

Aus:

KATJA HOFFMANN

Ausstellungen als Wissensordnungen

Zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta II

April 2013, 502 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 39,80 €, ISBN 978-3-8376-2020-7

Ausstellungen sind konstitutiv für die »Ordnungen des Wissens« einer Kultur – so etwa für den Kanon der Kunstgeschichte. Im Mittelpunkt dieses Buches steht die »Documenta II« aus dem Jahre 2002: Nach dem Bruch von 1989 und mit dem dominanten Einsatz fotografisch-dokumentarischer Bildmedien wurde hier ein immer noch wirkmächtiger abstrakter, modernistischer Kunst- und Bildbegriff in Frage gestellt, der auf »Werkautonomie«, »Originalität« und einer »eurozentristisch-westlichen Kunstgeschichtsschreibung« basiert.

Katja Hoffmanns systematische Ausstellungsanalyse entwickelt zugleich einen innovativen Ansatz zur Untersuchung von Foto-, Film- und Videoinstallationen (u.a. von Candida Höfer, Fiona Tan, Eija-Liisa Ahtila) und knüpft an aktuelle bild- und medienwissenschaftliche Fragestellungen an.

Katja Hoffmann (Dr. phil.) ist als freie Autorin, als Kunst- und Deutschlehrerin in Köln sowie als Dozentin in den Kunst- und Medienwissenschaften tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2020/ts2020.php

Inhalt

Dank	9
Exposition	13

AUSSTELLUNGEN – EIN INTERDISziPLINÄRES FORSCHUNGSFELD: THEORIEN, METHODEN, WIDERSTÄNDE

Forschungsperspektiven: Kunst-, Bild- und Medienwissenschaften	23
Forschungsansätze zur Geschichte der Documenta und Documenta 11	27
Ausstellungstheorien und Ausstellungsanalysen	35
Bildwissenschaftliche Ansätze: zur »ikonischen Differenz« und zum Status des »Abbilds«	41
Im Zwischenraum: das Bild als Diskurs – das Bild als Objekt	47
Ausstellungen als Ordnungen des Wissens	53
Dispositiv Ausstellung	54
Zur Methode: die Heterogenität des Analysematerials	60
Fluchlinien: zum Widerstand des Objekts	65

I BILDGESCHICHTEN – HISTORISCHE LINIEN DES DISPOSITIVS

Der Diskurs um die Abstraktion in der Documenta-Geschichte und im Museum of Modern Art	71
Zum Kunstbegriff der ersten Documenta-Ausstellungen (1955, 1959, 1964)	72
»How to Look at Modern Art?«: Clement Greenberg, Alfred Barr und das MoMA	99
Der modernistische Kunstbegriff und die Documenta 11	114

Vielschichtige Transformationen: zwischen Documenta 4 (1968) und Documenta 12 (2007)	117
Epilog: zur Konstruktion von Kunstbegriff und Kunstgeschichte	127
Flächenbild – Materialität – Medialität	127
Zum Konzept des Ursprungs	128
Zur Naturalisierung von Geschichte	130
 II BILDANORDNUNGEN – DIE RÄUMLICHE STRUKTUR DES DISPOSITIVS	
Die szenografische Ordnung und der Kanon	135
Zum Begriff des Kanons	136
Wer zählt zum Kanon? – empirische Befunde zur Documenta 11	143
Im Kern des Kanons? – Werkkonstellationen der Documenta 11	155
Roth, Kožarić, Feyzđou: Werkprozesse und die Unordnung der Dinge	157
Exkurs: Trans- und Interkulturalität	169
Constant und Friedman: Urbanisierung und architektonische Dispositive	174
Exkurs: Architektonische Selbstreflexionen – die »Space Syntax« der Binding Brauerei	180
Bouabré und Portabella: konzeptuelle Kunst und dokumentarische Bilder	183
Darboven, Kawara und die Bechers: historische Konzeptkunstpositionen auf der Documenta 11	191
Deutungsmöglichkeiten der historischen Konzeptkunstpositionen auf der Documenta 11	204
Zum Verhältnis der Geschlechter: Darboven und die Frauen der Documenta 11	208
Epilog: zur Reflexion von Wissensordnungen auf der Documenta 11	213
Totalität – Relationalität	213
Identitätslogik – Differenzlogik	215
Zur Methodologie von Ausstellungsanalysen: quantitative und qualitative Aspekte	217
 III BILD- UND BILDLICHKEITSKONZEPTE: KUNSTWERKE IM DISPOSITIV	
Foto-, Film- und Videoinstallationen auf der Documenta 11	221
Zur Dominanz der fotografischen Bildmedien auf der Documenta 11	225
Zum Umgang der Documenta 11 mit der Geschichte der künstlerischen Fotografie am Beispiel der Bechers	227
»Politiken der Repräsentation« – Enwezors kuratorischer Ansatz und die fotografischen Bildmedien	231

Zur Reflexion massenmedialer Bildkulturen in der Kunst	236
Zur Auswahl der Werke und zum Vorgehen	239
Candida Höfer: Die Bürger von Calais (2000/2001)	245
Zum Werk: Aufbau der Fotoinstallation und Geschichte der Skulptur	245
Zur Reflexion massenmedialer Bildkulturen: Die Bürger von Calais in der kunsthistorischen Skulpturenfotografie	258
Diskursfelder um 1900: Skulpturenfotografie, vergleichendes Sehen und Objektivität	288
Fiona Tan: Countenance (2002)	309
Zum Werk: Aufbau der Filminstallation und inhaltliche Struktur der Projektionen	309
Zur Reflexion massenmedialer Bildkulturen: Porträtfotografie und Typologisierung	315
Diskursfelder der 1920er Jahre: Physiognomik und »Photographie als Weltsprache«	332
Eija-Liisa Ahtila: The House (2002)	341
Zum Werk: Aufbau der Videoinstallation und filmische Narration	341
Zur Reflexion massenmedialer Bildkulturen: »The Way Hollywood Tells It«	360
Diskursfelder der 1970er Jahre: »Apparatustheorie« und »Suture«	381
Epilog: Höfer, Tan und Ahtila und die Reflexion visueller Dispositive	387
Zum Status des »Kunstwerks«	388
Bild und Bildlichkeit	391
Kontext und Text – Diskurs und Objekt	393

LOSE ENDEN

Rückblick: Documenta 11 – drei Zugänge zum Dispositiv Ausstellung	397
Kontinuitäten und Diskontinuitäten: zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11	407
Fluchtrouten: zur Pluralisierung von Kunstbegriff und Kunstgeschichte	411

ANHANG

Literatur	417
Werkverzeichnis/Bildquellen/Bildrechte	445
Werkverzeichnis (Höfer, Tan, Ahtila)	445
Bildquellen/Bildrechte	446
Grundrisse zur Documenta 11	449

Exposition

»Es gibt Sedimentierungslien, sagt Foucault, aber auch ‚Spaltungs- und ‚Bruch-Linien. Will man die Linien des Dispositivs entwirren, so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartographieren, unbekannte Länder ausmessen.«

Gilles Deleuze¹

Ausstellungen fungieren in Kulturen als Ordnungen des Wissens. Sie ordnen Objekte in einer je spezifischen Systematik. Sie referieren auf historisch etablierte Deutungsmodelle ebenso wie sie Objekte sammeln und kontextualisieren. Sie aktualisieren traditionelle Wissensbestände, gelegentlich aber entwerfen sie auch alternative Deutungen von ehemals verbindlichem Wissen. In Anlehnung an Foucaults Dispositiv-Begriff werden Ausstellungen im Rahmen meiner Untersuchung als *Anordnungen* begriffen, die konstitutiv für die Ordnungen des Wissens einer Kultur sind. Sie bilden wirkmächtige Deutungsinstanzen und bieten Auslegungsangebote für historische Ereignisse.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen Kunstausstellungen, insbesondere die Documenta 11 und ihre Geschichte. Denn als eine der wichtigsten europäischen Kunstinstitutionen nach 1945 gab die Documenta weitgehend alle 5 Jahre Auskunft über internationale Kunstentwicklungen und entwarf einen spezifischen Blick auf die Geschichte der Kunst. Darauf hinaus setzte sie sich immer wieder dezidiert mit ihrer eigenen institutionellen Position, aber auch mit den Ordnungsmodi der Kunstgeschichte ebenso wie mit musealen Präsentationsstrategien auseinander. Sie entwarf Deutungsmodelle für einen jeweils zeitgenössischen Kunstbegriff und bildet symptomatisch kulturpolitische Verhältnisse – nicht zuletzt der europäischen Nachkriegsgeschichte – bis in die Gegenwart ab. Aufgrund dessen dient die Documenta 11 und ihre Geschichte meiner Reflexion über die Transformation des Kunstbegriffs im Rahmen der Geschichte des Kasseler Ausstellungsprojekts. An der elften Kasseler Kunstschau wurde, so die These der Arbeit, eine bedeutsame kulturelle

1 Deleuze 1991: »Was ist ein Dispositiv?«, S. 153.

Verschiebung virulent: *Die Veränderung eines ehemals – nicht zuletzt innerhalb der ersten Documenta-Ausstellungen – hoch verbindlichen Kunstbegriffs der Moderne vor dem Hintergrund kultur- und gesellschaftspolitischer Veränderungen nach 1989 und im Zuge der Entwicklung massenmedialer Bildkulturen.* Das internationale Großkunstprojekt stellte einerseits mit seiner Ausstellungsinszenierung kanonische Ordnungen des westlichen Kunstbetriebs infrage ebenso wie es mit dem dominanten Einsatz fotografischer und damit referentieller Bildmedien einen modernistischen und damit zugleich autonomen Kunstbegriff überformte. Die Documenta 11 gibt aufgrund der Auswahl und Anordnung ihrer Werke im Ausstellungsparcours Anlass dem Wissen über Kunst – und Bilder – konkreter nachzugehen und nach der Konstitution eines zeitgenössischen Kunstbegriffs zu fragen.

Mit der offensiven und bewusst kuratierten Integration einzelner Werke von Künstlern und Künstlerinnen aus nicht eindeutig westlich-europäischen Ländern befragte die Kunstschaus von 2002 postkoloniale Machtasymmetrien des westlichen Kunstbetriebs. Mit diesem kuratorischen Schachzug innerhalb der Ausstellungsinszenierung führte die elfte Documenta die gesellschaftspolitischen Fundamente eines ehemals – vermeintlich – kontextungebundenen Kunstbegriffs vor Augen, der bis heute eine Basis der fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung bildet. Das Ausstellungskonzept bemühte sich daher um die Öffnung eines vor allem westlich-eurozentristisch konzentrierten Kanons der fachdisziplinären Kunstgeschichte und ihrer Institutionen. Die Documenta 11 kann ein Beispiel dafür liefern, wie vielfältig und komplex sich das historisch gewachsene *Dispositiv Ausstellung* darstellt. Sie stellte mit der Auswahl und Anordnung der künstlerischen Arbeiten alternative Wissensordnungen und damit auch eine mögliche Transformation des Kunstbegriffs zur Diskussion.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung geht es darum, das Spannungsverhältnis von *Gegenwart* und *Geschichte* im Dispositiv Ausstellung differenziert zu beschreiben und zu analysieren. Der Schwerpunkt meiner Auseinandersetzung bestimmt sich nicht darüber, vor allem postkoloniale Diskurse in ihrer vielfältigen Komplexität mit dem Ausstellungskonzept der Documenta 11 in Beziehung zu setzen: Dies einerseits deswegen, weil bereits einige Arbeiten und Publikationen erschienen sind, die sich dezidiert unter starkem Bezug auf postkoloniale Theorien mit der Documenta 11 beschäftigt haben; andererseits, weil durch diese weitgehend dominante, unbestritten durchaus wichtige Perspektive, der Blick auf eine medien- und bildwissenschaftliche Reflexion des Ausstellungskonzepts vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit gefunden hat. Gerade aber in der Verschränkung beider Perspektiven eröffnen sich meines Erachtens produktive Lektüren der Ausstellung: Sowohl die Öffnung eines ehemals weitgehend eurozentristisch ausgerichteten Kanons im westlichen Kunstbetrieb als auch der starke Einsatz fotografischer Bildmedien scheinen die wichtigen konzeptuellen Marksteine der elften Documenta zu bilden. Über diese Verschränkung bezog sie ihr Innovationspotential und transformierte ehemals relativ verbindliches Wissen über das, was als Kunst zu betrachten ist.

Die Untersuchung geht den Wissensordnungen, die innerhalb der Documenta 11 etabliert wurden, auf der Grundlage von drei unterschiedlichen Zugängen zum Dispositiv Ausstellung nach. Sie bilden die Metastruktur der Analyse und haben zugleich auch methodisch-reflexiven Charakter. Mit den titelgebenden Bezeichnungen der drei Analyseteile *I Bildgeschichten*, *II Bildanordnungen*, *III Bild- und Bildlichkeitskonzepte* verdeutlicht sich im Laufe der Analyse, wie eng Kunst- und Bildbegriff im kunstwissenschaftlichen Diskurs aneinander gekoppelt waren und sind. Die Reflexion des einen ist ohne die Reflexion des anderen nicht denkbar. Die Titel dieser drei Analyseteile haben die Funktion, die Transformation des Kunstbegriffs auch in Beziehung zu einer Veränderung des Bildbegriffs zu setzen. Auch wenn dieses Bezugsverhältnis im Rahmen dieser Studie nicht abschließend geklärt werden kann und soll, so dienen die thetischen Titel dazu, den fachdisziplinären Diskurs um das *Bild* kritisch aufzugreifen: Die Begriffe eröffnen im Rahmen der Analyse des Dispositivs Ausstellung und seiner Objektordnungen Möglichkeiten des Weiterdenkens. Der letzte Buchteil greift unter dem Titel *Lose Enden* die Auseinandersetzung mit dem Bildbegriff im Zusammenhang mit der Veränderung des Kunstbegriffs noch einmal auf.

I Bildgeschichten

Als erstes beleuchtet die vorliegende Untersuchung die institutionelle Geschichte des Dispositivs Documenta 11, indem sie sich vornehmlich auf die in den ersten drei Documenta-Ausstellungen (1955, 1959, 1964) etablierten Wissensordnungen konzentriert. Dieser Teil der Analyse beleuchtet aber auch, dass ab 1968 weitere Ausstellungen realisiert wurden, auf deren konzeptioneller Orientierung die elfte Documenta aufbauen konnte. Mit der Thematisierung der vielschichtigen Transformation des Kunstbegriffs im Laufe der institutionellen Geschichte der Documenta wird das Innovationspotential des Ausstellungskonzeptes von 2002 durch eine differenzierte Historisierung eingeordnet und kritisch gewichtet: Es zeigt sich, dass sich bereits frühere Documenta-Ausstellungen reflektierend mit den Wissensordnungen – nicht zuletzt – auch der ersten drei Documenta-Konzeptionen auseinandergesetzt hatten. Die Veränderung des Wissens über Kunst zeichnet sich hier als vielschichtiger Prozess ab, der sowohl von Fortschritten als auch Retardierungen, von Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten geprägt ist. Außerdem stellt dieser erste Analyseteil der Untersuchung die ersten Kasseler Ausstellungen in den internationalen Zusammenhang einer diskursdominanten, westlichen Kulturpolitik. Mit dieser Perspektive beleuchtet die Studie die historischen Dimensionen des Dispositivs nicht lediglich innerhalb der Binnenstruktur der Kasseler Institution: Hier wird der Diskurs über einen modernistischen Kunstbegriff, der nicht zuletzt im Rahmen des *Museum of Modern Art* in New York geführt wurde, mit dem Diskurs über den Kunstbegriff innerhalb der ersten drei Documenta-Ausstellungen in Verbindung gesetzt. Deutlich wird, dass der in den ersten Documenta-Ausstellungen etablierte Kunstbegriff nicht allein eine nationale oder lediglich westeuropäische Angelegenheit war. Zentrale Fragestellungen des ersten Analyseteils der Arbeit sind

folglich: Wie konstituierten die ersten Kasseler Kunstschaufen ihren Kunstbegriff? Auf welchen Objektordnungen baute er auf? Welche historiografischen Ordnungen wurden zugrunde gelegt? Wie wurden Begründungszusammenhänge innerhalb des Ausstellungsparcours geschaffen? Gesellschaftspolitische Aspekte, aber vor allem auch der Ausstellungsdiskurs, der sich über die präsentierten Werkkonstellationen, diverse Publikationen und nicht zuletzt in der Auswahl der Künstler manifestiert, spielen für die Analyse eine tragende Rolle.

II Bildanordnungen

In Gegenüberstellung der Konzeption der elften Documenta mit den, hauptsächlich von Arnold Bode und Werner Haftmann konzipierten, ersten drei Kasseler Kunstereignissen wird eine Transformation des Kunstbegriffs beobachtbar. Mittels dieses vergleichenden Verfahrens tritt die Veränderung der Wissensordnungen markant in Erscheinung. Die vergleichende Analyse verdeutlicht nicht zuletzt diskursmächtige historische Linien des Dispositivs. Die Verschiebungen, die innerhalb der konzeptionellen Ausrichtung der elften Documenta zu beobachten sind, werden sichtbar, ebenso zeichnen sich aber auch Gemeinsamkeiten in den zugrunde gelegten Wissensordnungen ab. Diese vielschichtige Transformation wird am Ende des Buches unter dem Titel *Lose Enden* kritisch revisioniert.

Der zweite große Analyseteil der Untersuchung widmet sich vor allem der szenografischen Ordnung der elften Documenta: Die räumliche Struktur des Dispositivs steht hier im Mittelpunkt der Analyse. Sowohl die *Auswahl* der KünstlerInnen² und Werke als auch die *Anordnung* der Exponate im Ausstellungsraum stellen hier den zentralen Bezugspunkt der Untersuchung dar. Hier spielt die kritische Befragung der kanonischen Ordnungen des westlichen Kunstbetriebs eine zentrale Rolle. Das prominent von der Documenta vertretene Konzept der Transkulturalität wird Thema sein ebenso wie das architektonische Binnengefüge der Ausstellungskonzeption. Zwei Exkurse, einerseits zum Begriff der Trans- und Interkulturalität, andererseits zur szenografischen Konzeption der Binding Brauerei, der *Space Syntax*, vertiefen die Auseinandersetzung mit der räumlichen Struktur des Dispositivs. Leitende Fragestellungen sind: Inwiefern konnte die Kasseler Ausstellung von 2002 durch die Anordnung der Werke im Ausstellungsraum weniger kanonische und transkulturelle Deutungsperspektiven für eine alternative Geschichte der Kunst eröffnen, kurz: den Kanon des westlichen Kunstbetriebs kritisch revisionieren? Zeichnet

2 Innerhalb meiner Ausführungen wird sowohl die Schreibweise mit einem Binnen-I (KünstlerInnen, TeilnehmerInnen etc.) als auch in einzelnen Fällen, aufgrund der besseren Lesbarkeit, lediglich die männliche Form verwendet (Künstler, Teilnehmer etc.). Dort wo es wichtig erschien, zu unterstreichen, dass auch weibliche Protagonisten den »Gang der Geschichte« aktiv mitgestaltet haben, wurde das Binnen-I verwendet. Dort wo es wegfällt, sollte aus dem Kontext hervorgehen, ob auch Frauen oder lediglich Männer mit der beschriebenen Personengruppe gemeint sind. Dieses Verfahren regt dazu an, die Differenz zwischen Bezeichnung und Realität, zwischen Gesagtem und Gemeintem, zwischen Signifikat und Signifikant kritisch zu reflektieren: Sprache als aktive Gestaltung des Bewußtseins und der Realität im Sinne einer kritischen Reflexion des Geschlechterverhältnisses.

sich das Konzept nicht vor allem durch eine Verpflichtung zum Kanon einer westlichen Kunstgeschichte aus? Wie ging das Ausstellungsprojekt mit kanonischen Positionen um? Welche Rolle spielte beispielsweise die Konzeptkunst in Rahmen des Ausstellungskonzepts? Wie lässt sich eine Veränderung der Wissensordnung und im Zuge dessen, auch eine Transformation des Kunstbegriffs beschreiben?

III Bild- und Bildlichkeitskonzepte

Der dritte große Analyseteil geht den dominant auf der elften Documenta präsentierten fotografischen Bildmedien nach. Drei Werke von drei Künstlerinnen stehen hier im Zentrum der Betrachtung: Die Fotoinstallation von Candida Höfer mit dem Titel *Die Bürger von Calais* (2000/2001), die Filminstallation *Countenance* (2002) von Fiona Tan ebenso wie die Videoinstallation *The House* (2002) von Eija-Liisa Ahtila. Diese drei ganz unterschiedlichen Installationen, die auf fotografischen Bildmedien basierten, reflektieren sehr prägnant verschiedene wirkmächtige Repräsentationsstrukturen massenmedialer Bildkulturen des 20. Jahrhunderts. Candida Höfer befragt mit ihren Bildern einen konventionalisierten Darstellungsmodus der Kunst reproduzierenden Fotografie: so war die Skulpturenfotografie im Kunstdiskurs um 1900 von einer schematischen Bildauffassung geprägt, die sich nachweislich bis in die Gegenwart kunsthistorischer Publikationen fortschreibt und den Diskurs um die *Autonomie der Kunst* visuell forciert. Fiona Tan setzt sich mit den Darstellungskonventionen der bürgerlichen Porträtfotografie auseinander und reflektiert die damit einhergehende bildliche Typologisierung von Gesellschaft. Sie referiert auf ein Bildkompendium der 1920er Jahre, das fotografische Konventionen in der Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft etabliert hatte: August Sanders Bilderatlas *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Eija-Liisa Ahtila hingegen steht in Verhandlung mit den Repräsentationsstrukturen des zeitgenössischen Hollywoodkinos. Sie reflektiert sowohl visuelle Repräsentationsmodi von Dokumentation und Fiktion als auch Narrationsschemata des populären Kinos, wie etwa jenes von »Genie und Wahnsinn«. Darüber hinaus knüpft ihre Installation an Diskurse der 1970er Jahre an, welche die Aufführungsbedingungen und Wahrnehmungsanordnungen des Dispositivs Kino kritisch reflektierten. Die in den Einzelwerkanalysen thematisierten Installationen knüpfen zwar an die postkoloniale Kritik der Documenta 11 an, sie üben jedoch eher eine Binnenkritik »innerhalb des Empire«: Sie befragen die Deutungshoheiten massenmedialer Bildkulturen, die in prägenden Diskursen einer westlich-europäischen Kultur-, Bild- und Mediengeschichte verankert sind.

Mit der in dieser Untersuchung angelegten dreigliedrigen Analyseperspektive (*I Bildgeschichten, II Bildanordnungen, III Bild- und Bildlichkeitskonzepte*), die sowohl auf die historische als auch auf die aktuelle Struktur des Dispositivs ein geht und zugleich dezidiert einzelne Werke im Rahmen der Ausstellung in den Blick nimmt, kommt außerdem das Spannungsfeld zwischen *Geschichte* und *Gegenwart* ebenso wie zwischen *Einzelobjekt* und *Diskurs* zur Reflexion. Dieser nicht auflösbare Widerstand bildet ein zentrales Moment meiner Dispositivanalyse und wird die Studie reflexiv begleiten.

Forschungsperspektiven

Die vorliegende Untersuchung verknüpft drei Forschungsperspektiven, die in der fachdisziplinären Auseinandersetzung der Kunst-, Bild- und Medienwissenschaften bisher noch wenig Berücksichtigung fanden:

Die Studie liefert zuerst methodische Grundlagenarbeit für das komplexe Feld der Ausstellungsanalyse. Sie entwirft einen differenzierten theoretisch-methodischen Rahmen, der das Dispositiv Ausstellung als vielschichtiges Ensemble aus Diskursen, Räumen und institutionellen Praktiken in den Blick nimmt. Auf der Grundlage von heterogenem Analysematerial wird sowohl die historische Dimension des Dispositivs, als auch dessen aktuelle Verfasstheit am Beispiel der Documenta 11 beleuchtet. Darüber hinaus berücksichtigt die Untersuchung empirische, quantitative Auswertungen zur *Auswahl* der KünstlerInnen und Werke und stellt diese in Zusammenhang mit der faktischen, qualitativen *Anordnung* der Kunstpositionen im Ausstellungsräum. Die Forschungsperspektiven wurden auf der Grundlage von aktuellen Ansätzen der *New Museology* und der angloamerikanischen *Museum Studies* entwickelt, ebenso wie Forschungsliteratur aus der Museologie und zur Ausstellungsgeschichte herangezogen wurde. Der erste Buchteil, der sich mit Ausstellungen als einem interdisziplinären Forschungsfeld beschäftigt, erörtert differenziert die theoretisch-methodischen Grundlagen des Forschungsprojekts.

Zum Zweiten widmet sich die vorliegende Untersuchung wichtigen Marksteinen der institutionellen Geschichte der Documenta: Sie stellt die ersten drei Kasseler Ausstellungen und ihren eurozentristischen Modernismus-Diskurs in ein Spannungsfeld mit der Konzeption der elften Documenta. Die Kasseler Ausstellung tritt hier als Symptomträgerin jeweiliger kultureller und auch gesellschaftspolitischer Veränderungsprozesse in Erscheinung. Mittels dieser historischen Perspektivierung kann eine Transformation des Kunstbegriffs, aber auch eine Veränderung des westlichen Kunstbetriebs nachgezeichnet werden. Die Analyse liefert Grundbausteine und methodische Zugänge, die dazu dienen können, auch die folgenden und zukünftigen Documenta-Ausstellungen kritisch zu untersuchen.

Darüber hinaus entwickelt die Studie ein Analysemodell für zeitgenössische Foto-, Film- und Videoinstallationen. Foto-, film- und medienwissenschaftliche Forschungsansätze spielen innerhalb der Einzelwerkanalysen eine zentrale Rolle. Die Untersuchung knüpft außerdem an eine fachdisziplinäre, bildwissenschaftliche Auseinandersetzung an. Sie versucht den von Gottfried Boehm geprägten – modernistisch verankerten – Bildbegriff und dessen Konzept der ikonischen Differenz aus seiner hermeneutischen Fixierung zu lösen, um ihn für die künstlerische Reflexion *massenmedialer Bildkulturen* fruchtbar zu machen. Hier kommen bildwissenschaftliche Ansätze und bildtheoretische Reflexionen zur Sprache, die sich zwischen Hermeneutik und Poststrukturalismus bewegen. Sie werden im ersten Buchteil, der sich mit der theoretischen und methodischen Grundlegung der Arbeit beschäftigt, beleuchtet. In diesem Sinne stellt die vorliegende Studie den Versuch dar, das Spannungsfeld zwischen einem tendenziell engen hermeneutischen Bildbegriff und einem vergleichsweise weiten poststrukturalistischen Visualitätsbegriff auszutragen.

Mit meinen Forschungsperspektiven werden auch die kontextuellen Bedingungen des akademischen Diskurses reflektiert. Denn an der Untersuchung verdeutlicht sich, dass die universitäre Debatte keineswegs als autonome Metaposition zu verstehen, sondern selbst in der kulturellen Praxis ihrer Institutionen verankert ist. Dadurch, dass Ausstellungen in Bezug zu kunst-, bild- und medienwissenschaftlichen, und letztlich auch zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen gesetzt werden, leistet die Arbeit einen Beitrag zur Reflexion von Theorie und Praxis. Die Untersuchung ist von dem Versuch geleitet, »blinde Flecken« der Kunstgeschichte in den Blick zu nehmen, ohne dabei ihren Gegenstand – die Kunst – ad acta zu legen. Vielmehr soll es darum gehen, ein Desiderat der Fachgeschichte zu bearbeiten: Die fundierte interdisziplinäre Reflexion des Forschungsgegenstands *Ausstellung* im Rahmen der Fachdisziplin. Die Werke der Documenta 11 treten hier als Symptomträger eines Umwälzungsprozesses der Bildkulturen in Erscheinung, welcher nicht zuletzt in der Entwicklung der Massenmedien zu verorten ist. Vor diesem Hintergrund ist auch die Kunstgeschichte herausgefordert, sich mit visuellen Phänomenen der Massenmedienkultur auseinanderzusetzen.

Durch meine Analyse des Dispositivs Ausstellung wird ein polykausales, höchst dynamisches Netz von Begründungszusammenhängen sichtbar, von losen Enden, gleichzeitigen und ungleichzeitigen, kontinuierlichen und diskontinuierlichen, auch widersprüchlichen historischen Entwicklungen. Die Studie versucht durch die drei skizzierten Zugänge zum Gegenstand eine monolithische, monolineare und monokausale Erzählung über *die* eine Geschichte der Kunst und ihres Kunstbegriffs zu unterlaufen. Zugleich möchte sie sichtbar machen, dass die an der Documenta 11 zu beobachtende Transformation des Kunstbegriffs nicht zuletzt von einem Umbau kultureller Ordnungen und Wissensbestände zeugt.