei Ausstellungsbesuchen beobachtete ich mich selbst, wie ich nach einem kurzen Blick auf ein Bild, nach einem zögerlichen Herumgehen in einer Installation oder schon nach wenigen Minuten eines Videos nach Information suchte. Oft lieferte mir die schriftlich formulierte Erklärung zu einer Arbeit den nötigen Hinweis und löste im Folgenden eine tiefer gehende Beschäftigung und eine Begeisterung aus. Der Zugang zum Werk ist geglückt und eigene Erfahrungen und Projektionen finden darin Platz. Der Text fungiert in diesem Fall als eine Art Startschuss zur eigenständigen Beschäftigung. Nicht selten aber las ich den Text mehrere Male, wechselte den Blick vom Text zum Kunstwerk und wieder zurück. Der Versuch, das im Text Angedeutete im Werk tatsächlich zu sehen, wollte nicht recht gelingen. Ein Gefühl der Blockierung kommt auf. Zudem ist das Lesen im Stehen anstrengend, immer wieder kreuzt ein anderer Besucher/eine andere Besucherin das Blickfeld, eine gleichzeitig stattfindende Führung stört die Konzentration. Unzufrieden geht man weiter zur nächsten Arbeit; das Spiel wiederholt sich. Es mögen viele Faktoren dabei zusammenwirken, ob der Zugang zu einem Kunstwerk gelingt oder nicht: persönliche Vorlieben und Interessen, die augenblickliche körperliche und geistige Verfassung, die

eigene Biographie, die räumliche Situation etc. Bei einem Ausstellungsbesuch stellt man als BesucherIn an sich selbst die Erwartung, mit dem Ausgestellten etwas anfangen zu können. Man geht schließlich in eine Ausstellung, weil man sich etwas davon erhofft; Bereicherung oder zumindest kurzfristige Unterhaltung, auf keinen Fall jedoch Frustration oder Unzufriedenheit. Was dabei selten berücksichtigt wird, ist, dass auch kein Zugang zu finden ein Zugang und Interpretation ist. Zu verstehen, dass man etwas nicht versteht, ist äußerst wertvoll. Noch wertvoller ist es, wenn man sich selbst fragt, woran es liegt oder liegen könnte, dass einem der Zugang verwehrt bleibt.

Im Laufe der Zeit sammelten sich auf meinem Schreibtisch jedenfalls unzählige Ausstellungstexte an, die ich, mit der Intention mich zuhause in aller Ruhe weiter damit zu beschäftigen, von Ausstellungen mitgenommen habe. Die Beschäftigung fand auch statt, jedoch anders als anfänglich vermutet.

Ein Ausstellungstext außerhalb der Ausstellung verliert seinen Handlungsraum. Er wird zu einem Text, dem jeglicher Kontext fehlt und vor allem der Gegenstand, auf den er sich bezieht. Er wird zu einem mehr oder weniger beliebigen Text. Auf meinem Schreibtisch bildete sich also langsam eine Sammlung von beliebigen Texten. Reiht man die Lektüre von Ausstellungstexten aus unterschiedlichen Ausstellungen, Zeiten und Orten, isoliert von ihren ursprünglichen Bestimmungen, aneinander, so entsteht eine merkwürdige Landschaft von Andeutungen, Behauptungen, Befürwortungen, Beschreibungen und immer wieder die Betonung von Einzigartigkeit. Jeder Text beschreibt ein anderes Werk, jeder Text hat eine andere Intention und eine andere Zielleserschaft und doch verschmelzen die Inhalte fast unmerklich ineinander. Kein Text hebt sich entscheidend von den anderen ab. Immer wieder dasselbe Vokabular, dieselben Stilmittel und Floskeln.³

Museen haben klar definierte Aufgaben, unter diese neben Sammeln, Forschen und Bewahren auch Bilden fällt. Unter Bildung versteht man im Zusammenhang mit Kunstmuseen vorrangig die Kunstvermittlung, wozu auch Ausstellungstexte gezählt werden. Sie erfüllen somit (teilweise) den Bildungsauftrag des Museums. Ob und wie wirksam und erfolgreich sie in der Bewältigung dieser Aufgabe sind, ist selten Thema der Diskussion. Noch seltener liest man darüber, was die Kunstvermittlung eigentlich mit der Kunst macht. Schließlich sind diese aus einem Bildungsbewusstsein heraus zur Verfügung gestellten Ausstellungstexte auch eindeutig bedeutungsproduzierend. Sie rücken die Kunst in einen bestimmten Kontext.

³ Anmerkung: Die sprachwissenschaftliche Analyse von Ausstellungstexten und deren Spezifika wäre durchaus interessant, wird aber bewusst ausgeklammert, da dies schlicht den hier möglichen Rahmen sprengen würde.

Ausgehend von diesen Beobachtungen drängt sich die Frage nach dem Verhältnis beziehungsweise der Beziehung zwischen Ausstellungsobjekt und Ausstellungstext auf. Es geht hier mitunter auch um die Frage, welche Funktion der Text innehat. Es ist zur gängigen Ausstellungspraxis geworden, Kunstwerke mit einem begleitenden Text zu versehen. Im Allgemeinen wird das Kunstwerk als das Hauptobjekt gesehen, als das, worum es eigentlich geht. Der Text hat eine unterstützende, aber untergeordnete Rolle. Er ist eine Art Nebenprodukt. Doch wie sieht das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Text tatsächlich aus? Können in der unmittelbar stattfindenden Rezeption Text und Werk überhaupt getrennt voneinander beurteilt werden oder bilden sie eine Art Symbiose, gehören sie zusammen?

DAS KONZEPT

„DIE BESCHREIBUNG IST NICHT MEHR DAS RESULTAT,
SIE IST DER AUSGANGSPUNKT JEDER HERSTELLUNG VON DINGEN.“⁴

Wie spezifisch oder beliebig sind werkbeschreibende Texte? Wie genau gelingt es ihnen, auf die jeweilige Arbeit einzugehen? Oder zählt es in erster Linie, mit einer gewählten Sprache einen Beweis des fachlichen Wissens zu liefern? Wenn jeder Text beabsichtigt, ein ganz bestimmtes Kunstwerk zu beschreiben, warum macht es dann den Anschein, dass es sich immer wieder um dieselben Texte handelt?

All diese Fragen brachten mich zu der Hypothese, dass zwar jedes Kunstwerk einen begleitenden Text benötigt, um entsprechend wahrgenommen zu werden und einen bedeutungsvollen Rahmen zu bekommen, es dabei aber weniger auf den Inhalt anzukommen scheint. Diese Annahme bildet die Grundlage für meine künstlerische Arbeit. Daran anschließend stellte ich mir die Aufgabe, die Beliebigkeit und Austauschbarkeit von Ausstellungstexten zu überprüfen. Konkret sieht das sich daraus ergebende Konzept vor, Ausstellungstexte, die bereits existieren, für die eigene Arbeit zu verwenden. Der Ausstellungstext, der für eine andere, ganz bestimmte Arbeit geschrieben wurde, dient mir hierbei als eine Art Handlungsanweisung, um eine neue Arbeit herzustellen. Der Gedanke dabei ist, zu überprüfen, inwieweit ein Kommentar, der sich auf ein anderes Kunstwerk bezieht, auch für meine eigene Arbeit relevant sein kann. Explizit heißt das, seine

⁴ Noever 2001, S. 8.

vermutete Austauschbarkeit und Beliebigkeit zu beweisen.⁵ Der Text wird im Anschluss mit der so entstandenen künstlerischen Arbeit präsentiert. Er behält also seine werkbeschreibende und –begleitende Position, er bezieht sich nun lediglich auf ein anderes Objekt. Der Text bleibt bis auf geringe Änderungen (Name, Titel etc.) derselbe, das Kunstwerk dazu wird jedoch gänzlich ausgetauscht. Das anfängliche Kunstwerk an sich spielt für mich weder beim Herstellungsprozess noch bei der Präsentation der neuen Arbeit eine Rolle. Der ursprüngliche Kontext des Textes, die Ausstellung, für die er verfasst worden ist, wird allerdings dezidiert angegeben.

Bei diesem Konzept geht es weniger darum, meine eigene Arbeitsweise zu erklären, sondern vielmehr das Kunstwerk mit einem Text auszustatten und so dem vermuteten (unausgesprochenen) Gebot gerecht zu werden. Mitunter gibt auch hier der Text lediglich vor, die Arbeit zu erklären, schreibt in Wahrheit aber an der eigentlichen Quintessenz der Arbeit vorbei. Der Text reagiert auf das künstlerische Objekt, vermag es aber des Öfteren nicht, das Kunstwerk und seine Bedeutung auf den Punkt zu bringen. Genau dies ist einer der Kritikpunkte, auf die mit dieser Arbeit aufmerksam gemacht werden will: Der Text liefert viele bedeutungsschwangere Worte und verschweigt doch die tatsächlich interessanten und für das Verständnis wichtigen Informationen.

Dass diese Aufgabe eine längerfristige ist und in Form einer Serie zu erfolgen hat, liegt in der Natur der Sache. Dieter Ronte erklärt dies folgendermaßen: „Auch gibt es eine Kunst, die geradezu notwendigerweise in die Serie gehen muss, das ist die Kunst, die theoriegebunden ist. (...) Da gibt es eine Theoriebildung (...) und jedes [der] Bilder, das danach entsteht, ist ein Beleg für die Richtigkeit der These.“⁶

BESCHREIBUNG ALS AUSGANGSPUNKT

Die Arbeit mit Ausstellungstexten erwies sich bald als sehr fruchtbar. In den Texten liegt ein ungeahntes schöpferisches Element verborgen – durch sie entsteht im Prinzip unentwegt Neues, sowohl wenn sie ein Kunstwerk begleiten als auch wenn sie isoliert von diesem sind. Jedes Mal, wenn der Text gelesen wird, entsteht durch den/die LeserIn in der Wechselbeziehung zu der gegebenen Situation etwas Neues. Es ist ein Text, der seinen LeserInnen etwas zu vermitteln versucht, etwas zu beschreiben, was diese in einem anderen Objekt sehen und begreifen sollen. Er ist eine Anleitung, eine Hilfestellung,

⁵ Anmerkung: Vgl. Gehlen 1965, S. 168: „Weder das Wort noch die Analyse des Auges kommen dann noch an klar Abgrenzbares heran, und man kann sich vorstellen, in welche Not der Kommentator gerät, der jetzt etwas sagen soll, das nicht genauso gut oder schlecht auf beliebig viele andere Bilder passte.“

⁶ Ronte 1997, S. 42.

Beiwerk zu einem Objekt. Zugleich beansprucht er für sich aber auch, ein eigenständiger, fachlich bewusst formulierter Text zu sein. Er fordert Auseinandersetzung und Einfühlungsvermögen.

Mit diesem Konzept entsteht der Text nicht mehr in Bezug auf das Kunstwerk, sondern das Kunstwerk in Bezug auf den Text. Die Beschreibung wird zum Ausgangspunkt und auf diese Weise findet eine Umkehrung des gewöhnlichen Produktionsablaufs einer Ausstellung statt. Für gewöhnlich bestimmt der Ausstellungstext zwar die Rezeption maßgeblich mit, das Kunstwerk jedoch entsteht vollkommen unabhängig von diesem. Nun bildet der begleitende Text nicht nur die Grundlage, sondern wird auch zu einem essentiellen Teil der künstlerischen Arbeit. Der Text bildet die Basis und ist ein das Kunstwerk bestimmendes Element.

Die Aneignung von vorgefundenem Material impliziert in diesem Fall im weitesten Sinne auch die Aneignung von Eigenschaften und Besonderheiten des/der ursprünglichen Künstlers/Künstlerin und der künstlerischen Arbeit. Ebenso wird mir der institutionelle Rückhalt zuteil. Die Angabe der Institution liefert eine Bestätigung als Kunstwerk beziehungsweise eine Art Qualitätsnachweis.⁷

Daniela Hammer-Tugendhat schreibt, dass „man sich auch bewusst machen [muss], dass *Aussagen* über das Verhältnis von Bild und Text *sprachlich* verfasst sind.“⁸ Auch diese Diplomarbeit, welche das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Ausstellungstext zu untersuchen beabsichtigt, ist vorwiegend sprachlich verfasst. Mit der Entscheidung einer kombinierten Arbeit wird dagegen der Versuch unternommen, Aussagen über das Verhältnis von Bild und Text, von Kunstwerk und Ausstellungstext, nicht nur sprachlich zu formulieren, sondern auch mit einem künstlerischen Mittel darauf zu reagieren. Dadurch, dass hier das Bild in Bezug auf den Text entsteht, durch diese umgekehrte Herangehensweise, wird auch eine Veränderung der Position des jeweiligen Mediums bewirkt. Das Bild kommentiert sozusagen den Text. Der Text wird nun offenkundig zu dem, das zuerst da war.

⁷ Siehe hierzu auch: Funktionen des Ausstellungstextes – Bestätigung als Kunstwerk, S. 20.

⁸ Hammer-Tugendhat 2009, S. 239.

TEIL II – DIE THEORIE

HISTORISCHER ABRISS

Um die heutige Situation der Ausstellungshäuser im Umgang mit Ausstellungstexten in einer angemessenen Weise zu behandeln und zu verstehen, müsste man konsequenterweise die Entwicklung der gesamten Kunstgeschichte mitdenken und reflektieren. Vor allem die Kunst- und Museumsgeschichte seit der französischen Revolution ist von Bedeutung, als eine demokratische Öffnung der Kunstsammlungen stattfindet, die Kunst für alle zugänglich und der Bildungsaspekt relevant wird. Diese Geschichte ist eine lange und komplexe, weshalb an dieser Stelle nicht umfassend darauf eingegangen werden kann.⁹ Nichtsdestotrotz werden nun stichpunktartig einzelne Stationen herausgegriffen, welche exemplarisch diesen Lauf beschreiben sollen.

1805, zwölf Jahre nach der Eröffnung des Louvre in Paris, beklagt Quatremère de Quincy die Öffnung der Kunstsammlungen, „weil sie sich vom feinen Geschmack des Kenners verabschiede und das ästhetische Urteil durch kunstgeschichtliche Information ersetze.“¹⁰ Er beklagt die kunstgeschichtliche Information, welche die Kunst verdränge und jede „ernste Kunsterfahrung zunichte“¹¹ mache. Ein Kenner, wie er es nennt, bedürfe – so der Nachhall dieser Worte – keiner zusätzlichen Information. Lediglich den (ungebildeten) Massen, welche nun Zugang zu den Kunstsammlungen haben, wäre die Kunst allein unzureichend.

1851 wird für die Londoner „Great Exhibition“ von der Zeitschrift „The Art Journal“ ein Katalogbuch¹² herausgegeben, „in dem ein speziell kunstinteressiertes Publikum anhand von zahlreichen Abbildungen und erläuternden Texten auf die ästhetisch interessanten Objekte hingewiesen wurde.“¹³ Dies kann durchaus als Vorläufer der heutigen Ausstellungstexte angesehen werden. Die ausgestellten Objekte und die Angabe ihrer Produzenten werden nicht mehr nur der dokumentarischen Vollständigkeit halber in Listen veröffentlicht¹⁴, sondern es wird auf die einzelnen Werke näher eingegangen. Es wird versucht, ein interessiertes Publikum anzusprechen, welches sich (sowohl räumlich als

⁹ Siehe weiterführende Literatur; z.B.: Bonnet 2008 oder Bättschmann 1997.

¹⁰ Quatremère de Quincy in seinem Text mit dem Titel *Moralische Überlegungen zur wahren Bestimmung der Kunstwerke* von 1805, zit. n. Belting 2001, S. 82f.

¹¹ Vgl. Belting 2001, S. 83.

¹² Ungekürzte Neuveröffentlichung siehe: John Gloag (Hg.), *The Crystal Palace Exhibition. Illustrated catalogue. London 1851. An unabridged republication of The Art-Journal special issue*, Dover Publications, New York 1970.

¹³ Locher 2002, S. 24.

¹⁴ Vgl. Locher 2002, S. 24.

auch zeitlich) außerhalb der Ausstellung mit den ausgestellten Objekten befassen kann, womit nebenbei auch eine Form von Nachhaltigkeit erreicht wird.

Brian O'Doherty skizziert mit Beginn des Impressionismus eine zunehmende Verunsicherung der BetrachterInnen. Das Dargestellte ist durch die abnehmende Gegenständlichkeit nicht mehr eindeutig erkenn- und lesbar. Es stellt die BetrachterInnen vor ein Rätsel, das darauf wartet, gelöst zu werden. Das impressionistische Bild „war nicht länger ein passives Objekt, sondern erteilte Anweisungen. Und der Betrachter fing an, sich zu beklagen, er fragt nicht nur: „Was stellt das dar?“ und „Was soll das bedeuten?“, sondern auch: „Wo ist mein Standort?“¹⁵ Das Bild setzt von dem/der BetrachterIn nun voraus, selbst zu wissen, welches Verhalten und welcher Standort zum Betrachten geeignet ist und verlangt wird. Damit wird ein Problem angedeutet, das, so der heutige Tenor, mit einer kurzen schriftlichen Anleitung leicht gelöst werden könnte. Heute ist es durchaus üblich, dass die BetrachterInnen von einem Text erfahren, wie sie sich dem Kunstwerk anzunähern haben.

Einen weiteren wichtigen und in dieser kurzen Abhandlung auch den letzten Punkt markiert Marcel Duchamp. 1917 stellt er erstmals sein Urinal mit dem Titel „Fountain“ aus. Duchamp verwendet hier einen Alltagsgegenstand, bringt diesen in eine Ausstellung und erklärt dies zur Kunst. Damit findet eine Öffnung des Kunstbegriffs statt. Objekte jenseits von Malerei und Bildhauerei finden Eingang in die bildende Kunst. „Seit dem Beginn dieser Umstellung spielen Texte im Umfeld der Kunst eine immer größere Rolle (...). Oftmals macht erst die Erklärung ein Ding zum Werk und fügt es in die Institution der Kunst ein.“¹⁶ Diese Entwicklung kennzeichnet eine entscheidende Neuerung und ist für die Auseinandersetzung mit Ausstellungstexten von wesentlicher Bedeutung. Die Erläuterung und das Hintergrundwissen zu einem Werk sind nicht mehr länger nur Zusatzinformation, sondern werden grundlegend für das Verständnis einer künstlerischen Arbeit und so zu einem Teil von dieser.

¹⁵ O'Doherty 1996, S. 65.

¹⁶ Heidenreich 1998, S. 10.

FUNKTIONEN DES AUSSTELLUNGSTEXTES

Anhand des historischen Abrisses lassen sich bereits verschiedene Formate von Texten in Ausstellungen und deren unterschiedliche Bestrebungen erahnen. Im Folgenden wird auf unterschiedliche Funktionen des Ausstellungstextes näher eingegangen. Als erste Bestimmung eines Ausstellungstextes wird der Kommentar genannt. *Kommentar* ist ein relativ weitläufiger Begriff, welcher aus diesem Grund als umfassend für die weiteren Funktionen gesehen werden kann. Der Kommentar schließt in seiner Definition keine der weiteren Funktionen aus und birgt viele Möglichkeiten der Deutung in sich. Er ist sozusagen eine übergeordnete Funktion, woraus sich die im Folgenden erläuterten Funktionen des Ausstellungstextes entwickeln und zum Teil fast unerkennbar ineinander übergehen.

KOMMENTAR

„DIE AUS DEM BILDE NICHT MEHR EINDEUTIG ABLESBARE BEDEUTUNG
ETABLIERT SICH *NEBEN DEM BILD ALS KOMMENTAR*.“¹⁷

Das DUDEN-Fremdwörterbuch versteht unter einem Kommentar ein „mit Erläuterungen und kritischen Anmerkungen versehenes Zusatzwerk zu einem Druckwerk.“¹⁸ Das Bedeutungswörterbuch beschreibt den Begriff Kommentar mit „Erklärung, die zu einem Text, Ereignis o. Ä. gegeben wird.“¹⁹ Ein Kommentar ist demgemäß ein Text, der sich auf eine zuvor getätigte Aussage bezieht und somit „weniger gemäß einer eigenen logischen Struktur organisiert wäre, sondern nach seiner Funktion, den ersten Text zu erläutern.“²⁰ Er ist nicht eigenständig und isoliert von seinem Bezugsobjekt zu denken. Es liegt in seinem Wesen, dass er etwas kommentiert und sich somit konkret auf etwas bezieht. In der bildenden Kunst nimmt der Kommentar jedoch nicht selten einen sehr prominenten Charakter an und wendet seine Position sekundären Ranges (erfolgreich) von sich ab. Locher sieht die mediale Differenz als Grund, dass der schriftliche Kommentar zur Kunst dazu tendiert, eine relativ unabhängige und eigenständige Argumentation zu entwickeln.²¹ Allein durch die unterschiedliche Präsenz, das unterschiedliche Auftreten der zwei Medien ergibt sich ein offensichtlicher Bruch, wodurch sie als zwei separat existierende und

¹⁷ Gehlen 1965, S. 54.

¹⁸ DUDEN Fremdwörterbuch 1990.

¹⁹ DUDEN Bedeutungswörterbuch 1970.

²⁰ Locher 2008, S. 19.

²¹ Vgl. Locher 2008, S. 19.

weitgehend eigenständige Informationsträger wahrgenommen werden. „Die Interpretation ist dem Geschehen der Kunst zugeordnet, aber auf eine sehr eigenmächtige Weise,“²² schreibt Jürgensen und bestätigt damit die formale Trennung von Kunstwerk und Kunstkommentar. Dennoch ist auch in der bildenden Kunst der Kommentar immer nur in Bezug auf ein Kunstwerk in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen.

Werner Hofmann sieht die Ursprünge des Kommentars in der Kunst „in der Selbstbefragung des schöpferischen Menschen.“ Er hält fest, dass dem Künstler lange vor dem Publikum „die Frag-würdigkeit seines Handelns“ bewusst wurde und er bereits seit dem 15. Jahrhundert über seine Arbeit, „ihre geistigen und praktischen Voraussetzungen“ reflektiert.²³ Arnold Gehlen versteht „die aus dem Bilde nicht mehr eindeutig ablesbare Bedeutung“ seit Beginn der abstrakten Kunst im nebenstehenden Kommentar manifestiert.²⁴ Eine umfassende Kommentarliteratur zum eigenen Werk brachten mit Wassily Kandinsky und Piet Mondrian bezeichnenderweise gerade jene Künstler hervor, die im 20. Jahrhundert die nicht gegenständliche und abstrakte Kunst forcierten und vorantrieben.²⁵

„Die an die moderne Kunst gerichtete Frage „was soll das überhaupt““ sieht Gehlen als Voraussetzung für die Verwendung von schriftlichen Kommentaren zur Kunst. Der Kommentar hat die Aufgabe, die Antworten zu geben, zu sagen, warum „das da ist“ und warum „das so ist“. Denn die Antworten sind, wie Gehlen bemerkt, „aus dem Kunstwerk selbst und unmittelbar selten [zu] entnehmen.“²⁶ Die Frage nach dem Bedeuten steht, so Sturm, stets im Raum, „wenn sich Subjekte künstlerischen Arbeiten zuwenden.“²⁷ Der Kommentar wird zu einer Art Werkzeugpalette, womit die BetrachterInnen ausgestattet werden, um die Bedeutung aus dem Kunstwerk herauszuarbeiten.

Einen weiteren aufschlussreichen Ansatzpunkt liefert uns Faust, indem er Max Imdahl zitiert, der „auf die Notwendigkeit des Kommentars verweist, (...) wenn er betont, dass der Kommentar als formulierte Theorie in der abstrakten Kunst an die Stelle der Ikonografie getreten ist.“²⁸ „So wie in der tradierten bildenden Kunst die Kenntnis der Ikonografie die Aufnahme des Kunstwerks verändert, so verändert auch das Wissen um die neben dem abstrakten Kunstwerk verfassten Kommentare die Rezeption.“²⁹

²² Jürgensen o. J., S. 9.

²³ Vgl. Hofmann 2003, S. 25f.

²⁴ Vgl. Gehlen 1965, S. 54.

²⁵ Siehe hierzu Faust 1987 und Gehlen 1965.

²⁶ Vgl. Gehlen 1965, S. 162.

²⁷ Sturm 1996, S. 163.

²⁸ Vgl. Siegfried J. Schmidt, Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur, Köln/Berlin 1971, zit. n. Faust 1987 S. 119.

²⁹ Faust 1986, S. 119.

VERMITTLUNG

Eine bekannte und angesehene Form von Kunstvermittlung stellt die personale Führung durch die Ausstellung dar, welche in Ausstellungshäusern als eine Form von Dienstleistung angeboten wird. Eine andere, weitaus subtilere Form der Vermittlung von Kunst sind Ausstellungstexte. Die zumeist kleinen Beschriftungsschilder nahe dem Kunstwerk stellen den BesucherInnen Texte für die tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Objekt zur Verfügung. Texte stehen für eine „traditionelle Form der Wissensvermittlung, mit der eine breite, schreib- und lesekundige Bevölkerung umzugehen weiß.“³⁰ Großegger sieht eine primäre Funktion von Ausstellungstexten darin, „Benennbares in (relativ) eindeutiger, intersubjektiv verbindlicher Art und Weise zu vermitteln.“³¹ Analog zum Kommentar ist auch die Vermittlung unmittelbar von dem zu vermittelnden Objekt abhängig. Versteht man wie Großegger auch das Objekt als kommentar- und vermittlungsbedürftig, so entsteht zwischen Vermittlung und Objekt, das heißt zwischen Ausstellungstext und Objekt, eine wechselseitige Abhängigkeit: „Das Objekt bleibt als aus dem Zusammenhang gerissenes ‚etwas‘ auf Vermittlung angewiesen; Vermittlung wiederum bedarf des Objekts als Ausgangs- und Anknüpfungspunkt, als Gegenstand, auf den sie sich bezieht, und ‚Ursache‘, die sie (vor dem Hintergrund des Bildungsauftrags von Museum und Ausstellung) als kommunikative Leistungssphäre überhaupt erst notwendig werden lässt.“³² Nowotny schreibt in Bezug auf Ausstellungstexte, dass es den Anschein macht, als ob dem Kunstwerk „eine vermittelnde Sprache [nachgetragen werden würde], die es (...) von sich her nicht entfalten mag oder aber nicht zu entfalten vermag.“³³ Diese Überlegungen sind durchaus legitim und nachvollziehbar, tatsächlich geht es bei der Kunstvermittlung im musealen Sinne aber weniger um die Kunstwerke, als vielmehr um die BesucherInnen und BetrachterInnen. Ausgangspunkt ist das so genannte „Laienpublikum“, das „Hintergrundinformationen und Erklärungen [braucht], um Objekte einordnen und verstehen sowie Zusammenhänge begreifen zu können.“³⁴ Die Ausstellungstexte stellen also vorrangig den BesucherInnen eine Sprache zur Verfügung, mit der sie anschließend hantieren und weiterarbeiten können. Auch hier drängt sich wieder die Vorstellung des Textes als Werkzeug auf. Indem etwas neben und *über* das Kunstwerk geschrieben wird, soll die Arbeit vermittelt und somit verständlich gemacht werden. Es geht sehr wohl auch um die Kunstwerke, jedoch von der anderen Seite aus betrachtet. Im Rahmen der Kunstvermittlung wird von den

³⁰ Großegger 1993, S. 27.

³¹ Großegger 1993, S. 27.

³² Großegger 1994, S. 171.

³³ Nowotny 2005, S. 72.

³⁴ Dawid/Schlesinger 2002, S. 10.

BetrachterInnen ausgegangen und der Frage, was diese benötigen, um die Ausstellung als interessant und sehenswert zu empfinden. Selbstverständlich spielen dabei wieder die Kunstwerke die entscheidende Rolle, es ist jedoch wichtig, sich dieser unterschiedlichen Herangehensweisen bewusst zu sein.

Im Folgenden soll versucht werden, die Vermittlungsfunktion von Ausstellungstexten anhand von Aussagen von BesucherInnen der documenta 12 von 2007 zum Kunstvermittlungsprogramm noch deutlicher darzustellen.³⁵

„Man hat ja so ganz naiv die Erwartung, es wird einem alles präsentiert und erklärt. Dass man dann herausgefordert wird, da denkt man vorher nicht darüber nach, dass es so sein könnte. Aber das ist sehr gut so. Nur durch alleine gucken kann man manche Dinge auch nicht erkennen. Ein bisschen Hintergrundwissen muss man einfach haben.“

„Wir sind dann irgendwann auch geistig weggetreten, weil es viel zu kunsttheoretisch wurde.“

„Es fehlte mir das Bewusstsein, dass ich Zeit brauche, mich mit den Kunstwerken auseinanderzusetzen.“

„Das ist halt so Gewohnheit, dass man wo hinget und denkt: Erzähl' mir. Wenn man dann animiert wird, sich das so selber anzugucken. Dass eben der Punkt übersprungen wird und von dem Konsum in Aktivität weiterführt.“

„Das ist auch so ein typisches Kunstwerk, an dem man erst einmal vorbeigeht. Aber wenn man dann die Idee dahinter erfährt, hat das was Eindrucksvolles.“³⁶

Zusammenfassend zeigen diese wenigen Aussagen der BesucherInnen, dass schon eine kleine Einladung oder auch Aufforderung, aktiv teilzunehmen, sich Zeit zu nehmen und Zeit zu lassen, viel bewirken kann. Die Kunstbetrachtung wird so zu einer bereichernden Erfahrung. Ein Ausstellungstext, der eine hier ansatzweise umrissene Einstellung und Erfahrung bewirken will, ist, und darauf will ich hinaus, grundsätzlich anders zu gestalten als ein Kommentar, der lediglich beschreiben soll oder gar zu der Arbeit selbst gehört. Es geht hier in erster Linie um die daraus resultierende Erfahrung.

³⁵ Anmerkung: Hier werden Versatzstücke von Interviews mit BesucherInnen der documenta 12 verwendet. Die Interviews wurden Ende August/Anfang September 2007 von Inka Gressel geführt. Siehe: Wieczorek/Hummel/Schötter u. a. 2009, S. 95-102. Interviewthema war ausschließlich die personale Kunstvermittlung in Form von Führungen. Die einzelnen Aussagen zeigen aber sehr schön, wie Kunstvermittlung im Allgemeinen, also auch in Form von Ausstellungstexten, funktionieren kann (oder eben auch nicht) und sollen deshalb hier angeführt sein.

³⁶ Die Rede ist hier von der Arbeit *For Every Dog a Different Master* von Katerina Sedá, 2007.

Frank Jürgensen wirft eine für die Kunstvermittlung überaus interessante Frage auf: „Wäre es genauer, Kunsterfahrung und Kunstbeschreibung als auseinander hervorgehend oder als in einem festen Bezug zueinander zu sehen?“³⁷ Im Rahmen der Vermittlung eines Ausstellungshauses bietet sich für die BesucherInnen nicht ein klares Entweder-oder an, sondern die beiden Überlegungen werden praktisch zu ein und demselben. Ersteres würde bedeuten, dass die Kunsterfahrung eine Beschreibung, eine Formulierung der Erfahrung in Worten hervorbringt, welche schließlich wiederum die Erfahrung beeinflusst. Im Falle der Kunstvermittlung stammt die Beschreibung, der schriftliche Kommentar neben dem Kunstwerk, zumeist von nur einer Person, wohingegen es weitaus mehr BetrachterInnen gibt. Das schließt an das Zweite an; Beschreibung und Erfahrung stehen für die BesucherInnen in einem festen Bezug zueinander und das eine bedingt das andere. Die vor-geschriebene Beschreibung bleibt in diesem Fall bedauerlicherweise meist die einzige und die Erfahrung richtet sich allein nach dieser. Die Vermittlung erweist sich auf die BetrachterInnen ausgerichtet und diese unterstützend, verbirgt aber auch ein nicht zu unterschätzendes Machtpotential in sich. Das soll nicht als Klage verstanden werden – denn dies ist ohnehin nie gänzlich zu vermeiden – sondern dazu auffordern, sich diesen Umstand immer wieder aufs Neue ins Bewusstsein zu rufen.

BEDEUTUNGSPRODUKTION

„DAS KUNSTWERK REDET NICHT, ES SCHLIESST UNS NUR DEN MUND AUF,
UND WENN ES „SPRICHT“, DANN MIT WORTEN, (...) DIE WIR IHM IN DEN MUND LEGEN.“³⁸

Das unter dem Punkt Vermittlung bereits Angedeutete wird um eine Dimension erweitert und vielleicht auch offensichtlicher, wenn von Bedeutungsproduktion die Rede ist. Kunst ist keinesfalls nur Abbild der Welt, sondern auch integraler Bestandteil gesellschaftlicher Entwicklungen. Sie ist in der Lage, Bedeutung zu produzieren und somit auch nicht davor gefeit, manipuliert beziehungsweise benutzt zu werden, um Machtansprüche zu visualisieren und zu festigen oder um Ideologien zu tradieren. Die Macht der Kunst ist keineswegs eine neue Entdeckung. Lediglich ihr Einsatz erlebte im Lauf der Geschichte eine Veränderung. Dass Ausstellungstexte bei der Bedeutungsproduktion eine wichtige Rolle spielen und diese auch für Kontroversen sorgen können, möchte ich an dieser Stelle kurz mit einem konkreten Beispiel illustrieren:

³⁷ Jürgensen o. J., S. 11.

³⁸ Hofmann 2003, S. 42f.

1973/1974 sorgte die (didaktische) Neukonzeption der Ausstellung im Historischen Museum in Frankfurt am Main für großen Tumult in der Politik.³⁹ Von einem „Schrifttafelstreit“ ist die Rede. Auslöser waren in der Ausstellung angebrachte Informationstafeln, welche zur Vermittlung und zur Erklärung dienen sollten. „Indoktrination“, „Geschichtsfälschung“ und „Einseitigkeit der Darstellung“ wurden den Verantwortlichen vorgeworfen.⁴⁰ „Nicht Information, sondern Manipulation“⁴¹ betitelt die Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Selbstverständlich muss zwischen einer Kunstaussstellung und einem historischen Museum differenziert werden. In einer historischen Ausstellung ist eine derartige Bedeutungsproduktion sicherlich noch heikler und mit noch größerer Vorsicht zu behandeln. Auch seitens der BesucherInnen herrscht hier vermutlich eine größere Sensibilität. Gleichzeitig handelt es sich bei historischen Objekten um Gegenstände, die komplett isoliert von ihrem ursprünglichen Zusammenhang präsentiert werden. Um deren Bedeutung für die Gegenwart darzustellen, bedarf es einer gewissen Kontextualisierung. Der Begriff „Schrifttafelstreit“ verweist auf das hohe Maß an Verantwortung, die damit verbunden ist.

„[...] eine Ausstellung [beinhaltet] immer mehr als nur die schlichte Präsentation des Objekts,“⁴² schreibt Locher. Dem Objekt wird eine Botschaft „angeheftet“; jedes Objekt wird zu einer Teilaussage, Teil einer Inszenierung, „um eine Reaktion von Seiten des Publikums zu erreichen.“⁴³ Die Erwartung einer Reaktion seitens des Publikums zeigt deutlich die Ausrichtung für ein Publikum. Eine Ausstellung wird für ein Publikum gemacht und dessen Mitdenken und Mitarbeiten wird erwartet und vorausgesetzt. Das Produzieren einer bestimmten Bedeutung geschieht demnach nicht für die ausgestellten Objekte, sondern für die an der Ausstellung beteiligten Personen: KünstlerInnen, KuratorInnen und BesucherInnen.⁴⁴ Die Bedeutungsproduktion entsteht nicht zufällig, sondern ist in der Regel bewusst gewählt und beabsichtigt. Der Übergang vom Dokumentarischen ins Inszenatorische ist dabei fließend. Welche Informationen werden preisgegeben, welche werden verschwiegen? Mit welchen Themen werden die Ausstellungsobjekte in Verbindung gebracht? Welche Kontextualisierungen und somit auch Assoziationen werden beabsichtigt?

³⁹ Siehe: Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.), Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das historische Museum in Frankfurt am Main und der Streit um seine Konzeption, Anabas Verlag Kämpf, Fernwald/Wißmar 1974.

⁴⁰ Frankfurter Rundschau vom 16.6.1973, Vgl. Hoffmann 1974, S. 257.

⁴¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.12.1972, zit. n. Hoffmann 1974, S. 238.

⁴² Locher 2002, S. 18.

⁴³ Vgl. Locher 2002, S. 18.

⁴⁴ Siehe folgendes Kapitel: Ausstellungstexte - Für wen sind sie gedacht?, S. 22-28.

Dieter Ronte sieht in dem Goethesatz „Man sieht nicht das, was man sieht, man sieht nur das, was man weiß“ die Grundlage für unseren Umgang mit Kunst.⁴⁵ Strittmatter konstatiert, „dass man zum Verstehen eines Bildes bereits über eine Menge Wissen über das, was in diesem Bild abgebildet ist, verfügen muss.“⁴⁶ Verfügt man über dieses Wissen, so wird dieses beim Betrachten des Bildes „auch sehr schnell aktiviert, da im Bild – im Unterschied zum schriftlichen Text – alle Informationen gleichzeitig präsent sind.“⁴⁷ Fehlt das nötige Wissen, so bleibt der Zugang zum Bild, zum Objekt, verwehrt. „Information ist keine Substanz, die einfach von den Dingen zum Betrachter hinüber fließt. Information entsteht im Subjekt, das sich der Welt be-greifend annähert.“⁴⁸ In den Dingen selbst lägen keine Informationen vor, sondern lediglich Daten, woraus folge, dass die Dinge erst dann informieren, wenn man sie sich aneigne – so auch in einer Ausstellung, erklärt Klein.⁴⁹ Erfolgt die Aneignung mit Hilfe eines Textes, so informiert vorrangig der Text über das Objekt. Die Information beschränkt sich im Umkehrschluss aber auch auf das im Text Vorhandene. Verfügt man über kein mitgebrachtes (Hintergrund-) Wissen zu dem Objekt, so erfolgt der Zugang allein über die zur Verfügung gestellten Informationen und ein mehrdeutiges Objekt wird zu einem ein-deutigen. Der schriftliche Kommentar zu einem Kunstwerk zeigt „das je besondere ästhetische Interesse einer Person zu einem bestimmten Zeitpunkt in einem bestimmten Kontext.“⁵⁰ Das Kunstwerk spricht mit den Worten, die wir ihm in dem Mund legen; die Meinung des Interpreten wird dem Kunstwerk „aufgezwungen“.⁵¹ Aber diese „Neuschöpfung des Kunstwerks im Wort ist die einzige Art der Aneignung, deren wir fähig sind,“⁵² so Hofmann. Während ein Kommentar in Bezug zu einem anderen Objekt steht, so deutet der von Hofmann gewählte Begriff der „Neuschöpfung“ darauf hin, dass etwas völlig Neues und Unabhängiges entsteht. Es ist nicht nur die Reaktion auf etwas anderes, sondern die Schöpfung von etwas Eigenständigem. Dementsprechend ist die Aneignung mit Worten, welche – wie wir gleich sehen werden – unweigerlich eine Bedeutungsproduktion mit sich zieht, nicht unbedingt etwas, das im Objekt selbst schon vorhanden sein muss. Vielmehr wird deutlich, dass durch die direkte Kontextualisierung des Kunstwerks mit dem Wort das Kunstwerk regelrecht neu entworfen, neu erschaffen wird. Es wird eine Bedeutung produziert und das Kunstwerk, das von sich aus polysemantisch angelegt ist, nimmt diese auf und verändert sich dadurch, wenn auch nicht materiell so doch inhaltlich. Beziehungsweise, um exakt zu

⁴⁵ Ronte 1997, S. 53.

⁴⁶ Strittmatter 1990, S. 134.

⁴⁷ Vgl. Strittmatter 1990, S. 134.

⁴⁸ Klein 2007, S. 177.

⁴⁹ Vgl. Klein 2007, S. 177.

⁵⁰ Vgl. Locher 2008, S. 27f.

⁵¹ Vgl. Hofmann 2003, S. 42f.

⁵² Hofmann 2003, S. 43.

bleiben, nicht das Kunstwerk selbst verändert sich, sondern die Rezeption desselben. Das Kunstwerk wird in der Folge aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet und es dient als eine Art Beweisexemplar für das im Text Beschriebene. Oft ist diese Art der begleitenden schriftlichen Bedeutungsproduktion bei der Betrachtung eines Kunstwerks hilfreich und erhellend, manchmal aber ebenso irreführend und trügerisch.

Mögen Wort und Bild in der gängigen Ausstellungsrezeption häufig fast unbemerkt ineinander verschmelzen, so gibt es doch auch nach wie vor die Option, diese zwei Medien bewusst voneinander zu trennen und beispielsweise das Kunstwerk ohne den bedeutungsproduzierenden Text, quasi ganz und gar unvoreingenommen, zu konsumieren. „So macht eine Ausstellung (...) Mitteilungen und versucht zu überzeugen, wobei, wie in einem Gespräch, die Botschaft auf der Basis reiner Freiwilligkeit übermittelt wird.“⁵³

TEIL DER ARBEIT

Die Sprache ist im Kunstkontext schon lange kein Fremdkörper mehr, im Gegenteil. Text, Sprache und Wörter sind häufig Bestandteil künstlerischer Arbeiten. Man denke an Pop-Art oder auch an KünstlerInnen wie Jenny Holzer oder Lawrence Weiner. In diesen Fällen ist Text das primäre künstlerische Ausdrucksmittel. Im Folgenden soll es jedoch ausdrücklich nicht von Text in der Kunst handeln, sondern speziell von der in Ausstellungen konstruierten Situation und der nachträglichen Zusammenfügung von Kunstwerk und Text. Der Text wird in diesem Fall nicht von dem/der KünstlerIn selbst als Teil der künstlerischen Arbeit verwendet, sondern wird zeitlich und örtlich getrennt vom Kunstwerk produziert und anschließend mit diesem in direkte Verbindung gebracht. Der Text hat somit die Funktion und die Eigenschaften eines Kommentars inne.

Wie am Beispiel von Marcel Duchamp zu Beginn schon angedeutet, wird oft erst durch die Erklärung, durch den ergänzenden Kommentar, das Kunstwerk (als Kunstwerk) verständlich. Der Text ist demnach von entscheidender Bedeutung – sowohl für den/die KünstlerIn als auch für die BetrachterInnen. Wichtig ist dabei zu beachten, und es wird an dieser Stelle deshalb nochmals betont, dass der Kommentar erst nachträglich, bei der unmittelbaren Rezeption, zu einem wesentlichen Teil der Arbeit wird.

„Dringt Sprache im Kubismus und Futurismus *ins* Bild, stellt sich Sprache in der abstrakten Kunst *neben* das Werk, so findet Duchamp zur Sprache *anstelle* des Kunstwerks oder *als* Kunstwerk,“⁵⁴ schreibt Faust. Genau genommen präsentiert aber

⁵³ Locher 2002, S. 21f.

⁵⁴ Faust 1987, S. 135.

Duchamp nicht direkt (oder zumindest nicht allein) Sprache als Kunstwerk, sondern er verwendet sehr wohl Objekte. Die Objekte verbindet er allerdings mit einer ganz bestimmten Idee. Um diese Idee nachvollziehen zu können und in dem Objekt etwas anderes als eben dieses Objekt zu sehen, bedarf es dagegen einer Sprache, einer *sprachlichen Ergänzung*, die diesen immateriellen Hintergrund vermittelt. Das Objekt steht gewissermaßen stellvertretend für diese Idee, für diesen Gedanken. Die Sprache selbst ist ähnlich wie das Objekt allein nicht das Kunstwerk, sondern Mitteilungs- und Bedeutungsträger. Die sprachliche Formulierung ist insofern als Teil der Arbeit anzusehen, als dass sie das Kunstwerk in seinem Status bestätigt beziehungsweise als solches erst erkennbar macht. Seit Duchamp sind die Übergänge vom Kunstwerk zur Kunsttheorie beinahe fließend. Er sah im Werk den Kommentar und im Kommentar das Werk.⁵⁵ Duchamp ist für uns diesbezüglich äußerst wichtig und interessant. Es geht nun aber weniger um Duchamp im Besonderen,⁵⁶ sondern es soll hier vielmehr gezeigt werden, dass Sprache und Texte in der Kunst fernab von Sprache *als* Kunst von wesentlicher Bedeutung sind. Adorno schreibt: „Werden aber die fertigen Werke erst, was sie sind, weil ihr Sein ein Werden ist, so sind sie ihrerseits auf Formen verwiesen, in denen jener Prozess sich kristallisiert: Interpretation, Kommentar, Kritik.“⁵⁷ Durch den Kommentar werden die Kunstwerke das, was sie sind beziehungsweise werden als das, was sie sind verständlich. Die Rezeption eines Kunstwerks erfolgt zumeist in wechselseitiger Abhängigkeit von Text und Objekt, deren Kombination als ein einheitliches Ganzes wahrgenommen wird. Der schriftliche Kommentar übernimmt dabei weitgehend die Rolle eines Vermittlungsorgans.

„Diese gesamte Literatur gehört also *zum Wesen der Sache selbst*, sie ist aus inneren Gründen substanzieller *Bestandteil* der Kunst,“⁵⁸ befindet Arnold Gehlen. Die Kunst manifestiert sich laut ihm in zwei Strömen, in einem optischen und einem verbalen.⁵⁹ Der schriftliche Teil ist demzufolge Bestandteil der Kunst und nicht unmittelbar von dieser zu trennen. „Man kann sich umgekehrt diese Schriften auch nicht als solche und für sich aneignen, sie legen sich wie ein zweiter Rahmen um die Bilder herum.“⁶⁰ Sie runden das Kunstwerk sozusagen ab, halten es wie ein Rahmen zusammen und grenzen es zugleich (in seiner Bedeutung) ein. Der Text rahmt das Kunstwerk als Kunstwerk, bringt es in einen

⁵⁵ Vgl. Baumgärtel 1999.

⁵⁶ Anmerkung: Über Marcel Duchamp könnte man vermutlich unzählige Seiten füllen und hätte immer noch nicht annähernd alles gesagt. Hier soll er jedoch lediglich stellvertretend für alle anderen Kunstschaffenden angeführt sein, die ein ähnliches Verständnis von Kunst verfolgen.

⁵⁷ Adorno 1973, S. 289.

⁵⁸ Gehlen 1965, S. 163.

⁵⁹ Vgl. Gehlen 1965, S. 163.

⁶⁰ Gehlen 1965, S. 163.

verständlichen Kontext und liefert zugleich die Bestätigung seiner Bestimmung. Er gibt dem Ganzen, dem Kunstwerk und seiner Rezeption, Kontur.

Brian O'Doherty schreibt (in Bezug auf Monets Landschaften), dass „die mangelnde Konkretheit seiner Bilder, dem Auge [erlaubt], sich woanders umzusehen.“⁶¹ Das Auge sieht sich woanders um, sucht vielleicht nach Halt und findet diesen im nebenstehenden Text. Der Text kommt beim Betrachten eines Kunstwerks mit ins Blickfeld und prägt insofern auch die gesamte situative Wahrnehmung.

KünstlerInnen „greifen überdies immer häufiger (...) in das Kommentarfeld aus, indem sie die Reflexionsseite weder einer Kaste von Kritikern und Wissenschaftlern, noch dem Publikum überlassen wollen,“⁶² stellt Locher fest. Der begleitende Text scheint zunächst nur als Hilfestellung für die BetrachterInnen zu dienen, doch er erweist sich auch für die KünstlerInnen in mehrerer Hinsicht als interessant. Er bietet KünstlerInnen die Möglichkeit, ihre Arbeit selbst zu kommentieren und dadurch außerhalb der künstlerischen Gestaltung darauf Einfluss auszuüben.⁶³ „Sie [beanspruchen] „Autorität“ auch in diesem Bereich, den sie als Teil der künstlerischen Arbeit begreifen und gestalten und sich damit selbst um „Legitimation“ des eigenen Werks kümmern.“⁶⁴

BESTÄTIGUNG ALS KUNSTWERK

„EINE DER PRIMÄREN FUNKTIONEN VON AUSSTELLUNGS- ODER KATALOGTEXTEN IST ES, DAS KUNSTWERK IN SEINEM STATUS ALS KUNSTWERK ZU BESTÄTIGEN UND ZU BEKRÄFTIGEN.“⁶⁵

Oskar Bätschmann sieht gemeinsam mit der Autonomie und der neuen Freiheit der KünstlerInnen seit der Moderne „das schwierige und bis heute ungelöste Problem der künstlerischen Legitimation“⁶⁶ aufkommen. „Das auftragslos entstandene Kunstwerk wendet sich auf der Suche nach Rechtfertigung an die Reflexion, der Künstler – oft sein eigener Kommentator – erblickt darin den Freibrief seines Handelns.“⁶⁷ Die bisherigen (sakralen oder dekorativen) Bestimmungen des Kunstwerks treten immer mehr zurück. Den BetrachterInnen, ebenso den KünstlerInnen, öffnet sich ein „funktionsfreier Raum,

⁶¹ O'Doherty 1996, S. 18.

⁶² Locher 2008, S. 27.

⁶³ Anmerkung: Der Text ist aber auch in diesem Fall nicht (eindeutig) als Teil der ursprünglichen künstlerischen Arbeit zu verstehen. (Die KünstlerInnen üben „außerhalb der künstlerischen Gestaltung“ darauf Einfluss aus.) Sie handeln hier vielmehr als KuratorInnen denn als KünstlerInnen. Sie machen zwar sozusagen das Kuratorische zum Bestandteil ihres Schaffens, schlüpfen dabei aber auch in eine andere Rolle.

⁶⁴ Locher 2008, S. 27.

⁶⁵ Nowotny 2005, S. 73.

⁶⁶ Bätschmann 1997, S. 58.

⁶⁷ Hofmann 2003, S. 23.

eine Art Niemandsland.“⁶⁸ In seiner scheinbaren Funktionslosigkeit kommt das Kunstwerk in eine Position, in der es sein „Dasein und Sosein“ legitimieren muss.⁶⁹ Das frag-würdig gewordene Kunstwerk versteht sich nicht mehr von selbst, es sagt von sich nichts über seinen Sinn aus, seine Aufgaben und Funktionen sind nicht mehr länger vorbestimmt und hinlänglich beglaubigt.⁷⁰

Die verbale Erläuterung hilft dem Kunstwerk sozusagen, diesen Erwartungen dennoch gerecht zu werden – der Sinn beziehungsweise die Bestätigung dessen manifestiert sich nun sprachlich verfasst neben dem Werk. Nowotny sieht in Ausstellungstexten primär diese Funktion der Bestätigung und Bekräftigung des Kunstwerks verankert.⁷¹ Man stelle sich eine Situation vor – jedeR hat sie vermutlich schon einmal erlebt – in der man sich plötzlich unsicher ist, ob das, was man sieht, tatsächlich ein Kunstwerk ist oder lediglich ein unbestimmtes anderes Objekt. Man sucht nach einem Hinweis, zumeist nach einem kleinen Schild. Findet man ein solches, so wird bestätigt, dass das Objekt von einer bestimmten Person bewusst produziert und hier präsentiert wird, dass es sich also um ein Kunstwerk handelt. Der Name des Künstlers/der Künstlerin und der Titel reichen in diesem Fall als Information schon aus. Die Auseinandersetzung und der Umgang damit sind in der Folge davon geprägt.

An diesem Beispiel werden sogleich mehrere Funktionen des Ausstellungstextes deutlich und es ermöglicht hier abschließend eine Zusammenfassung der bislang genannten: Der Kommentar vermittelt den BetrachterInnen, dass sie sich vor einem Kunstwerk befinden, bestätigt dieses in seinem Status und liefert zugleich eine Deutungsmöglichkeit und eine bestimmte Sichtweise auf das Objekt. Die Rezeption des Kunstwerks aber auch des Textes durch die BetrachterInnen verändert die Wahrnehmung und somit bis zu einem gewissen Grad auch das Kunstwerk. Das Kunstwerk geht mit dem begleitenden Text eine Art Kooperation ein und ist mit diesem (lose, aber verbindlich) verbunden.

⁶⁸ Vgl. Hofmann 2003, S. 22.

⁶⁹ Vgl. Gehlen 1965, S. 54.

⁷⁰ Vgl. Gehlen 1965, S. 54 und Hofmann 2003, S. 21.

⁷¹ Vgl. Nowotny 2005, S. 73.

AUSSTELLUNGSTEXTE – FÜR WEN SIND SIE GEDACHT?

Durch die hier aufgezählten Funktionen von Ausstellungstexten beziehungsweise möglichen, verschiedenen Lesbarkeiten und Zuordnungen, wird auch sehr schnell klar, dass es verschiedene Interessentengruppen gibt.

Die nach außen hin gerne und oft präsentierte Gruppe ist die der „kommentarbedürftigen“ BesucherInnen, denen man einen Zugang zur Kunst verschaffen will. Für sie vermittelt man die Inhalte mittels allgemein verständlicher Texte. Die Vorstellung der Unzulänglichkeit seitens der BesucherInnen wird zwar nicht ausdrücklich formuliert, schwingt aber unweigerlich mit. Die Texte nehmen hier eine vermittelnde, ein wenig auch eine belehrende Position ein. Durch sie soll die Kunst für das Publikum zugänglich und verständlich werden und darüber hinaus auch bildend wirken.

Seltener nimmt man Ausstellungstexte als ein Werkzeug der KuratorInnen wahr, das sie strategisch einsetzen, um ihre Idee der Ausstellung wirksam zu vermitteln. Der Text fungiert als Leitfaden durch die Ausstellung. Zusammenhänge und Verknüpfungen werden erstellt und die einzelnen Objekte in eine verständliche und nachvollziehbare Beziehung zueinander gebracht. Die Kunst wird dabei als etwas verstanden, das in eine andere Form, in eine leichter verständliche Sprache übersetzt werden muss.

Auch KünstlerInnen greifen gerne auf Texte zurück – sei es zur eigenen Verortung und Kommentierung der Arbeit, als Bestandteil der künstlerischen Arbeit oder auch zur (eigenen) Bestätigung der Arbeit als Kunstwerk.

BESUCHER/INNEN und BETRACHTER/INNEN

„PUBLIKUMSKUNST IST KOMMENTARBEDÜRFTIG, WEIL DAS PUBLIKUM KOMMENTARBEGIERIG IST.“⁷²

Kunstwerke sind im weitesten Sinne für BetrachterInnen gemacht und gedacht. Auch eine Ausstellung ist „Auslegung für den Besucher und durch den Besucher.“⁷³ Insofern nehmen BesucherInnen und BetrachterInnen eine wesentliche Rolle ein. Beim Betrachten eines Kunstwerkes ist nicht selten die unmittelbare Reaktion „Ich verstehe das nicht!“ Man hat den Eindruck, nicht zu begreifen, was das Werk darstellt oder was damit ausgesagt werden will. Die Wahrnehmung ist dabei nicht so differenziert und reflektiert, dass man sich selbst die Frage stellt, was genau man denn nicht versteht. Ist es tatsächlich das Kunstwerk? Oder ist es vielleicht doch eher der Text, der die Arbeit begleitet, der Schwierigkeiten

⁷² Hofmann 2003, S. 22.

⁷³ Klein 2007, S. 172.

bereitet beziehungsweise der so konstruierte Kontext? Würde sich dasselbe Bild, dieselbe künstlerische Arbeit in einem privaten Wohnzimmer befinden, würde man sich wohl kaum fragen, ob man es versteht oder nicht. Durch die Anwesenheit in einer Ausstellung wird dem Objekt jedoch eine Bedeutung zuteil, die entweder zugänglich ist oder nicht. Der Text zu dem Werk wird zu einem Bedeutungsträger, der wie als Beweis zu dienen scheint, dass das ausgestellte Objekt mehr ist als lediglich ein Objekt.

Werner Hofmann schreibt, dass die Menschen durch die Verwissenschaftlichung des Kunstwerks seit der Renaissance, spätestens seit der Romantik, langsam zu einer geänderten Einstellung und somit zu einer geänderten Erwartung bezüglich der Kunst gekommen sind.⁷⁴ „Das Wissen darum, dass Kunstwerke eine Sphäre der Unzugänglichkeit errichten, dürfte dem Menschen stets gegenwärtig gewesen sein; erst die wissenschaftliche Einführung und der fachmännische Kommentar lassen ihn auf Überwindung dieses Abstandes hoffen.“⁷⁵ Das Kunstwerk wird nun nicht mehr als ein per se rational unbegreifliches Objekt wahrgenommen, sondern es wird versucht, Zugänge und Erklärungen zu finden. Texte spielen hierbei eine wesentliche Rolle. Sie schlagen eine Brücke, sie sind die Anknüpfungsstelle zwischen BetrachterIn und Werk. Der Text bietet zumindest *eine* Erklärung an. Durch den Text bekommt das Kunstwerk eine Bedeutung, die sich nicht nur im Werk selbst manifestiert, sondern sich auch mit einem anderen vertrauteren und systematisierten Zeichensystem vermitteln lässt. Hofmann bezeichnet das Publikum als „kommentarbegierig.“⁷⁶ Die BetrachterInnen wollen die Kunst kommentiert wissen, mit der Hoffnung, dass der eigene Zugang erleichtert wird. Auch Hubert Locher weist darauf hin, dass die verbale Auseinandersetzung nicht so sehr der Unzulänglichkeit der Kunst, sondern eher einem Bedürfnis auf BetrachterInnenseite zu entsprechen scheint.⁷⁷ „Nicht von einer „Kommentarbedürftigkeit“ des (modernen) Kunstwerks hätte man also zu sprechen, als vielmehr von einem „Kommentarbedürfnis“ des modernen, des westlich-europäisch geprägten Betrachters.“⁷⁸ An Stelle dieses Bildes der zwei sich gegenüberstehenden Fronten, die sich darüber uneinig sind, wer denn nun mehr das Bedürfnis nach einem Kommentar hat, kann das Kunstwerk mit seinem Produzenten/seiner Produzentin und die BetrachterInnen als ein Zusammengehörendes aufgefasst werden. Auch wenn die Meinungen auseinander gehen, ob jedes Produkt einer kunstschaftenden Person zwingend für ein Publikum gedacht ist, so liegt es doch auf der Hand, dass ein in einer Ausstellung präsentiertes Werk sehr wohl darauf ausgelegt ist,

⁷⁴ Vgl. Hofmann 2003, S. 19-22.

⁷⁵ Hofmann 2003, S. 19f.

⁷⁶ Vgl. Hofmann 2003, S. 22.

⁷⁷ Vgl. Locher 2008, S. 26.

⁷⁸ Locher 2008, S. 26.

betrachtet zu werden. Insofern stehen KünstlerIn, Kunstwerk und BetrachterIn in einem engen Verhältnis und das Kommentarbedürfnis des einen Parts betrifft auch den anderen. „Die Betrachter sind immer schon im Bild – vorgesehen, im wörtlichen Verstand,“⁷⁹ stellt Wolfgang Kemp fest. Er versteht die BetrachterInnen als im Bild, im Kunstwerk, bereits mitgedacht und somit auch als wesentlichen Teil des Kunstwerks. Kemp spricht von einem *implizierten Betrachter*. Kein Werk lasse sich ohne die Vorstellung seines Gegenübers denken und machen.⁸⁰ „Dass das Werk „für jemand“ gemacht wird, ist keine späte Erkenntnis (...), sondern konstitutives Moment seiner Schöpfung von Anfang an. Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, (...).“⁸¹ Und die BetrachterInnen entwerfen das Kunstwerk (mit). Denn schlussendlich liegt es bei ihnen, wie sie die Arbeiten eines Künstlers/einer Künstlerin aufnehmen. Sie sind Mitdenker und auch Mitspieler. Kunst kann nur dann funktionieren, wenn es auch ein entsprechendes Zielpublikum, sozusagen einen Interessentenkreis gibt. In der Kunst geschieht nichts, „ohne dass jemand danach verlangt. Es gibt immer jemanden, der es tun will, aber auch immer jemanden, der es sehen will.“⁸²

„Wir können sehr gut ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke bestehen, diese aber können, als solche, nicht wohl ohne unsere Betrachtung bestehen.“⁸³ Dieser Satz von Karl Philipp Moritz aus dem Jahre 1785 liefert wohl ein überzeugendes Argument bezüglich der Bedeutung der BetrachterInnen für die Kunst.

KURATOR/INNEN

„MACHT EIGENTLICH DER KÜNSTLER DIE KUNST – ODER IST'S WOMÖGLICH DOCH DER KURATOR?“⁸⁴

Versteht man den Text zum Werk als Teil des Werkes, bedeutet dies auch, dass man ein Kunstwerk in der heute gängigen Ausstellungspraxis nie als ein abgeschlossenes Ganzes betrachten kann. Jedes Ausstellungshaus, jede Konzeption einer Ausstellung sieht einen anderen begleitenden Text vor und ersetzt somit einen zuvor zum Werk gehörenden Teil durch einen neuen. Das heißt, all die Texte, die ein Kunstwerk im Laufe von verschiedenen Ausstellungsbeiträgen begleiten und temporär zu einem Teil dessen werden, verschwinden in den darauf folgenden Präsentationen gänzlich; ein neuer Text nimmt

⁷⁹ Kemp 1992, S. 10.

⁸⁰ Vgl. Kemp 1992, S. 12 u. 22.

⁸¹ Kemp 1992, S. 22.

⁸² Collings 2008, S. 66.

⁸³ Karl Philipp Moritz, Essay mit dem Titel *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, von 1785, zit. n. Kemp 1992, S. 14.

⁸⁴ Schmid 2009, S. 3.

jedoch deren Stelle ein. Folglich verändert sich je nach Ausstellung und je nach der Intention der schreibenden Person das Kunstwerk laufend. Wenn Karlheinz Schmid die Frage aufwirft, ob eigentlich der Künstler die Kunst macht oder womöglich doch der Kurator,⁸⁵ so wäre die Antwort in diesem Fall: sowohl als auch. Gleichzeitig muss aber auch berücksichtigt werden, dass das Kunstwerk nicht immer von einem Text begleitet wird.

Seit der Konzeptkunst der späten 1960er Jahre und der damit einhergehenden Institutionskritik arbeiten KünstlerInnen immer wieder mit der Thematik des Museums an sich und reflektieren mit ihrer Arbeit die im Museum gegebene Ausstellungssituation. Das Museum ist Inhalt und Austragungsort in einem. „Das Museum [mutiert] zum Atelier, wodurch die herkömmliche Beziehung Künstler – Kunstwerk – Kustos eine bedeutsame Änderung erfährt.“⁸⁶ Der/die KuratorIn ist nicht mehr länger „unparteiischer Sachverständiger“, der/die lediglich Kunstwerke zur Präsentation auswählt, sondern „er [bzw. sie] wird zum Mitschaffenden, zum Famulus des Künstlers bei der Realisierung des Projekts.“⁸⁷

Die Aufgaben eines Kurators/einer Kuratorin formuliert Beatrice von Bismarck folgendermaßen: „Kuratieren lässt sich (...) ganz grundsätzlich als das Herstellen von Zusammenhängen – zwischen Objekten, Personen, Orten und Kontexten – beschreiben. Konzeptionelle Vorarbeit, Auswählen, Zusammenstellen, Präsentieren und diskursive Vermittlung greifen [dabei] ineinander.“⁸⁸ KuratorInnen fügen einzelne (ursprünglich nicht zusammengehörende) Fragmente wie Ziegelsteine zusammen und bauen damit ein neues, eigenes Gebilde. Heute haben KuratorInnen selbst „eine eigene „Handschrift“, ein „Image“ und erfüllen den Anspruch auf „Originalität“.“⁸⁹ KuratorInnen organisieren und koordinieren nicht nur, sondern sind auch schöpferisch tätig und bringen sozusagen die Ausstellung als Kunstwerk hervor. Damit machen sich KünstlerInnen und KuratorInnen aber auch wechselseitig Konkurrenz.⁹⁰

Ähnlich wie im Theater, wo einE RegisseurIn ein literarisches Stück interpretiert und daraus eine Inszenierung auf die Bühne bringt, geschieht es auch in der bildenden Kunst. Die KuratorInnen werden zu RegisseurInnen⁹¹, die einzelnen Objekte werden in eine Dramaturgie zueinander gebracht. Die Interpretation und Kontextualisierung eines Werks

⁸⁵ Vgl. Schmid 2009, S. 3.

⁸⁶ Serota 2000, S. 92f.

⁸⁷ Vgl. Serota 2000, S. 92f.

⁸⁸ Von Bismarck 2006, S. 41.

⁸⁹ Krieger 2007, S. 175.

⁹⁰ Vgl. Krieger 2007, S. 175.

⁹¹ Vgl. von Bismarck 2006, S. 37f.

äußern sich in einer Ausstellung unter anderem (und vielleicht auch am offensichtlichsten) im dazugehörigen Text und sind im Anschluss für die Rezeption von großer Bedeutung. Die KuratorInnen erhalten dadurch die Möglichkeit, die Idee ihrer Konzeption und Zusammenstellung möglichst präzise zu vermitteln.⁹² Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Theatervorstellung und Kunstaussstellung ist, dass kein bleibendes Endprodukt entsteht. „Ein kuratorisches Produkt [besteht] nur für einen begrenzten Zeitraum, um sich anschließend wieder in seine einzelnen – und als solche erst dann auch handelbaren – Bestandteile aufzulösen.“⁹³ Durch diesen prozessualen Moment einer Ausstellung wird deutlich, dass sich die Bedeutung des schriftlichen Kommentars nicht nur auf die Funktion eines temporären Fugemittels und die eines Mitteilungsorgans beschränkt, sondern auch für die Nachhaltigkeit wesentlich ist. Die Texte, die eine Ausstellung begleiten – Beschriftungsschilder, Informationsbroschüren und zweifellos Ausstellungskataloge – dokumentieren die Ausstellung und ermöglichen bis zu einem gewissen Grad (wenn auch mit Einschränkungen) eine Rekonstruktion. Die Texte sind neben weiterem Dokumentationsmaterial das, was von einer Ausstellung übrig bleibt. Für KuratorInnen sind Ausstellungstexte demnach äußerst wichtig. Dass sie deren inhaltliche Konstitution allein bestimmen wollen, ist dadurch verständlich, doch nicht immer ganz unproblematisch. Beate Großegger sieht darin weitgehend das Vermittlungsproblem von Ausstellungstexten verankert. EinE WissenschaftlerIn ist seiner/ihrer „Wissenschaftlerrolle verpflichtet, die sich nicht zuletzt auch im Kommunikationsstil beziehungsweise der Qualität des von ihm [ihr] Kommunizierten niederschlägt. Und gerade deshalb wird im Allgemeinen „Wissenschaftler-Schreibe“ als Vermittlungsinstrument versagen“ und mehrheitlich am breiteren Publikum vorbeischieben.⁹⁴ Eine Möglichkeit dem entgegen zu arbeiten, sieht Großegger darin, „den wissenschaftlichen Mitarbeitern (...) Kommunikationsfachleute an die Seite zu stellen beziehungsweise die von den Wissenschaftlern gelieferten „Rohtexte“ durch (adressaten)geschultes Texterpersonal redaktionell zu bearbeiten.“⁹⁵ Andreas Hoffer berichtet, dass auch in der Sammlung Essl in Klosterneuburg die Ausstellungstexte in Teamarbeit entstehen. Die zuständigen KuratorInnen konzipieren gemeinsam mit den KunstvermittlerInnen die Texte. „Diese Zusammenarbeit hat sich auch durch die Erfahrung ergeben, dass weder grundsätzlich Kuratorentexte für Laien unlesbar und Texte von Vermittlern gut lesbar sind, sondern dass

⁹² Anmerkung: Gerade bei Sammlungs- oder Themenausstellungen ist die Auswahl und Anordnung, sozusagen die Dramaturgie der Ausstellung, entscheidend und die Arbeit des/der KuratorIn tritt deutlich zutage.

⁹³ Von Bismarck 2006, S. 38.

⁹⁴ Vgl. Großegger 1993, S. 28.

⁹⁵ Großegger 1993, S. 29.

es immer gut ist, wenn unterschiedliches Wissen, verschiedene Erfahrungen und Sichtweisen auf ein Thema zusammenkommen und verarbeitet werden können.“⁹⁶

KÜNSTLER/INNEN

Mit der Moderne werden die KünstlerInnen autonom, das heißt unabhängig von geistlichen oder weltlichen AuftraggeberInnen. Verkürzt formuliert kann man sagen, sie müssen keinen Erwartungen mehr entsprechen und können ihre eigenen Themen formal frei umsetzen. Gleichzeitig sind ihre künstlerischen Produktionen nicht mehr für einen klar definierten Bereich vorgesehen, sie müssen sich und ihre Kunst selbst bestimmen und auf dem freien Markt behaupten.⁹⁷

Bereits um 1850 begannen einzelne KünstlerInnen „sich um die kalkulierte öffentliche Präsentation ihrer Werke zu kümmern und entwickelten (...) Präsentations- und Vermarktungsstrategien, ohne deren Kenntnis wesentliche Aspekte der künstlerischen Arbeit nicht angemessen verstanden werden können.“⁹⁸ Dies verweist ansatzweise schon auf die nachfolgenden Entwicklungen. Mit beginnendem 20. Jahrhundert wird „die Strategie der Präsentation immer häufiger programmatisch als Teil der Arbeit verstanden.“⁹⁹ Benjamin Buchloh sieht durch die Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre eine Neudefinition des Verhältnisses Autor-Werk-Publikum.¹⁰⁰ Es findet eine Aufhebung der klar definierten Grenzen statt, der/die KünstlerIn ist nicht mehr länger in der privilegierten Position des/der AutorIn eines autonomen Werks.¹⁰¹ Wie schon erwähnt treten KünstlerInnen und BetrachterInnen, aber auch KünstlerInnen und KuratorInnen in eine Beziehung von wechselseitiger Abhängigkeit.

KünstlerInnen eignen sich in der Folge immer häufiger kuratorische Handlungen an und machen die Bedeutungsproduktion, die im Zuge des Ausstellens entsteht, zum Bestandteil ihrer künstlerischen Praxis.¹⁰² Von Bismarck sieht in dieser Auseinandersetzung letztlich „eine Spielart der um die Krise des Autors geführten Debatten (...), in denen die dominierende Sinnstiftung durch den „Schöpfer“ eines Werkes erneut eingeklagt

⁹⁶ Hoffer 2005, S. 179f.

Anmerkung: Das Schreiben von Ausstellungstexten ist inzwischen zu einer eigenen Berufssparte mit Professionalitätsanspruch geworden. Es gibt zahlreiche Agenturen, die es als ihre Aufgabe verstehen, eine erfolgreiche Kommunikation in Ausstellungen zu gewährleisten. Siehe zum Beispiel unter <http://www.textsinn.de/>, <http://www.wortkomm.de/>, <http://www.wortstatt.at/> (Stand März 2010) oder auch den Praxisleitfaden von Dawid/Schlesinger 2002.

⁹⁷ Siehe hierzu auch Bonnet 2008, S. 58f.

⁹⁸ Locher 2002, S. 25. Siehe auch Bättschmann 1997, S. 126-128 und 146.

⁹⁹ Locher 2002, S. 25.

¹⁰⁰ Vgl. Benjamin Buchloh, in: *L'art conceptuel, une perspective*, (Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989). zit. n. von Bismarck 2006, S. 34.

¹⁰¹ Vgl. von Bismarck 2006, S. 34.

¹⁰² Vgl. von Bismarck 2006, S. 34.

wurde.“¹⁰³ Die Ausstellung beziehungsweise das Ausstellen der eigenen Arbeiten wird zum Instrument und schließlich zu einem wichtigen Element des Kunstwerks an sich. Der/die KünstlerIn bestimmt weitgehend, unter welchen Bedingungen die BetrachterInnen dem Werk begegnen und welche Informationen beigefügt sind. Dies weist bereits darauf hin, dass Ausstellungstexte für KünstlerInnen nicht nur im Zusammenhang von kuratorischen Handlungen eine Rolle spielen. Indem Ausstellungstexte mit der heute gängigen Ausstellungspraxis unmittelbar verbunden sind, sind sie zugleich wesentlicher Bestandteil jedes ausgestellten Kunstwerks. Schon die Entstehung eines Kunstwerks ist von der Frage begleitet, mit welchen Informationen die Arbeit später möglicherweise ergänzt wird. Hierbei handelt es sich keineswegs um einen rein passiven Vorgang, sondern kann von dem/der KünstlerIn auch durchaus bewusst evoziert und aktiv mitgestaltet werden. Wenn einE KünstlerIn selbst bestimmt, welcher Text die Arbeit begleiten wird, so stellt das eine Form der Selbstermächtigung dar. Gleichzeitig liefert uns ein solcher Text wertvolle Informationen zu der eigenen Verortung des Künstlers/der Künstlerin und erlaubt uns einen Blick auf dessen/deren Arbeits- und Denkweise. Hofmann glaubt, dass es heute wohl kaum einen Künstler/eine Künstlerin gibt, der/die sich die Möglichkeit des Selbstkommentars entgehen ließe. „Es geht hier um einen geistesgeschichtlichen Prozess, (...) sich über eine Reihe wesentlicher Bewusstseinsinhalte klar zu werden.“¹⁰⁴ Ebenso besteht ein gewaltiger Unterschied, „ob die Theorie nach dem Verkauf erfolgt oder vor dem Entstehen.“¹⁰⁵ Doch „naiv wäre die Annahme, der Künstler müsse auch sein eigener bester Interpret sein; und die Meinung, er sei vielmehr sein schlechtester, ist weit verbreitet – auch unter den Künstlern selbst.“¹⁰⁶ Das Kunstwerk kann auch, so Ronte, „Aussagen [vermitteln], die der Künstler selbst gar nicht gekannt haben kann.“¹⁰⁷ Er verweist hier auf Umberto Ecos Theorie des „offenen Kunstwerks“¹⁰⁸ und der Überzeugung, „dass das gute Kunstwerk die Zukunft in sich trägt, das heißt, es erst in der Zukunft richtig verständlich wird, weil es sich entfaltet. Und zu dieser Entfaltung braucht es den Betrachter, der eigentlich dieses Kunstwerk vollendet.“¹⁰⁹ Und hier wird erneut offensichtlich, dass KünstlerInnen, KuratorInnen und BetrachterInnen nicht getrennt voneinander zu denken sind. Sie agieren in unserer heute aktuellen Ausstellungspraxis parallel zueinander und ermöglichen erst in ihrem Zusammenwirken das Gelingen einer Ausstellung – und im weitesten Sinne auch das Zustandekommen von Kunst.

¹⁰³ Von Bismarck 2006, S. 36.

¹⁰⁴ Hofmann 2003, S. 26.

¹⁰⁵ Ronte 1997, S. 46.

¹⁰⁶ Hess 1956, S. 8.

¹⁰⁷ Ronte 1997, S. 26.

¹⁰⁸ Vgl. Das „offene Kunstwerk“ (mit Grenzen?!), S. 32 und Eco 1993.

¹⁰⁹ Vgl. Ronte 1997, S. 50.

AUSSTELLUNGSTEXTE – WAS KÖNNEN SIE LEISTEN?

Wie schon erwähnt, ist beim Besuch einer Kunstaussstellung einerseits eine Unbeholfenheit seitens der BesucherInnen festzustellen, wenn die ausgestellten Werke ohne (erklärenden) Text präsentiert werden. Als BetrachterIn fühlt man sich verunsichert. Man weiß nicht, was man sieht beziehungsweise was man sehen sollte. Andererseits stellt sich die Frage, was Ausstellungstexte tatsächlich leisten und überhaupt leisten können?

„Schnell wird mir klar, dass man (...) um von der zeitgenössischen Kunst etwas zu haben, vor jeder Installation etwas über die Arbeit des Künstlers und die damit verfolgten Absichten lesen muss,“¹¹⁰ schreibt der Schriftsteller Orhan Pamuk. „Diese meist ziemlich langen Abhandlungen haben aber oft den Charakter schlechter Romane: Sie begnügen sich nicht damit, einen über Sinn und Zweck der Arbeit sowie ihren künstlerischen Kontext zu instruieren, sondern schreiben einem gewissermaßen vor, was man dem Kunstwerk gegenüber zu empfinden hat. Da ich entweder keine Zeit habe, das alles zu lesen, oder nicht imstande bin, die erwarteten Empfindungen zu entwickeln“, klagt Pamuk, „habe ich wie viele [Biennale-] Besucher manchmal das frustrierende Gefühl, ein Kunstwerk einfach nicht zu verstehen.“¹¹¹

Ohne Text geht es also nicht, mit Text besteht aber wiederum oft das Problem, tatsächlich das zu sehen, was beschrieben ist. Zweifel an der eigenen Fähigkeit zu sehen und zu verstehen ist das Resultat. Die Rezeption und Dekodierung fällt schwer und erzeugt nicht selten ein frustrierendes Gefühl. Diese Beobachtung legt dar, dass der Text zu einem Kunstwerk es für die BetrachterInnen gleichzeitig leicht *und* schwer macht. Das Problem liegt unter anderem in der Scheinobjektivität solcher Texte. „Die Position des Belehrens, des alleinigen Wissens der Institutionen und der Hörigkeit des Laien diesem Wissen gegenüber wird (...) verstärkt.“¹¹² Man traut dem eigenen Sehen nicht und lässt sich von der Kraft des Textes bemächtigen. BesucherInnen stellen „oft das geschriebene oder gesprochene Wort über die eigene Beobachtungs- und Interpretationsgabe.“¹¹³ Fatal ist nicht nur, dass man sich selbst und seinem Sehen gänzlich misstraut, sondern auch, dass man im Regelfall nicht einmal weiß, wer den vorgesetzten Text verfasst hat und somit

¹¹⁰ Orhan Pamuk, Bericht über die Biennale in Venedig 2009 in der Süddeutschen Zeitung, zit. n. Schmid 2009, S. 3.

¹¹¹ Orhan Pamuk, Bericht über die Biennale in Venedig 2009 in der Süddeutschen Zeitung, zit. n. Schmid 2009, S. 3.

¹¹² Hoffer 2005, S. 181.

¹¹³ Hoffer 2005, S. 178.

autorisiert worden ist, Bedeutung zu konstruieren. Mit „Wer spricht?“¹¹⁴ wird eine wichtige Frage nach der Autorität und Autorschaft in Ausstellungen gestellt. Ausstellungstexte „sprechen scheinbar „objektiv“. Sie drängen sich nicht auf, halten sich zurück, tun so, als ob nicht sie es wären, sondern die Objekte, die aus sich selbst heraus sprechen würden.“¹¹⁵ Die Frage „Wer spricht?“ geht dem „Zusammenspiel von Sprache und Objekt in Ausstellungen“ nach, ebenso der „Wirkungsmacht der „körperlosen Stimme“, der Autorität von SprecherInnen, die gehört [und gelesen], aber nicht gesehen werden.“¹¹⁶ Dadurch, dass man mit dem Text beziehungsweise der Person, die den Text geschrieben hat, nicht direkt in Dialog treten und gegebenenfalls nachfragen und diskutieren kann, wird es für die BesucherInnen zum Teil schwierig, das Geschriebene nachvollziehen zu können. In Ausstellungen findet vorwiegend eine solche einseitige Kommunikation statt, welche die Situation insgesamt maßgeblich erschwert. Zudem bezieht sich der Text, wie wir schon gehört haben, immer auf ein bestimmtes Objekt und steht in direkter Relation zu diesem, dennoch handelt es sich um zwei verschiedene Medien mit jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die Übersetzung findet nicht eins zu eins statt und kann es auch gar nicht. Diese zwei Bereiche, die Kommunikation und das Text-Bild-Verhältnis, wollen wir im Folgenden näher beleuchten.

EXKURS KOMMUNIKATION

„Museum und Ausstellung sind Orte öffentlicher, gesellschaftlicher Kommunikation, generieren und transportieren sie doch Bedeutung(en) nach außen.“¹¹⁷ An der Kommunikation einer Ausstellung sind mehrere Aspekte, Menschen und Kunstwerke gleichzeitig beteiligt. KünstlerInnen kommunizieren mit ihren Werken. Jedes einzelne Kunstwerk kommuniziert von sich aus. KuratorInnen kommunizieren durch die ausgestellten Werke und deren Zusammenstellung und Inszenierung mit den BesucherInnen. Ausstellungstexte beabsichtigen, die Kommunikation zwischen KünstlerIn, Kunstwerk, KuratorIn und BesucherIn zu organisieren und zu unterstützen. Die BesucherInnen (zu denen auch KunstkritikerInnen etc. zählen) wiederum kommunizieren die Inhalte der Ausstellung nach außen. Die Kommunikation einer Ausstellung ist gleichermaßen vielfältig wie kompliziert. Die Konzentration hier soll nun auf die

¹¹⁴ Angelehnt an das von Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek u. Nora Sternfeld herausgegebene Buch *Wer spricht? Autorität und Autorenschaft in Ausstellungen* von 2005, siehe Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005, auch Hoffer 2005 und Nowotny 2005.

¹¹⁵ Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005, S. 10.

¹¹⁶ Vgl. Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005, S. 11.

¹¹⁷ Großegger 1993, S. 27.

Kommunikation von Ausstellungstexten innerhalb der Ausstellung und deren Effektivität liegen.

Vereinfacht dargestellt bedeutet Kommunikation, dass es einen Sender/eine Senderin und einen Empfänger/eine Empfängerin gibt. Der/die SenderIn verschlüsselt seine/ihre Botschaft und der/die EmpfängerIn entschlüsselt und interpretiert diese. Voraussetzung für eine erfolgreiche Nachrichtenüber- und -vermittlung ist, dass die Beziehung zwischen SenderIn und EmpfängerIn intakt ist. Wie schon erwähnt, handelt es sich bei der Kommunikation in einer Ausstellung um eine einseitige.¹¹⁸ Das heißt, die Informationen fließen nur in eine Richtung. Zudem sind die EmpfängerInnen unbekannt. Dementsprechend kann nur eine unpersönliche, verallgemeinerte und nicht auf das Gegenüber abgestimmte Kommunikation erfolgen. Ob der Einsatz von Ausstellungstexten „in der beziehungsweise *als* Vermittlungspraxis fruchtbar wird, hängt maßgeblich davon ab, inwieweit ein Ausstellungstext auf den Besucher „kommunikativ“ (ein)wirkt.“¹¹⁹ Es verlangt „sozialkommunikative Kompetenzen“ und die Fähigkeit, den „anderen“ beim Schreiben, aber auch beim Lesen, mitzureflektieren. Das Initiieren eines Durch-, Über- und Weiterdenkens der vermittelten Inhalte kennzeichnet demnach einen erfolgreichen Umgang mit Ausstellungstexten sowohl seitens der BesucherInnen als auch der Vermittlungspersonen.¹²⁰ Damit wird ein wichtiger Punkt angesprochen; nicht nur die VerfasserInnen des Ausstellungstextes müssen sich ihrer Position und ihrer Aufgabe bewusst sein, sondern auch die LeserInnen, sozusagen die BenutzerInnen des Textes. Durch den Ausstellungstext spricht eine andere Person. Er ist somit nicht objektives Wissen, sondern subjektive Meinung und Wahrnehmung. „Jede Interpretation [sagt] mehr über den Interpreten aus als über das Bild,“¹²¹ schreibt Schmidt und lässt damit die Person hinter dem Text erkennbar werden. Ein Ausstellungstext vermag in der Regel aus einem Set von Möglichkeiten nur jene zu vermitteln, die der/die AutorIn schriftlich wiedergeben kann. Der Text versucht mit einer verbalen Sprache das zu kommunizieren, was der/die KünstlerIn in einer visuellen Sprache mit dem Kunstwerk zu vermitteln beabsichtigt.

„Für die Kommunikation von Kunst kommt hinzu,“ so Luhmann, „dass sie gar nicht auf eine Automatik des Verstehens abzielt, sondern inhärent vieldeutig angelegt ist, (...). Es mag geradezu die Qualität eines Kunstwerks bezeugen, dass die Betrachter sich nicht auf eine einhellige Interpretation verständigen können.“¹²² Luhmann spricht von einem „unvermeidliche[n], oft aber auch bewusst gepflegte[n] Aspekt von

¹¹⁸ Selbstverständlich sendet auch der hier bezeichnete Empfänger Informationen, also der Empfänger ist gleichzeitig auch ein Sender, doch hat dieser keinen direkten Empfänger als Gegenpart. Aus diesem Grund kann man von einer einseitigen Kommunikation sprechen.

¹¹⁹ Großegger 1993, S. 27.

¹²⁰ Vgl. Großegger 1993, S. 27f.

¹²¹ Schmidt 1993, S. 93.

¹²² Luhmann 1995, S. 72.

„Ausdifferenzierung“.“¹²³ Er spricht ebenso die Polysemie des Kunstwerks an, wenn er schreibt, dass die KünstlerInnen unter Umständen „mehr hineinsehen als andere herauslesen können – oder auch weniger.“ Aber darauf komme es nicht an, denn das gälte für jede Kommunikation.¹²⁴ Das „Gelingen“ von Kommunikation scheint also mehr oder weniger immer eine Art Balanceakt zu sein. Auch in unserem Fall: Ob von einer erfolgreichen Kommunikation zwischen Ausstellungstext und LeserIn gesprochen werden kann, bedarf der Berücksichtigung verschiedenster Parameter und ist jeweils eine Frage der Betrachtung (im wahrsten Sinn des Wortes). Zusätzlich heißt im Falle der Kunst erfolgreich kommunizieren nicht bedingungslos gleich verständlich kommunizieren.

DAS „OFFENE KUNSTWERK“ (MIT GRENZEN?!)

Umberto Eco verwendet den Begriff des „offenen Kunstwerks“. Grundlage für seine Theorie ist, dass ein Kunstwerk als „grundsätzlich mehrdeutige Botschaft“ zu verstehen ist. Eine „Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), [sind] in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten.“¹²⁵

„(...) sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefasst werden wollen, sondern als „offene“ Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.“¹²⁶ Eco sieht eine Besonderheit darin, dass die Kunstwerke unter verschiedensten Perspektiven gesehen werden können und zahlreiche Interpretationen zulassen, „ohne jemals aufzuhören, sie selbst zu sein.“¹²⁷ Er spricht von einem „vollkommen ausgewogenen Organismus,“ der in seiner Form vollendet und *geschlossen*, zugleich aber auch *offen* ist. „Seine irreproduzible Einmaligkeit“ wird auch von unzähligen Arten der Interpretation nicht angetastet.¹²⁸ Insofern kann auch kein Ausstellungstext, beispielsweise im Sinne einer Bedeutungsproduktion, das Kunstwerk in seiner originären Wirkung und Bedeutung verändern oder stören. Das Kunstwerk bleibt das Kunstwerk, das es ursprünglich schon war. Gleichzeitig beschreibt er aber, dass das *offene* Kunstwerk zu einem *geschlossenen* Kunstwerk wird, wenn das Kunstwerk und seine Rezeption „an die Erfordernisse der Situationsbestimmtheit des Betrachters“ angepasst wird,¹²⁹ „um ihn

¹²³ Luhmann 1995, S. 72.

¹²⁴ Vgl. Luhmann 1995, S. 71.

¹²⁵ Eco 1993, S. 8.

¹²⁶ Eco 1993, S. 29.

¹²⁷ Eco 1993, S. 30.

¹²⁸ Vgl. Eco 1993, S. 30.

¹²⁹ Anmerkung: Eco beschreibt, dass in der bildenden Kunst bereits die Alten „die Bedeutung des subjektiven Anteils bei der Rezeption eines Kunstwerks“ erkannt haben und beispielsweise die objektiven Proportionen oder

dazu zu bringen, dass er die Gestalt *in der einzig richtigen Weise* sieht.“¹³⁰ Diese Überlegungen sind äußerst interessant, verbergen sie ferner eine auf den ersten Blick widersprüchliche Annahme. Eco spricht von einem vollendeten Kunstwerk, das für die Interpretationen der Rezipierenden offen ist und aber auch, und das ist der spannende Moment, erst durch diese vollendet wird. Das heißt, die Mitarbeit der BetrachterInnen ist im vollendeten Werk bereits enthalten, ohne dass es absehbar wäre, in welchem Maße und in welche Richtung diese stattfinden wird. Eco vermerkt, dass ein „*schon hervorgebrachtes Kunstwerk (...) abgeschlossen und in sich vollständig ist* (wenn auch so strukturiert, dass es eine unbestimmte Zahl von Interpretationen zulässt).“¹³¹ Es zeigt auch, dass ein Text zu einem Werk das Werk bis zu einem gewissen Grad wieder schließt und somit die Bedeutung, wenn auch nicht verändern, so doch sehr wohl beeinflussen kann. Der Blick und die Rezeption werden geleitet. Jedes Auswählen (von Information) impliziert auch ein Ausschließen. Jedes Benennen beinhaltet, andere Dinge unbenannt zu lassen. Eine Einseitigkeit der Betrachtung kann so erreicht, oder verursacht werden.

EXKURS VERHÄLTNIS WORT – BILD

„VERDOPPELT DAS BILD GEWISSE INFORMATIONEN DES TEXTES
DURCH EIN PHÄNOMEN DER REDUNDANZ, ODER FÜGT DER TEXT DEM BILD
EINE NOCH NICHT GEÄUSSERTE INFORMATION HINZU?“¹³²

Die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Sprache eröffnet ein Feld, bei dem sehr schnell deutlich wird, dass man es in seiner Weite und Vielschichtigkeit nicht schnell und schon gar nicht nur so nebenbei durchschreiten kann. Gleichzeitig besteht die Gefahr, von der Komplexität und der überaus interessanten Thematik derart ergriffen zu werden, dass man sich in den Wirrnissen der möglichen Antworten verirrt und schließlich komplett verliert. Aus diesen Gründen möchte ich nun, im Bewusstsein der Unzulänglichkeit, auch hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ausstellungstext und Kunstwerk möglichst fokussiert angehen. Die Art der Beziehung dieser zwei Komponenten ist, so denke ich, bereits durch die vorhergehenden Schilderungen bezüglich der Funktion des Textes schon

Perspektivedarstellungen an die Bedürfnisse der BetrachterInnen, auf deren Standort und Blickwinkel, angepasst haben. Vgl. Eco 1993, S. 32.

¹³⁰ Vgl. Eco 1993, S. 32.

¹³¹ Eco 1993, S. 41.

¹³² Barthes 1990, S. 33.

ansatzweise deutlich geworden. Prägnant ist jedenfalls, dass das Bild, das Kunstwerk,¹³³ scheinbar (!) das jeweils Gegebene ist. Der Text wird in Bezug auf das Bild produziert und richtet sich in seiner Struktur und Ausdrucksweise nach dem Kunstwerk. Er stellt das Sichtbare und – wie wir bemerkt haben – auch häufig genau das Unsichtbare des Bildes in Worten dar. Er wiederholt also gewisse Informationen des Bildes und fügt ihm zugleich noch nicht (eindeutig) geäußerte Informationen hinzu.¹³⁴ Primär geht es uns um das Bild, der Text übernimmt eine unterstützende, aber sekundäre Position. Jedoch ist Sprache, so Helga Kämpf-Jansen, „durchaus zuerst da. Sie definiert das Sehen (man sieht nur das, was man weiß), kann sogar blind machen und Sichtbares individuell immer wieder neu konstituieren.“¹³⁵ „Was nicht in Sprache fassbar und somit in Akte des Bewusstseins überführbar ist, ist nicht existent,“¹³⁶ bringt es Kämpf-Jansen deutlich auf den Punkt. Aber, und das ist sehr wichtig, auch die Sprache wird heute „nicht mehr als neutrales Mittel zur Beschreibung von Wirklichkeit [gesehen], sondern als Zeichensystem, das Bedeutungen schafft.“¹³⁷ Hiermit wird die Analogie zwischen Text und Bild erkennbar. Sowohl das Bild als auch der Text ist eine Konstruktion, die ihrerseits interpretiert und kulturell codiert wahrgenommen wird.¹³⁸ So wie das Sehen von der Sprache definiert wird, so ist auch die Sprache selbst von unterschiedlichsten Parametern geprägt. Folglich könnte man vielleicht auch sagen, man *liest* nur das, was man weiß. Sprache ist genauso wie das Bild Bedeutungsträger und auch wenn „Bilder immer wieder auf Sprache [verweisen],“ so gehen sie in Sprache doch nicht auf.¹³⁹ Wort und Bild können sich sehr wohl aufeinander beziehen, aber sie können nie dasselbe sein.

Auch Texten entnehmen wir „entgegen unserer Alltagsintuition (...) nicht etwa feste Bedeutungen, sondern wir ordnen ihnen Bedeutungen zu. Wir konstruieren Bedeutungen lesend im Kopf; und in diesem Konstruktionsprozess spielt der wahrgenommene Text eine auslösende und begrenzende, aber keineswegs eine determinierende Rolle.“¹⁴⁰ Die Tatsache, dass jegliche Weitergabe und auch Aufnahme von Information konnotiert und vorgeprägt ist, macht die Schwierigkeit bewusst, wenn wir, wie im gegebenen Fall, nun mit zwei unterschiedlichen Informationsträgern – zu ein und derselben Sache – konfrontiert sind. Wir sehen das Bild und entnehmen Informationen. Wir lesen den Text und entnehmen

¹³³ Anmerkung: Ich spreche im Folgenden der Einfachheit halber von der Beziehung zwischen Wort und *Bild*. Bild soll hierbei für jegliche visuelle Erscheinungsformen und alle Kunstwerke stehen, also ebenso für Objekte, Installationen und dergleichen.

¹³⁴ Vgl. Barthes 1990, S. 33.

¹³⁵ Kämpf-Jansen 2000, S. 14f.

¹³⁶ Kämpf-Jansen 2000, S. 14f.

¹³⁷ Hammer-Tugendhat 2000, S. 130.

¹³⁸ Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 130.

¹³⁹ Vgl. Hammer-Tugendhat 2000, S. 130.

¹⁴⁰ Schmidt 1993, S. 85.

ebenfalls Informationen. Anschließend versuchen wir, die erhaltenen Informationen zu verbinden und irgendwie zusammenzubringen, weil uns die Situation (in einer Ausstellung) mitteilt, dass diese zwei Dinge zusammengehören oder sich sogar entsprechen. Aber „Wort und Bild sind nicht imstande, sich gegenseitig zu repräsentieren, weil sie sich auf unterschiedlichen Schauplätzen befinden, von denen jeder seinen eigenen Gesetzen gehorcht.“¹⁴¹ Das heißt, der Text repräsentiert weder das Bild (gänzlich), noch vermag er es, die Informationen des Bildes zu verdoppeln. Umgekehrt ist auch das Bild nicht bloße Illustration des Textes.

Jürgensen schreibt in Bezug auf Luhmann, dass es wohl schwer erträglich ist, wenn „zum Bewusstsein gebracht [wird], dass für einen Versuch, das Besondere daran zu benennen, kein brauchbares Sprechen, Sprechen das genügt, verfügbar ist.“¹⁴² Dies zeigt sehr schön, dass man in der Frage nach dem Verhältnis von Bild und Sprache ungeahnt rasch in hierarchischen Ebenen denkt. Man stellt das eine über das andere. Es geht jedoch weniger darum, ob das eine dem anderen *genügt*, sondern ob sie sich einander stimmig gegenüber treten.

In unserem konkreten Fall ist das Verhältnis hauptsächlich von einem kooperierenden Nebeneinander geprägt. Eine kooperative Beziehung, welche aber auch bedeutet, dass das Bild und der Text in Wahrheit gleichwertig und somit auch gleich prominent sind. Der Text zum Werk wird ein Teil des Werkes. Das Werk ist sogleich ein Teil des Textes und dennoch sind beide eigenständig mit gesonderten Gesetzmäßigkeiten und unterschiedlichem Handlungsspielraum. „Objekt und Text sind zu einer Informationseinheit integriert. Objekt und Text stehen in keinem dominierenden Verhältnis mehr. Sie sind nur noch in ihrer medialen Besonderheit zu trennen, aber nicht mehr funktional.“¹⁴³ Es handelt sich also um ein durchaus fruchtbares Verhältnis; fruchtbar auch deswegen, weil der Text und das Bild nicht immer ident, sondern auch widersprüchlich sind.

VERHÄLTNIS KUNSTWERK – WERKBESCHREIBUNG

„Gegen das Schweigen der Werke, die ihren Sinn nicht mehr eindeutig ablesbar von innen heraus und von selbst preisgeben,“ so Robert Trautwein, „etabliert sich dieses komplementäre Phänomen¹⁴⁴ als Reaktion auf ein allgegenwärtiges, ganz besonderes Bedürfnis nach *Vermittlung*. Es begleitet also nicht nur, sondern ist selbst Bestandteil der

¹⁴¹ Sturm 1996, S. 66.

¹⁴² Vgl. Jürgensen o.J., S. 2.

¹⁴³ Junker 1974, S. 27.

¹⁴⁴ Anmerkung: Trautwein spricht hier von der Kommentarbedürftigkeit und der Abhängigkeit der Kunst vom Wort.

Kunst.“¹⁴⁵ „[Der Mensch scheint]“, wie Moritz Wullen schreibt, „Bilder ohne Textinformation nur in dosierten Mengen auszuhalten.“¹⁴⁶ Hammer-Tugendhat sieht darin ein problematisches Festhalten „an der traditionellen Missachtung des pikturalen Mediums“ und weist darauf hin, dass „Bildern somit ihr eigenes genuines semantisches Potenzial abgesprochen [wird].“¹⁴⁷ Sie hält weiters fest, dass Bilder „vielmehr immer Bedeutung [produzieren], analog der Sprache, vernetzt mit Sprache – aber mit anderen medienspezifischen Mitteln.“¹⁴⁸

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Sprache dazu tendiert, uns zu verführen. Sie verführt uns dazu, dass wir uns mit einem verbalen Begriff für das Gesehene zufrieden geben und so davon abgehalten werden, näher und genauer hinzuschauen. Das ist vielleicht auch der entscheidende Punkt, an dem sich das tatsächliche Verhältnis von Kunstwerk und Werkbeschreibung festmacht: Hält uns nun der Text davon ab, das Kunstwerk eigenständig zu betrachten und zu erforschen oder ermutigt er uns erst dazu? Hilft der Text den BetrachterInnen, sich dem Kunstwerk anzunähern oder stellt er sich zwischen BetrachterIn und Werk? Betont der Text den Reiz der künstlerischen Arbeit oder macht er diesen gerade zunichte?

Es „stellt sich die Frage, ob es eine adäquate Präsentationsform gibt, die keine ungewollten Irrtümer aufkommen lässt, sobald Kunst und Kommentar zusammentreffen,“¹⁴⁹ so Baumgärtel. Das Objekt wird laut Junker zu einer Funktion des Textes. Die Textinformation versucht, einen Teilbereich des Objektes, das den Status eines sinnlich wahrnehmbaren Dokuments erhält, wiederzugeben.¹⁵⁰ Der Text stellt sich in den Dienst des Bildes, vergisst dabei aber nicht selten auf seine ungeheure Durchsetzungskraft. Hofmann wiederum sieht in der Suche nach Worten die einzige Art einer uns möglichen Aneignung von Kunstwerken.¹⁵¹ Stimmt man dieser Ansicht zu, so ist jede weitere Diskussion über die Relevanz und Berechtigung des schriftlichen Kommentars zur Kunst hinfällig. Demzufolge geht es weniger um ein *ob*, sondern um ein *wie*.

¹⁴⁵ Trautwein 1997, S. 12.

¹⁴⁶ Moritz Wullen, Einleitung, Ausstellungskatalog *Das abc der Bilder*, Berlin 2007, S. 10, zit. n. Hammer-Tugendhat 2009, S. 247.

¹⁴⁷ Hammer-Tugendhat 2009, S. 247.

¹⁴⁸ Hammer-Tugendhat 2009, S. 246.

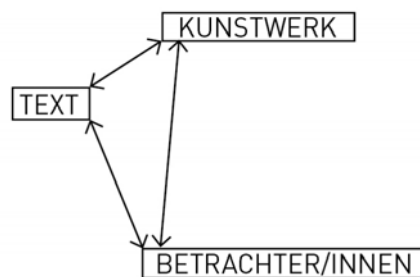
¹⁴⁹ Baumgärtel 1999.

¹⁵⁰ Vgl. Junker 1974, S. 27.

¹⁵¹ Vgl. Hofmann 2003, S. 43.

DAS KUNSTBETRACHTUNGS-DREIECK

In der Frage nach dem *wie* bekommt die Art des Verhältnisses des Textes zum Kunstwerk und vor allem auch zu den BetrachterInnen noch eine zusätzliche Bedeutungsebene. Grundsätzlich ist festzustellen, dass die Situation der Kunstbetrachtung in einer Ausstellung mit den beteiligten Personen und Objekten sowohl räumlich als auch gedanklich ein Dreieck hervorbringt. Das heißt, Kunstwerk, Text und BetrachterInnen stehen in einer direkten Verbindung zueinander und sind nicht voneinander getrennt zu beurteilen. Es geht vor allem darum, wie diese drei Komponenten sich gegenüber treten und sich zueinander verhalten.



Der/die BetrachterIn steht vor dem Exponat. Direkt neben dem Werk befindet sich zumeist der werkbegleitende Text. Somit bilden diese drei Elemente die Eckpunkte des imaginären Dreiecks. Auch inhaltlich stehen Werk, Text und BetrachterIn in einer direkten Wechselwirkung zueinander: Der Text wird in Bezug auf das Werk für den/die BetrachterIn geschrieben und beeinflusst in der Folge sowohl das Werk als auch die BetrachterInnen. Das Werk bildet die Grundlage für den Text und kommuniziert von sich aus mit dem/der BetrachterIn, für den/die im weitesten Sinne jedes Kunstwerk gedacht ist. Der/die BetrachterIn sieht das Werk, liest den Text und verbindet die dadurch erhaltenen Informationen mit eigenem (Vor-) Wissen und dem persönlichen Hintergrund. Diese wiederum beeinflussen rückwirkend die Rezeption des Kunstwerks. Dies zeigt erneut, dass es bei dieser Form der Kunstpräsentation nie allein um das Kunstwerk oder die Werkbeschreibung an sich gehen kann, sondern beides immer nur als Ganzes zu beurteilen ist.

Gehlen macht auf eine wichtige Begebenheit aufmerksam, indem er schreibt: „Wenn aber diese Begleitliteratur zur Sache selbst gehört, wenn sie einen Bestandteil der Substanz der neuen Kunst bildet, dann muss sie sich ebenso einer Kritik stellen, wie die mit ihr verkoppelte Malerei.“¹⁵² Auch Stefan Heidenreich plädiert für einen kritischen und nicht vorbehaltlosen Umgang mit Kunstwerken und den begleitenden Texten: „Der Zusammenhang zwischen einer schwierigen, oft unverständlichen Kunst und den Erklärungen, die ihr eine tiefe Bedeutung zusprechen, muss gleichsam geschält werden, um nachzuforschen, was unter der Oberfläche des Systems übrig bleibt, und ob nicht viele der Werke, die auf den ersten Blick bedeutungslos erscheinen, es allen Theorien zum Trotz tatsächlich sind.“¹⁵³

In der Praxis hat sich gezeigt, dass es einerseits ganz einfach inadäquate Kommentare gibt, die weder den BetrachterInnen noch dem Kunstwerk weiterhelfen. Andererseits gibt es auch Ausstellungstexte, die sehr korrekt und gewissenhaft formuliert sind, aber die Wahrnehmung im Gesamten nicht sonderlich unterstützen. Eine dritte Kategorie bilden solche Kommentare, die zwar sehr wohl interpretieren und das Kunstwerk in seiner Offenheit vielleicht verschließen, aber gleichzeitig auch bereichernd für die BetrachterInnen wirken und die eigene Auseinandersetzung und das spontane Erleben vorantreiben. Locher denkt, dass man „allen Formen von Kunstliteratur (...) defizitären Charakter vorwerfen [kann], der gegeben ist, sofern man erwartet, dass sie ein Äquivalent zum Bild, einen „völlig angemessenen und deckenden Kommentar“ zu liefern hätten.“¹⁵⁴ Aber dennoch sollte man zwischen Objekt und Text zumindest annähernd einen Zusammenhang herstellen können und das Mitgeteilte muss allgemein nachvollziehbar sein. „Es muss entmutigen, wenn man angesichts eines abstrakten Bildes den Rat bekommt, sich um Astrophysik, absolute Musik oder die Äquivalenz von Masse und Energie zu kümmern,“¹⁵⁵ vermerkt Gehlen ganz richtig und notiert weiters, dass „ein sehr großer Teil der Kommentare blockierend [ist], weil sie immer schon aufgeschminkte Wörter als Antworten zur Hand haben.“¹⁵⁶ Das ist vielleicht auch das, was Großegger meint, wenn sie Ausstellungstexte als unzureichende „Wissenschaftler-Schreibe“¹⁵⁷ bezeichnet. Die Wirkung von Ausstellungstexten ist eine Frage des Formulierens und der Intention, die man damit verfolgt. Es sollte keinesfalls darum gehen, ein Kunstwerk mit Worten schön zu

¹⁵² Gehlen 1965, S. 164.

¹⁵³ Heidenreich 1998, S. 12.

¹⁵⁴ Locher 2008, S. 27.

¹⁵⁵ Gehlen 1965, S. 168.

¹⁵⁶ Vgl. Gehlen 1965, S. 167.

¹⁵⁷ Vgl. Großegger 1993, S. 28.

reden und dessen vermeintliche Bedeutungslosigkeit mit Sprache zu vertuschen. Als sinnvoll ist der Einsatz von Ausstellungstexten meines Erachtens aber dann zu bewerten, wenn der Text es vermag, den BetrachterInnen Grundlegendes näher zu bringen. Viele künstlerische Arbeiten werden erst wirklich interessant und reizvoll, wenn man etwas über den Herstellungsprozess oder das Konzept der Arbeit erfährt. Dass das Kunstwerk es von sich aus nicht vermittelt, ist hierbei jedoch nicht als Mangel zu werten, sondern liegt im Wesen der Sache. In der Ausstellungspraxis stellt sich eine Schwierigkeit vor allem darin, zu entscheiden, welche Arbeiten von einer Werkbeschreibung begleitet werden. Werden nur einzelne Arbeiten in einer Ausstellung beschriftet, so werden nur einzelne als erklärungsbedürftig befunden und eine indirekte Hierarchisierung beziehungsweise Hervorhebung findet statt. Sind jedoch alle Arbeiten mit einem Text versehen, so wird der Ausstellungsbesuch zu einer einzigen Leseaufgabe. Hierbei wird auch deutlich, dass es ungemein wichtig ist, dass die begleitenden Informationen in einer kurzen und leicht verständlichen Sprache verfasst sind und nicht ihrerseits beabsichtigen, selbst ein literarisches Kunstwerk hervorzubringen. Wiederum anders ist es, wenn es von dem Künstler/der Künstlerin verfasste Texte sind und diese als zentraler Bestandteil der Arbeit gesehen werden können. Zum Beispiel liefern auch die poetisch-narrativen Texte einer Sophie Calle erklärende Hinweise zu ihrer Arbeit, sie *sind* aber auch zugleich die Arbeit. Es handelt sich hierbei also nicht um Ausstellungstexte in unserem Sinne und aus diesem Grund gehe ich auch nicht näher darauf ein. Vielmehr möchte ich diesbezüglich erneut eine klare Abgrenzung aufzeigen.

Paul Valéry schreibt 1923, dass „in Sachen der Kunst das Fachwissen eine Niederlage [ist]: es erklärt nur das, was nicht den Reiz der Kunst ausmacht, und vertieft, was nicht wesentlich ist.“¹⁵⁸ Man möge sich in diesem Zusammenhang auch an den zu Beginn erwähnten Quatremère de Quincy erinnern, der die kunstgeschichtliche Information als Hindernis für die Kunsterfahrung sah.

In der Frage nach der Verwendung von Ausstellungstexten gehen die Meinungen zweifellos auseinander. Es handelt sich generell um eine ambivalente Thematik, die auch durchaus kritisch beurteilt werden kann und darf. Doch wie wäre es – um noch einmal auf den eingangs beschriebenen Ausflug in die Kulinarik zurückzukommen – wenn man in einem Restaurant tatsächlich gemeinsam mit dem wohlschmeckenden Menü auch das Rezept dazu serviert bekäme? Würde vielleicht gerade die Offenlegung von ungeahnten Zutaten und raffinierten Zubereitungsarten ein überraschendes (Geschmacks-) Erlebnis ermöglichen? Oder würde dieses vielmehr durch geschmackliche Vorurteile beeinflusst und dadurch der eigene (sinnliche) Erfahrungshorizont entscheidend eingeschränkt?

¹⁵⁸ Paul Valéry, Essay mit dem Titel *Das Problem der Museen* von 1923, zit. n. Belting 2001, S.84.

Wie dem auch sei, es gibt wohl kein allumfassendes Erfolgsrezept für *den* richtigen Ausstellungstext. Viele Faktoren wirken dabei mit. Viele Personen sind daran beteiligt. Viele Zutaten müssen in stets variierenden Maßen zusammengeführt werden. Es lassen sich zweifellos viele Argumente für und viele Argumente gegen Ausstellungstexte finden. Und doch werden in jedem Fall noch unzählig viele Ausstellungstexte geschrieben *und* gelesen werden.

EIN ÜBERGANGSEREIGNIS ODER TEIL DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST?

Arnold Gehlen wirft 1965 die Frage auf, ob die Kommentarbedürftigkeit der Kunst nur eine Art Zwischenstand markiere. Es würde sich dabei dann um ein „Übergangereignis“ handeln, das es braucht, „um die Kluft zwischen unseren ästhetischen Gewohnheiten von früher und den neuen zu überwinden.“¹⁵⁹ Der Kommentar wäre nicht mehr notwendig, sobald die BetrachterInnen gelernt haben, wie sie die (neue) Kunst reflektieren und rezipieren müssen, um die Bedeutung zu erkennen und diese nicht mehr länger darin vermissen.¹⁶⁰ Dass die Kunst heute, gute 40 Jahre später, nach wie vor kommentarbedürftig zu sein scheint, lässt zwei Sichtweisen zu: erstens könnte man dies als durchaus positiv betrachten, bedeutet es doch, dass die Kunst in ihrem damaligen Stand nicht stehen geblieben ist, sondern sich ständig weiterentwickelt beziehungsweise weiter gewandelt hat. Es entstehen fortlaufend „Neuansätze (...), die immer zuerst befremdlich wirken und nicht verstanden werden, also kommentarbedürftig sind.“¹⁶¹ Die BetrachterInnen sind immer wieder aufs Neue gefordert und müssen ihre Sehgewohnheiten stets hinterfragen und erneuern. Die zweite Sichtweise legt dar, dass der Kommentar also sehr wohl zu dem Kunstwerk gehört und er nicht nur aus einer Notwendigkeit heraus entstanden ist. Es ist eine dem Werk inhärente zweite Ebene und kennzeichnet die moderne und zeitgenössische Kunst. Diese Sicht vertritt auch Wolfgang Max Faust, indem er die tradierte Vorstellung „Kunst = Kunstwerk“ zugunsten eines neuen Verhältnisses von Theorie und Praxis verändert sieht.¹⁶² Er spricht in diesem Zusammenhang von einer Zweigleisigkeit der Kunst.¹⁶³ „[...] die Akzeptierung des Kommentars als Bestandteil der innovativen Kunst [fordert] einen neuen Kunstbegriff, der sowohl die Erscheinung des Werks und seine Konzeption als auch Produktion und

¹⁵⁹ Gehlen 1965, S. 55.

¹⁶⁰ Vgl. Gehlen 1965, S. 55.

¹⁶¹ Gehlen 1965, S. 167.

¹⁶² Vgl. Faust 1987, S. 119. Faust bezieht sich hier auf Siegfried J. Schmidt, *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*, Köln/Berlin 1971.

¹⁶³ Anmerkung: Faust entwickelt seine Theorie basierend auf der *abstrakten* Kunst. Ich wende seine Argumentation jedoch auf die bildende Kunst generell an bzw. dehne den Begriff der „abstrakten Kunst“ in ihrer Bedeutung aus.

Rezeption als kontextuelle Einheit versteht.“¹⁶⁴ Die gesamten theoretischen Konzepte, die das Kunstwerk begleiten, von den Produktionsvoraussetzungen und –absichten bis hin zum Präsentationskontext, sollen Teil der Rezeption sein. Man kann die Kunst folglich nicht isoliert von ihrem Produktions- und Rezeptionskontext betrachten,¹⁶⁵ auch die „Wahrnehmungs- und Interpretationsprozesse“ gehören zum Werk.¹⁶⁶ Und somit stellen Ausstellungstexte unweigerlich einen wesentlichen Teil der zeitgenössischen Kunst dar und fügen der Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dieser einen zusätzlichen, äußerst interessanten und vielfältigen Aspekt hinzu.

¹⁶⁴ Faust 1987, S. 119.

¹⁶⁵ Vgl. Bonnet 2008, S. 52.

¹⁶⁶ Vgl. Faust 1987, S. 119.

TEIL III – EIN BEISPIEL

NOT A DROP BUT THE FALL – ELMGREEN & DRAGSET

In einer Ausstellung werden Kunstwerke jeglicher Art präsentiert – Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Videos, Installationen. Es geht um die Kunst, um die Objekte, es geht um das Anschauen, Betrachten und sinnliche Erleben. In der von dem Künstlerpaar Michael Elmgreen und Ingar Dragset konzipierten Ausstellung „Not a drop but the Fall“ von 2005 im Künstlerhaus Bremen (Abb. 1-3) muss diese Vorstellung einer Ausstellung in Zweifel gestellt werden. 18 KünstlerInnen wurden eingeladen, mit Werken teilzunehmen, „die noch nicht realisiert sind, nicht realisiert werden sollen oder sich gar nicht realisieren lassen.“¹⁶⁷ Das heißt, mit Werken teilzunehmen, die (noch) nicht existieren.

Doch was wird in einer Ausstellung gezeigt, in der ausschließlich nicht realisierte Projekte vertreten sind? Was ist außer dem Unfertigen, Rudimentären das verbindende Element der Arbeiten? Was leistet eine Ausstellung, die nichts ausstellt?

NICHT BETRACHTEN, SONDERN LESEN

Die Ausstellung liefert eine deutliche Antwort: Man bekommt all das zu sehen, was man auch ansonsten in einer Ausstellung sieht – und das dafür umso deutlicher. Die Ausstellungsarchitektur, die Struktur und die Inszenierung der einzelnen Werke werden bewusst wahrgenommen. Und auch die kleinen Schilder an der Wand, etwas unterhalb der Augenhöhe angebracht, bekommen plötzlich eine ganz andere Aufmerksamkeit. Jedes Werk ist durch ein Beschriftungsschild (re-)präsentiert. Dieses gibt Auskunft über KünstlerIn, Geburtsjahr und –ort, den Titel und eine kurze Beschreibung der Arbeit und deren inhaltliche Beschäftigung. „Dass diese Angaben nie Nebensächlichkeiten sind, wird nirgends deutlicher als in dieser Ausstellung,“¹⁶⁸ schreibt Heidenreich im Ausstellungskatalog. Der Ausstellungstext, sonst der künstlerischen Arbeit untergeordnet, wird hier der einzige mögliche Zugang zu der Arbeit. Er wird zum wesentlichen Teil der Arbeit, ohne ihn würde sie schlicht nicht existieren beziehungsweise könnte nicht vermittelt werden.

In dieser Ausstellung bekommt man kein einziges Kunstwerk zu *sehen*, sondern nur zu *lesen*. Somit wird die Beschilderung „zum eigentlichen Träger des Exponats“,¹⁶⁹ zum

¹⁶⁷ Asthoff 2005, S. 301.

¹⁶⁸ Heidenreich 2005.

¹⁶⁹ Asthoff 2005, S. 301.

Kunstwerk an sich. Formal vereinheitlicht und konsequent reduziert *sieht* jede Arbeit gleich aus und die eigentlichen Ausmaße und Qualitäten des Werks werden erst in der näheren Auseinandersetzung deutlich. Nicht mehr sehen ist primär von den BetrachterInnen gefordert, sondern lesen und imaginieren. „Hier gilt letztlich, was für alle Kunstwerke gilt. Jede Rezeption ist eine Aneignung, immer entsteht ein Werk erst im Betrachter,“¹⁷⁰ schreibt Susanne Pfeffer. Die Konnotationen und persönlichen Bezüge der BetrachterInnen beeinflussen unvermeidbar die Wahrnehmung. Sie bringen mit ihren Vorstellungen das Werk hervor.

Vielleicht ist die Erfahrung dieser Ausstellung vergleichbar mit dem Lesen eines guten Romans. Man geht selbst darin auf und wird ein Teil davon. Wird dieselbe Geschichte hingegen verfilmt und somit verbildlicht, so fällt das zuvor entstandene Gerüst in sich zusammen. Beim Lesen entstehen so viele lebhaft und individuelle Bilder und Vorstellungen, die eine Verfilmung des gleichen Stoffs nie einlösen kann. Plötzlich soll es nur noch *ein* Bild geben, das gültig ist und für diese Geschichte steht. Das Festmachen auf eine einzige Möglichkeit ist nicht selten wenig zufrieden stellend. Die eigene Phantasie wird ausgeschaltet, man hat das Gefühl, etwas vorgelesen zu bekommen. Ganz im Gegensatz zum Lesen des Romans wird man in eine passive Rolle gedrängt. Und das Bild, das man im Kopf hat, ist vermutlich immer vollkommener als jenes, das man mit den Augen sieht. Insofern ist diese Ausstellung nahezu ein Garant für ein spannendes und vor allem sehr individuelles Erlebnis.

Die Ausstellung wirft viele Fragen auf und stellt in mehrerer Hinsicht eine interessante und auch durchaus gelungene Inszenierung dar. Es ist wie ein Tatort, an dem die Protagonisten bereits verschwunden sind und nur noch Spuren hinterlassen haben. Mit dem Unterschied, dass die Spuren sogleich auch schattenhaft die scheinbar zuvor Anwesenden sind, also nach wie vor agieren und man auf einiges gefasst sein muss. Die Tat ist noch nicht vollbracht.

DER „NAMENS-EFFEKT“

Welche KünstlerInnen sind mit welchem Werk vertreten? Wie viel Raum bekommt jeweils einE KünstlerIn? Wie werden die Werke inszeniert und für die BesucherInnen vermittelt? Elmgreen & Dragset bringen mit ihrer Ausstellung vieles sehr subtil zur Sprache. Es werden viele Andeutungen gemacht, gleichwohl ohne dabei zu eindeutig zu werden. Das zeitgenössische institutionelle Kunstfeld mit all seinen (internen) Regeln und Eigenheiten

¹⁷⁰ Pfeffer 2005.

wird unter die Lupe genommen und in einer unscheinbaren, fast schon nebensächlichen Art und Weise offengelegt. Indem man scheinbar nichts sieht, sieht man vielleicht sogar mehr als sonst. Ist die Kunst erst aus dem Ausstellungsraum entfernt, werden die eigentlichen Konstanten, die Gegebenheiten und (unausgesprochenen) Gesetze der Institution sichtbar. Das Museum als „repräsentative Hülle“,¹⁷¹ innerhalb derer ein Raum für Kunst entsteht. Was hier ausgestellt ist, gehört zum Betriebssystem Kunst und wird innerhalb diesem als Kunst rezipiert. Es scheint alles ein Teil davon werden zu können. Die Auswahl der KünstlerInnen bekommt hier noch eine zusätzliche Bedeutungsebene. Sie erfolgt nicht nach bestehenden und für die Thematik der Ausstellung relevanten Werken, sondern scheint mehr oder weniger beliebig zu sein. Stefan Heidenreich spricht vom „Namens-Effekt“ einer Ausstellung, der den Markt und seine Preise bestimmt.¹⁷² Die KünstlerInnenliste wird zum Werkaspekt.¹⁷³ Denn im Grunde genommen werden schlicht Namen ausgestellt. Doch dadurch, dass es sich größtenteils um namhafte und bekannte KünstlerInnen¹⁷⁴ handelt, wird die Ausstellung erst recht wieder mehr oder weniger gegenständlich (zumindest für ein an der zeitgenössischen Kunst interessiertes (Fach-) Publikum). Schließlich kennt man von den vertretenen KünstlerInnen andere Arbeiten und kann sich in etwa vorstellen, welche Formen das beschriebene Werk annehmen könnte. Liest man beispielsweise auf einem Schild (Abb. 4)

ROMAN SIGNER

WASSEROBJEKT 2005

DRAHTSEIL, AUFHÄNGUNG, VERANKERUNG, WASSERLEITUNGEN, CHROMSTAHL EIMER, CHROMSTAHL TISCH, ELEKTROMOTOR, STROMZUFUHR¹⁷⁵

so kann man sich allein durch diese Informationen schon ein explosives, improvisiert anmutendes und zugleich durchdachtes Objekt mit Sprengkraft vorstellen. Ein Objekt à la Roman Signer eben.

¹⁷¹ Vgl. Heidenreich 2005.

¹⁷² Vgl. Heidenreich 2005.

¹⁷³ Vgl. Asthoff 2005, S. 301.

¹⁷⁴ Die an der Ausstellung beteiligten KünstlerInnen: Pawel Althamer, Robert Barry, Maurizio Cattelan, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Ceal Floyer, Coco Fusco, Isa Genzken, Jens Haaning, Christian Jankowski, Simon Dybbroe Møller, Kirsten Pieroth, Paola Pivi, Mia Rosasco, Roman Signer, Andreas Slominski, Danh Vo, Klaus Weber, Artur Zmijewski.

¹⁷⁵ Siehe: Pfeffer 2005, Ausstellungskatalog *Not a drop but the Fall*.

DIE AUSSTELLUNG ALS GESAMTPAKET

Jens Asthoff sieht in Robert Barrys Schild mit dem Satz *Es ist vollkommen frei, direkt, explizit, ohne jegliche Unklarheit oder Mehrdeutigkeit* (Abb.5) „einen Musterfall für die Ausstellung (...) misst es doch jene Kluft und Differenz aus zwischen dem, was durch Sprache vorstellbar wird und dem, was damit realiter gegeben sein könnte.“¹⁷⁶ Sprache gibt vor, Dinge genau und eindeutig zu benennen. In Wahrheit ist aber auch Sprache, wie schon festgehalten wurde, lediglich eine Konstruktion von Wirklichkeit und in jedem Fall mehrdeutig angelegt. Das beschriebene Kunstwerk nimmt so viele Formen an wie es LeserInnen gibt.

Not a drop but the Fall geht der Bedeutung von Ausstellungstexten in einer radikalisierten Form nach und zeigt deutlich, dass bereits eine Werkbeschreibung ein Werk entstehen lassen kann. Die Frage nach dem Verhältnis Werk – Text wird hier irrelevant, verschmelzen diese zwei Positionen doch regelrecht ineinander. Die Entscheidung, ob und welche Informationen die Arbeit begleiten sollen, ergibt sich im alleinigen Ausstellen der Werke von selbst. Spannend wird es an der Stelle, wo man bemerkt, dass es der Kunstwerke in materieller Form eigentlich gar nicht bedarf. Doch „was bleibt von der bildenden Kunst, wenn sie nicht mehr visuell in Erscheinung tritt?“¹⁷⁷ Seit der in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts aufkommenden Konzeptkunst dürfte diese Form der Kunst bereits bekannt sein. Und auch, dass gerade diese Form der Kunst oft mit erläuternden Texten kombiniert ist. Der Kommentar wird zum Werk. *Not a drop but the Fall* vermag es, die Grenzen auszuloten und die Richtung der Konzeptkunst (und der Ausstellungspraxis) des 21. Jahrhunderts aufzuzeigen. Die verschiedenen Bereiche und Protagonisten verbinden sich untereinander und sind nicht mehr eindeutig zu unterscheiden. Eine Ausstellung ist heute vielmehr ein Gesamtpaket, bei dem es nicht mehr so sehr darum geht, wer was gemacht hat, sondern die Wahrnehmung im Gesamten fokussiert wird. KünstlerInnen laden KünstlerInnen ein, an Ausstellungen teilzunehmen. KuratorInnen gestalten die Ausstellung selbstbewusst mit und KünstlerInnen kümmern sich um die (Kunst-) Vermittlung. Die Ausstellung an sich wird, wie auch hier in unserem Beispiel, zum Kunstwerk.

¹⁷⁶ Asthoff 2005, S. 301.

¹⁷⁷ Pfeffer 2005.

EIN REFLEXIVER ASPEKT

Für mich persönlich ist dieses Ausstellungskonzept in doppelter Hinsicht interessant. Denn im Grunde werden die BetrachterInnen hier in eine ähnliche Situation gebracht, mit der auch ich am Beginn jeder künstlerischen Arbeit (im Rahmen dieses hier vorgestellten Konzepts) konfrontiert bin. Ich habe einen Text und weiß, dass es dazu bereits ein Kunstwerk gibt (oder geben könnte). Die Arbeit selbst ist mir nicht bekannt, lediglich deren Beschreibung. Ich lese den Text immer wieder und versuche mir vorzustellen, wie ein Kunstwerk aussehen könnte, das zu dieser Schilderung passt. Der Text wird zum alleinigen Anhaltspunkt und gibt mir meine eigene Arbeit vor beziehungsweise grenzt diese zumindest entscheidend ein. Aber, und auch das zeigt die Ausstellung, sagt ein solcher Text tatsächlich nicht sonderlich viel aus und seine Aussage ist mehr oder weniger beliebig. Das heißt, im Grunde genommen lässt er alles offen und somit jegliche künstlerische Umsetzung zu.

CONCLUSIO

Für Werner Hofmann ist Kunst „eine nur dem Menschen gegebene Fähigkeit, die ihm die verschiedensten Arten der Weltaneignung und –orientierung ermöglicht.“¹⁷⁸ Er versteht „Kunst“ nicht gleichbedeutend mit „Museumskunst“.¹⁷⁹ Gleichzeitig weist er darauf hin, dass „wir uns (...) mit der Tatsache vertraut machen [müssen], dass Kunst ein *Vereinbarungsbegriff* ist, dem jede Epoche einen anderen Umfang einräumt.“¹⁸⁰ Diesen Ansatz möchte ich nun vorbringen, um abschließend zwei Dinge nochmals ausdrücklich darzustellen: Die vorliegende Arbeit behandelt Ausstellungstexte und die Kunst im Rahmen ihrer Präsentation in Ausstellungen. Das heißt, es geht um die in Ausstellungen konstruierte und inszenierte Weise, in welcher wir Kunst sehen, wahrnehmen und erfahren. Es wird sozusagen fast ausschließlich „Ausstellungskunst“ thematisiert. Weiters ist zu beachten, dass „unsere Zugangsmöglichkeiten zur Kunst dem historischen Wandel unterliegen“¹⁸¹ – es besteht, wie Hofmann es nennt, ein „*Vereinbarungsbegriff*“ – und demzufolge nimmt auch diese Arbeit Bezug auf ein Phänomen, welches heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, zu beobachten ist. Es ist eine Form der Kunstpräsentation und somit auch der Kunstbetrachtung wie sie gegenwärtig stattfindet.

Diese Arbeit beabsichtigt weniger, Legitimationen oder Verurteilungen jeglicher Art darzulegen, sondern will vielmehr eine Bestandsaufnahme und eine Betrachtungsweise der gegebenen Umstände skizzieren. Die vorangegangene Abhandlung hat gezeigt, dass Kunstwerk, Ausstellungstext und BetrachterInnen in einem direkten Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig bedingen und beeinflussen. Die Frage nach dem tatsächlichen Verhältnis ist vor allem eine Frage des Gegenübertretens dieser drei Komponenten. Diesbezüglich erscheint es mir wichtig, noch einmal zu betonen, dass keineswegs das Potenzial von Kunstwerken in Frage gestellt werden darf. Kunstwerke tragen Bedeutung in sich, haben Substanz und Aussagekraft und vermögen es auch, diese zu vermitteln. Kunstwerke sind Teil unserer Gesellschaft, unseres Lebens und dementsprechend wichtig, bereichernd und wirkungsvoll. Kunstwerke aktivieren unsere Sinne und fordern unseren Verstand. Es geht um das Sehen, Betrachten und Erfahren. Es geht aber auch um das Verstehen, Begreifen und Nachvollziehen. Das heißt, es geht nicht nur um die sinnliche, sondern auch um die rationale Wahrnehmung. Ausstellungstexte präsentieren sich hierbei als Hilfestellung, als Brücke zwischen BetrachterInnen und Kunstwerk. Sie vermitteln und

¹⁷⁸ Hofmann 2003, S. 27.

¹⁷⁹ Vgl. Hofmann 2003, S. 27.

¹⁸⁰ Hofmann 2003, S. 27.

¹⁸¹ Trautwein 1997, S. 14.

stellen Informationen zur Verfügung. Aber – und auch das möchte diese Arbeit deutlich machen – der Ausstellungstext ist nicht nur informatives Beiwerk, sondern wird bei der unmittelbaren Rezeption zu einem wesentlichen Teil der Arbeit. Der Text beeinflusst die Rezeption und somit auch bis zu einem gewissen Grad das Kunstwerk. Das Kunstwerk geht mit dem begleitenden Text eine Art Kooperation ein. Das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Ausstellungstext bleibt aber ein variables. An dieser Stelle wird offensichtlich, dass die endgültige Funktion und Bedeutung des Ausstellungstextes letztlich eine Frage der Formulierung und der damit verbundenen Intention ist. Texte vermögen es, ein Kunstwerk unterstützend zu begleiten und in kurzen und einfachen Sätzen wichtige Fakten und interessante Informationen bereitzustellen. Ebenso gibt es aber auch Texte, die in einer überaus komplexen und ausgeschmückten Sprache verfasst sind, dass es mitunter schwer fällt, vom Text direkt auf das Kunstwerk zu schließen. Die Verbindung bleibt in beiden Fällen bestehen, auch wenn sich deren Auswirkungen verändern.

Ich persönlich sehe in dem Aufeinandertreffen von Bild und Wort, von Kunstwerk und Ausstellungstext – in welcher Form auch immer dieses stattfinden mag – eine interessante und auch durchaus fruchtbare Kombination, die viele Möglichkeiten bietet und einen zusätzlichen, äußerst spannenden Aspekt in die bildende Kunst bringt.

So griff ich allein beim Schreiben dieser Diplomarbeit immer wieder auf Metaphern zurück, auf eine verbildlichte Sprache, um das schriftlich Formulierte darzustellen und mich den LeserInnen verständlicher zu machen. Wir verwenden also in unserer Sprache Bilder, um untereinander eindeutiger und nachvollziehbarer zu kommunizieren. Umgekehrt verwenden wir Sprache, um Bilder verständlicher zu machen. Kunstwerke versuchen wir mit Worten zu begreifen und zu vermitteln. Ich denke, dies zeigt sehr schön, dass ein permanenter Austausch stattfindet. Wort und Bild bilden eine Symbiose, es ist ein ständiges Geben und Nehmen, es ist ein Verhältnis von gegenseitigem Nutzen.

Sehe ich was ich lese, lese ich was ich sehe? Produziert der Text ein Bild oder das Bild einen Text? Wie verhält sich das Sehen zum Verstehen? Welche Rolle spielt dabei der Text? Betont der Text die Bedeutung des Kunstwerks oder spricht er ihm diese gerade ab? Es gibt eine Unmenge an Fragen, doch oft nur vage Antworten. Antworten, die nicht pauschalisiert werden können. Antworten, die sich je nach Subjekt und Objekt, Zeit und Ort verändern. Antworten, die immer wieder gesucht und gefunden werden müssen.

Letzten Endes ist es wohl eine Frage der Aufmerksamkeit. Wichtig ist dabei zu beachten, dass Aufmerksamkeit eine Ressource ist, mit der man gut haushalten muss. Und keinesfalls sollte den Menschen das Sehen abgenommen werden.

BIBLIOGRAFIE

Adorno 1973

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973.

Astoff 2005

Jens Asthoff, Elmgreen & Dragset. Not a Drop But The Fall. Künstlerhaus Bremen, 15.10. – 8.1.2006, in: Kunstforum International, Band 178, 2005, S. 301.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinne. Kritische Essays III, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1990.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, DuMont, Köln 1997.

Baumgärtel 1999

Bettina Baumgärtel, „aber stelle einen windhund neben einen mops...“. Exponat und Erklärung, in: Petra Knyrim/Stefan Nowak/Philipp Teufel (Hg.), einzueins. Positionen zum Ausstellen, modo Verlag, Freiburg 1999. (Anmerkung: Dieses Buch verfügt über keine Seitenangaben)

Belting 2001

Hans Belting, Orte der Reflexion oder Orte der Sensation?, in: Peter Noever/Museum für angewandte Kunst Wien (Hg.), Das diskursive Museum, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit/Wien 2001, S. 82-94.

von Bismarck 2006

Beatrice von Bismarck, Haltloses Ausstellen: Politiken des künstlerischen Kuratierens, in: Matthias Michalka/Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.), The Artist as..., Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Wien 2006, S. 33-48.

Bonnet 2008

Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Deubner Verlag, Köln 2008.

Collings 2008

Matthew Collings, Die heiligen Kühe der Kunstwelt, in: Monopol. Magazin für Kunst und Leben, 2, 2008, S. 62-66.

Dawid/Schlesinger 2002

Evelyn Dawid/Robert Schlesinger (Hg.), Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden, transcript Verlag, Bielefeld 2002.

Eco 1993

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1993.

Faust 1987

Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart, DuMont, Köln 1987.

Gehlen 1965

Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main/Bonn 1965.

Gloag 1970

John Gloag (Hg.), *The Crystal Palace Exhibition. Illustrated catalogue*. London 1851. An unabridged republication of *The Art-Journal* special issue, Dover Publications, New York 1970.

Großegger 1993

Beate Großegger, *Am Publikum vorbeigeschrieben... Der Ausstellungstext als kommunikatives Handlungsproblem*, in: Beate Großegger/Susanne Rolinek/Regina Wonisch (Hg.), *Museum. Ausstellung. Didaktik*, Fakultätslehrgang für Museums- und Ausstellungsdidaktik der Universität Wien, Wien 1993, S. 27-29.

Großegger 1994

Beate Großegger, *Kommunikationsphänomen Ausstellung: Kulturvermittlung zwischen Bildungsanspruch und gesellschaftlicher Desintegration?*, Wien 1994.

Hammer-Tugendhat 2000

Daniela Hammer-Tugendhat, *Liebesbriefe. Plädoyer für ein neues Text-Bild-Verständnis der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Kunsthistoriker. Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes*, 10. Tagung, Wien 2000, S. 126-133.

Hammer-Tugendhat 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 2009.

Heidenreich 1998

Stefan Heidenreich, *Was verspricht die Kunst*, Berlin Verlag, Berlin 1998.

Heidenreich 2005

Stefan Heidenreich, *Was nicht tun?*, in: Susanne Pfeffer (Hg.), *Not a drop but the Fall*, (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bremen 2005), Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2005. (Anmerkung: Dieser Katalog verfügt über keine Seitenangaben)

Hess 1956

Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Rowohlt Verlag, Hamburg 1956.

Hoffer 2005

Andreas Hoffer, *Wie viel Information braucht der Mensch? Ausstellungstexte in der Sammlung Essl – ein leicht geknüpfter Gedankenteppich zum Thema*, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Turia + Kant Verlag, Wien 2005, S. 177-183.

Hoffmann 1974

Detlef Hoffmann, *Ein demokratisches Museum (II): Reaktionen*, in: Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.), *Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das historische Museum in Frankfurt am Main und der Streit um seine Konzeption*, Anabas Verlag Kämpf, Fernwald/Wißmar 1974, S. 219-258.

Hofmann 2003

Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Kröner Verlag, Stuttgart 2003.

Hustvedt 2008

Siri Hustvedt, *Wahrheit und Richtigkeit*, in: Markus Heinzelmann (Hg.), *Gerhard Richter. Übermalte Fotografien*, (Ausst.-Kat. Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 2008), Hatje Cantz, Ostfildern 2008, S. 73-79.

Jaschke/Martinz-Turek/Sternfeld 2005

Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Turia + Kant Verlag, Wien 2005.

Junker 1974

Almut Junker, Historische Dokumentation 9.-15. Jahrhundert, in: Detlef Hoffmann/Almut Junker/Peter Schirmbeck (Hg.), Geschichte als öffentliches Ärgernis oder: ein Museum für die demokratische Gesellschaft. Das historische Museum in Frankfurt am Main und der Streit um seine Konzeption, Anabas Verlag Kämpf, Fernwald/Wißmar 1974, S. 27-68.

Jürgensen o. J.

Frank Jürgensen, Mit dem Sprechen ansetzen. Was den Kunstkommmentar berechtigt, in: <http://museumsakademie-joanneum.at/museologie/texte> (9. Februar 2010)

Kämpf-Jansen 2000

Helga Kämpf-Jansen, Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Salon Verlag, Köln 2000.

Kemp 1992

Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Reimer Verlag, Berlin/Hamburg 1992, S. 7-27.

Klein 2007

Alexander Klein, Das Wohnen bei den Dingen. Inszenierung als gestellte Wirklichkeit in Kultur- und Naturhistorischen Ausstellungen, in: Kunstforum International, Band 186, Juni-Juli 2007, S. 171-179.

Krieger 2007

Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöperischen, Deubner Verlag, Köln 2007.

Locher 2002

Hubert Locher, Die Kunst des Ausstellens – Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs, in: Hans Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hg.), Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen, Staatliche Akademie Stuttgart, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, S. 15-30.

Locher 2008

Hubert Locher, Kommentarbedürfnis und Kommentarbedürftigkeit. Anmerkungen zur Kunstliteratur der Moderne, in: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (Hg.), Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft/Edition Imorde, Zürich/Emsdetten/Berlin 2008, S. 17-30.

Luhmann 1995

Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995.

Noever 2001

Peter Noever, Zum Thema, in: Peter Noever/Museum für angewandte Kunst Wien (Hg.), Das diskursive Museum, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit/Wien 2001, S. 7-9.

Nowotny 2005

Stefan Nowotny, Polizierte Betrachtung. Zur Funktion und Funktionsgeschichte von Ausstellungstexten, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen, Turia + Kant Verlag, Wien 2005, S. 72-92.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, In der weißen Zelle, Merve Verlag, Berlin 1996.

Pfeffer 2005

Susanne Pfeffer, Ich sehe was, was Du nicht siehst, in: Susanne Pfeffer (Hg.), Not a drop but the Fall, [Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bremen 2005], Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2005.
(Anmerkung: Dieser Katalog verfügt über keine Seitenangaben)

Pfeffer 2005

Susanne Pfeffer (Hg.), Not a drop but the Fall, [Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bremen 2005], Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2005.

Ronte 1997

Dieter Ronte, Ist Kunst vermittelbar? Ist Kunstvermittlung eine Kunst?, Vortrag im Wiener Rathaus am 2. April 1997, Picus Verlag, Wien 1998.

Schmid 2009

Karlheinz Schmid, Mit der Gegenwartskunst geht's abwärts, in: Kunstzeitung, Ausgabe 156, August 2009, S. 3.

Schmidt 1993

Siegfried J. Schmidt, Über die Funktion von Sprache im Kunstsystem, in: Eleonora Louis/Toni Stooss (Hg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung zwischen Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, [Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 1993], Hatje Cantz, Stuttgart/Wien 1993, S. 77-95.

Serota 2000

Nicholas Serota, Werkerlebnis oder Interpretation? Die Präsentation des Werks, in: Uwe M. Schneede (Hg.), Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?, DuMont Verlag, Köln 2000, S. 81-101.

Strittmatter 1990

Peter Strittmatter, Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte. Wissensvermittlung durch visuelle Medien, in: Helmut Scheidgen/Peter Strittmatter/Werner H. Tack (Hg.), Information ist noch kein Wissen, Beltz, Weinheim/Basel 1990, S. 127-142.

Sturm 1996

Eva S.-Sturm, Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst, Reimer Verlag, Berlin 1996.

Trautwein 1997

Robert Trautwein, Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks, DuMont Verlag, Köln 1997.

Wieczorek/Hummel/Schötker u.A. 2009

Wanda Wieczorek/Claudia Hummel/Ulrich Schötke/Ayse Gülec/Sonja Parzefall (Hg.), Kunstvermittlung 1. Arbeit mit dem Publikum, Öffnung der Institution. Formate und Methoden der Kunstvermittlung auf der documenta 12, diaphanes Verlag, Zürich/Berlin 2009.

ABBILDUNGEN

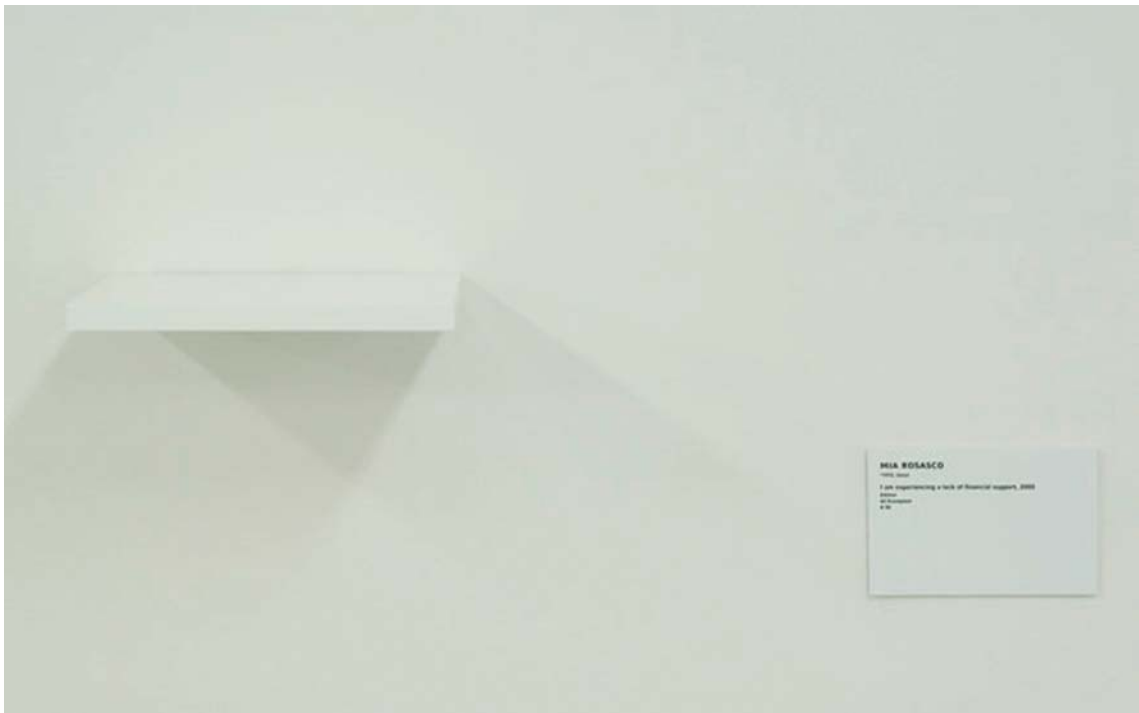


Abb.1



Abb. 2



Abb. 3

Abb. 1-3: Ausstellungsansicht *Not a drop but the Fall*, Künstlerhaus Bremen,
15. Oktober 2005 bis 08. Januar 2006.



Abb.4

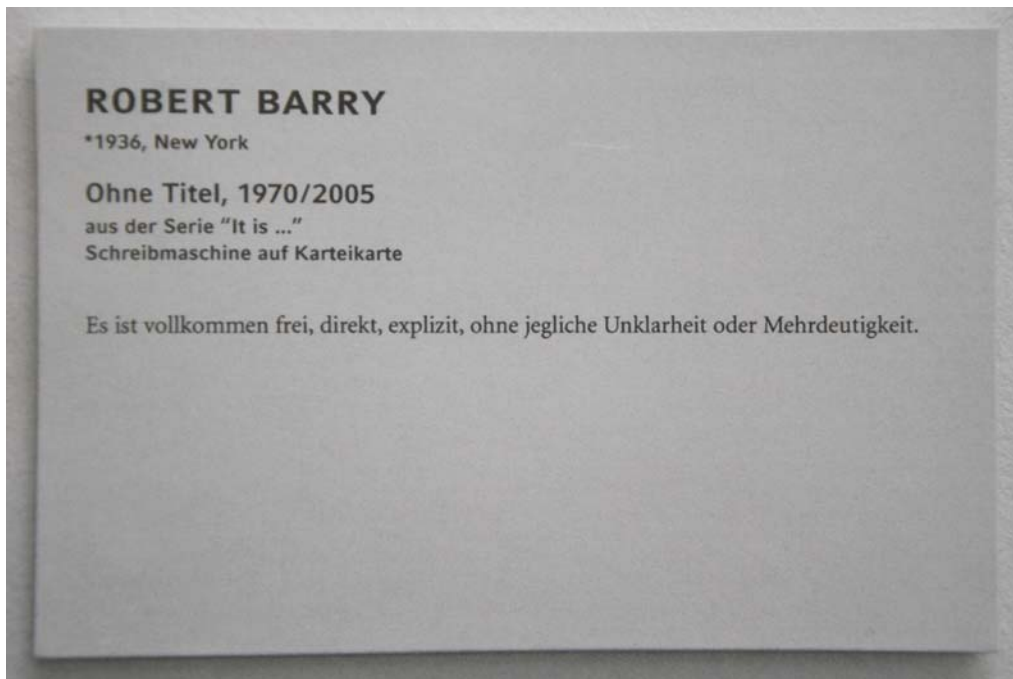


Abb.5

Abb. 4-5: Beschriftungsschild in der Ausstellung *Not a drop but the Fall*, Künstlerhaus Bremen, 15. Oktober 2005 bis 08. Januar 2006.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1-3: <http://www.kuenstlerhausbremen.de/not-a-drop-but-the-fall/> (15. März 2010)

Abb. 4-5: Susanne Pfeffer (Hg.), *Not a drop but the Fall*, (Ausst.-Kat. Künstlerhaus Bremen, 2005), Revolver Verlag, Frankfurt am Main 2005.