

Medium Kunstaussstellung – Medium Bild. Documenta 11: Zum Spannungsverhältnis von diskursiven Praxen und bildlicher Widerständigkeit

Ausstellungen als Diskursfelder

Wenn Mieke Bal vom „expositorischen Akteur“ (expository agent) spricht, dann hat sie dabei nicht eine spezifische Person, etwa die Kuratorin oder das Museumspersonal im Blick, sondern vielmehr ein vielfältig ausdifferenziertes Netzwerk, das den Diskurs der Ausstellung prägt, und zugleich die Narration, innerhalb derer die Exponate und Artefakte eingewoben sind, konstituiert.¹ Die innerhalb einer Ausstellung entwickelte Narration ist folglich keiner singulären Person zuzuordnen, sondern Resultat diverser kultureller Prozesse und Praxen der Bedeutungsproduktion, die sich zugleich durch diachrone und synchrone Diskursfelder auszeichnen können. Bal formuliert ihren kulturalistischen Ansatz im Hinblick auf die Praxis des Ausstellens folgendermaßen:

Expository agency stands for the subject of semiotic behavior in which the constative use of signs prevails. It includes practices like constative language use, visual pointing (display in a narrow sense), alleging examples, laying out arguments on the basis of narrative, mapping, and laying bare. It is bound to subjects and embedded in power structures. [...] Expository agency ought, however, not to be equated with individual intention. [...] The success or failure of expository activity is not a measure of what one person ‘wants to say’, but what a community and its subjects think, feel, or experience to be the consequence of the exposition. In this sense, exposition is here considered as an arch-cultural practice, if not a keystone of how a culture functions.²

Genau um diese expositorische Praxis, die eine diskursive Syntax bildet, in die die Objekte einer Ausstellung eingewoben sind, soll es im Folgenden gehen. Bei der Betrachtung von Kunstaussstellungen ist dabei insbesondere interessant, dass

1 Übersetzung vgl.: Bal: Kulturalanalyse, S. 77. Vgl. auch das englische Original: Bal: Double Exposures, S. 16.

2 Bal: Double Exposures, S. 8 (Hervorh. i. O.).

sie in impliziter, teils expliziter Weise Kunstbegriffe verhandeln, die bestimmten, meist historisch fundierten Parametern folgen: etwa einem autonomen, beispielsweise formgenealogischen, abstrakten³ oder aber einem gesellschaftspolitisch verankerten Kunstbegriff.⁴ Die diskursive Syntax einer Ausstellung bildet in diesem Sinne eine Makrostruktur, indem sie ihre Objekte in unterschiedliche Lektüreformen einbindet. Durch ihre Struktur aus etwa Texten, Bildern, szenografischen Anordnungen und publizierten Katalogen konstituiert sie ein vielschichtiges Netz an Bedeutungszuschreibungen. Auch an der Documenta, die mittlerweile als eine der bekanntesten internationalen Überblicksausstellungen für zeitgenössische Kunst alle fünf Jahre in Kassel stattfindet, spielt dieser Aspekt eine bedeutende Rolle. So hält auch Kimpel fest:

Jede einzelne documenta errichtet einen Argumentationsrahmen, innerhalb dessen die aktuelle ästhetische Produktion nicht nur zur Diskussion gestellt, sondern zugleich Wertungsmaßstäben unterworfen wird; jedes der Ausstellungsereignisse bringt einen spezifischen Kunstbegriff zur Anwendung, den es illustriert und mittels Belegstücken und raumgestalterischen Maßnahmen in Szene setzt. [...] Mit dieser Vermittlungsaufgabe wird an der documenta der jeweilige Zustand der Diskussion um den aktuellen Begriff von Kunst ablesbar. Die Ausstellung gibt Auskunft über den Stand des kunsttheoretischen Diskurses. Statt bloßer Bestandsaufnahmen liefert das Medium Deutungsmodelle der Gegenwart auf Basis von Theorien [...].⁵

Und nicht allein ein diagnostischer Charakter zum Status quo von Kunst und Kultur zeichnet sie im Hinblick auf eine Analyse der Gegenwart aus (synchrone Achse), sondern gerade auch ihre je spezifische, thematische Ausrichtung, die sich häufig durch Abgrenzungsdiskurse von den vorangegangenen, mittlerweile historischen Ausstellungen distanzieren möchte (diachrone Achse). Die makroskopische Ebene eröffnet folglich auch historische Diskurslinien: Thematische oder objektbezogene Inklusionen und Exklusionen früherer Ausstellungskonzepte werden beispielsweise durch Alternativentwürfe in impliziter Form aufgegriffen, bearbeitet und umgewertet.⁶ Exemplarisch soll hier die Documenta 11

3 Vgl. bspw. Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert; Greenberg: Die Essenz der Moderne.

4 Vgl. bspw. Raunig: Kunst und Revolution.

5 Kimpel: Documenta, S. 247.

6 So etwa können die ersten drei Documenta-Ausstellungen als symptomatisch für die Nachkriegsauseinandersetzung bzw. den Ost-West Konflikt gelten, da sie sich im Sinne eines westlichen Kunstbegriffs zunächst sehr stark auf abstrakte Bildformen konzentrierten und damit eine Opposition zum sozialistischen Realismus bildeten. Erst 1977 wird eine größere Anzahl von DDR-Künstlern gezeigt (neun Vertreter).

(2002) näher betrachtet werden, denn im Gegensatz zu ihren Vorläufern konzentrierte sie sich überwiegend auf foto-, kinematografische und videografische Arbeiten⁷, trug damit offenbar einem medientechnischen Wandel innerhalb der visuellen Kulturen Rechnung und stellte durch eine Vielzahl dokumentarisch angelegter Werke einen autonomen Kunstbegriff zur Disposition. Mit dieser Perspektive distanzierte sie sich zugleich von formalistischen Ansätzen des Modernismus⁸ und legte den Fokus auf aktuelle globalisierungskritische Diskurse: So ließ sie Aspekte des Postkolonialismus sichtbar werden, brachte die Frage um die Differenz von Zentrum und Peripherie ins Spiel und reflektierte weltweite Urbanisierungstendenzen im Hinblick auf globale und lokale Auswirkungen kritisch.⁹ Peter Bürger konstatierte 2002 in einem Artikel der FAZ, dass die von Okwui Enwezor initiierte Ausstellung gerade nicht wie frühere Docu-

Die Documenta 1 und 4 stellten überhaupt keine ostdeutschen Positionen aus. Auf der zweiten, dritten und fünften Documenta war die DDR allein durch einen Künstler vertreten (vgl. u. a. Matzner: Künstlerlexikon mit Registern zur Documenta 1-8).

- 7 Um die medienspezifische Gewichtung zu verdeutlichen, folgende Übersicht: Von 115 ausgestellten Künstlern und Künstlerinnen (die z.T. auch mit mehreren Werken vertreten waren) zeigte die Documenta 38 Werke, die ausschließlich mit Videoprojektionen arbeiteten, 20 Werke, die ausschließlich aus Einzelbildfotografien (auch in Form von Bildreihen) bestanden. Darüber hinaus waren elf Mixed Media-Installationen zu sehen, die sowohl Fotografie als auch Video integrierten. Dieter Roth und Jonas Mekas waren die einzigen Künstler, die ihre Filme auf Celluloid (8mm und 16mm) zeigten. Zudem waren sieben Computer- und Web-basierte Arbeiten zu sehen und sechs audio-basierte Arbeiten zu hören. Diesen Werken stehen folgende Positionen *ohne* Integration von fotografischen Medien (Foto, Film, Video) gegenüber: 34 Plastiken bzw. Installationen, 13 Werke aus dem Bereich Malerei, Zeichnung, Druck und Collage. Mit weiteren Aktionen (etwa Performances und Workshops) waren fünf Künstler vertreten. Den 81 überwiegend fotografisch basierten Arbeiten (Integration von Foto, Film, Video) stehen folglich 47 Positionen gegenüber, die ohne diese Medien arbeiten. Damit wird deutlich, dass die medienspezifische Gewichtung der elften Documenta überwiegend auf foto- und videografischen Arbeiten (zumeist DVD-Übertragungen von Celluloid) lag. Vgl. die ausführlichen Werkangaben zu den ausgestellten Künstlern in: Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5: Ausstellungsorte.
- 8 Vgl. Nesbit: „The Port of Calls“. Die Autorin setzt sich in diesem Beitrag u. a. kritisch mit der Konzeption des Museums of Modern Art, New York, unter Alfred Baar auseinander sowie mit dem Autonomiepostulat der Abstraktion bei Greenberg, siehe insbesondere S. 87ff.
- 9 Insbesondere die Einführungstexte des Ausstellungskatalogs zur Documenta und die publizierten Begleitbände zu den vorgelagerten vier Plattformen, die in Form von Workshops, Seminaren und Konferenzen globalisierungskritische Fragen diskutierten, geben Auskunft über die politisierte Perspektive der Documenta 11; vgl. Documenta/Fridericianum: Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung; Enwezor: Demokratie als unvollendeter Prozess; ders.: Créolité und Creolization; ders.: Under Siege; ders.: Experimente mit der Wahrheit; Silva: Urban Imagineries from Latin America.

menta-Konzepte den Anspruch stellte, den gegenwärtigen Stand der Kunst zu dokumentieren, sondern in ideologiekritischer Lesart „in erster Linie die politischen und sozialen Probleme der gegenwärtigen Weltgesellschaft im Medium der Kunst sichtbar zu machen“¹⁰. Mit dieser konzeptionellen Ausrichtung wird folglich einerseits auf der makroperspektivischen Ebene der thematische und medienspezifische Fokus dieser Großausstellung hervorgehoben und zugleich auch eine Art Bruch, eine Zäsur mit den vorangegangenen Documenta-Ausstellungen markiert. Das Dokumentarische der Documenta verlagert sich. Nicht die Frage, was die Kunst der Gegenwart auszeichne, sondern, was die Kunst von den Problemen der gegenwärtigen Welt zeige, spielt bei der elften internationalen Großausstellung 2002 die tragende Rolle. Dass jedoch die Werke selbst, als mikroskopische Einheiten in einem spannungsreichen Wechselverhältnis zu jenen makroskopischen Diskursen stehen, diese mithin kritisch reflektieren, soll im letzten Teil dieses Beitrags deutlich werden.

Diachrone Achsen: „Abstraktion als Weltsprache“

Betrachtet man die Konzeption der Documenta 11, so nimmt sie, verglichen insbesondere mit den ersten drei von Arnold Bode und Werner Haftmann konzipierten Documenta-Ausstellungen, eine starke Umwertung eines noch im 19. Jahrhundert verankerten traditionellen Kunstbegriffs vor: Mit ihrer foto- und videografischen Orientierung steht sie einem von Werner Haftmann verfolgten ‚autonomen Kunstbegriff‘ diametral entgegen. Nicht die „Abstraktion als Weltsprache“¹¹, wie Kimpel das universalistisch ausgerichtete Modell des Kunsthistorikers Haftmann und seiner Geschichte der modernen Kunst, die ihren Kern in Europa hat, leitmotivisch formuliert¹², sondern die Referentialität des Fotografischen ist einer der ausgewiesenen Bezugspunkte der elften Documenta. In dieser Ausrichtung stößt sich die 2002 initiierte Großausstellung von einem traditionell kunsthistorischen Modell ab, das noch die ersten drei Expositionen im Blick hatten. Denn diese fokussierten auf ein, wenn auch sehr weit gespanntes, aber dennoch formalästhetisches Motiv, nämlich dem der *Abstraktion*. Sie waren damit einer formgenealogischen Geschichte der Kunst verpflichtet, die sich unter anderem über Kategorien wie ‚Originalität‘, ‚Künstlersubjekt‘, ‚Gattungsspezifisch‘ sowie mithin über ‚europäisch nationale Stil- und

10 Bürger: „Was zerstreudend wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung“, S. 33.

11 Vgl. hierzu auch Kimpels intensive Auseinandersetzung mit diesem Diktum; Kimpel: Documenta, S. 256ff.

12 Im einleitenden Katalogtext der Documenta 1 beschreibt Haftmann sein historiografisches Modell als teleologische, „folgerichtige“ Formentwicklung, vgl. bspw. Haftmann: „Einleitung“, S.16ff.

Epochenontologien¹³ konstituiert. Dabei erzählen sie die Geschichte einer linearen Formgenealogie der Moderne, die einer teleologischen Entwicklungslogik „von der Figuration zur Abstraktion“¹⁴ folgt. Genau jene Aspekte eines traditionell konstituierten Kunstbegriffs der akademischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts¹⁵ spiegeln sich insbesondere in den ersten Documenta-Ausstellungen wieder: So konzentrierte sich die erste Documenta weitgehend auf eine eurozentrisch-nationale Perspektive, indem sie überwiegend deutsche, italienische, spanische und französische, aber auch niederländische Positionen zeigte.¹⁶ Die Räume wurden schwerpunktmäßig länderspezifisch klassifiziert und untermauern in dieser Form der Anordnung eine europäisch-nationale formgeschichtliche Lesart des Haftmannschen Abstraktionspostulats, das gleichsam als universalistische Kunsttheorie verhandelt wurde. So hält auch Kimpel fest:

Im Rahmen dieses zielgerichteten Argumentations- und Medienverbunds [der ersten Documenta, K.H.] bilden Kontinuitätstheorie und Weltkunst-Ideologie die primären Stränge des Legitimationsschemas für eine Dokumentationsaufgabe, die bis 1964 gültig bleibt.¹⁷

13 Rosalind Krauss setzt sich mit diesem Aspekt dezidiert auseinander und konstatiert: „Das Thema der Originalität, das die Vorstellungen von Authentizität, Original und Ursprung mit einschließt, ist die gemeinsame diskursive Praxis des Museums, des Historikers und des Kunstproduzenten. Und das ganze 19. Jahrhundert hindurch waren alle diese Institutionen in dem Ziel verbunden, das Kennzeichen, die Gewähr, die Beglaubigung des Originals zu finden“ (Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, S. 211).

14 Diese expositorische Programmatik findet ihren Ausgangspunkt unter anderem in Haftmanns mittlerweile kanonisierter Publikation *Malerei im 20. Jahrhundert*. Haftmann erzählt seine Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts entlang von Geniekategorien (etwa Seurat, Cezanne, Matisse), indem er die Künstler im Hinblick auf ihre ‚Meisterleistungen‘ hervorhebt, sich verschiedenen Schulen und ausschließlich der Malerei widmet, und sich hauptsächlich auf nationale, formgeschichtliche Perspektiven in Frankreich, Deutschland und Italien konzentriert (bspw. Surrealismus, norddeutscher Expressionismus, Futurismus). Allein einer Frau, Paula Modersohn, widmet Haftmann ein Kapitel (vgl. Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, Bd. 1, S. 9ff.).

15 Insbesondere viele Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts spiegelten diese Ordnung wieder. Der kunstwissenschaftliche Einführungsband von Hensel/Köster, der sich unter verschiedenen methodischen Zugängen ausschließlich mit der Berliner Museumsinsel beschäftigt, macht deutlich, wie sich im musealen Kontext des 19. Jahrhunderts unter anderem (kunst-)historiografische Wissenssysteme herausbilden (vgl. Hensel/Köster: *Einführung in die Kunstwissenschaft*).

16 Vgl. Grasskamp: „Documenta“.

17 Kimpel: Documenta, S. 258.

Indem die Documenta 1 abstrakte Werke, die ab 1933 unter der faschistischen Diktatur diffamiert wurden, neben abstrakte Positionen aus der zeitgenössischen Kunst, also hier der 1950er Jahre, präsentiert, entwirft sie eine Kontinuitätstheorie der im Zuge kunsthistorischer Ordnungsmodi als „klassisch“ konnotierten Moderne: Denn die ausgewählten künstlerischen Positionen des Nachkriegseuropas sollen in dieser Präsentationsform bruchlos an die Avantgarden anknüpfen. Diese Inszenierungsform der ersten Documenta-Ausstellungen ist damit ganz offensichtlich der Rehabilitierung der europäischen Kunst nach ihrer faschistischen Diffamierung als „entartet“ geschuldet. Die Programmatik der 1955 initiierten Kunstschau wird insbesondere an den beiden prominentesten, großflächigen Räumen deutlich: Über die visuelle Argumentation entwickelt sie eine formgeschichtliche Erzählung von der klassischen Moderne vor 1933 bis zur Gegenwartskunst ab etwa 1950 und fokussiert sich gattungstypologisch auf die Malerei und Plastik. Insbesondere bei der monumentalen Gegenüberstellung von Picassos *Mädchen vor einem Spiegel* aus dem Jahre 1932 (vgl. Abb. 1) mit Fritz Winters *Komposition vor Blau und Gelb* (vgl. Abb. 2) aus dem Jahre 1955 wird diese visuelle Argumentationsfigur im Sinne des Postulats der Abstraktion exemplarisch entfaltet.

Beide Werke sind jeweils an der Stirnseite des länglichen Raumes angeordnet, und dominieren als Einzelhängung die jeweilige Wand. Diese Inszenierung impliziert in signifikanter Weise ein historisches Spiegelverhältnis, denn hierdurch wird ein lineares Entwicklungsmodell visualisiert, das zwingend teleologisch, monokausal und gattungstypologisch aufgebaut ist. Die szenografische Anordnung folgt dem anvisierten Vermittlungskonzept: Die informelle Malerei von



Abb. 1: Pablo Picasso, *Mädchen vor einem Spiegel*, 1932 an der Stirnseite des größten Raumes der Documenta von 1955, gegenüber von Fritz Winter (siehe Abb. 2) (Hege- wisch/Klüser: *Die Kunst der Ausstellung*, S. 122, Succession Picasso, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).



Abb. 2: Fritz Winter, *Komposition vor Blau und Gelb*, 1955 gegenüber von Pablo Picasso (siehe Abb. 1) (Hegewisch/Klüser: *Die Kunst der Ausstellung*, S. 122, Succession Picasso, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

Fritz Winter beerbt die klassische Avantgarde. Die Diffamierung der ungegenständlichen Kunst sowie die kulturpolitische Regression unter der faschistischen Diktatur wird mit diesem Geschichtsmodell konterkariert, das auf traditionellen kunsthistorischen Ordnungsmodi basiert. An diesem dominanten Diskursfeld der ersten drei Documenta-Ausstellungen wird die affirmative Rezeption eines universalistisch und eurozentristisch gedachten Kunstbegriffs deutlich. Die Expositionen zeigen zwar zunächst überwiegend europäische Positionen, geben aber vor, eine weltumspannende Entwicklung der Kunst zu visualisieren.

Diese Beobachtungen legen nahe, dass die Documenta der 1950er und 1960er Jahre offensichtlich mit der affirmativen Lektüre jenes oben beschriebenen kunsthistorischen Modells weitgehend den Impetus fotografischer und filmischer Medien ignoriert, die insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Praxen der künstlerischen Avantgarden sichtbar wurden und eine nachhaltige Erschütterung eben jenes formgeschichtlichen Modells vorbereiten.¹⁸ Gerade die Medien Fotografie und Film stellen mit ihrer Entwicklung und Massenmedialisierung gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen diskursdominanten,

18 Dabei soll nicht übersehen werden, dass die Documenta 1 neben der Malerei auch neue Medienformen berücksichtigte: Sie zeigte eine kleine Sektion mit Architektur-fotografien von 1905 bis 1955 sowie fotografische Künstlerporträts, zudem kam ein exklusives Filmprogramm im Filmpalast Wilhelmshöhe zur Aufführung, indem prominente in- und ausländische Filme von den 1910er Jahren bis zu den 1950er Jahren gezeigt wurden. Vgl. hierzu: Klippel: „Das Filmprogramm der ersten Documenta“; Thöner/Wissner: „Filmprogramm der documenta 1“; Wegenast: „Anziehung und Abstoßung“. Der Schwerpunkt der ersten Documenta lag jedoch im Ausstellungsensemble ganz eindeutig auf den Gattungen Malerei und Plastik.

eurozentrisch ausgerichteten Kunstbegriff der akademischen Kunstgeschichte in Frage, der auf einer Form- oder auch Stilgeschichte basiert. So hält auch Hubert Locher fest:

Für die Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte ist der Begriff des Stils schon insofern von zentraler Bedeutung, als man behaupten kann, dass sich das Fach maßgeblich über die Definition seines Gegenstandes als der Darstellung einer Geschichte des Stils der Kunst im modernen Wissenschaftssystem etablieren konnte. [...] Er bezeichnet zunächst Qualitäten der Form.¹⁹

Wenngleich die Definition des Stils als einheitlicher Ausdruck einer Epoche mittlerweile innerhalb des Fachdiskurses kritisch diskutiert wird, so wird der kunsthistorische Kanon der Geschichte der Kunst häufig weiterhin als eine sukzessionistisch-chronologische Anordnung eines *originären, spezifischen* Formenvokabulars innerhalb einer fixierbaren Zeitspanne reflektiert.²⁰ Damit verbunden sind zugleich das in der Fachgeschichte verankerte Originalitätspostulat und eine lineare Historiografie der Kunst.²¹ Vor diesem Hintergrund kann der Makrodiskurs der Documenta 11 folglich auch als Abgrenzungsbewegung verstanden werden, wobei die Ausstellung den Transformationen eines Kunstbegriffs unter den Bedingungen globaler Massenmedialisierung jenseits eines formgenealogischen Modells nachgeht. Diese Entwicklung, den Umbau von Bildordnungen der visuellen Kultur, hatten die frühen Documenta-Ausstellungen auf Grund einer dringenden notwendigen Rehabilitierung der europäischen Avantgarde nicht im Blick. Dass dabei allerdings auch tendenziell ein traditionell fundierter Kunstbegriff in den Fokus kam, der die Massenmedienkultur und ihren Impetus auf künstlerische Praxen ausblendete, wird exemplarisch an einer Ausstellung deutlich, die bereits in den 1920er Jahren diese Perspektive im Blick hatte.

Formgenealogien versus technische Reproduzierbarkeit?

Gerade an der vom *Deutschen Werkbund* 1929 initiierten Ausstellung *Film und Fotografie (FiFo)* aus dem Jahr 1929 zeigt sich dieser Umbau bildlicher Ordnun-

19 Locher: „Stil“, S. 335; und ausführlich zum Thema: ders.: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst.

20 Locher hält fest, dass mit J.J. Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) Stil zu einer kunsthistorischen Ordnungskategorie wurde. Das Paradigma Stilgeschichte sei mit Winckelmann fundiert worden und habe bis ins 20. Jahrhundert die Identität des Faches Kunstgeschichte bestimmt (vgl. Locher: „Stil“, S. 337).

21 Vgl. hierzu die ausführliche Auseinandersetzung etwa von Rosalind Krauss; Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.

gen des Kunstbegriffs, denn genau sie stellt in einer internationalen Überblicksausstellung fotografische und filmische Arbeiten sowohl aus dem Bereich der Kunst, als auch aus dem Bereich der allgemeinen visuellen Kultur ohne Hierarchisierung nebeneinander aus.²² Zwar sind auch hier die Räume traditionell länderspezifisch, national klassifiziert. Sie zeigen jeweils separiert und klar voneinander abgegrenzt Positionen aus den Niederlanden, den USA, Frankreich und Russland. Dabei ist die russische Sektion beispielsweise von El Lissitzky gestaltet, unter den amerikanischen Positionen ist unter anderem Edward Steichen zu sehen; zudem sind für Deutschland das *Bauhaus* und für die Niederlande *De Stijl* mit zahlreichen Arbeiten vertreten. Aber dennoch ist im Gegensatz zum kunsthistorischen Bildprogramm der ersten drei Kasseler Ausstellungen auffällig, dass hier die künstlerischen Praxen nicht nach einem eindeutigen formgenealogischen Modell sortiert sind. Denn gleich im ersten Raum hinter dem Eingang konfrontiert die *FiFo* den Besucher mit einem von Moholy-Nagy gestalteten visuellen Vorwort (vgl. Abb. 3).



Abb. 3: Raum 1 der Ausstellung *Film und Fotografie* gestaltet von Laszlo Moholy-Nagy (Berlinische Galerie: Stationen der Moderne, S. 238, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

Der Raum präsentiert in prologischer Funktion und unter der leitmotivischen Frage: „Wohin geht die fotografische Entwicklung?“ ein heterogenes Ensemble an Bildtypen. Gezeigt werden Beispiele aus den verschiedensten Arbeitsgebieten der Fotografie: etwa Luftbild- und Röntgenfotografien, Portraitaufnahmen, Collageformen, aber auch Fotografien aus dem Kontext der *Neuen Sachlichkeit*

22 Eskildsen/Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*; Freunde der Deutschen Kinemathek: *Film und Foto*; Graeve: „Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds“.

und des *Neuen Sehens*²³. Darüber hinaus versucht man die Visualisierungsformen der Fotografie in einem von Erich Stenger eingerichteten historischen Teil, seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, nachzuvollziehen und lotet ein breites Spektrum fotografischer Repräsentationsformen aus. In diesem Sinne kann die *FiFo* als eine der ersten Ausstellungen gelten, die sich der Fotografie nicht allein in ihren funktionalen Zusammenhängen widmet (etwa Werbung, Presse, Wissenschaft, Propaganda)²⁴, sondern auch den durch sie implizierten Wandel im Bereich der künstlerischen Praxen reflektiert.²⁵ Insofern kann sie als Bezugssystem für die Documenta 11 fruchtbar gemacht werden, denn auch diese stellt fotografische und videografische Medien im Zusammenhang mit aktuellen, zeitgenössischen Kunstpraxen aus.

Wenn der Katalog der elften Documenta in prologischer Funktion beispielsweise journalistische Fotografien von Krisengebieten und weltpolitischen Brennpunkten zeigt, um sich darauf folgend den Werken der Kunstaussstellung zu widmen, dann scheint sich auch hier eine Heterogenisierung von Bildtypen zu zeigen, die an Bildsortierungen der *FiFo* erinnern. Die einst auch in der musealen Praxis des 19. Jahrhunderts deutlich praktizierte Differenzierung zwischen Bildern der Kunst und Bildern der Alltagskultur nach den oben angeführten Kriterien kommt offensichtlich ins Wanken. Diesen Transformationsprozess, der sich im Zuge der Entwicklung autografischer, massenmedialer Aufschreibesysteme vollzieht, reflektiert Moholy-Nagy auch in seiner werkmonografischen Sektion (vgl. Abb. 4).

Er zeigt Collageformen, Portraitfotografien, aber auch Fotogramme, und reflektiert damit ganz unterschiedliche Arten von Bildtypen, etwa zwischen Abstraktion und Dokumentation im fotografischen Medium. Er fokussiert hier

-
- 23 Insbesondere das 1925 erschienene Foto-Buch *Malerei, Fotografie, Film* von Moholy-Nagy gibt Aufschluss über einen Teil des Fotobestandes der *FiFo*, denn offenbar stellte dessen Bildauswahl für die Ausstellung eine Erweiterung seines Buchkonzeptes dar (vgl. Moholy-Nagy: *Malerei. Fotografie. Film*; und auch Eskildsen/Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, S. 68ff.). Zudem bringen Franz Roh und Jan Tschichold im Anschluss an die *FiFo* 1929 ihr Fotobuch *Foto-Auge* heraus. Von der Stuttgarter Ausstellung hatten die beiden Herausgeber alles, was „als Ausdruck des neuen Zeitalters gelten kann“ ausgewählt (vgl. dazu Eskildsen/Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, S. 25; Roh/Tschichold: *Foto-Auge*).
 - 24 Eskildsen macht deutlich, dass die Fotoausstellungen nach dem ersten Weltkrieg überwiegend von der Fotoindustrie initiiert waren, zahlreiche Messen, wie etwa die *Pressa* (Köln, 1928), die Kino- und Photoausstellung: *Kipho* (Berlin 1925) thematisierten die Fotografie hauptsächlich unter angewandten, wirtschaftlichen Aspekten (vgl. Eskildsen/Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, S. 8ff.).
 - 25 Eskildsen hält fest: „Die Ausstellung ist eine Zusammenfassung der gestalterischen Fotografie der mitt- und end-zwanziger und ihrer Anwendung in der Kunst, Werbung, Propaganda und Presse unter Ausschluß der Industrie“ (Eskildsen/Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, S. 11).



Abb. 4: Arbeiten von Laszlo Moholy-Nagy auf der Ausstellung *Film und Fotografie*, Stuttgart 1929 (Berlinische Galerie: Stationen der Moderne, S. 241, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

eine Perspektive, die durch die Werkauswahl und Zusammenstellung offensichtlich das Gesamtkonzept der *FiFo* prägt: Sie wirft die Frage nach den Repräsentationsmöglichkeiten und -potentialen des fotografischen Bildes auf, indem sie beispielsweise neben journalistischer Fotografie auch Beispiele aus dem Bereich der Geisterfotografie zeigt, die zur Untersuchung ‚paranormaler Phänomene‘ angefertigt wurden. Insbesondere aber jene mit diesen Fotografien verbundenen Referentialitätspostulate werden über künstlerischen Praxen, etwa durch die fotografische Collage oder aber durch die abstrakten Fotogramme von Moholy-Nagy konterkariert. Denn diese Bildformen brechen mit den konventionellen Darstellungsmodi des Dokumentarischen, fragmentieren die Wirklichkeit durch die Zusammenfügung fotografischer Schnipsel, oder abstrahieren sie durch die direkte Belichtung des lichtempfindlichen Papiers (Fotogramme).

Ein Beispiel aus der Gattung des Portraits kann diese konträren Repräsentationsmodi erläutern: Die *FiFo* zeigt nämlich einerseits Portraitaufnahmen, die einem neusachlichen Dokumentationsmodus folgen und die Person in ihrer Ähnlichkeit wieder erkennbar ablichten (vgl. Abb. 5), andererseits aber präsentiert sie beispielsweise ein Selbstportrait von Moholy-Nagy, das eine abstrakte Bildstruktur aufweist (vgl. Abb. 6).

Beide Aufnahmen sind zwar durch ein fotografisch-indexikalisches Aufnahmeverfahren entstanden, jedoch folgt das erste dokumentarischen Konventionen, wohingegen das letztere in Form eines Fotogramms abstrakte Bildformeln aufgreift. Die dokumentarische Verweisfunktion des Fotografischen steht hier offensichtlich zur Disposition, so dass das künstlerische Experiment neben der Frage nach der Form zugleich auch Fragen nach den Dispositiven der fotografischen Repräsentation aufwirft.



Abb. 5: Hugo Erfurth, Hilde Wächter, um 1925 (Eskildsen/Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, S. 112, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

Damit ist ein weiterer diskursiver Bezugsrahmen der Documenta 11 skizziert: Neben dem Abgrenzungsdiskurs gegenüber einzelnen frühen Documenta-Entwürfen könnte die Konzeption von 2002 eben auch als Symptom jener historischen Leerstellenerfahrung verstanden werden. Nämlich als symptomatische Reaktion auf eine versäumte, fundierte Reflexion eines Kunstbegriffs im Zeitalter seiner technischen, massenmedialen Reproduzierbarkeit. Denn sie unterläuft insbesondere die auf den ersten drei Ausstellungen verfolgten kunsthistorischen Ordnungsmodi einer abstrakten, teleologischen Formgeschichte und versucht diese durch eine alternative Kontextualisierung, Auswahl und Zusammenführung medienspezifischer Werke zu ersetzen. In dieser Lesart verfolgt die Documenta 11 in ihrer medialen Fokussierung auf Foto, Film und Video die Befragung eines Bildbegriffs, der das Differenzverhältnis von Kunst und visueller Kultur, Abstraktion und Dokumentation im fotografischen Medium zur Disposition stellt – ein Diskursfeld also, das mit der Massenmedialisierung um 1900 vorbereitet wurde und bereits im Ausstellungsdiskurs der *FiFo* 1929 zu beobachten war.

Nicht zuletzt die Bezugnahme Enwezors auf die von Harald Szeemann kuratierte Documenta 5, die unter dem Titel *Befragung der Realität – Bildwelten heute*



Abb. 6: Laszlo Moholy-Nagy, Selbstbildnis (Fotogramm), 1922 (Eskildsen/Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, S. 127, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

den abstrakten, traditionell an den Gattungen Malerei und Plastik ausgerichteten Bildbegriff der frühen Kassler Kunstereignisse konterkariert, unterstreicht die Argumentation der Documenta 11. Denn auch diese befragt die Grenzbe-
reiche zwischen Kunst und visueller Kultur durch die prominente Präsentation fotorealistischer Malerei, aber auch durch die Zusammenstellung heterogener Bildwelten der visuellen Kultur, etwa aus dem Bereich der Werbung, der politischen Propaganda und der ‚Science Fiction‘-Kultur.²⁶ Damit reklamiert sie einen Bruch gegenüber den ersten Ausstellungsinszenierungen und dem formgeschichtlichen Postulat der Abstraktion. Zugespitzt formuliert, verweigert die Documenta 11 folglich eine anschauliche, formanalytische Genealogie, unterläuft traditionelle Gattungstypologien der Kunstgeschichte insbesondere durch die Inszenierung fotografischer- und videografischer Medien und befragt die Dispositive der Historiografie *einer* Geschichte der Kunst, die eurozentristisch perspektiviert ist. Darüber hinaus stellt sie durch die Dominanz des Fotografischen die Oppositionspaare von Originalität und Reproduktion zur Debatte.

26 Vgl. Documenta: Documenta 5.

Synchrone Achsen: Szenografische Ordnungen der Documenta 11

Dass die elfte Documenta versucht, eine Argumentation zu entwickeln, die jenseits traditioneller kunsthistorischer Ordnungsmodi liegt, kann zudem auf der Basis der expositorischen Auswahl und szenografischen Anordnungen veranschaulicht werden. Dabei möchte ich drei Werke ins Zentrum meiner Betrachtung stellen, die unter formalen Kriterien und auf Grund ihrer historischen Bezugnahmen in einer klassisch kunsthistorischen Systematik ohne weiteres hätten zueinander geordnet werden können:

1. Die fotografische Typologie der Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes (1959-1979) von Bernd und Hilla Becher²⁷ (vgl. Abb. 7)
2. Die 12-teilige Fotoarbeit von Candida Höfer über *Die Bürger von Calais* (2000)²⁸ (vgl. Abb. 8, 9, 10, 11)
3. Die vierkanalige Videoinstallation *Countenance* (2002) von Fiona Tan²⁹ (vgl. Abb. 12, 13, 14, 15)

Bemerkenswert ist nämlich, dass alle drei Arbeiten in mehr oder weniger expliziter Form Bezugssysteme zu den Repräsentationsformen der Neuen Sachlichkeit aufbauen. Wenngleich sie diese nicht ungebrochen nachvollziehen, arbeiten sie doch innerhalb ihrer fotografischen Inszenierung mit neusachlichen Darstellungsmodi fotografischer Objektivität, die insbesondere in den 20er Jahren konventionalisiert wurden: Die Fokussierung auf ein einzelnes Objekt, die ausgewiesene Frontalität der Objekte zur Kamera und eine spezifische Form der Präzisionsoptik, die eine Figur ganz eindeutig durch oft scharfe Konturierung von ihrem Grund abhebt. Alle drei Werke arbeiten mit montierten Bildeinheiten und zeigen teils mehr oder weniger ausgeprägt zumindest eine frontale Ansicht des Objektes: Bernd und Hilla Becher präsentieren die bei stetig gleicher Beleuchtung und durchgängig konsistentem Beobachterstandpunkt fotografierten Siegerländer Fachwerkhäuser häufig in frontaler Ansicht (vgl. Abb. 7). Candida Höfer lichtet die berühmte Rodin-Plastik zumindest teilweise in diesem Modus ab (vgl. Abb. 8, 9, 10, 11). Und auch Fiona Tan zeigt in ihren Videoportraits ihre mehr oder weniger statisch vor der Kamera stehenden Protagonisten ebenfalls meist aus frontaler Kameraperspektive (vgl. Abb. 12, 13, 14, 15).

Ganz im Sinne neusachlicher Präsentation werden hier die Figuren durch häufig scharfe Konturierung ganz eindeutig von ihrem Grund abgehoben,

27 Vgl. Dobbe: Bernd und Hilla Becher.

28 Vgl. Haudiquet: Candida Höfer.

29 Vgl. Cotter: Fiona Tan.

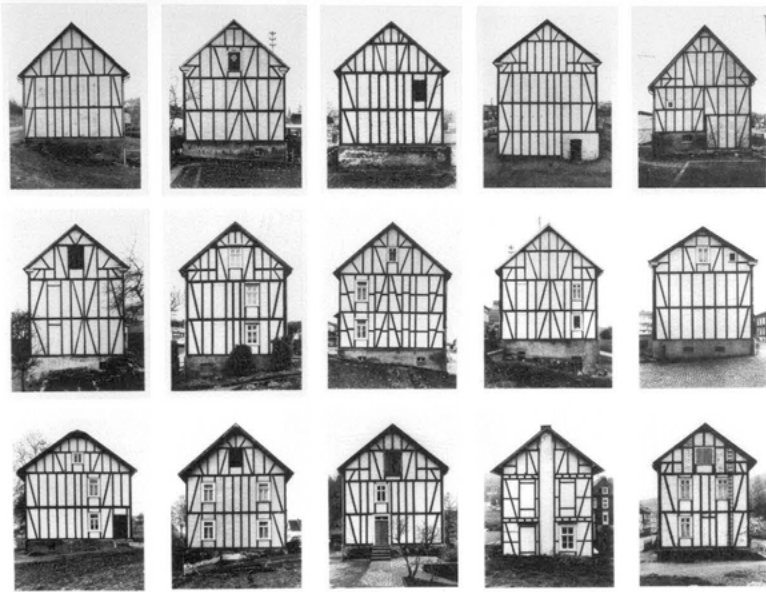


Abb. 7: Bernd und Hilla Becher: Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebiets: Giebelwände Fachwerk, 1959-1979. Die Größe der Einzelbilder beträgt jeweils 55 x 45 cm (Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5: Ausstellung, S. 191, © Bernd und Hilla Becher, 2008).

Weichzeichner und offensichtliche Filter vermieden. Darüber hinaus wird die fotografische Praxis der Bechers im foto- und kunsthistorischen Diskurs häufig in Zusammenhang mit neusachlichen Repräsentationsformen gesetzt. So etwa vergleicht man die formalen Strukturen etwa eines Renger-Patzsch oder August Sander mit ihren bildnerischen Konzepten.³⁰ Auch Fiona Tans Replik auf den Bilderatlas *Menschen des 20. Jahrhunderts* von August Sander ist für den kunst- und fotohistorisch informierten Betrachter unüberschbar³¹, insbesondere durch ihre Gliederung der Berliner Gesellschaft in unterschiedliche Berufsgruppen (Arbeiter, Handwerker, Angestellte etc.) und soziale Gruppen (Senioren, Paare, Familien, Singles etc.). Darüber hinaus ließe sich Candida Höfer durch ihr konzeptuelles Vorgehen in Zusammenhang mit neusachlichen Repräsentationsmodi bringen: Indem sie die Abgüsse der Rodin-Skulpturen an den unterschied-

30 Vgl. bspw. Lange: „August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher“, S. 11-22; und auch: Steinhäuser: Industriephotographie; Institut für Auslandsbeziehungen: Distanz und Nähe (mit einem Beitrag von Wulf Herzogenrath, der ebenfalls dieser Traditionslinie nachgeht).

31 Vgl. Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5. Ausstellung, S. 586ff.



Abb. 8 (links): Candida Höfer: Place de l'Hôtel de Ville Calais II, 2000. Die Angaben zu den Bildgrößen variieren zwischen Documenta-Katalog (Documenta11_Plattform 5: Ausstellungsorte) und dem angegebenen werkmonografischen Katalog von Candida Höfer, dem die hier abgedruckten Bildzitate entnommen sind. Das Bildformat auf der Documenta 11 hatte überwiegend eine Größe von 152 x 152 cm (Haudiquet: Candida Höfer, S. 16, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

Abb. 9 (rechts): Candida Höfer: Place de l'Hôtel de Ville Calais III, 2000 (ebd., S. 17, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).



Abb. 10 (links): Candida Höfer: Villa Medici Roma, 2001 (ebd., S. 21, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).

Abb. 11 (rechts): Candida Höfer: NY Carlsberg Glyptothek Copenhagen, 2000 (ebd., S. 81, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008).



Abb. 12, 13, 14: Die Abbildungen zeigen drei Filmstills der Videoinstallation *Countenance* von Fiona Tan, 2002 (Postkarten Documenta 11). Die einzelnen gefilmten Portraitaufnahmen werden jeweils für eine Dauer von 20 Sekunden gezeigt. Die Installation besteht aus zwei Räumen, wobei ich mich hier vorwiegend auf den Hauptraum beziehe, in dem drei parallel nebeneinander montierte Videoprojektionen, deren Ausgangsmaterial auf 16mm-Film basiert, in der Größe von 190 x 142 cm zu sehen waren, vgl. auch Installationsansicht Abb. 15.



Abb. 15: Installationsansicht der Videoinstallation *Countenance* von Fiona Tan, 2002, die eine der drei parallel nebeneinander montierten Projektionsflächen zeigt, vgl. Abb. 12, 13, 14 (Sadowsky: Fiona Tan, S. 135).

lichen Orten ihrer Aufstellung aus diversen Perspektiven fotografiert, schafft sie im Sinne neusachlicher Bildpraxis eine Querschnittsdarstellung, die zugleich an die fotografischen Bildreihen ihrer Lehrer Bernd und Hilla Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie erinnert. Freilich unübersehbar ist dabei der selbstreflexive Bruch mit dem Dogma enzyklopädischer fotografischer Kompendien, denn ganz im Gegensatz zu ihren Lehrern bricht sie mit einem immer gleichen Beobachterstandpunkt gegenüber dem Objekt zu Gunsten einer Variabilität der perspektivischen Ansicht. Dennoch zeigen die angeführten Aspekte, dass hier Bezugssysteme zwischen den Werken unter formalanalytischen Kriterien hätten aufgebaut werden können, die kunsthistorisch ihre Ankerpunkte in den 20er Jahren finden. Traditionell kunsthistorische Ordnungsmodi, etwa Klassenzuordnungen (Höfer - Bechers) oder aber auch Formgenealogien (Bechers - Sander, Tan - Sander) hätten deren zusammenhängende Präsentation begründen können. Doch genau diese Zuordnungen vermeidet die Documenta 11: Weder kunstgeschichtliche Bezugnahmen auf Epochen- oder Stilmodelle (hier wahlweise die fotografische Neue Sachlichkeit), noch künstlerbiografisch motivierte Klassengenealogien bilden die expositorischen Ordnungskategorien.

Die ideologiekritische Syntax

Wie an den vorangegangenen Aspekten deutlich wird, vermeidet die Documenta 11 innerhalb ihres Makrodiskurses folglich traditionell kunsthistorische Argumentationsgänge. Vielmehr diversifiziert und transformiert sie die traditionelle Lektüre der Werke durch alternative Lesarten und arbeitet damit einem universalistischen Kunstbegriff entgegen. Folgt man Terry Eagleton, dann lässt sich genau aus jenem Motiv ein ideologiekritisches Moment ableiten, denn eine Ideologie zeichnet sich in seiner Perspektive durch eine allgemeingültige, nicht hintergehbare Deutungshoheit aus:

Ein wichtiger Kunstgriff, durch den ideologische Legitimation erzielt wird, ist ihre Universalisierung und Verewigung. Werte und Interessen, die an bestimmte Orten und Zeiten gebunden sind, werden als Werte und Interessen der ganzen Menschheit vermittelt.³²

An der expositorischen Anordnung der Documenta 11 kann deutlich werden, dass sie im Gegensatz zum Postulat einer „Abstraktion als Weltsprache“ kritisch an totalisierenden Erzählungen arbeitet. Durch die Öffnung des kunsthistorischen Diskurses erhebt sie gerade nicht den Anspruch auf Universalisierung.

32 Eagleton: Ideologie, S. 69.

Sowohl Enwezor³³ als auch Basualdo setzen sich in ihren Beiträgen zur Documenta 11 mit den ideologischen Mechanismen von Ausstellungsinszenierungen auseinander. Basualdo beschreibt diese dispositive Struktur als

Festsetzung eines künstlerischen Kanons und Inszenierung von Einschluss- und Ausschlussmechanismen, über die der Kanon sich Beständigkeit sichert. Diese Mechanismen definieren ausdrücklich die Ordnung der Chronologien, um stillschweigend eine hierarchische Struktur zu errichten, die Geografien abgrenzt und Wertekriterien aufstellt.³⁴

An der Ausstellungsinszenierung der Bechers kann exemplarisch der reflexive Umgang mit kanonischen Positionen verdeutlicht werden. Denn sie werden entgegen einer konventionellen Systematik im Kulturbahnhof in einen Urbanismus-Diskurs eingebunden, der das Thema von Provinz und Metropole, Zentrum und Peripherie in den Blick nimmt (vgl. Abb. 16). Um dieses Diskursnetz innerhalb globalisierungskritischer Perspektiven vielfältig aufzuspannen, werden die fotografischen Tableaus der Bechers nicht zufällig in einem der zentralen Räume im Erdgeschoss des Kulturbahnhofs präsentiert. Er bildet den Übergang zum größten Ausstellungsraum auf dieser Gebäudeebene und nimmt qua Fotografie und Plastik das Thema Urbanisierung multiperspektivisch in den Blick und bettet die Bechers in eine alternative Lektüreperspektive ein: Die utopischen Stadtmodelle des aus dem Kongo stammenden Künstlers Bodys Isek Kingelez wirken durch ihre Vielfarbigkeit und imaginären Architekturen wie ein fiktionales Kontrastprogramm zu den schwarz-weißen Fachwerkfassaden der mitteldeutschen Provinz. Ihm gegenüber sind die Fotografien des in Neu-Delhi lebenden Inders Ravi Agarwal zu sehen, der sich in der hier präsentierten Reihe primär dem Thema Arbeit, aber auch dem Landleben widmet. Seine Aufnahmen entstanden überwiegend im Staat Gujarat und in Neu-Delhi. Die Arbeit



Abb. 16: Grundriss Kulturbahnhof, Documenta 11, 2002 (Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5: Ausstellungsorte, S. 85. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Documenta GmbH).

33 Enwezor: „Black Box“.

34 Basualdo: „Die Enzyklopädie von Babel“, S. 60.

bildet sowohl topografisch, als auch thematisch ein kontrastives Pendant zu der Inszenierungsform der Düsseldorfer Fotografen. Zudem stehen die Tableaus der Bechers den Fotografien des Südafrikaners David Goldblatt diametral entgegen, der die Hauptstadt in seiner Fotoreihe *Jo'burg Intersections, 1999 - 2002* in ihren Gegensätzen von Reichtum und Armut, ‚gated communities‘ und Townships ins Bild setzt. Die weiteren Positionen dieses den Bechers vorgelagerten Raumes, etwa die plastischen Entwürfe von Isa Genzken für alternative Berliner Gebäude, aber auch William Egglestons fotografische Kartografie US-amerikanischer Staaten, rahmen die Auseinandersetzung mit den topografischen und auch politischen Anordnungen urbaner Zentren und ihren Bezugnahmen auf die Peripherie, setzen das Wechselverhältnis der beiden Bezugsgrößen in der szenografischen Ordnung der Ausstellung kritisch ins Bild. In dieser Form der Anordnung wird deutlich, dass es ganz offensichtlich nicht um die Kontextualisierung der Bechers im Rahmen neusachlicher Traditionen geht, und auch nicht darum, über ihr fotografisches Werk der 60er und 70er Jahre, die zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit den Themen um Provinz und Metropole entweder historisch oder aber formal zu genealogisieren. Vielmehr verfolgt der Makrodiskurs eine Perspektive, die durch die Zusammenführung afrikanischer, asiatischer, amerikanischer und europäischer Perspektiven punktuelle Bezugnahmen auf eine globale Thematik eröffnet und zunächst eine westlich-eurozentrische Sicht als hegemoniale Perspektive versucht zu vermeiden. Freilich mögen sowohl die Fotografien der Bechers, als auch die Arbeiten von Constant, die genau ein Stockwerk höher im größten Raum des ersten Geschosses prominent inszeniert sind, den kunsthistorischen Diskurs bedienen. Denn als häufig rekapitulierte Positionen der 1950er bis 1970er Jahre zählen sie mittlerweile zum Kanon der Fachgeschichte. Deren Kontextualisierung mit den genannten, unkanonischen Werken und auch die von der Documenta fokussierte Lektüreperspektive, die sich mit einer globalisierten, urbanen Ökonomie, deren Infrastruktur, ihren Märkten und Verbindungslinien zu anderen Städten auseinandersetzt, verlagern allerdings den traditionell kunsthistorischen Diskurs in eine ideologiekritische Perspektive.³⁵ Der enzyklopädische Anspruch einer visuellen Kartografie der Siegerländer Provinz und auch ihre formale Genese werden im Kontext mit den anderen Werken zumindest als eine europäische, deutsche Perspektive veranschaulicht. Die Ausstellung führt mittels der separaten Inszenierung der Bechers im vorgelagerten Raum und deren Konfrontation mit einer Vielzahl weniger etablierter Positionen den Kanon der Kunstgeschichte als relatives Deutungsraaster vor Augen. Darüber hinaus vermeidet man die chronologische Einordnung der Bechers als Vertreter der Konzeptkunst der 60er und 70er Jahre, indem man sie gerade nicht mit Hanne Darboven im Fri-

35 Vgl. hier als Teil des Diskursnetzes auch Simone: „Die globalisierte urbane Ökonomie“; Silva: Urban Imagineries from Latin America.

dericianum konfrontiert. Die ideologiekritische Syntax der Documenta 11 umfasst folglich einen reflexiven Umgang mit dem Kanon der Kunstgeschichte und einen Kunstbegriff, der die gesellschaftliche Teilhabe von Kunst jenseits von einem Autonomieanspruch zur Diskussion stellt.

Auch bei Candida Höfer lässt sich die Verlagerung der Diskursebenen beobachten: Ehemals Studentin bei Bernd Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie, werden ihre Fotografien eben auch nicht in einer nationalen Kunst- und Formgeschichte der sog. ‚Becher-Schule‘ integriert, sondern an einem ganz anderen Ort, nämlich in der Binding Brauerei, gezeigt, direkt neben dem ideologiekritischen Fotografie-Text-Kompendium *Fish Story* von Allan Sekula³⁶ (vgl. Abb. 17). Auch hier wird der formgeschichtliche Bezug zu den Präzisionsoptiken der Neuen Sachlichkeit und zu ihren Lehrern vermieden, vielmehr steht die Befragung eines Bildbegriffs zwischen industriellem und postindustriellem Zeitalter, zwischen Produktion und Reproduktion zur Debatte. Direkt neben einer der wichtigsten Werke der Documenta 11 positioniert, erfährt die Fotoreihe von Candida Höfer eine spezifische Bedeutungszuschreibung. Bei Eintritt in die Binding Brauerei wird die Besucherin in Laufrichtung direkt in den großflächigen Ausstellungsraum gegenüber dem Eingang geführt, der in sechs Parzellen unterteilt ist und sich ausschließlich der Arbeit *Fish Story* von Sekula widmet. Innerhalb des gesamten Ausstellungsgebäudes nimmt diese Arbeit, verglichen mit der zur Verfügung stehenden Ausstellungsfläche für einzelne Kunstwerke, den größten Raum ein. Sie steht in der szenografischen Ordnung in direkter Nachbarschaft zum links gelegenen Raum von Candida Höfer und stiftet damit einen Kontext, der die Lektüre der *Bürger von Calais* auf makroskopischer Ebene in ganz spezifischer Weise konnotiert. Denn Allan Sekula geht in seiner Fotoarbeit geopolitischen Strukturen innerhalb der maritimen Ökonomie nach, dabei werden die Frachtcontainer zum Symbol des kapitalistischen Welthandels, der über die Schifffahrt abgewickelt wird. Sekula setzt das Meer, die Küsten und Werften als Wirtschaftsraum ins Bild, und thematisiert damit die Arbeitsbedingungen, den globalen maritimen Warentransport, die Automatisierung der Arbeit und das Leben in den Werften, aber auch die Standortverlagerungen in Billiglohnländer und die damit einhergehenden sozialen und arbeitsmarktpolitischen Veränderungen lokaler und globaler Infrastrukturen. Zu seinen fotografischen Sequenzen montiert er Texte, die das Abstraktionsniveau dieser kapitalistischen Transformationsprozesse verdeutlichen sollen, die mit dem bloßen Auge bzw. der Kamera allein nicht mehr nachvollziehbar erscheinen. Durch die direkte Nachbarschaft mit dieser Arbeit werden auch die Fotografien von Candida Höfer mit der Thematik des globalen Welthandels konfrontiert. Die Aufnahmen der Skulpturen fertigte sie unter anderem in Calais, Basel, Paris, Rom, New York,

36 Zum Werk siehe: Sekula: Seemansgarn.



Abb. 17: Grundriss Binding Brauerei, Documenta 11, 2002 (Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5: Ausstellungsorte, S. 118. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Documenta GmbH).

Seoul und Tokyo an. An diesen Orten sind durch die Möglichkeit der skulpturalen Reproduktion Abgüsse der berühmten Skulptur zu sehen. Teilweise im öffentlichen Raum, teilweise im musealen Kontext präsentiert, stellt Höfers fotografisches Kompendium die Globalisierung des Kunstmarktes im internationalen Kontext dar. Ihre komparatistische Zusammenstellung inszeniert die Plastiken als Teil der musealen und öffentlichen Ordnung in Asien, Europa und den USA und macht zugleich einen hegemonialen Kanonisierungsprozess der europäischen Kunst im globalen Kontext sichtbar: Der Prototyp der modernen Plastik, Rodins *Bürger von Calais*, wird global vertrieben und international als ‚reproduziertes Original‘ rezipierbar.

Und auch die letzte Arbeit, die Videoinstallation *Countenance* von Fiona Tan, legt durch die Präsentation im Fridericianum keine formanalytische Einordnung unter neusachlicher Perspektive nahe, wenngleich sie mit diesem Präsentationsmodus genauso wie Candida Höfer durchaus in Verhandlung steht. Auch hier schlägt die syntaktische Struktur des Ausstellungsparcours eine alternative Lektüre vor (vgl. Abb. 18): Im zweiten Stock des Ausstellungsgebäudes sind lediglich drei Videoinstallationen zu sehen. Zusammen mit Fiona Tan bilden die Werke von Shirin Neshat und Chantal Akerman eine gemeinsame Diskursplattform. Alle drei Positionen verbinden ganz augenscheinlich Fragen der gesellschaftlichen Marginalisierung. Zwar nähern sich die Künstlerinnen dieser Thematik mit durchaus unterschiedlichen Perspektiven, gemeinsam ist ihnen jedoch die Auseinandersetzung mit den Selektionsmechanismen sozialer und politischer Ordnungen. Die 19 Monitore innerhalb der Installation *From the other Side* (2002) von Akerman visualisieren unterschiedliche Grenzkonflikte an der mexikanisch-US-

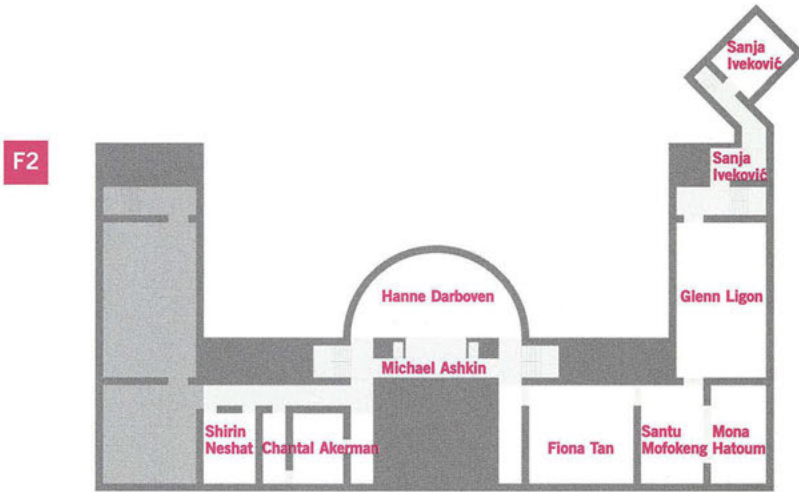


Abb. 18: Grundriss Fridericianum, 2. Stock, Documenta 11, 2002 (Documenta/Fridericianum: Documenta11_Plattform 5: Ausstellungsorte, S. 33. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Documenta GmbH).

amerikanischen Grenze. Die gezeigten Flüchtlingsszenen stellen in kondensierter Form die hegemoniale Ordnung des reichen US-amerikanischen Nordens gegenüber den marginalisierten südamerikanischen Staaten kritisch zur Disposition. In Shirin Neshats zweikanaliger Videoprojektion *Tooba* (2002) geht es zwar nicht um nationale Territorialansprüche, dafür aber um die Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau vor dem Hintergrund einer hierarchischen Gesellschaftsordnung. Neshat beschäftigt sich in ihren Werken in vielfältiger Weise mit dem Iran und seiner traditionell patriarchalisch strukturierten Gesellschaft. So setzt auch die auf der Documenta gezeigte Videoinstallation in mythologisch aufgeladener Inszenierung das Spannungsverhältnis einer Frau gegenüber einer Gruppe von Männern in Szene. Unter einem Baum stehend, der sich zentral in der Mitte eines von einer Mauer umgebenen einsamen Grundstücks befindet, verharrt sie statisch, während sie sukzessive von der Gruppe schwarz gekleideter Männer umzingelt wird. Es bleibt offen, ob sich die Protagonistin in der Einöde der Landschaft in einer eigentlich marginalisierten Position befindet, oder aber das Zentrum des Geschehens bildet, ob sie das ausgeschlossene, subalterne Element einer patriarchalen Ordnung darstellt, oder aber gerade deren Mittelpunkt konstituiert. Hier wird offenbar mit einer symbolisch aufgeladenen Bildsprache die Geschlechterdifferenz verhandelt. Die Frage nach der Marginalisierung oder aber Mystifizierung von Frauen in patriarchalen Gesellschaften wirft auch Fragen ihrer gesellschaftlichen Exklusion und Inklusion auf. Dieses Diskursfeld, wenngleich mit einer anderen Perspektivierung, ist auch in der Arbeit von Fiona Tan wieder zu finden: Mit ihren Videoportraits, die sie systematisch nach sozia-

len Kriterien ordnet, thematisiert sie die Selektionsmechanismen fotografischer Archive, deren mediale und gesellschaftliche Bedingtheit. Deutlich wird, dass die archivarische Ordnung und die Medien ihrer Archivierung zugleich auch immer eine spezifische Exklusivität bedingen. Die räumliche Anordnung der drei Videoarbeiten, die mit jeweils dokumentarischen Darstellungsformen arbeiten, die durch die mediale Präsentation zugleich reflektiert werden, legen folglich eine ideologiekritische Lektüre nahe, indem sie allgemeinverbindliche Diskurse (Nationalstaaten, dominierende Geschlechterverhältnisse, stereotype soziale Klassifizierungen, kanonische Ordnungen) reflektierend ins Bild setzen. Die Arbeit von Fiona Tan ist damit in ein diskursives Netzwerk eingebunden, das zugleich das Werk konnotiert.

Die makroskopische Struktur, die diskursive Syntax der Ausstellung also, provoziert augenscheinlich eine Gegenlektüre zu einem autonomen Kunstbegriff und bildet einen tragenden Argumentationsgang der Ausstellungsinzenierung der Documenta 11. Denn gerade in dieser alternativen Kontextualisierung eröffnen sich neue Bezugssysteme und Konnotationen: Die Bechers erfahren eine Relektüre, die eine traditionell kunsthistorische Einordnung unterläuft, Candida Höfer und Fiona Tan sind einem ideologiekritischen Diskurs unterworfen.

Ausstellungsdiskurs und bildliche Widerständigkeit

Verlagert man nun den Blick von der syntaktischen Ebene des Ausstellungsdiskurses auf die Ebene der Werke, im Sinne der Mikro-Makro-Perspektive also auf die mikroskopische Ebene, dann treten ihre widerständigen Potentiale deutlich vor Augen. Interessant ist nämlich, dass sie selbst Reibungsflächen gegenüber dem ausgewiesenen politisch angelegten Ausstellungsdiskurs bilden: Die zeitgenössischen Arbeiten etwa von Fiona Tan und Candida Höfer stellen in ihrer eigenen Bildstruktur Reflexionsflächen kunsthistorischer Paradigmen dar. Sie befragen ganz offensichtlich den historiografischen Diskurs um eine Geschichte der Kunst und gehen insofern nicht allein in den globalisierungskritischen, postkolonialen Diskursen der Documenta auf. Denn sie selbst stehen zugleich auch in Verhandlung mit ihrer eigenen Geschichte als Exemplare *einer Geschichte der Kunst*, die sich unter anderem über die Klassifikationen von Form bzw. Stilgenealogien, Gattungstypologien und die Differenz von Original und Reproduktion bestimmt.

Betrachtet man Fiona Tans dreikanalige Videoprojektion im Hauptraum der Installation, so wird deutlich, dass sie den Sachlichkeitspathos des August

Sanderschen Bilderatlas mit einer subjektiven Lesart konterkariert.³⁷ Indem sie für einige Sekunden ihre Modelle jeweils statisch vor der Kamera stehend abfilmt, markiert sie die Zeitlichkeit des fotografischen Moments. Zunächst wirken die Bilder wie fotografische Porträts, jedoch offenbart sich das vermeintlich statische Bild sukzessive als ein bewegtes. Nämlich dann, wenn die Protagonisten von Zeit zu Zeit innerhalb des bewegten Videobildes im wahrsten Sinne des Wortes aus der Rolle fallen, nicht mehr statisch verharren können, dann und wann mit den Füßen tippeln, grinsen, sich zeigen, den Habitus des Portraitierten verlieren und dabei die statische Persona, den Prototypen des Portraitierten als medientechnisch-apparative Bedingung entlarven. Die vermeintliche Objektivität eines neusachlichen Darstellungsmodus wird folglich durch die Offenbarung der apparativen, raum-zeitlichen Repräsentationsbedingungen unterlaufen. Die Präzisionsoptik der Neuen Sachlichkeit wird damit als eine dispositive Struktur der fotografischen Apparatur markiert und stellt zugleich eine Formgeschichte der Kunst als eine Abfolge originären Formvokabulars zur Disposition. Gleichzeitig aber steht auch die Montage als ein kompilatives Element des fotografischen Dispositivs zur Debatte, über das unkalkulierbare Selektions- und Kompilationsmöglichkeiten innerhalb eines Bildarchivs geschaffen werden. Fotografische Medien als *verschärfte* Bedingung der Möglichkeit eines vergleichenden Sehens sind hier offenbar ins Bild gesetzt und befragen damit auch die Bedingungen einer Formgeschichte der Neuen Sachlichkeit, die als Selektionsgeschichte einen Bildvergleich zu allererst möglich macht.

Hatte noch die Documenta 6 eine eindeutige Unterscheidbarkeit der neuen Medien nahe gelegt und sowohl ihren Ausstellungsparcours als auch den Katalog weitgehend traditionell in Gattungstypologien unterteilt, so arbeitet offensichtlich die Documenta 11 auch diesen Klassifikationen entgegen. Wurden nämlich bei der sechsten Documenta Ausstellungssektionen mit gattungsspezifischem Fokus gebildet (Foto, Film, Video, Malerei, Plastik etc.), so zeigt sich gerade an der Arbeit von Fiona Tan exemplarisch, dass diese Unterscheidung im Hinblick auf ihr Werk problematisch wird. Offenbar geht es bei *Countenance* weniger um die Auseinandersetzung mit Gattungsdifferenzen als vielmehr um Aspekte der medialen Repräsentation *zwischen* Stasis und Bewegung, *zwischen* Fotografie und Film. Auch hier zeigt sich, dass die Frage um traditionelle Gattungsunterscheidungen durch Fragen um die fotografische Medialität erweitert oder gar abgelöst wird. Zugleich erscheint bemerkenswert, dass Fiona Tan auf ein Werk zurückgreift, das paradigmatisch für die Klassifikationspraxen der visuellen Kultur steht. Auch hier zeichnet sich ein Transformationsprozess

37 Siehe auch hierzu den aus dem Off gesprochenen Text der Künstlerin, der im Vorraum der dreikanaligen Videoprojektion zu hören ist. Er beschreibt den Entstehungsprozess, stellt Fragen an Selektionsmechanismen und Typologisierungsverfahren (vgl. näher: Sadowsky: Fiona Tan, S. 82ff.).

ab: Denn sie selbst arbeitet mit einem reflexiven, reproduktiven, technischen Verfahren und steht in Verhandlung mit einer mittlerweile auch in der Kunstgeschichte kanonisierten Position, der der Status eines originären Werks zugesprochen wird. Das Originalitätspostulat wird mit dieser Strategie unterlaufen, denn sie fragt nach den Bedingungen seiner bildlichen Konstitution und dekonstruiert das Sandersche Bildarchiv als dispositive Struktur. Dabei arbeitet sie mit der Ambivalenz von Original und Reproduktion, indem sie sich einerseits auf ein klassisches Werk bezieht und zugleich durch die reflexive Strategie von diesem abgrenzt.

Auch Höfer stellt die Präzisionsoptik der Neuen Sachlichkeit in ihrer compilativen Zusammenführung der Rodin-Skulpturen zur Disposition. Die zwölf ausgestellten großformatigen Fotografien, wovon hier nur vier gezeigt sind, lichten die Plastiken aus ganz unterschiedlichen Perspektiven ab. Hier wird der Kontext des Textes gleichsam ins Bild gerückt, denn die Objekte werden nicht vor neutralem Hintergrund, und nicht allein in frontaler Ansicht im Sinne einer neusachlichen Formgenese vermeintlich objektiviert. Ganz im Gegenteil: Die Bilder stellen durch die Präsentation der Objekte genau jenen neusachlichen Darstellungsmodus als einen konstruierten Raum und damit als dispositive Struktur der fotografischen Apparatur dar. Bei dieser von Höfer gewählten Bildinszenierung geht es nicht mehr darum, die Originalität des Werkes zu thematisieren, nicht mehr darum, die innovativen Qualitäten der plastischen Modulation zu zeigen, sondern vielmehr darum, im vergleichenden Blick der Einzelbilder, die unterschiedlichen Ansichten und Kontexte der jeweiligen Skulpturen als bedeutungskonstituierend zu verbildlichen. Die Fotografie als eine den Bildausschnitt konstituierende Instanz, als eine die perspektivische Ansicht generierende Apparatur wird hier als dokumentarische Größe thematisch. Zugleich stellt Höfer das Werk im Prozess seiner Kanonisierung dar, nämlich einerseits durch die enzyklopädische Aufnahme der unterschiedlichen Standorte und damit als Ausweis seiner globalen Bedeutsamkeit im internationalen Kontext, andererseits aber auch durch die Wahl des Mediums Fotografie. Die Künstlerin setzt hiermit die Fotografie als Kanonisierungsinstanz der Kunstgeschichte gleichsam ins Bild, zeigt aber auch, wie bedeutungsvariabel das einst in der Neuen Sachlichkeit als ausgewiesen objektiv geltende Medium ist. Darüber hinaus ist auch hier durch die Montage der Bilder innerhalb des zwölfteiligen Zyklus das vergleichende Sehen als eine Reflexionsinstanz formgenealogischer Heuristik kritisch ins Bild gesetzt. Zudem sind, ebenso wie bei Fiona Tan, die verschärften Bedingungen der Möglichkeit von Reproduktion jenseits eines Originalitätsparadigmas thematisch. Sie werden doppelt reflektiert ins Bild gesetzt, denn bereits in Rodins plastischen (Re-)Produktionsver-

fahren ist um 1900 jenes Spannungsfeld von Originalität und Reproduktion angelegt.³⁸ Hier geht es also weniger um einen gattungstypologischen Diskurs, sondern vielmehr um die Frage der Reproduktion in Abgrenzung zum Original. Denn die reproduzierbare prototypische moderne Plastik, der jedoch der Status eines Originals zugesprochen wird, ebenso wie Sanders Bilderatlas, ist als fotografische Reproduktion nochmals gedoppelt. Die Frage um Original und Abbild wird folglich im Bild selbst thematisch.

Deutlich wird hier zweierlei: Die Arbeiten sind einerseits eingebunden in die syntaktische Struktur des Ausstellungsdiskurses, und fungieren dabei als Beispiele des beschriebenen Makrodiskurses, der ein Gegenmodell zu einer sukzessionistischen, diachronen Geschichte der Kunst entwirft, die einst noch die frühen Documenta-Ausstellungen im Blick hatten. Andererseits aber eröffnen sie als Einzelobjekte eine mikroperspektivische Sicht und entfalten auf je unterschiedliche Weise ein Spannungsfeld zur Syntax der Ausstellung. In die Werke von Tan und Höfer schreibt sich ein Transformationsprozess ein, der offenbar den medialen Repräsentationstechniken der visuellen Kultur Rechnung trägt und den Umbau eines autonomen Kunstbegriffs unter den Bedingungen (massen-)medialer Reproduktion kritisch reflektiert. Wollte man der elften Documenta vorwerfen sie vereinnahme die Kunst mit ihrem politisierenden gesellschaftlichen Anspruch, so bilden doch die genannten Werke eine reflexive Spiegelfläche. Der Makrodiskurs verlagert sich in die Bilder selbst, um dort kritisch reflektiert zu werden. Mit dieser Perspektive stehen sie der syntaktischen Struktur der Ausstellung widerständig entgegen, bringen eine reflexive Lektüreperspektive ins Spiel.

Es ist zu fragen, ob sich im Diskursfeld der Documenta 11 tatsächlich auch ein (nicht nur) kunsthistorischer Paradigmenwechsel abzeichnet, der viel beschworen unter dem Titel ‚iconic turn‘ oder ‚pictorial turn‘ firmiert und möglicherweise als ein Umbau einst vergleichsweise verbindlicher Bildordnungen der Kunst und ihrer historiografischen Schichtungen zu konzeptualisieren wäre. Dieser Transformationsprozess stünde damit monolinearen und monokausalen Erzählungen des Kunst-Bildes diametral entgegen und öffnet das Feld einem polykausalen Netz von medien- und bildwissenschaftlichen Begründungszusammenhängen, losen Enden, gleichzeitigen und ungleichzeitigen, hoch differierten Bildlichkeitskonzepten der Kunst der Moderne, die unter den Bedingungen einer sich massenmedialisierenden Kultur entstehen. Zwar bietet das Diskursfeld Documenta 11 eine Form der tendenziell ideologiekritisch orientierten Gegenlektüre gegenüber traditionell kunsthistorischen Paradigmen, die jedoch zumindest mit den vorgestellten Werken nicht bruchlos in eins fallen

38 Becker: „Auguste Rodin and Photography“; siehe auch Krauss’ kontrovers diskutierte Auseinandersetzung mit Rodin: Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, S. 197ff.

kann. Denn die vorgestellten Arbeiten kokettieren in ihrer bildlichen Widerständigkeit sowohl mit kunsthistorischen Formgeschichten genauso, wie sie mit den Geschichten medialer Dispositive der visuellen Kultur in Verhandlung stehen. Damit werfen sie offenbar verschiedene Anker in unterschiedliche historiografische Ordnungsmodi.

Allemaal zeigt sich an den Beispielen, dass eine schlichte Abkehr von einer kontinuierenden ‚Geschichte der Kunst‘ nicht unbedingt einfach ist. Die Ausstellung bedarf – wenn auch in häufig impliziter Form – des Kanons, der die Reibungsfläche des Makrodiskurses bildet. Wie auch Rosalind Krauss bereits konstatierte: Schon die Avantgarde verweist mit ihrem vermeintlichen Originalitätsparadigma und Ismen-Diskurs auf Topoi der Stilgeschichte, obwohl sie sich doch mit dem Postulat des Neuen, mit der Geste eines radikalen Bruchs vom Alten, abkehren wollte.³⁹

Literatur

- Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt a. M. 2006.
- Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York 1996.
- Basualdo, Carlos: „Die Enzyklopädie von Babel“, in: Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5. Ausstellung, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 56-62.
- Becker, Jane R.: „Auguste Rodin and Photography. Extending the Sculptural Idiom“, in: Kosinski, Dorothy (Hrsg.): The Artist and the Camera. Degas to Picasso, Ausstellungskatalog, Dallas Museum of Art, New Haven u.a. 2000, S. 91-115.
- Berlinische Galerie (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie Berlin, Berlin 1989.
- Bürger, Peter: „Was zerstreut wirkt, zwingt zu aufmerksamer Betrachtung. Aufklärung jenseits von ästhetischer Autonomie und politischem Engagement. Der neue Kunstbegriff der Documenta 11“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.07.2002.
- Cotter, Suzanne (Hrsg.): Fiona Tan. Countenance, Ausstellungskatalog, Museum Modern Art Oxford, Oxford 2005.
- Dobbe, Martina: Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser, Siegen 2001 (Museum für Gegenwartskunst Siegen, Schriftenreihe 1).

39 Vgl. Krauss' Auseinandersetzung mit der Avantgarde in: Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne.

- Documenta (Hrsg.): Documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Kassel 1972.
- Documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.): Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002.
- Documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.): Documenta 11_Plattform 5: Ausstellungsorte, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002.
- Eagleton, Terry: Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart 1993.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): Créolité and Creolization. Documenta 11. Plattform 3, Ostfildern-Ruit 2003.
- Enwezor, Okwui: „Black Box“, in: Documenta/Museum Fridericianum: Documenta11_Plattform 5. Ausstellung, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42-56.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): Demokratie als unvollendeter Prozess. Documenta 11. Plattform 1, Ostfildern-Ruit 2002.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): Experimente mit der Wahrheit. Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung, Ostfildern-Ruit 2002.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): Under Siege: Four African Cities: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta 11. Plattform 4, Ostfildern-Ruit 2002.
- Eskildsen, Ute/Horak, Jan-Christopher (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der internationalen Werkbundausstellung ‚Film und Foto‘ 1929, Stuttgart 1979.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): Film und Foto. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbundes, Stuttgart 1929. Rekonstruktion des Filmprogramms, Berlin 1988.
- Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts (Hrsg.): Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Museum Fridericianum Kassel, München 1955.
- Graeve, Inka: „Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds. Film und Foto, Stuttgart 1929“, in: Berlinische Galerie (Hrsg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie Berlin, Berlin 1989, S. 236-276.
- Grasskamp, Walter: „Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955“, in: Hegewisch, Katharina/Klüser, Bernd (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt 1991, S. 116-125.
- Greenberg, Clement: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. v. Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997.
- Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, 2 Bände, München 1962.

- Haftmann, Werner: „Einleitung“, in: Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts (Hrsg.): Documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, Museum Fridericianum Kassel, München 1955, S. 15-25.
- Haudiquet, Annette (Hrsg.): Candida Höfer. Zwölf – Twelve, Ausstellungskatalog, Musée des Beaux-Arts Calais, München 2001.
- Hegewisch, Katharina/Klüser, Bernd (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung, Frankfurt a. M. 1991.
- Hensel, Thomas/Köster, Andreas: Einführung in die Kunstwissenschaft, Berlin 2005.
- Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Distanz und Nähe. Fotografische Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Simone Nieweg, Thomas Ruff, Jörg Sasse, Thomas Struth und Petra Wunderlich, Ausstellungskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, Stuttgart 1992.
- Kimpel, Harald: Documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997.
- Klippel, Heike: „Das Filmprogramm der ersten Documenta“, in: Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hrsg.): Archive in Motion. 50 Jahre Documenta, Göttingen 2005, S. 86-91.
- Krauss, Rosalind: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam 2000.
- Lange, Susanne: „August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen“, in: dies. (Hrsg.): August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen, Ausstellungskatalog, Fotografische Sammlung/Stiftung SK Köln, München 1997, S. 11-22.
- Locher, Hubert: „Stil“, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe, Stuttgart 2003, S. 335-340.
- Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950, München 2001.
- Matzner, Florian (Hrsg.): Künstlerlexikon mit Registern zur Documenta 1-8, Kassel 1987.
- Moholy Nagy, Laszlo: Malerei. Fotografie. Film [1925], Mainz 1967.
- Nesbit, Molly: „The Port of Calls“, in: Documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.): Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 85-103.
- Raunig, Gerald: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien 2005.
- Roh, Franz/Tschichold, Jan: Foto-Auge. Oeil et Photo. Photo-Eye, Tübingen 1929.

- Sadowsky, Thorsten (Hrsg.): Fiona Tan. Mirror Maker, Ausstellungskatalog, Kunsthallen Brandts u. a., Linz 2006.
- Sekula, Allan: Seemannsgarn, Düsseldorf 2002.
- Silva, Armando (Hrsg.): Urban Imagineries from Latin American. Documenta 11, Ostfildern-Ruit 2003.
- Simone, Abdoulique: „Die globalisierte urbane Ökonomie“, in: Documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.): Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung, Ausstellungskatalog, Documenta Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 114-122.
- Steinhauser, Monika (Hrsg.): Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition, Düsseldorf 1994.
- Thöner, Frank/Wissner, Gerhard: „Filmprogramm der documenta 1“, in: Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hrsg.): Archive in Motion. 50 Jahre Documenta, Göttingen 2005, S. 91-95.
- Wegenast, Ulrich: „Anziehung und Abstoßung. Film auf der Documenta“, in: Glasmeier, Michael/Stengel, Karin (Hrsg.): Archive in Motion. 50 Jahre Documenta, Göttingen 2005, S. 95-104.

