

Die Welten der *documenta*

Wissen und Geltung eines
Großereignisses der Kunst

Herausgegeben von
Paul Buckermann

244 Seiten · broschiert · € 34,90
ISBN978-3-95832-285-1

© Velbrück Wissenschaft 2022

PAUL BUCKERMANN

Die Welten der *documenta* Wissen über und durch Weltereignisse der Kunst

Die *documenta* nimmt nicht nur eine herausragende Position in kultureller Wissensproduktion und -vermittlung ein, sie ist gleichzeitig immer umkämpfter Gegenstand in politischen, wirtschaftlichen oder wissenschaftlichen Wissenskulturen. Den allgemeinen Fluchtpunkt dieses Essaybandes bildet das Interesse an dieser gesellschaftlichen Pluralität von Wissen und den vielfältigen Kontaktzonen über symbolische und epistemische Grenzen hinweg. Warum vermag aber gerade die *documenta* als Ereignis und Institution *der Kunst* in ganz unterschiedlichen Weltansichten und unter ganz unterschiedlichen Geltungsbedingungen einen so prominenten Unterschied zu machen? Sozial- und geisteswissenschaftliches Denken

widmet sich hier einer epistemischen Pluralität, die heute auch Gegenstand zahlreicher Debatten und Grabenkämpfe um den Status von Wahrheit(en) ist, muss sich aber weiterhin am ständigen gesellschaftlichen Austausch über Wissensgrenzen hinweg irritieren lassen.

Dieser Band verfolgt deshalb zwei Interessensstränge, die im Verhältnis von Wissen und kulturellen Großereignissen ineinandergreifen: Das Wissen *durch* die *documenta* und das Wissen *über* die *documenta*. Einerseits widmen sich die Beiträge der Produktion, Vermittlung und Verhandlung von spezifischem Wissen durch die *documenta*: Wodurch zeichnet sich die Kunstausstellung im Vergleich zu anderen Bereichen des Wissens aus? Wie bezieht sie sich auf gesellschaftliches Wissen und wo sind die Potenziale und Limitierungen von künstlerischem Wissen? Andererseits wird untersucht, warum und in welcher Weise das Kunstereignis *documenta* eine so prominente Rolle in zahlreichen Debatten weit über ästhetische oder kunsthistorische Fragen hinaus spielt: Warum ist die *documenta* so relevant für ganz unterschiedliche Kontexte und warum kommen sie an diesem Ereignis verlässlich in Kontakt? Die versammelten Essays beziehen sich dabei auf konkrete Fälle aus der Geschichte der *documenta* zwischen 1955 und 2022. Zu einer breiteren Geschichtsschreibung¹ der *documenta* tragen sie dabei sehr problemzentriert bei, indem sie sich der Literatur und der Empirie analytisch über das Wissen *über* und *durch* die *documenta* aus verschiedenen disziplinären Perspektiven widmen.

Während am Ende dieser Einleitung die einzelnen Beiträge skizziert werden, entfalten die folgenden Überlegungen meine editorische These, dass epistemische Pluralität als Problem und Struktur einer ausdifferenzierten Gesellschaft sich an der *documenta* nicht nur analytisch adäquat zeigen lässt, sondern dass die *documenta als Weltereignis der Kunst* auch in doppelter Weise ganz praktisch eine gesellschaftliche Reflexion von epistemischen Konflikten provoziert. Weil die *documenta* untrennbar mit der umkämpften gesellschaftlichen Rolle der Künste im Allgemeinen verbunden ist, führt sie die Kontingenz von Welt nicht nur schon in ihrem künstlerischen Kerngeschäft von kuratorischen Konzepten und präsentierten Kunstwerken vor, sondern auch die (Stellvertreter-)Konflikte um sie verweisen auf die unauflösliche Pluralität von Weltansichten und gleichzeitig auf eine potenzielle Vermittlung dieser epistemischen Kulturen.

Wie wichtig ist die *documenta*?

Mit kategorischem Unverständnis muss nicht rechnen, wer die *documenta* als das weltweit wichtigste Großereignis für zeitgenössische Kunst

¹ Etwa die Schriftenreihe des *documenta archiv* unter https://www.documenta-archiv.de/de/information/2604/das-documenta-archiv#2607/schriftenreihe_2607 (Zugriff: 01.06.2022).

bezeichnet. Selbst wenn noch Alternativen ins Feld geführt werden, ist doch zumindest implizit anerkannt, dass es überhaupt so etwas geben kann wie ein wichtigstes Kunstereignis der ganzen Welt. Dabei sind die Bedingungen für Behauptungen mit so umfassenden Geltungsansprüchen immens²: Es muss nicht nur Kunst im Sinne von einzelnen Werke zurechenbarer Künstler:innen geben, sondern vielmehr auch einen geteilten Sinnhorizont, der Artefakte und Individuen, die ja gerade der Anspruch auf Singularität auszeichnet, der Kunst zuordnet und so in einen historisch und regional grenzenlosen Zusammenhang stellt. Wer und was diese Sphäre betritt, ist spätestens nach Duchamps Readymades (und später philosophischer und soziologischer Institutionentheorien) nicht mehr abschließend am Objekt oder genialen Subjekt zu entscheiden und wird heute ebenso wenig von Altar, königlicher Akademie oder Gilde mit hegemonialem Geltungsanspruch kontrolliert. Vielmehr hat sich für kategoriale Anerkennung und graduelle Valorisierung ein globales Geflecht von Professionellen und Institutionen als Kunstwelt etabliert, das entlang eingeübter »ästhetischer Systeme«³ und eines durchgesetzten »legitimen Prinzips von Vision und Divison«⁴ über Status und Werte der Kunst entscheiden. Genau wie »Künstler:in« sind dabei aber auch »Museum«, »Biennale«, »Kurator:in«, »Kritiker:in« oder »Galerist:in« keine rechtlich geschützten oder zugangsbeschränkten Bezeichnungen, womit eben auch eine Anerkennung als »Konsekrationsinstanz«⁵ in gesellschaftlicher Aushandlung – und heute immer vor einem zumindest potenziell globalen Horizont – errungen und verteidigt werden muss. Erst wenn aber auch diese Instanzen auf dem ganzen Planeten sich nach Relevanz hierarchisch sortieren lassen sollten, ließe sich etwas wissen über den Stellenwert der *documenta*.

Eine eindimensionale und diskrete Rangordnung ist in den bildenden Künsten dabei weit weniger geläufig als bei etwa Universitäten, dem Wettkampfsport oder dem Literaturmarkt.⁶ Wer sich heute, 2022, über die

- 2 In der konkreten Auseinandersetzung können diese selbstredend nicht gleichzeitig thematisiert werden. Weil eine wissenschaftliche Untersuchung der Künste sich diesen notwendig verschleierte Bedingungen widmet, würden sich etwa Kunst und Soziologie nach Pierre Bourdieu nicht »vertragen«, vgl. Pierre Bourdieu, »Aber wer hat die ›Schöpfer‹ geschaffen?« [1980], in: ders., *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kunstsoziologie* 4.2, h.v. Franz Schultheis/Stephan Egger, Konstanz: UVK 2011, S. 155–169, hier S. 155.
- 3 Howard Becker, *Art worlds*. 25th Anniversary edition, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2008 [1982], S. 132, eig. Übers.
- 4 Pierre Bourdieu, *Rede und Antwort*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1992 [1987], S. 148.
- 5 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1999 [1992], S. 86.
- 6 Vgl. Paul Buckermann, *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*, Weilerswist: Velbrück 2020.

Relevanz der *documenta* äußern will, kann sich stattdessen aus einer breiten Palette von Rechtfertigungs- und Argumentationsstrategien⁷ bedienen: Die *documenta* sei so wichtig, weil die Ausstellung in Kassel alle fünf Jahre neue Besucher:innenrekorde aufstellt und auch entsprechende touristische Effekte erzeugt. Sie genießt außerdem über die charakteristischen 100 Tage hinaus vergleichbar große Aufmerksamkeit der regionalen und internationalen Tages- und Fachpresse. Wissenschaftliche Schriften mit *documenta*-Bezug reißen nicht ab und vor Ort in Kassel treiben ein eigenes Archiv, eigene Professuren und ein eigenes Institut die *documenta*-Forschung nachhaltig voran.⁸ Nicht nur vermag das Ausstellungsprojekt außerdem seit der ersten Ausgabe im Jahr 1955 weitreichende öffentliche Mittel und politische Unterstützung zu mobilisieren, auch inhaltlich kann es regelmäßig (kultur-)politische Debatten anstoßen. Das Projekt habe das Nachkriegsdeutschland auf Höhe des globalen Kunstbetriebs geholt und durch die negative Bezugnahme zur nationalsozialistischen Kulturpolitik auch auf kultureller Ebene den Nachweis für das neue Deutschland erbracht. Sowohl die vertretenen Künstler:innen als auch die verantwortlichen Kurator:innen können sich durch eine Teilnahme eines Karriereschubs sicher sein und keine:r von ihnen wird die Teilnahme wohl auf dem Lebenslauf verschweigen.⁹ Künstler:innen und ihre Galerist:innen erhoffen sich aus diesem Reputationszuwachs steigende Verkaufserlöse.¹⁰ Nicht nur die beteiligten Personen und Werke, sondern auch die kuratorischen Konzepte, die gesellschaftspolitischen Bezüge, die Ausstellungsdisplays, die wissenschaftlichen Referenzen, die medialen Formen sowie die Vermittlungsformate der *documenta* erfahren regelmäßig im Nachgang eine Konjunktur im internationalen Kunstbetrieb. Beleg für die Relevanz müsse schließlich grundlegend schon der vehemente Anspruch auf einen adäquaten Überblick über das zeitgenössische Kunstgeschehen sein.

- 7 Für soziologische Zugänge zu Rechtfertigungen und Begründungen siehe Luc Boltanski/Laurent Thévenot, *Über die Rechtfertigung. Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*, Hamburg: Hamburger Edition 2007 [1991]; Charles Tilly, *Why? Was passiert, wenn Leute Gründe angeben ... und warum*, Hamburg: Hamburger Edition 2021 [2008].
- 8 Aktuelle Forschungsarbeiten sind einsehbar unter <https://www.documenta-institut.de/> und <https://www.documenta-archiv.de/de/> (Zugriffe: 01.06.2022).
- 9 Siehe für den ähnlich gelagerten, sogenannten Venedig-Effekt Olav Velthuis, »The Venice effect«, *The Art Newspaper Magazine*, 2011, 225, S. 21–24. Relevant für die Existenz und Ausprägung solcher Effekte ist nicht nur eine schlichte Teilnahme, sondern die Faktoren Geschlecht, Herkunft und Karrierellevel der Personen, vgl. Katya Johanson/Bronwyn Coate/Caitlin Vincent/Hilary Glow, »Is there a ›venice effect? Participation in the Venice Biennale and the implications for artists' careers«, *Poetics*, 2021, Online first.
- 10 Roman Kräussl spricht entsprechend vom Documenta-Effekt und zeigt den Preisanstieg nach einer *documenta*-Teilnahme, vgl. »The documenta effect«, *Art+Auction*, November 2013, S. 206–207.

Eine solche Fülle an Argumenten für die gesellschaftliche Relevanz der *documenta* schützt nicht vor ebenso vielfältigen Kritikpunkten: Manchen ist sie schlicht zu teuer, anderen auch noch zu verkopft und zu weit entfernt von den Kulturinteressen der breiten Bevölkerung. Wiederum andere verstehen das Projekt primär als politisches Instrument eines deutschen Nationbuilding nach dem Zweiten Weltkrieg und/oder als hochkulturelles Propagandainstrument im Kalten Krieg.¹¹ Die *documenta* und andere Biennalen dürften besonders heute als Ideologie- und Hegemoniemaschinen einer (post-)kolonialen Machtordnung nicht unterschätzt werden.¹² Die Abgrenzung zu einer faschistischen Kulturpolitik muss neu eingeordnet werden, weil jüngste Forschung belegt, dass etwa ein zentraler *documenta*-Gründer, Werner Haftmann, nicht nur Mitglied in NSDAP und SA war, sondern auch aktiv an der brutalen Jagd auf Partisan:innen in Italien beteiligt war.¹³ Dem autoritären Überblicksanspruch gegenüber zeitgenössischer globaler Kunstproduktion kann wiederum leicht mit der nachweisbaren Unterrepräsentation von nicht-männlichen Künstler:innen, bestimmten Stilen und Medien sowie Künstler:innen aus kommunistischen Ländern und dem ›globalen Süden‹ begegnet werden. Künstlerisch interessanter seien sowieso andere periodische Veranstaltungen in Venedig, Münster, New York oder an den symbolischen und geographischen Peripherien der Kunstwelt.¹⁴ Um die neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst verfolgen zu können, müsse sowieso niemand mehr fünf Jahre auf Kassel warten, sondern kann dies in Echtzeit in den omnipräsenten

- 11 Vgl. zu diesen Fragen Raphael Gross/Lars Bang Larsen/Dorlis Blume/Alexia Pooth/Julia Voss/Dorothea Wierling (Hg.), *Documenta. Politik und Kunst* [Ausstellungskatalog *Deutsches Historisches Museum*], München: Prestel 2021.
- 12 Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta- Ausstellungen dX, d11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln: Walther König 2008.
- 13 Vgl. Carlo Gentile, »Der Krieg des Dr. Haftmann«, *Süddeutsche Zeitung*, 07.06.2021. Vgl. Gross et al., *Kunst und Politik*.
- 14 Vgl. für die sogenannte Biennialisierung der Kunstwelt Monica Sassatelli, »The biennialization of art worlds. The culture of cultural events«, in: Laurie Hanquinet/Mike Savage (Hg.), *Routledge international handbook of the sociology of art and culture*, London: Routledge 2016, S. 277–289. Für den Funktionswandel von Biennalen von einem Prisma des aktuellen Kunstgeschehens hin zu thematischen Ausstellungen als Antwort auf steigendes Interesse für zeitgenössische Kunst von Museen und Galerien vgl. Bruce Altshuler, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history, 1962–2002*, London: Phaidon Press 2013. Zum globalen Horizont der Kunst am Fall Biennalen vgl. Carolyn Jones, *The global work of art*, Chicago: University of Chicago Press 2017. Für einen alternativen Fokus auf Peripherien vgl. Oliver Marchart, »The globalization of art and the ›Biennials of Resistance‹. A history of the biennials from the periphery«, *World Art*, 2014, 4(2), S. 263–276.

Museen, auf Messen und in Galerien für zeitgenössische Kunst verfolgen. Kassel sei als Ort sowieso einfach unmöglich.¹⁵

Plurales Wissen als Problem

So ein Neben- und Gegeneinander von Argumentationslinien bietet vielfältige Einstiegspunkte, um einzelne Belege für oder wider die Bedeutung der *documenta* mit mehr empirischem Gewicht oder mehr Autorität auszustatten. Der vorliegende Band strebt hier keine Einmischung an, sondern positioniert sich gerade gegenüber einem Problemkomplex, der sich aus einer Irritation über diese Vielzahl von Relevanzaussagen selbst entfaltet. In sozial- und geisteswissenschaftlicher Perspektive werden so auch die Debatten um die *documenta* selbst zu einem Untersuchungsgegenstand, um die komplexen sozialen Bedingungen und epistemischen Fundamente von komplexer Gesellschaft im Vollzug zu erschließen.

Zu fragen, *wie* die *documenta* und die Debatten um sie möglich sind, zielt nicht auf eine verbesserte Realisierung oder bessere Wahrheiten über sie. Diese ganz praktischen Probleme – und sie sind weitreichend – werden gesellschaftlich bearbeitet und wissenschaftliche Expertise wird hier auch punktuell herangezogen, wenn sie im diskursiven Handgemenge zu helfen verspricht. Weil die Gesellschaft die *documenta* und den Streit um ihren Stellenwert aber bereits möglich gemacht hat, muss auch verstanden und erklärt werden, wie es dazu kommen konnte.¹⁶ Naturgesetze, der kategorische Imperativ oder der Wille Gottes helfen hier nicht weiter, sondern, so der Vorschlag, das Denken in Kontingenz: Wie ist all das möglich, wenn es doch auch gar keine Kunst im heutigen Sinne hätte geben müssen, gar keine Institutionen mit einer Relevanzordnung, wie wir sie kennen, gar kein Interesse von Politik und Wissenschaft für Kunstereignisse oder gar keine globalisierte Welt in der uns bekannten Form?

Der Ausgangsbefund lautet somit schlicht, dass die *documenta* vielfältige Werturteile auf sich zu ziehen vermag und damit in zahlreichen

- 15 Was wiederum nicht ausschließlich als Argument gegen die *documenta* sprechen muss. Harald Kimpel stellt in seiner einschlägigen Institutionengeschichte fest, dass sich bereits Ende der 1990er ein »Mokieren über die topographische und geistige Provinzialität des Veranstaltungsortes« als »Kritikerritual« zu einem »obligatorischen, stereotypen Zeremoniell einer Rezeptionsouvertüre« entwickelt habe, was sich wiederum sowohl für überraschend positive als auch bestätigend negative Urteile anbiete, vgl. Harald Kimpel, *documenta: Mythos und Wirklichkeit*, Köln: DuMont 1997, S. 88.
- 16 Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Band 2. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1981, S. 195ff.; vgl. jüngst Gabriel Abend, »Making things possible«, *Sociological Methods & Research*, 2022, 51(1), S. 68–107.

umfassenden »Weltauslegungsarten«¹⁷ mit entsprechend spezifischen Interessen eine Rolle spielt. Dabei sind es nicht nur »Weltsichten«¹⁸ von Fraktionen, die innerhalb eines ausdifferenzierten Kunstfeldes um Ressourcen und Macht kämpfen, sondern die *documenta* ist vielmehr ein Sonderfall der Kunst, weil sich an ihr regelmäßig weitreichende kultur- und erinnerungspolitische, wirtschaftliche, pädagogische, wissenschaftliche und juristische Debatten entzünden. Solchen Streit muss die Kasseler Schau nicht exklusiv ertragen, weil auch andere Kulturinstitutionen immer wieder etwa mit öffentlichen Budgetkürzungen, Kanonkritik, Restitutionsforderungen, Arbeitskämpfen oder Exklusionsvorwürfen konfrontiert sind. An der *documenta* kondensieren solche Diskurse jedoch verlässlich in einem festen Rhythmus über Jahrzehnte hinweg. Gewollt oder ungewollt ist sie so zu einem etablierten Gravitationszentrum und Katalysator für gesellschaftliche Auseinandersetzungen weit über Einzelfälle oder ästhetische Fragen hinaus geworden.

Die vielfältigen Bewertungsmöglichkeiten für Aussagen über Relevanz oder gar die Daseinsberechtigung der *documenta* verweisen hier grundlegend auf plurales Wissen und seine sozialen Bedingungen. Auch wenn ein Wissensanspruch über ihre globale Relevanz schon leicht mit nachprüfbaren Publikumszahlen belegt oder widerlegt werden kann, ist längst nicht ausgemacht, dass Ticketverkäufe als Indikator für die Relevanz oder Qualität eines Kunstereignisses anerkannt werden. Für den Fall der Künste sind genauso gegenteilige Meinungen verbreitet, solange noch Trennungen von Hoch- und Populärkultur greifen oder gerade der Ansturm von wahlweise »dem breiten Publikum« oder einer ökonomischen Elite als Beleg für ästhetische und intellektuelle Dürre angesehen werden.¹⁹

Wenn eine Pluralität von Bewertungsmöglichkeiten sich an der *documenta* in besonderem Maße zeigt, werden diejenigen Kontexte relevant, in denen einzelne Wertformen akzeptiert oder abgelehnt werden. Untersuchungen solcher *Bewertungskollektive* und ihrer *Bewertungsstile*²⁰ fragen nun in wissenssoziologischer Tradition nicht nach Gegenstandsangemessenheit oder Wahrheitsnähe einer Beschreibung. Die Überlegungen richten sich stattdessen auf die Akteure, Strukturen und Semantiken in

17 Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Frankfurt/M: Klostermann 2015 [1929], S. 231.

18 Bourdieu, *Rede und Antwort*, S. 143.

19 Pierre Bourdieu, »The field of cultural production, or: The economic world reversed« [1983], in: ders., *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Cambridge: Polity 1993, S. 29–73.

20 In Anlehnung an die Konzepte von Denkkollektiv und Denkstil in Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980 [1935].

konkreten »epistemischen Situationen«²¹, in denen Wissensansprüche generiert werden und um deren Geltung gestritten wird. Auch wenn es sich nicht immer um Aussagen mit absoluten Gültigkeitsanspruch handelt, die mit wissenschaftlichen Methoden erzeugt und unter ebensolchen Gütekriterien geprüft werden, erzeugen auch »epistemische Kulturen«²² in Politik, Wirtschaft oder Kunst geltendes Wissen nach je eigenen, kollektiven Konventionen.

Aus dieser Perspektive ist zu verstehen, wie und warum in verschiedenen Weltansichten verschiedene Wissensansprüche Geltung erlangen oder nicht. So ein »epistemischer Relativismus«²³ verkennt keineswegs die handfesten Auswirkungen von hegemonialen Auffassungen über die gesellschaftliche Funktion der Künste. Diesen Folgen wird sich auch im Fall der *documenta* normativ gewidmet, ebenso kann jedoch auch vergleichend gefragt werden, von wem was in welcher Weise beobachtet wird: Wie wird die Ausstellung jeweils bewertet und auf welche Vorstellungen von Kunst beziehen sich Urteile? Welche Kunst wird öffentlich gefördert, gesichert und erforscht? Welche Art von Kunst wird wo gezeigt? Welche Künstler:innen erhalten somit welche Plattform? Über wen werden wie Kritiken verfasst? Welche Kunst sichert durch Verkauf oder Stipendium das Einkommen? An welches Publikum richtet sich diese Kunst? Wo endet die Kunstfreiheit? Auch wer diesen konkreten Folgen von durchgesetzten Bewertungsstilen kritisch begegnet, muss nicht ignorieren, dass auch scheinbar absurde Urteile und Forderungen gegnerischer Lager eben in den Weltansichten dieser Gemeinschaften plausibel sein müssen.²⁴

Polarisierung und Differenzierung

Von epistemischer Pluralität in diesem analytischen Sinne auszugehen, kann im Jahr 2022 als durchaus problematisch erscheinen, denn der Streit um Wahrheit und angemessene gesellschaftliche Antworten auf Klimawandel, Krieg und Krankheit ringt primär um rasches Handeln

- 21 Andrea Albrecht/Lutz Danneberg/Carlos Spoerhase/Dirk Werle, »Zum Konzept Historischer Epistemologie«, *Scientia Poetica*, 2016, 20(1), S. 137–165, S. 140ff. und passim.
- 22 Karin Knorr-Cetina, *Epistemic cultures: How the sciences make knowledge*, Cambridge: Harvard University Press 1999 [dt. *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt: Suhrkamp 2002].
- 23 Siehe zu »epistemic relativism« und »judgmental relativism« Karin Knorr-Cetina/Michael Mulkay, »Introduction: Emerging principles in social studies of sciences«, in: dies. (Hg.), *Science observed. Perspectives on the social study of science*, London: Sage, 1983, S. 5.
- 24 Vgl. für die vergleichende Heuristik einer »äquivalenten Absurdität« aller Weltansichten Buckermann, *Vermessung*, S. 29ff.

statt analytische Reflexion. Die derzeitigen Debatten um alternative Fakten, Vertrauen in Wissenschaft, journalistische Objektivität und politische Integrität lassen eine jüngere Vergangenheit dabei als beinahe paradiesischen Urzustand epistemischer Einigkeit erscheinen: Früher erzeugte die Wissenschaft Wahrheit, die Presse berichtete objektiv und die Politik orientierte sich rational am Gemeinwohl. Diese Idealvorstellungen der westlichen Moderne waren weder jemals realisiert noch ohne ideologische Funktion und es bleibt schlicht festzuhalten, dass der Streit um Wissen zu jeder menschlichen Gemeinschaft gehört. Wenn dieser Streit heute mit der Semantik der gesellschaftlichen *Polarisierung* erfasst wird, ist noch ungeklärt, ob hier bestimmten Milieus eine Differenz zur »eigentlichen Wahrheit« zugeschrieben werden soll oder ob sich aber in einem gesellschaftlichen Reflexionsprozess eine Art »Relationismus« durchsetzen wird, der dann die »Seinsverbundenheit des Wissens«²⁵ in letzter Konsequenz auch immer für die eigene Weltansicht ernstnimmt. Eine »Situiertheit«²⁶ jedes Wissens anzuerkennen müsse dabei nicht bedeuten, dass eigene Interessen und Begierden austauschbar seien, sondern vielmehr dass eine Diskussion nur schwerlich durch einen bloßen Verweis auf die einzig wahre Welt-an-sich zu beenden ist.

Das derzeitige »Masternarrativ« der Polarisierung mit Vorstellungen eines sozialstrukturell bedingten »Großgruppidualismus« und entsprechenden »Zwei-Welten-Theorien«²⁷ drängt eine andere Form der gesellschaftlichen Grenzziehungen in den Hintergrund, die für epistemische Konflikte um Kunstereignisse ebenso ausschlaggebend ist. In der Tradition von soziologischen Differenzierungstheorien lässt sich quer zu Unterscheidungen nach Geschlecht, Alter, Einkommen, Bildungsgrad, sexueller Orientierung oder Herkunft die moderne Gesellschaft auch als unterteilt in eigenlogische Sinnsphären wie Politik, Wirtschaft, Religion oder Kunst verstehen. Steht die Rolle oder gleich die Daseinsberechtigung der *documenta* zur Debatte, zeigen sich so auf unterschiedlichen Ebenen epistemische Gräben. Bei nationalistischen Globalisierungsgegner:innen erscheint die Ablehnung eines kosmopolitischen Events einer vermeintlich wertliberalen und internationalen Kunstszene plausibel. Abseits solcher weltanschaulicher Interpretationsrahmen beziehen sich einzelne Forderungen aber auch auf konkrete Probleme von juristischer Bearbeitung, politischer Mittelvergabe, finanzieller Verwertung oder ästhetischem Urteil. Es stehen sich somit weder ausschließlich weltanschaulich gefestigte Großgruppen gegenüber noch ausschließlich homogene Sinnsphären wie Kunst und

25 Mannheim, *Ideologie*, S. 227.

26 Donna Haraway, »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective«, *Feminist Studies*, 1988, 14(3), S. 575–599.

27 Steffen Mau, »Kamel oder Dromedar? Zur Diagnose der gesellschaftlichen Polarisierung«, *Merkur*, 2022, 874, S. 5–18.

Kommerz. Bestimmte Interessen und Werte finden jedoch in verschiedenen konkreten Feldern mit je spezifischen Logiken und Regeln Resonanz und andererseits entfalten sich diese Sphären erst im Kampf um Ressourcen und Deutungshoheit. Die differenzierungstheoretische Pointe zielt gerade nicht auf einen hermetischen Autismus der Subsysteme, sondern lässt erkennen, dass Ökonomie, Klimawandel, Identitätspolitik oder Kunst in einem je feldspezifischen Verständnis zur Geltung kommen und die Bedingungen für Wissen dort in je unterschiedlichen Strukturen umkämpft sind. Diese ausdifferenzierte Polykontextualität produziert offensichtlich epistemische Grenzen und doch kann keineswegs – das zeigt insbesondere der Streit um die *documenta* als Weltereignis der Kunst – von einer Atomisierung oder unvermittelbarer Polarisierung ausgegangen werden.

Kontaktzonen: Weltereignis und Grenzobjekt

Während Polarisierungsthesen die Angst vor Parallelgesellschaften und ihren geschlossenen Wissensräumen evozieren, gehört eine sukzessive Pluralisierung epistemischer Logiken zum soziologischen Grundbefund gesellschaftlicher Entwicklung. Moderne Politik kann nur ein anderes Interesse an kulturellen Großereignissen haben als eine globalisierte Kunstszene oder Jurist:innen, die Kunstfreiheit gegen Diskriminierungsgesetze abwägen. Trotzdem steht die Gesellschaft in einem ständigen Austausch, wenn auch nur punktuell. Die *documenta* ist aus dem Bereich der Künste eine besondere Kontaktzone, weil sie vielfältige Kooperationen und Konflikte über symbolische und epistemische Grenzen hinweg verlässlich bindet. Die *documenta* mag zwar – je nach Weltauslegungsart – als touristisches Ereignis, erinnerungspolitisches Problem, journalistische Neuigkeit, Kunstausstellung, Arbeitgeberin, Freizeitvergnügen, Verschwendung von Steuergeld, Emissionstreiber, inklusionspolitisches Instrument, kulturpolitisches Statement oder Forschungsgegenstand erscheinen, und doch treffen an ihr diese Weltsichten und ihre Rechtfertigungsweisen sehr fokussiert aufeinander. Die ständigen Auseinandersetzungen über ihren Zweck, ihre Daseinsberechtigung und ihre Freiheit sind somit eben auch immer Verweis auf die Kapazitäten der *documenta* für gesellschaftliche Vermittlung.

Doch warum hat die *documenta* als eindeutig anspruchsvolleres Event der Hochkultur so eine Anziehungskraft? Eine soziologische Antwort lautet, dass es sich bei der *documenta* um ein *Weltereignis*²⁸ handelt. Bei allen Unterschieden besitzen Olympische Spiele, Academy Awards,

28 Vgl. Rudolf Stichweh, »Zur Soziologie des Weltereignisses«, in: Stefan Nacke/René Unkelbach/Tobias Werron (Hg.), *Weltereignisse. Theoretische und empirische Perspektiven*, Wiesbaden: VS 2008, S. 17–40.

Klimakonferenzen und die *documenta* den gleichen geplanten Ereignischarakter, der primär auf temporal begrenzte Interaktion abzielt; sie besitzen zeitlich einen Wiederholungszyklus, ihr Inhalt hat einen globalen Bezugs-horizont und einige haben den Anspruch auf globale Relevanz durchgesetzt. Dabei sein kann hier wortwörtlich der ganze Planet, weil Teilnehmer:innen der Idee nach nicht kategorisch aufgrund eines bestimmten Personenmerkmals ausgeschlossen werden und mindestens eine globale Berichterstattung an ihnen teilhaben lässt.

Neben diesen Strukturmerkmalen wird an prominenten Weltereignissen deutlich, dass sie erwartungsgemäß Gegenstand zahlreicher Diskussionen sind, die weit über ihr Kerngeschäft hinausgehen. So ist bei den Olympischen Spielen nicht nur der sportliche Wettbewerb Thema, sondern immer auch Sponsoringverträge, Menschenrechtssituation und Arbeitsbedingungen vor Ort, Geschlechterkategorien, politische Förderstrukturen, touristische Effekte, terroristische Gefahren oder gesundheitliche Risiken. Auch wenn diese Weltbezogenheit und Weltrelevanz schon für eine Prominenz der *documenta* spricht, lassen sich Besonderheiten von künstlerischen Weltereignissen im Allgemeinen und der *documenta* im Besonderen erkennen.

Gefragt wird deshalb einerseits nach den zugrundeliegenden Weltsichten, in denen die *documenta* als »Grenzobjekt«²⁹ nicht nur bloß ganz vielfältig erscheint, sondern in denen sich noch der Streit um sie als lohnenswert erweist. Die Rekonstruktion der epistemischen Kontexte, in denen die *documenta* einen solchen Unterschied macht, soll die Institution jedoch nicht auf den Status eines passiven Gegenstandes von Kulturpolitik, Profitinteressen, Freizeitvergnügen oder kultureller Muße reduzieren. Die *documenta* und ihr jeweiliges Personal sind offensichtlich kein stummer Spielball von Interessen, sondern selbst aktive Agent:innen in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um öffentliche Mittel, künstlerische Freiräume, politische Themen und Aufmerksamkeit. An dieser Stelle ist auf einen Zusammenhang zwischen der Relevanz des Weltereignisses *documenta* in einer epistemisch pluralen Gesellschaft und seines spezifischen Potenzials durch ein »Wissen der Künste«³⁰ hinzuweisen: Die charakteristische Vorführung von Selektivität in künstlerischer Welterzeugung ist ein polymorpher Anziehungspunkt für unterschiedlichste Interessen. Darüber hinaus zieht die Spannung zwischen Autonomie und anderem Gebrauch innerhalb der sozialen Institution der Kunst zahlreiche Bewertungsverfahren an. Insbesondere in der Kunst kann sich dabei nicht legitimerweise auf ein

29 Susan Leigh Star/James R. Griesemer, »Institutional ecology, ›translations and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology«, *Social Studies of Science*, 1989, 19(3), S. 387–420.

30 Vgl. hierzu etwa die Forschungsprojekte und die Schriftenreihe des *DFG-Graduiertenkolleg 1759 Das Wissen der Künste* (2012–2021) an der *Universität der Künste Berlin*.

exklusives Ziel und damit eine exklusive Rechtfertigungsmöglichkeit be-rufen werden, sondern die Pluralität von Weltsichten und die Kontingenz von Bewertungsstilen muss sich vielmehr offen zeigen.

Selektive Welterzeugung

Die *documenta* spielt schon in den genuin künstlerischen »Weisen der Welterzeugung«³¹ eine Doppelrolle. Sie versammelt *erstens* einzelne Werke, die je eigene Welten schaffen, welche sich durch ihre offensichtliche Herstelltheit bei gleichzeitiger Funktionslosigkeit ganz deutlich als »fiktionale Realität« neben eine »reale Realität« stellen.³² Niklas Luhmann verortet hier die Funktion von Kunst in der modernen Gesellschaft, weil sie es exklusiv vermöge, gleichzeitig Kontingenz von Ordnungen und den unausweichlichen Zwang zur Ordnung zu vergegenwärtigen. Weil jedes Kunstwerk offensiv seine kontingente Komposition vorführt, würden so implizit auch andere Ordnungen der alltäglichen »realen Realität« in ihrer Selektivität sichtbar. Auch wenn in der Geschichte der *documenta* immer wieder einzelne Arbeiten besondere Aufmerksamkeit genossen, steht doch *zweitens* gerade die Komposition der Ausstellung selbst im Mittelpunkt. Weil die verantwortlichen Kurator:innen mittlerweile alle fünf Jahre wechseln und sie ihre Entscheidungen nicht (mehr) durch kunsthistorische Rechtfertigungen oder den guten Geschmack legitimieren, führt die *documenta* Kontingenz und Abhängigkeit von Personal und ihren Denkstilen deutlich vor Augen. Ein objektiver Repräsentationsanspruch ist damit nicht zu halten und wird auch nicht mehr in der Art erhoben, wie es in den ersten Ausgaben unter Arnold Bode und Haftmann noch getan wurde. Obwohl eine solche Legitimationsgrundlage fehlt, ist doch deutlich, dass die Ausstellungen einerseits an je aktuelle Tendenzen in Kunst und Gesellschaft anschließen und jene andererseits dadurch antreiben. Indem die *documenta* mit all ihrer institutionellen und symbolischen Macht aktuelle Fragen und Formen zu reflektieren behauptet, setzt sie durch selektive Auswahl und Präferenzen selbsterfüllende Prophezeiungen in Gang. Weil sie aber so offensichtlich die Gleichzeitigkeit von Selektivität und Machtgrundlage ihrer »Wissensordnungen«³³ vorführt, können nach Luhmann wiederum reale Realitäten in ihrer Kontingenz deutlich werden. Nicht nur Künstler:innen und Kurator:innen, sondern Kunsthistoriker:innen und Kunstsoziolog:innen, Sammler:innen und die Kulturförderung wählen aus

- 31 Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1990 [1987].
 32 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1995, S. 229ff.
 33 Katja Hoffmann, *Ausstellungen als Wissensordnungen: zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*, Bielefeld: transcript 2013.

und lassen »offenbar etwas vom Ganzen beiseite«³⁴, wodurch die »Magie der Dinge – daß sie sind, wie sie sind – [...] gebrochen« wird.³⁵ Unabhängig vom Gültigkeitsanspruch kann jede Ordnung von Welt somit nicht einfach nur wie eine neutrale »Kamera« aufzeichnen, was in einer Welt der Kunst eben passiere. Neben dieser notwendigen Selektivität ist eine Weltsicht im Falle einer erfolgreichen Durchsetzung vielmehr auch immer noch »Motor« für Konjunkturen in künstlerischer Produktion und Vermittlungen, indem sie implizit wie explizit Themen, Formen und Bewertungsschemata privilegiert, andere delegitimiert oder gänzlich ignoriert.³⁶

Weil im Bereich der Künste in jedem Fall die Selektivität von Wissen in besonderem Maße vorgeführt wird und die *documenta* darüber hinaus sich erfolgreich als Weltereignis positioniert hat, ist die Kombination von Wissen *durch* und Wissen *über* die *documenta* ein besonders instruktiver Fall für epistemische Pluralität der Gesellschaft und deren »trading zones«³⁷, in denen Akteure, ausdifferenzierten Logiken folgend, in Kontakt, Konflikt und Kooperation treten. Auf einen ersten Blick geht es dabei schon um Vorstellungen über Kunst und wofür sie überhaupt gut ist: Muss Kunst aufklären, Profit erzeugen oder erfreuen? Muss Kunst als »gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft«³⁸ deshalb vornehmlich sich selbst überlassen werden oder hat sie primär bestimmte Dienstleistungen³⁹ zu erfüllen? Während sich hier bereits Weltbilder und Konfliktlinien aufspannen, vermag die *documenta* als umkämpftes Weltereignis der Kunst auf einen zweiten Blick genau diese Pluralität von Wissensregimen und Bewertungsstilen sichtbar zu machen. Sie nimmt in dieser Perspektive eine Stellvertreterposition für »die Kunst« ein und verweist in ihrer »Grenzarbeit«⁴⁰ somit letztlich immer auch auf die charakteristisch vielfältige Nutzbarkeit von Kunst. Weil in epistemischen Konflikten nicht von »vielen möglichen Alternativen zu einer einzigen wirklichen Welt, sondern von einer Vielheit wirklicher Welten«⁴¹ ausgegangen werden muss, setzt sie nicht nur

- 34 Niklas Luhmann, »Weltkunst« [1990], in: ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*, h.v. Niels Werber, Frankfurt/M: Suhrkamp 2008, S. 189–245, S. 192.
 35 Ebd., S. 201.
 36 Diese Begrifflichkeit zur Performativität von Wissen bezieht sich auf Donald A. MacKenzie, *An engine, not a camera. How financial models shape markets*, Cambridge: MIT Press 2006.
 37 Peter Galison, »Trading zone. Coordinating action and belief«, in: Mario Biagioli (Hg.): *The science studies reader*. New York: Routledge 1999, S. 137–160.
 38 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1970, S. 19.
 39 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
 40 Thomas F. Gieryn, »Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and interests in professional ideologies of scientists«, *American Sociological Review*, 1983, 48(6), S. 781–795.
 41 Goodman, *Welterzeugung*, S. 14.

sich selbst als Kunst, sondern alle Ordnungen in einen unhintergehbaren Raum von Möglichkeiten. Die *documenta* ist durch ihren Bezug zu einer gesellschaftlich immer prekären Funktion der Künste ein besonderes Weltereignis, weil sie die Kontingenz von Welt schon in ihrer Kunstaussstellung aufführt. Vielmehr vermag sie aber auch regelmäßig die Diskussionen um sie als Symptom für die Existenz und Unhintergebarkeit pluraler Epistemologien sowie die Chancen des gesellschaftlichen Austausches vor einem globalen Horizont zu zeigen.

Aufbau des Bandes

Die Essays dieses Bandes⁴² stützen sich in ihren konzeptuellen Ausrichtungen auf vielfältige methodische und theoretische Bezüge und sind doch vereint in einem Interesse über das Wissen *durch* und *über* das kulturelle Großereignis *documenta*.⁴³

Michael Hutter fragt nach den Bedingungen der außerordentlichen Erfolge der *documenta* und theoretisiert sowohl ihre eigene Geltung als auch ihre Rolle als Geltungsgenerator im globalen Kunstspiel. Spieler:innen, Spielregeln, Spielwerte und Zuschauer:innen erzeugen so in komplexen Spielhandlungen in ausdifferenzierten Arenen die Positionen der *documenta* als herausragendes Kunstweltereignis.

Christine Magerski und *David Roberts* widmen sich den vermeintlichen Brüchen, Transgressionen und Innovationen der *documenta fifteen* vor der

42 Die Beiträge in diesem Band wurden noch vor der Eröffnung der *documenta fifteen* fertiggestellt. Auch wenn die Debatten um das kuratorische Konzept von den leitenden Kurator:innen von ruangrupa, neue Erkenntnisse zur Gründergeneration und insbesondere das Verhältnis von Antisemitismus, Kulturförderung und Kunstfreiheit schon lange vor der Eröffnung geführt wurden, werden umfassendere Urteile hierzu noch auf sich warten lassen müssen. Einige Beiträge in diesem Band stellen hier aber bereits Einschätzungen zur Diskussion.

43 Ich danke allen Autor:innen für ihr intellektuelles Engagement und die Unterstützung eines flüssigen Publikationsprozesses. Das *Thematic Research Network »Wissensgeltung«/Field of Focus 3* an der Universität Heidelberg hat die Publikation großzügig unterstützt und die dortigen Diskussionen haben den Problembezug des Bandes entscheidend beeinflusst. An der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* konnte ich auf Einladung von *Andrea Glauser* als Visiting Scholar die editorische Arbeit in einer anregenden Atmosphäre abschließen. *Ragna Heyne* danke ich für die Unterstützung und Aufmerksamkeit bei der Durchsicht der Manuskripte. *Anne Koppenburger* danke ich für inhaltliche Rückmeldungen zu meinem Text. *Thomas Gude* von *Velbrück Wissenschaft* danke ich für die erneut konstruktive und verlässliche Zusammenarbeit.

Geschichte und Semantik des Avantgardismus als Katalysator gesamtgesellschaftlichen Wandels und ordnen so Erwartungen an ruangrupa und deren Konzepte wie *lumbung* neu ein.

Cornelia Bohn diskutiert vor dem Hintergrund moderner Zeitsemantik einerseits die Rolle wiederkehrender Großereignisse wie der *documenta* für die Geltung von neuen Kunstpositionen. Andererseits wird ein modernes Ereigniskonzept in konkreten Werken der zeitgenössischen Kunst der *documenta* besprochen. Die Gegenwart einer *contemporary art* verweist auf instruktive Bezüge zwischen Kunst und Sozialtheorie, was mit dem Konzept der ökologischen Synchronisation erfasst wird.

Katja Hoffmann diskutiert die *documenta* in Bezug auf das Konzept der epistemischen Gewalt in ihrem Verhältnis zu historischen Wissensordnungen. Während die Ausstellungen so als Symptom und Produzent von Wissen und Geltungsbedingungen erkennbar werden, verweisen im Fall der *documenta fifteen* Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Geschichte der *documenta* auf eine historische Tiefe der Hinwendung zur reflexiven Thematisierung von Wissensvermittlung.

Kathrin Peters widmet sich über feministische und queertheoretische Diskurse der Geschichte der *documenta* und zeigt die (verzögerten) Verflechtungen von theoretischem, aktivistischem und künstlerischem Wissen. An der *documenta 6* und anderen Fällen wird so über Inhalte und Medien einer feministischen Ästhetik reflektiert, die weit über Gleichstellungsstatistiken, Identitätspolitik und Geschlechterbinarität hinausgeht.

Sebastian Lemme befragt die gängige Einordnung der *documenta 11* als »die postkoloniale *documenta*« und analysiert den direkten wie indirekten Einfluss wissenschaftlicher Konzepte auf Ausstellungskonzeptionen. Damit wird nicht nur einer inneren Pluralität postkolonialen Denkens Rechnung getragen, sondern auch gezeigt, welchen Mechanismen und Zwängen ein Theorietransfer in die Wissensproduktion der Kunst unterliegt.

Cheryce von Xylander und *Ulf Wuggenig* nähern sich der *documenta* als Konflikt-Feld und ordnen auch aktuelle Kritik an der *documenta fifteen* mit historischer Tiefe in den Horizont der Institutionengeschichte ein. Insbesondere an der umstrittenen Wirk- und Rezeptionsgeschichte von *Joseph Beuys* und den deutschen Verhältnissen des Kunstweltereignisses wird diskutiert, warum gerade auch heute in bestimmten Konfliktkonstellationen auf *Beuys* und sein (Nach-)Wirken rekurriert wird.

Marie Rosenkranz geht auf Debatten um eine vermeintliche Politisierung der *documenta* zulasten ästhetischer Kriterien ein und zeigt, dass nicht einfach nur von einem Mehr an Politisierung ausgegangen werden kann, sondern dass vielmehr ein qualitativer Wandel des Politischen in der Geschichte der *documenta* ein instruktiver Befund für den Wandel eines Verhältnisses von Theorie und Praxis ist.

Séverine Marguin prüft kritisch die proklamierte kollaborative Wende in der Kunst und untersucht dafür empirisch Kollektivierungsprozesse auf der *documenta* von 1955 bis heute. Sie zeigt nicht nur einen typologischen

Wandel der Kollektivformen und eine unstete Repräsentation von Kollektiven, sondern setzt anhand von Archivmaterial auch die Rolle von Kollektiven auf der *documenta* in einen historischen Kontext des Kunstbegriffs.

Nanne Buurman reflektiert entlang ihrer eigenen *documenta*-Geschichte und *documenta*-Forschung auf die gängige *documenta*-Geschichtsschreibung. Dabei eröffnen sich nicht nur Einsichten in die Hinterbühnen und Dienstbot:inneneingänge der Ausstellung, sondern auch in die komplizierte Entwicklung und methodologische Ausrichtung einer *documenta*-Forschungsinfrastruktur in Kassel.

Steffen Sigmund und *Aleksandra Barjaktarević* verfolgen anhand der Geschichte der *documenta* die Institutionalisierung ihrer Idee und zeigen so, wie sich die *documenta* durch Ablösung vom historischen Gründungskontext zu einer eigenständigen Instanz mit hohen Geltungskapazitäten über sich verändernde gesellschaftliche Rahmen hinweg entwickelte.

Sophia Prinz greift den proklamierten Gegenwartsbezug der *documenta* auf und diskutiert Ausstellungskonzeptionen und -displays verschiedener Editionen als Momentaufnahmen von sich verschiebenden Imagination von Welt und Gegenwart. Die epistemologischen Konsequenzen von Globalisierung, postkolonialer Kritik und medialer Pluralisierung verweisen so auf immanente Auflösungstendenzen des Formats Großausstellung vor dem Hintergrund globaler Zeitgenossenschaft.