

2 Zur Analyse von Ausstellungen

2.1 Ausstellungsanalyse als praxeologische Analyse

Mit der Frage, inwiefern sich Transkulturalität von der Konzeption bis hin zur Realisierung in ein groß- beziehungsweise mehrformatiges Ausstellungsprojekt einschreibt und manifestiert, untersuche ich die kuratorische Praxis der *documenta 12*. In Erweiterung und Abgrenzung zu bereits existierenden wissenschaftlichen Arbeiten mit Bezug auf die *documenta*¹ verfolge ich eine kulturwissenschaftliche Forschungsmethode, die sich durch eine praxeologische Analyseperspektive auszeichnet. Der Vorteil dieser Perspektive liegt dabei in der Möglichkeit einer mehrdimensionalen, relationalen Analyse der Ausstellung, die sich nicht nur auf einzelne Exponate, Diskurse oder Sprecher*innenpositionen richtet, sondern eine spezifische, räumlich und zeitlich verankerte Praxis beziehungsweise mehrere Praktiken zum Ausgangspunkt nimmt und diese in ihrem je eigenen Bezug zu und Umgang mit Subjekten, Objekten und Diskursen analysiert. Um deutlich zu machen, wie sich die praxeologische Perspektive für die Analyse der *documenta 12* produktiv machen lässt, wird diese Forschungsmethode zunächst vorgestellt und anschließend erläutert, inwiefern sich bisherige Ausstellungsanalysen davon abgrenzen beziehungsweise eine Art Grundlage für die praxeologische Analyse einer Ausstellung wie der *documenta* bilden.

Für eine praxisorientierte Analyse ziehe ich in dieser Arbeit »das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse« heran. Es baut auf dem soziologisch und kulturwissenschaftlich verankerten Verständnis der »neuen Kulturosoziologie« nach Andreas Reckwitz auf.² Den Rahmen hierfür bilden die »intellektuellen Blickverschiebungen, die sich insbesondere seit den späten 1960er und 70er Jahren in der Soziologie und den Kulturwissenschaften insgesamt ergeben haben«³ und die im engeren Sinn auf verschiede-

1 Siehe hierzu insbesondere Kap. III.4.

2 Reckwitz, Andreas: Die »neue Kulturosoziologie« und das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse. In: Ders.: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2016, S. 23-48.

3 Ebd., S. 28.

ne praxistheoretische und poststrukturalistische Ansätze⁴ zurückgreifen. Diese Ansätze teilen eine »dezidierte Kritik an bestimmten Grundannahmen klassischer Sozial- und Geisteswissenschaft«, zu denen der »Prozess der Modernisierung«, die »Voraussetzung homogener Kulturen und Sinnsysteme«, die »Reflexivität und Transparenz des Wissens« und insbesondere die »artefaktvergessene ›Menschlichkeit‹ des Sozialen« gehören.⁵ In Anlehnung an diese Kritik favorisieren die genannten Ansätze auf unterschiedliche Weise eine praxeologische Kulturanalyse, die auf einem »Verständnis von Kultur als Praxis«⁶ basiert.⁷ Statt mit der Kulturanalyse auf herkömmliche Ideen- und Zeichensysteme zu fokussieren und sie nach vorgefertigten, kognitiven Bedeutungs- und Sinnstrukturen zu untersuchen, wird hier der praktische Einsatz von Kultur in sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen analysiert: In diesem Sinne existiert das scheinbar Gegebene nicht einfach, sondern es wird dadurch hervorgebracht, dass einzelne Verhaltensweisen und Artefakte oder Zeichen in den komplexen Zusammenhang spezifischer Denk- und Wahrnehmungsweisen sowie kollektiver Interpretations- und Wissensformen eingebettet werden.⁸

Für die folgende Analyse gehe ich damit von einem Kulturverständnis aus, das an den, mit Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen, »bedeutungsorientierten Kulturbegriff«⁹ in den Kulturwissenschaften anschließt und die Einbindung von Sinn- und Bedeutungssystemen, kollektiven Interpretationen und Repräsentationen in gesellschaftliche Formen berücksichtigt.¹⁰ Erweitert wird dieses Kulturverständnis durch

4 Unter Berücksichtigung der größtenteils deutschsprachigen Denktraditionen der älteren Kultursoziologie (z.B. von Max Weber, Émile Durkheim, Georg Simmel oder Walter Benjamin) erweist sich die neue Kultursoziologie laut Reckwitz als eine »franko-amerikanische Koproduktion«, die neben Ansätzen des Strukturalismus (z.B. von Claude Lévi-Strauss) und Poststrukturalismus (z.B. von Michel Foucault, Jacques Derrida, Ernesto Laclau, Judith Butler) insbesondere die soziologische und ethnologische Bewegung zur Analyse von Ethno Methods und sozialen Praktiken (z.B. von Ludwig Wittgenstein, Harold Garfinkel, Pierre Bourdieu), sowie Ansätze zur Analyse von Artefakten und kulturellen Technologien (z.B. von Gilles Deleuze, Bruno Latour, Marshall McLuhan, Friedrich Kittler, spätere Theorien von Michel Foucault) und schließlich Theorien der Postmoderne (z.B. von Jean-François Lyotard, Mike Featherstone, Zygmunt Bauman, Fredric Jameson, Luc Boltanski) einbezieht. Vgl. ebd., S. 28.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 33.

7 Einfluss haben in dieser Hinsicht insbesondere die poststrukturalistischen Impulse, die »kulturelle Codes« hinsichtlich ihres »historischen sowie diskursiven Charakter[s]« schärfen, ihre »Instabilität, immanente Hybridität, Destabilisierungstendenz und Selbstwidersprüchlichkeit« betonen und die »subjektivierende« Wirkung kultureller Ordnungen auf den Körper« verdeutlichen. Ebd., S. 29.

8 Vgl. ebd., S. 24.

9 Zur Abgrenzung des »bedeutungsorientierten Kulturbegriffs« vom »totalitätsorientierten Kulturbegriff« siehe Reckwitz, Andreas: Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie. Bielefeld 2008, S. 77–81.

10 Wie Welschs philosophisch begründetes Transkulturalitätskonzept (siehe insbesondere Kap. II.1.9), wendet sich auch der in der Sozialtheorie verankerte bedeutungsorientierte Kulturbegriff gegen das von Johann Gottfried Herder geprägte Kugelmodell, das Kultur – wenngleich in unterschiedlichen Kontexten und nicht universalistisch – als die Totalität einer kollektiven Lebensform betrachtet, die in sich geschlossen ist und nach außen hin von anderen homogenen Lebensformen getrennt ist. Das solchmaßen von Herder proklamierte Kulturverständnis wird von Welsch wie

die praxeologische Perspektive, die zwar die Orientierung an diesen Systemen aufnimmt, sich jedoch von deren »Idealität« distanziert und den Blick auf jene »materialen Prozesse« richtet, in denen Sinn- und Bedeutungssysteme als »Wissensordnungen eingesetzt, produziert und reproduziert werden«.¹¹ Wie Reckwitz verdeutlicht, sind solche Wissensordnungen jedoch nicht einzelnen Akteur*innen oder sinndeutenden Subjekten zuzuordnen, sondern den Praktiken selbst.¹² In diesem Sinne bilden Praktiken etwa im Vergleich zu verschiedenen »Weltbildern« oder »Regeln der Bedeutungsproduktion« nicht nur »die kleinste Einheit der Kulturanalyse«,¹³ sondern sie werden im Sinne einer »typisierte[n] Form des Sich-Verhaltens«¹⁴ erst durch implizite Wissensordnungen ermöglicht und reguliert und finden ihre materiale Verankerung in Körpern und Artefakten.¹⁵

Das praxeologische Quadrat der Kulturanalyse nimmt demnach Praktiken zum Ausgangspunkt und fragt, wie Wissensordnungen in ihnen zum Einsatz kommen. Da jedoch soziale Praktiken laut Reckwitz nie unmittelbar zugänglich sind,¹⁶ schlägt er für die Rekonstruktion der kulturellen Logik eines sozialen Phänomens eine mehrdimensionale Analyse von Praktiken in Relation zu »Diskursen«, »Artefakten« und »Subjektivierungsweisen« vor. Die Fragen, die damit an den Gegenstand der Analyse gerichtet werden, beziehen sich folglich darauf, wie Praktiken in Diskursen produziert werden, wie sie in Auseinandersetzung mit Artefakten verwendet beziehungsweise modifiziert werden und wie sie in Form von Subjektivierungen körperlich eingebunden beziehungsweise verinnerlicht werden.¹⁷ Diese drei Bezugsdimensionen stellen unterschiedliche Gewichtungen von Praktiken dar, wodurch diese sich entweder »intersubjektiv« als »Zirkulationsordnungen von Zeichen«, etwa sprachliche und nichtsprachliche Zeichen oder körperliche Gesten, nachvollziehen lassen (Diskurse), oder »interobjektiv« als Einbindung von Dingen und Objekten (Artefakte), oder »selbstreferenziell« als kulturelle Formen der Subjektivität von Akteur*innen (Subjektivierungsweisen), wobei gefragt

auch von Reckwitz daher als ein Modell des Multikulturalismus bezeichnet, das lediglich eine Pluralität von verschiedenen sozialen Gemeinschaften beschreibt, in der einzelne Akteur*innen nur an dem Sinnsystem ihrer jeweiligen Gemeinschaft partizipieren können. Vgl. ebd., S. 78.

11 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 35.

12 Vgl. ebd., S. 39.

13 »Praktiken« sind insofern grundlegend, als sie laut Hilmar Schäfer »das Tun, Sprechen, Fühlen und Denken [sind], das wir notwendig mit anderen teilen. Dass wir es mit anderen gemeinsam haben, ist Voraussetzung dafür, dass wir die Welt verstehen, uns sinnvoll darin bewegen und handeln können«. Schäfer, Hilmar: Einleitung. Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Ders. (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld 2016, S. 9-25, S. 12.

14 Reckwitz erläutert dies mit Verweis auf den von Theodore R. Schatzki geprägten Terminus eines »nexus of doings and sayings« (1996), wonach sich etwa eine »sozio-kulturelle Praktik« als »eine durch bestimmte explizite Wissenskriterien regulierte Form von Körperbewegungen« darstellt. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 35.

15 Vgl. ebd., S. 34f.

16 Vgl. ebd., S. 55.

17 Vgl. ebd., S. 39.

wird, wie sich Subjekte durch spezifische soziale Praktiken formen beziehungsweise geformt werden.¹⁸

Die praxeologische Perspektive zeigt damit Parallelen zu bisherigen Ausstellungsanalysen, die diskurs- und/oder artefaktanalytische Theorien sowie deren symbolisch-semiotische Funktion miteinbeziehen.¹⁹ Diese Ausstellungsanalysen basieren in der Regel auf dem poststrukturalistischen Ansatz von Michel Foucault²⁰ und nehmen beispielsweise Anpassungen hinsichtlich linguistischer und literaturwissenschaftlicher Ansätze vor. Sie bleiben jedoch weitgehend auf die Zeichenebene fokussiert und binden dabei selten den nichtintendierten körperlichen Einsatz im Umgang mit Objekten oder Subjekten mit ein.

In Bezug auf museale Ausstellungen ist hier etwa die in Anlehnung an die analytische Philosophie und Sprechakttheorie entwickelte Kulturanalyse von Mieke Bal²¹ zu nennen, anhand derer »Gesten des Zeigens als diskursive Akte« beziehungsweise »spezifische Sprechakte«²² zwischen den Ausstellungsmacher*innen, den Besucher*innen und dem Präsentierten erforscht und so die Betrachtung von Objekten zusammen mit der Position der Sprecher*innen und der Situierung des Sprecher*innensubjekts reflektiert werden. Damit wird »die Ausstellung als in dem Bereich zwischen Visuellem und Verbalem sowie zwischen Information und Überredung fungierendes Zeichensystem«²³ analysiert beziehungsweise als Text gelesen, der visuelle und verbale Aspekte unter Mitwirkung einzelner Betrachter*innen vereint. In Anlehnung an Bal betrachten auch Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch Ausstellungen als textuelle und visuelle Äußerungen²⁴ und verstehen diese mit Foucault implizit als »diskursive Praktiken, als Argumentationen, Rhetoriken, als Sprech- und Kommunikationsakte«, in deren Kontext agierende Subjekte in Form von »Gesten des Zeigens«²⁵ nicht nur die Aufmerksamkeit lenken, sondern insbesondere auch ihre Autorität, etwa die Machtpositi-

18 Ebd., S. 36.

19 Die praxeologische Perspektive ist insbesondere durch Foucaults Analysen von »diskursiven Ordnungen« und »Dispositiven« inspiriert, die ähnlich wie die Analyse von »Praktiken« ihren Blick auf Kultur- und Materialitätskomplexe richten. Siehe hierzu insbesondere Reckwitz, Andreas: Praktiken und Diskurse. Zur Logik von Praxis-/Diskursformationen. In: Ebd., S. 49-66.

20 Zum Einsatz kommen hier etwa Foucaults Diskursanalyse (Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1971; Die Ordnung des Diskurses. München 1974) sowie Foucaults Dispositivanalyse (Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973).

21 Bal, Mieke: Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis. New York u.a. 1996; Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt a.M. 2002.

22 Bal: Kulturanalyse. 2002, S. 35.

23 Ebd., S. 79.

24 »Bei den Bestrebungen, den visuellen Äußerungen mit methodischen Analyseansätzen zu begegnen, geht es vielfach darum, die Aufmerksamkeit auf die Verknüpfung der affektiven und epistemischen Ebene von Dingen und Display zu richten, also sowohl auf die sinnliche Anmutung der Dinge und deren Inszenierung zu blicken als auch auf das intellektuelle Konzept, die Zeigeabsicht, die wissenschaftliche Dramaturgie.« Muttenthaler, Roswitha: »Mit dem Auge denken«. In: John, Jennifer; Richter, Dorothee; Schade, Sigrid (Hg.): Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich 2008, S. 179-190, 179.

25 Siehe hierzu Muttenthaler, Roswitha; Wonisch, Regina: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld 2006.

on von Kurator*innen, nach außen tragen.²⁶ Mit Bal²⁷ gehen auch sie davon aus, dass »Repräsentationen [...] nicht als gegeben, als rein faktisch angesehen werden«²⁸ können, sondern, wie Muttenthaler hervorhebt, »Ausstellungen immer erst im Kopf der Betrachtenden entstehen, die Rezeption nicht in der Gerichtetheit des Modells Sender/in–Empfänger/in erfolgt und die Repräsentationen vieldeutig rezipierbar sind«²⁹.

Die darauf aufbauende, von Bal als »close reading«³⁰ bezeichnete Methode zieht auch Jana Scholze für ihre Ausstellungsanalyse in Museen heran,³¹ wenn sie (nicht-intentionale) Signifikations- und (intentionale) Kommunikationsprozesse in Ausstellungen dechiffriert. Mit dieser Form der Kultursemiotik richtet Scholze ihr Interesse, ähnlich wie die Autorinnen der bisher genannten Analysen, auf verschiedene Zeichensysteme³² zwischen Visuellem und Verbalem. Sie betrachtet somit Exponate, wie etwa Bilder und Gegenstände, als Formen der Repräsentation, deren verborgene Bedeutung über einen kognitiven Dekodierungsvorgang von den Betrachter*innen entschlüsselt werden muss.

Obwohl diese Ansätze vielversprechend sind und auch performative Aspekte³³ in ihnen nicht gänzlich ausgeklammert werden, so stehen insbesondere in Bezug auf museale Präsentationen meist die räumliche Konstellation von Exponaten, das Ausstellungsdisplay beziehungsweise einzelne Narrative im Vordergrund. Diese gilt es im Sinne eines Textes beziehungsweise einer Grammatik zu lesen.³⁴ Damit richtet sich die Analyse von Ausstellungen in erster Linie auf vorhandene oder bewusst initiierte und inszenierte Sachverhalte³⁵ und Gegebenheiten beziehungsweise auf die materiale Ver-

26 Vgl. Muttenthaler: »Mit dem Auge denken«. 2008, S. 180.

27 Hier insbesondere Bal: Double Exposures. 1996.

28 Muttenthaler; Wonisch: Gesten des Zeigens. 2006, S. 40.

29 Muttenthaler: »Mit dem Auge denken«. 2008, S. 180.

30 Siehe z.B. Bal: Kulturanalyse. 2002, S. 312.

31 Siehe z.B.: Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld 2004; Dies.: Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld 2010, S. 121-148.

32 Diese erläutert sie anhand der semiotischen Theorien von Umberto Eco und Roland Barthes sowie der früheren Zeichentheorien von Ferdinand Saussure und Charles Sanders Pierce.

33 Diese zeigen sich in den bisher angeführten Ausstellungsanalysen etwa als eine performative Auffassung der Sinnstiftung in und durch Subjektivität, als performative Beziehung zwischen den Exponaten oder als performative Eigenschaft in den betrachteten Exponaten selbst.

34 Mit der »Annahme, dass der Ausstellungsinhalt und seine mediale Inszenierung eine Einheit bilden«, sind im musealen Kontext laut Franziska Wegener »vor allem die Narrative in den Blick zu nehmen, die durch das Zusammenwirken der einzelnen Elemente entstehen«. Dahinter steht, wie sie weiter erläutert, »der Gedanke, dass das Museum seine Objekte nicht zur zeigt, sondern auch und vor allem mit ihnen argumentiert. Maßgeblich für die Bedeutungskonstruktion erscheint insofern nicht das einzelne Objekt, sondern die Inszenierung, innerhalb derer sich eine Narration entfaltet«. Wegener, Franziska: Kolonialismus im Kasten? Ein alternativer Museumsguide. In: Dätsch: Kulturelle Übersetzer. 2018, S. 191-206, 194.

35 Der Inszenierung von Ausstellungen widmete sich Anna Schober bereits im Jahr 1994. Ausgehend von der Feststellung, dass sich die Präsentationsästhetik historischer Ausstellungen seit Mitte der 1970er Jahre theatralen Inszenierungen angenähert hat, diskutiert sie in ihrem Buch die Konzeption und Umsetzung programmatischer Ausstellungsinszenierungen. Hierbei wendet sie sich

ankerung von Wissensordnungen, die es im faktischen wie im übertragenen Sinne zu lesen gilt. Vernachlässigt werden damit nicht nur die körperbezogenen Praktiken von Produzent*innen und Rezipient*innen, sondern auch generell die Fragen danach, wie etwas gemacht ist und welches beziehungsweise wessen Wissen im Rahmen einer Ausstellung zum Einsatz kommt. Zudem stellt sich die Frage, inwiefern neben den expliziten Äußerungen im Rahmen von Diskursen auch nichtdiskursive Praktiken analysiert werden können.³⁶ Da diese jedoch nicht im herkömmlichen Sinne als rein ideelle Phänomene zu verstehen sind, muss ihnen eine eigene von impliziten Wissensordnungen abhängige Materialität zuerkannt werden.

In einem wegweisenden Aufsatz von Sophia Prinz und Hilmar Schäfer aus dem Jahr 2015 wird die Dimension der Materialität für die Analyse von Ausstellungen allgemein und im Hinblick auf eine Folge von Ausstellungsräumen der *DOCUMENTA (13)*³⁷ aus praxistheoretischer Perspektive hervorgehoben und im Rahmen einer multidimensionalen Analyse im Beziehungskomplex von Räumen, Objekten, Subjekten und Diskursen angewendet. Hier wird die These zu Grunde gelegt, dass sich das Publikum in Ausstellungen nicht nur und primär über sprachliche oder textuelle Diskurse formiert, sondern auch durch »die gemeinsame Wahrnehmungs- und Raumerfahrung sowie durch andere nonverbale Formen intersubjektiver und interobjektiver Relationalität«³⁸, also etwa auch durch nichtdiskursive Praktiken³⁹. Auch dieser sozialtheoretisch und philosophisch fundierte Ansatz der Praxistheorie baut auf Michel Foucaults Konzept des Dispo-

explizit von Ausstellungen ab, die entweder auf einem »geschlossenen Textgebäude« basieren, in dessen Struktur die Exponate unabhängig von ihren eigenen Bedeutungsmöglichkeiten eingefügt werden und somit lediglich einen Illustrationszweck erfüllen, oder die von einem »überhöhten Einzelstück« im Sinne eines musealen Objekts ausgehen, das abgelöst von jedem Funktionszusammenhang präsentiert wird und eine historische Verortung des Präsentierten unmöglich macht. (Vgl. Schober, Anna: *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*. Wien 1994, S. 15f.) Ihrem Gegenstand nähert sich Schober über die Definition einzelner Begriffe und Tendenzen des Ausstellens, die jedoch für eine zeitgemäße Ausstellungsanalyse – etwa hinsichtlich performativer Elemente und der Auffassung von Handlung oder Handeln in aktuellen Ausstellungen – zu aktualisieren wären.

- 36 Während Diskurse Dinge einerseits explizit repräsentieren, indem sie etwa über diese sprechen oder sie ins Bild setzen, enthalten Diskurse andererseits implizite, nichtsprachliche Codes und Wissensordnungen, die in ihrer Abstraktion nicht selbst Thema der Repräsentation sind und dementsprechend als nichtdiskursiv bezeichnet werden. Vgl. Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis*. 2016, S. 63.
- 37 Die Fallanalyse bezieht sich auf die im Museum Fridericianum rechts und links der Eingangshalle anschließenden Säle, die zur *DOCUMENTA (13)* mit jeweils einer Vitrine samt Exponaten und der ortsspezifischen Installation »I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)« von Ryan Gander – einem künstlich erzeugten Wind im Erdgeschoss – ausgestattet waren.
- 38 Prinz, Sophia; Schäfer, Hilmar: *Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens*. In: Danko, Dagmar; Moeschler, Olivier; Schumacher, Florian (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden 2015, S. 283–302, S. 284.
- 39 In ihrem Buch »*Praxis des Sehens*« setzt sich Prinz ausführlicher mit der Bedeutung nichtdiskursiver Praktiken in Anlehnung an und Erweiterung von Foucaults Theorien auseinander. Mit der Auffassung, dass sich nichtdiskursive Praktiken keineswegs auf diskursive Aussageformationen reduzieren lassen, widmet sie sich in ihrer Untersuchung insbesondere den visuellen Formationen und Praktiken des Sehens – in Form konkreter, sinnlich bzw. körperlich verankerter Weisen des Sehens und der Wahrnehmung, die auf kulturell bedingte, visuelle Schemata zurückgreifen.

sitiv auf, welches als systematische Erweiterung seiner diskurstheoretischen Perspektive verstanden wird. Jedoch wird dieses Konzept mit Blick auf die zunächst als nicht-diskursiv auftretenden »Praktiken des Zeigens und Sich-Zeigens« in Anlehnung an die semiotische Ausstellungsanalyse erweitert. Während diese Perspektive auf die Ausstellung generell ermöglichen soll, »neben den überindividuellen Diskursen und kollektiven Sinnbildungen auch die materielle und visuelle Ordnung von Gesellschaft sowie das implizite Praxiswissen der Subjekte«⁴⁰ einzubeziehen, wird die Ausstellungsanalyse mit der Frage nach der Konstitution von Öffentlichkeit hier auf die Formierung des Publikums gerichtet, welche sodann anhand räumlich-architektonischer Anordnungen, der Konstellation von Artefakten und der körperlichen Kopräsenz von Subjekten ermittelt wird.

2.2 Zur praxeologischen Analyse der *documenta 12*

Unter Bezugnahme auf den praxeologischen Ansatz der Kulturanalyse schließt die Analyse der *documenta 12* einerseits an eine Methode an, die sich grundsätzlich dazu eignet, Ausstellungen hinsichtlich ihrer komplexen Erscheinungsformen zu analysieren und dabei eine umfassende Untersuchung ihrer kuratorischen Praxis durchzuführen. Andererseits trägt sie damit der Tatsache Rechnung, dass die *documenta* generell in ihrer Bedeutung und in ihrer jeweils spezifischen Auseinandersetzung mit Kunst in global-kulturellen Zusammenhängen über das Format einer musealen Ausstellung hinausreicht,⁴¹ und – insbesondere seit ihrer zehnten Folge⁴² – weitere Elemente, wie Diskurse, Programme und verschiedene Formen und Formate der Vermittlung von Kunst durch verschiedene Akteur*innen, zu ihrem Erscheinen zählt. Anstatt also die Ausstellung lediglich als ein bildgewordenes Resultat kuratorischer Auswahlprozesse und Anordnungsstrategien im Sinne vorgefertigter Interpretationsräume zu betrachten,⁴³ eröffnet eine mehrdimensionale, praxeologische Analyse die Möglichkeit, die *documenta 12* als einen Handlungsraum⁴⁴ zu begreifen, der über die Anwendung, die Produkti-

Siehe Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung. Bielefeld 2014.

40 Prinz; Schäfer: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. 2015, S. 285.

41 Siehe hierzu auch Arnold Bodes Anspruch an das *Museum der 100 Tage*, Kap. I.1.2.

42 Für die mit der *documenta X* eingeleiteten Veränderungen der Ausstellungsreihe siehe Kap. I.1.2.

43 Da sich die Praxis des Kuratierens durch einen sinnstiftenden Umgang mit komplexen Verhältnissen auszeichnet und daher eine ordnende Funktion bezüglich des weltweiten Überangebots an Objekten, Ideen, Symbolen etc. einnimmt, entspricht hierbei folglich auch der Umgang mit Geschichte einem Auswahlprozess. In diesem Prozess wird die Vielfalt an vergangenen Geschehnissen und Erzählungen nicht nur sortiert und reduziert, sondern Geschichte in entscheidendem Maße auch erst konstituiert. Siehe hierzu z.B. Krankenhagen, Stefan; Vahrson, Viola (Hg.): Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen von Geschichte. Köln u.a. 2017.

44 Laut Nora Sternfeld lässt sich der *Handlungsraum* im Anschluss an die Entwicklungen des Spatial Turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften und Michel de Certeaus Raumverständnis insofern für die Ausstellungstheorie fruchtbar machen, als Ausstellungen damit »nicht mehr nur als Räume mächtiger Wissensregime kritisch analysiert« werden können, sondern ebenso erst durch

on und die Vermittlung von Wissen und Bedeutung durch verschiedene Akteur*innen eine Ausstellung entstehen lässt. In diesem Sinne geht das Verständnis von Ausstellungspraxis über eine bloße Repräsentationspraxis hinaus.⁴⁵ Hiermit folgt die Analyse auch dem Wandel in der Bedeutung von Dingen, ihrer Funktion und ihres Status, wie er sich mit der Anerkennung der Mobilisierung von Dingen und ihren unter anderem ästhetischen, semantischen und sozialen Dimensionen in Ausstellungen seit Beginn des 21. Jahrhunderts vollzieht, und wie er insbesondere die in der westlichen Konzeption von Museen vorherrschende Auffassung, Dinge würden Kulturen unmittelbar abbilden und seien folglich stabile Träger von Bedeutung, ablöst.⁴⁶

Mit der Frage, inwiefern die kuratorische Praxis der *documenta 12* transkulturelle Aspekte aufweist, werden die kulturellen Sinn- und Bedeutungssysteme, die in Form von Wissensordnungen in einzelnen Praktiken⁴⁷ zur Anwendung kommen, auf ihre Anschlussfähigkeit an das kulturwissenschaftliche Paradigma der Transkulturalität überprüft werden. Im Zentrum der Analyse stehen daher die von Beatrice von Bismarck definierten bedeutungsstiftenden Praktiken, die für die Herstellung einer Ausstellung notwendig sind und sich auf die grundlegenden Tätigkeiten »des Sammelns oder Versammelns, Ordners, Präsentierens und Vermittelns«⁴⁸ von Kurator*innen im Umgang mit unterschiedlichen Artefakten beziehen. In diesem Sinne kann die kuratorische Praxis als eine Art Komplex von verschiedenen sinnstiftenden Praktiken verstanden werden, für welche die Wissens- und Bedeutungsproduktion von Kurator*innen eine maßgebliche Rolle spielen. Da die einzelnen Tätigkeiten des Kuratierens jedoch grundsätzlich »frei verteilbar und unter den an einer Ausstellung beteiligten Akteuren austauschbar« sind, und etwa auch die »Hierarchien und Abhängigkeiten im Verhältnis von KuratorInnen zu den Objekten, den KünstlerInnen, den übrigen vermittelnden Professionellen im Feld sowie den verschiedenen Publikumskreisen und Gemeinschaften stets neu zu verhandeln und vorübergehend festzulegen« sind,⁴⁹ kann die Herstellung einer Ausstellung nicht ohne die verschiedenen Akteur*innen gedacht und analysiert werden, die

Handeln ermöglicht werden. Vgl. Sternfeld, Nora: Handlungsraum. In: ARGE Schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Wien u.a. 2013, S. 160.

- 45 Sternfeld weist darauf hin, dass es für die Herstellung solch eines »Möglichkeits- und Handlungsraum[s] [...] nicht mehr darum [geht], dass etwas gezeigt oder dargestellt werden soll, sondern darum, dass etwas geschehen kann«, wobei nicht nur Widersprüche, sondern auch die Unplanbarkeit und die Offenheit von Prozessen in den kuratorischen Strategien zu berücksichtigen seien. Vgl. Sternfeld, Nora: Dass etwas geschehen kann ... Postrepräsentatives Kuratieren. In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld 2015, S. 345-349, 349.
- 46 Vgl. Bismarck, Beatrice von; Meyer-Krahmer, Benjamin: Curatorial Things: An Introduction. In: Dies. (Hg.): Curatorial Things. Berlin 2019, S. 7-15, 8.
- 47 So verstandene Praktiken gehen über den traditionellen Handlungsbegriff in der Soziologie hinaus, der Praktiken einem zweckrationalen und normativen Handeln unterordnet. Aus praxeologischer Perspektive schließen soziale Praktiken die kreative Gestaltung von Neuem sowie performatives Handeln (etwa vor Publikum) mit ein. Handeln wie auch Wahrnehmung sind dann nicht mehr bloße Mittel für einen anderen, späteren Zweck. Vgl. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 229ff.
- 48 Bismarck: Zur Rolle freier Kurator/innen im zeitgenössischen Kunstfeld. 2007, S. 71.
- 49 Ebd., S. 78.

an diesen bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens im Umgang mit Diskursen, Subjekten und Objekten beteiligt sind. Wenngleich der jeweilige Herstellungsprozess einer *documenta* in der Regel unterschiedliche Stadien und Grade der Beteiligung von Akteur*innen vorsieht,⁵⁰ lässt sich dieser Prozess nicht auf die Bedeutungsproduktion von Kurator*innen und Künstler*innen beschränken, sondern ist auch an die bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens von weiteren Akteur*innen in Bezug auf die verschiedenen Formen und Formate der Öffentlichkeitsbildung gekoppelt.⁵¹ Neben diesen Akteur*innen, denen eine maßgebliche Rolle in der Herstellung und Anwendung der Praktiken und somit auch in der Analyse zukommt, stellen Objekte und Diskurse weitere wesentliche Mitwirkende dar.

Untersucht wird dementsprechend, inwiefern die verschiedenen bedeutungstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordners, Präsentierens und Vermittelns, die für die Herstellung der *documenta 12* zum Einsatz gekommen sind, es ermöglichen, von einer transkulturellen Ausstellungspraxis zu sprechen. Dieses Vorgehen beruht auf der Annahme, dass die *documenta 12* nicht nur transkulturelle Verhältnisse von Kunst berücksichtigte, sondern diese auch zur Diskussion stellte und in unterschiedlicher Weise für die an der Ausstellung Beteiligten – und hierzu zählen auch die Besucher*innen – Realität werden ließ. Ausgangspunkt für die Untersuchung der bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens bildet das kuratorische Konzept der *documenta 12*, in dem – mehr oder weniger explizit formuliert und für die Öffentlichkeit zugänglich – die Idee der Ausstellung und weitere an sie anschließende Formate bis zu ihrer Realisierung festgehalten wurden. Da es ebenso Diskurse wie Artefakte und Subjekte berücksichtigte, überschneiden und überlagern sich hier nicht nur die bedeutungstiftenden Praktiken des Versammelns, Ordners, Präsentierens und Vermittelns. Vielmehr beziehen sie sich – insbesondere in der Herstellung der groß- und mehrformatigen Ausstellung – sowohl auf Kunstwerke als auch auf verschiedene Kontexte und Theorien sowie auf die Einbindung verschiedener Akteur*innen mit ihren spezifischen Erfahrungen und Expertisen.

In ihrem Bezug auf Artefakte, Diskurse und Subjekte stellen die unterschiedlichen bedeutungstiftenden Praktiken des Kuratierens somit unterschiedliche Schwerpunktsetzungen dar, die jeweils einer eigenen Betrachtung bedürfen. Denn entsprechend der spezifischen Herstellungsprozesse der *documenta 12* können beispielsweise Praktiken des Vermittelns nicht nur in Bezug auf die Verwendung von Artefakten betrachtet werden. Sie müssen ebenso hinsichtlich der Produktion von Diskursen und mit Bezug auf

50 In der Regel erstrecken sich die Vorbereitungen der groß- und mehrformatigen Ausstellung über einen Zeitraum von ca. drei Jahren und finden zu Beginn in einem engen Team von Mitarbeiter*innen der Künstlerischen Leitung weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Wie insbesondere die *documenta 12* und ihre beiden Nachfolgerinnen zeigen, geht die Tendenz in der Produktion einer *documenta* jedoch dahin, schon weit vor Ausstellungseröffnung z.B. Akteur*innen von städtischen Einrichtungen, freie Kunstvermittler*innen oder die Öffentlichkeit an den Herstellungsprozessen teilhaben zu lassen und bisweilen aktiv in einzelne Entwicklungsprozesse miteinzubeziehen.

51 Hierzu zählen z.B. die direkten Mitarbeiter*innen der Künstlerischen Leitung der *documenta*, sämtliche Kurator*innen und Co-Kurator*innen, Projektleiter*innen, Wissenschaftliche Mitarbeiter*innen und Kunstvermittler*innen.

die Bildung spezifischer Subjektformen analysiert werden. Für die Analyse transkultureller Wissensordnungen werden die bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens im Kontext der *documenta 12* daher in Relation zu diesen drei Praxisdimensionen gesetzt und untersucht.⁵² Während die Auseinandersetzung mit Artefakten beziehungsweise (Kunst-)Werken⁵³ in Verbindung mit dem Konzept der *Migration der Form* in Kapitel IV.1 erörtert wird, wird die Produktion von Diskursen entlang der drei *Leitmotive* der *documenta 12* in Kapitel IV.2 betrachtet und die Formen der Subjektivierung anhand der verschiedenen Handlungsräume zwischen Kommunikation und Kollaboration (z.B. *documenta 12 Beirut*, *documenta 12 Magazines* und *documenta 12 Kunstvermittlung*) in Kapitel IV.3 untersucht. Um das Analysespektrum der einzelnen Dimensionen für die *documenta 12* aufzuzeigen, werden sie im Folgenden noch einmal aus praxeologischer Perspektive⁵⁴ differenziert und das heranzuziehende Material benannt:

Da sich Diskurse beziehungsweise gemäß der praxeologischen Kulturanalyse »diskursive Praktiken«⁵⁵ als eine »Darstellung von Sachverhalten, Zusammenhängen, Subjekten, mit argumentativer oder narrativer oder auch bildlicher Struktur« offenbaren, lassen sie sich als »Praktiken der Repräsentation« analysieren.⁵⁶ Da diskursive Praktiken aber nicht als ideelle Phänomene verstanden werden, sondern eine eigene Materialität besitzen, etwa als schriftliche Markierungen, technisch hergestellte Bilder oder etwa Klänge,⁵⁷ treten mit Bezug auf den Gegenstand der Analyse verschiedene Materialien in den Vordergrund. Als wesentlich erweisen sich hier die von der *documenta 12* selbst herausgegebenen Publikationen, ihre historische Website⁵⁸ sowie die in Bezug auf die *documenta 12* getätigten verbalen und textuellen Aussagen der Kurator*innen und weiteren, an den Prozessen der Bedeutungsproduktion beteiligten Akteur*innen⁵⁹.

-
- 52 Die einzelnen Dimensionen strukturieren damit zwar zu einem gewissen Teil den Aufbau der Analyse, sie sind jedoch nicht als strikt voneinander zu trennende Untersuchungskategorien zu verstehen, sondern stehen durch die gemeinsame Orientierung an Wissensordnungen netzwerkartig miteinander in Verbindung. Dies zeigt sich etwa darin, dass Praktiken sowohl in Bezug auf den Umgang mit Artefakten, als auch in Bezug auf die Produktion von Diskursen zu bestimmten Formen der Subjektivierung beitragen.
- 53 Der zusammengesetzte Begriff dient im Folgenden dazu, explizit darauf hinzuweisen, dass es sich gleichermaßen um Kunst wie auch um andere, menschgemachte Dinge handeln kann.
- 54 Sofern nicht anders gekennzeichnet, beziehe ich mich in diesem Zusammenhang und im Folgenden auf Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis*. 2016.
- 55 Wie Reckwitz erläutert, sind aus praxeologischer Sicht »Diskurse selbst nichts anderes als Praktiken, d.h. wiederum bestimmte [...] Aktivitäten der Produktion und Rezeption von Äußerungen, die von einem impliziten Wissen der Hervorbringung und Rezeption getragen werden«. Ebd., S. 54.
- 56 Ebd., S. 36f.
- 57 Vgl. ebd., S. 63.
- 58 Hierbei handelt sich um den archivierten Webauftritt der *documenta 12* unter der URL: <https://documenta12.de/100-tage.html>, der nach wie vor abrufbar ist und in den Quellenangaben mit »documenta 12:« angegeben wird. (In gleicher Weise sind die historischen Websites der *documenta*-Folgen 10, 11, 13 und 14 angegeben.) Einige Funktionen und Verlinkungen sind dabei jedoch nur eingeschränkt nutzbar. So ist etwa die Ansicht verschiedener Werke und/oder Ausstellungsräume über einen sogenannten »Ausstellungsplan« (Grundrisse einzelner Ausstellungsgebäude) nicht mehr möglich.
- 59 Hierzu zählen z.B. veröffentlichte Interviews und Vorträge, Tonaufnahmen, Aufsätze, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Pressematerial, Programmbeschreibungen sowie Projektdokumentatio-

Da die Diskursproduktion im Kontext der *documenta 12* vor allem an die drei *Leitmotive* geknüpft war, die nicht nur mit dem Format des *Magazines*-Projekts in Verbindung standen, sondern etwa auch in Form von Themenführungen (u.a. über einen Audio-guide) oder zum Beispiel dem Diskussionsformat der *Lunch Lectures*⁶⁰ Eingang in die Ausstellung erhielten, werden hier insbesondere alle mit den *Leitmotiven* in Verbindung stehenden textuellen, visuellen und verbalen Repräsentationen zur Untersuchung herangezogen. Dabei finden die drei Hefte beziehungsweise der sie zusammenfassende Reader (*documenta Magazine* N° 1-3) und der Audioguide zu den drei *Leitmotiven* besondere Beachtung. Der Katalog, das Bilderbuch oder der begleitende Flyer der *documenta 12* werden dagegen nur dann berücksichtigt, wenn sie Verbindungen zu den drei *Leitmotiven* herstellt oder zur Vermittlung der Diskurse beigetragen haben.

In Bezug auf vergangene Praktiken,⁶¹ wie sie im Rückblick auf die *documenta 12* zum Tragen kommen, wird somit einerseits eine Analyse von geschriebenen und gesprochenen Texten vorgenommen. Diese werden jedoch, anders als in rein diskursanalytischen Verfahren, in erster Linie als *Dokumente*⁶² gelesen, wobei eine hermeneutische Vorgehensweise⁶³ zum Einsatz kommen kann. Da das Wissen, das in den Diskursen einer Ausstellung vorhanden ist und produziert wird, jedoch nicht nur über explizite Äußerungen zum Tragen kommt, sondern ebenso über implizite Codes und Wissensordnungen, muss dieses Wissen zwangsläufig über explizite Äußerungen rückgeschlossen werden.⁶⁴ Neben verbal und textuell strukturierten Diskursen sind daher auch »visuelle Diskurse« zu berücksichtigen, die sich für die »immanente Strukturiertheit der Repräsentationen, also für die Form und die Art und Weise des hier Gesagten oder Darge-

nen. Da ein Großteil der Berichterstattung über die Vorbereitung, Durchführung und Abwicklung der *documenta 12* auf der archivierten Homepage dieser Folge zu finden ist und insbesondere das Konzept der Ausstellung von den Kurator*innen in der Presse und verschiedenen anderen Medien veröffentlicht und besprochen wurde, finden Schriftstücke und Drucksachen des im *documenta archiv* in Kassel verwahrten Findbuchs der *documenta 12* hier kaum Berücksichtigung.

- 60 Dies wird insbesondere in Verbindung mit dem auf das Publikum ausgerichtete Format der *documenta 12 Halle* in Kap. IV.3.3 analysiert.
- 61 Da die »Materialität der Körperbewegungen« bei »historisch-vergangenen Praktiken« nicht mehr nachvollziehbar ist, »müssen im Rahmen einer Praktikenanalyse andere Methoden zum Einsatz kommen als teilnehmende Beobachtung und [qualitative] Interviews«. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 57.
- 62 Mit Foucaults Begrifflichkeiten verweist Reckwitz hier auf die Notwendigkeit, Texte nicht nur als rein immanentes »Monument«, sondern auch als »Dokument« zu lesen, das auf eine körperlich-materiale Praxis jenseits der Texte selbst verweist. Vgl. ebd., S. 60.
- 63 Die »charakteristische Strategie« der Forschungspraxis besteht laut Reckwitz dabei darin, »die Anzahl der verarbeiteten Texte weiter auszudehnen, gewissermaßen die textuelle Stichprobe zu vergrößern[,] und zweitens zu versuchen, immer mehr Bestandteile des jeweiligen »Kontextes« in Erfahrung zu bringen«, womit auch »die nicht-diskursiven Praktiken im Umkreis der Diskurse« an Bedeutung gewinnen. Vgl. ebd., S. 59.
- 64 Reckwitz weist in diesem Zusammenhang auf die fruchtbare Kombination der Praktiken- und der Diskursanalyse hin: »[I]n der Verstreutheit der Handlungen und Texte, der unterschiedlichen Dokumente [wird damit] schrittweise eine kulturelle Ordnung sichtbar, zentrale kulturelle Unterscheidungen [...], die einer historisch spezifischen Wissensordnung und einer eigentümlichen Praxis-/Diskursformation ihre Form geben.« Ebd., S. 64.

stellten, [...] sei es als ein reguliertes Aussagesystem, sei es als ein Zeichensystem, als eine Narrationsstruktur oder eine ikonografische Struktur« interessieren.⁶⁵

Artefakte stellen sich aus kultursoziologischer Sicht als Dinge oder Objekte dar, die durch Praktiken »material und kulturell zugleich strukturiert werden«.⁶⁶ Für die Ausstellungsanalyse rückt dabei üblicherweise die Frage in den Vordergrund, wie materiale Arrangements von Artefakten spezifische Wissensordnungen – etwa über kulturelle Narrative in der Ausstellung – herstellen. Da Artefakte aber nicht nur von spezifischen bedeutungsstiftenden Praktiken strukturiert werden, sondern spezifische Praktiken überhaupt erst ermöglichen, bestimmen und einschränken, lassen sich kuratorische Praktiken im Umgang mit ihnen hier noch einmal differenzieren: In Bezug auf den Gegenstand ist sowohl die Verwendung von vorgefundenen, bereits bestehenden Artefakten zu berücksichtigen als auch die Herstellung von Artefakten für die Ausstellung, wie sie sich etwa in speziell für die *documenta 12* in Auftrag gegebenen künstlerischen Arbeiten oder räumlichen Bauten, etwa für das Display der Ausstellung,⁶⁷ manifestierten. Entsprechend der praxeologischen Unterscheidung von Artefakten werden »vier Artefaktkomplexe« berücksichtigt, die sich für die Analyse der *documenta 12* unterschiedlich gewichten und differenzieren lassen:

In den Vordergrund rücken zunächst »Medientechnologien« beziehungsweise »besondere Dingkomplexe«, zu denen sämtliche Artefakte gezählt werden können, die über eine medientechnologische Einbindung »die Produktion, Zirkulation und Rezeption von Zeichen regulieren – von der Schrift und dem gemalten Bild über Medien visueller und auditiver Reproduktion«. Hierzu gehören etwa analoge Medien genauso wie »digitale Technologien (Computer, World Wide Web etc.)«.⁶⁸ In Bezug auf die Ausstellung rücken hier folglich sämtliche (Kunst-)Werke von Bildmedien über Skulpturen bis hin zu (Video- und Sound-)Installationen sowie computergenerierte Artefakte in den Blick.

In Bezug auf »Körperartefakte«, die »unmittelbar am Körper anheften [sic!] oder in ihm wirken«, wie etwa »Bekleidung, aber auch die Manipulation des Aussehens bis hin zur Schönheitschirurgie«, finden hier weitere Exponate⁶⁹ der *documenta 12* Beachtung.⁷⁰

65 Ebd., S. 37.

66 Laut Reckwitz entsprechen Artefakte sowohl einem »Fakt« als auch einem künstlich, von Menschen hergestellten »Faktum«. Hinsichtlich der Feststellung, dass Objekte in soziale Praktiken eingebunden sind und gleichzeitig die Form sozialer Praktiken beeinflussen, bezieht sich Reckwitz auf Bruno Latour (»Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie«, 1995) und Donna J. Haraway (»Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature«, 1991). Vgl. ebd., S. 38.

67 Hierzu zählen etwa die sogenannten *Palmenhaine* bzw. zu Gruppen zusammengestellte Stühle zwischen einzelnen Bodenmarkierungen, die im Aue-Pavillon z.B. als Orte des Gesprächs oder zum Ausruhen genutzt werden konnten.

68 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 75.

69 Zu nennen sind hier die Gewänder der Modenschau von Oumou Sy (2007), der »Hochzeitsbehang, Peul, Arkila Kerka« (2. Hälfte des 20. Jahrhunderts) sowie verschiedene »Gesichtsschleier einer Braut (Ruband)« (1. und 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts).

70 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 76.

Als wesentlich für die Analyse von Praktiken in Bezug auf Artefakte erscheint im Rahmen der »Dingkomplexe« ebenso der Umgang mit sogenannten »einfachen Artefakten« im Sinne von »Werkzeugen«, die sich auch auf die »Kompetenzen und Sensibilitäten« eines Subjekts auswirken.⁷¹ Für die Herstellung der Ausstellung und weiterer daran anschließender Formate werden hier alle Artefakte berücksichtigt, die die Begegnung von Kunst und Publikum, aber auch den Besuch der Ausstellung generell ermöglichen. Im Sinne unterschiedlich ausgestatteter und atmosphärisch aufgeladener Orte oder Räume, die den Zugang, den Aufenthalt, aber auch das Begehen und Erfahren der *documenta 12* ermöglichen, sind hier beispielsweise Lichtquellen, Sitzgelegenheiten⁷² oder Arbeitsmaterialien zu nennen, die bereits Teile des Ausstellungsdisplays sein können.

Einen wesentlichen Bestandteil einer jeden Ausstellung bilden »räumlich-bauliche Arrangements«. Als »Architektur und Raumensembles« bilden sie »großflächige Artefaktkomplexe, in denen sich die Subjekte bewegen«, sodass »in der Handlungspraxis ein jeweiliger sozialer Raum – bereits im Arrangement der Subjekte – geschaffen wird«.⁷³ Während zu dieser Form von Artefakten von der »Innenarchitektur und Raumgestaltung« über »die Gestaltung von öffentlichen Räumen und Verkehrsräumen« bis hin zur »Struktur ganzer Stadtviertel und Städte sowie schließlich die Stadt/Land-Differenzierung« gerechnet werden,⁷⁴ ist für die Analyse der *documenta 12* insbesondere die architektonische Gestaltung von Innen- und Außenräumen der Ausstellung und weiterer öffentlicher Programme in Kassel und Umgebung von Interesse.⁷⁵ Auch hier lässt sich zwischen Artefaktkomplexen in Bezug auf vorgefundene (historische) Gebäude und Räume, wie etwa dem Museum Fridericianum oder der Orangerie in Kassel, und in Bezug auf speziell für die *documenta 12* hergestellte Gebäude und Räume, wie etwa dem Aue-Pavillon, unterscheiden.

Mit der grundlegenden Frage, wie sich Subjekte durch spezifische Praktiken formen, richtet sich die Analyse der Wissensordnungen in den bedeutungsstiftenden Praktiken des Kuratierens im Kontext der *documenta 12* schließlich auf die Akteur*innen.⁷⁶ Während sie aus kultursoziologischer Sicht einerseits »als Träger von sozial-kulturellen Praktiken« angesehen werden, über die sie eine »bestimmte Akteurs- und Subjektposition« erhalten, ist es wiederum die körperliche Einbindung »implizite[r] Wissensord-

71 Ebd., S. 75.

72 Eine Zwitterform stellen hier die von Ai Weiwei für die *documenta 12* restaurierten 1001 Stühle aus der Qing-Dynastie dar, die u.a. für Gesprächskreise genutzt wurden: Sie können zugleich als so bezeichnete einfache Artefakte, als besondere Dingkomplexe und als Architektur- und Raumensembles betrachtet werden.

73 Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 76.

74 Ebd.

75 Räumlich-bauliche Arrangements innerhalb Kassels stehen etwa in Zusammenhang mit der Kollaboration des *documenta 12* Beirat. Außerhalb Kassels bzw. Deutschlands kommen sie etwa beim Besuch im Restaurant *elBulli* des Künstlers und Kochs Ferran Adrià in Spanien in Betracht.

76 Hierbei lassen sich laut Reckwitz »Praktiken im Umgang zwischen Personen«, »im Umgang mit Objekten« und »im Umgang des Subjekts mit sich selbst« unterscheiden, wobei aus sozialwissenschaftlicher Perspektive nicht das Subjekt, sondern die Rekonstruktion sozialer Praktiken im Vordergrund der Analyse steht. Reckwitz: Kreativität und soziale Praxis. 2016, S. 72f.

nungen«⁷⁷, die erst die »Partizipation an den Praktiken« ermöglicht.⁷⁸ Mit dem Blick auf diese Beteiligungsformen bietet die praxeologische Kulturanalyse hier die Möglichkeit, spezifische Formen der Subjektivierung⁷⁹ über die verschiedenen, an der Wissens- und Bedeutungsproduktion beteiligten Akteur*innen zu untersuchen.

Für die Herstellung der *documenta 12* steht damit insbesondere die Frage im Vordergrund, welche Subjektformen sich im Umgang zwischen Personen und im Umgang mit Objekten in Bezug zur Ausstellung und zu den je einzelnen Programmen und Veranstaltungen für verschiedene Teilöffentlichkeiten (z.B. leitende Akteur*innen⁸⁰, Besucher*innen) der *documenta 12* generierten. Die bedeutungsstiftenden Praktiken werden daher auf verschiedene Handlungsräume im Kontext der *documenta 12* gerichtet, die sich durch spezifische Programme und so bezeichnete *Projekte* und *Aktivitäten* konstituierten. Von Bedeutung für die Generierung dieser Handlungsräume ist daher zum einen die Ausstellung selbst sowie die sie begleitenden Programme und Veranstaltungen der *documenta 12 Kunstvermittlung*, die insbesondere das Publikum vor Ort in Kassel zur Auseinandersetzung mit Kunst und ästhetischer Erfahrung anregten. Neben verschiedenen Führungsformaten, die sich auf die Ausstellung oder einzelne Exponate im Innen- und Außenraum bezogen, werden in diesem Zusammenhang exemplarisch verschiedene Vermittlungsprojekte für unterschiedliche Teilnehmer*innengruppen in den Blick genommen, wenn sie einen Umgang mit transkulturellen Themen oder Verhältnissen aufweisen. Zum anderen werden die lokalen *Aktivitäten* des *documenta 12 Beirat* untersucht, die teilweise in Kollaboration mit der Kunstvermittlung stattfanden, sowie der Austausch mit Autor*innen weltweit angesiedelter Zeitschriftenredaktionen im Rahmen der *Transregionalen Treffen* der *documenta 12 Magazines*. Da sich diese drei (*Kunstvermittlung*, *Beirat* und *Magazines*) als »Organisationsformen«⁸¹ bezeichneten Formate während der Ausstellung zudem einen Raum in Kassel teilten, in welchem sie ihre Arbeit präsentierten und gemeinsam mit dem Publikum fortsetzten (z.B. die *Lunch Lectures*), findet hier insbesondere das Format der *documenta 12 Halle* als Handlungsraum Berücksichtigung.

Die Materialgrundlage für die Untersuchung der kulturellen Sinn- und Bedeutungssysteme in diesen Handlungsräumen bilden somit nicht nur die Konzeptionen

77 Aus praxeologischer Sicht kommen »Wissensordnungen als Systeme von Klassifikationen und Repräsentationen [...] in ihrer praktisch inkorporierten Aggregatform vor, als ein *tacit knowledge* von Kriterien, Skripts, Schemata und Bewertungen«. Ebd., S. 35 [Herv. i.O.].

78 Ebd.

79 Subjektivierung kann aus praxeologischer Perspektive als ein Prozess verstanden werden, bei dem Menschen kulturelle Kriterien inkorporieren und damit zu gesellschaftlichen, sich selbst steuernden Subjekten werden, wobei sich die Frage hier auf die Struktur von kulturellen Subjektformen richtet, die gleichermaßen etwa spezifische Kompetenzen, Dispositionen, Wahrnehmungsstrukturen, körperliche Haltungen, Muster der Selbstinterpretation und psychische Affektmuster einschließen. Vgl. ebd., S. 37f.

80 Um die unterschiedlichen Positionen und Verantwortlichkeiten in Bezug auf die Produzent*innen der Ausstellung differenzieren zu können, bezeichne ich diejenigen, die einzelne Programme und Formate inhaltlich oder konzeptionell entwickelt und/oder gemeinsam mit Besucher*innen durchgeführt haben, als leitende Akteur*innen.

81 *documenta 12*: Pressemappe zur Pressekonferenz am 13.6.2007, o.V., S. 5.

und tatsächlichen Präsentationen der Programme, *Projekte* und *Aktivitäten* der *Organisationsformen*, sondern ebenso Dokumentationen und Erfahrungsberichte von verschiedenen Akteur*innen, welche die Programme entworfen, gestaltet und/oder durchgeführt haben und diese im Rahmen der *documenta 12* veröffentlichten. Dabei erhält auch die grundlegende Auffassung von Kunstvermittlung als individueller Übersetzung und als Verhandeln von Bedeutung Aufmerksamkeit.

