

DIESSEITS UND JENSEITS DES KUNSTWERKS

EINE UNTERSUCHUNG KURATORISCHER PRAKTIKEN
DES VERGLEICHENS AM BEISPIEL DER AUSSTELLUNG
LOCAL HISTORIES IM HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM
FÜR GEGENWART – BERLIN

Britta Hochkirchen

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2021, S. 135–157

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.1.79017>

ABSTRACT: WITHIN AND BEYOND THE WORK OF ART. AN INVESTIGATION OF CURATORIAL PRACTICES OF COMPARING WITH REGARD TO THE EXHIBITION *LOCAL HISTORIES* IN HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART – BERLIN

The essay sees itself as a contribution to the methodological debate about the possibilities and starting points of the study of exhibitions. By applying image-theoretical criteria, the exhibition *Local Histories* can be seen as an example of the extent to which a double perspective can be adopted in the investigation of curatorial practices of comparing: namely the singular and the plural of the image, and the relationship between image-inherent and image-external relations. In this way, the question of the artefact as part of a constellation and the relationship it invokes is not answered one-sidedly – on the contrary: with a view to the curatorial practices of comparing, it is possible to describe and analyse the relation of relations within the exhibition space.

KEYWORDS

Bildtheorie; Curatorial Studies; Ausstellung; Minimal Art; Praktiken; Vergleichen; Narration; Ikonische Differenz.

Ausstellungen sind aufs Engste mit dem Verständnis der Bilder im Plural verbunden.¹ Die öffentlich zugängliche und temporäre Kunstaussstellung gilt dabei als eine Hervorbringung der Moderne.² Dies betrifft allerdings ebenso das autonome Kunstwerk, also ein Konzept, das auf der Annahme der Selbstbezüglichkeit und Zwecklosigkeit des einzelnen Bildes beruht.³ Wir ordnen der Moderne folglich mit der öffentlichen, temporären Kunstaussstellung sowie mit dem autonomen Kunstwerk zwei vermeintlich entgegengesetzte Bild- und vor allem Werkbegriffe zu: Auf der einen Seite stehen die Bilder im Plural und werden überhaupt erst in Relation zu anderen Werken hervorgebracht beziehungsweise realisiert; auf der anderen Seite steht das Bild im Singular mit klaren, distinkten Grenzen und wird in seiner Selbstbezüglichkeit ‚für sich‘ aufgefasst.

Das Fach Kunstgeschichte muss seinen Forschungsgegenstand immer wieder neu definieren und verändert dabei nicht nur die zugrunde gelegten methodischen Zugriffe, sondern vor allem auch das eigene Selbstverständnis. So haben die Diskussion um die ikonische Wende zu Beginn der 1990er Jahre und das erstarkende Interesse an einem genuin bildlich erzeugten Sinn nicht nur den Gegenstandsbereich auf nichtkünstlerische Bilder erweitert, sondern vor allem auch zu einem neuen Verständnis der Wirkmächtigkeit von Bildern jenseits von Sprache und Kultur geführt.⁴ Auch die seit den 1980ern erstarkenden *museum* oder *curatorial studies* haben den Blick der Kunsthistoriker*innen auf den Gegenstand des Museums, der Ausstellung und vor allem des Kuratierens erweitert, führten aber auch dazu, dass die Art und Weise der Präsentation und deren Produktion von Bedeutung plötzlich in den Fokus des Interesses geriet, weniger die Kunstwerke selbst im Sinne einer ihnen eigenen Logik und Sinnhaftigkeit.

Im Folgenden möchte ich die Spannung zwischen dem Bild im Singular und den Bildern im Plural noch stärker ausbuchstabieren, indem ich zuerst den Status kunsthistorischer Herangehensweisen

1

Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereichs (SFB) 1288 „Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern“ und wurde als Vortrag auf dem XXXV. Deutschen Kunsthistorikertag in Göttingen vorgestellt.

2

Häufig wird mit dieser ‚Datierung‘ auf die regelmäßig stattfindenden, temporären Salonausstellungen im Paris des 18. Jahrhunderts verwiesen. Vgl. beispielsweise hierfür Anke te Heesen, *Theorien des Museums zur Einführung*, Hamburg 2012, bes. 23.

3

Diese Auffassung wird ebenfalls mit den Schriften von Immanuel Kant und Karl Philipp Moritz auf das 18. Jahrhundert bezogen. Im 20. Jahrhundert hat Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* dem Kunstwerk die Qualität der Autonomie zugesprochen. Vgl. dazu auch Michael Müller (Hg.), *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt am Main 1972.

4

Angeführt wurde diese Diskussion von Gottfried Boehm in seiner Debatte mit W.J.T. Mitchell. Vgl. Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38. Ders., Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar und Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, 28–43.

heuristisch zugespitzt als zweigeteilt beschreibe: Auf der einen Seite agiert die stark auf das Einzelbild ausgerichtete akademische Disziplin der Kunstgeschichte, auf der anderen Seite die Ausstellungspraxis, die die Bilder im Plural auffasst. Die akademische Kunstgeschichte richtet ihren Blick auf das Bild im Singular immer dann, wenn sie die ikonische Eigenlogik des Bildes herauszustellen sucht, die „distinkt“ auch gegenüber unterschiedlichen Kontexten und historischem Wandel bleibt.⁵ Während auf der anderen Seite in Ausstellungen der Fokus darauf liegt, das Kunstwerk in die Logik eines Zusammenhangs zu stellen und von einer Essentialisierung des Bild-Begriffs abzusehen, das heißt im Plural zu denken. Überspitzt könnte man sagen: Die universitäre Kunstgeschichte richtet ihren Fokus in der Analyse auf das distinkte Einzelwerk, die kuratorische Praxis zeigt sich indes interessiert an bildexternen Relationen, die das Einzelbild – in seiner Phänomenologie, aber auch in seiner Sinnhaftigkeit – überhaupt erst jeweils neu hervorbringen. Heuristisch getrennt werden im Folgenden beide Stränge dargestellt, um abschließend einen methodischen Vorschlag in Hinblick auf die Analyse von Ausstellungen zu unterbreiten, der nicht zuletzt auch einen alten distinkten Werkbegriff verabschiedet. Der unterbreitete Vorschlag überträgt und erweitert jedoch die Erkenntnisse der Bildwissenschaft auf die Analyse von Ausstellungen, um so einen intrarelationalen Bildbegriff zur Disposition zu stellen.⁶ Eine Ausstellung präsentiert das Artefakt zumeist als Teil einer Konstellation,⁷ auch wenn diese Gruppe zumeist nachträglich durch kuratorische Praktiken hergestellt wird. Schlussendlich geht es mir darum zu zeigen, wie man, mit Blick auf die Analyse von Kunstausstellungen, eine doppelte Perspektive einnehmen kann, nämlich die auf den Singular und den Plural des Bildes, auf die bildimmanenten und bildexternen Relationen, um auf diese Weise der Frage nach *dem* Artefakt als Teil einer *Konstellation* und dem damit aufgerufenen *Verhältnis* nicht nur einseitig gerecht zu werden, im Gegenteil: Es geht um die Relationierung einer Relation. Das Konzept eines distinkten Werkbegriffs wird damit unterlaufen.

5

Vgl. Bettina Dunker, *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München 2018, 55.

6

Dieser Bildbegriff ist klar unterschieden von Nicolas Bourriauds Vorschlag, die Kunst der 1990er Jahre unter dem Begriff der „relational aesthetics“ zu verstehen. Mit diesem Begriff beschrieb Bourriaud künstlerische Praktiken, die sich auf intersubjektive Netzwerke und soziale Prozesse bezogen. Siehe Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny 2002. Vgl. für eine Analyse des Bourriaud'schen Konzepts der „relational aesthetics“: Claire Bishop, Antagonism and Relational Aesthetics, in: *October* 110, 2004, 51–79, bes. 53f.

7

Beatrice von Bismarck beschreibt die Ausstellung als eine „raum-zeitliche[-] Konstellation“. Beatrice von Bismarck, *Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder Im Look der Provokation: When Attitudes become Form – Bern 1969/Venice 2013*, in: Eva Kernbauer (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015, 233–248, hier 235.

I. Die Eigenlogik des Kunstwerks: bildimmanente Relationalität

Exemplarisch für den Blick allein auf ein Bild und seine ihm eigene Logik soll zu Beginn eine kurze Passage aus einem Aufsatz des Kunsthistorikers Gottfried Boehm stehen: „Wenn wir von Bildern reden (flachen, plastischen, technischen, räumlichen etc.), meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen.“⁸ Boehm spricht hier zwar von den Bildern im Plural, beschreibt deren gemeinsames konstitutives Charakteristikum aber dadurch, dass sie innerhalb ihres jeweiligen eigenen „Feldes“ – das meint erst einmal die physisch-materielle Grenze des Bildträgers – etwas zu sehen geben, das sich von diesem materiellen Bildträger unterscheidet. Der Bildsinn ist nach Boehm folglich distinkt gegenüber den äußeren Kontexten des Bildes. Er spitzt diese Qualität deshalb zu einer Definition des Ikonischen zu, indem er davon ausgeht, dass „[j]edes ikonische Artefakt [...] sich in Form einer visuellen, intelligenten sowie deiktischen, und das heißt nicht-sprachlichen Differenz [organisiert]“.⁹ Bilder verfügen eben nicht – wie die Sprache – über ‚diskrete‘ Elemente oder Zeichen, die immer wiederkehren, und auch nicht über systematisierbare „Regeln der Verkoppelung“ etwa von Farbe und Form, wie Boehm immer wieder betont hat.¹⁰ Es gehe folglich um eine „Relation“ der Elemente, die innerhalb eines Bildes jeweils neu bestimmbar wird.

Betrachtet man Boehms Fokus auf *bildimmanente* Unterscheidungen, muss man feststellen, dass dieser Annahme ein Bildbegriff unterliegt, der die *Einheit* des Bildes als Unterscheidung zwischen Bild und Nicht-Bild, also allen äußeren Bedingungen und Kontexten, betont. Hierfür hatte sich bereits Boehms Kollege und Bochumer Weggefährte Max Imdahl eingesetzt, der immer wieder vom Bild als „Anschauungseinheit“¹¹ sprach. Für beide Grundannahmen gilt, dass allein durch die klare Betonung der äußeren Grenze des Bildes, die mit der materiellen Grenze oder dem Rahmen zusammenfällt, die immanenten Spannungen und Unterscheidungen ihre Wirksamkeit entfalten können. Dies wird von Boehm wie folgt hervorgehoben: „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie als Binnenereignisse einschließt.“¹²

8

Boehm, *Jenseits der Sprache*, 77.

9

Gottfried Boehm, *Ikonische Differenz*, in: *Rheinsprung* 11, 2011, 170–176, hier 171.

10

Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, 22.

11

Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*, München 1980, 95.

12

Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, 29f.

Boehms Theorien sind deutlich durch die Phänomenologie von Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty beeinflusst, geht es doch immer darum, den spezifischen Bildsinn darin zu sehen, inwiefern das Einzelne im Verhältnis beziehungsweise in Relation zum Ganzen steht, wie etwas vor dem Horizont von etwas anderem wahrgenommen wird.¹³ Er prägt für diese bildimmanenten Relationierungen den Begriff der „ikonischen Differenz“, die immer gleichermaßen (und gleichzeitig) aus einer Verbindung und einer Unterscheidung, aus einer Kontinuität und einer Diskontinuität bestehe.¹⁴ Sein Verständnis des Bildes bezieht sich damit nicht allein auf das Dargestellte, sondern durchaus auch auf die Darstellung selbst sowie den Bildträger. Der phänomenologischen Dreiteilung in Bildträger, Bildobjekt und Bildsujet bleibt er damit treu. Auf diese Weise kommen auch die materiellen Aspekte des Bildes, wie etwa die Leinwand, der Farbauftrag, aber auch das Format mit in den Blick der Analyse der bildimmanenten Relationierungen,¹⁵ jedoch immer im Sinne eines Bildes, das als distinkte und fixierte Einheit verstanden wird.

Boehms Blick auf das Bild als Einheit mit immanenten Differenzen und Relationen ist häufig als ahistorisch dargestellt worden. Auf diesen Vorwurf hat Boehm durchaus explizit in seinen Texten reagiert, indem er immer wieder betont hat, dass eine Bildkritik, so wie er sie verstehe, „den Raum der *Geschichte* [impliziert]“, da eben nicht nur die Ikonographie, sondern die ganze Art und Weise der Darstellung, die mit ins Bild eingeht, eine eigene Geschichte habe.¹⁶ Was er jedoch ablehnt, ist die Kunst allein auf den historischen Kontext ihrer Entstehung hin zu analysieren und – wie er schreibt – damit zu „reduzieren“, da auf diese Weise der Eigenlogik des Bildes, Sinn zu erzeugen, nicht Rechnung getragen würde.¹⁷ Stattdessen schlägt Boehm vor, das Ikonische, also die bildimnente Relationierung, „in Auseinandersetzung mit den jeweiligen externen Rahmenbedingungen (ikonographischer, biographischer, sozialgeschichtlicher Art)“ zu bringen.¹⁸ Damit wird aber auch deutlich, dass Boehm das Bild auch in Hinblick auf seine Historizität als Einheit fasst, die für sich steht und als solche mit bildexternen Phänomenen in Zusammenhang gebracht werden kann. Hier klingt

13

Vgl. Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–24, hier 20.

14

Ebd., 21.

15

Vgl. Boehm, Ikonische Differenz, 175.

16

Ebd., 173.

17

Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, 35.

18

Ebd., 36.

zuletzt neben der starken Betonung der bildimmanenten Relation des Bildes auch eine externe Relation an – die aber von feststehenden Einheiten ausgeht, die in Bezug zueinander gesetzt werden. Die Einheiten bleiben in einem Bildverständnis nach Boehm aber als solche bestehen, sie werden durch die Relationierung keiner internen Veränderung unterworfen.

Nun lässt sich fragen, warum an dieser Stelle Boehms bildtheoretischer Ansatz als Beispiel für den kunsthistorischen, akademischen Umgang mit dem Bild im Zentrum steht – ist er doch längst nicht der einzige. Diese spezifische Position wurde gewählt, da Boehm sogar noch am ehesten vom Bild im Plural ausgegangen war. Erinnerung sei an seinen Impuls im Rahmen der Debatte um die ikonische Wende in den frühen 1990er Jahren, dort berief er sich nämlich gerade auf die „diffuse[-] Allgegenwart“ und „Rückkehr der Bilder“ – und betonte explizit deren Plural, wenn nicht sogar Masse.¹⁹ Gerade vor diesem Hintergrund wird umso deutlicher, dass Boehms Analysen dennoch auf das Einzelbild und dessen distinkte Bildlogik in der Einheit des Bildes konzentriert bleiben, die stets durch die Grenzen des materiellen Bildträgers bestimmt ist. Und darin ist er eben kein Einzelfall, ganz im Gegenteil. Dahinter fallen ikonographische und erst recht biographische Ansätze sogar weit zurück: Sie alle sind in der Analyse auf das Einzelbild, das Einzelobjekt, fokussiert. Sobald sie Vergleiche zu anderen Bildern anstellen, geht es ihnen gerade nicht mehr um das Verständnis einer wie auch immer gedeuteten Eigenlogik des Bildlichen (wenn es ihnen überhaupt um diese ging), sondern um Deutungen, die auf bildexternen Referenzen fußen (etwa: die Malerin oder der Maler malte zwei Bilder in derselben Lebenssituation; die Ikonographie von Bild X und Bild Y veränderte sich durch den Eindruck des Ersten Weltkrieges). Auch semiotisch orientierte Ansätze, die vermeintlich über das Einzelbild hinausgehen, bleiben einem an die materielle Begrenzung des Bildträgers gebundenen Einheitsbegriff treu. In diesem Sinne ist auch Felix Thürlemanns Ansatz für die Analyse von mehrteiligen Bild- und Objektgruppen zu verstehen, die er in seiner Studie unter dem sprechenden Obertitel *Mehr als ein Bild* sowie in dem Sammelband *Das Bild im Plural* mit dem Begriff des „Hyperimage“ vorgestellt hat: „Mit *hyperimage* wird eine kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit bezeichnet.“²⁰ Etwas wird kalkuliert zusammengestellt, in dessen *Einheit*, die wiederum materiell gebunden ist, dann Sinn entsteht. Jedoch bleibt Thürlemanns Ansatz hier nur auf die semiotische Zeichenhaftigkeit fokussiert, in dem Sinne, dass das Hyperimage als Sinngefüge ein „Metabild“ (im Singular) her-

19

Ebd., 11 und 13.

20

Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013, 7. Vgl. auch David Ganz und Felix Thürlemann (Hg.), *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010.

vorbringt.²¹ Aus dem Fokus des Interesses geraten dabei diejenigen Vorgänge, die sich zwischen den Objekten und Bildern ereignen, die jenseits der zeichenhaften Lesbarkeit und Intention einer Autorin oder eines Autors liegen. Das Bild im Plural wird auf Basis dieses Ansatzes nicht als bildliches Relationsgefüge, sondern als Zeichengefüge gelesen.

Mit Boehm liegt hingegen ein bildtheoretischer Ansatz vor, der das Bild in seinem deiktischen Potenzial versteht und dies gleich in einem doppelten Sinne, nämlich mittels der Grunddisposition der ikonischen Differenz, die auch die Ebene der Materialität und Darstellung einschließt: Das Bild zeigt etwas anderes als sich selbst; dies gelingt, indem es gleichzeitig auch sich selbst zeigt.

II. Die Logik der Konstellation: bildexterne Relationalität

Kunstaussstellungen zeigen zumeist nicht nur ein Kunstwerk, sondern entwickeln ihren Sinn gerade aus den Bildern im Plural: Dabei sind Materialität, Darstellung und Dargestelltes der Bilder von dem/der Betrachter*in *vis-à-vis* im Raumzeitgefüge der Präsentation zu erfahren. Erst die kuratorische Zusammenstellung verschiedener Bilder und Objekte und die daraus resultierenden Relationen bringen die jeweiligen Bilder der Ausstellung im Sinne ihrer Phänomenologie hervor. Jede Ausstellung präsentiert Bilder, um etwas mit ihnen zu zeigen, auch sie ist zutiefst deiktisch organisiert.²² Dies soll im Folgenden anhand einiger Mikrosituationen einer Ausstellung exemplarisch verdeutlicht werden, die die Bilder im Plural dezidiert zum Ausgangspunkt wählt – in diesem Fall die serielle Kunst der Minimal Art.

Von Dezember 2018 bis November 2019 zeigte der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin die Ausstellung *Local Histories*, die von Matilda Felix unter Mitarbeit von Irina Hiebert Grun kuratiert wurde.²³ Das Konzept der Ausstellung bezieht sich dabei auf Donald Judds Essay *Local History*, den er 1964 im

²¹

Vgl. hierzu Bettina Dunkers Kritik an Thürlemanns Konzeption als gegenläufig zu einem Bilder-Plural: Dunker, Bilder-Plural, 18.

²²

Vgl. Mieke Bal, Das Subjekt der Kulturanalyse, in: dies., *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly, Frankfurt am Main 2002, 28–43, 33: „In double exposures habe ich die Mehrdeutigkeiten untersucht, welche in den Gesten des Exponierens enthalten sind, also in Gesten, die auf Dinge zeigen und offenbar ‚Sieh hin!‘ sagen und oft implizit behaupten: ‚So ist es.‘“ Exemplarisch sei mit dieser These verwiesen auf: Ursula Frohne, Lilian Haberer und Annette Urban, Displays und Dispositive. *Ästhetische Ordnungen*, in: dies. (Hg.), *Display und Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, Paderborn 2018, 9–58. Hubert Locher, Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs, in: Hans Dieter Huber, Hubert Locher und Karin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit 2002, 15–30, bes. 18. Emma Barker, Introduction, in: dies. (Hg.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven/London 1999, 23–25.

²³

Die Ausstellung war vom 15. Dezember 2018 bis zum 10. November 2019 zu sehen. *Local Histories. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, der Sammlung der Nationalgalerie und Leihgaben* (Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart), hg. von Matilda Felix, Bielefeld/Berlin 2019.

Arts Yearbook veröffentlichte.²⁴ Judd spricht sich in diesem Text gegen die gängigen Praktiken der Kunstgeschichtsschreibung aus, einfache Einflussgeschichten anhand großer Stile zu erzählen. Mehr noch: Er hält ein solches Vorgehen für nicht praktikabel gegenüber einer immer schon ordnungslosen, ja „chaotischen“ Kunst: „The history of art and art’s condition at any time are pretty messy. They should stay that way. [...] Things can only be diverse and should be diverse. Styles, schools, common goals and long-term stability are not credible ideas. And the idea of pop art as the successor to Abstract Expressionism is ridiculous.”²⁵ Anstelle einer teleologischen, linearen Einflussgeschichte betont Judd das Potenzial von lokalen Netzwerken und den daraus entstehenden pluralen Relationen und Geschichten. Die Kuratorin, Matilda Felix, beschreibt Judds Anliegen in ihrem begleitenden Katalogbeitrag wie folgt: „Das rückt die Frage ins Zentrum, in welcher sozialen Gegenwart ein Werk entsteht. [...] Es geht vielmehr um engere, lokale Szenen, in denen sich Künstlerinnen und Künstler kennenlernen und austauschen.“²⁶ Betont wird folglich nicht, wie ein Kunstwerk zur Vergangenheit steht (also beispielsweise zu bedeutenden Kunststilen), sondern wie es in einer spezifischen Gegenwart von Menschen, Räumen, Themen hervorgebracht wird. Die künstlerische Arbeit entsteht folglich nicht in einem separierten Raum, sondern wird überhaupt erst in der spezifischen Gegenwart eines Netzwerks generiert. Die Relationen zu bildexternen Kontexten, die die Werke als solche hervorbringen, stehen in dieser Ausstellung folglich bereits thematisch im Fokus. Deshalb soll diese Ausstellung im Folgenden als Untersuchungsbeispiel dienen.

Ausgehend von Donald Judds Analyse einer lokalen – und zugleich bereits global vernetzten – Kunstszene, ist es die kuratorische Absicht, die Werke der Sammlung „in den Kontext ihrer Entstehung zu bringen“, wie es im Faltblatt zur Ausstellung heißt, und auf diese Weise die „Kunstszene der 1960er bis 1990er Jahre“ in den Fokus zu stellen.²⁷ Die entsprechenden Leitfragen der Ausstellung werden explizit genannt: „Was verbindet Konrad Lueg, Sigmar Polke und Gerhard Richter? Welche Galerien haben Bruce Nauman oder Jenny Holzer in ihren frühen Karrierephasen unterstützt?“²⁸

24

Donald Judd, Local History, in: *Arts Yearbook* 7, 1964, 22–35. Der Text ist auch abgedruckt im Ausstellungskatalog (28–41).

25

Judd, Local History, 26.

26

Matilda Felix, Lokale Geschichten. Szenen einer Ausstellung, in: *Local Histories. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, der Sammlung der Nationalgalerie und Leihgaben* (Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart), hg. von ders., Bielefeld/Berlin 2019, 17–27, hier 18–19.

27

Felix, Lokale Geschichten, 18.

28

Zitat Flyer.

Vor dem Hintergrund dieser Fragen, so weiter in den Paratexten der Ausstellung, werden „ungewöhnliche Werk-Aufstellungen“²⁹ vorgenommen, um Konstellationen und Verbindungen sichtbar zu machen. Die leitenden Fragen der Ausstellung, die die hier zusammengestellten Artefakte begründen, zielen jedoch allesamt auf bildexterne Relationen, also auf das, was Gottfried Boehm ablehnend als eine Praktik bezeichnet hat, Kunst allein auf den historischen Kontext ihrer Entstehung hin zu analysieren, der visuellen Eigenlogik des Bildes, im Dreiklang von Bildträger, Bildobjekt und Bildsujet, damit aber nicht gerecht zu werden.

Aber was ereignet sich im Ausstellungsraum des Hamburger Bahnhofs zwischen den Bildern [Abb. 1]? Die einzelnen Räume der Ausstellung folgen einer spezifischen Grundstruktur: Artefakte stehen und hängen mit zumeist weiten Abständen an den hohen, weißen Wänden der Hallen des Museums. Der *white cube* soll hier zum Schauplatz der *local histories*, also der Entstehungskontexte dieser Werke werden.³⁰ Dies scheint zunächst einmal kontraintuitiv, da die Exponate, zumeist in weiten Abständen gehängt, in der „weißen Zelle“ eher separiert und isoliert als vernetzt präsentiert werden. Die Kontexte ihrer Entstehung vermitteln sich indes zuallererst über die Vitrinen und das darin präsentierte schriftliche und fotografische Dokumentationsmaterial [Abb. 2].³¹ Eine solche Vitrine mit darüber platziertem Wandtext steht in jedem Raum und nimmt zumeist, ebenso wie die Kunstwerke, eine ganze Wandfläche für sich in Anspruch. Sie ruft jedoch eine andere, nämlich lesende Rezeptionshaltung hervor, die durch die horizontale Präsentation in den Vitrinen noch gesteigert wird.

Auf den ersten und vor allem textuell informierten Blick vermittelt sich das Narrativ der Ausstellung allein über bildexterne Relationen, die keineswegs mit den Bildlogiken der Werke verbunden zu sein scheinen: Auf der einen Seite sind die – deutlich separierten – Werke zu sehen, während sich auf der anderen Seite ein Narrativ um biographische und lokale Schnittstellen entspannt.³² Als ein ‚Knotenpunkt‘ wird etwa Konrad Fischer mit seiner 1967 in

29

Zitat Flyer sowie Wandtext in der Ausstellung.

30

Der *White Cube* und seine großen Abstände haben zur Hervorbringung eines Verständnisses vom Bild im Singular geführt. So Dunker, Bilder-Plural, 58, mit Verweis auf Brian O’Doherty’s wichtige Analyse der Räumlichkeit: Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1976. [Originalartikel: ders., Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part I, in: *Artforum*, März 1976, 24–30; ders., Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part II: The Eye and the Spectator, in: *Artforum*, April 1976, 26–34; ders., Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part III: Context as Content, in: *Artforum*, November 1976, 38–44].

31

So werden die Vitrinen und die darin präsentierten Objekte auch von der Kuratorin explizit im Katalog als der die ausgestellten künstlerischen Arbeiten begleitende Kontext beschrieben. Vgl. Felix, Lokale Geschichten, 19.

32

Vgl. für die Untersuchung von Narrationen in Ausstellungen sowohl auf der bildlichen als auch auf der textuellen Ebene: Mieke Bal, Telling, Showing, Showing Off, in: dies., *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996, 13–56.



[Abb. 1]

Ausstellungsansicht *Local Histories*, von links nach rechts: Frank Stella, *Sanbornville I*, 1966; Lee Bontecou, *Untitled*, 1960; John Chamberlain, *Big E*, 1962 und Josef Albers, *Homage to the Square: On the Way*, 1959 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof / Foto: Thomas Bruns. Frank Stella © VG Bild-Kunst, Bonn 2021. John Chamberlain © VG Bild-Kunst, Bonn 2021. Josef Albers © The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



[Abb. 2]
Ausstellungsansicht *Local Histories*. Foto: Verfasserin.

Düsseldorf eröffneten Galerie vorgestellt, die sowohl deutsche als auch internationale Positionen der Minimal Art und Concept Art fördert.³³ Freilich ist es interessant, dass bereits in den 1960er Jahren New York und Düsseldorf als Kunstzentren so vernetzt waren, und es wird in dieser bildexternen Relation offensichtlich, dass hier ein Gigant mit einem regionalen Hotspot in ein Verhältnis gesetzt wird. Das Netzwerk von Personen und Orten argumentiert jedoch allein im Schwarz-Weiß der Ausstellungsvitrinen: Auf der Basis einer Pluralität von Bildern sucht diese Ausstellung ein Ensemble, eine Objektgruppe dadurch herzustellen, dass vor allem bildexterne Relationen in den Fokus kommen. Davon getrennt, beinahe einer anderen Sphäre zugehörig, erscheinen die farbigen Kunstwerke im Ausstellungsraum; sie gehorchen einer vermeintlich anderen Logik. Dabei ist von besonderem Interesse, dass es ja gerade die Kunst der 1960er Jahre war, die den Plural der Bilder im Sinne des Prinzips der Serialität zu ihrem Konzept erhob.³⁴ Doch was hält die jeweiligen Konstellationen zusammen – und wie wird dieser Zusammenhalt im Ausstellungsraum bestätigt oder unterlaufen? Im Folgenden soll mit Blick auf die Ausstellung und das hier initiierte vergleichende Sehen ein relationales Bildverständnis verdeutlicht werden.

III. Relationierung der Relation im Ausstellungsraum

Mein Vorschlag, Ausstellungskonstellationen zu analysieren, sucht beide Stränge, die ich zugespitzt vorgestellt habe, miteinander zu verbinden, kurz: sowohl die bildimmanenten Relationen als auch die bildexternen ernst zu nehmen und in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit und Wechselwirkung zu begreifen. Zwar ändert sich das Bild nicht in seiner Materialität, es wird nicht größer oder kleiner, aber die Relation zu anderen Bildern wirkt sich auf die Phänomenologie und den ikonischen Sinn des Bildes insofern aus, als dass die bildimmanenten Relationen sich verändern. Andersherum wirken sich die bildimmanenten Relationen auch auf die Kontexte und Konstellationen aus, zu denen sie in Relation stehen. Weder das Bild noch die Konstellation sind damit als distinkt oder als der Wechselwirkung vorgängig zu verstehen.

Die Kunstaussstellung arbeitet mit Bildern, die etwas zeigen, und sie zeigt sich zugleich auch selbst (in ihrer eigenen Zeigegeste und -ordnung). Christian Spies hat diese doppelte Zeigeordnung für das Ausstellen wie folgt prägnant zusammengefasst: „Ein Zeigen im

³³

Vgl. Brigitte Kölle, Lokale und internationale Netzwerke von Ausstellungen bei Konrad Fischer ab den 1960er Jahren, in: *Local Histories. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof; der Sammlung der Nationalgalerie und Leihgaben* (Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart), hg. von Matilda Felix, Bielefeld/Berlin 2019, 65–75, bes. 72–75.

³⁴

Hal Foster verwies beispielsweise auf die Serialität der Minimal Art. Hal Foster, Die Crux des Minimalismus [1986], in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden ²1998, 589–633, bes. 621–625.

Sinne des Ausstellens erschöpft sich jedoch keineswegs in der Geste oder dem Fingerzeig, die primär ein Verweis auf das andere sind, auf das, was gesehen werden und an dem etwas deutlich gemacht werden soll.³⁵ Das heißt, die Ausstellung verdoppelt die deiktische Ordnung, die Gottfried Boehm dem Einzelbild, dem Kunstwerk, bereits mit dem Begriff der „ikonischen Differenz“ zugesprochen hatte, indem er betonte, dass das Bild dadurch etwas anderes zeigt, indem es auch sich selbst zeigt. Ebenso präsentiert auch die Ausstellung etwas anderes, nämlich die Exponate, indem sie auch sich selbst zeigt, ihre eigene Zeigeordnung. Denn neben den Bildern, die sie zeigt, werden auch ihre eigenen Mittel des Zeigens, das Display, die Hängung, die Art und Weise, Konstellationen vor Augen zu stellen und in Relation zueinander zu setzen, sichtbar und beeinflussen das zu Zeigende.

Gerade infolge einer gleichwertigen Beachtung sowohl der bildimmanenten als auch der bildexternen Relationen, die in Ausstellungen wirksam werden, lässt sich nämlich feststellen, wie, das heißt auf welche spezifische Art und Weise, auf einer nächsten Ebene diese Relationen wiederum in Relation zueinander treten. Die Eigenlogik des Bildes mit seinen bildimmanenten Relationen wird unter der Prämisse des vergleichenden Sehens verändert: Das Einzelwerk wird immer unter dem Eindruck eines anderen, externen Bildes oder Kontextes wahrgenommen.³⁶ Ein Bild, das beispielsweise einen starken Hell-Dunkel-Kontrast aufweist, kann diese bildimmanente Spannung geradezu verlieren, wenn es neben ein anderes Bild gehängt wird, das mit ihm in eine andere Relation – etwa der formalen Linienführung – eintritt. Die bildimmanente Relation des isoliert betrachteten Einzelbildes (die Boehm so stark hervorhebt) tritt in Relation zum Kontext und anderen Bildern und deren bildimmanenten Relationen. Durch diese Relationierung der Relation wird die bildimmanente Differenz des isolierten Einzelbildes verändert und unterlaufen zugunsten einer neuen bildexternen Relation, die sowohl auf die Phänomenologie als auch auf den ikonischen Sinn des Einzelbildes zurückwirkt.³⁷ Das vergleichende

35

Christian Spies, Vor Augen stellen. Vitrinen und Schaufenster bei Edgar Degas, Eugène Atget, Damian Hirst und Louise Lawler, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer und Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010, 261–290, hier 266f.

36

Vgl. hierzu grundlegend Johannes Grave, Vergleichen als Praxis. Vorüberlegungen zu einer praxistheoretisch orientierten Untersuchung von Vergleichen, in: Angelika Epple und Walter Erhart (Hg.), *Die Welt beobachten. Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt am Main/New York 2015, 135–159, bes. 150. Siehe außerdem den einschlägigen Sammelband von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, darin besonders den Aufsatz von Peter Geimer, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, 45–70.

37

Dies deutet Johannes Grave bereits an, wenn er darauf hinweist, dass sich durch das vergleichende Sehen die Zeiterfahrungen vor einem Kunstwerk verändern: „Starke Erlebnisse von Präsenz, eine fast zeitlose Versenkung in das Dargestellte oder eine langwierige Verstrickung in die Vielfalt von Formen und Spuren werden durch Vergleichspraktiken tendenziell ausgeblendet.“ Grave, *Vergleichen als Praxis*, 151. Peter Geimer hat auf die Auswirkungen der Praktiken des Vergleichens auf die Rezeption des Einzelbildes hingewiesen: „Genau hier liegt aber ein Problem dieser Form der kunsthistorischen Verselbstständigung

Sehen, wie es in Ausstellungssituationen in Hinblick auf die Bilder im Plural initiiert wird, ist deshalb keine „neutrale, „unschuldige“ Praxis, sondern eine,³⁸ die ihre *relata* und ihr *tertium comparationis* innerhalb des Vergleichens hervorbringt. Das Bild wie auch die Ausstellung werden – in ihrer Phänomenologie und Sinnhaftigkeit – überhaupt erst durch die Praxis des Vergleichens erzeugt.

Aber nicht nur andere Bilder fordern externe Relationierungen heraus, sondern auch das Display beziehungsweise der Modus des Zeigens, den die Ausstellung etabliert, bildet eine externe Bedingung, unter der das Einzelbild zur Betrachtung gelangt. Andersherum sind aber nicht allein die externen Relationen – von Bild zu Bild oder zwischen Bild und Präsentationsweise – dominant zu setzen, sondern diese wirken nur unter der Prämisse einer bildimmanenten Relation. Kurz: Durch die Koppelung von bildimmanenter und bildexterner Relation geraten beide – vermeintlich festen – Relationen in ein neues Verhältnis, sie werden relativiert. So kommt ein Phänomen zustande, das der Historiker Achim Landwehr „Intrarelation“ genannt hat. Ich möchte vorschlagen, dieses Konzept auf die Ausstellung zu übertragen. Landwehr beschreibt „Intrarelation“ folgendermaßen: „Deshalb gilt es konsequent davon auszugehen, dass jede Relationierung [...] eine Intrarelation darstellt. Wir haben es also mit Bezugnahmen zu tun, die nicht nur zwei (und mehr) Elemente miteinander koppeln, sondern die beteiligten Elemente durch die Kopplung auch wechselseitig verändern. Das relationale Zwischen ist dabei ein aktiver und produktiver Bestandteil dieser Verbindung.“³⁹

Dieser Intrarelativität sollte eine Analyse von Ausstellungen Rechnung tragen, um so die Hervorbringung der jeweiligen Phänomenologie und Deutung eines Bildes, die der Ausstellung eben nicht vorgängig ist, sondern überhaupt erst innerhalb dieser Konstellation entsteht, zu untersuchen. Dabei sind es gerade die kuratorischen Praktiken des Vergleichens, die eine Intrarelativität befördern und deshalb im Zentrum der Analyse stehen sollten. Mit einer solchen Perspektive geht es eben nicht allein darum, vorgefassten, vielleicht stark bildextern argumentierenden Intentionen (etwa von Kuratorinnen und Kuratoren) aufzusitzen oder eine Ausstellung als rein additive Präsentation von distinkten Einzelwerken und ihren immanenten Logiken zu deuten. Vielmehr liegt der Fokus darauf, die Wirkmacht des Zeigens und den sich aus der Relationierung der Relationen und der wechselseitigen Abhängigkeit von inneren und

des vergleichenden Sehens. Der Vergleich schluckt das Spezifische. Die routinierte Suche nach Vorbildern wird dem konkreten Einzelbild nicht unbedingt gerecht. Sie kann es im Gegenteil sogar verstellen, wenn sie nämlich, statt seine Besonderheit aufzuzeigen, sofort das Vergleichbare, Ähnliche und Analoge im Auge hat.“ Geimer, Vergleichendes Sehen, 65.

³⁸

Grave, Vergleichen als Praxis, 138. Vgl. dazu auch Angelika Epple und Walter Erhart, Die Welt beobachten – Praktiken des Vergleichens, in: dies. (Hg.), *Die Welt beobachten – Praktiken des Vergleichens*, Frankfurt am Main/New York 2015, 7–34, bes. 20.

³⁹

Achim Landwehr, *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie*, Frankfurt am Main 2016, 307.

äußeren Relationen ergebenden Spielraum des ‚Dazwischen‘ für die Analyse von Ausstellungen ernst zu nehmen.

Jüngste Forschungen zum Ausstellungsdisplay, wie sie etwa mit dem Band *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga* aus dem Jahr 2018 unter der Herausgeberschaft von Johannes Grave, Christiane Holm, Valérie Kobi und Caroline van Eck vorliegen, betonen, wie zentral es ist, die Handlungsmacht und Sinndimensionen im Zwischenraum von Netzwerken, bestehend aus Subjekten und Objekten, zu verorten, ohne sie jedoch fixieren zu können: „[W]e have to understand ‚agency‘ as an effect that is produced in and through the interactions between human actors and artefacts, in networks, art nexuses, collectives and processes.“⁴⁰ Wirkmacht und Sinn, aber auch die äußere Erscheinung des Bildes, sind folglich nicht allein intentional verankert, liegen demnach nicht allein im Werk oder Objekt begründet, sondern entfalten sich in spezifischen situativen Kontexten einer Ausstellung. Ein Ansatz, der sowohl die bildimmanenten als auch die bildexternen Relationen von einem Artefakt als Teil einer Gruppe innerhalb einer Ausstellung untersuchen möchte, müsste dieses spezifische Wechselverhältnis analysieren. Hierfür bietet sich als Analysekriterium an, sich auf die Praktiken des Vergleichens zu fokussieren, die in einem spezifischen Ausstellungssetting durch die Art und Weise des Zeigens von und mit Bildern initiiert werden. Durch die Analyse der in einer Ausstellung wirksamen Praktiken des Vergleichens lassen sich Vergleichssignale genauso deutlich benennen, wie es möglich ist, Vergleichsebenen beziehungsweise -kriterien und ihren möglichen Wechsel zu beschreiben. Nicht zuletzt ist die Frage zu beantworten, ob und wie der Befund der Ähnlichkeit oder der Differenz zwischen Werken graduell in einer Ausstellung herausgefordert wird. Mit der Perspektive auf die Praktiken des Vergleichens lässt sich aber vor allem untersuchen, welche Sichtweise – sowohl im Sinne der Phänomenologie als auch der Deutung des Werks – aus der spezifischen Ausstellungskonstellation und -präsentation hervorgeht.

Dass die Präsentation von Objekten in Ausstellungen häufig ganz unmittelbar das vergleichende Sehen der Rezipient*innen herausfordert, wird deutlich, wenn man sich Ausstellungssituationen von *Local Histories* vor Augen führt wie beispielsweise den ersten Raum mit Werken von Frank Stella, Lee Bontecou, Josef Albers und John Chamberlain [Abb. 1]. Wir haben es jeweils für sich mit sehr unterschiedlichen künstlerischen Arbeiten zu tun, die jedoch alle im Zeitraum von 1959 bis 1966 entstanden sind, also innerhalb von sieben bis acht Jahren. Josef Albers' *On the Way* (1959) aus der Serie *Homage to the Square* lotet – für sich genommen, also jenseits des Ausstellungskontexts – mit seinen bildimmanenten Relationen die Differenz zwischen der Flächigkeit des planen Bildträgers (dem Bildobjekt) und der illusionistischen Tiefe (dem Bildsujet) aus, die

40

Johannes Grave, Christiane Holm, Valérie Kobi und Caroline van Eck, *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga – Introductory Thoughts*, in: dies. (Hg.), *The Agency of Display. Objects, Framings and Parerga*, Dresden 2018, 7–21, hier 8.

sich aus dem Zusammenspiel der Farben ergibt [Abb. 3]. Auch wenn die Vergleichskonstellation im Ausstellungsraum vermeintlich wenig zugespitzt erscheint, sind die Betrachter*innen aufgefordert, jedes Bild immer unter dem Eindruck der anderen Bilder und unter den Bedingungen der Präsentationsweise zu sehen [Abb. 1]. Die Betrachter*innen werden auf diese Weise veranlasst, mögliche Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen den Bildern, die sich mit im Blickfeld befinden, zu erkennen. Dass, wie hier, die einreihige Hängung in weitem Abstand zueinander bei gleichzeitiger Gegenüberstellung, in einer klassischen *white-cube*-Situation, schon eine erste Praktik ist, die das Resultat des Vergleichs erheblich beeinflusst, steht dabei außer Frage.⁴¹ Mehr noch: Die Ausstellung zeigt immer zugleich, und doch in gradueller Abstufung Ähnlichkeit und Differenz: und zwar zwischen den Artefakten und ihren jeweiligen Relationen. Diese bildexternen Kontinuitäten und Differenzen können wiederum die bildimmanenten Kontinuitäten und Differenzen, die Boehm für das Bild im Singular hervorhebt, fortführen oder damit brechen.

Durch den im Ausstellungsraum initiierten Vergleich wird die Ähnlichkeit der hier präsentierten Kunstwerke hervorgehoben. Ob als *shaped canvas*, als plastische Hervorstülpung in den Ausstellungsraum, als konkretes Farbenspiel oder als Plastik: Die in diesem Raum präsentierten Arbeiten vereint – wenn man sie jeweils für sich als distinktes Werk betrachtet – die Thematisierung von Räumlichkeit innerhalb der planimetrischen Fläche des Bildes.⁴² Vor dieser starken Ähnlichkeitsannahme unter dem Vergleichskriterium der Verhandlung von Räumlichkeit werden dann nur graduelle Differenzen in der Relation des Ausstellungsraumes ausgetragen. Mal findet das Spiel mit der Räumlichkeit im planimetrischen Medium statt, wie bei Albers, Stella und Bontecou, mal – wie bei Chamberlain – plastisch in der Dreidimensionalität. Doch die bildimmanent angelegten Spannungen zwischen Fläche und Tiefenräumlichkeit können gerade durch die bildexternen Relationen innerhalb des Ausstellungsraumes unterminiert werden.

So wird in dieser Ausstellungssituation die bildimmanente Spannung zwischen Fläche und Tiefe in Albers' *Homage to the*

41

Brian O'Doherty hat in seiner mittlerweile kanonischen Aufsatzreihe darauf aufmerksam gemacht, dass der *white cube* als Ausstellungsraum keinesfalls neutral und unschuldig ist: O'Doherty, *Inside the White Cube*.

42

Auf der ‚Textebene‘ in den Vitrinen wird deutlich, dass die hier im Raum versammelten Werke in Judds *Text Local Histories* (1964) als Referenzen genutzt wurden, die teilweise auch als Abbildungen beigelegt waren: So ist beispielsweise Lee Bontecous Arbeit *Untitled*, auf die der/die Besucher*in beim Betreten der Ausstellung frontal zuläuft, als zweite Abbildung in Judds Essay zu finden (Judd, *Local History*, 24). Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich dann auch eine Abbildung von einer Arbeit aus Josef Albers' Serie *Homage to the Square*, hier jedoch *Compliant* (1959) (Judd, *Local History*, 25). Das hier initiierte vergleichende Sehen wird in der Ausstellungssituation erneut herausgefordert. Judd betont in seinem Essay, dass die spezifische Kunst entweder als „object“ oder als „optical“ beschrieben werden könne. Albers' *Homage to the Square*-Serie ordnet er der optischen Erzeugung von Räumlichkeit zu, an Bontecous Arbeit hebt er die Objektivität hervor. Judd, *Local History*, 28 und 31. Vgl. dazu die Ausführungen von Felix, *Lokale Geschichten*,

18.

Square in der bildexternen Relation zu den anderen Werken potenziert: Der Ausbruch aus der Fläche zeigt sich in unterschiedlichen Spielarten, wird allerdings unterbunden, wenn man dem visuellen Angebot der Ausstellungssituation folgt. In der bildexternen Relation der spezifischen Ausstellungssituation wird deutlich, dass im vergleichenden Sehen die Ähnlichkeit zwischen Albers und Stellas dargestellten geometrischen Figuren (Motiv: Raute sowie Dreieck bei Stella und Quadrat bei Albers) in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt – sie sind einander im Ausstellungsraum gegenübergestellt und ergeben ein klares Vergleichssignal. Indem ein solcher formaler Vergleich geometrischer Figuren in den Blick kommt, wird aber die Frage der bildimmanenten Relation von Flächigkeit und Tiefe geradezu aufgehoben – und zwar durch die im Prozess des Vergleichens nahezu ‚freigestellten‘, geometrischen Figuren, die dann allein in ihrer flächigen Qualität wirken.

Die Phänomenologie und Deutung von Albers' Bild ändert sich folglich in der konkreten Ausstellungssituation durch das intrarelationale Verhältnis zwischen den bildimmanenten und bildexternen Spannungen. Albers' *Homage to the Square* ist demzufolge nicht distinkt gegenüber der Präsentationsweise und den in Konstellation gebrachten anderen künstlerischen Arbeiten. Im Gegenteil: Die spezifische Phänomenologie und Deutung werden erst durch die intrarelationalen Bezüge jeweils neu hervorgebracht. Analytisch fassbar wird die neue Anschauung der Bilder mit Hilfe einer Untersuchung der Vergleichshinsichten, die durch die kuratorischen Praktiken initiiert werden: In der Gegenüberstellung der Arbeiten von Albers und Stella wird das *tertium* der formalen, geometrischen Formgebung hervorgehoben.

Ein anderer Raum mit Werken unter anderem von Robert Smithson sowie Bernd und Hilla Becher macht deutlich, wie sehr das Verhältnis von bildimmanenten und bildexternen Relationen die im Einzelwerk angelegte ikonische Differenz unterlaufen kann, ja diese sogar aufzulösen vermag, sodass eine andere Differenz die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Betrachtet man Bernd und Hilla Bechers in Serie fotografierte Hochöfen (1972), so wird durch die Freistellung des Motivs vor weißem, wolkenlosem Hintergrund und durch das strenge Schwarz-Weiß vor allem die formale Qualität im Vergleich deutlich – diese formale Strenge hält die Fotografien als Serie zusammen. Das Motiv der Industrie wird von den Konzeptkünstlern im Medium der Fotografie in einem abstrakten formalen Kompositionsaufbau stilisiert. Bildimmanent steht hier die Referenzialität des Mediums Fotografie auf eine bildexterne Wirklichkeit der formalen Selbstbezüglichkeit des fotografisch in Szene gesetzten Motivs gegenüber. Diese Spannung wird jedoch deutlich zu einer Seite hin gewichtet, sobald das Kunstwerk im Ausstellungsraum zusammen mit Robert Smithsons mehrteiliger, in den Raum greifender Arbeit *Nonsite Oberhausen* (1968) gezeigt wird.⁴³ Einer-

43

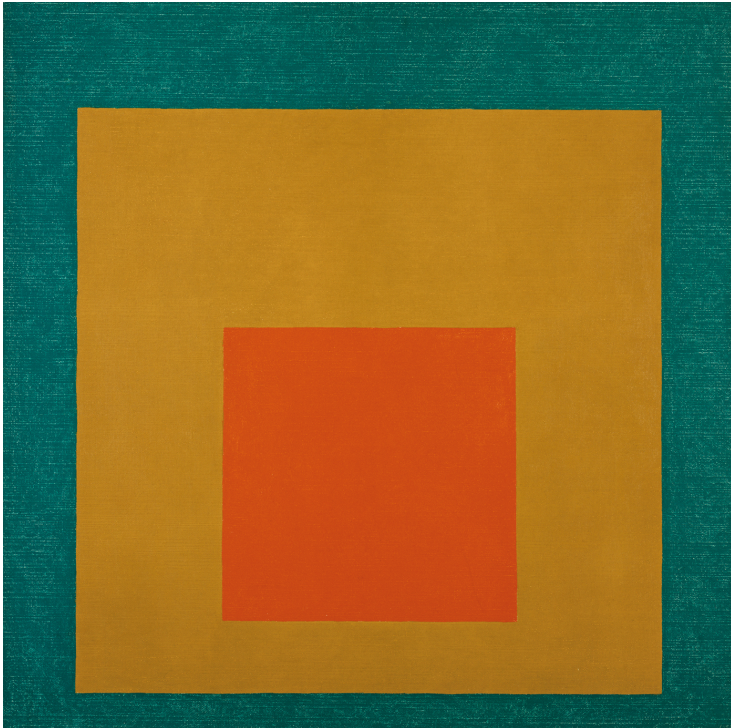
Dies hat wiederum biografische und ‚lokale‘ Gründe, wie das paratextuelle Vitrinen-Arrangement nahelegen möchte: Bernd und Hilla Becher trafen Robert Smithson 1968 im Ruhr-

seits offenbart sich in der bildexternen Relation der beiden Arbeiten eine Ähnlichkeit in ihrer jeweiligen ikonischen Relation [Abb. 4]: Auch die kartografischen Zeichnungen von Oberhausen weisen eine Spannung zwischen der Referenzialität der Orientierungsgrafik und ihrem ästhetischen, formalen Eigenwert auf; noch dazu findet sich in jeder gerahmten Grafik oben eine Leiste mit kleinen Fotografien – unter dem Kriterium der Referenzialität liegt hier folglich eine Strukturähnlichkeit zugrunde. Andererseits zeigt sich im Vergleich mit den in den Realraum der Ausstellung hineinragenden Kästen mit Schlackeklumpen aber auch eine bildexterne Differenz. Die Referenzialität, die die Fotografien bei Bernd und Hilla Becher zur außerbildlichen Industrie aufbauen, wird hier einmal mehr durch die tatsächlichen physischen Schlackeklumpen betont und zusätzlich formal mit den geometrischen Streifen der Boxen gebrochen: Die Differenz zwischen der Referenzialität zum außerikonischen Raum sowie der formalen Selbstbezüglichkeit wird folglich auch in der bildexternen Relation verhandelt. Die bildimmanente ikonische Spannung der Becher'schen Serie wird im Ausstellungsraum hin zur neuen – durch die Konstellation entstandenen – Objektgruppe verdoppelt (im Sinne der Ähnlichkeit): Zwar hat in diesem Raum das Vergleichskriterium gewechselt, doch ist auch in dieser Konstellation mit Bezug auf die initiierten Praktiken des Vergleichens festzustellen, dass die Ähnlichkeit der Werke im Vordergrund steht, weniger ihre Unterschiede. Ortsspezifität – *local history* – wird hier gleichfalls auch zum Thema beider Arbeiten. Die von Boehm dem Kunstwerk zugesprochene immanente Spannung zwischen Bildsujet, Bildobjekt und Bildträger wird in diesem Fall in den Relationen des Ausstellungsraums folglich verdoppelt.

Fragt die Ausstellung nach dem Kontext der Entstehung der Werke (anstatt sie in eine lineare Geschichte einzuordnen), so sehen wir auf der Seite der Werke ein Netzwerk aus Kontinuitäten und Differenzen über das Einzelbild hinaus, bei dem die Ähnlichkeiten besonders in den Vordergrund treten. Eine Untersuchung der kuratorischen Praktiken des Vergleichens – wie hier exemplarisch an zwei Mikrosituationen aufgezeigt – ermöglicht eine tiefere Analyse der unterschiedlichen Ordnungen und Register, auf denen die Ähnlichkeiten, aber auch Differenzen in einer Ausstellung austariert werden (oder sich schlicht ereignen). Anhand der exemplarischen Mikrosituationen der Ausstellung *Local Histories* ließ sich zeigen, inwiefern hier einerseits durch kuratorische Praktiken des Vergleichens Ähnlichkeiten in den Vordergrund rücken, diese aber andererseits auf unterschiedlichen Ebenen liegen (Fläche-Tiefe; Referenzialität oder autonome Form).

Dennoch – und das ist verwunderlich bei einem Ausstellungsthema, das programmatisch nach den Kontexten und Bezügen einer bestimmten Gegenwart fragt – laufen die beiden Register, dasjenige der bildimmanenten und dasjenige der bildexternen Relationen, in der Ausstellung weitestgehend separiert voneinander: Das ikoni-

gebiet. Später entstand daraus auch eine Publikation, die ebenfalls in der Vitrine zu sehen ist: Robert Smithson, Bernd und Hilla Becher, *Field Trips*, Porto 2002.



[Abb. 3]

Josef Albers, *Homage to the Square: On the Way*, 1959, Öl auf Masonit, 101.6 x 101.6 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Foto: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P.
Anders. Josef Albers © The Josef and Anni Albers Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2021.



[Abb. 4]

Ausstellungsansicht *Local Histories*, von links nach rechts: Robert Smithson, *Nonsite Oberhausen*, 1968; Bernd und Hilla Becher, *Hochofen Nr. 3*, 1972 und *Hochofen Nr. 5*, o. J. © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof / Foto: Thomas Bruns. Robert Smithson © The Estate of Robert Smithson / VG Bild-Kunst, Bonn 2021. © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher.

sche Zeigen läuft parallel, fast schon getrennt zum sprachlichen, dokumentarischen Narrativ, das die Ausstellung in den Vitrinen vollzieht. Doch in beiden Narrativen – dem visuellen wie dem sprachlich-dokumentarischen – wird so ein Verständnis von Netzwerk und Entstehungsgeschichte deutlich, das konträr zu einer ‚einfachen‘, womöglich genealogisch aufgeladenen Einflussgeschichte steht, die nur in eine Richtung weist: Denn innerhalb der Präsentation der Ausstellung wird deutlich, dass sich die verschiedenen Bilder, Stilrichtungen, Künstlerinnen und Künstler, Galeristinnen und Galeristen und Orte wechselseitig beeinflussten, dass die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht im Sinne einer linearen, genealogischen Meistererzählung, sondern als intrarelationales Netzwerk begriffen werden muss. Dorothee Wagner beschreibt in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung Judds Konzept einer „Local History“ wie folgt: „Mit seinem Entwurf einer lokalen Geschichte werden Zufälligkeiten, Begegnungen und Graswurzelbewegungen als Ursachen einer neuen Kunst ins Zentrum gerückt. Was Judd hier als Bedingung einer Kunstgeschichte voraussetzt, erfordert jedoch eine neue Art des Schreibens. Im Fall von Judds *Local History* dokumentiert der Text eine lokale Umgebung zu einem spezifischen Zeitpunkt.“⁴⁴ Die Ausstellung *Local Histories* im Hamburger Bahnhof weist auf die intrarelationalen Bezüge zwischen den Werken im situativen Kontext der Präsentation hin und zeigt auf diese Weise auf, wie Arbeiten nicht etwa durch Genealogien vorherbestimmt, sondern durch ihre jeweiligen gegenwärtigen lokalen Bezüge in ihrer Phänomenologie und Sinnhaftigkeit hervorgebracht werden. Kontingenzen spielen dabei – wie Judd betonte – eine wichtige Rolle. An die Stelle der einheitlichen Meistererzählung treten die vielen kleinen Wechselbeziehungen, die innerhalb des Ausstellungsraums anhand der ausgestellten Werke zutage treten und in Hinblick auf die Praktiken des Vergleichens untersucht werden können: ihre ‚Local Histories‘ weisen immer zugleich über sich selbst hinaus.

IV. Schluss

Ein Großteil der Werke, die die Ausstellung *Local Histories* präsentiert, sind ursprünglich als Serie konzipiert worden: Von Bernd und Hilla Becher werden vier Fotografien aus der Serie der Hochöfen gezeigt, von Albers ein Bild aus der Serie *Homage to the Square*. Ursprünglich als Serie konzipierte Arbeiten werden aufgelöst, um in der Ausstellung neue Konstellationen zu bilden. Ausstellungen unter dem Blickwinkel von kuratorischen Praktiken des Vergleichens zu untersuchen, heißt, nicht allein auf ein einzelnes Werk zu

⁴⁴

Dorothee Wagner, Das Lokale als Bezugsrahmen. Zum veränderten Verhältnis von Text, Bild und Objekt in der amerikanischen Kunst der 1960er Jahre, in: *Local Histories. Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, der Sammlung der Nationalgalerie und Leihgaben* (Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart), hg. von Matilda Felix, Bielefeld/Berlin 2019, 43–55, hier 45.

schauen, sondern auf Relationen, die sich zwischen Objekten in der Raum-Zeit-Ordnung der Ausstellung ergeben; Nebeneffekte von kuratorischen Handlungen beziehungsweise Kontingenzen, die sich der kuratorischen Intention entziehen oder dieser entgegenwirken, können so auch mitgedacht werden. Dabei geht das Einzelobjekt jedoch nicht verloren, sondern es ergeben sich neue Dynamiken im Spiel der beteiligten Kräfte: Spezifische Aspekte und bildimmanente Relationen werden in Relation zu anderen Bildern im Raum stärker betont oder – im Gegenteil – in den Hintergrund gedrängt. Mit Ausstellungen treten Relationen zweiter Ordnung hervor, und zwar im Präsens der Ausstellungssituation: Relationen zwischen den bildinternen Bezügen einerseits und den bildexternen Beziehungen andererseits. Diese Relationen zweiter Ordnung kommen nicht einfach nur ‚on top‘, sondern wirken auf die Relationen erster Ordnung zurück. Damit werden allerdings fixierte, ahistorische Kategorien – wie etwa auch der Werkbegriff – fraglich. Dies entspricht auch Judds abschließendem Resümee seines Aufsatzes: „These are all categories after the fact, ones for discussion; they are not enclosing, working categories.“⁴⁵

Mit Blick auf die Praktiken des Vergleichens, die durch die Präsentation der Ausstellung angeregt werden, wird die Frage nach Bildern innerhalb einer expositorischen Konstellation und deren Verhältnis untereinander analytisch fassbar – gerade im Zwischenraum: zwischen den Kunstwerken, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Intention und sich ereignender *agency*. Dabei wird das Kunstwerk in seiner Eigenlogik – gerade auch im Zusammenspiel von Bildsujet, Bildobjekt und Bildträger – nicht außer Acht gelassen, sondern das verändernde Potenzial dieses immanenten Verhältnisses bleibt Gegenstand der Untersuchung – diesseits und jenseits des Einzelbildes.

Britta Hochkirchen (britta.hochkirchen@uni-bielefeld.de) ist Akademische Rätin a. Z. am Arbeitsbereich Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte an der Universität Bielefeld und Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1288 „Praktiken des Vergleichens“. Sie forscht zu kuratorischen Praktiken in Kunstaustellungen der Moderne und zur französischen Kunst im Zeitalter der Aufklärung. Zu ihren Veröffentlichungen zählt unter anderem *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld* (Göttingen 2018).

⁴⁵

Judd, *Local History*, 35.