

Andreas Backoefer

## The long 1970s

Kunstaussstellungen am Endpunkt  
der Moderne – und was die  
Documenta 15 damit zu tun hat

*ff* epodium # 11

© epodium (München)

Website: [www.epodium.de](http://www.epodium.de)

E-Mail: [info@epodium.de](mailto:info@epodium.de)

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-91-9

Germany 2022

Reihe off epodium

Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

## **The long 1970s**

Kunstaussstellungen am Endpunkt der Moderne -  
und was die *Documenta 15* damit zu tun hat

Andreas Backoefer

## ***Vorbemerkung***

*„An einen Erfolg glaubte Anfangs niemand so recht außerhalb von Kassel, je größer die Entfernung war, in der man sich zu Kassel befand, desto geringer fiel die Begeisterung aus, bei den Fachleuten wie bei den möglichen Geldgebern.“*

Julia Voss<sup>1</sup>

Der Ausgangspunkt des folgenden Textes ist die Ausstellung *documenta. Politik und Kunst* im *Deutschen Historischen Museum* in Berlin (18. Juni 2021 bis 9. Januar 2022). In dieser Schau wurden anhand zahlreicher zum ersten Mal zugänglich gemachter Originalquellen und Forschungsergebnisse die Querverbindungen dieser wichtigsten deutschen Kunstaussstellung zur Zeitgeschichte aufgezeigt:

Die *documenta* war immer mehr als nur eine glänzend inszenierte Kunstaussstellung. Von Anfang an war sie eine Bühne, auf der Bundespräsidenten oder Bundeskanzler auftraten. Sie war ein internationales Schaufenster, in dem sich die junge Bundesrepublik ihren westlichen Bündnispartnern von der besten Seite zeigen wollte. Sie war eine transatlantische Brücke, die den Bogen von Kassel nach New York schlug. Sie war der Ort, an dem die ehemals verfemte Moderne zur Staatskunst aufstieg. Und sie war eine Leistungsschau des Kalten Krieges, in der die unbegrenzte Freiheit eines idealisierten Westens vorgeführt werden sollte - und die ästhetische Unterlegenheit des Ostens.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Voss, Julia: „Kassel 1955: Wie die *documenta* beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstaussstellung Deutschlands und ihre Realisierung.“ In: *documenta. Politik und Kunst*. Hg. v. R. Gross u.a. Prestel: München u.a. 2021, 37-45, 37.

<sup>2</sup> Gross, Raphael et al.: „Einleitung.“ In: *documenta*, 11-17, 11.

Ein weiterer nicht unerheblicher Impuls ist dem Buch *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*<sup>3</sup> von Philipp Sarasin geschuldet. Der Autor bezieht sich darin auf die Denkfigur der ‚long 1970s‘ als Epochengrenze, die häufig als der Endpunkt der Moderne als historischer Zeitspanne interpretiert wird. Was nach der Moderne folgte, ist als Postmoderne definiert. Während diese sich inzwischen als Label etabliert hat, wirkt für die Phase nach ihr die Hilfskonstruktion Postpostmoderne (oder ähnliche Versuche) eher hilflos. Der von Sarasin auf das Jahr 1977 komprimierte Untersuchungszeitraum erlaubt ihm eine höchst verdichtete Analyse dieser Schwellenzeit. Im folgenden wird dieses Zeitfenster auf die Jahre zwischen 1976 und 1982 erweitert, was vor allem mit dem Untersuchungsgegenstand zusammenhängt. Denn neben der *documenta* werden drei weitere Großausstellungen ins Blickfeld genommen: die *Biennale di Venezia*, die *Skulptur Projekte Münster* und die *Carnegie International* in Pittsburgh. Die *Biennale* und die *Carnegie International* sind mit die ältesten noch existierenden zyklisch veranstalteten Großausstellungen. Und wenn die *Carnegie International* auch in Europa wenig bekannt ist, so zählt sie aber doch zu den wichtigen nordamerikanischen Schauen. Die *Skulptur Projekte*, die inzwischen mit der *documenta* und der *Biennale* zur *Grand Tour* zählt, wurden 1977 zum ersten Mal veranstaltet. Im Zeitraum 1976 bis 1982 fanden diese Ausgaben der vier Institutionen statt: *documenta*: 1977, 1982; *Carnegie International*: 1977, 1979, 1982; *Biennale*: 1976, 1978, 1980; *Skulptur Projekte Münster*: 1977.

Der nachfolgende Text behauptet, dass diese Ausstellungen der ‚langen 1970er‘ das Ende der Moderne ‚besichtigen‘ und dass die 2022 stattfindende *documenta 15* wiederum einen Endpunkt politisch/gesellschaftlicher Entwicklungen (‚Zeitenwende‘) abbildet. Nach dem nicht zu erreichenden Vorbild der sehr detailreichen *documenta*-Ausstellung am *Deutschen Historischen Museum*, sucht diese Analyse eher auf einer makroskopischen Ebene nach vagen Verbindungslinien zwischen institutionalisiertem Kunstbetrieb und Zeitgeschichte. Dabei ist die Historizität durchaus als komplexes Geflecht von Zeitebenen vorzustellen. Oder genauer in den Worten Achim Landwehrs: „Vergangenheit und Zukunft sind keine fixierten oder fixierbaren Zeiträume, sondern sind temporale Projektionsflächen jeweiliger Gegenwarten, die mehrfach aufeinander verweisen.“<sup>4</sup> In Hinblick auf die Zukunft ist der Gedanke einer Projektion keine neue oder überraschende Erkenntnis, aber in Bezug auf die Vergangenheit erschüt-

---

<sup>3</sup> Sarasin, Philipp: *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. Suhrkamp: Berlin 2021.

<sup>4</sup> Landwehr, Achim: *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie*. Wallstein Verlag: Göttingen 2020, eBook, Pos. 2289.

tert dies doch die bisherigen Vorstellungen von Historizität. Durch immer anders geartete Verknüpfungen verändert sich die Vergangenheit sowie auch jeder alternativer Zukunftsentwurf, der die vermeintlich stabile Vergangenheit damit wiederum aus dem Gleichgewicht bringt. Die Vergangenheit schließt alle Zukünfte der vergangenen Gegenwarten mit ein, während die Zukunft die Vergangenheiten und die Zukünfte der kommenden Gegenwarten inkludiert. Daraus resultiert ein unendliches Netzwerk von Verbindungen, die gleichzeitig in jeder Gegenwart existieren.<sup>5</sup> Wenn man demnach auch die Vergangenheit - wie die Zukunft als temporale Projektionsflächen begreift - liegt es nahe die weitere Entwicklung von Großausstellungen und Biennalen nicht nur bis 1989 - also die cold war period -, sondern auch darüber hinaus bis zur Gegenwart mitzudenken. So führten diese Formate einerseits zu einer Institutionalisierung des globalen Kunstmarkts und gleichzeitig wurden vor allem die in Asien neu entstandenen Biennalen zu ‚Schutzräumen‘ für regionale Künstler\*innen. Dazu formuliert Okwui Enwezor:

Wie verhält es sich aber mit dem Einwand, daß Biennalen und andere Großausstellungen ein Umfeld für spekulative und spektakuläre Kunstprojekte schaffen und die kritische Autonomie künstlerischer Praktiken dadurch untergraben, daß sie diese den Mächten des Marktes, der Ideologien und der Medien ausliefern? Dieser Kritik will ich auf zweifache Weise begegnen: einmal mit einem Konzept, das ich ‚strategische Globalität‘ nennen möchte, und zum anderen mit einem Konzept von Zuschauerschaft. Meiner Argumentation liegt eine Lektüre von Guy Debords Gesellschaft des Spektakels zugrunde wie von Michel de Certeaus Konzept des ‚Alltagsnutzers‘ - nicht als passiven Konsumenten und Rezipienten von Kultur, sondern als Aktivisten und Agenten, dessen kritische Teilhabe an der Kultur die Komplexität ihrer Bedeutungen schärfer fokussiert.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. ebd., Pos. 1023.

Das inhomogene Nebeneinander von Bezugssystemen erkannte bereits Erwin Panofsky: „Wenn, so dürfen wir fragen, die historische Zeit jeweils nur innerhalb eines bestimmten historischen Raumes ‚gilt‘, und umgekehrt der historische Raum nicht anderes als diejenige Sphäre, in die wir jeweils den Verlauf einer bestimmten historischen Zeitmenge hineinverlegen: stehen wir dann nicht vor einem völlig inhomogenen Nebeneinander solcher Bezugssysteme, die, mit Simmel zu reden, in ‚selbstgenügsamer‘ Isolation und irrationaler Besonderheit verharren.“ (Panofsky, Erwin: „Zum Problem der historischen Zeit.“ In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. H. Oberer u. E. Verheyen. Wissenschaftsverlag Volker Spiess: Berlin 1992, 77-83, 79.)

<sup>6</sup> Enwezor, Okwui: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form* (= Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart). Wilhelm Fink Verlag: München 2002, 30-31.

Diese Entwicklung der Biennalen changiert zwischen den Polen *spectacle* und *potential* oder auch *festivalism/entertainment* und *soft-core politics*.<sup>7</sup> Und es ist bei allen negativen kommerziellen Begleiterscheinungen offensichtlich, dass Großausstellungen - hier ist vor allem an den Asien-Pazifik-Raum gedacht - Vorbilder und Netzwerke zu regionalen jungen Künstler\*innen transferieren können. Damit verändern sie sich zu *cultural laboratories*. Das allgemeine Feld der Zuschauerschaft wird somit zu einem aktiven von Alltagsnutzern, Agenten, Produzenten und Positionsnahmen im Kontext eines zeitgenössischen postkolonialen und postimperialen Diskurses und fügt ihm eine/n Betrachter\*in neu hinzu.<sup>8</sup> Dennoch stehen auf der anderen Seite alle Nachteile der ‚Biennialization‘, die scheinbar unwiderruflich die neoliberale Strategien in der Kunstwelt implantiert hat. Abhängig von Großsponsoren und den internationalen (Kunst-)tourismusströmen fokussiert sich diese sehr stark auf *den* Markt. Der Biennale-Boom erreichte schließlich seinen vorläufigen Höhepunkt Mitte der 1990er Jahre im inzwischen postkommunistischen Europa.<sup>9</sup>

Mit Ausnahme der *Biennale in Venedig* und der *Carnegie International* in Pittsburgh handelt es sich bei den meisten, wenn nicht allen, zyklisch veranstalteten Großausstellungen, die derzeit existieren, um Nachkriegsgründungen. Deshalb kann die Frage gestellt werden, ob diese Aktivitäten nicht auch dazu dienten Krisen- und Umbruchsituationen ästhetisch zu kommentieren.<sup>10</sup> Speziell kann dies für die Schwellenzeit der 1970er Jahre gelten. Aber es sind nicht nur gesellschaftliche, politische oder wirtschaftliche Entwicklungen, sondern natürlich auch Brüche innerhalb der Kunstwelt, die bei diesen Veranstaltungen thematisiert wurden. So ist bereits seit 1970 sowohl in den Kunstwerken selbst wie auch bei den rahmenden Ausstellungskonzepten eine starke Tendenz zur Konzeptionalisierung zu verzeichnen. Diese war äußerst prägend für Entwicklungen, die bis heute noch wahrzunehmen sind, da sie zusätzliche Denkräume und Handlungsfelder initiierte. Aber für das breite Publikum im Jahrzehnt nach 1968 waren diese Strategien mit ihren Umsetzungen noch schwer vermittelbar und führten zu einer Vergrößerung der Distanz zum Kunstbetrieb. Eine prägende Figur der dematerialization

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Enwezor, 31.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., 31-32.

<sup>9</sup> Vgl. *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibition That Created Contemporary Art*. Hg. v. C. Green u. A. Gardner. Wiley Blackwell: Chichester 2016, eBook o. Seitenzählung.

<sup>10</sup> Okwui Enwezor nennt hier jüngere Beispiele: die *Kwangju Biennale* in Korea wie auch die *Johannesburg Biennale* in Südafrika (Enwezor, 21).

und des conceptual turn war der umtriebige New Yorker Impresario Seth Siegel, der z.B. als Hauptkollaborateur an einem berühmten Immaterialitätsprojekt beteiligt war: das war Robert Barrys Stück *Innert Gas* im April 1969.<sup>11</sup> Daneben prägte die Kuratorin und Autorin Lucy R. Lippard diesen Trend. Sie erdachte interdisziplinäre, site-specific-orientierte und partizipatorische Ausstellungskonzepte, worin Kurator\*innen und Künstler\*innen gleichrangig agierten. Exemplarisch umgesetzt hat sie dies in der Ausstellungsserie *Numbers Shows* von 1969 bis 1974 in den USA und Kanada.<sup>12</sup> Im Zuge dieser Konstellation fand ein großer Teil des Publikums keinen affektiven Zugang zur Kunst. Diesen wieder zu ermöglichen war auch eine Aufgabe der nachfolgenden Großausstellungen, die nicht aus Prestige Gründen auf große Besucherströme hoffen mussten.

### *documenta*

Die von Harald Szeemann kuratierte *documenta 5* (1972) kann gleichsam als Höhe- wie vorläufiger Endpunkt des **conceptual turn** interpretiert werden. Der Schweizer Ausstellungsmacher war nicht mehr an dem Master-Narrativ der Kunstgeschichte interessiert, die noch die Ausgaben 1-4 maßgeblich beeinflusst hatten. Damit leitete er einen Paradigmenwechsel in Hinblick auf die Vermittlung von Kunst ein - auch für Museen und Sammler. Mit großer Dynamik gelang ihm ein neues und prägendes Framing der Gegenwartskunst in Form eines **Metakonzpts**, was notwendig war, weil er die Kunstgeschichte als Legitimationsfolie verweigerte. Gleichzeitig musste er dem rasch wachsenden Kunstmarkt und das internationale Publikum im Auge behalten. Die *d5* war zwar **die Konzeptausstellung**, sie wirkte aber auch an der Domestizierung der antiinstitutionellen Fliehkräfte der Kunst der 1960er Jahre mit. Im Vergleich zur vorherigen Ausgabe holte Szeemann die Werke wieder vermehrt in den Innenraum: „The museum had won“<sup>13</sup>. Eine Tatsache, die von vielen Kommentator\*innen in ihrer Euphorie über diese ‚Jahrhundertschau‘ übersehen worden war. Diese mutierte aufgrund einer nach-

---

<sup>11</sup> Vgl. Backoefer, Andreas: *Kunsttheorie und Museumspraxis zwischen 1987 und 2012. Subject - Site - Center*. epodium: München 2015, 65.

<sup>12</sup> Vgl. Buchmann, Sabeth: „Introduction: From Conceptualism to Feminism.“ In: Butler, Cornelia et al.: *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. Afterall: London 2012, 8-15, 8.

<sup>13</sup> Biennials.



träglich ausufernden überaus positiven Medialisierung zum Idealtyp ‚Ausstellung‘, der die Zeigepraxis von 1976 bis 1982 und darüber hinaus nachhaltig beeinflusste.

Zu dieser Zeit ist die *documenta* selbst eine Institution, die sie bei ihrer Gründung 1955 nicht sein wollte.<sup>14</sup> Zehn Jahre nach Kriegsende, waren die wichtigsten politischen Prozesse, die in die Phase des Kalten Krieges führten, schon abgeschlossen; die Entnazifizierung schien beendet zu sein. Doch wie überall in der Bundesrepublik waren auch die Macher der ersten *documenta* geprägt von NS-Regime und Zweitem Weltkrieg. Der Gründer Arnold Bode war Sozialdemokrat und der ideologische Vordenker, der Kunsthistoriker Werner Haftmann ein spät enttarntes ehemaliges Mitglied der NSDAP. Beide kooperierten mit dem Wunsch Deutschland an die Moderne anzuschließen und dabei sich von der ehemals totalitären nationalsozialistischen wie von der stalinistischen Kunst der sozialistischen Regime abzugrenzen.<sup>15</sup> Dabei lehnte man jegliche Identifikation mit der Konnotation des Statischen, des Institutionellen ab. In der internen Sprachregelung wird eine *documenta* nicht veranstaltet, sondern sie ereignet sich - wird zum Ereignis. Es ist eine *creatio ex nihilo*, die sich ‚Urkräften‘ verdankt.<sup>16</sup>

Die Verwandlung zu einer Institution, die diesen Prozess als ständige und zu reflektierende Krise begreift, ist historisch an den Veränderungen der Rechtsform, der Organisationsmethoden, der Finanzierungsmodalitäten wie der jeweiligen architektonischen Situation abzulesen. Diese strukturellen Mutationen bilden die Oberfläche zu tiefer liegenden Problemkomplexen wie z.B. das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit oder die wiederkehrenden Reformulierungen des Kunstbegriffs. ‚Institutionalisiert‘ wurde in Kassel vor allem auch das Bekenntnis zum ständigen Wandel und zum Ideal des Provisoriums wie der Flexibilität in der Kunstvermittlung.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> „Der Magistrat der Stadt hatte seine Unterstützung früh zugesagt, das Land Hessen knüpfte seine Zusage an die Bedingung, dass auch der Bund als Förderer einsteigen würde. Dort hielt man das Projekt zunächst für eine schlechtere Ausgabe der bekannten Kunstaussstellung ‚Biennale di Venezia‘. Nach Einschätzung eines Experten, der in Bonn zurate gezogen wurde, würde kein Museum, weder im In- noch Ausland bereit sein, Werke zu leihen. Ein internationale Interesse sei unwahrscheinlich: ‚Mit einem starken Besucherstrom aus dem Ausland könne kaum gerechnet werden, weil die Biennale in Venedig immer stärker ziehen werde.“ (Voss, 37).

<sup>15</sup> Vgl. Wierling, Dorothee: „Die documenta in ihrer Zeit. Eine Chronologie.“ In: *documenta*, 21-32, 21.

<sup>16</sup> Vgl. Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Dumont: Köln 1997, 148.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., 161.

## documenta 6 (1977)

26. Juni bis 2. Oktober 1977

Museum Fridericianum, Neue Galerie, Orangerie, Karlsaue, Innenstadt

Künstlerischer Leiter: Manfred Schneckenburger

documenta-Komitee: Arnold Bode, Gerhard Bott, Edward Fry, Erich Herzog, Klaus Honnef, Jan van der Marck, Wieland Schmied, Evelyn Weiss

Konzeptausschuss: Lothar Romain, Manfred Schneckenburger

Ausstellungsarchitektur: Alfred Kilian, Klaus Hüsck

Besucher: 355.000, Künstler: 492, Werke: 1.400

Der künstlerische Leiter der *d6*, Manfred Schneckenburger, wurde 1974 zum Direktor der *Kunsthalle Köln* berufen und war auch nach eigener Aussage bis dahin keineswegs ein sehr erfahrener Kurator auf dem Gebiet der Gegenwartskunst.<sup>18</sup> Der in Stuttgart geborene Kunsthistoriker, Kurator und Hochschullehrer war anfänglich nicht die erste Wahl der *documenta*-Verantwortlichen. Im Eklat waren die beiden zuvor nominierten Leiter, Karl Ruhrberg und Wieland Schmied, 1974 zurückgetreten. Deshalb wurde die neuerliche Ausgabe um ein Jahr auf 1977 verschoben.<sup>19</sup> Aufgefallen ist Schneckenburger vor allem durch die zusammen mit dem *Wallraf-Richartz-Museum* konzipierte Ausstellung *Projekt 74*, die die ‚abgekühlte‘ Kunst der 1970er Jahre thematisierte. In Folge von Harald Szeemanns *d5* stand für das vorbereitende *documenta*-Komitee die Erstellung eines theoretischen **Konzepts** im Vordergrund, wodurch sich der designierte Leiter stark unter Druck gesetzt fühlte. Die Forderung nach einer **theoretischen Vorgabe** empfand Schneckenburger als Fetisch; sie verlange Antworten, wo zunächst bestenfalls Fragen waren - die Forderung zielt auf eine Suchrichtung, noch bevor die Perspektive geklärt war: „Vor der Forderung nach einem **Konzept** hätten wir prinzipiell über dessen Möglichkeiten und Grenzen nachdenken müssen.“<sup>20</sup> Der *documenta*-Leiter spürte wohl, dass die innovativen Schübe der Kunst der 1960er Jahre inzwischen abebbten, bzw. dass die vorhergehende *d5* - aus seiner Perspektive - die beherrschenden Themen bereits verhandelt hatte. Dazu gesellte sich seine grundsätzliche Skepsis gegenüber einer allzu **theorie-**

---

<sup>18</sup> Vgl. Schneckenburger, Manfred: „Die documenta 1977 und 1987.“ In: Kirschenmann, Johannes u. Matzner, Florian (Hg.): *documenta Kassel - Skulptur Münster - Biennale Venedig* (= Kontext Kunstpädagogik Bd. 13). Kopaed: München 2007: 89-109, 91.

<sup>19</sup> Vgl. Pooth, Alexia: „Manfred Schneckenburger.“ In: *documenta*, 191, 191. Schneckenburger ist einer der wenigen Kuratoren, der die *documenta* zwei Mal geleitet hat. Nach 1977 wurde ihm die *d8* 1987 übertragen.

<sup>20</sup> Schneckenburger, 89.

**lastigen Konzeption.** Schneckenburger war in dieser Hinsicht eher das Gegenmodell des Schweizer Ausstellungsmachers und einigte sich letztlich mit dem Komitee auf ein **Medienkonzept**. Die Idee dazu stammte von den Komitee-Mitgliedern Evelyn Weiss und Klaus Honnef. Lothar Romain hat sie dann zuerst formuliert. Das **Konzept** war zunächst auch als Distanzierung vom Theorieüberschuss der *d5* und als Absage an allzu explizite didaktische Vorgaben gedacht. So titelte auch die *New York Times* „This year the password is Media“<sup>21</sup> und bezog sich dabei sowohl auf die Materialität wie auch die Prozesshaftigkeit.

Im Vergleich zur Gegenwart erscheint die damalige Medienwelt - geprägt vor allem vom Fernsehbild und dem Reklameplakat - als eher überschaubar. In den 1970er Jahren setzte aber allmählich eine künstlerische wie wissenschaftliche Perspektive auf die Struktur und Wirkungsformen dieser Phänomene ein. Schneckenburger erkannte, dass die künstlerische Entwicklung in der Folgezeit auch davon beeinflusst sein würde. Die *d6* sollte Grundlagenforschung hinsichtlich der Funktion von Medien wie auch der Vermittlung von ‚Wirklichkeiten‘ im Bildformat leisten.<sup>22</sup> Dies war vor allem hinsichtlich der relativ neuen Gattung Videokunst notwendig. Denn noch anlässlich der laufenden *d6* bezweifelte ein Kritiker der Kunstzeitschrift *art*, dass es sich bei Videoprojekten um Kunst handeln könne.<sup>23</sup> In Kassel waren mehr oder weniger zum ersten Mal alle wichtigen Vertreter dieser jungen Gattung unter einem Dach versammelt: Nam June Paik zeigte seinen Video-Dschungel und aus der *Orangerie* wurden Aktionen von Beuys und Douglas Davis via Satelliten rund um die Welt ausgestrahlt. 1977 war das Jahr, in dem die VHS-Videokassette und der Videorekorder den privaten Medienkonsum revolutionierten.<sup>24</sup> Für Künstler\*innen war die preisgünstige Do-it-yourself Videotechnik im Gegensatz zur teuren, aufwendigen und zeitraubenden Filmtechnik ein willkommenes Format. Dasselbe Jahr gilt aber auch als Geburtsstunde eines anderen Mediums, das erst wesentlich später nicht nur die Möglichkeiten der Kunstwelt auf eine neue Stufe beför-

---

<sup>21</sup> Feaver, William: „The Password Is ‘Media’ at This Year's Documenta.“ In: *The New York Times*, 3.7.1977 (<https://www.nytimes.com/1977/07/03/archives/the-password-is-media-at-this-years-documenta-documenta.html>).

<sup>22</sup> Vgl. Grauer, Michael: „Auf der Suche nach Gegenwart. Die Geschichte der documenta.“ In: Kirschenmann/Matzner, 45-77, 59.

<sup>23</sup> Vgl. Schneckenburger, 94.

<sup>24</sup> Vgl. Sarasin, 35-36.

derte: das Internet. Die bisherige Utopie einer totalen Vernetzung war Realität geworden.<sup>25</sup> Während diese umfassende Kommunikationsmethode damals noch positiv konnotiert war, brachte das Kino dieser Zeit eine Reihe von neuartigen Weltuntergangsfilmen wie *The Andromeda Strain* (1971), *Earthquake* (1974) oder *Inferno 2000* (1977) sowie unzählige Katastrophenfilme von brennenden Hochhäusern, berstenden Staudämmen, AKW-Störfällen, Flugzeugkatastrophen (*Airport 77*), Mörderspinnen, gefährlichen Ameisen, Killerwalen, Mutanten und tödlichen Viren.<sup>26</sup> Nicht mehr Aufbruch, sondern Angst war der mediale Taktgeber der Gesellschaft dieser Jahre, in denen sich das Scheitern der Moderne ankündigte.<sup>27</sup>

Neben den Medien bildete die Plastik einen weiteren Schwerpunkt der *d6*. Das, was damals ‚horizontale Plastik‘ genannt wurde, kann als europäische Spielart der amerikanischen Land Art interpretiert werden. Schon 1977 war das eigentlich nicht mehr ein neuer Trend, aber die *documenta* veränderte damit die Erschließung des Außenraums fundamental und aufgrund ihrer archaisch anmutenden formalen Strukturen befanden sich die horizontalen Plastiken in einem wahrnehmbaren Gegensatz zum Medienkonzept. Schneckenburger schreibt dazu:

Allenthalben wurde die Plastik, weg von Volumen und Modellierung, in den 70er Jahren auf Achsen gezogen, linearisiert oder in ihren Distanzen vermessen. Selbst die beiden senkrechten, nicht waagrechten Hauptwerke der Documenta 6, Walter de Marias ‚Vertikaler Erdkilometer‘ und die ‚Honigpumpe‘ von Joseph Beuys, zielten linear. Der ‚Erdkilometer‘ war am heftigsten umstritten. Keine Arbeit hat so viel Volkszorn und Bürgerprotest provoziert - und ersetzte schon im Vorfeld ganze Werbeagenturen.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> „Eint Cerf und Bob Kahn sendeten aus einem Kleintransporter in Menlo Park per Funk eine Nachricht zum San Francisco Bay Area Radio Packet Net, von dort über das ARPANET nach Norwegen, weiter nach London, von wo die Datenpakete über das Atlantic Packet Satellite Net (SATNET) nach Virginia übermittelt wurden, um dann wieder über das ARPANET im Information Science Institute der University of Southern California in Marina del Rey empfangen zu werden. Schwer zu sagen, wie viele Menschen von dieser Demonstration Kenntnis nahmen. Das ‚Internet‘ als Vernetzung unterschiedlicher, an sich inkompatibler Netzwerke war jedenfalls an diesem Tag zu einer technischen Realität geworden.“ (Sarasin, 287).

<sup>26</sup> Vgl. Sarasin, 17.

<sup>27</sup> „Noch fehlte in dieser Suada der Begriff für das, wogegen sie sich richtet: die Postmoderne. Dieser Neologismus war vereinzelt schon seit den späten Sechzigerjahren in amerikanischen soziologischen, literaturwissenschaftlichen und architekturtheoretischen Texten aufgetaucht, wurde nun aber von Jean-Françoise Lyotard in seine einflussreichste Form gebracht.“ (Sarasin, 22.)

<sup>28</sup> Schneckenburger, 99.

Der *Vertikale Erdkilometer* wurde zu Wahrzeichen dieser Ausstellung. Anstelle medialer Reizüberflutung stand ein Werk der kontemplativen Land Art im Mittelpunkt. Nur fünf Zentimeter Durchmesser des Messingstabes waren sichtbar, seine Längenausdehnung von einem Kilometer in Richtung Erdmittelpunkt verlangte die Vorstellungskraft des Publikums. Weniger spektakulär, aber nicht minder kontemplativ waren die archäologisch anmutenden Fundstücke des deutschen Land Art Künstlers Nikolaus Lang.<sup>29</sup>

Diese Ausgabe der *documenta* stand zunächst ganz im Zeichen der politischen Entspannung. Das Jahr erste Halbjahr 1977 war eine relativ friedliche Phase der deutschen Nachkriegsgeschichte - bis die Aktivitäten der linksextremen Terrororganisation *Rote Armee Fraktion (RAF)* begannen, die in diesem Jahr ihre „Offensive 77“ startete. Das ‚Ereignis‘, das bereits 1978 rückblickend ‚Deutscher Herbst‘ genannt wurde, fand zum Teil bereits während *d6* statt.<sup>30</sup> International sprach Jimmy Carter in seiner Inaugurationsrede am 20. Januar von den Menschenrechten, rief die UNO den 8. März zum ‚Internationalen Tag der Frau‘ aus.<sup>31</sup> Zur internationalen politischen Entspannung gesellte sich aber auch die Wahrnehmung, dass nun alle revolutionären - seit 1968 genährten - Hoffnungen ihr Ende fanden. 1977 schrieb Magnus Enzensberger das Versepos *Der Untergang der Titanic*, das im Folgejahr erschienen ist und verknüpft darin Reflexionen über den Untergang der revolutionären Hoffnungen seiner Generation mit der Geschichte, der mit allen technischen Raffinessen versehenen Titanic, auf der eine ganze Gesellschaft, das nahe Ende leugnend, in den dunklen Fluten des Atlantiks versank. Enzensberger beschrieb damit sehr eindrücklich das letzte Jahrzehnt des Nachkriegsbooms mit der Entwicklung der ‚Konsumgesellschaft‘ und des gleichzeitigen Abebbens der ‚sexuellen Revolution‘. Eine andere von ‚1968‘ angestoßener Themenkomplex - die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus - wurde im Rahmen der *d6* in Kassel zum ersten

---

<sup>29</sup> Vgl. Feaver.

<sup>30</sup> Die Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer fand am 5. September, also noch während der *documenta*, statt; im Oktober entführte eine palästinensische Terrorereinheit eine Lufthansa-Maschine, um Forderungen der *RAF* zu unterstützen.

<sup>31</sup> Vgl. Sarasin, 11.

Mal gewagt. Zu sehen waren Werner Tübkes Triptychon *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* als auch die Videoinstallation *Dachau 1974* der Amerikanerin Beryl Korkt.<sup>32</sup>

Der deutsche Ost-West-Konflikt als Folge des Zweiten Weltkriegs ist zu dieser Zeit in eine ruhigere Phase übergetreten. Auch auf europäischer Ebene war dies festzustellen, wo zwei Jahre zuvor in Helsinki die *Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (KSZE)* mit einer gemeinsamen Erklärung zu Ende gegangen war, die nun schrittweise implementiert wurde. In diesem politischen Umfeld wagte es Schneckenburger erstmals Werke des sozialistischen Realismus und damit von DDR-Künstlern auszustellen.<sup>33</sup> Diese Entscheidung traf auf zahlreiche Proteste. So ließ Gerhard Richter einen Tag vor der Eröffnung - angeblich aus Platzgründen - seine Gemälde wieder abholen. Eine Schlüsselfigur für den Themenbereich der DDR-Kunst war Lothar Lang. Dem 1928 in Sachsen geborenen Kunstkritiker und linientreuen Kunstwissenschaftler, der seit 1955 jede *documenta* besucht hatte, fiel 1977 die Aufgabe zu, den DDR-Beitrag zur *d6* fachlich zu begleiten.<sup>34</sup> Diese war damit auch Schauplatz im Kampf der ästhetischen Überlegenheit der Systeme. Zumindest was die *documenta* betrifft, hat die Ostkunst diesen Wettstreit verloren. Anders als die DDR-Regierung erhofft hatte, spielte sie in Kassel in den 1980er Jahren keine Rolle mehr - und dies, obwohl der DDR 1982 auch erstmals auf der *Biennale* in Venedig präsent war. Die Konfrontation der Systeme fand nun weniger auf konzeptioneller, denn auf künstlerischer Ebene statt.<sup>35</sup> Zur damaligen West-Ost-Polarität passen auch die ursprünglichen Planungen die *d6* in den USA stattfinden zu lassen. Über Freunde des Künstlers Christo, der an der *d4* und *d5* teilgenommen hatte, wurden im Herbst 1973 Gespräche mit der Stadt Philadelphia aufgenommen. Die *d6* sollte demnach (ursprünglich 1976) nicht nur in Kassel stattfinden, sondern parallel dazu in Phil-

---

<sup>32</sup> „Korot zeigte in einer Vier-Kanal-Projektion Videofilme, die sie 1974 beim Besuch des ehemaligen Konzentrationslagers aufgenommen hatte. Die Anlagen von Dachau werden darauf von Touristen durchwandert, in Freizeitkleidung und aufgeräumter Stimmung.“ (Voss, Julia: „Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die *documenta* zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde.“ In: *documenta*, 69-76, 76).

<sup>33</sup> Daneben zeigte die *d6* so viele Werke osteuropäischer Künstler\*innen wie keine Ausgabe zuvor.

<sup>34</sup> Vgl. Pooth, Alexia: „Lothar Lang.“ In: *documenta*, 193, 193.

<sup>35</sup> „Es war Klaus Staeck, der 1982 die Ereignisse um die Solidarnosc-Bewegung in Polen auf die *documenta* brachte. Und Jörg Immendorff führte mit seinem für die *documenta 7* angefertigten Werk *Naht (Brandenburger Tor - Weltfrage)* direkt vor dem Fridericianum der ganzen Welt vor Augen, dass weder der Ost-West-Konflikt gelöst, noch Deutschlands Position an der Nahtstelle zwischen den Blöcken gelöst war.“ (Pooth, Alexia: „Freiheit versus Unfreiheit. Der ‚Osten‘ als das Andere der moderne.“ In: *documenta*, 159-168, 166).

adelphia als offizieller Beitrag Deutschlands zur 200-Jahr-Feier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung 1976 in Philadelphia. Politisch gesehen hätte eine amerikanische Ausgabe die ursprüngliche Agenda der *documenta* und ihrer Gründer verwirklicht: den Zusammenschluss mit dem Westen auf politischer und künstlerischer Ebene. Trotzdem ist es schwer vorstellbar, dass ein Ableger der deutschen Avantgarde-Ausstellung im Beiprogramm einer typisch amerikanischen Feier mit patriotischen Märschen, Paraden und historischen Reenactments seinen Platz hätte finden können. Ursprünglich hatte man Harald Szeemann als Leiter für die ‚amerikanische‘ *documenta* in Betracht gezogen, bevor man das Projekt wieder zu den Akten legte. Diesen hat man später zusammen mit Edy de Wilde eingeladen, die *d8* zu kuratieren, die dann letztlich wieder von Harald Schneckeburger verantwortet wurde.<sup>36</sup> Die Zahl der Besucher\*innen der *d6* war im Vergleich zu 1972 sprunghaft um über 100.000 auf 343.000 gestiegen. Die *documenta* war nun sowohl als internationales Kunstereignis wie auch als bundesdeutsch ‚Institution‘ fest etabliert. Ihr Gründer Arnold Bode starb am 3. Oktober 1977, einen Tag, nachdem die *d6* schloss.

Diese zeigt in ihren Ausformungen ein Bild von fast Gleichzeitigem ohne Zusammenhang, ein Display der schieren Kontingenz: Medienwelt *und* Land Art, Ostannäherung *und* Geschichtsaufklärung, Ästhetisieren *und* Popularisierung etc. Und das in einem Jahr, in dem unter anderem in Kalifornien der ‚Personal Computer‘ *Apple II* lanciert wurde (Medien) und in Paris das Kulturzentrum *Centre Pompidou* eröffnete (Popularisierung). Philipp Sarasin beschreibt diese ‚Zwischenzeit‘ als „weiße(s) Rauschen der Gegenwart von 1977, (in der) war nur die Unsicherheit gewiss und die Ahnung verbreitet, dass die alten Koordinaten der industriegesellschaftlichen Moderne bald verblasst und von neuen Markierungen überschrieben sein werden.“<sup>37</sup> Es war mehr als das Ende des ‚Roten Jahrzehnts‘. Spürbar wurde die Abkehr von einer keynesianischen Wirtschaftspolitik und das Wiederaufflammen eines vergessenen geglaubten Sozialdarwinismus, zumindest jedoch das Aufkommen einer neuen Kälte. Mit ironischer Abgeklärtheit sang in diesem Sinne die damals junge New Yorker Band *Talking Heads* 1977 unter dem unmissverständlichen Titel *No Compassion (Kein Mitleid)*.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Rüdén Juschka, Maria von: „Harald Szeemann (1933-2005).“ In: *documenta*, 149, 149.

<sup>37</sup> Sarasin., 36.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., 21.

Die für die Kunst wohl auf eine lange Sicht einflussreichste Publikation des Jahres 1977 war *Learning from Las Vegas* von Venturi und Brown. Der bereits 1972 in einem Sammelband erschienene Text wurde nun mit dem präzisierenden Untertitel *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form* als eigenständiges Buch auf den Markt gebracht. Die Botschaft lautete, dass am Beispiel von Las Vegas das Symbolische, das Zeichenhafte der Architektur, ja ihr Verhältnis zu den Zeichen überhaupt wiederzuentdecken sei, und die Autoren verdichteten ihr Credo in dem Satz: ‚Das Zeichen ist wichtiger als die Architektur.‘ Bald sollte diese Publikation zum Manifest der Postmoderne weit über die Grenzen der Architektur hinaus werden. Um mit Niklas Luhmann zu sprechen hat man ein Zeichenschema zum Signum einer Epoche gemacht. Die übergreifenden semantischen Fixierungen der Moderne waren verloren gegangen. In der Postmoderne wurden die Merkmale der Moderne auch zeitlich verflüssigt - ‚was bedeutet, dass ‚die Modernitätsmerkmale von heute nicht die von gestern und auch nicht die von morgen‘ sind - und dass ‚eben darin ihre Modernität liegt‘<sup>39</sup>. Dies bedeutet nichts anderes als letztlich die Ablösung der Moderne von einer durch Zeit definierten Wahrnehmung (Epoche) und einer vielleicht möglichen Entwicklung hin zu einem strategischen Dispositiv.

#### documenta 7 (1982)

19. Juni bis 28. September 1982

Museum Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie, Auepark

Künstlerischer Leiter: Rudi Fuchs

Künstlerischer Beirat: Coosje van Bruggen, Germano Celant, Johannes Gachnang, Gerhard Storck

Architektur und Gestaltung: Walter Nikkels

Besucher: 380.000, Künstler: 167, Werke: 740

Die bereits 1982 aufkeimende Diskussion um die Postmoderne ignorierte die *d7* größtenteils. Ihr künstlerischer Leiter, der Holländer Rudi Fuchs, glaubte, allein den individuellen Geist der Künstler\*innen wahrzunehmen. Was auf den ersten Blick wie ein rückwärtsgewandtes **Nicht-Konzept** wahrnehmbar ist, kann auch als institutionelle Kritik an den *documenta*-Vorläufern interpretiert werden: an die Stelle der spektakulären Veranstaltungsdramaturgien sollte das Museum wieder zum Ort des Innehaltens, der Kontemplation werden: der Verzicht auf ein theoretisches Konzept als ‚Befreiung‘ der künstlerischen Praxen. Dazu passt die Tatsache,

---

<sup>39</sup> Ebd. 416.



dass das *Fridericianum* inzwischen repräsentativ renoviert worden war.<sup>40</sup> Die *d7* setzte zwar den bisherigen Trend der steigenden Zuschauerzahlen fort, allerdings wurden mit 167 Künstler\*innen weitaus weniger eingeladen als bei der Vorgänger-Ausstellung und mit 740 die Zahl der Werke fast halbiert. Die Ausgabe unter Rudi Fuchs beförderte die Debatte um die Entidiologisierung und Entpolitisierung der Gegenwartskunst. Dass dies im Maschinenraum der Institution nicht unumstritten war, zeigt die Tatsache, dass die eigentliche Findungskommission dem Aufsichtsrat die Ernennung von Fuchs als künstlerischen Leiter überlassen hatte. Obwohl dieser insgesamt seine eher konservative Linie eingehalten hat, wurden trotzdem politische Arbeiten wie z.B. die *7.000 Eichen* von Beuys für diese Ausgabe geplant (aus praktischen und finanziellen Gründen wurde das Projekt erst 1987 realisiert). Dies führt zur Annahme, dass die Form einer künstlerischen Intervention weiterhin ihre Relevanz unter Beweis stellte und/oder, dass der zunehmende Einfluss des Kunstmarkts auch im Rahmen der *documenta* an Bedeutung gewann. Aber die allgemeine Kritik richtete sich nicht gegen einzelne Kunstwerke, sondern verurteilte deren Präsentation. Laszlo Glozer bezeichnete die Schau als „komponierte(n) Bilderreihen mit Wiederholungen“ und Lawrence Weiner bringt den Gesamteindruck als Schriftzug auf dem Architrav des *Fridericianum* zur Geltung: „Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet, bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge.“<sup>41</sup>

Dennoch ermöglichte die *d7* auch konzeptionell-künstlerische Statements wie z.B. von Hans Haacke mit *Hommage à Marcel Broodthaers*.

In Hans Haackes Installation *Hommage à Marcel Broodthaers* wirft US-Präsident Ronald Reagan auf einem Ölporträt in einem vergoldeten Rahmen einen steinernen Blick nach Osten. Das Porträt wird mit einem Absperrseil und einem roten Teppich wie bei einer Oscar-Verleihung präsentiert und stellt so Reagan als Kulturkrieger und ehemaligen Hollywood-Schauspieler dar, der als Präsident die Politik zum Spektakel gemacht hat. Gegenüber hing als zweites Element eine Fotografie, die Haacke eine Woche vor Ausstellungseröffnung bei einer Demonstration gegen den Nato-Gipfel in Bonn aufgenommen hatte. Auf diesem Höhepunkt der Friedensbewegung stellten sich 500.000 Demonstrierende gegen Reagans Plan, Atomwaffen in Westdeutschland zu stationieren. Am Ende des Jahrzehnts sollte diese neue Phase des Kalten Krieges in den finalen Sieg des Westens führen.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Vgl. Grauer, 62.

<sup>41</sup> Zit. ebd., 63.

<sup>42</sup> Larsen, Lars Bang: „Hans Haacke (Geb. 1936) *Hommage à Marcel Broodthaers*, 1982, *d7*.“ In: *documenta*, 149.

Diese Demo war letztlich die größte Kundgebung in der Nachkriegsgeschichte Deutschlands. Im Zentrum der politischen Ereignisse im Jahr 1982 stand aber der Bruch der sozialliberalen Koalition unter Kanzler Helmut Schmidt, mit dem die Ära einer SPD-geführten Regierung vorläufig zu Ende ging. Die sogenannte Kohlsche Wende von 1982/83 kann somit als ein möglicher Endpunkt der ‚long 1970’s‘ gedacht werden.<sup>43</sup> Angesichts dieser ‚Zeitenwende‘ sollte der Beitrag Anselm Kiefers wie eine historische Tiefenbohrung gelesen werden: lange bis dahin tabuisierte Themen der deutschen Geschichte in Verbindung mit mythologischen Erfahrungsschichten bilden die Bilderwelten Kiefers, der zu dieser Zeit am Beginn seiner internationalen Künstlerlaufbahn stand. Sein Malvorgang kreuzt sich mit fotografischen Elementen und ist von stofflichen Zitaten begleitet. Sand, Erde, Stroh, Teer, Blei, auch Stacheldraht und Textilreste lagern sich wie geschichtliche Sedimente auf dem Bildträger ab. Daraus entstehen Materialitäten von suggestiver Wirkung. Die brandenburgische Heidelandschaft, auf die Kiefer in seinem *documenta*-Beitrag anspielt, wurde entsprechend immer wieder zum Kriegsschauplatz - und der ‚märkische Sand‘ in Marschliedern der Nationalsozialisten angeeignet.<sup>44</sup>

Die *documenta*-Ausstellungen Nr. 6, 7 sowie die ebenfalls wieder von Manfred Schneckenburger kuratierte *d8* (1987) bilden im historischen Rückblick eine Art von unspektakulärer Zwischenphase nach der mutigen Setzung der *d5* durch Harald Szeemann im Jahr 1972, die dann 1992 durch Jan Hoets *d9* beendet wurde. Diese Ausstellung trug wieder die - wenn auch damals umstrittene - dezidiert subjektive wie markante Handschrift eines *Ausstellungsmachers* nach dem Vorbild Szeemanns. Auch alle weiteren Ausgaben bis zur Gegenwart waren - mehr oder weniger - von dieser Form einer dezidiert subjektiven wie konzeptionell ausgearbeiteten Kuratorenperspektive geprägt.

---

<sup>43</sup> Vgl. Jarausch, Konrad H.: „Verkannter Strukturwandel. Die siebziger Jahre als Vorgeschichte der Probleme der Gegenwart.“ In: Ders. (Hg.): *Das Ende der Zuversicht. Die siebziger Jahre als Geschichte*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2008, 9-28, 11.

<sup>44</sup> Vgl. Grauer, 63.

### ***Skulptur Projekte Münster 1977***

Ein treibender kuratorischer Impuls prägte auch die 1977 zum ersten Mal<sup>45</sup> durchgeführte Schau *Skulptur Projekte Münster*. Es war der Museumsdirektor und Kunsthistoriker Kaspar König, der erheblichen Einfluss auf diese Gründung ausgeübt hatte. Er entwickelte die Idee, die Stadt Münster mehr oder weniger als ‚Skulpturengarten‘ zu nutzen: die einzelnen Orte der Stadt - typische urbane Phänomene der 1970er Jahre - sollten auch bestimmte Kunstwerke ‚veranlassen‘. Mit ortsbezogenen Arbeiten könne auf die spezifische Architektur, aber auch auf Dissonanzen und Mängel im Stadtbild hingewiesen werden. König verantwortete innerhalb der Ausstellung einen Projektbereich, in dem Arbeiten von acht Künstlern (bei neun eingeladenen) gezeigt wurden, die während einer Führung durch die Stadt einen Ort gesucht hatten, für den sie arbeiten wollten. Dieses Inspirationsprinzip ließ offen, ob eine Arbeit aus dem materialisierten oder ideellen Repertoire des Künstlers als für einen Ort passend erkannt wird, oder ob ein sinnstiftendes Zusammengehen von Ort und Künstler die Bedingungen und Grundlagen, als Material für eine neue Arbeit, entwarfen. Bis auf den Entwurf von Bruce Nauman *Square Depression*, der immer im Modellstadium verblieb, wurden acht Projekte ausgeführt.<sup>46</sup>

Die Idee der *Skulptur Projekte* geht auf das Jahr 1975 zurück, in dem der damalige Leiter des Landesmuseums, Prof. Dr. Paul Pieper, in einem Brief an den Oberstadtdirektor Dr. Fechrup ein *Festival der Plastik im Freien* vorschlug, das ‚einen gültigen Überblick über die neueren Tendenzen in diesem Bereich der Bildenden Kunst‘ bieten sollte. Die Auswahl müsste qualitativ so hochwertig sein, dass die Schau eine überregionale Strahlkraft entwickeln könne.<sup>47</sup> Der bei den Bürger\*innen der Stadt hoch umstrittenen Ankauf einer modernen Plastik, die Abwesenheit dieser Gattung im Landesmuseum sowie die bis dahin fehlende Tradition von Skulpturen im öffentlichen Raum von Münster führten dann schließlich 1977 zur Gründung der *Skulptur Projekte*. Am 3. Juli 1977 wurde die Ausstellung in Münster eröffnet. Sie stand unter der Schirmherrschaft des damaligen Kultusministers Jürgen Girgensohn und war die größte Skulpturenausstellung in der Bundesrepublik bis dahin. Es wurden 110 Arbeiten ge-

---

<sup>45</sup> Die *Skulptur Projekte Münster* werden im 10-Jahres-Rhythmus veranstaltet.

<sup>46</sup> Vgl. Schneller, Rainer: *Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur“ 1977 und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“*. Peter Lang: Frankfurt a.M. u.a. 1991, 94.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., 82.

zeigt aus einem Entstehungszeitraum zwischen 1882 und 1977. Über 50 öffentliche und private Leihgeber waren mit Arbeiten beteiligt, die mit einer Summe von 10 Millionen DM versichert waren. Durch kunstpädagogische Begleitprogramme konnte auch die Münsteraner Bevölkerung für das Projekt gewonnen werden. Der Erfolg der Ausstellung war vor allem dadurch gewährleistet, weil die Stadtverantwortlichen der künstlerischen Leitung eine große Autonomie gewährte.<sup>48</sup> Der von Kaspar König geleitete Projektbereich bezog sich teilweise auf die gleichzeitig stattfindende *d6*, war aber nicht als Konkurrenzunternehmen gedacht. Im Gegenteil: im Laufe der Zeit etablierten sich die Jahre, in denen die *documenta*, die *Skulptur Projekte Münster* und die *Biennale di Venezia* zeitgleich stattfanden, für das internationale Kunstpublikum zu einem Jahr der *Grand Tour*.

## ***Biennale di Venezia***

### **37. Biennale di Venezia: Ambiente e fisico (1976)**

14. Juli - 10. Oktober 1976

Künstlerischer Leiter: Germano Celant

Künstler\*innen (Auswahl): Eduardo Arroyo, Joseph Beuys, Gerg Curnoe, Oscar Dominguez, Equipo Cronica, Jochen Gerz, Julio González, Dan Graham, Rudolf Hoflehner, Dani Karavan, Per Kirkeby, Kishin Shinoyama, Jannis Kounellis, Sol Le Witt, Richard Long, Willy Orskov, Man Ray, Joan Miró, Pablo Picasso, Reiner Ruthenbeck, Antonio Saura, Ettore Sottsass, Antoni Tàpies, Eduardo Ramirez Villamizar

### **38. Biennale di Venezia: Della Natura (1978)**

2. Juli - 15. Oktober 1978

Künstler\*innen (Auswahl): Carla Accardi, Vito Acconci, Giovanni Anselmo, Francis Bacon, John Baldessari, Giacomo Balla, Joseph Beuys, Umberto Boccioni, Alighiero e Boetti, Georges Braque, Constantin Brancusi, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Giorgio De Chirico, Christo, Salvador Dalí, Stuart Davis, Jan Dibbets, Richard Diebenkorn, Jim Dine, Otto Dix, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Franz Gertsch, Alberto Giacometti, Domenico Gnoli, Giorgio Griffa, Hans Haacke, David Hockney, Jasper Johns, Donald Judd, Wassily Kandinsky, Yves Klein, Willem De Kooning, Jannis Kounellis, Dieter Krieg, Fernand Léger, René Magritte, Kasimir Malewitsch, Man Ray, Roberto Matta, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Robert Morris, Maurizio Nannucci, Barnett Newman, Kenneth Noland, Blinky Palermo, Antonio Paradiso, Giuseppe Penone, Pablo Picasso, Vettor Pisani, Jackson Pollock, Gio Pomodoro, Arnulf Rainer, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Mimmo Rotella, Ulrich Rückriem, Walter Ruttmann, Robert Ryman, Alberto

---

<sup>48</sup> Vgl. Bußmann, Klaus: „Die Skulpturen-Ausstellungen in Münster 1977 und 1987. Eine Bilanz.“ In: Kirschenmann/Matzner, 209-221, 212.

Savinio, Mario Schifano, George Segal, Gino Severini, Joel Shapiro, Ettore Sottsass, Frank Stella, Antoni Tàpies, Emilio Vedova, Claude Viallat, Herman de Vries

### 39. Biennale di Venezia (1980)

1. Juni - 28. September 1980

Künstlerischer Leiter: Luigi Carluccio

Künstler\*innen (Auswahl): Magdalena Abakanowicz, Vito Acconci, Carl Andre, Richard Artshwager, Balthus, Georg Baselitz, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Sandro Chia, Christo, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Dadamaino, Jan Dibbets, Ger van Elk, Barry Flanagan, Gilbert & George, Roni Horn, Jörg Immendorff, Donald Judd, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Richard Long, Markus Lüpertz, Ingeborg Lüscher, Walter De Maria, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Anna Oppermann, Gerhard Richter, Reiher Ruthenbeck, Richard Serra, Hubert Schmalix, Keith Sonnier, Frank Stella, Cy Twombly

Die *Biennale di Venezia* war seit 1968 vor allem politischen Turbulenzen ausgesetzt. Sie wurde von gewaltsamen Studentenprotesten heimgesucht. 1970 boykottierten Künstler\*innen den amerikanischen Pavillon wegen der Intervention der USA in Vietnam. Die Ausgabe von 1972 hatte mit der weltweiten Rezession zu kämpfen, die den seit den 1960er Jahren boomenden Kunstmarkt traf. Aus diesem Grund verminderte sich auch die Zahl der internationalen Besucherschicht.<sup>49</sup> Linke Kritiker bezeichneten die Schau von 1974 als elitär - die *Biennale* wurde als eine aus der Mode gekommene Präsentationsform wahrgenommen. Die ‚wiederbelebte‘ 37. Ausgabe von 1976 fand zu einer Zeit statt, in der das internationale Klima für Kunst wieder freundlicher zu sein schien und Händler im In- und Ausland von einer Belebung des Geschäfts sprachen. Doch ob die große Schau mehr sein konnte als eine nostalgische Übung, war zu Beginn noch nicht sicher. Mit dem Aufkommen anderer Mittel zur Verbreitung von Kunstinformationen - Museumsausstellungen, Publikationen, Filme, Kunstkurse - hat ihre Bedeutung als zentrales Kommunikationsmedium erheblich abgenommen. Und trotz einiger Neuerungen hat die *neue* Biennale ihr veraltetes Weltausstellungssystem mit nationalen Pavillons (in denen mehr als 30 Länder ihre einzelnen ‚Produkte‘ ausstellten) und, wie es scheint, ihre damalige Ineffizienz bei der Organisation beibehalten. Dies ist dem Direktor Ripa de Meana geschuldet, einem lebhaften, quirligen ‚Macher‘, der eine Gruppe junger, energiegeladener Organisatoren ausgewählt hat, die die verwirrende Vielfalt an Ausstellungen und Veranstaltungen leiteten und ihnen freie Hand ließ. Der damals 47-jährige ehemalige Funktionär der

---

<sup>49</sup> Vgl. Glueck, Grace: „Bringing Back the Biennale“. In: *The New York Times*, 2.5.1976 (<https://www.nytimes.com/1976/05/02/archives/bringing-back-thebiennale-biennale-comeback.html>).

*Kommunistischen Partei*, der inzwischen mit deren Dogma und Disziplin gebrochen hatte, behauptete die ‚Freiheit des Selbstwiderspruchs‘, wenn sich die Dinge und Nationen nicht in eine saubere Logik fügen ließen.<sup>50</sup>

Neben den Nationenpavillons - unter denen vor allem der von Richard Long bespielte britische Pavillon hervorstach - war die Schau in vier Themenbereiche aufgeteilt:

(1) **Ambiente**, a group of environments, brought together by the Italian critic Germano Celant, and covering the years from 1915 to the present. The show will include reconstructions of life - size environments by such “old masters” as Mondrian, Man Ray, Marcel Duchamp and the Russian constructivist Vladimir Tallin, plus more contemporary works by Louise Nevelson, Yves Klein, George Segal, Joseph Denys, Robert Morris and others.

(2) **A historical archive**, comprising an electronic center stocked with information from Europe's major libraries and elaborated to give “the most complete information ever puttogether in one place” on the contemporary arts. Hopefully, the project will later be converted to a public library.

(3) **International Tendencies**, “representative” art from 1972–76, comprising the work of 82 artists selected by a committee of six critics and museum men. Among the United States entrants are Larry Bell, Hans Haacke, Edward Kienholz, On Kawara, Brice Marden, Agnes Martin, Dennis Oppenheimer, Ed Ruscha, Allan Shields, Joel Shapiro and “The Fox,” a conceptually-oriented art publication that has so far produced only two issues.

(4) **Spain 1936–1976**, is a show that will in effect celebrate the end of Franco's rule. It will gather different aspects of Spanish exiles work including, of course, that of Picasso and Joan Miro.<sup>51</sup>

Besonders die von Germano Celant zusammengestellte Sektion *Ambiente* beeindruckte die Kritiker\*innen und ‚Ambiente‘ wurde zu einem strategischen Schlüsselbegriff der nachfolgenden Kurator\*innengeneration.

Die Themenausstellung, die in der Regel als Gradmesser der jeweiligen Ausgabe dient, lautete 1978 *Della Natura*. Sie konnte vor allem deshalb nicht überzeugen, weil sie immer noch an Germano Celants maßstabsetzende *Ambiente*-Show von 1976 gemessen wurde.<sup>52</sup> Die Bi-

---

<sup>50</sup> Vgl. Lewis, Flora: „Venice Biennale's Revival Offers Vitality.“ In: *The New York Times*, 25.8.1976.

<sup>51</sup> Glueck.

<sup>52</sup> Vgl. Feaver, William: „The Biennale's Romp With Nature.“ In: *The New York Times*, 6.8.1978 (<https://www.nytimes.com/1978/08/06/archives/the-biennales-rompwith-nature.html>).

ennale von 1980 brachte einen handfesten Skandal aus deutscher Sicht hervor. Klaus Gallwitz kuratierte den deutschen Pavillon unter Beteiligung von Anselm Kiefer und Georg Baselitz, die in Venedig Arbeiten mit expliziten Bezug zur deutschen Geschichte zeigten. Vor allem die deutschen Kritiker distanzieren sich von diesen angeblichen ‚Blut und Boten‘-Darstellungen.<sup>53</sup>

#### **48. Carnegie International (Pittsburgh) 1982**

Künstlerischer Leiter: Gene Baro

Die *Carnegie International* - 1896 von Stahl-Tycoon Andrew Carnegie gegründet, nur ein Jahr nach der *Biennale* von Venedig - ist eine interessante Institution in Pittsburgh. Ihr Ziel war es von Anfang an, zur Bildung des lokalen Geschmacks beizutragen und gleichzeitig amerikanische Künstler durch gute Beispiele ausländischer Kunst zu inspirieren. Außerdem diente sie als Pool, aus dem das Museum seine eigene ständige Sammlung bereichern konnte (im Laufe der Jahre wurden rund 320 Werke aus dem Ausland erworben). Und mit dem Optimismus des viktorianischen Zeitalters strebte die *International* auch danach, ‚guten Willen unter den Nationen durch die internationale Sprache der Kunst zu verbreiten‘.<sup>54</sup> Die *Carnegie International* von 1982 war die Antwort der Stahlstadt auf die *documenta* und die *Biennale* von Venedig. Sie präsentierte sich schon seit vielen Jahren nicht mehr so ‚international‘ wie 1982. Mit fast 200 Werken aus 27 Ländern, darunter Japan, Brasilien, Schweden und sogar Neuseeland (und natürlich den Vereinigten Staaten), unterschied sich die 48. Ausgabe von ihren Vorgängern. Die Institution wurde zwischen 1970 und 1977 nicht nur durch finanzielle Engpässe, sondern auch durch den Bau der *Sarah Scaife Gallery* des *Carnegie Institute's Museum of Art* (in dem sie untergebracht ist) unterbrochen. Und danach kam es zu einer kontrovers diskutierten Veränderung des Formats der Ausstellung durch Leon A. Arkus, dem pensionierten Direktor des Museums. Die *International* diente in dieser Phase lediglich als Vehi-

---

<sup>53</sup> Vgl. Fuchs, Rudi H.: „Die Kritik riecht Blut und greift an.“ In: *Der Spiegel* Nr. 26 vom 22.6.1980 (<https://www.spiegel.de/kultur/die-kritik-riecht-blut-und-greift-an-a-28333d33-0002-0001-0000-0000143272949>).

<sup>54</sup> Vgl. Glueck, Grace: „Gallery View; The Carnegie International. Lacks a Cutting Edge.“ In: *The New York Times*, 24.10.1982 (<https://www.nytimes.com/1982/10/24/arts/gallery-view-the-carnegieinternational-lacks-a-cutting-edge.html>).

kel für Retrospektiven von einzelnen Künstlern: z.B. von Pierre Alechinsky, Eduardo Chillida und Willem de Kooning.<sup>55</sup>

Aber 1982 galt es etwas Interessantes in Übersee zu entdecken. So schien es den Sponsoren der *International* nur angemessen, dass die Ausstellung, die nicht nur Pittsburgh, sondern die internationale Kunstgemeinschaft ansprechen will, wieder ihrer ursprünglichen Funktion als weltweite Übersicht über das zeitgenössische Schaffen gerecht werden sollte. Die Renovierung des Gebäudes wurde mit Hilfe neuer (und dauerhafter) Einnahmen des *A.W. Mellon Educational and Charitable Trust*, eines Zuschusses der *Alcoa Foundation* und eines Vorstoßes von Dr. John R. Lane, einem Spezialisten für amerikanische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, der 1980 Jahren Direktor des Kunstmuseums des *Carnegie Institute* wurde, durchgeführt. Dieser berief den Autor, Ausstellungsorganisator und früheren Direktor der *Corcoran Gallery*, Gene Baro, zum Leiter des *International*. Baro legte folgende Rahmenbedingungen für die Schau fest: nicht mehr als 200 Werke (wobei ein Künstler mehrmals vertreten sein konnte) und alle Arbeiten mussten nach 1979 entstanden sein. Es sollten unterschiedliche Stilrichtungen inkludiert werden und eine Balance hergestellt werden zwischen „emerging talents, established artists, and senior contemporary masters.“<sup>56</sup> Die Kritik bezeichnete die Ausstellung als eine der am besten gemachten, aber auch etwas zu glatten, braven Präsentationen innerhalb der USA der letzten Jahre. Es fehlten Künstler\*innen sowohl aus Europa wie auch aus der New Yorker Szene, die zu kontroversen Debatten herausforderten. Die *International* von 1982 wollte keine Trends setzen, sondern schlicht aufzeigen ‚what is going on‘. Nach Pittsburgh reiste die Ausstellung 1983 zum *Seattle Art Museum* und wurde danach noch in drei australischen Museen gezeigt.

### ***Vorläufige Schlussbemerkung***

Wenn man die 48. *Carnegie International*, die den Anschluss an internationale Standards anstrebte, und die Skulpturen *Projekte Münster 1977*, die einen tatsächlichen Aufbruch signalisierten, ausklammert, haben alle hier thematisierten Ausstellungen an der Stiftung eines Felds mitgewirkt, innerhalb dessen vom Ende der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftli-

---

<sup>55</sup> Deshalb werden hier die Ausgaben von 1977 und 1979 nicht weiter berücksichtigt.

<sup>56</sup> Vgl. Glück, *Gallery View*.



chen Utopien - oder vom Ende der Moderne - erzählt wurde. Sie bestimmten ein Terrain, auf dem ein gemeinsames - künstlerisches - Nachdenken über dieses Ende möglich war. Die Großausstellungen jener Jahre spiegelten die Welt nach dem Boom wider. Sie entdeckten welche Muster und Ähnlichkeiten in den disparaten Ereignissen nach 1970 sichtbar wurden. Dies wird durch den konzertierten Blick auf diese kurze Zeitspanne sichtbar. Für einige Historiker\*innen zieht sich dieses Ende bis zum Mauerfall und dem Zusammenbruch der kommunistischen Staaten 1989 hin, das als gleichsam als Endpunkt des 20. Jahrhunderts gedacht wird.<sup>57</sup> Man könnte man daher argumentieren, dass die neueste Zeitgeschichte nicht erst mit dem Kollaps des Kommunismus, sondern schon mit dem Strukturwandel der 1970er Jahre einsetzte, der Ost und West vor ähnliche Probleme stellte.<sup>58</sup>

### **... und die documenta 15 (2022)?**

Ungefähr ein Jahrzehnt nach unserem Untersuchungszeitraum begann 1992 mit Jan Hoets *d9* eine Reihe von bis heute erfolgreichen *documenta*-Ausstellungen, die durch die künstlerisch verantwortliche(n) Person(en) geprägt waren - manche Versionen ragten durch ihre Konzeption wie Umsetzung hervor, manche wurden aufgrund von Budgetüberziehungen gerügt, aber alle erfüllten das Anspruchsniveau und bildeten nicht nur Trends ab, sondern setzten mehr oder weniger neue Maßstäbe. Für die *d15* wurde erstmals mit der indonesischen Kuratorengruppe *ruangrupa* ein Kollektiv für die Leitung ausgewählt, das zudem dem ‚globalen Süden‘ zugeordnet wurde. Dieser Künstlerverband wurde bis dahin innerhalb der Kunstszene und in der Fachpresse für seine unhierarchische und damit neuartige Strategie sehr positiv beurteilt, obwohl die tatsächliche Erfahrung in der Organisation von großen Kunstausstellungen kaum vorhanden war. Bereits im Vorfeld wurde aber in der Presse vereinzelt auf mögliche antisemitische Darstellungen in der Ausstellung hingewiesen. Das Bundeskultusministerium beschäftigte sich bereits seit Januar 2022 mit diesen Hinweisen. Kurz nach der Eröffnung entdeckte man in einem zentralen Werk antisemitische Darstellungen, worauf dieses zuerst abgehängt und schließlich komplett deinstalliert wurde. Im Zuge dessen zogen einige Künstler\*innen wie z.B. Hito Steyerl ihre Arbeiten ab. Es entbrannte ein hitziger öffentlicher Diskurs über das Antisemitismus-Problem der *d15* - bis hin zur Forderung die Ausstellung sofort zu beenden.

---

<sup>57</sup> Vgl. Maier, Charles S.: „Two Sorts of Crisis? The ‚long‘ 1970s in the West and the East.“, 61 (<https://doi.org/10.1524/9783486594607-005>).

<sup>58</sup> Vgl. Jaraus, 11.

Letztlich sind die organisatorischen wie inhaltlichen Fehler einerseits auf die Ideologie des Kontrollverzichts von *ruangrupa* und andererseits auf die Passivität der Documenta gGmbH zurückzuführen, deren Grenzen der Rollenverteilung recht unscharf formuliert waren. Das Ergebnis war eine „vollkommen desaströse Macht- und Verantwortungsverweigerung.“<sup>59</sup> Die Generaldirektorin Sabine Schormann schwieg wochenlang zu den Vorwürfen, bevor der öffentliche Druck zu groß wurde und sie zurücktrat.<sup>60</sup> Der Antisemitismuskurs überlagerte vor allem zu Beginn die Diskussion über die Qualität der Ausstellung hinsichtlich ästhetischer und künstlerischer Kategorien.<sup>61</sup> Anfänglich bewerteten einige Kritiker diese durchaus positiv – allerdings mit der Prämisse, dass es sich eher um eine Kultur- und nicht um Kunstaustellung handele und die gezeigten Arbeiten als soziale Interventionen betrachtet werden müssten. Bazon Brock formulierte als einer der ersten Analysten explizit das Fehlen einer kuratorischen/künstlerischen Dimension:

Die Summe aus den gegenwärtigen Kasseler Gegebenheiten und der hochmögenden Kunstkritik in den deutschen Feuilletons wird wohl bei allen, die es überhaupt noch der Mühe wert finden, den Eindruck verstärken, dass die Disneylands in Paris oder Florida mehr zu bieten haben als die diesjährige Documenta in Kassel, und auch, dass diese Kunstkritiker durch ihre leider oft kenntnislose Gleichsetzung von Kunst und Kultur die Garantien aus Paragraf 5.3 GG ... missbraucht haben, um die Künstler und Wissenschaftler als Kulturagenten zu verpflichten.<sup>62</sup>

Demnach habe das Kuratorenkollektiv *ruangrupa* auf der *d15* schlichte Kulturleistungen als Kunst präsentiert. Künstler\*innen aber erschaffen ihre Werke aus der Logik des *individuellen* Gestalters heraus - ohne Unterwerfung unter Kulturkollektive.<sup>63</sup> Individualität ist als geistige Haltung Voraussetzung für eine künstlerische - und hier könnte man ergänzen - sowie kuratorische Gestaltung. Auch wenn man Bazon Brocks Argumentation folgt, bleibt einzuwenden, dass von einem statischen Kulturbegriff ausgeht, der aktuelle Kontextualisierungen und

---

<sup>59</sup> Laudenbach, Peter; Matthiesen, Kai u. Muster, Judith: „Organisationschaos bei der Documenta und im Theater: Kollektiv und Desaster.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.7.2022 (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-kulturbetrieb-kollektiv-und-desaster-1.5618342>).

<sup>60</sup> Vgl. Marshall, Alex: „Head of Documenta Resigns Amid Antisemitism Scandal.“ In: *The New York Times*, 17.7.2022 (<https://www.nytimes.com/2022/07/16/arts/design/documenta-resignation.html>).

<sup>61</sup> Vgl. Ders.: „Furor Over Documenta Highlights a Widening Chasm in Germany.“ In: *The New York Times*, 8.8.2022 (<https://www.nytimes.com/2022/08/06/arts/design/documenta-antisemitism.html>).

<sup>62</sup> Brock, Bazon: „Der Documenta-Skandal: Der Fluch der guten Tat.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 30.6.2022 (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-gastbeitrag-bazon-brock-1.5612588>).

<sup>63</sup> Vgl. ebd.

Framings bewusst ausblendet<sup>64</sup> und damit hinter die aktualisierte Lesart des Begriffs durch Enwzor (siehe oben) - aber auch vieler anderer - zurückfällt. Die Kuratorin Ute Meta Bauer, Mitglied der Findungskommission sowie im Leitungsteam einer früheren *documenta*-Ausstellung, verteidigte *ruangrupa* mit dem Argument die *d15* würde - wie die bisherigen Ausgaben - die Situation der gegenwärtigen Kunstwelt lediglich abbilden.<sup>65</sup> Dies ist aber eine Strategie, um vermutlich von dem offensichtlichen Fehler bei der Auswahl der künstlerischen Leitung abzulenken. Viele der vorhergehenden Ausstellungen begnügten sich nicht mit einer Abbildungsfunktion, sondern versuchten - zumindest konzeptionell - aus einer kritischen Bestandsaufnahme heraus alternative Sichtweisen oder gar neue Trends zu initiieren.

Die Folgen des Antisemitismus-Skandals, der kuratorischen sowie organisatorischen Probleme führten zu Forderungen die *d15* vorzeitig zu beenden, was dann aber nicht realisiert wurde. Mit dieser *documenta*-Ausstellung - im Setting von Covid, bzw. Post-Covid, dem Überfalls Russlands auf die Ukraine mit all seinen Auswirkungen sowie den Drohungen Chinas gegen Taiwan - scheint, wie bereits Ende der 1970er Jahre, wiederum ein Ende von etwas einherzugehen; nicht mehr das Ende der Moderne ca. 50 Jahre zuvor, aber das Ende einer vertrauten auf Globalisierung, Wachstum und Frieden setzenden Weltordnung, die durch die ‚Zeitenwende‘ abrupt beendet wurde.

### **Anhang**

Überblick über die thematischen Schwerpunkte der *documenta*-Ausstellungen mit ihren Relationen.<sup>66</sup>

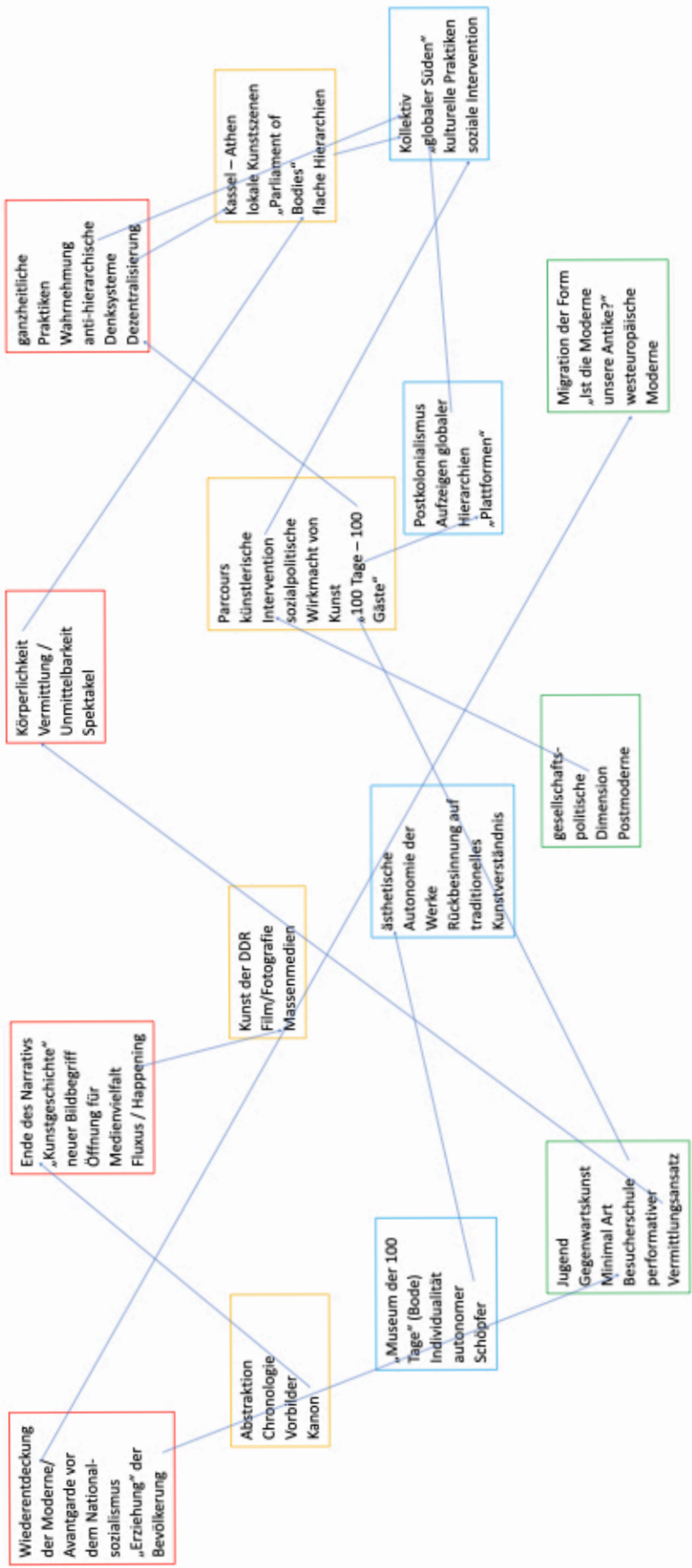
---

<sup>64</sup> Vgl. dazu Brock, Bazon: „Welche Lösung des *documenta*-Schlamassels gibt es“? In: Ders.: *Documenta fifteen. Der Fluch der guten Tat - Kulturalismus erledigt die Kunst*. Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2022, 27-31.

<sup>65</sup> Vgl. Bauer, Ute Meta: „Antisemitismus-Skandal der Documenta: „Nicht unter den Teppich kehren.“ In: *der Freitag* 27/2022 (<https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppeler/ute-meta-bauer-ueber-antisemitismus-skandal-nicht-unter-den-teppich-kehren>).

<sup>66</sup> Diese Übersicht basiert z.T. auf die Kurztexpte der Ausstellung im Münchner *Lenbachhaus*: „Was von 100 Tagen übrig blieb... Die *documenta* und das *Lenbachhaus*.“ (19.7.2022-11.6.2023) ([https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2022/05\\_Documenta/Pressebereich/LBH\\_Kurztexpte\\_Doc\\_1-14\\_DE.pdf](https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2022/05_Documenta/Pressebereich/LBH_Kurztexpte_Doc_1-14_DE.pdf)).

d1 1955 d2 1959 d3 1964 d4 1968 d5 1972 d6 1977 d7 1982 d8 1987 d9 1992 d10 1997 d11 2002 d12 2007 d13 2012 d14 2017 d15 2022



## Literatur

**Backoefer, Andreas:** *Kunsttheorie und Museumspraxis zwischen 1987 und 2012. Subject - Site - Center.* epodium: München 2015

**Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibition That Created Contemporary Art.** Hg. v. C. Green u. A. Gardner. Wiley Blackwell: Chichester 2016

**Buchmann, Sabeth:** „Introduction: From Conceptualism to Feminism.“ In: Butler, Cornelia et al.: *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74.* Afterall: London 2012, 8-15

**Bußmann, Klaus:** „Die Skulpturen-Ausstellungen in Münster 1977 und 1987. Eine Bilanz.“ In: Kirschenmann, Johannes u. Matzner, Florian (Hg.): *documenta Kassel - Skulptur Münster - Biennale Venedig* (= Kontext Kunstpädagogik Bd. 13). Kopaed: München 2007, 209-221

**Enwezor, Okwui:** *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form* (= Berliner Thyssen-Vorlesung zur Ikonologie der Gegenwart). Wilhelm Fink Verlag: München 2002, 30-31

**Grauer, Michael:** „Auf der Suche nach Gegenwart. Die Geschichte der documenta.“ In: Kirschenmann/Matzner, 45-77

**Gross, Raphael et al.:** „Einleitung.“ In: *documenta. Politik und Kunst.* Hg. v. R. Gross u.a. Prestel: München u.a. 2021, 11-17

**Jarausch, Konrad H.:** „Verkannter Strukturwandel. Die siebziger Jahre als Vorgeschichte der Probleme der Gegenwart.“ In: Ders. (Hg.): *Das Ende der Zuversicht. Die siebziger Jahre als Geschichte.* Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen 2008, 9-28

**Kimpel, Harald:** *documenta. Mythos und Wirklichkeit.* Dumont: Köln 1997

**Landwehr, Achim:** *Diesseits der Geschichte. Für eine andere Historiographie.* Wallstein Verlag: Göttingen 2020

**Larsen, Lars Bang:** „Hans Haacke (Geb. 1936) Hommage à Marcel Broodthaers, 1982, d7.“ In: *documenta*, 149

**Maier, Charles S.:** „Two Sorts of Crisis? The ‚long‘ 1970s in the West and the East.“ (<https://doi.org/10.1524/9783486594607-005>)

**Panofsky, Erwin:** „Zum Problem der historischen Zeit.“ In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. H. Oberer u. E. Verheyen. Wissenschaftsverlag Volker Spiess: Berlin 1992, 77-83

**Pooth, Alexia:** „Freiheit versus Unfreiheit. Der ‚Osten‘ als das Andere der moderne.“ In: *documenta*, 159-168

**Dies.:** „Lothar Lang.“ In: *documenta*, 193,

**Dies.:** „Manfred Schneckenburger.“ In: *documenta*, 191

**Rüden Juschka, Maria von:** „Harald Szeemann (1933-2005).“ In: *documenta*, 149

**Sarasin, Philipp:** *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart.* Suhrkamp: Berlin 2021

**Schneckenburger, Manfred:** „Die documenta 1977 und 1987.“ In: Kirschenmann/Matzner, 89-109

**Schneller, Rainer:** *Ausstellungen von Skulptur im öffentlichen Raum. Konzeption, Vermittlung, Rezeption am Beispiel der „Skulptur“ 1977 und der „Skulptur Projekte in Münster 1987“.* Peter Lang: Frankfurt a.M. u.a. 1991

**Voss, Julia:** „Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde.“ In: documenta, 69-76

**Dies.:** „Kassel 1955: „Wie die documenta beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstausstellung Deutschlands und ihre Realisierung.“ In: documenta, 37-45

**Wierling, Dorothee:** „Die documenta in ihrer Zeit. Eine Chronologie.“ In: documenta, 21-32

### Zeitungsartikel

**Bauer, Ute Meta:** „Antisemitismus-Skandal der Documenta: „Nicht unter den Teppich kehren.“ In: *der Freitag* 27/2022 (<https://www.freitag.de/autoren/christine-kaeppler/ute-meta-bauer-ueber-antisemitismus-skandal-nicht-unter-den-teppich-kehren>)

**Brock, Bazon:** „Der Documenta-Skandal: Der Fluch der guten Tat.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 30.6.2022 (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-gastbeitrag-bazon-brock-1.5612588>)

**Feaver, William:** „The Biennale's Romp With Nature.“ In: *The New York Times*, 6.8.1978 (<https://www.nytimes.com/1978/08/06/archives/the-biennales-rompwith-nature.html>)

**Ders.:** „The Password Is ‘Media’ at This Year's Documenta.“ In: *The New York Times*, 3.7.1977 (<https://www.nytimes.com/1977/07/03/archives/the-password-is-mediaat-this-years-documenta-documenta.html>)

**Fuchs, Rudi H.:** „Die Kritik riecht Blut und greift an.“ In: *Der Spiegel* Nr. 26 vom 22.6.1980 (<https://www.spiegel.de/kultur/die-kritik-riecht-blut-und-greift-an-a-28333d33-0002-0001-0000-0000143272949>)

**Glueck, Grace:** „Bringing Back the Biennale.“ In: *The New York Times*, 2.5.1976 (<https://www.nytimes.com/1976/05/02/archives/bringing-back-thebiennale-biennale-comeback.html>)

**Dies.:** „Gallery View; The Carnegie International. Lacks a Cutting Edge.“ In: *The New York Times*, 24.10.1982 (<https://www.nytimes.com/1982/10/24/arts/gallery-view-the-carnegieinternational-lacks-a-cutting-edge.html>)

**Laudenbach, Peter; Matthiesen, Kai u. Muster, Judith:** „Organisationschaos bei der Documenta und im Theater: Kollektiv und Desaster.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 10.7.2022 (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-kulturbetrieb-kollektiv-und-desaster-1.5618342>)

**Lewis, Flora:** „Venice Biennale's Revival Offers Vitality.“ In: *The New York Times*, 25.8.1976

**Marshall, Alex:** „Furor Over Documenta Highlights a Widening Chasm in Germany.“ In: *The New York Times*, 8.8.2022 (<https://www.nytimes.com/2022/08/06/arts/design/documenta-anti-semitism.html>)

**Ders.:** „Head of Documenta Resigns Amid Antisemitism Scandal.“ In: *The New York Times*, 17.7.2022 (<https://www.nytimes.com/2022/07/16/arts/design/documenta-resignation.html>)

Online

[https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2022/05\\_Documenta/Pressebereich/LBH\\_Kurztexte\\_Doc\\_1-14\\_DE.pdf](https://www.lenbachhaus.de/fileadmin/Redaktion/Ausstellungen/2022/05_Documenta/Pressebereich/LBH_Kurztexte_Doc_1-14_DE.pdf)