

## **Die Welten der *documenta* in sozialwissenschaftlicher Perspektive.**

*Gerhard Panzer*

**Buckermann, Paul (Hg.). 2022. *Die Welten der documenta. Wissen und Geltung eines Großereignisses in der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 244 Seiten. ISBN: 97839583232851. Preis €34,90**

Die *documenta* hat sich 2022 mit ihrer fünfzehnten Ausgabe, nach pandemiebedingt gelähmten Kulturleben mit fast siebzigjähriger Geschichte als vital, aber auch als ein Zentrum heftiger kulturell-politischer Konflikte erwiesen. Deshalb dürfte das Interesse an Reflexionen zu »Wissen und Geltung dieses Großereignisses« (S. 7) groß sein, wie sie der Sammelband mit dreizehn sozial- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen vereint, die vor Beginn der *documenta fifteen* (im Folgenden auch *d 15*) im Vorfeld abgeschlossen wurden.

Der Initiator Buckermann entwirft die *documenta* als relationales Objekt in verschiedenen Wissenswelten, und verbindet es mit weit gefassten Bezügen zu dem gesellschaftlich differenzierten und polarisierten Wissen, die auch den Ausstellungsprozess einschließen. Der Zugang vermeidet einerseits sich von den Begrenzungen der etablierten strukturorientierten kunstsoziologischen Ansätze von Bourdieu und Luhmann aber auch der interaktiv basierten Kunstwelt (Becker) für die heterogen konstituierten Ausstellungsereignisse leiten zu lassen, die sich noch recht selbstverständlich kunstwissenschaftlich orientiert haben und deshalb die systematische Bedeutung von Ausstellungen unterschätzen. Andererseits wird auch die Privilegierung des Kuratorischen umgangen, wie sie in den diskursorientierten Ausstellungsdisziplinen verbreitet ist, die sich deshalb mit konkurrierenden Autorschaften, u. ä. befassen.

Die theoretische Basis schaffte einen offenen Rahmen für die durchweg gehaltvollen essayistischen Erkundungen zur *documenta*, die von je eignen theoretischen Ausgangspunkten unternommen werden. Deren sozialwissenschaftliche Perspektiven unterscheiden sie von kunstwissenschaftlichen, kuratorischen und anderen Zugängen der Ausstellungsforschung wie auch von soziologischen Kunstweltanalysen; partielle Überschneidungen sind selbstverständlich. Theoretisch orientiert wird auf Phasen oder Ausgaben

der *documenta* zugegriffen, die sich meist auf das in vielen Disziplinen entstandene *documenta* Wissen stützen, aber um theoretische Interpretationen erweitern und um spezielle Verknüpfungen ergänzen. Nur in einem Fall werden eigene empirische Erhebungen zur *documenta* vorgestellt. Es ist deshalb nötig die Beiträge einzeln anzusprechen, auch weil sie wohlweislich nicht nach Fragestellungen gruppiert sind. Eine Möglichkeit für die Leser\*In Stränge auszumachen, bietet die grobe Einteilung in Weltverhältnisse, die generell betrachtet werden, die aktuell von der *d 15-Welt* motiviert sind oder sich auf Bezüge einzelner Diskurswelten zur *documenta* konzentrieren.

Das generelle Weltverhältnis der *documenta* drückt sich in ihrer Geltung, ihrer Institutionalisierung und ihrem Gegenwartsbezug aus. Michael Hutter erweitert seine Kunst und Wirtschaft verbindenden *Ernstes Spiele*<sup>478</sup> um die Geltung erzeugende *documenta* als »Leuchtfeuer« (S. 23) in den Valuationsprozessen der Kunst. Für ihre Wirkung ist sie auf zahlreiche künstlerische Mitspieler\*Innen und Institutionen angewiesen, deren unterschiedliche Funktionen ähnlich den Kunstfeld Studien<sup>479</sup> und Heinich<sup>480</sup> gesehen werden. Hutter behandelt die Mechanismen von der *documenta* aus, die sich während der Gründungsphase *d 1* und *2* noch überwiegend selbst an der »Grenze des westlichen Kunstkanons« (S. 28) konstituiert. In den folgenden Ausstellungen konnte sie die Kunst definieren und das Verständnis für diese verändern, wofür sie ab der *d 5* subjektive Fragestellungen geltungssteigernd einführte. Obgleich die globaler ausgerichteten Ausgaben der *d 10* und *11* ihre erreichte Stellung nutzen, um den Kunstkanon und sich selbst zu dekonstruieren, gewinnt die *documenta* als Leuchtfeuer weiter, weil sie »geltungsschaffendes Sehen der Mitspieler\*Innen« (S. 42) generiert und so ihre Bedeutung im globalen Kunstspiel bestätigt.

Diese *documenta* Geschichte war anfangs konzipiert als »Präsentation auf Zeit« (S. 207), was Steffen Sigmund und Aleksandra Barjaktarevic veranlasst kultursoziologisch zu interpretieren, wie sich diese Idee institutionalisiert. Sie soziologisieren damit das Institutionenverständnis der *documenta*<sup>481</sup>, öffnen es in die bundesdeutsche Gesellschaft, wo sich die »kognitive Kernstruktur« (S. 222) zu einer Kulturorganisation mit der für diese typischen stabilen Selbstständigkeit und Autonomie<sup>482</sup> entwickelt. Fachlich anerkannt

---

<sup>478</sup> Hutter. *Ernstes Spiele*.

<sup>479</sup> Kastelan/Tarnai/Wuggenig. *Das Kunstfeld*.

<sup>480</sup> Heinich. *Le triple jeu de l'art contemporain*.

<sup>481</sup> Kimpel. *documenta*.

<sup>482</sup> Müller-Jentsch. *Das Kunstsystem und seine Organisationen*.

und populär als Institution, steht das Ereignis wohl inhaltlich mit jeder Ausstellung aufs Neue auf der Probe, wie die Konflikte um die *documenta fifteen* bestätigen.

Am Gegenwartsbezug kann das Weltverhältnis der *documenta* als Ambivalentes entschlüsselt werden. Sophia Prinz liest Dissonanzen zwischen den karg, aber spektakulär inszenierten Werken und Räumen die Zeitgenossen der *d 1* auf die zurückliegenden Kriegsfolgen und die Brüche in der Moderne als untergründigen Einspruch gegen Haftmanns für die moderne Kunst behauptete Kontinuität. Später passt die westlich-neutrale Inszenierung zur modernen, abstrakten Kunst aber unter der epistemischen und realen Globalisierung droht sich ab der *d 10* die konzentrierte Form zu überfordern, die sich mit Kassel und Athen bei der *d 14* räumlich verteilt und mit beanspruchter Gleichberechtigung »die Ausstellung in der globalen Gegenwart auf[löst]« (S. 226).

Auf eine systemtheoretische Perspektive gehoben, konvergieren die *Gegenwarten der Kunst* mit der Temporalisierung in der Gesellschaft. Cornelia Bohn zählt die *documenta* als Ereignis dazu, auch wenn sich ihre Einmaligkeit wiederholt. Ihr theoretisch begründetes Geltungsargument konkretisiert sie über die Reflektion ausgewählter »Masterpieces« (S. 66) der *d 13*, die mittels »ökologischer Synchronisation« (66) sich auch auf Zeit beziehen, deshalb in ihrer Geltung vom Ereignis bestätigt werden und gleichzeitig umgekehrt dessen Geltung in der Gesellschaft steigern.

Vier Beiträge wenden sich dem konfliktgeprägten Weltverhältnis im Vorfeld der *documenta fifteen* zu. Christine Magerski und David Roberts reflektieren dafür den konstitutiven Avantgardismus und die Moderne der *documenta*, dem sich auch die globale Kunst als Motor des gesellschaftlichen Wandels verpflichtet. Sie interessiert allerdings der jüngere paradigmatische Wechsel vom modernen zu einem zeitgenössischen Regime der Historizität, das nichtästhetische Einflüsse auf Gegenwartskunst verstärkt, die im transästhetischen Raum der Ausstellungen vom gesellschaftlichen Druck entlastet sind. Gerade deshalb läuft eine Ausstellung Gefahr, nur noch politisch beurteilt zu werden, wofür die Historisierung der *documenta* im *DHM* Berlin einen Vorgeschmack liefert.

Probleme aus der eigenen Entwicklung zu einer Wissensordnung der *documenta*, thematisiert Katja Hoffmann in Fortsetzung ihrer bereits mit Foucault monografisch analysierten *d 11*. Im Wandel der Narrative vom eurozentrierten Beginn zum globalen Anspruch entwickelt die *documenta* Züge »epistemischer Gewalt« (S. 83) die unter den künstlerischen Leiter\*Innen selbstkritische Praktiken des Verlernens bei der *d 14* und der solidarischen Entmachtung der *d 15* anstiften. Die *d 15* sieht sie im Begriff, mittels dekolonialer Ansätze und mit Kollektiven die Macht der Ausstellung zu unterlaufen.

Ob damit eine »Gewaltfreiheit« (S. 99) der Ordnungen in der Ausstellung möglich wird, lässt sie in ihren konzeptorientierten Spekulationen offen.

Die seit Jahren verfallende Legitimität der Kasseler Schau in einem zum »Konflikt-Feld« (S. 132) zugespitzten Kunstfeld veranlasst Cheryce von Xylander und Ulf Wuggenig in eine Tiefenstruktur zu führen, dort personifiziert sich die *documenta* mit ihren NS-Verstrickungen, wie auch die Konflikte der *d 15*, in Joseph Beuys als Schlüssel für deren Analyse. Beuys fungiert als »Leitfigur einer Selbsterneuerung der Deutschen« (S. 162). Er steht im Zentrum einer epistemischen Konfliktkonstellation, der mittels eines kantschen Gemütsbegriffs und dessen Vernunftkritik eine deutsch/beuysche Stimmungslage attestiert wird, in der Beuys die Bürde einer kollektiven Schuldbewältigung mit anderen deutschen *documenta* Künstlern erfüllt hat. Wie die *documenta* die strukturellen Legitimationskämpfe unter kulturindustriellem Einfluss künftig besteht, halten sie im Vorfeld der *d 15* für offen.

Veranlasst durch die *d 15* wertet Séverine Marguin die kollektivierte künstlerische Produktion über die ganze *documenta*-Entwicklung gestützt auf das *documenta archiv* empirisch aus. Entgegen der Marginalisierung des Themas belegt sie eindrucksvoll die Persistenz der Kollektivformen, die beeinflusst von inhaltlichen Fügungen, die Nischen für Gruppenbeteiligungen geöffnet haben, der Programmweiterung dienen oder mit der performativen Umwälzung des Kunstbegriffs größere Spielräume eroberten, aber auch partiell ausgeschlossen waren. Die Ergebnisse legen die Basis für weitere Forschungen etwa zu Selektionsprozessen, aller Feuilleton-Polemik gegen Kollektive angesichts des Lumbung Ansatzes von *ruangrupa* zum Trotz.

Mehrere Beiträge begrenzen ihre Perspektiven, indem sie die Zeitbezogenheit der thematisierten Ausgaben der *documenta* nutzen, um ihr Verhältnis zu einzelnen Diskurswelten zu erörtern. Kathrin Peters geht dafür zurück in die formative Phase von feministischen Ästhetiken der 1970er Jahre, denen sie ein hohes Reflexionsniveau attestiert. Deren Selbstverständnis rückt situiertes Wissen und die Kritik ins Zentrum weniger eine behauptete eigene Identität. Die *d 6* öffnet sich 1977 für feministische Kunst, die vor allem in den Bereichen Videos und Performance gezeigt wird. Die Arbeiten sind durch ihren Einsatz situierten Wissens ästhetisch auf der Höhe, obwohl sie keine queer-feministische Position nach heutigen Maßstäben vertreten haben, wie sie vierzig Jahre später der Ko-Kurator Paul B. Preciado bei der *d 14* forciert eingebracht hat.

Ein anderes Beispiel diskursiven Effekts beobachtet Sebastian Lemme an der Ausstellungsform der *documenta 11*. In diesem Fall erweitert postkoloniales Denken die Schau um vier, diskursiv angelegte Plattformen dezentriert in drei Weltregionen. Die fünfte Plattform schloss als Ausstellung in Kassel ab.

Er erkennt in der Neuerung zwar einen Reflex auf damalige Diskussionen, würdigt aber auch die Ausstellung für postkoloniale Diskurse zu öffnen, denen sie sowohl in der Kunstwelt als auch gesellschaftlich zu Beachtung verhilft, gegen teils sehr abwertende Kunstkritiken. Er sieht die anhaltende Virulenz dieser postkolonialen Ausstellungsidee durch eine digitale sechste Plattform 2021 im Andenken an den verstorbenen Okwui Enwezor untermauert und fortgeführt.

Marie Rosenkranz geht Parallelen zwischen der Politisierung von Wissen und aktivistischen Kunstdiskursen von der *d 11* zur *d 14* nach. Die kontingenten Vermischungen von Kunst, Politik und Wissenschaft operieren in deutlicher Differenz zur westlichen Demokratiegläubigkeit der frühen Ausgaben. Schon bei der *d 11* wird das »Unrealisierte« (S. 168) der Demokratie zum differenzlogisch-diskursiven, machtkritischen Thema. Die *d 14* agiert überdies ästhetisch aktivistisch, motiviert aus einem »Gefühl der Notwendigkeit« (S. 172), strebt sie reale Veränderungen an und bezieht dabei die kulturellen Dimensionen mit ein. Offen bleibt am Ende die Frage, wie die kritische Kunst ihre Freiheiten künftig gegenüber dem steigenden Problemdruck behaupten kann.

Mit ihrem subjektiven Zugang erklärt sich Nanne Buurman selbst zum Testfall einer individuellen *documenta*-Sozialisation, die einem verbreiteten Muster, die *documenta* zur Schule des Lebens zu wählen, folgt. Sie eignet sich die Wissenskomplexe der *documenta* an, während sie an den Vermittlungskonzepten ab der *d 13* teilnimmt und die kuratorische Konzepte in globalisierten Kunstwelten reflektiert. Auf dieser Basis stellt sie ihre Forschungsbiografie mit eigenen Fragen und Forschungsagenden sehr detailliert vor. Ihr kuratorisches- und Vermittlungswissen gerät dabei zunehmend in Spannung zu den Traditionen des Kunstereignisses (›Hidden Curricula‹) mit seinen problematischen NS-Kontinuitäten und einer frisch installierten *documenta*-Forschung, die anfangs mit einer später, aber drei *documenta*-Professuren eines *documenta*-Instituts etabliert wurde. Ihr individuelles Wissen gerät in Konflikte um die Ausstellung, die mit der Geltung in der Forschung sich zu einem Kampffeld verwebt.

Der Band ist als Überblick und Einstieg in die wissenszentrierte kunstsoziologische Beschäftigung mit der *documenta* durchweg zu empfehlen. Zumal bisherige Impulse in diese Richtung vorwiegend aus der Kunstwissenschaft Resonanz gehabt haben.<sup>483</sup> Die relationalen Wissensperspektiven verbreitern die kunstsoziologischen Beiträge zur *documenta* deutlich. Überwiegend von Begriffen und Konzepten etwa Geltung, Institutionen, Gegenwart, Avantgarde und Moderne und Wissensordnung ausgehend, beziehen sie sich

---

<sup>483</sup> Panzer et al. *Beziehungsanalysen*.

auf die *documenta* meist gestützt auf vorhandene Forschungen. Deshalb wird die enger auf die *documenta* bezogene Forschung vor allem aus den theoretischen Zugängen, Transfers und Anregungen erhalten.

Das Konzept zur Geltung ist am transparentesten ausgearbeitet, aber bleibt für die geltungsspendenden Prozesse noch skizzenhaft. Die für die Gründungsphase detailliert verfolgte Institutionalisierung schafft sicher auch wegen der schon vorhandenen Forschungen einen sehr dichten Bezug zwischen Konzept und Ausstellung bis in die zur Organisation materialisierte Idee. Diese Ebene dürfte auch für jede *documenta* wichtig sein und erfordert es auch auf interaktive Einflüsse einzugehen, die in Beiträgen noch weniger berücksichtigt sind.

Die Beiträge aus dem Vorfeld der *d 15* bleiben auch vor dem Hintergrund der folgenden Ausstellung aufgrund ihrer theoretisch fundierten Erwartungen anregend. Insofern sind sie Beispiele für den zeitlichen Standort der Studien zu dem sich entwickelnden Gegenstand, der für Ausstellungsuntersuchungen stets reflektiert einzubeziehen ist. Wie auch in den Rückblicken auf Einzeldiskursen praktiziert. Die weitere Diskussion sollte auch durch die Ergebnisse zu den Kollektiven angeregt werden, weitere empirische Facetten der *documenta* zu erschließen, die in Verbindung mit Wissenskonzepten zu Fragen wie Verantwortung, Differenzierung der Formen, Funktionen für Künstler\*Innen und in der Ausstellung verknüpft werden, wie sie sich für die kollektive Praxis *d 15* stellen.

Die Probleme der Geltung und der Gegenwart der *documenta* scheinen mit unterschiedlichen Akzenten alle Beiträge zu beschäftigen, doch solche Konvergenzen wären künftigen Diskussion vorbehalten. Aufschlussreich wäre auch das Verhältnis zu anderen kunstsoziologisch vorliegenden relationalen Ausstellungskonzepten, die in Ausstellungen ontische, eigenrational machtvolle Prozesse zwischen den Systemen sehen<sup>484</sup>, die mittels Beziehungsanalysen die Strukturen, Interaktionen und Ereignisse der Ausstellungsformate aufschließen<sup>485</sup> oder die in Biennalen eine eigene Stufe kultureller Produktion identifizieren<sup>486</sup>.

## Literaturverzeichnis

Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Sociologie des arts plastiques Paris: Les Éditions de Minuit.

---

<sup>484</sup> Schützeichel. *Die ›deontische Macht‹ der Ausstellung*.

<sup>485</sup> Panzer. *Die Dokumenta 14*.

<sup>486</sup> Sassatelli. *Symbolic Production in the Art Biennial*.

- Hutter, Michael. 2015. *Ernste Spiele. Geschichten vom Aufstieg des ästhetischen Kapitalismus*. Paderborn. Wilhelm Fink.
- Kastelan, Cornelia/Tarnai, Christian/Wuggenig, Ulf. 2012. *Das Kunstfeld. Akteure, Institutionen, und Zentrum-Peripherie-Struktur*, in: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.) *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich: JRP Ringier, S. 87–106.
- Kimpel, Harald. 1997. *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont.
- Müller-Jentsch, Walther. 2005. *Das Kunstsystem und seine Organisationen oder Die fragile Autonomie der Kunst*, in: Wieland Jäger/Uwe Schimank (Hg.) *Organisationsgesellschaft. Facetten und Perspektiven*. Wiesbaden: VS, S. 186–219.
- O'Neill, Paul. 2012. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: Mass. MIT Press.
- Panzer, Gerhard. 2021. *Die Documenta 14. Soziale Ausstellung zwischen Konflikt und Beteiligung*, in: Meike Beyer/Daniel Reupke/Philip Roth/Julia Thibaut (Hg.) *Netzwerke – Performanz – Kultur*. Wuppertal: Königshausen & Neumann, S. 283–313.
- Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.) 2015. *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Sassatelli, Monica. 2017. *Symbolic Production in the Art Biennial. Making Worlds*, in: *Theory, Culture & Society* 34, S. 89–113.
- Schützeichel, Rainer. 2016. *Die ›deontische Macht‹ der Ausstellung*, in: Nina T. Zahner/Uta Karstein, U. (Hg.) *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*: Wiesbaden: Springer, S. 191–213.