

Kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse

Den Anteil von Ausstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung erschließen

Maria Bremer

Einführung

Kunstaussstellungen versammeln ausgewählte Exponate in temporären, jeweils einzigartigen Konstellationen für die Öffentlichkeit und ermöglichen damit neue Zugänge zu der gezeigten Kunst. Wenn die expositorischen Setzungen kunsthistorische Sachverhalte vermitteln, tragen Ausstellungen zur Kunstgeschichtsschreibung bei. Um den Anteil von Schauzusammenhängen an der Entwicklung des Faches Kunstgeschichte genauer zu bestimmen, kann eine spezifische Methode angewendet werden, die im vorliegenden Text als kunsthistoriografische (= die Kunstgeschichtsschreibung betreffende) Ausstellungsanalyse definiert wird. Für diese qualitative Methode ist ein gleichermaßen historisches und theoretisches Interesse leitend. Bislang getrennt gehandhabte Ansätze der Ausstellungsgeschichte – die Geschichte der *Ausstellung als Form oder Praxis* und die Geschichte *ausgestellter Kunst* – werden verbunden und um kulturwissenschaftliche Erkenntnisse der Curatorial Studies erweitert.

Seit den 1990er Jahren markiert die Ausstellungsgeschichte einen eigenen kunsthistorischen Arbeitsbereich (Bogdanovic und Bremer 2016, Gleadowe 2011, Myers 2011, Rattemeyer 2011, Vogel 2017, Ziaja 2013), der wahlweise die historischen Eigenschaften von Ausstellungen fokussiert oder diese insofern berücksichtigt, als sie Kunst in die Öffentlichkeit tragen.¹ Zu den Vorläufern des historischen Interesses für die Kunstaussstellung als Form zählt eine Studie von Georg Friedrich Koch (1967), die erstmals die Geschichte temporärer Schauzusammenhänge ausgehend

1 Der vielzitierte Sammelband von Reesa Greenberg, Bruce Ferguson und Sandy Nairne *Thinking About Exhibitions* aus dem Jahr 1996 gilt als Bestandsaufnahme eines damals sich neu sortierenden interdisziplinären Forschungsfeldes (Greenberg, Ferguson und Nairne 1996). An der Schnittstelle von Kunstgeschichte, Museumsgeschichte und -forschung sowie der jüngeren Curatorial Studies konkretisierte sich seitdem eine Erweiterung der Kunstgeschichte in Richtung Ausstellungsgeschichte.

von ihren „Vor- und Frühformen“ in der Antike bis hin zu ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert adressierte. Als weiterer Impulsgeber gilt durch seinen kritischen Fokus auf die weiße Ausstellungszelle als Standard moderner Ausstellungspraxis der wegweisende Essay *Inside the White Cube* des Kritikers und Künstlers Brian O'Doherty (1976/1986). Innerhalb dieser Tradition widmeten sich zahlreiche Beiträge der Geschichte von Ausstellungsarchitektur und -display im Kunstfeld (Celant 1982, Klonk 2009, Klüser und Hegewisch 1991, Staniszewski 1998). Darauf folgten zuletzt Initiativen, einzelne Ausstellungsgenres und -praktiken zu systematisieren und historisch zu erschließen. Im Fokus stehen hierbei nach wie vor weniger die gezeigten Kunstwerke, sondern die jeweiligen Ausstellungstypen.²

Ein weiterer Forschungsansatz adressiert hingegen die ausgestellte Kunst. Schauzusammenhänge geraten als Instanzen der öffentlichen Sanktionierung künstlerischer Positionen und Bewegungen in den Blick und ermöglichen es somit, kunsthistorische Erzählungen retrospektiv nachzuvollziehen oder auf ihre Entstehung zu befragen. Für die expositorische Konsekration von Kunst und ihre historiografischen Effekte interessierte sich zuerst Walter Grasskamp (1982) in einem stringenten Aufsatz zur *documenta*. Seine Forschungsperspektive wurde in der Publikation und Ausstellung *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (Bollé und Adkins 1988) auf eine Bandbreite von Fallstudien angewendet und im Fortgang insbesondere von Bruce Altshuler prominent vorangetrieben. In programmatischen Bänden zur öffentlich gemachten Avantgarde (Altshuler 1996) und den Ausstellungen, „die Kunstgeschichte gemacht haben“ (Altshuler 2013, Altshuler 2008) entwarf der US-amerikanische Kunsthistoriker einen expositorischen Kanon der Kunst der Moderne und Gegenwart im globalen Norden, der inzwischen weiter tradiert wurde (Foster et al. 2012). Die von Afterall Publishing verantwortete, 2010 begründete Reihe *Exhibition Histories*³ hat den westlichen Fokus dieses Forschungsstrangs inzwischen ins Globale erweitert;

2 Diese reichen von Francis Haskells Übersicht über Wanderausstellungen von Werken Alter Meister ausgehend vom 17. Jahrhundert (Haskell 2000) über die Aufarbeitung der Geschichte von Biennalen (Jones 2016) oder Fotoausstellungen bis hin zu empirischen Forschungsprojekten, die Ausstellungen in Privatgalerien zur Zeit der Neo-Avantgarden kartieren oder eine umfassende Katalogisierung von Künstlerinnenausstellungen seit dem 19. Jahrhundert anzielen. Siehe die Tagung *Mostre fotografiche in Italia negli anni Settanta: spazi, dialoghi, narrazioni*, <https://arthist.net/archive/37896> (05.08.2024); die Datenbank Maconda | Le Mostre d'Arte Moderna nelle Gallerie private in Italia: i due decenni cruciali 1960 – 1980, <https://www.maconda.it/> (05.08.2024); die Zusammenarbeit von Artl@s und AWARE „Women Artists Shows-Salons-Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions“, seit 2017; oder Agata Jakubowskas Forschungsprojekt an der Universität Warschau *Globalizing the History of Women's Art Exhibitions, 2021–2025*.

3 <https://www.afterall.org/publications/exhibition.histories/about-exhibition-histories/> (05.08.2024).

gleichwohl bleibt die Reihe der Logik, kunsthistorischen Umbrüchen in ihrem Zusammenhang mit Ausstellungsereignissen Rechnung zu tragen, verpflichtet.⁴

Das historische Interesse für jene Ausstellungen, die die Kunstgeschichte geprägt haben, erfuhr durch die Konjunktur des *Contemporary*, ein rezenter Periodisierungsbegriff mit globalem Anspruch, erneuten Aufschwung. Der breit debattierte Terminus *Contemporary* markiert diejenige Kunst als zeitgenössisch, die heterogene Zeit- und Raumdimensionen verbindet und damit vermeintlich das global-transnationale Zeitalter seit 1989 verkörpert (Alberro 2009, Groys 2010, Osborne 2018, Smith 2009). Parallel zur Popularisierung des *Contemporary* um 2010 wurde dieser Begriff durch einschlägige expositorische Beispiele untersucht. Dazu zählen insbesondere Biennalen, Triennalen und die documenta, also periodisch sich wiederholende, „global“ vernetzte Ausstellungen (Buurman und Richter 2017, Green und Gardner 2016) sowie Museen der Moderne und Gegenwart, deren Präsentationsformate und Inhalte zunehmend temporär, flexibel und gegenwartsbezogen in Erscheinung treten (Bishop 2013, Vest Hansen und Handberg 2023). Den maßgebenden Gehalt des *Contemporary* anhand von Ausstellungsbeispielen zu untersuchen, wie es die erwähnten Studien leisten, stellt insofern eine Wendung dar, als die Einführung eines kunsthistorischen Periodisierungsbegriffs nicht mehr nur nachvollzogen werden möchte, sondern anhand seiner expositorischen Genealogien kritisch befragt und weiterführend zur Diskussion gestellt wird.⁵

Beide genannten Zugänge – das Interesse an der *Ausstellung als Form oder Praxis* und jenes an der *ausgestellten Kunst* – werden bei der kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse in ihren Interdependenzen berücksichtigt. Um zu bestimmen, wie Schauzusammenhänge eigene kunsthistoriografische Setzungen hervorbringen, beruft sich die Methode darüber hinaus auf Erkenntnisse der kulturwissenschaftlich informierten Curatorial Studies. Dieser der Theoriebildung über das Kuratieren und das Kuratorische gewidmete Arbeitsbereich (Bismarck 2022, Journal of Curatorial Studies 2012–2025, Martinon 2013) ermöglicht ein Verständnis von expositorischer Bedeutungsproduktion jenseits vorgefertigter Interpretationen. Ausstellungen gelten demnach nicht als statische Repräsentationen von vorbestehenden Bedeutungen, vielmehr stiften sie kuratorische Aussagen über anwesende Exponate für ein Publikum. Entscheidend dafür, dass sie prozesshaft neue Bedeutungen konstituieren, ist ihr besonderer narrativer Modus, der aus der Spannung zwi-

4 Die Dissertation der Verfasserin untersuchte entsprechend die expositorische Etablierung der „Individuellen Mythologien“ und der „Spurensicherung“, einer subjektbezogenen Tendenz der 1970er Jahre, anhand ihrer weitreichendsten Ausstellungsplattformen, der documenta 5, 1972 und der documenta 6, 1977 (Bremer 2019).

5 Diese Entwicklungen sind als Effekte einer virulenten Kanonkritik zu bewerten, die neben einer Erweiterung des Untersuchungsspektrums der Ausstellungsgeschichte auch eine Überprüfung impliziter Analysekatgeorien einfordert (Sheikh 2010/2011).

schen den Zeitreferenzen der Kunstwerke, der kuratorischen Narrativierung, der Zeitlichkeit der Ausstellung bis hin zum rezeptiven Nachvollzug dieser Beziehungen resultiert (Bal 2002: 36–39, Bismarck et al. 2014, Frank und Bismarck 2019). Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse prüft die Narrativität von Ausstellungen spezifisch auf Setzungen, die inhaltliche Bezüge zur Kunstgeschichte aufmachen.

Ziel der Methode

Diese Methode geht davon aus, dass Kunstaussstellungen an der Kunstgeschichtsschreibung teilhaben, auch wenn sie sich strenggenommen weder innerhalb des akademischen Bereiches verorten noch in erster Linie schriftlich argumentieren (Haxthausen 2002). Unter Berücksichtigung beider bisher getrennt behandelten Ansätze der Geschichte der *Ausstellung als Form oder Praxis* und als *ausgestellte Kunst* sowie der genuinen Narrativität von Schauzusammenhängen wird an den Untersuchungsgegenständen gezeigt, wie Ausstellungen kunsthistoriografische Bedeutungen erzielen. Damit verhält sich die Methode zu der übergeordneten Forschungsfrage, wie sich die Kunstgeschichte als Fach – einschließlich elementarer Begriffe, Positionen und Narrative – entwickelt, verändert und erhält. Die Forschungsfrage wird durch den Blick auf Ausstellungen beantwortet und eben nicht, wie sonst üblich, aus der Perspektive einer Geschichte der Ideen und Institutionen oder der vielfältigen Arten und Weisen, wie Kunstgeschichte *geschrieben* wird. Einsetzen lässt sich die Methode im historischen Zeitraum des parallelen Bestehens der akademischen Kunstgeschichte und der Ausstellung, also vom 19. Jahrhundert bis heute.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Die Anwendung der kunsthistoriografischen Ausstellungsanalyse erfolgt prozessual entlang fünf aufeinander aufbauender Stufen.

1. Formulierung der Fragestellung und Identifizierung des Untersuchungsgegenstandes

Zunächst bedarf die Methode der Entwicklung einer angemessenen Forschungsfrage. Üblicherweise wird ein etabliertes kunsthistorisches Narrativ mit einer Ausstellung in Beziehung gebracht, die dieses inhaltlich aufgreift. Ziel ist es, hervorzustellen, wie die kunsthistorische Darstellung expositorisch geprägt, zementiert oder widerlegt wurde. Beispielsweise waren künstlerische Praktiken aus der DDR in der

westdeutschen Kunstgeschichte der 1970er Jahre kaum untersuchungswürdig. Stellung zu dieser Marginalisierung nahm die sechste Ausgabe der periodischen Großausstellung documenta, die 1977 zum ersten Mal Kunst aus der DDR einbezog und in Kassel zeigte (Bremer 2017). Der documenta 6 war insofern qua Institution ein kunsthistoriografischer Anspruch eingeschrieben, als sich die öffentlichkeitswirksame Veranstaltung damals als regelmäßige Bestandsaufnahme zeitgemäßer Gegenwartskunst verstand. Folglich lässt sich fragen, inwieweit die documenta 6 zur Einordnung der Kunst aus der DDR in Westdeutschland beigetragen hat.

Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse muss jedoch nicht ausschließlich zur Überprüfung etablierter kunsthistorischer Narrative anhand publikumswirksamer Großausstellungen angewendet werden. Gerade auch in Abgrenzung zu universalistischen Deutungszusammenhängen ist in und durch Ausstellungen Kunstgeschichte gemacht worden. Eine gegenhegemoniale Inanspruchnahme kunsthistoriografischer Zuständigkeiten lässt sich beispielsweise einschlägig an Künstlerinnenausstellungen zeigen: Weil tradierte Geschlechterasymmetrien und männlich geprägte Analyse Kriterien die Einschreibung in kunsthistorische Erzählungen erschwerten, wurden Schauzusammenhänge oftmals selbst organisiert und als Korrektiv eingesetzt, um den kunsthistorischen Kanon zu erweitern beziehungsweise seine Grundlagen zu hinterfragen (Bremer 2024).

2. Historische Quellensicherung

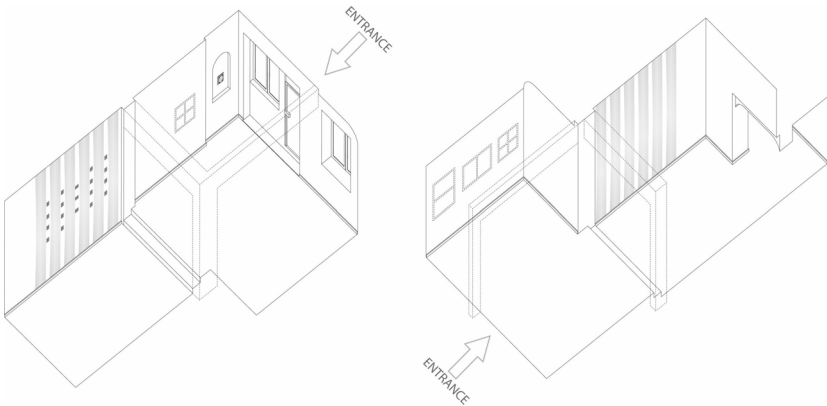
Die Analyse des kunsthistorischen Ausgangsnarrativs und der ausgewählten Ausstellung wird anschließend durch Primär- und Sekundärquellen untermauert. Einerseits gilt es, die zu überprüfende kunsthistorische Annahme in akademischen Publikationen aus der Zeit nachzuweisen. Andererseits werden die Quellen zur identifizierten Ausstellung in den entsprechenden Archiven gesichtet und gegebenenfalls weiterführende Einblicke im Austausch mit Zeitzeug:innen – Künstler:innen, Kurator:innen, Kunstkritiker:innen – (*Oral History*) gewonnen.

3. Rekonstruktion des Untersuchungsgegenstandes

Die ausgewählte Ausstellung wird drittens ganz oder teilweise rekonstruiert. Dies kann durch eine analoge oder digitale Skizze (Abb. 1) beziehungsweise ein räumliches Modell erfolgen, das ohne großen Aufwand, etwa mit Hilfe einer Schuhschachtel, Pappe, Klebstoff, Bleistift und Lineal oder auch einem Softwareprogramm, gestaltet wird. Die Grundlage bilden hierfür neben überlieferten Installationsansichten und Videoaufzeichnungen auch Ausstellungspläne und Erfahrungsberichte. Dadurch wird die Werkauswahl und Hängung in der ursprünglichen räumlichen Situation möglichst einschließlich der Beleuchtung, des Displays, der Labels und Wandtexte sowie der vorgegebenen Wegführung visuell

und haptisch nachvollziehbar. Leitend ist dabei weniger eine positivistische Detailtreue, sondern vielmehr ein Augenmerk für jene Elemente, die für das kuratorische Narrativ bestimmend waren.

Abb 1: Rekonstruktion der Einzelausstellung von Carla Accardi, Origine, 1976, Innenraum der Cooperativa Beato Angelico, Rom, © Luca Longagnani.



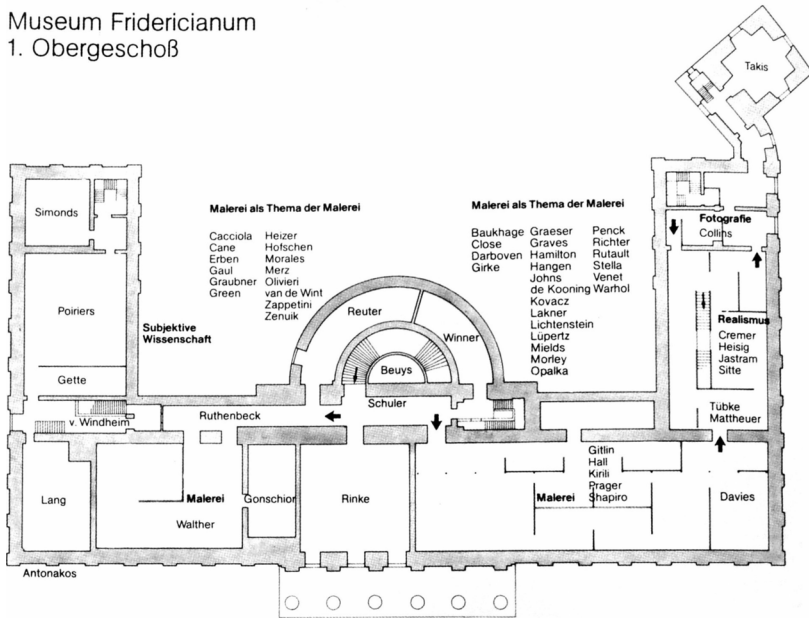
4. Interpretation des kunsthistoriografischen Arguments der Ausstellung

Nach erfolgter Rekonstruktion werden die kunsthistoriografischen Setzungen der Ausstellung interpretiert. Unter Berücksichtigung der Form und Praxis der Ausstellung sowie der gezeigten Kunst identifizieren Ausstellungshistoriker:innen die spezifische Narrativität des Schauzusammenhangs. Daraus leiten sie die kunsthistoriografischen Aussagen der Ausstellung ab, deren Partialität sie stets mitbedenken. Um auf das Beispiel der documenta 6 zurückzukommen, war die Kunst aus der DDR zwar in dem repräsentativen Museum Fridericianum, dort jedoch in Räumlichkeiten ausgestellt, die durch ein temporäres Zwischengeschoß klaustrophobisch eingengt worden waren und sich drückend auf die großformatigen Gemälde auswirkten. Als geschlossene Einheit konzipiert, konnte die Sektion erst nach den ‚westlichen‘ Ausstellungssegmenten im Fridericianum besucht werden (Abb. 2). Also musste der figurativ-expressive Charakter der staatlich sanktionierten Kunst aus der DDR im Kasseler internationalen Vergleich umso unüblicher anmuten, als referiere er auf Konventionen einer anderen Zeit. Damit konstituierte die Ausstellung im Wechselverhältnis mit den diskursiven Beiträgen

in Pressemitteilungen und Katalog eine kunsthistorische Sonderstellung des DDR-Beitrages.⁶

Abb. 2: Raumplan documenta 6, 1. Obergeschoss Museum Fridericianum. Quelle: Informationen, Sonderheft documenta 6. 1977: X.

Museum Fridericianum 1. Obergeschoß



5. Historische Kontextualisierung des kunsthistoriografischen Arguments der Ausstellung

Die kunsthistoriografische Setzung der untersuchten Ausstellung wird durch einen Interpretationsprozess, der grundsätzlich unabgeschlossen bleibt, erarbeitet. Wenngleich das expositorische Argument nicht ‚rechnerisch‘ nachgewiesen werden kann, sollte es dennoch innerhalb der jeweiligen historischen Zeit plausibel erscheinen. Um inkongruente Deutungen zu vermeiden, wird die Gültigkeit der Interpretation durch eine abschließende Kontextualisierung der Ergebnisse gewährleistet. Einerseits kann die kunsthistoriografische Setzung der analysierten Ausstellung an

6 Dies schließt umgekehrt nicht aus, wie Erfahrungsberichte zeigen, dass die Begegnung mit den anwesenden Exponaten trotz widriger expositorischer Bedingungen vereinzelt darüber hinausgehende Bedeutungen hervorgebracht hat.

das eingangs festgestellte kunsthistorische Narrativ in akademischen Fachpublikationen rückgebunden und andererseits mit den entsprechenden Rezensionen des Schaubzusammenhangs in Beziehung gesetzt werden. So lassen sich punktuell durch die Ausstellung herbeigeführte Wiederholungen, Abweichungen oder Gegenargumente von und zu jeweils dominanten kunsthistorischen Topoi ausmachen.

Anwendungsbeispiel

Die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse lässt sich exemplarisch an der Eröffnungsausstellung der Cooperativa (Kooperative) Beato Angelico, Rom, *Un quadro di Artemisia Gentileschi* (Ein Bild von Artemisia Gentileschi), 1976, veranschaulichen. Bis in die 1970er Jahre war in der italienischen Kunstgeschichte ein fortschrittliches und geografisch zentriertes, dem Prinzip von Giorgio Vasaris *Le Vite* verpflichtetes kunsthistoriografisches Modell tragend, das auf künstlerischer ‚Abstammung‘ und dem Wettbewerb zwischen männlich gedachten Künstlern beharrte. Das Werk von Künstlerinnen fand darin kaum Berücksichtigung (Iamurri 2007). So lässt sich fragen, wie als weiblich identifizierte Kunst- und Kulturproduzentinnen in und durch selbstorganisierte Ausstellungen auf dieses Ungleichgewicht reagierten. Hierfür kann der Fall von elf Frauen herangezogen werden, die als Kooperative in einer nach Beato Angelico benannten Straße im Stadtzentrum Roms von 1976 bis 1978 diverse Künstlerinnenausstellungen in einer selbstverwalteten Galerie veranstalteten (Bremer 2020, 2022). Als Untersuchungsgegenstand eignet sich die expositorische Tätigkeit der Genossenschaft deshalb, weil sich in ihrem selbsterklärten Ziel, ausschließlich „Werke von Künstlerinnen, die im Bereich der bildenden Kunst arbeiten oder gearbeitet haben, zu präsentieren, [...] zu erforschen, zu sammeln und zu dokumentieren“ ein parteiischer kunsthistoriografischer Anspruch formulierte.⁷ Archivalien sind in Form von Ausstellungsansichten, Ankündigungen, Pressespiegel und Korrespondenz im Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa internazionale delle donne in Rom, zugänglich. Teils konnten ehemalige Mitglieder persönlich über die Kooperative Auskunft geben.

Rekonstruieren wir auf dieser Grundlage die Eröffnungsausstellung vom 8. April 1976, wird deutlich, dass im leergefegten, gedrungenen Ausstellungsraum im Erdgeschoss des frühneuzeitlichen Gebäudes schräg gegenüber der einzigen Eingangstür ein großformatiges, historisches Öl-auf-Leinwand-Gemälde auf einer Staffelei installiert und dazu ein Faltblatt ausgelegt wurde. Auf vier Seiten lieferte

7 Im Original: „presentare il lavoro di donne artiste, che operano e hanno operato nel campo delle arti visive [...] studiare, raccogliere e documentare tale lavoro“. Erklärung der Kooperative im selbstgestalteten Postkartenformat, 1976, Fondo Suzanne Santoro, Archivia, Casa internazionale delle donne in Rom.

der Textapparat eine Biografie und ein Werkverzeichnis der römischen Künstlerin Artemisia Gentileschi und stiftete damit einen Produktionszusammenhang zu dem gezeigten Werk: Es handelte sich um eine *Aurora* von ca. 1627 aus einer Privatsammlung.

Abb. 3: Ansicht der Eröffnungsausstellung der Cooperativa Beato Angelico, Rom, 8. April 1976, aus Bremer 2020: 487.



Die Einweihungsausstellung des feministischen Raumes mit einer Darstellung der Göttin der Morgenröte, gemalt von der historischen Künstlerin Gentileschi, zu bestücken, suggerierte einen kunsthistorischen Neuanfang unter dem Zeichen der ‚Frau‘. Die kuratorische Narration ordnete das Werk über den Textapparat dem Barock zu, verankerte es aber zugleich in der Gegenwart: Auf der Staffelei erschien das Gemälde in einem unabgeschlossenen Prozess des Werdens. Durch die unübliche Installation des lebensgroßen weiblichen Sujets – nicht an der Wand, sondern im Raum und den Eintretenden ohne museumstypische Trennvorrichtungen auf Augenhöhe zugewandt – trat sein relationales Potenzial hervor (Abb. 3). Anstatt historistischer Periodisierungen folgte die Frauenkooperative dem Kriterium einer epochenübergreifenden Anerkennung von Künstlerinnen durch Künstlerinnen. Ausgehend von der Eröffnungsausstellung wurde demnach nicht nur die männliche Dominanz in der Kunstgeschichte, sondern auch die dahinterliegende Prämisse linearer Historisierung als arbiträr freigelegt und unterwandert. Überlieferte Ausstellungsrezensionen betonten diesen revisionistischen Aspekt. Die gegenhegemoniale

kunsthistoriografische Interpretation erscheint zudem angesichts radikal-separatistischer Vorstellungen aus der Zeit plausibel. Feministinnen wie Carla Lonzi bemühten sich ausdrücklich darum, sich von linearen – chronologischen oder dialektischen – Geschichtsphilosophien als implizit männliche zu verabschieden (Zapperi 2017: 178–188).

Methodenreflexion

Als besonders zielführend erweist sich die kunsthistoriografische Ausstellungsanalyse in Bezug auf einen bestimmten „[m]od[e] of making exhibitionary meaning“ (Smith 2021: 47), und zwar dann, wenn sich die kuratorische Position implizit oder explizit der Kunstgeschichtsschreibung verpflichtet. Dieser kunsthistoriografische, zumeist revisionistisch motivierte Modus kann in verschiedenen, jedoch nicht in sämtlichen Ausstellungsgenres auftreten, beispielsweise in thematischen, epochen- oder medienbezogenen Übersichtsausstellungen, Retrospektiven zu Künstler:innen oder Bewegungen, kunsthistorischen Themenausstellungen oder temporären Sammlungspräsentationen. Für die Analyse solcher Gegenstände setzt die kunsthistoriografische Methode das Vorhandensein ausreichender Quellen voraus, was das Spektrum des zu untersuchenden Materials sowohl unter historischen, als auch unter institutionellen Aspekten einschränkt. Die wechselseitige Erforschung von akademischen und expositorischen kunsthistoriografischen Narrativen und die Rekonstruktion der ausgewählten Ausstellungen erfordern weiterhin eine zeitintensive Durchsicht von Primär- und Sekundärliteratur, gegebenenfalls besondere soziale und sprachliche Kompetenzen, eine sichere Auge-Hand-Koordination sowie räumliches Denken.

Neben diesen Forschungsprämissen ist grundsätzlich zu bedenken, dass die Methode in erster Linie ein selbstbezügliches Fragenspektrum, das die Fachgeschichte der Kunstgeschichte betrifft, beantwortet. Ihr Mehrwert ist dabei, dass sie die Bereiche der Ausstellungsgeschichte und der Curatorial Studies verknüpft, um das Verständnis davon zu erweitern, wie Kunstgeschichte zustande kommt und aus welchen Anlässen die Annahmen und Grundlagen des Faches neu ausgehandelt werden. Mittels dieser Methode werden kunsthistoriografische Ansätze neu berücksichtigt, die in Ausstellungen weder vordergründig schriftlich noch unbedingt deckungsgleich mit der akademischen Kunstgeschichte emporgekommen sind. Nicht die langfristige Tradierung oder breite Auswirkung der expositorischen Setzungen macht diese untersuchungswürdig, sondern ihre Qualität. Dies ermöglicht es, Vorstellungen einer einheitlichen Entwicklung des Faches entgegenzuwirken. In und durch Ausstellungen lassen sich sowohl etablierte Narrative der Kunstgeschichte nachzeichnen als auch unausgeschöpfte, widerständige kunsthistoriografische Potenziale ans Licht bringen.

Literaturverzeichnis

- Alberro, Alexander. 2009. Periodizing Contemporary Art? In *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, herausgegeben von Jaynie Anderson, 935–939. Melbourne: Melbourne University Publishing.
- Altshuler, Bruce. 1994. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Abrams.
- Altshuler, Bruce. 2008. *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon Press.
- Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History*. London: Phaidon Press.
- Bal, Mieke. 2002. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: König.
- Bismarck, Beatrice von. 2022. *The Curatorial Condition*. New York: Sternberg Press.
- Bismarck, Beatrice von, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff und Thomas Weski, Hg. 2014. *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg Press.
- Bogdanović, Ana und Maria Bremer. 2016. Expanding the Field of Art History. Entanglements with Exhibition History. In *Matica Srpska Journal of Fine Arts* 44, 249–259.
- Bollé, Michael und Helen Adkins, Hg. 1988. *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Nicolai.
- Bremer, Maria. 2017. Documenta 6 revisited. Metamalerei, Realismus und der Kanon des Zeitgenössischen. In *OwnReality* 30. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/30/bremer-de> (05.08.2024).
- Bremer, Maria. 2019. *Individuelle Mythologien: Kunst jenseits der Kritik*. München: Edition Metzel.
- Bremer, Maria. 2020. Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the context of 1970s Feminism. In *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 44, 483–498.
- Bremer, Maria. 2022. Nichtlineare Kunsthistoriografie? Feministische Ausstellungen im römischen Kontext der 1970er Jahre. In *Textes et Contextes* 17 (1). <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3556> (05.08.2024).
- Bremer, Maria. 2024. Exhibiting in a Revisionist Mode: All-Women Shows in 1970s Italy. In *Now we have seen. Women and Art in 1970s Italy*, herausgegeben von Giorgia Gastaldon, 15–33. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Buurman, Nanne und Dorothee Richter, Hg. 2017. *documenta: Curating the History of the Present. OnCurating* 33. <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/documenta-curating-the-history-of-the-present.html> (05.08.2024).

- Celant, Germano. 1982. *A Visual Machine: Art Installation and its Modern Archetypes/Eine visuelle Maschine. Kunstinstallation und ihre modernen Archetypen.* In *Documenta 7*, herausgegeben von Rudi H. Fuchs, XIII–XXIV. Kassel: Paul Die-
richs.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh und David
Joselit. 2012. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.* London:
Thames & Hudson.
- Frank, Rike und Beatrice von Bismarck, Hg. 2019. *Of(f) Our Times: Curatorial
Anachronics.* Berlin: Sternberg Press.
- Gleadowe, Teresa. 2011. Inhabiting Exhibition History. In *The Exhibitionist* 4: 24–30.
- Grasskamp, Walter. 1982. Modell Documenta oder wie wird Kunstgeschichte ge-
macht? In *Kunstforum International* 49, 15–22.
- Green, Charles und Anthony Gardner. 2016. *Biennials, Triennials, and Documenta: The
Exhibitions That Created Contemporary Art.* Chichester: Wiley Blackwell.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson und Sandy Nairne, Hg. 1996. *Thinking About Exhi-
bitions.* London u. a.: Routledge.
- Groys, Boris. 2010. Comrades of Time. In *Going Public*, ders., 84–101. Berlin: Stern-
berg.
- Haskell, Francis. 2000. *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the
Art Exhibition.* New Haven u. a.: Yale University Press.
- Haxthausen, Charles Werner, Hg. 2002. *The Two Art Histories: The Museum and the Uni-
versity.* Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute u. a.
- Iamurri, Laura. 2007. Questions de genre et histoire de l'art en Italie. In *Perspective*
4: 716–721.
- Jones, Caroline A. 2016. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics
of Experience.* Chicago und London: The University of Chicago Press. *Journal of
Curatorial Studies.* 2012–2025. Bristol: Intellect.
- Klonk, Charlotte. 2009. *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800–2000.* New
Haven & London: Yale University Press.
- Klüser, Bernd und Katharina Hegewisch, Hg. 1991. *Die Kunst der Ausstellung. Eine
Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts.* Frank-
furt am Main u. a.: Insel-Verlag.
- Martinon, Jean-Paul. 2013. *The Curatorial: A Philosophy of Curating.* London: Blooms-
bury.
- Myers, Julian. 2011. On the Value of a History of Exhibitions. In *The Exhibitionist* 4:
24–28.
- O'Doherty, Brian. 1976/1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.*
Santa Monica und San Francisco: The Lapis Press.
- Osborne, Peter. 2018. *The Postconceptual Condition: Critical Essays.* London und Brook-
lyn, NY: Verso.

- Rattemeyer, Christian. 2011. What History of Exhibitions? In *The Exhibitionist* 4: 35–39.
- Sheikh, Simon. 2010/2011. On the Standard of Standards, or, Curating and Canonization. In *Manifesta Journal* 11, 13–18.
- Smith, Terry. 2009. *What Is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Terry. 2021. *Curating the Complex & The Open Strike*. London: Sternberg Press.
- Staniszewski, Mary Anne. 1998. *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MA, London: MIT Press.
- Vest Hansen, Malene und Kristian Handberg, Hg. 2023. *Curating the Contemporary in the Art Museum*. London und New York: Routledge.
- Vogel, Felix. 2017. On the Canon of Exhibition History. In *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, herausgegeben von Ruth Iskin, 189–202. London und New York: Routledge.
- Zapperi, Giovanna. 2017. *Carla Lonzi, un'arte della vita*. Rom: DeriveApprodi.
- Ziaja, Luisa. 2013. Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld. In *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, herausgegeben von ARGE schnittpunkt, 23–36. Wien u. a.: Böhlau.

