

Multiple Medialisierung

Eine Fallstudie zur Kasseler documenta (1955-2007)

Jürgen Wilke / Jasmin Schülke

Die in Kassel alle fünf Jahre veranstaltete documenta gehört zu den weltweit wichtigsten Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst. Die erste fand 1955 statt, die jüngste 2007. Der Beitrag untersucht die Entwicklung der bisher zwölf Ausstellungen unter dem Aspekt der Medialisierung. Dies geschieht auf mehreren Ebenen, weshalb von einer „multiplen Medialisierung“ die Rede ist: Während sich das Ausstellungskonzept anfangs in den herkömmlichen Bahnen von Malerei und Skulptur bewegte, öffnete sich die documenta 6 im Jahr 1977 den Medien, d. h. Film, Fernsehen, Video, auch Büchern. Seitdem sind die technischen Medien auch Objekte der Ausstellung, von Installationen, Inszenierungen und Performances. Auf der zweiten Ebene vollzog sich die Medialisierung durch Werbung, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Immer mehr wurde über die Ausstellung auch in den Medien Presse, Hörfunk, Fernsehen (und neuerdings im Internet) berichtet. Die Öffentlichkeitsarbeit wurde professioneller, die Zahl der Journalisten, die die Ausstellung besuchten, wuchs an. Mittlerweile lässt sich eine dritte Medialisierung beobachten, weil die früheren documenta-Ausstellungen medial rekonstruiert werden.

Schlagerwörter: Medialisierung, Medienkunst, Öffentlichkeitsarbeit, Kultur-PR

1. Einleitung: Untersuchungsgegenstand, Fragestellung, Vorgehensweise*

Die Begriffe „Mediatisierung“ oder „Medialisierung“ sind seit einigen Jahren in der Kommunikationswissenschaft zu Lieblingsvokabeln geworden. Sie sollen die wachsende Verschmelzung von Medienwirklichkeit und sozialer Wirklichkeit bezeichnen und signalisieren, dass die letztere immer mehr von der ersteren überformt und geprägt, ja bestimmt wird. Inzwischen liegen dazu zahlreiche Arbeiten vor, die um eine theoretische Klärung des Phänomens bemüht sind und dessen Stufen bereits periodisieren (vgl. Hjarvard 2008, Lundby 2009, Kepplinger 2008, Strömbäck 2008, Krotz 2007, Schulz 2004).

Die beiden eingangs angeführten Begriffe werden häufig noch synonym gebraucht, obgleich sich an ihnen bereits ein weit reichender theoretischer Diskurs entzündet hat. Wir präferieren im Folgenden den Ausdruck „Medialisierung“, und zwar nicht nur, um Missverständnisse mit dem historischen Begriff der „Mediatisierung“ zu vermeiden, der eine ganz eigene Bedeutung hat.¹ In der Kommunikationswissenschaft wird eben dieser Begriff einerseits zwar noch sehr weit gefasst, suggeriert unseres Erachtens andererseits aber eine monokausal-deterministische Perspektive, welche die Wechselwirkungen der Prozesse, die sich hier vollziehen, ausblendet. Demgegenüber erscheint „Medialisierung“ offener gefasst, zumal wenn man, wofür Meyen plädiert, darunter „*Reaktionen in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen...[versteht], die sich entweder auf den Strukturwandel des Mediensystems beziehen oder auf den generellen Bedeutungszuwachs medial vermittelter öffentlicher Kommunikation*“ (Meyen 2009: 23). Auch ist mit dem

* Vorbemerkung: Mit den männlichen Bezeichnungen sind beide Geschlechter gemeint.

1 „Mediatisieren“, lat. „mittelbar machen“, bedeutet historisch (insbesondere im frühen 19. Jahrhundert), einen bisher reichsunmittelbaren Stand (Fürsten, Land, Stadt) der Landeshoheit eines anderen Reichsstands zu unterstellen.

Begriff „Mediatisierung“ die Vorstellung eines Autonomieverlusts der von ihr betroffenen gesellschaftlichen Teilbereiche verbunden (Kepplinger 2008: 327), was bei dem Begriff „Medialisierung“ nicht unbedingt in dem Maße der Fall sein muss.

Vorzugsweise hat man die genannten Begriffe bisher auf das Verhältnis von Medien und Politik angewandt (vgl. Mazzoleni/Schulz 1999, Kepplinger 2002, Pontzen 2006, Vowe 2006, Reinemann 2010). Gerechtfertigt scheint dies, weil sich politisches Handeln immer mehr an der Logik der (Massen-)Medien, zumal des Fernsehens, ausrichtet oder doch auszurichten scheint. Doch bleiben Phänomene der Medialisierung keineswegs auf die Politik beschränkt. Andere Bereiche, auf die sie sich erstrecken, sind beispielsweise der Sport und auch die Wissenschaft (vgl. Dohle/Vowe 2006, Wilke 2007, Schäfer 2008). Dass die von Meyen titulierten „Reaktionen“ darüber hinaus auch im Bereich der Kultur auftreten, wollen wir im vorliegenden Beitrag zeigen. Als Exempel dafür haben wir eine der prominentesten Kunstaussstellungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewählt, die in Kassel seit 1955 veranstaltete *documenta*. Nahezu gleichlautend wird ihre Bedeutung immer wieder in den höchsten Tönen gepriesen, so „als weltweit bedeutendste Ausstellung zeitgenössischer Kunst“ (Glasmeier/Stengel 2005: 9) oder als „die international wichtigste Plattform für den Diskurs über aktuelle bildende Kunst“ (Nemeczek 2002: 6).

Die *documenta* bietet sich für die von uns beabsichtigte Untersuchung in mehrfacher Weise an. Einmal lässt sich an ihr die Forderung nach „Längsschnittanalysen“ erfüllen (Meyen 2009: 23, 32). Vor allem aber kann man „Medialisierung“ hier auf mindestens zwei Ebenen verfolgen: Zum einen hinsichtlich der *Objekte*, des *Inhalts* und des *Materials* dieser Ausstellungen. Zum zweiten aber wegen ihrer *medialen Präsenz* und *öffentlichen Wahrnehmung*. In beiderlei Hinsicht haben sich im Laufe der Jahrzehnte fortschreitende Prozesse der Medialisierung zugetragen. Schließlich scheint diese inzwischen noch eine weitere, dritte Stufe zu erreichen. Alle drei sollen im Folgenden getrennt voneinander in mehreren Schritten untersucht und damit soll ein weiterer Teil zur Aufarbeitung der Medialisierung hinzugefügt werden. Wir fragen zunächst danach, wie Medien selbst zu Exponaten der *documenta* wurden; und anschließend werden wir darstellen, wie dieser Ausstellung Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit und in den Medien verschafft und zugewandt worden ist, so dass sie schließlich zu einem „Medienereignis“ wurde. Überdies ziehen wir am Ende die retrospektive *Remedialisierung* in Betracht.

Wir stützen uns bei dieser Untersuchung auf mehrere Quellen: Auf die inzwischen umfangreiche *documenta*-Literatur (in der freilich der uns hier interessierende Aspekt bisher nicht eigens oder nur vereinzelt aufgegriffen wurde). Darüber hinaus wurden Primärquellen herangezogen. Dazu gehören Briefe, andere Schriftstücke, Presseauschnitte usw. Diese befinden sich im *documenta*-Archiv in Kassel. Dieses Archiv wurde 1961 auf Initiative Arnold Bodes, des Gründungsvaters der Ausstellung, ins Leben gerufen. Es zählt wegen seines Literatur- und Medienbestands zu den führenden Dokumentationszentren für die Kunst des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Eine seiner Aufgaben bildet die Archivierung der *documenta*-Akten und des in Vorbereitung der Ausstellungen entstehenden Schriftverkehrs. Dieses Archiv wurde vor allem hinsichtlich des Materials zur internen und externen Medien- und Öffentlichkeitsarbeit (PR) durchgesehen. Darunter finden sich beispielsweise Erfahrungsberichte von Mitarbeitern der jeweiligen Pressstellen zu der siebten, achten und neunten *documenta*. Drittens wurden während der zwölften *documenta* Interviews durchgeführt, sowohl mit dem Geschäftsführer Bernd Leifeld und der Pressesprecherin Catrin Seefranz als auch durch eine Fragebogenerhebung beim Mitarbeiterstab der Pressestelle. Die auf diesen Wegen

gewonnen Informationen fließen in die folgende Darstellung ein, ohne dass dies jedoch in jedem Fall vermerkt wird.

2. Gründung, Organisation und Entwicklung der *documenta*

Will man bei der *documenta* im Längsschnitt herausfinden, wie sie einer Medialisierung unterworfen war, so muss man sich zunächst die Abfolge der einzelnen Ausstellungen vergegenwärtigen. Die *documenta* war ein Kind der Nachkriegszeit und wurde geboren aus dem (Nachhol-)Bedarf an künstlerischer Orientierung, den das Dritte Reich unterdrückt bzw. hinterlassen hatte. Der Gründungsvater der Ausstellung war Arnold Bode (1900-1977), selbst Maler, Graphiker und Gestalter. Er hatte 1933 seinen Posten am Berliner Werklehrer-Seminar verloren und von den Nationalsozialisten Berufsverbot erhalten. 1947 beteiligte er sich an der Wiedereröffnung der Kasseler Werkakademie, wo er als Professor für Malerei wirkte. 1954 gründete Bode zusammen mit Kollegen die „Gesellschaft für Abendländische Kunst im XX. Jahrhundert e.V.“, deren Namen bei manchen anachronistische Anmutungen weckte. Aus diesen Wurzeln erwuchs das Vorhaben, das im Jahr darauf zur (ersten) *documenta*-Ausstellung führte (Vgl. Kimpel 1997: 162-180, Wollenhaupt 1994, Sonntag 1999, Wedekind 2006). Sie dauerte vom 16. Juli bis 18. September 1955 in der notdürftig wiederhergestellten Ruine des alten Museum Fridericianum in Kassel. Dazu wurde ein Arbeitsausschuss eingesetzt, in dem der Kunsthistoriker Werner Haftmann entscheidenden Einfluss auf die Konzeption der Ausstellung ausübte. Durch sein Buch „Malerei im 20. Jahrhundert“ (1954), das durch mehrere Auflagen Kanon bildend wurde, hat er die Rezeption der modernen Kunst in der Bundesrepublik Deutschland entscheidend geprägt und insbesondere der abstrakten Malerei den ästhetischen Vorrang verschafft. Davon war auch das Programm der *documenta* geprägt. Dargestellt werden sollte nach den Worten Bodes, „welche Werke, bzw. welche künstlerischen Gesinnungen den Ausgangspunkt für das geben, was wir als Kunst der Gegenwart bezeichnen.“ (zit. nach Buergel 2005: 175). Ursprünglich in Gang kam die Kunstausstellung als eine Begleitveranstaltung zu der für 1955 in Kassel anberaumten Bundesgartenschau, durch die „ein zerschlagenes oder gefährdetes Gemeinwesen erhoben“ werden sollte, wie der seinerzeitige Bundespräsident Theodor Heuß als Schirmherr bei deren Eröffnung sagte (zit. nach Stadtmuseum Kassel 1992: 8).

Der ersten *documenta* sind (bis 2007) elf weitere Ausstellungen gefolgt (eine dreizehnte ist für 2012 in Planung). Zunächst fanden sie (abgesehen von der dritten) in vierjährigem Abstand statt, seit der fünften alle fünf Jahre. Einen Überblick über alle Ausstellungen bietet Tabelle 1.

Die *documenta*-Ausstellungen wurden jeweils im Sommer veranstaltet und hatten eine Laufzeit von gut drei Monaten. Um aber den abgenutzten Begriff „Ausstellung“ zu vermeiden, lancierte Arnold Bode 1963 die Formel vom „Museum der 100 Tage“ (Kimpel 1997: 324f.). Die erste und die drei Folge-Ausstellungen standen unter Bodes Leitung. Dafür, dass er von Anfang an eine periodische Wiederkehr im Sinn hatte, spricht zumindest der handschriftliche Zusatz „Quadriennale“ im zweiten Exposé zur Ausstellung 1955, offensichtlich in Analogie zur venezianischen Biennale gebildet. (Schwarze 2005: 26) Das inhaltliche Programm bis zur dritten *documenta* wurde wesentlich von Werner Haftmann mit verantwortet, der sich danach von ihr zurückzog. Schon für die zweite Ausstellung war die private „Gesellschaft für Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts“ in die „documenta GmbH“ umgewandelt worden, in der die Stadt Kassel als Mehrheitsgesellschafter auftrat. 1963 fand abermals eine Umgründung statt, wonach es nur noch zwei Gesellschafter der öffentlichen Hand gab: die Stadt Kassel und das Land Hessen (vgl. Hoffmann 2005). Damit war die organisatorische und ökonomische Grund-

Tabelle 1: Daten und Zahlen zur *documenta I-XII*

documenta	Jahr	Zeitraum	Künstler	Exponate	Besucher (in Tsd.)	Steige- rung in %	Kosten (DM/Euro)
I	1955	15.07.-18.09.	148	670	130	–	DM 379.000
II	1959	11.07.-11.10.	326	1770	134	3	DM 991.000
III	1964	27.06.-05.10.	298	1414	200	49	DM 2.437.000
IV	1968	27.06.-06.10.	150	1000	207	4	DM 2.146.000
V	1972	30.06.-08.10.	222	1100	220	6	DM 4.664.000
VI	1977	26.06.-02.10.	492	1400	343	61	DM 6.048.000
VII	1982	19.06.-28.09.	167	1000	379	9	DM 7.524.000
VIII	1987	12.06.-20.09.	412	520	474	26	DM 19.689.000
IX	1992	13.06.-20.09.	196	1000	603	26	DM 19.447.000
X	1997	21.06.-28.09.	138	569	629	2	DM 20.400.000
XI	2002	08.06.-15.09.	118	450	651	4	EUR 18.075.000
XII	2007	16.06.-23.09.	113	516	754	16	EUR 26.230.000

Quelle <http://www.documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv/02252/index.html> [31.03.2011]

lage für einen Fortbestand der Ausstellung geschaffen, die sich schon als Markenzeichen und touristischer Magnet für die Stadt Kassel erwiesen hatte.²

1955 waren 670 Exponate gezeigt worden, vier Jahre später waren es bereits 1.770 von 326 Künstlern, verteilt auf mehrere Orte der Stadt. Diesmal wollten die Veranstalter die seit 1945 entstandene zeitgenössische Kunst zeigen. Bei der um ein Jahr verspäteten *documenta 3* sollte wieder ein retrospektiver Blick auf die Entwicklung der Kunst vorherrschen. (Hoffmann 2005: 215) Die vierte Ausstellung 1968 war eine *documenta* des Umbruchs. Zwar stand nochmals Bode an der Spitze, die Auswahl der Werke traf aber – basisdemokratisch dem Zeitgeist der 68er Bewegung entsprechend – ein 26-köpfiges Gremium, der „documenta-Rat“ (Engler 2005: 234). War 1964 noch die Absenz der Pop-Art kritisiert worden, so dominierte diesmal die amerikanische Kunst mit ihren riesigen Formaten und Skulpturen. Man beschränkte sich ausschließlich auf Werke, die in den vier Jahren seit der letzten *documenta* entstanden waren. (Ebd.: 235)

Zu einem tief greifenden Wandel kam es 1972. Mit Harald Szeemann war ein verantwortlicher Kurator bestimmt worden und damit wurde der „Ausstellungsmacher als Autor“ (Mackert 2005: 253) etabliert. Seitdem wird ein Umbruch von der Werk-Präsentation zur (Selbst-)Inszenierung der Ausstellung konstatiert. (Stengel et al. 2007) Das Kuratoren-Prinzip hat man dann für alle folgenden Ausstellungen beibehalten. Zudem wurde mit „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ erstmals eine programmatische Richtung vorgegeben. Als Stilphänomene kamen Hyper- und Fotorealismus, Concept-Art, Happening und Performance hinzu. Um ein Jahr verspätet, bedingt durch organisatorische und finanzielle Probleme, fand die *documenta 6* 1977 statt, kuratiert von Manfred Schneckenburger. Sie war – worauf noch zurückzukommen ist – dem „Stellenwert und Standort der Kunst in einer Mediengesellschaft“ gewidmet („Kunst in der Medienwelt – Medien in der Kunst“). (Lütgens 2005) Präsentiert wurde zum ersten Mal

2 Schon 1959 wurde von den städtischen Gewerbeverbänden in Kassel die Forderung nach regelmäßiger Neuauflage der *documenta* laut, hatte die Kapazitätsauslastung der Hotels doch schon 1955 weit über dem üblichen Jahresdurchschnitt gelegen, vgl. Kimpel 1997: 116f.

aber auch DDR-Kunst. Der Niederländer Rudi Fuchs, der die Leitung der *documenta 7* 1982 übernahm, verzichtete bewusst auf eine theoretische Konzeption. Fortan gab es keine kollektive Mitwirkung mehr, außer bei der Suche einer Findungskommission nach einer möglichst „charismatischen Persönlichkeit“ (Nemeczek 2002: 46) als künstlerischem Ausstellungsleiter. 1987 hatte – als einziger ein zweites Mal – Manfred Schneckenburger die künstlerische Leitung inne. Er wollte mit der *documenta 8* die Hinwendung der Künstler zu gesellschaftlichen Themen dokumentieren (Bippus 2005).

„Vom Körper zum Körper zu den Körpern“ – mit diesem Leitmotiv charakterisierte der belgische Ausstellungsmacher Jan Hoet 1992 den „Erlebnischarakter“ der Kunst auf der *documenta 9*. Die Vielgestaltigkeit der aktuellen Kunstszenen sollte gezeigt werden, ohne systematische Strukturierung und normative Bewertung (Heinrich 2005). Zugleich sollte die Kasseler Topographie das tragende Gerüst der Ausstellung sein. Die *documenta 10* 1997 wurde von Catherine David, erstmals einer Frau, verantwortet. Die Ausstellung umfasste mehrere Retrospektiven, sollte aber vor allem die künstlerische Auseinandersetzung mit politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Problemen dokumentieren. Diese wurden an 100 Tagen von geladenen Gästen aus Wissenschaft, Kunst, Politik und Gesellschaft erörtert und durch die Werke der Ausstellung gleichsam illustriert. Weniger die Malerei als dokumentarische Fotografie und Videokunst traten in den Vordergrund. Jeder Redner hatte 40 Minuten Zeit für ein Statement, das dann ins Internet eingestellt wurde.

Mit dem Nigerianer Okwui Enwezor wurde 2002 bei der *documenta 11* erstmals ein Nicht-Europäer als Leiter gewonnen, der (zusammen mit sechs Co-Kuratoren/innen) die Globalisierung zur Darstellung bringen wollte (Lenk 2005). Vorbereitet wurde die Ausstellung durch mehrere „Plattformen“ (Symposien) in verschiedenen Entwicklungsländern. Nach den Vorstellungen von Roger M. Buergel, dem Schweizer Kurator (mit seiner Ehefrau Ruth Noack), sollte die zwölfte *documenta* vom Publikum gebildet werden, wozu er den Besuchern drei Fragen stellte: „Ist die Moderne unsere Antike?“ „Was ist das bloße Leben?“ „Was tun?“ Unter dem Etikett „Migration der Form“ sollten außerdem Zusammenhänge zwischen Kunstwerken verdeutlicht werden. Erstmals in der Geschichte der *documenta* waren auch Werke aus früheren Jahrhunderten zu sehen.

Tabelle 1 zeigt im Überblick außer den Veranstaltungsdaten der zwölf Ausstellungen auch die wechselnden Zahlen der Künstler und der Exponate (verschiedene Quellen liefern z. T. abweichende Zahlen). Die elfte (2002) und zwölfte (2007) *documenta* präsentierten in beiderlei Hinsicht die wenigsten, die sechste (1977) und achte (1987) die meisten. International am ausgreifendsten war die neunte (1992) mit Teilnehmern aus 43 Ländern (Nemeczek 2002: 8). Insgesamt sind (laut den Katalogen) rund 2.800 *documenta*-Teilnehmer zu nennen (vgl. zusammenfassend Glasmeier/Stengel 2005: 390–399). Anfänglich waren das vor allem die Vertreter der „Klassischen Moderne“. Die meisten Teilnehmer wurden nur ein einziges Mal eingeladen, nur wenige mehrfach. Joseph Beuys war am häufigsten dabei (sieben Mal, auch noch posthum), gefolgt von Pablo Picasso und Gerhard Richter (je sechs Mal) (vgl. Nemeczek 2002: 8).

Außer festen Gebäuden, dem Fridericianum, der Orangerie und dem Bellevue-Schloss, nutzten die Ausstellungsmacher (und Künstler) auch mehr oder weniger andere Plätze und den öffentlichen Raum in Kassel. Dort fanden vor allem Installationen und Aktionen statt. Die Entwicklung der *documenta* spiegelt den tief greifenden Wandel des Kunstbegriffs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und so erstaunt es jedenfalls nicht, dass die Ausstellungen stets von einem kritischen Echo begleitet wurden (Stengel/Scharf 2007). Dieses begann schon bei Bekanntwerden der Pläne, begleitete dann aber erst recht die öffentliche Aufnahme, sei es der Besucher, sei es der zumunftmäßigen Kunst-

kritiker. Auch Konflikte traten immer wieder auf. Mitglieder der gebildeten Teams oder auch eingeladene Teilnehmer zogen sich zurück. 1968 stürmten Vertreter nicht berücksichtigter Kunstrichtungen die Auftakt-Pressekonferenz und entfalteten ein Transparent mit der Aufschrift „Prof. Bode wir Blinden danken Ihnen für diese schöne Ausstellung“ (Engler 2005: 233).

Wie Tabelle 1 dokumentiert, stieg die Besucherzahl der Ausstellungen im Laufe der Jahre an. 1955 waren es 130.000, im Jahr 2007 über 750.000, also mehr als fünf Mal so viel. Die Steigerungsraten waren im Einzelnen unterschiedlich: immens 1964 und 1977, nur bescheiden 1959, 1968, 1982, 1997 und 2002. Beträchtlich angestiegen sind die Ausstellungskosten. Sie betrugen 1955 bei der ersten *documenta* knapp 380.000.- DM, vier Jahre später bereits knapp eine Million DM und bei der folgenden Ausstellung 1964 knapp 2,5 Millionen DM. 1972 gab es einen Etat von 3,5 Millionen DM. 1977 beliefen sich die Kosten auf rund 6 Millionen DM, bei den *documenta*-Ausstellungen 8 bis 11 um die 20 Millionen DM. Nochmals wesentlich mehr erforderte 2007 die *documenta* 12: 18 Millionen Euro (in DM gerechnet etwa doppelt so viel).

Die Kosten für die *documenta*-Ausstellungen mussten im Wesentlichen aus drei Quellen aufgebracht werden: Erstens aus Eigenerlösen durch Eintrittskarten- und Katalogverkauf, zweitens durch Beiträge des Bundes, des Landes Hessen und der Stadt Kassel und drittens aus Spenden bzw. aus Sponsoring. Zur ersten *documenta* 1955 stellten das Land 100.000.- DM, der Bund und die Stadt Kassel je 50.000.- DM zur Verfügung. Diese Beiträge erhöhten sich im Laufe der Jahre beträchtlich, bei der *documenta* 7 waren es eine Million DM durch den Bund und je 1,3 Millionen durch Land und Stadt. Trotzdem entstanden wiederholt Fehlbeträge, die irgendwie beglichen werden mussten. Nach den Worten von Alfred Nemeček „startete bis 1977 jede *documenta* zu spät, zu knapp finanziert, mit zu wenig Personal und mit dem absehbaren Zwang, kurz vor der Eröffnung zu improvisieren – kostete es, was es wollte“ (Nemeček 2002: 28).

Während der Anteil der Zuschüsse und Verkaufserlöse am Budget der *documenta* über viele Jahre konstant blieb (durchschnittlich 50 Prozent Zuschüsse der öffentlichen Hand und 43 Prozent Verkaufserlöse), liegt seit der *documenta* 9 der Anteil der eigenen Erträge aus dem Karten- und Katalogverkauf bei etwa zwei Dritteln. Der finanzielle Ausgleich hängt nicht mehr so sehr von den staatlichen Zuschüssen ab, sondern auch davon, inwieweit es gelingt, das Publikum für den Besuch der Ausstellung zu mobilisieren. Werbung und Öffentlichkeitsarbeit sind damit noch wichtiger geworden. Wegen der Kosten dafür war die Medialisierung der *documenta* abhängig von den verfügbaren Mitteln. Andererseits schuf die Medialisierung auch die Resonanz, die zu höheren Einnahmen führen konnte.

Arnold Bode hatte schon 1955 einen „Werbebrief an die Industrie“ geschrieben und um Spenden gebeten.³ Einige Unternehmen stellten daraufhin Sachspenden bereit. Zur dritten Ausstellung übernahm die Europäische Kulturstiftung die Kosten für die Teilausstellung der Handzeichnungen über 80.000.- DM.⁴ Die Anzahl der Spender stieg zu den folgenden Ausstellungen stark an. Eine Liste verzeichnet 33 Unternehmen, die zwischen 1976 und 1977 für die *documenta* gespendet hatten.⁵ 1982 stand mit 466.000.- DM der höchste Spendenbetrag zur Verfügung. Gleichwohl sank der Anteil, den die Spenden zum Gesamtbudget beitrugen, weil die Kosten beträchtlich anstiegen. In den späteren Jahren haben leistungsbezogene Sponsorenverträge die traditionelle Form von Spenden abgelöst (Hellstern 1993). Zu den Einnahmen, die daraus erzielt wurden, sind allerdings

3 Vgl. Entwurf eines Werbebriefs an die Industrie, d1 Mappe 8, *documenta*-Archiv.

4 Presseberichte, Pressenotizen, d3 Mappe 33, *documenta*-Archiv.

5 Vgl. Pressearbeit – Ablaufplanung, d6 Mappe 50, *documenta*-Archiv.

keine Angaben möglich, weil die documenta-Geschäftsführung diese Zahlen nicht veröffentlicht. Über mehrere Ausstellungen hinweg gab es eine Zusammenarbeit zwischen der *documenta* und der Deutschen Bahn. Zur *documenta 11* übernahm die Bahn die Ausstellung z. B. in ihre Eigenwerbung und stellte zudem einen der vier Veranstaltungsorte, den Kulturbahnhof, unentgeltlich zur Verfügung. Mit der *documenta 9* hielt 1992 auch das gezielte Merchandising in Kassel Einzug, mit Stickern, T-Shirts, Notizbüchern usw. Dadurch fielen Lizenzgebühren an (vgl. Nemeček 2002: 73). Von Beginn an gab es zu jeder *documenta* ein eigenes Logo, das als visuelles Signet der Corporate Identity diente. Zunächst für Plakate, Fahnen und Druckwerke verwendet, zierte das Logo fortan auch die Merchandising-Objekte.

3. Medien als Kunst- und Ausstellungsobjekte

Die erste Ebene, auf der wir von einer Medialisierung sprechen können, betrifft die gezeigten Ausstellungsobjekte und ihre Inszenierung. Als Arnold Bode zusammen mit Werner Haftmann und weiteren Mitgliedern des Arbeitsausschusses 1955 die erste *documenta* veranstalteten, folgten sie noch der klassischen Gliederung der Kunstgattungen Malerei und Skulptur. Gemälde hingen an Wänden, Werke der Plastik waren an den Seiten oder im Raum aufgestellt. Das galt auch noch 1959 und 1964, wenngleich Abteilungen für Druckgraphik (1959) und Handzeichnungen (1964) hinzukamen. Die erhaltenen Fotodokumente zeigen eine klar gegliederte, geordnete Ausstellungsarchitektur, für die Bode selbst verantwortlich zeichnete (Glasmeier/Stengel 2005: 375). Schon 1968 löste sich diese klassische Ordnung auf. Diese Auflösung schritt unter Harald Szeemann 1972 weiter voran, da bis dahin ausgesparte oder noch nicht anerkannte Ideen und Formen einbezogen wurden. Zwar hatte es schon 1955 ein filmisches Begleitprogramm zur *documenta* gegeben, das acht Langfilme und eine größere Zahl von kürzeren Filmen vorsah (Klippel 2005). Aber das blieb ein Zusatz und bildete noch keinen integrativen Ausstellungsteil (Autsch 2007). Erst Harald Szeemann öffnete 1972 das Spektrum und richtete eigene Abteilungen für Politische Propaganda und Werbung ein, auch für eine Filmschau, für Licht und Audiovision. Ein übergreifendes Programm stand aber noch nicht dahinter.

Das änderte sich fünf Jahre später, als Manfred Schneckenburger (geb. 1938), seit 1973 Direktor der Kunsthalle Köln, die künstlerische Leitung der *documenta 6* übernahm. Es handelte sich, so Alfred Nemeček, um eine „Notberufung, die sich als Glücksfall erwies“ (Nemeček 2002: 87). Schneckenburger wollte sich von der vorangegangenen Ausstellung absetzen und „die Spannungsfelder der jüngsten Kunst unter eine einheitliche Perspektive“ fassen: „Thema sind die künstlerischen Entwicklungen der siebziger Jahre: Stellenwert und Standort der Kunst in der Mediengesellschaft“ (Schneckenburger 1983: 143). Damit erhielt die *documenta 6*, eine „akute Witterung auf[nehmend]“ (Nemeček 2002: 62), einen medientheoretischen und medienkritischen Zuschnitt, den der Kurator zusammen mit Lothar Romain entwickelte.⁶ In ihrem Papier vom März 1976 schrieben sie hellsichtig:

„McLuhans Satz ‚Das Medium ist die Botschaft‘ stand einmal als viel belächeltes Mediengespenst im Raum. Inzwischen muß die Parole als Bedrohung ernst genommen werden. Das Erlebnis, eine größtmögliche Zahl von Kommunikationsmitteln zu besitzen, wird eingefangen von der Furcht, am Ende als Opfer zu erliegen. Medienvielfalt schlägt um in Mediendruck.“

6 In einem Interview hat Schneckenburger Klaus Honnert und Evelyn Weiss „eine gewisse Initialzündung“ für das Medienkonzept zugeschrieben. Vgl. Wackerbarth 1977: 123.

Wenn wir uns heute vom Fernsehbild bis zum Reklameplakat von Medien umstellt fühlen, so verbindet sich damit die Herausforderung, ihre Struktur und Wirkungsweise zu erforschen, um den Charakter der einzelnen Vermittlungs- und Kommunikationsformen zu erkennen. Deshalb wächst die geistige Aufmerksamkeit für die Medienfragen: allgemein als Umschlag von Faszination in Unbehagen, im einzelnen besonders im künstlerischen Bereich, als genaueres Erforschen und Experimentieren, als intensives Nachdenken über Möglichkeiten und Bedeutung der Medien. Dies gilt für die traditionell künstlerischen wie für die neu erschlossenen technischen Medien“. (Schneckenburger 1983: 143f.)

In einem Beitrag zum *documenta 6*-Katalog hat Lothar Romain das „Medienkonzept“ der Ausstellung, verstanden nicht als „Theorieanleitung“, sondern als „Handlungsrahmen“, näher erläutert: „Die Integration der massenmedialen Vermittlungsinstrumente sowie die direkte künstlerische Planung auf ihren Einsatz hin“, so schrieb er, „haben den Weg für eine vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit den Bildmedien Foto, Film, Video und Fernsehen im Bereich und unter den Gesichtspunkten der bildenden Kunst geebnet“ (Ebd.: 148). Der eigenständige Charakter der verschiedenen Medien verlange, sie von den klassischen Kunstformen zu trennen. Zugleich öffnete sich der Weg zu einer Entgrenzung von der herkömmlichen Topographie des Museumsstandorts:

„Daß die Video-Abteilung, die einen systematischen wie medienthematischen Überblick über dieses noch junge, im Vergleich zu Foto und Film ‚neue Medium‘ gibt, nicht nur in Kassel stattfindet, sondern auch auf den heimischen Bildschirmen der 3. Programme ausgestrahlt wird, demonstriert die verschiedenen Aufführungsorte einer Mediendocumenta [sic!] und macht zugleich deutlich, welche Bedeutung das Massenmedium Fernsehen für die Bildkunst hat.“ (Ebd.: 148f.)

Wie weit der Medienbegriff hier verstanden, ja wie sehr er über die publizistischen Massenmedien ausgeweitet wurde, geht auch noch aus zweierlei hervor: Zum einen wurde auch das Medium Buch mit einbezogen, und zwar in einer Abteilung über „Künstlerbücher“. Zum anderen schien Lothar Romain eine Generalisierung des Medienbegriffs nicht nur nicht verfehlt, sondern geradezu geboten:

„Der Begriff ‚Medium‘ ist für Foto, Film, Video und Fernsehen selbstverständlich. Geht es also nur um die totale Exekution dieses Begriffs, wenn im Rahmen des d-6-Konzepts auch die klassischen Kunstgattungen wie Malerei, Zeichnung und Plastik als ‚Medien‘ verstanden werden? ... Ob nun ‚Medium‘ oder ‚Gattung‘ – das muß gleich richtiggestellt werden: Die Unterschiede zwischen Malerei und Plastik sollen selbstverständlich nicht per Wortwahl eingeebnet oder gar in einem sogenannten höheren Sinne aufgehoben werden. Der Begriff ‚Medium‘ macht hier deutlich, daß neben den ‚neuen Medien‘ auch das klassische Tafelbild, die Grafik, Plastik usw. mehr und mehr als Vermittlungsträger bzw. -instrumente verstanden werden.“ (Ebd.: 149)

Umgesetzt wurde das Medienkonzept auf der *documenta 6* mit Hilfe eigener Arbeitsgruppen für Fotografie (Klaus Honnef, Evelyn Weiss)⁷, Spielfilm (Ulrich Gregor, Peter W. Jansen), Experimentalfilm (Birgit Hein), Video (Wulf Herzogenrath) und Künstlerbücher (Rolf Dittmar, Peter Frank). Erstmals in einer Kunstaussstellung wurden die Inkunabeln aus 140 Jahren Fotografiegeschichte gezeigt, Präsentationen des Autorenkinos (Kubrick, Scorsese, Visconti oder Truffaut) wurden in ein örtliches Kino ausgelagert, aber der Experimentalfilm hatte seinen Platz im Dachgeschoss des Fridericianums. Videokünstler wie Nam June Paik, Bruce Nauman, Ulrike Rosenbach, Bill Viola und an-

7 Evelyn Weiss und Klaus Honnef, die für Malerei und Fotografie zuständig waren, legten noch am Morgen des Eröffnungstages die Verantwortung für ihre Aussagentheile nieder, weil am Abend vorher eine unvertretbare Umhängung stattgefunden habe, vgl. Kimpel 1997: 208.

dere zeigten die „bahnbrechende Entwicklung [dieses Mediums] zu einem künstlerischen Hilfsmittel...“ (Lütgens 2005: 281). Monitore, Projektionswände und kabinenartige Vorführräume wurden zum Bestandteil der Ausstellung. Die medientechnischen Apparaturen konnten dabei generell eine doppelte Funktion erfüllen: zum einen als bloßes Wiedergabemittel, zum anderen aber auch als Bestandteil des künstlerischen Werks selbst (Ammann 2009: 28ff.). Der Schriftzug „Museum Fridericianum“ im Giebfeld dieses Gebäudes wurde durch Ferdinand Kriwets permanente Laufschrift überschrieben, die das bezeichnete, was darin stattfand (vgl. Abbildung 1). Schließlich konnte man die „Metamorphosen des Buches“ erleben, die sich seit den sechziger Jahren ereignet hatten: „Das Buch wurde, nicht zuletzt durch die Fluxus-Bewegung, zum Objekt künstlerischer Eingriffe, in seinen materiellen Grundlagen erforscht und als Kommunikationsmedium benutzt“ (Ebd.: 278). Außer dem üblichen Katalog erschien zur Ausstellung ein ergänzender alternativ-kritischer Band „Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6“, u. a. mit Interviews mit den dort vertretenen Künstlern (Wackerbarth 1977; vgl. Abbildung 2).

Abb. 1: Eingangsportikus des Museum Fridericianum bei der documenta 6 (1977)

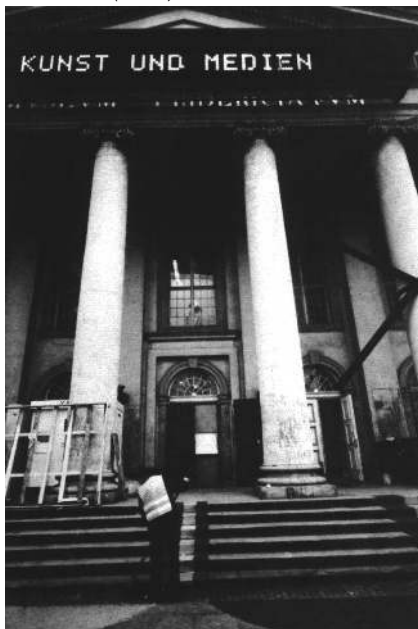


Abb. 2: „Materialien“-Band zur documenta 6



Waren die Ausstellungsmacher 1977, indem „sie die Medienfrage in den Mittelpunkt ihrer Ausstellung rückt[en]...überzeugt von dem Potential, das hier für eine Kunst der Gesellschaft der achtziger Jahre angelegt ist“ (Lothar Romain, zit. nach Schneckenburger 1983: 149), so reagierte die Kunstkritik darauf doch recht kritisch. Das veranlasste Lothar Romain im Rückblick sogar dazu, von „einem mißglückten ersten Gehversuch“ zu sprechen, gleichwohl den Kerngedanken der „Mediendocumenta“ noch einmal zu rechtefertigen:

„Der Begriff ‚Medien‘ soll den Vermittlungscharakter eines Kunstwerks in den Vordergrund stellen und damit die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis Werk und Betrachter. ... Doch mehr und mehr nehmen sich auch die Künstler dieses Themas an, bedenken nicht mehr nur die Materialgerechtigkeit, sondern auch die Mediengerechtigkeit, will sagen, den Vermittlungscharakter und die Vermittlungsmöglichkeiten eines Kunstwerks. ... Die Medienfrage ist dabei nicht zufällig in den Mittelpunkt gerückt, sondern von den Künstlern selbst aufgenommen und als Qualität hochgespielt worden. Sie ist zugleich ein Ordnungsprinzip, das eine wesentliche Ausweitung des Kunstbegriffs gestattet...“ (Romain 1984: 42f.; vgl. dazu auch Rattemeyer 1984b)

Auf die Kritik an der „showsüchtigen“ und „effektsuchenden“ „Mediendocumenta“ reagierte Rudi Fuchs, der Kurator der *documenta 7* (1982), mit einer konträren, „musealen“ Konzeption. Er sagte sich „energisch vom ‚erweiterten‘, in die Medien verflüchtigten Kunstbegriff“⁸ los und verzichtete auf öffentlichkeitswirksame und vermittelnde Maßnahmen. Dies stellte den (noch immer möglichen) Versuch dar, den Autonomieanspruch der Kunst gegen die Usurpation durch die Medien und die Medienlogik zu behaupten. Der Preis dafür waren Exklusivität und eine Abkehr vom Publikum. Zwar stieg die Besucherzahl 1982 gegenüber 1977 weiter an, allerdings nur in bescheidenem Umfang. Mehr Besucher wären vermutlich unter anderen Umständen gekommen, so wie bei der *documenta 8* 1987, die „anknüpfend an die Strategie der *documenta 6*, wieder die große festivalartige Kunstausstellung mit Freizeitwert [propagiert], verbunden mit einem breiten Rahmenprogramm und mit der populären Öffnung für Design, Architektur und andere massenwirksame Medien“ (Lemke 1995: 139). Das Material und die Objekte der Medienkunst waren inzwischen so selbstverständlich geworden, dass Präsentationen dazu gängig wurden, wenn auch weniger programmatisch als exemplarisch. 1987 faszinierten die Video-Installationen von Marie-Jo Lafontaine und Fabrizio Plessi (Schwarze 2005: 129). Die zehnte *documenta* 1997 widmete mit „Hybrid Workspace“ erstmals der Kunst für das Internet einen eigenen Bereich (z. B. die Net-Art Produkte von jodi.org). Okwui Enwezor berief für die *documenta 11* mit Mark Nash wieder einen eigenen Film- und Videoexperten ins Kuratorenteam. Großprojektionen von DVD-Videos verdrängten die kleinen Monitore. Dies weist auf die fortlaufende Einbeziehung medientechnischer Innovationen in die Kunst und die Kunstausstellung hin.

4. Medialisierung durch Werbung, Öffentlichkeitsarbeit und Medienberichterstattung

Wir wenden uns jetzt der zweiten Ebene der Medialisierung der *documenta* zu, d. h. der Frage, wie sie durch Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie durch Werbung in die Medien gelangte und schließlich zu einem „Medienereignis“ gemacht wurde. Infolge der langen Pausen zwischen den einzelnen Ausstellungen gab es für diese Zwecke zunächst keine eigenen organisatorischen Vorkehrungen. Auch fehlten dafür eigene Mittel, wie Herbert von Buttlar, der Sekretär der ersten *documenta*, in einem Schlussbericht nach dem Ende der ersten Ausstellung offen einräumte:

„Da zu Propagandazwecken im Gesamtetat der Ausstellung nur geringe Mittel zur Verfügung standen, muß die Propaganda für die Ausstellung im wesentlichen von Mund zu Mund und durch die vorwiegend sehr anerkennenden und umfangreichen Besprechungen in der Presse des In- und Auslandes betrieben worden sein.“ (zit. nach ebd. S. 39)

8 So Eduard Beaucamp in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, zitiert nach Schneckenburger 1983: 183.

Bemerkenswert ist hieran der altertümliche Sprachgebrauch, ist doch noch von „Propaganda“ die Rede. Aber deutlich wird auch, welche Bedeutung von Anfang an der Presseberichterstattung für den Erfolg der Ausstellung zugemessen wurde.

Die Öffentlichkeitsarbeit der ersten Ausstellungen war maßgeblich von Arnold Bode geprägt, der eine Vielzahl persönlicher Kontakte zu Politikern, Journalisten und anderen Kulturschaffenden unterhielt. Die Initiatoren legten zwar Wert auf ein klares Auftreten nach außen, hatten aber während der ersten Ausstellungen keine Ambitionen, eine bewusste „Markenstrategie“ zu entwickeln, wie dies heute aufgrund der Konkurrenzsituation im Ausstellungssektor angestrebt wird (Höhne/Ziegler 2006). Ein erster Schritt zur Professionalisierung der Öffentlichkeitsarbeit wurde 1963 getan, als man für die Vorbereitung und die Dauer der Ausstellung Alfred Nemecek, einen Feuilletonredakteur der in Kassel erscheinenden „Hessischen Allgemeinen Zeitung“ „auslieh“ und als Sekretär anstellte.

„Er war für die Öffentlichkeitsarbeit und den Kontakt zu den Medien zuständig. Ihm und Bode gelang es, die gesamten PR-Ressourcen der Stadt Kassel für die Unternehmung *documenta 3* zu gewinnen.... In der Tat war ein immenser Werbeaufwand notwendig, um die gewünschten hohen Besucherzahlen zu erreichen. Die modernsten Methoden der Werbung wurden genutzt: von der Dia-Werbung in ausgewählten Kinos bis zu Plakaten an den Autobahnen“ (Hoffmann 2005: 218).

Darüber hinaus richtete man in Verbindung mit dem Kulturwerk Nordhessen einen Vortragsdienst ein, der Volkshochschulen, Verbänden, Parteien und Vereinen angeboten wurde. Ein weiteres Informationsmedium war ein „Bulletin“, das die örtliche Presse über prominente Besucher der *documenta* informierte. An die Presse wurden ferner großzügig Rezensionsexemplare des Ausstellungskatalogs ausgegeben.

Zum ersten Male wurde 1963 auch versucht, sich das Fernsehen nutzbar zu machen, das sich damals in der Bundesrepublik Deutschland durchzusetzen begann (Lemke 1995: 41ff.). Der Hessische Rundfunk produzierte schon in der ersten Ausstellungswoche zwei halbstündige Sendungen, mit denen der Sender insbesondere Zuschauer erreichen wollte, die von der zeitgenössischen Kunst wenig Ahnung hatten und für sie wenig Verständnis aufbrachten. Beispielsweise wurde die noch junge Pop-Art thematisiert. Dieser TV-Präsenz lag eine feste Absprache mit Wolf Hanke und Kurt Mornweg vom HR zugrunde. Aus einem Protokoll vom 11. Dezember 1963 geht hervor, „daß Wolf Hanke ins Kuratorium der *documenta* aufgenommen werden sollte, was die Kooperation von öffentlich-rechtlichem Fernsehen und *documenta* festigen sollte.“ Als außergewöhnlich muss vor allem folgende Absprache gelten:

„Insbesondere sichert er (Hr. Hanke) zu, die *documenta* zu unterstützen, wenn Probleme auftauchen sollten, die der *documenta* in der Öffentlichkeit zu schaffen machen und die durch ein Wort vor der Öffentlichkeit der Fernsehteilnehmer zu bereinigen wären“ (Ebd.: 221).

Das Fernsehen erklärte sich folglich bereit, nötigenfalls seine schützende Hand über die Kunstaussstellung zu halten. Außerdem übertrug der HR mehrere Podiumsgespräche, auch dies ein Sendeformat, um die Meinungsbildung möglichst günstig zu beeinflussen.

Zu den öffentlichkeitswirksamen Aktionen, die im Laufe der *documenta*-Geschichte große Aufmerksamkeit erregten, gehörte 1977 die Bohrung eines Loches und das Versenken eines „vertikalen Erdkilometers“ (in Form eines Messingstabs) durch den Künstler Walter de Maria. Man kann hier geradezu von einem inszenierten „Medienereignis“ sprechen. Zumindest löste diese Installation schon im Vorfeld kontroverse Debatten und eine „ungeheuerliche Voraus-Publizität“ aus (Jappe 1984: 129; vgl. auch d6 Mappe 18, *documenta*-Archiv). Auch die Eröffnung der sechsten *documenta* wurde in-

szeniert. Die Eröffnungsfeier am 24. Juni 1977, die von den Künstlern Joseph Beuys, Nam June Paik und Douglas Davis gestaltet wurde, wurde per Satellit live in die dritten Programme der ARD sowie in weitere europäische Länder, nach Japan, Venezuela und in die USA übertragen (mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes). Pressesprecher Dieter Salaske meinte daraufhin, es

„hätte nahegelegen, auch für die d7 bewusst und gezielt ein mediengängiges Vorlaufspektakel zu erfinden, um ein Zeichen zu setzen, das für die Urlaubspläne 1982 Wirkung versprach. Tatsächlich wurden auch Überlegungen dieser Art im Pressebüro angestellt. Bevor diese jedoch zu einem Ergebnis kamen, einigte sich Rudi Fuchs mit Joseph Beuys darauf, dessen Idee einer sozialen Plastik – Aktion 7000 Bäume: ‚Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung‘ – offiziell als d7-Kunstwerk zu akzeptieren“ (Salaske 1983: 23).

Obwohl die Medien 1977 auf breiter Front in die *documenta* 6 Einzug hielten, gab es noch immer keine organisatorisch ausdifferenzierte Medienarbeit. Erst zur folgenden *documenta* 7 wurden zwei Pressesprecher angestellt, die ihre Aufgabe aber „nebenberuflich nur im Rahmen ihrer hauptberuflichen Abkömmlichkeit und bei unabweisbarer Notwendigkeit“ (ebd.: 5) ausübten. Zur achten Ausstellung wurde dann ein temporäres Büro innerhalb der *documenta*-GmbH mit drei Mitarbeitern eingerichtet, das seine Arbeit drei Monate vor Eröffnung der Ausstellung aufnahm und auch als Pressebüro bezeichnet wurde (vgl. Knierim o. J.). Seitdem verfügte jede *documenta* über ein Büro für Öffentlichkeitsarbeit, das bei jeder folgenden Ausstellung expandierte und immer mehr Mitarbeiter beschäftigte. Darin spiegelt sich, wie die *documenta* immer mehr zu einem kulturellen Großereignis geworden ist.

Zur *documenta* 9 nahm das Pressebüro am 1. Oktober 1991 seine Arbeit auf. So früh war bis zu diesem Zeitpunkt bei keiner *documenta* mit der Öffentlichkeitsarbeit begonnen worden. Angeblich wollte man damit der sich gegen Großausstellungen formierenden öffentlichen Meinung begegnen (Rüscher 1995: 72). Zur *documenta* 10 übernahmen sieben Mitarbeiter die Pressestelle, die neun Monate vor Ausstellungsbeginn ihren Dienst aufnahm. Zur zwölften *documenta* 2007 waren schließlich zehn Mitarbeiter mit Kommunikation, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit betraut. Nach jeder *documenta* ist das Pressebüro aufgelöst und das angesammelte Material im Archiv abgelegt worden. Kontinuität konnte sich folglich in der Pressearbeit nicht entwickeln, jedes Pressteam musste im Rahmen der Vorbereitungen aufs Neue anfangen.

In der ausstellungsfreien Zeit ist heute der Geschäftsführer der *documenta* für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig. Bereits im Juni 2009, also drei Jahre vor dem Start der nächsten *documenta* 2012 (9.6.–16.9.), hat deren Kuratorin, Carolyn Christov-Bakargiev, den Leiter Kommunikation berufen. Professionelle Erfahrung ist ihr wichtig, denn der von ihr berufene Markus Müller hatte diese Aufgabe bereits im Team von Okwui Enwezor bei der *documenta* 11 2002 inne. Zuvor war er Referent für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit am Westfälischen Landesmuseum Münster gewesen.⁹ Im Sommer 2010 wurde der Jahresvertrag mit Markus Müller jedoch nicht verlängert. Ihm folgte die Kunsthistorikerin Kathrin Luz, die das Pressteam der *documenta* 13 leiten wird.

Früher bestand eine enge Verzahnung der ausstellungsbezogenen PR mit derjenigen der Stadt Kassel. Davon sind die Beteiligten jedoch seit Längerem abgekommen, um Autonomie zu gewinnen. Für die Ausstellung ist das vom künstlerischen Leiter bestellte PR-Team zuständig. Der Aufgabenbereich der Abteilung umfasst Öffentlichkeitsarbeit,

9 <http://dirkschwarze.net/2009/06/26/markus-muller-wieder-documenta-pressechef/> [31.1.2011].

Werbung und Marketing. Die Mitarbeiter(innen) handeln eigenständig, d. h. die Stadt Kassel oder das Land Hessen als Gesellschafter der documenta-GmbH haben keinen Einfluss auf die Öffentlichkeitsarbeit der Ausstellung. Selbstverständlich bestehen Synergien mit der Tätigkeit der Kassel Tourist GmbH, einer Tochtergesellschaft der Stadt, die ihrerseits jede Ausstellung in das öffentliche Bewusstsein zu heben versucht.

Die Aufgabengebiete Öffentlichkeitsarbeit, Werbung und Marketing sind bei der *documenta* eng miteinander verknüpft. Eine Abgrenzung zwischen diesen Kommunikationsinstrumenten, die unterschiedliche Zielsetzungen verfolgen, hat es vor allem bei den ersten Ausstellungen nicht gegeben. Die Bezeichnung Pressebüro zeigt, dass die *documenta* in der Vergangenheit Öffentlichkeitsarbeit als Pressearbeit verstand. Jedoch hat sich das Aufgabengebiet immer weiter ausdifferenziert. 2007, bei der *documenta 12*, wurde das Aufgabengebiet der Mitarbeiter in Öffentlichkeitsarbeit und Marketing aufgeteilt. Damit folgte man einer inzwischen üblich gewordenen betrieblichen Praxis. Innerhalb der Öffentlichkeitsarbeit machte die Pressearbeit den größten Teil aus. Der andere Teil entfiel auf die Kommunikation mit Sponsoren und auf redaktionelle Tätigkeiten.

Die documenta-GmbH kann nur eingeschränkt Werbung betreiben, da dafür kein festes Budget vorhanden ist. 1955 standen nur 20.000.- DM zur Verfügung. Damit wurden Informationsbroschüren, ein Ausstellungsplakat sowie Handzettel, die in Kasseler Banken verteilt wurden, als Werbemittel erstellt. Die Broschüren und das Ausstellungsplakat sind die konstanten Werbeaktivitäten der *documenta* geblieben. Zur *documenta 3* lag die Werbung in der Zuständigkeit von Alfred Nemecek, der auch für die Pressearbeit zuständig war. Er entwarf in einem „Grundriss für die Werbung für documenta III“ Vorstellungen für eine effektive Werbekampagne:

„Die Werbung für documenta III hat das Ziel, zum Besuch der Ausstellung anzuregen, die Absichten der Veranstalter kundzutun und eine sachliche Beurteilung der documenta in der Öffentlichkeit vorzubereiten. Es wird angestrebt, mit möglichst geringen Geldmitteln einen möglichst großen Effekt zu erreichen“ (Nemecek 1963). Nemecek richtete die Werbung an drei Zielgruppen aus und plante außerdem zwei Werbephasen: Werbung vor der Eröffnung der *documenta* und während der Ausstellung. Die Zielgruppen waren 1. Fachleute in Museen, Galerien und Universitäten, 2. die Presse sowie Rundfunk und Fernsehen, 3. das kunstinteressierte Publikum im In- und Ausland (vgl. ebd.). Zudem waren die Werbeaktivitäten eng mit denen der Stadt Kassel verbunden.

Zur dritten *documenta* gelang es Arnold Bode und Alfred Nemecek, die gesamten Werberessourcen der Stadt Kassel für die Ausstellung zu gewinnen. In einer Vorschlagsliste für Strategien der Öffentlichkeitsarbeit ist notiert, dass Oberbürgermeister Karl Branner die Meinung vertrat „dass sich zur documenta alle Kräfte, die für die Stadt Kassel Werbung treiben, vereinigen sollen, so dass die gesamte Werbung für Kassel 1964 unter dem documenta-Aspekt stehen könnte“ (Ebd.). Vorgeschlagen wurde außerdem eine gemeinsame Konferenz zwischen der Leitung der *documenta* und den für die Kassel-Werbung verantwortlichen Vertretern der Stadt, in der geklärt werden sollte, welche Mittel der *documenta* zugute kommen sollten. Diese Kooperation setzte sich auch bei den folgenden Ausstellungen fort. So wurde auch zur *documenta 6* die gesamte Werbung der Stadt Kassel auf die Ausstellung konzentriert. 1982 übernahm das Amt für Wirtschaftsförderung und Fremdenverkehr die Werbung für die *documenta 7*.

Heute wird zwischen Werbung für die Stadt Kassel und der Werbung für die *documenta* unterschieden. Die Kassel Tourist GmbH bewirbt das Umfeld der Ausstellung, d. h. Hotels, andere Museen und die örtliche Wirtschaft. Es gibt jedoch gemeinsame

Werbeaktivitäten mit der *documenta*. Zur *documenta 12* richtete die Kassel Tourist GmbH ihre Werbung vollständig auf die Vermarktung der Ausstellung aus. Durch die Zusammenarbeit mit der Deutschen Zentrale für Tourismus (DZT), der Hessen-Agentur und verschiedenen Reiseveranstaltern sollte die Ausstellung national und international deutlicher bekannt gemacht werden. Seit 2005 wurde die *documenta* auf den Pressekongressen der Deutschen Zentrale für Tourismus (DZT) weltweit beworben. Zudem wurden alle *documenta*-Pressemitteilungen über die DZT-Auslandsvertretungen und Vertriebsagenturen verbreitet. Die Tourismus-Zentrale veranstaltete zahlreiche Pressereisen für ausländische Journalisten nach Kassel. 2007 stand die Werbung der DZT unter dem Aspekt der Kultur. Dabei nahm die *documenta* eine zentrale Rolle ein („Kunst und Kulturland Deutschland – Willkommen im Land der *documenta 12*“). Präsenz war auch bei der Internationalen Tourismus-Börse in Berlin angesagt.

Da die klassische Werbung für die *documenta* nur eingeschränkt eingesetzt werden kann, kommt der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit eine hohe Bedeutung zu. Durch Berichte in den Printmedien oder in Radio und Fernsehen kann Aufmerksamkeit bei den potentiellen Besuchern erreicht werden, was sowohl der *documenta* als auch Kassel zugute kommt. Diese Vorteile hatte auch der einstige Kasseler Oberbürgermeister (und spätere Finanzminister) Hans Eichel im Blick, als er 1982 die Ausgaben der Stadt Kassel zur *documenta 7* wie folgt rechtfertigte:

„Die *documenta* bringt unsere Stadt alle fünf Jahre in die Medien der ganzen Welt [...] Wenn wir statt dieser vielen für uns kostenlosen Berichte Anzeigen aufgeben müßten – wir könnten sie gar nicht bezahlen. Außerdem ist bezahlte Werbung längst nicht so wirksam wie eine unabhängige Berichterstattung“ (zit. nach Daniels 2005: 298f.).

Der Pressearbeit wurde bei der *documenta* von Anfang an große Bedeutung zugemessen. Bereits zur ersten Ausstellung 1955 wurde eine Vorbesichtigung für ausgewählte Vertreter von deutschen und ausländischen Zeitungen und Zeitschriften sowie ein Presseempfang veranstalt.¹⁰ Zudem existierte ein Presseverteiler mit 85 Anschriften europäischer und amerikanischer Redaktionen, eine Liste von 20 Kommunikatoren, wie bspw. der Pressestelle der Stadt Kassel, und eine Auflistung Frankfurter Büros von vier Nachrichtenagenturen. Diese Redaktionen und Pressemedien sollten Pressemitteilungen erhalten.¹¹ Weitere Informationen zum Veranstaltungsprogramm, zu Besucherzahlen und Führungen sowie zum Besuch von prominenten Personen gingen an die Kasseler Tageszeitungen, an die Deutsche Presse-Agentur (dpa) sowie an den Hessischen Rundfunk in Kassel. Selbstverständlich wurden auch persönliche Kontakte zu Journalisten aufgenommen und gepflegt. Dies belegt z. B. ein in den Akten vorfindlicher Brief des Sekretärs Herbert von Buttlar an Doris Schmidt, die Feuilleton-Redakteurin der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“:

„Sehr verehrte gnädige Frau! Alle *documenta*-Beflissenen von Kassel senden Ihnen herzliche Grüße mit der bescheidenen Anfrage, ob nicht noch öfters Photos aus der Ausstellung gebracht werden können, wie Ihr großzügiger Plan vorsah, da wir zwar sehr gut Besuch haben, aber doch solche erinnernden Hinweise nichts schaden können...“¹²

10 Vgl. Protokoll der Vorstandssitzung vom 18. April 1955, d1 Mappe 8, *documenta*-Archiv. Vgl. ebd. auch das Protokoll der Vorstandssitzung vom 4. Juni 1955.

11 Vgl. Pressestimmen/-auswertungen verschiedener Zeitungen; Schriftwechsel mit Feuilletonisten, d1 Mappe 7a, *documenta*-Archiv.

12 Brief von Herbert von Buttlar an Doris Schmidt, undatiert, d1 Mappe 8, *documenta*-Archiv.

Die für die Veranstalter unerwartet große Resonanz auf die erste Ausstellung wurde im Wesentlichen darauf zurück geführt, „dass die Presse in so unerwartetem Umfang die Sache der ‚Documenta‘ zu der ihren und unaufgefordert in ausführlichen Besprechungen zu einem öffentlichen Anliegen machte...“.¹³

Die Pressearbeit der *documenta 3* wurde federführend von Arnold Bode und dem Sekretär (Redakteur) Alfred Nemeček gestaltet. Eine neu aufgebaute Pressekarrei mit deutschen und internationalen Zeitungen sollte eine gezielte Unterrichtung der Medien ermöglichen.¹⁴ Ein hektographierter Pressedienst erschien im Vorfeld mit Informationen zu den Ausstellungsvorbereitungen. Außerdem wurden Exklusivartikel angeboten, die nur für das betreffende Organ geschrieben wurden.¹⁵ Zur Eröffnungspressekonferenz wurde ein Pressezentrum mit Schreibmaschinen und einer öffentlichen Fernschreibstelle der Bundespost eingerichtet. Während der Ausstellung gab es wieder ein Bulletin mit Informationen. Zur *documenta 6* wurde zwar eine Pressevorschau zwei Tage vor Eröffnung angeboten. Aber ausgerechnet Manfred Schneckenburger, der die Medien zum Hauptgegenstand der Ausstellung gemacht hatte, verzichtete 1977 auf eine Pressekonferenz mit der Begründung, die Grundlage für Diskussion und Kritik sollte die Ausstellung selbst sein.¹⁶

Zur *documenta 7* waren – wie bereits erwähnt – zwei (nebenberufliche) Pressesprecher für die Pressearbeit zuständig. Ihre erste Aufgabe war die Organisation einer Vorpressekonzferenz. Dadurch sollte in den internationalen Medien die Tatsache verankert werden, dass in absehbarer Zeit in Kassel die siebte *documenta* stattfindet. Im Gegensatz zu dem lockeren Rahmen früherer *documenta*-Pressekonzferenzen, „die auch vom Ablauf her oft schon mehr künstlerische Spontaneität als inhaltliche Information geboten hatten“ (Salaske 1983: 19), sollte der Auftakt der d7-Pressearbeit „professionell verlaufen“. Neu war diesmal auch, dass der Kurator Rudi Fuchs die Künstlerliste, die im Vorfeld streng geheim gehalten wurde, erst auf der Eröffnungspressekonferenz publik machte und somit als Mittel der Inszenierung nutzte. Diese Künstlerliste sorgt seitdem bereits vor der Ausstellung für Spekulationen in der fachlichen Öffentlichkeit und in den Medien.

Um die *documenta* im Ausland bekannter zu machen, entschied sich die Geschäftsführung 1981 zur Veranstaltung von sieben Auslandspressekonferenzen (in São Paulo, Madrid, Kopenhagen, New York, Zürich, Brüssel und Paris) (ebd.: 31). Schätzungen zufolge konnte dadurch der ausländische Besucheranteil um 25 Prozent gesteigert werden (ebd.: 32). Zum ersten Mal wurde zur siebten *documenta* ein Bilderdienst eingerichtet, der Journalisten zur Eröffnungspressekonferenz honorarfreie Fotografien der Exponate zur Verfügung stellte. Außerdem wurden feste Grundsätze zur Akkreditierung der Journalisten festgelegt.

Die *documenta 8* war die erste, die nach der Einführung des privatwirtschaftlichen Rundfunks in Deutschland stattfand. Das Pressebüro offerierte zur Halbzeit der Ausstellung allen privaten Hörfunkstationen ein Telefon-Interview, in dem die Mitarbeiter des Pressebüros eine vorläufige Bilanz zogen. Von 57 kontaktierten privaten Hörfunkanbietern machten elf von dem Angebot Gebrauch (Knierim o. J.).

13 Bericht über eine Ausstellung, d1 Mappe 9, documenta-Archiv.

14 Brief des Sekretärs Nowotny an den Aufsichtsratsvorsitzenden Lauritz Lauritzen v. 12. September 1962, d3 Mappe 69, documenta-Archiv.

15 Vgl. Vorschläge zu einem Grundriss für die *documenta III* v. 8. November 1962 von Alfred Nemeček, d3 Mappe 89, documenta-Archiv.

16 Vgl. Presseveranstaltungen, d6 Mappe 50, documenta-Archiv.

Zur *documenta 10* überstieg der Umfang der insgesamt verschickten Pressemitteilungen die Menge der zur *documenta 9* versandten Informationen um das Dreifache (Keim 1999: 36). Die Presseinformationen wurden in Form eines wöchentlichen Newsletters, der optisch wie ein Ticker gestaltet war, per Fax verschickt. Auf der Internetseite der *documenta* wurde eine Pressedatenbank mit aktuellen Informationen eingerichtet. Zur Eröffnungspressekonferenz konnten sich die Medienvertreter per Fax akkreditieren. Zudem wurden mehrere Servicepunkte in der Stadt eingerichtet, wo Pressekarten abgeholt werden konnten. Die Anzahl der Pressekonferenzen nahm sprunghaft zu. Neben der Eröffnungspressekonferenz wurden drei gemeinsame Konferenzen mit den Hauptsponsoren sowie fünf weitere veranstaltet.¹⁷ Im Ausland fanden Pressekonferenzen in Rotterdam, Stockholm, New York, London, Paris und Turin statt. Zur Eröffnungspressekonferenz erschienen mit 1.800 Journalisten so viele wie noch nie zuvor in der Geschichte der *documenta*. Die Kuratorin Catherine David gab im Laufe der Ausstellungszeit 900 Interviews.¹⁸

Die zehnte Ausstellung war auch die erste *documenta*, die eine eigene Homepage im Internet erhielt. Dadurch erweiterten die Ausstellungsmacher ihre PR-Instrumente und nutzten die interaktiven Möglichkeiten des seit den neunziger Jahren sich entwickelnden Netzes. Darin fand vor der eigentlichen Ausstellungseröffnung bereits eine „virtuelle“ Eröffnung statt.¹⁹ Die im Internet bereitgestellten Vorträge, Performances und Diskussionsrunden wurden täglich von 30.000 Personen verfolgt.²⁰ Zudem wurden zehn Kunstprojekte nur im Internet realisiert. Die entsprechende Seite verzeichnete 14 Millionen Zugriffe. Zum Internetauftritt gehörte 1997 ferner ein breites Serviceangebot. Dieser Internetauftritt war 2007 bei der *documenta 12* noch breiter angelegt und umfasste 19 Bereiche. Eine Möglichkeit der dialogischen Kommunikation fehlte aber noch.

Die *documenta 12* steigerte das Medieninteresse ein weiteres Mal. 3.500 akkreditierte Journalisten nahmen an der Eröffnungspressekonferenz teil, die drei Tage vor dem offiziellen Beginn der Ausstellung veranstaltet wurde. Die Akkreditierung erfolgte im Frühjahr 2007 online. Zur Kontrolle der journalistischen Tätigkeit musste ein Presseausweis eingescannt oder eine Bestätigung der Redaktion mitgeschickt werden. Weiterhin konnte ein Newsletter beantragt werden, der wöchentlich per Email mit Informationen zur Ausstellung, zum Veranstaltungsprogramm, zu den Besucherzahlen sowie mit Einladungen zu Pressekonferenzen zugestellt wurde. Die Pressemappe zur Eröffnung konnte als Datei heruntergeladen werden. Ein festes Instrument waren seit der ersten *documenta* 1955 die Vorbesichtigungen für Journalisten, die dazu dienen sollten, dass bereits vor Eröffnung über die Ausstellung berichtet und damit Aufmerksamkeit erzeugt wurde. Abbildung 3 vermittelt einen Eindruck von dem „Medienrummel“, in dem die Vorbesichtigung zur *documenta 12* 2007 stattfand.

Die Medialisierung, welche die *documenta* im Laufe eines halben Jahrhunderts erfahren hat, lässt sich – wie wir bereits gesehen haben – an mehreren quantitativen Indikatoren ablesen. Die Anzahl der Mitarbeiter im Pressebüro erhöhte sich von drei (1987) auf zehn (2007). Zudem ist deren Professionalisierungsgrad – durch Erfahrungen im Journalismus oder in der Öffentlichkeitsarbeit – heute Grundbedingung. Noch viel eindrücklicher nahm die Zahl der für die Ausstellung akkreditierten Journalisten zu. Diese hat sich um ein Vielfaches erhöht. 1955 waren 35 zur Eröffnungspressekonferenz gekommen (noch ohne formelle Akkreditierung), zur *documenta 5* 1972 waren es insge-

17 Vgl. Pressemitteilungen, d10 Mappe 83a, *documenta*-Archiv.

18 Ebd.

19 Vgl. Pressemitteilung zur Internetseite, d10 Mappe 83a, *documenta*-Archiv.

20 Vgl. Zum Internetauftritt der *documenta* X, d10 Mappe 83a, *documenta*-Archiv.

Abbildung 3: Der Kurator Roger M. Buerger (rechts) bei der Vorbesichtigung der *documenta 12* für die Medien 2007



Quelle: Documenta-Archiv Kassel

samt bereits 2.000. Kriterien zur Akkreditierung wurden zur siebten *documenta* 1982 festgelegt. Davon machten seinerzeit 3.300 Journalisten Gebrauch. Bei der *documenta 10* stieg die Zahl auf 7.800, bei der *documenta 11* auf 15.000 und zur *documenta 12* akkreditierten sich 15.537 Journalisten. Einbegriffen in diese vom documenta-Archiv gelieferten Zahlen sind alle Journalisten aus dem In- und Ausland während der gesamten Ausstellungszeit.

Die *documenta* nutzt auch Kooperationen mit Medien. Von derjenigen mit dem Hessischen Rundfunk war schon die Rede. 1987 wurde die Audiothek der *documenta 8* in Zusammenarbeit mit 14 Rundfunkanstalten realisiert.²¹ Auch zur zehnten Ausstellung schloss die documenta-GmbH Kooperationen mit Medien, die intensiv über die Ausstellung berichteten. Die *documenta 10* hatte drei Medienpartner: den deutsch-französischen Kulturkanal Arte, den Hessischen Rundfunk (HR) und den Westdeutschen Rundfunk (WDR) (Lemke 1995: 43f.). Diese Fernsehanstalten strahlten während der 100-tägigen Ausstellung täglich *documenta*-Clips aus. Außerdem entwickelte die *documenta* das Projekt „documenta meets radio“ mit dem Hessischen Rundfunk. Aufgezeichnet wurden sechs Sendungen mit *documenta*-Künstlern, die auf der Kulturwelle hr2 von Juni bis Mitte September 1997 ausgestrahlt wurden.²² Die Kooperationen mit Arte und dem Hessischen Rundfunk blieben auch zur *documenta 11* und *12* bestehen. Arte berichtete zur zwölften Ausstellung während der gesamten Dauer in seinem täglichen Kulturmagazin und widmete der *documenta* am Vorabend der Ausstellungseröffnung einen Themenabend. Das Kulturradio hr2 übertrug die täglichen „lunch lec-

21 WDR, HR, SWF, NDR, SDR, BR, SR sowie Radio France, KRO Hilversum, JRT Radio Belgrad, RAI Rom und Mailand, Sveriges Riksradio sowie KPFA Berkeley.

22 Drucksachen, Flyer, d19 Mappe 84a, documenta-Archiv.

tures“ der *documenta* und berichtete zudem über die täglichen Aktivitäten im morgendlichen „Kulturplaner“. An jedem Donnerstag sendete hr2 morgens und abends einstündige Beiträge über die *documenta*. Sonntags kamen im Hörfunk-Programm „documenta-Enthusiasten“²³ zu Wort, die nach ihrem persönlichen *documenta*-Erlebnis befragt wurden.

Ferner gab es persönliche Vereinbarungen mit Niklas Maak von der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ und mit Hanno Rauterberg von der Wochenzeitung „Die Zeit“. Beide Journalisten hatten bereits vor der Pressebesichtigung die Möglichkeit, die Ausstellung zu besuchen. Am 6. Juni 2007, sieben Tage vor der offiziellen Eröffnung, erschien das „Zeit-Leben-Magazin“ mit dem Titel „Die Leute von der Documenta halten ihre Kunst streng unter Verschluss – Hier machen sie eine Ausnahme. Die Kunst der Documenta 12 exklusiv auf 28 Seiten“. Auch die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ brachte im Vorfeld eine Sonderbeilage „So wird die documenta – Ein Kurzführer“ (FAZ v. 9.6.2007) heraus und berichtete bereits am 20. Mai 2007 über die Ausstellung.

Die 2008 für die vorliegende Studie befragten Mitarbeiterinnen des *documenta*-Pressebüros nannten die Tageszeitung als das immer noch wichtigste Medium ihrer Öffentlichkeitsarbeit, gefolgt von Fernsehen, Radio, Magazinen, dem Internet und Fachpublikationen. Bei den tatsächlichen Kontakten rangierten jedoch die Fachpublikationen und Magazine vor den Tageszeitungen und dem Fernsehen sowie dem Radio und den Online-Medien. Auf einen reziproken Effekt der Berichterstattung deutet hin, dass rund zwei Drittel der Befragten sagten, dass es sie manchmal ärgere, wenn Dinge falsch oder übertrieben in den Medien dargestellt würden.

5. Resonanzmessung und Evaluation

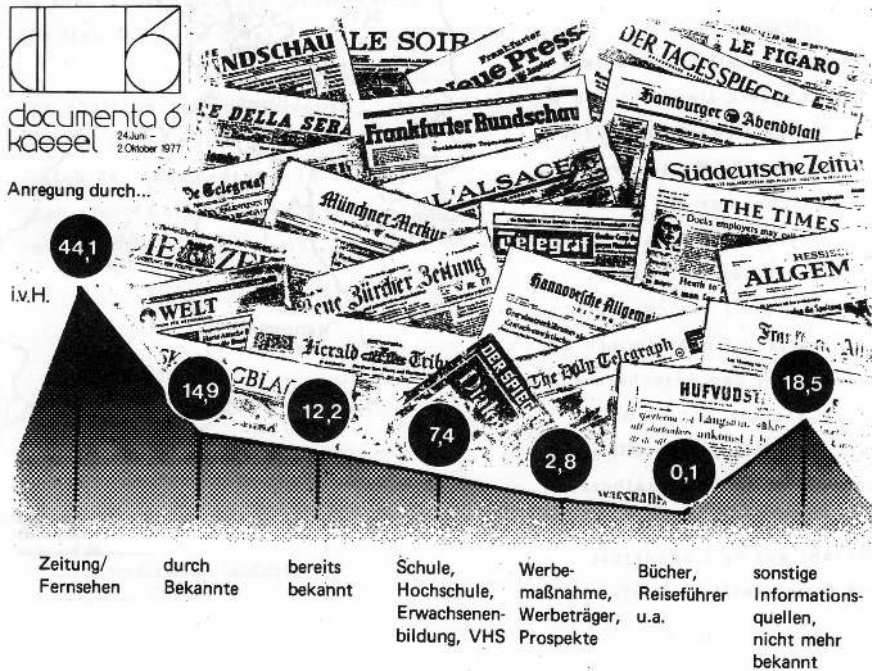
Die Veranstalter der *documenta* haben im Laufe der Zeit auch Untersuchungen in Auftrag gegeben, um das Verhalten der Besucher und die Berichterstattung der Medien zu durchleuchten. Eine erste Auswertung des Presseechos ist zur *documenta 6* festzustellen, eben jener, die sich programmatisch den Medien öffnete. Georg Jappe, selbst Kunstkritiker, analysierte im Auftrag der Ausstellungsleitung die Kritiken, die bis Mitte August 1977 in Tages- und Wochenzeitungen erschienen waren.²⁴ Die Stadt Kassel gab zur gleichen Ausstellung ein Gutachten zum Besucherverhalten in Auftrag (Statistisches Amt und Wahlamt der Stadt Kassel 1977). Ziel der Befragung war es, konkret festzustellen, woher die Ausstellungsbesucher kamen, wie lange die Besucher in Kassel blieben, welche Gründe sie zum Besuch bewegten sowie welche Medien Einfluss auf den Besuch genommen hatten (vgl. Abbildung 4). Bei der Frage nach dem „besonderen“ *documenta*-Exponat nahmen übrigens die Video-Installationen und die Fotografie mit 38,7 Prozent den Spitzenplatz ein.

Zur neunten *documenta* wurde erstmals eine umfassende Wirkungsanalyse durchgeführt. Das Projekt „Evaluation Documenta IX“ leitete der Kasseler Wirtschaftswissenschaftler Gerd-Michael Hellstern. Es bestand aus einer Besucherbefragung und einer Medienresonanzanalyse. Die Analyse hatte das Ziel, die Presseberichterstattung zur *documenta 9* auf ihren Umfang, die Verteilung innerhalb Deutschlands und die Inhalte

23 Pressemitteilung der *documenta* XII: hr2-Kultur als Medienpartner der *documenta*, www.documenta12.de/fileadmin/.../5070606_PMMedienpartner_form_de.pdf [31.03.2011].

24 Vgl. Jappe 1984. Jappe lagen 692 Ausschnitte zwischen März und August 1977 vor, darunter 35 originale Eröffnungsberichte und 51 oft sehr große Resümees. Offenbar machte sich zu Beginn in der Berichterstattung viel Verärgerung über die disparate Fülle, die Pannen und Skandale Luft. Jappe sprach von einer „deprimierenden und beschämenden Lektüre“ (S. 130).

Abbildung 4: Wodurch die Besucher zum Besuch der documenta 6 angeregt wurden



Quelle: Statistisches Amt und Wahlamt der Stadt Kassel 1977: 9.

hin zu untersuchen. Zur *documenta 10* kooperierte die documenta-GmbH mit der Universität Kassel. Unter der Leitung von Hellstern wurden eine Reihe kleinerer Untersuchungen zum Management, Marketing und zu den Wirkungen der *documenta* initiiert. Solche Untersuchungen werden seitdem kontinuierlich fortgeführt. Noch die Auswertungen zur *documenta 12* 2007 haben deutlich gemacht, dass Beiträge in Tages- und Wochenzeitungen die Hauptinformationsquelle für die Besucher der Ausstellung darstellten. Eine große Rolle spielen außerdem frühere Besuche der *documenta*. Diese haben sich bei *documenta 12* als wichtigstes Motiv gezeigt, die Ausstellung zu besuchen. Das Fernsehen hat als Informationskanal an Bedeutung verloren. Es ist von 2002 bis 2007 von der dritt- zur viertwichtigsten Informationsquelle geworden.²⁵ Die Nutzung der Informationsquellen steht im Zusammenhang mit dem überdurchschnittlich hohen Bildungsgrad des Ausstellungspublikums. Der größte Teil der *documenta*-Besucher hat einen Hochschulabschluss (1997: 47 %; 2007: 70 %), gefolgt von Abitur (ohne Studium) (1997: 37 %; 2007: 20 %). Lediglich 16 Prozent (1997) bzw. 10 Prozent der Besucher (2007) hatten Hauptschulabschluss oder die Mittlere Reife.²⁶

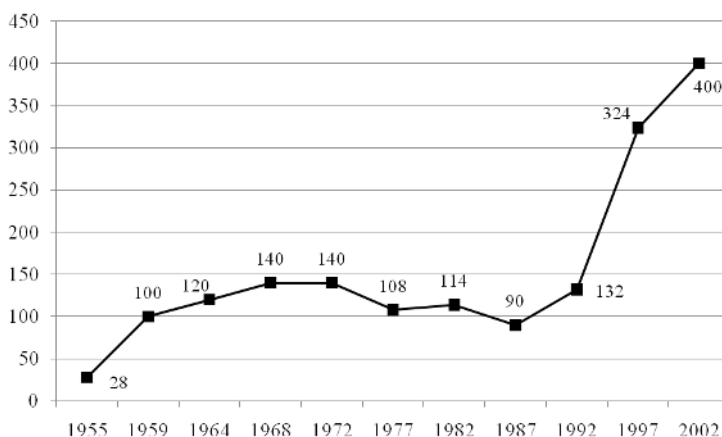
25 Gerd-Michael Hellstern: Evaluation zur documenta IX. Auswertung der Eingangsbefragung. Kassel 1993, documenta-Archiv. Angaben zur documenta 12 dankenswerterweise von Hellstern persönlich.

26 Ebd.: 27; Ergebnisse 2007 direkt vom Autor.

Eine weitere Ergebniskontrolle erfolgt über das Sammeln von Zeitungsausschnitten. Heute befinden sich im *documenta*-Archiv 250.000 ausgeschnittene Pressebeiträge sowie archivierte Hörfunk- und Fernsehausschnitte.²⁷ Bereits zur ersten *documenta* finden sich im Archiv rund 700 Presseauschnitte, die von Januar 1954 an gesammelt wurden. Allerdings sind Urheber und Kriterien dieser Dokumentation nicht ersichtlich. Zur *documenta 3* wurde das Clipping von der Pressestelle der Stadt Kassel einem professionellen Dienst übertragen und auf die internationale Berichterstattung ausgeweitet.²⁸ Das Clipping durch einen professionellen Dienst wurde in der Folgezeit während aller Ausstellungen beibehalten.

Auf der Basis des Archivs kann man auch den relativen Umfang der Berichterstattung über die *documenta*-Ausstellungen zu berechnen versuchen (Abbildungen 5 und 6).

Abbildung 5: Indizierte Entwicklung der Presseberichterstattung
(Anzahl der Berichte) in Prozent



Als Basis für die Berechnung des Index wird die *documenta 2* (ca. 2.500 Presseberichte) angesehen (= 100 %). Danach blieb die Presseberichterstattung über die Ausstellungen in den ersten 30 Jahren auf einem relativ konstanten Niveau, ja nahm sogar eher etwas ab. Dagegen ist zur *documenta 10* ein erheblicher Anstieg festzustellen, der 2002 noch einmal übertroffen wurde (Vervierfachung gegenüber 1959).

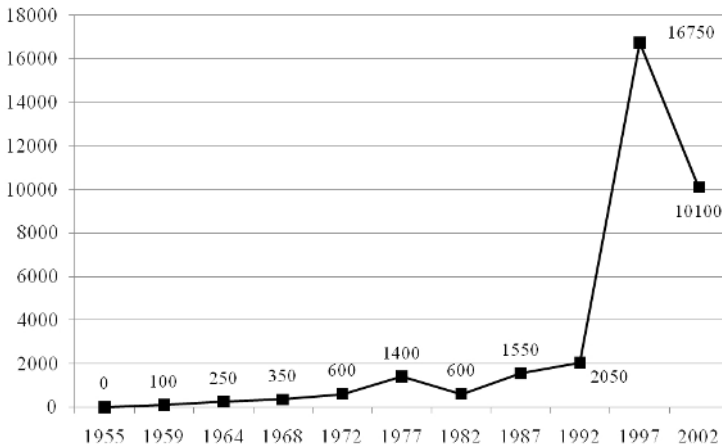
Ausgehend von zwei Sendungen 1959 (= 100 %) zeigt die Auszählung der *documenta*-Fernsehberichterstattung nach Sendeminuten, dass deren Umfang zunächst ebenfalls nur in bescheidenem Umfang zunahm. Eine erste deutliche Steigerung brachte die „Mediendocumenta“ 1977 aufgrund ihrer TV-Eignung: „Sie sorgte für eine ausgesprochen ‚telegene‘ Ausstellungsinszenierung, deren durch die Ausstellungsmacher gesetzten Akzente sich so auch in der Sonderberichterstattung zur *documenta 6* wiederfanden“

27 Gegenwärtig läuft im *documenta*-Archiv ein umfangreiches Digitalisierungsprojekt. Alle Presseartikel, Videomitschnitte und Fotografien des Archivs sollen künftig online zur Verfügung stehen.

28 Vgl. Korrespondenz der städtischen Pressestelle mit dem Pressebüro Argus v. 2. Mai 1963, d3 Mappe 32, *documenta*-Archiv.

(Lemke 1995: 138). Erst die *documenta 8* erhielt (nach der wenig telegenen *documenta 7* 1977) im Jahr 1982 wieder ein ähnlich großes, ja sogar etwas größeres TV-Interesse. Alles bis dahin Erreichte wurde dann jedoch 1997 von der *documenta 10* übertroffen, deren Präsenz im Fernsehen sich im Vergleich zu den vorangegangenen Ausstellungen vervielfachte. 2002 nahm diese dann wieder ab.

Abbildung 6: Indizierte Entwicklung der Fernsehberichterstattung (Anzahl der Sendungen) in Prozent



Basis: 1959 = 100 %

6. Eine dritte Medialisierung?

Ziel dieses Beitrags war es bisher, am Beispiel der Kasseler *documenta*-Ausstellungen eine doppelte Medialisierung zu beschreiben, d. h. einen für die (Kultur-)Geschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts signifikanten Prozess. Mittlerweile jedoch zeigen sich Indizien für einen weiteren, wenn man so will: dritten Schub der Medialisierung. Diesen kann man als historische „Remedialisierung“ bezeichnen. Damit sind die Bemühungen gemeint, die *documenta*-Ausstellungen medial zu rekonstruieren, wobei Material der ersten (und auch der zweiten) Ebene wieder aufgegriffen wird. Dies ist inzwischen unter Einsatz mehrerer und unterschiedlicher „Medien“ geschehen. Grasskamp hat das 1991 für die erste *documenta* getan und den damaligen Rundgang im Museum Fridericianum in einer Dokumentation 30 exemplarischer Ausstellungen des 20. Jahrhunderts nachgestellt. Schon drei Jahre vorher war in einer Ausstellung der Berlinischen Galerie zu den bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts die *documenta 2* in reduzierter Form wieder präsentiert worden (Winkler 1988).

Im Jahr 1997 edierte das Kasseler Documenta-Archiv zusammen mit der Stadt Kassel und dem City Information System (CIS) eine CD-ROM zu vier Jahrzehnten Ausstellungsgeschichte. 1995, zum vierzigsten „Geburtstag“, erschien eine Foto-Dokumentation der ersten *documenta* in Buchform, der entsprechende Bände (bisher) zur zweiten, dritten und vierten *documenta* gefolgt sind (Kimpel/Stengel 2000, 2005, 2007). Schließlich bot sich 2005 der fünfzigste Jahrestag der ersten *documenta* für eine Remedialisierung.

rung an. Ein 17 Meter langer Lastzug, das *documenta mobil*, fuhr durch elf deutsche Städte, um die Geschichte der *documenta* zu präsentieren. Sein Kernstück war ein interaktiver Tisch, der Entwicklungsstufen, Stationen und Werke der Ausstellungen visualisierte. Die Idee, 50 Jahre *documenta* durch die Darstellung von 50 gezeigten Werken zu spiegeln, verwirklichte Schwarze (2005) anhand des Nachdrucks von Beiträgen, die zuerst als Artikelserie in der „Hessischen/Niedersächsischen Allgemeinen“ erschienen waren. 2005 wurde auch eine aus zwei Teilen bestehende Jubiläumsschau „50 Jahre documenta“ veranstaltet, der eine Teil unter dem Titel „archive in motion“, der zweite hieß „Diskrete Energien“ (Glasmeier/Stengel 2005). Die Schau wurde nicht nur in Kassel gezeigt, sondern auch in Brüssel, Salamanca, Warschau und mehreren Plätzen in Südostasien. Die Absicht dabei war folgende:

„Während in *archive in motion* die elf documenta-Ausstellungen einzeln gewürdigt und vornehmlich in ‚imaginären Museen‘ aus Fotografien und Filmaufnahmen präsentiert werden, zeigt dieser zweite Teil die Beute einer mehr oder weniger erfolgreichen Jagd nach den verlorenen Schätzen, den Originalen, die sich nach den einzelnen documenta-Ausstellungen auf den Weg in die Welt machten, in Museen, Galerien, bei den Künstlerinnen und Künstlern verblieben oder sich einfach in Luft auflösten.“ (Glasmeier/Heinrich 2005: 7)

„*Archive in motion* zeigt die Höhepunkte der einzelnen documenta-Ausstellungen in Abbildungen. Sie ist also auf Erinnerung ausgerichtet, und diese findet ihre Form in den entsprechenden Medien Fotografie oder filmisches Dokument. Erinnerung meint hier nicht nur kunsthistorische Vergewisserung oder Auffrischung, sondern vor allem durch die ‚kollektive‘ oder kulturelle Erinnerung, in der sich bestimmte documenta-Werke oder -Inszenierungen nach Augenschein der Besucherinnen und Besucher oder durch mediale Aufbereitung als stereotype Wiederholung, kritische Berichterstattung oder Skandalisierung festgesetzt haben. Denn eines ist gewiss: die Institution *documenta* ist im Ausstellungswesen der wohl potenteste Erinnerungsproduzent.“ (Ebd.)

Weitere Schritte in diese Richtung sind von den in Gang gebrachten Bemühungen um die Archivierung von Medienkunst zu erwarten (www.mediaartbase.de). Dazu gehört auch die Digitalisierung des *documenta*-Archivs (www.documentaarchiv.stadt-kassel.de).

Wie man sieht, zieht die in der (Post-)Moderne zunehmende Historisierung auch eine fortschreitende (Re-)Medialisierung nach sich bzw. auch die Historisierung orientiert sich an den Spielregeln der Mediengesellschaft. Im September 2009 fand in Turin in Vorbereitung auf die *documenta 13* im Jahr 2012 ein zweitägiges Symposium statt. Alle Kuratoren waren eingeladen und referierten über ihre Ausstellung – bei den inzwischen Verstorbenen übernahm das ein Wissenschaftler oder ein anderer Kurator „in Vertretung“. Auch dieses Symposium war als Presseveranstaltung angekündigt worden und rief einen großen Andrang von Journalisten herbei.

7. Fazit

Mit der „Entdeckung“ und Einbindung von „Medien“ in die Präsentation der Ausstellungen folgten die „Macher“ der *documenta* seit den 1970er Jahren einer Entwicklung der Kunst, deren Protagonisten die Medien ihrerseits als ästhetische Objekte „ent-

deckt“ hatten und nutzen.²⁹ Dabei kam ein weiter Medienbegriff zur Geltung, der zwar die herkömmlichen publizistischen Medien der Massenkommunikation (Buch, Presse, Hörfunk, insbesondere aber das Fernsehen und heute das Internet) mit einschließt, aber über deren Grenzen hinausreicht oder sie ganz aufhob. Der Umgang der Künstler und Ausstellungsmacher mit den „Medien“ unterscheidet sich allerdings grundlegend von dem der Journalisten oder der primären Medienproduzenten. Sie folgen häufig einem medienkritischen Impuls und unterwerfen die Medien einem selbstreflexiven Prozess. Dieser kann zudem in doppelter Weise zum Ausdruck kommen: zum einen in den jeweiligen künstlerischen Objekten und Darstellungen, zum anderen durch das Arrangement des Ausstellungskonzepts. Es liegt eine gewisse Paradoxie in der multiplen Medialisierung in dem hier betrachteten Bereich des kulturellen Lebens. Auf der ersten Ebene herrscht eine eher medienkritische Perspektive, die aus dem Zweifel und der Skepsis am Bildoptimismus resultiert. Doch auf der zweiten Ebene kann sich die *documenta* als Kunstausstellung der Medienlogik und den medialen Erfolgsbedingungen nicht entziehen, ja sie muss sich diese sogar aneignen (was aus ihr ein medialisiertes Phänomen gemacht hat). Auf der dritten Ebene schließlich ist die Remedialisierung ein Teil der sich in modernen Gesellschaften immer weiter ausbreitenden medialen Gedächtniskultur.

Primärquellen

Documenta-Archiv Kassel
www.documentaarchiv.stadt-kassel.de

Literatur

- Ammann, K. (2009): *Video ausstellen. Potentiale der Präsentation*. Bern: Peter Lang
- Autsch, S. (2007): Filmkunstschau, Filmfestival, Plattform und Passage. Anmerkungen zum Film zwischen Inszenierung und Internationalität auf der *documenta*. In: Stengel, K., Radeck, H. & Scharf, F. (Hrsg.), a.a.O., S. 89-104.
- Bippus, E. (2005): Die *documenta 8*. Versuch eines kritischen Diskurses. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S. 317-324.
- Buerger, Roger M. (2005): Der Ursprung. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S.173-179.
- Daniels, D. (2005): *documenta 7* – eine Erzählung. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S.297-306.
- Documenta 6*. [Ausstellungskatalog] (1977). 3 Bde. Kassel: Dierichs.
- documenta GmbH* (Hrsg.) (1987): *Katalog zur documenta VIII*. Kassel.
- Dohle, M. & Vowe, G. (2006): Der Sport auf der „Mediatisierungstreppe“? Ein Modell zur Analyse medienbedingter Veränderungen des Sports. *Medien und Erziehung* 50 (6), 18-28.
- Engler, M. (2005): Götterdämmerung. Die *documenta* in Zeiten des Umbruchs. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S. 233-242.
- Fischer, H. (Hrsg.) (2005): *Covering the Real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans*. Köln: DuMont.
- Glasmeier, M. & Heinrich, B. (2005): Zur Ausstellung oder Entwurf eines neuen „Museo del discreto“. In: Glasmeier, M. (Hrsg.), *Diskrete Energien/Discreet Energies*. Göttingen: Steidl, S. 7-11.
- Glasmeier, M. & Stengel, K. (2005): *Archive in motion. Documenta-Handbuch. 50 Jahre/Years documenta 1955-2005*. Göttingen: Steidl.

29 Diese Entwicklung hat – jenseits der *documenta* – inzwischen auch zu einschlägigen Einzelausstellungen geführt. Exemplarisch seien hier genannt Fischer 2005 (Ausstellung Basel 2005) und Michalka 2010 (Ausstellung Wien 2010).

- Grasskamp, W. (1991): Documenta – Kunst des 20. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955. In: Klüser, B. & Hegewisch, K. (Hrsg.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Ausstellungen dieses Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Insel Verlag, S. 116-125.
- Heinrich, B. (2005): *documenta 9*. Eine Unterhaltungsmaschine? In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S. 335-342.
- Hellstern, G.-M. (1993): Die documenta: Ihre Ausstrahlung und regionalökonomischen Wirkungen. In: H. Häußermann & W. Siebel (Hrsg.), *Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte*. (= Leviathan Sonderheft 13) Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 305-324.
- Hjarvard, S. (2008): The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change. In: *Nordicom* 2008 (2), S. 105-134.
- Höhne, S. & Ziegler R. P. (Hrsg.) (2006): „Kulturbranding?“ *Konzepte und Perspektiven der Markenbildung im Kulturbereich*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.
- Hoffmann, J. (2005): *documenta 3*. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., a.a.O., S. 211-221.
- Jappe, G. (1984): Die Methoden – Wo sind sie? Eine Dokumentation der Kritiken der documenta 6. In: V. Rattemeyer (Hrsg.), *documenta* (1984a), S. 129-149.
- Keim, C. (1999): Ansatzpunkte zur Erfolgskontrolle von PR-Maßnahmen. Eine Medienresonanzanalyse der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit der documenta 10. Diplomarbeit Kassel.
- Kepplinger, H. M. (2002): Mediatization of Politics: Theory and Data. In: *Journal of Communication* 52, 972-986.
- Kepplinger, H. M. (2008): Was unterscheidet die Mediatisierungsforschung von der Medienwirkungsforschung? In: *Publizistik* 53, 326-338.
- Kimpel, H. (1997): *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont
- Kimpel, H. & Stengel, K. (1995): *documenta 1955. Eine internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen: Edition Temmen.
- Kimpel, H. & Stengel, K. (2000): *documenta 2 – 1959. Eine internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen: Edition Temmen.
- Kimpel, H. & Stengel, K. (2005): *documenta 3 – 1964. Eine internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen: Edition Temmen.
- Kimpel, H. & Stengel, K. (2007): *documenta IV. Eine internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*. Bremen: Edition Temmen.
- Klippel H. (2005). Der Abglanz der Moderne. Das Filmprogramm der ersten *documenta*. Eine Recherche. In Glasmeier, M. & Stengel, K. a.a.O., S. 86-90.
- Knierim, A. (o. J.): 16 Tage Pressebüro. Eine Bilanz. D8 Mappe 23a, *documenta-Archiv* (unveröff. Bericht).
- Krotz, F. (2007): *Mediatisierung. Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS-Verlag.
- Lemke, Inga (1995): *Documenta-Dokumentationen. Die Problematik zeitgenössischer Kunst im Fernsehen – aufgezeigt am Beispiel der documenta-Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 1955-1987*. Marburg: Jonas Verlag
- Lenk, W. (2005): Die erste postkoloniale *documenta*. In: Glasmeier, M. & Stengel, K., S. 375-387.
- Lütgens, A. (2005): „Diese Mediengesellschaft ist Medienwirklichkeit, ist Erstellung der Realität. Vergegenwärtigung der documenta 6. In: Glasmeier, M. & Stengel, K. a.a.O., S. 274-285.
- Lundby, K. (Hrsg.) (2009): *Mediatization. Concept, Changes, Consequences*. New York: Peter Lang.
- Mackert, G. (2005): Sich einrichten im Widerspruch. Harald Szeemanns *documenta*. In: Glasmeier, M. & Stengel, K. a.a.O., S. 253-262.
- Mazzoleni, G. & Schulz, W. (1999): „Mediatization“ of Politics. In: *Political Communication* 16, S. 247-261.
- Meyen, M. (2009): Medialisierung. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 57, S. 23-38.
- Michalka, M. (Hrsg.) (2010): *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Nemeczek, A. (1963): Vorschläge zu einem Grundriss der Werbung für *documenta III* vom 8. November 1963, d3 Mappe 89, *documenta-Archiv* (unveröff. Text).

- Nemeczek, A. (2002): *documenta. Wissen 3000*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Pontzen, D. (2006): *Nur Bild, BamS und Glotze? Medialisierung der Politik aus Sicht der Akteure*. Hamburg: Lit Verlag
- Rattemeyer, V. (Hrsg.) (1984a): *documenta. Trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?* Kassel: Johannes Stauda Verlag.
- Rattemeyer, V. (1984b): Kunst und Kunstvermittlung am Beispiel der documenta. Ergebnisse einer internationalen Tagung in Kassel. In: Ders. (Hrsg.), *documenta* (1984a), S. 155-228.
- Reinemann, C. (2010): Medialisierung ohne Ende? Zum Stand der Debatte um Medieneinflüsse auf die Politik. In: *Zeitschrift für Politik* 57, S. 278-293.
- Romain, L. (1984): Die documenta – Frage nach dem Medium. Anmerkungen zu einem mißglückten ersten Gehversuch der d 6. In: V. Rattemeyer (Hrsg.), *documenta* (1984a), S. 41-46.
- Rüscher, B. (1995): *Kunst in den Schlagzeilen. Eine Untersuchung der Pressearbeit der Dokumenta IX*. Magisterarbeit Universität Münster.
- Salaske, D. (1983): Das Pressebüro der documenta VII. Ein Tätigkeits- und Erfahrungsbericht verfasst im Auftrag der Geschäftsführung der documenta GmbH Kassel, documenta-Archiv, unveröff. Bericht.
- Schäfer, M. S. (2008): Medialisierung der Wissenschaft? Empirische Untersuchung eines wissenschaftssoziologischen Konzepts. In: *Zeitschrift für Soziologie* 37, S. 206-225.
- Schneckenburger, M. (Hrsg.) (1983): *documenta. Idee und Institution. Tendenzen, Konzepte. Materialien*. München: Bruckmann.
- Schulz, W. (2004): Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept. In: *European Journal of Communication*, 19, S. 87-101.
- Schwarze, D. (2005): *Meilensteine. 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar.
- Sonntag, D. (1999): *Zugriff auf die Moderne. Fallstudien zu Kunstwissenschaft und Kunstausstellung um 1950*. Diss. Berlin.
- Stadtmuseum Kassel (Hrsg.) (1992): *Die Stadt im ersten Jahr der documenta*. Kassel: Stadtmuseum.
- Statistisches Amt und Wahlamt der Stadt Kassel (Hrsg.) (1977): *documenta 6. Besucherbefragung Sommer 1977 – im Museum Fridericianum – in der Orangerie*. Kassel: Statistisches Amt und Wahlamt.
- Stengel, K., Radeck, H. & Scharf, F. (Hrsg.) (2007): *Documenta zwischen Inszenierung und Kritik*. Hofgeismar: Evangelische Akademie.
- Stengel, K. & Scharf, F. (2007): Stationen der documenta Kritik. In: Stengel, K., Radeck, H. & Scharf, F. (Hrsg.), a.a.O., S. 135-156.
- Strömbäck, J. (2008): Four Phases of Mediatization: An Analysis of the Mediatization of Politics. In: *Harvard Journal of Press/Politics* 13, S. 228-246.
- Vowe, G. (2006): Mediatisierung der Politik? Ein theoretischer Ansatz auf dem Prüfstand. In: *Publizistik*, 51, S. 437-455.
- Wackerbarth, H. (Hrsg.) (1977): *Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag.
- Wedekind, G. (2006): Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der documenta als Antwort auf „unsere deutsche Lage“. In: Doll, N., Heftrig, R., Peters, O. & Rehm, U. (Hrsg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 165-181.
- Wilke, J. (2007): Mediatisierung im Wissenschaftssystem? Beobachtungen aus dem Innenleben einer Universität. In: Möhring, W., Schütz, W. J. & Stürzebecher, D. (Hrsg.), *Journalistik und Kommunikationsforschung. Festschrift für Beate Schneider*. Berlin: Vistas, S. 13-22.
- Winkler, K. (1988): *II. documenta '59 – Kunst nach 1945, Kassel 1959. Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Berlin: Nicolai.
- Wollenhaupt, U. (1994): *Documenta 1955. Eine Ausstellung im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um die Kunst der Avantgarde 1945-1960*. Frankfurt/M.: Peter Lang