

LITERATUR ALS THEMENFELD UND EXONAT DER DOCUMENTA-GESCHICHTE

Einleitung

Der vorliegende Beitrag^{*} thematisiert eine Reihe von Beispielen, mit denen das Verhältnis von Werken der Literatur (Belletristik, Lyrik, Theater) zu Werken der Bildenden Kunst¹ im modernen bzw. zeitgenössischen Ausstellungskontext historisch beschrieben werden soll. Die Geschichte der documenta bietet sich hierfür nicht nur aufgrund der Materialfülle an, welche natürlich keinesfalls auszuschöpfen ist: mit jenen documenta-Exponaten, welche belletristische, lyrische, dramatische oder philosophische Texte visualisiert haben, ließe sich bedenkenlos ein Literaturmuseum von beachtlichem Ausmaß bestücken, obgleich keine der bisherigen elf documenta-Ausstellungen Literatur je zu ihrem eigentlichen Leitthema gemacht hat. Die klassisch-humanistische Gedankenfigur von „*ut pictura poesis*“², die in der frühen Moderne eher abgelehnt oder verdrängt wurde, hat aber in den letzten 50 Jahren in der Abfolge unterschiedlicher Ausstellungskonzeptionen der documenta eine erstaunliche Wandlungs- und damit Überlebensfähigkeit bewiesen. Dies war insbesondere immer dann der Fall, wenn Vermittlungs- und Interpretationskonzepte der zeitgenössischen Kunst einen „Hang zum Gesamtkunstwerk“ besaßen oder zumindest einen betont interdisziplinären Ansatz postulierten. Die hier verwendeten Beispiele sollen somit auch Aufschluss darüber geben, inwiefern sich die Thematisierung von Literatur auf Kunstausstellungen in kuratorische bzw. inszenatorische Strategien fügt.

* Für Hilfestellungen und zahlreiche Anregungen gilt mein aufrichtiger Dank Karin Stengel. Der vorliegende Beitrag resultiert aus einer fruchtbaren Zusammenarbeit und Gedankenaustausch des documenta-archivs mit Sabiene Autsch, der hierfür gleichsam herzlichst gedankt sei.

- 1 Zu dieser thematischen Schnittstelle s. ausführlicher das Themenheft „Kunst und Literatur“, Kunstforum International, Bd. 140, April-Juni 1998.
- 2 Zu diesem humanistischen Topos Alessandro Conti: „Die Entwicklung des Künstlers – Die Kunst als Sprache“, in: Salvator Settim (Hg.): Italienische Kunst eine neue Sicht auf ihre Geschichte, München 1991, S. 93-226, hier S. 136ff.

Mit Blick auf die letzte documenta (2002) zeigte sich sogar, dass ein vorläufiger Höhepunkt in der Tendenz erreicht wurde, dass bildende Künstler verstärkt auf literarische Texte zurückgreifen. Der literarische Fundus der jüngsten documenta-Kunst reichte von der indischen Vedanta (Adrian Piper), über Klassiker wie Homer (Isaac Julian, Joan Jones), William Blake (Cerith Wyn Evans), die Brüder Grimm (Ecke Bonk), Italo Svevo (William Kentridge), bis hin zu modernen amerikanischen Autoren wie Ralph Ellison (Jeff Wall) und James Baldwin (Glenn Ligon). Schließlich wartete die letzte Kasseler Kunstmeldeausstellung sogar mit einem regelrechten Literaturmonument auf: Thomas Hirschhorns Monument für den französischen Philosophen und Dichter George Bataille. Die Frage, welche Motive für die Fülle von „Literaturillustration“ bzw. für künstlerische Literatur-Inszenierung im Jahre 2002 bestanden haben, kann ohne den historischen Prozess zweifelsfrei nicht beantwortet werden, so dass erst zu einem späteren Zeitpunkt hierauf zurückzukommen ist.

Literatur als Analogiesetzung und Komplement der Bildenden Kunst: die frühen documenta-Ausstellungen

Die Ursprünge der documenta in den fünfziger Jahren lassen kaum erahnen, dass es vierzig bis fünfzig Jahre später zu einer Renaissance bildnerischer Literaturbearbeitung kommen sollte. Allzu bekannt sind die Bedingungen der documenta-Entstehung. Die Initialleistung von Arnold Bode im Jahre 1955 bestand ja in der „Restauration“ der während des „Dritten Reiches“ verbotenen Moderne bzw. den von den Nazis einst verfemten Künstlern der Ausstellung „Entarteten Kunst“ von 1937. Die Übersichtsschau von 1955 über die wichtigsten Strömungen und Einzelpersönlichkeiten der klassischen Avantgarde wurde inmitten des noch stark kriegszerstörten Kassel zum Überraschungserfolg. Mit einher ging ein Siegeszug der „abstrakten Kunst“. An unterschiedlichen Stilformen erblickte man nicht nur ein formalästhetisches Phänomen, sondern auch den Ausdruck eines Weltbildes. Eine freie, d.h. abstrakte Kunst konnte – in Abgrenzung zum Realismus der kommunistischen Länder – mit ‚freiheitlicher‘ Demokratie³ konnotiert werden – was offiziell als beispielhaft für eine „geistige Situation“ der noch jungen Bundesrepublik gewertet wurde. An dieser auch ideologisch motivierten Be-

3 Martin Schieder: „documenta 1955“, in: Etienne Francois, Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, München 2001, S. 636-651, hier S. 648.

vorzugung abstrakter Kunst mag es u.a. gelegen haben, dass narrative, illustrative bzw. literarisch inspirierte Kunstwerke im klassischen Sinne auf der documenta anfänglich kaum Augenmerk beanspruchten.

Doch auf die Präsentation eines klassischen Bildungsgestus, wie er sich nun für das 20. Jahrhundert anempfahl, mochten 1955 die Veranstalter nicht ganz verzichten. „[...] Die documenta gab“ – was von der zeitgenössischen Pressekritik stark begrüßt wurde – „[...] viele äußere Hinweise auf Querverbindungen zwischen den Künsten unter sich: zur Musik, Literatur und zum geistigen Leben überhaupt, nicht zuletzt durch eine Reihe von Porträts.“⁴ (Abb. 1)



Abb. 1: Friedrich Herboldt, *Das geistige Europa*, Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten, 8.10.1955

Neben den Fotoporträts von den bei der documenta 1 vertretenen Künstlern im Atrium des Fridericianums verliehen etwa Marino Marinis Büste des Musikers Strawinski, die Wimmers Büste des Archäologen Ernst Buschor oder Gerhard Marks Porträt des Bundespräsidenten Theodor Heuss dem „geistigen Europa“ ein Gesicht. Zudem figurierten expres-

4 Friedrich Herboldt: „Das geistige Europa. Porträts aus der documenta“, in: Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten vom 8.10.1955, documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

sionistische Literaten wie Theodor Deubler im Gemälde von Otto Dix sowie bezeichnenderweise der expressionistische Dichter Gottfried Benn in einer Büste, die von Gustav Wolff geschaffen wurde.⁵ (Abb. 2)

Inmitten der präsentierten Avantgarde auf der d 1 – d.h. inmitten etwa von Werken Picassos, Klees oder Kandinskys – musste die Aufstellung dieser Köpfe erstaunlich konventionell, wenn nicht gar konservativ anmuten. So wurde – wenngleich in geringem Umfang – nochmal die obsolete Ikonografie einer Art literarisch-geisteswissenschaftlicher Wallhalla bzw. eines heroischen Parnass⁶ heraufbeschworen. Natürlich konnte eine solche Porträtgalerie kaum in ein Kulturmodell der Moder-



Abb. 2. Gustav Wolff: Porträtbüste von Gottfried Benn,
documenta 1, 1955

ne passen.⁶ Es sei dahingestellt, ob über eine bildungsbürgerliche Attitüde hinaus sich hier eine weitergehende programmatische Absicht ausgesprochen hätte. Wenigstens für die Porträtbüste von Gottfried Benn erscheint diese Frage aber reizvoll.

5 Auf Eduard Trier geht als Verantwortlichen für Skulptur auf der documenta 1 aller Wahrscheinlichkeit die Auswahl der Porträtbüsten zurück (für den freundlichen Hinweis danke ich Karin Stengel und Harald Kimpel).

6 Über einen intellektuellen Gedankenaustausch von Bode, Haftmann und Trier und damit über gemeinsame programmatische Akzentsetzungen auf der d1 wissen wir bislang sehr wenig.

In Werner Haftmanns Standardwerk „*Malerei im 20. Jahrhundert*“⁷, welches das kunsthistorische Grundgerüst der documenta 1 bildete, wird der expressionistische Dichter mehrfach ins Feld geführt, wenn es um einen Grundkonflikt der Moderne geht. Einerseits sei die „bindungslose Freiheit der Form“ weder einer Gesinnungsethik unterworfen, noch tradierten Wertvorstellung von Humanismus, Christentum oder Demokratie, beobachtete Haftmann sowohl am Werk von Benn als auch an Strömungen der modernen bildenden Kunst.⁸ Dieses Argument zielte auf eine historische Zwangsläufigkeit der Moderne in Richtung Abstraktion, mithin auf ein universalistisches Verständnis autonomer Kunst. Allerdings ging es in den unmittelbaren Nachkriegsjahren auch um die Neudeinition eines Menschenbildes im 20. Jahrhundert, wie sie in Benns literarischem Werk nihilistisch bzw. existentialistisch, in der öffentlichen Hauptdebatte der documenta 1 hingegen voller Kulturoptimismus beantwortet wurde. Überdies passte Gottfried Benn als brennender und geläuterter Ex-Befürworter des Nationalsozialismus durchaus ins ideologische Bild der documenta 1.

Literatur bzw. das Denken von Literaten wurde 1964 zu einer fassbareren Referenz innerhalb der documenta Geschichte. Dies geschieht interessanterweise zu einem Zeitpunkt, an dem Arnold Bode die zyklischen Kunstweltausstellung als modernes bzw. zeitgenössisches Museum neu definiert. Harald Kimpel wies nach, dass Arnold Bodes Vorstellung vom „*Museum der hundert Tage*“ von Ernst Enzensberger inspiriert wurde.⁹ Das einleitende Essay von Enzensberger zu einer Lyrikanthologie von 1960 trägt bezeichnenderweise den Titel „*Museum der Poesie*“, aus dem hier kurz zitiert sei:

„Das Museum ist eine Einrichtung, deren Sinn sich verdunkelt hat. Es gilt gemeinhin als Sehenswürdigkeit, nicht als Arbeitsplatz. Richtiger wäre es das Museum als Annex zum Atelier zu denken; denn es soll Vergangenes nicht mumifizieren, sondern verwendbar machen [...]. Es ist kein Mausoleum, sondern ein Ort unaufhörlicher Wandlung. Nur wenn seine Ordnung dem Augenblick entspricht, kann es seine Aufgabe erfüllen: die Werke der Vergangenheit der bloßen Bewunderung ebenso wie der Vergessenheit und der Nachahmung zu entziehen [...].“¹⁰

7 Werner Haftmann: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1979 (Reprint der ersten Auflage 1954).

8 Haftmann: *Malerei*.

9 Harald Kimpel: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 326 ff.

10 Harald Kimpel: *documenta*, S. 327.

Enzensberger versuchte mit diesem Gedanken eine musealisierte Vorstellung vergangener Literaturhistorie zu überwinden. Bode verstand den Gedanken eines „Museums der Poesie“ wiederum für die documenta 3 und für die kommende documenta-Geschichte nutzbar zu machen: Den „Ort unaufhörlicher Wandlung“, den Enzensberger anspricht, mochte Bode zuförderst so gedeutet haben, dass er seine eigenen kühnen Inszenierungskunststücke einer konventionellen Museumshängung diametral entgegen setzte. Die Malerei von Sam Francis beispielsweise, die im Treppenhaus des Basler Kunstmuseums kaum zur Geltung gekommen war, bildete nun auf der documenta 3 in Kassel ein sensationelles, viel beachtetes Kernstück. Von Arnold Bode wurden sie „in der Höhe eines sechseckigen Oberlichtschachts spannungsvoll in Beziehung gesetzt“.¹¹ Ähnliche Vitalisierungen des Besuchererlebnisses, die aus jeglichen Rahmen des herkömmlichen Museums herausfielen, betrafen 1964 auch Ernst Wilhelm Nay. Seine drei Gemälde, die von Bode schräg unter die Decke in rhythmischer Staffelung gehängt wurden, bildeten gleichsam einen Dreiklang, dergestalt sollte der Besucher emotional und optisch überwältigt werden.

Eine Analogiesetzung zwischen Dichtkunst und dem Medium der Handzeichnung, wie sie dem Ausspruch „ut pictura poesis“ erstaunlich nahe kommt, stellte sodann Werner Haftmann an. Hierzu war wieder eine kuratorische Entscheidung ausschlaggebend, nämlich eine ganze Ausstellungssektion zur Geschichte moderner Handzeichnungen in der Neuen Galerie, welche die heimliche, mithin poetische Attraktion der documenta 3 darstellte:

„Den erhellendsten Satz zum Wesen der modernen Handzeichnung fand ich bei dem Dichter Henri Michaux, der auch ein bedeutender Zeichner ist. Er sagt: ‚Wie ich schreibe, um etwas zu finden, so zeichne ich, um zu finden, um wiederzufinden, um ein eigenes Gut, das ich besitze ohne es zu wissen, als Geschenk zurückzuerhalten.‘ Zeichnungen als meditatives Verfahren zur Erhellung der von innen heraufklingenden dichterisch antwortenden Gegenbilder auf die Erfahrungen der an Leben und Wirklichkeit, – Zeichnung als selbstständiges visuelles Gedicht, das durch die evokative Kraft seiner Zeichen und Rhythmen in den gleichen Raum hoher Kraft dichterischer Gleichenisse gelangt, die der Dichter auf der Leiter seiner Versfüße erreicht – Zeichnung als psychographische Aufzeichnung – diese Auffassung von Zeichnung ist sehr neuartig. Gerade sie aber ist die Triebkraft für die Verwandlung, die die Handzeichnung in unserem Jahrhundert erfuhr.“¹²

11 Harald Kimpel: documenta, S. 27.

12 Werner Haftmann: Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Handzeichnungen“ der documenta 3 in der Alten Galerie, 28. Juni, 1964, documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 3 – Mappe 60.

Die Erneuerung des Museumsbegriffs aus dem Geist der Dichtkunst schloss gleichsam ehrgeizige Pläne ein. Arnold Bode plädierte vehement für eine gattungs- und genreübergreifende Veranstaltung, bei der Medien wie Film, Theater, Musik und Literatur integrierter Bestandteil der documenta hätten sein sollen. In seinem ganzen Umfang scheiterte das Projekt zwar am Widerstand einzelner Mitorganisatoren der d3. Doch konnten einige Bestandteile von Bodes Vorstellungen wenigstens ins Rahmenprogramm hinübergerettet werden. Dies geschah etwa mit einem Vortrags- und Leseprogramm¹³: Ilse Aichinger, Hans Magnus Enzensberger, Günter Eich, Sir Herbert Read, Albert Schulze Vellinghausen, Peter Huchel, Ernst Bloch, René Char gehörten seinerzeit zu den Referenten. Ursprünglich war außerdem – wie eine im documenta-Archiv verwahrte handschriftliche Notiz dokumentiert – von Bode daran gedacht, damals noch „neue Romanciers“ wie Günter Grass einzuladen.¹⁴ *Summa summarum* mochte hier etwas ähnliches intendiert gewesen sein, wie es 1972 von Joseph Beuys im „*Büro für Direkte Demokratie*“, 1997 von Catherine Davids „*hundert Tage hundert Gäste*“ und dann jüngst 2002 von Okwui Enwezors weltweit veranstalteten „*Plattformen*“ verwirklicht wurde: der Anspruch, Kultur an Ort und Stelle als aktiv geführten Dialog zu leben, wobei der Stimme von Literaten mitunter großes Gehör geschenkt wurde.

Literatur als geistige Verräumlichung und Installation: documenta 5

Der Vorschlag „*Das Museum der hundert Tage*“ durch ein „*Ereignis der hundert Tage*“ zu ersetzen, wie dies 1970 von dem Kurator Harald Szeemann in der Planung für die d5 vorgebracht wurde, stand – mit Blick auf das soeben Gesagte – keineswegs im Gegensatz zu Arnold Bodes Denkrichtung.¹⁵ Sie war diesem – wenngleich unter sehr viel progressiveren Vorzeichen – in manchem sogar geistesverwandt. So gehörte zum Postulat der „*Einheit von Kunst und Leben*“ auf der documenta (1972) im Zuge des Jahres 1968 eine damals ganz neue und noch junge Kunst, von der Bode bzw. der documenta Rat nichts wusste. Harald Szeemann breitete eine enzyklopädische Bandbreite aus: Performance, Happening und Fluxus, Concept Art, in der Hauptsache aber

13 Das Programm ist abgedruckt in: Hessische Allgemeine vom 5.8.1964, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

14 documenta Archiv: Aktenarchiv, documenta 3, handschriftliche Notiz von Arnold Bode, Mappe 48.

15 Harald Szeemann: Das 100-Tage-Ereignis. 1. Konzept zur documenta 5, Mai 1970, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 5, 1970, ohne Paginierung.

die von Szeemann favorisierten „*Individuellen Mythologien*“ wurden 1972 mit fotorealistischer Malerei sowie mit zahlreichen Aspekten visueller, bisweilen trivialer Alltagswelt amalgamiert: Werbung, politische Propaganda, utopisches Design, Trivialrealismus (Kitsch), religiöse Volkskunst sowie die sogenannte „Kunst der Geisteskranken“ bildeten den Bereich der parallelen Bildwelten. Damit wurde erstmals ein theoretisch begründetes Thema für die documenta formuliert: „*Befragung der Realität – Bildwelten heute*“.¹⁶

Harald Szeemann hatte bereits 1957 seine Karriere als Kurator mit der Ausstellung: „Dichtende Maler – Malende Dichter“ begonnen. Doppel- und Mehrfachbegabungen, nicht zuletzt die Aufmerksamkeit gegenüber verschiedenen Ausprägungen kreativ gestalteter Lebensvollzüge, kennzeichnen noch heute Harald Szeemanns Ausstellungskonzepte. Nicht zuletzt ging es ihm damit um die Erweiterung des Kunstbegriffs überhaupt.¹⁷

Eine Parallelführung bzw. Vergleichsform zwischen Exponaten der „Bildnerei der Geisteskranken“ mit denen der „Individuellen Mythologien“ machte auch ein zeitspezifisches Relation zwischen bilden der Kunst und Literatur in den frühen 70er Jahre deutlich: eine „Neue Innerlichkeit“ bzw. der Hang dazu, neue Bewusstseinsformen aufzuspüren. Anhand der Werke von Patienten der Psychiatrie Waldau Bern sollten Ich-Verhalten, Weltbilder, fluktuierende Energien gezeigt werden, die sich im „krankhaften Zustand“ stärker äußern als bei „normalen“ Menschen. Ein berühmt gewordenes Beispiel der documenta 5 war die nachgebaute Zelle von Adolf Wölfli (Abb. 3), in die er im Zeitraum von dreißig Jahren – diagnostiziert war eine Schizophrenie – isoliert als Schreiber, Dichter, Zeichner und Maler gewirkt hatte. Hiermit wurde zum ersten Mal auf einer documenta „ein Dichterzimmer und Atelierraum“ rekonstruiert. Äußerlich betrachtet war in dieser Installation das enge beklemmende Lebensgefühl eines auf Lebzeit internierten, psychisch kranken Menschen bezeugt. Dem hingegen expandierte eine imaginäre Autobiografie ins Unermessliche. Wölfis Werk ist in Prosa, in Gedichten (mit einem Gesamtvolume von 45 Büchern) sowie in zahlreichen illustrativen Zeichnungen und Malereien überliefert. Seine Lebens-, Krankheits- und Künstlergeschichte vollzog sich mit der schizo-

16 Für eine Gesamtaufarbeitung der documenta 5 s. ausführlich Roland Nachtihäuser/Friedhelm Scharf/Karin Stengel (Hg.): *Wiedervorlage d5 – Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972*, Ostfildern-Ruit 2001.

17 Zu autobiografischen Stellungnahmen Harald Szeemanns s. Heike Radeck/Karin Stengel/Friedhelm Scharf (Hg.): *Wiedervorlage d5 – Tagung der Evangelischen Akademie Hofgeismar, 15.11. bis 18.11.01*, Hofgeismar 2002, S. 17-32.

iden Verwandlung von Adolf Wölfli zu Skt. Adolf im Zeitraum von 1912 bis 1916. Es sind die phantastischen Erzählungen von Reisen und Erlebnissen im Kosmos, die in der Errichtung einer neuen Weltschöpfung gipfelt, die Welt von Skt Adolf II.¹⁸ Angesichts des Ausstellungsräums vermittelte sich eine ästhetische Doppelfunktion: Mit realistisch-dokumentarischen Materialien und mit künstlerischen Objekten wurde ein biografischer Memoria in Szene gesetzt. Suggeriert war in der Wölfli-Zelle die Extremspannung zwischen existenziell-psychischem Zerwürfnis und einer schöpferischen Befreiung hiervon.



Abb. 3: Nachgebaute Zelle der Psychatrie Waldau Bern von Adolf Wölfli, documenta 5. Neue Galerie, 1972

Ein Raum – besetzt mit Sprache bzw. mit Begriffen, mit Bildern, Zeichen und Symbolen – welcher von seiner Lesbarkeit her als zu kryptisch erscheinen mag, als dass er sich unmittelbar hätte erschließen lassen,

18 Theodor Spoerri, der als Mitarbeiter von Szeemann für die Abteilung verantwortlich war, notiert für das Ausstellungskonzept der d5: „Zellenraum von Adolf Wölfli: Die Zelle soll 1: 1 nachgebildet werden. Zudem Abbildungen des Deckengemäldes und von Teilen der Selbstbiografie an der Wand [...] (Ausstellungs-Material): Realer und wahnhafter Lebenslauf und Ineinander von Wirklichem und Wahnereignissen, zum Beispiel Todessturz von Skt: Adolf im gleichen Jahr, indem Wölfli sich sexuell an einem Kind verging. Auf verschiedenen Abbildungen Wölfli als Teufel, Gott, Großkönig, Mann und Frau, Täter und Opfer zugleich [...].“ S. documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 5 – Mappe 109.

wobei in einem solchen Raum dennoch so etwas wie ein seelisches Lebenszeugnis spürbar wurde. In der Form eines „verräumlichten Psychogramms“ zeigte sich das Environment in der Kunst der 70er Jahre. Vom Prinzip her vergleichbar mit der Wölfli-Zelle erscheint vor allem Paul Theks Installation „Ark Pyramid“ (Abb. 4), welche Szeemanns Wortschöpfung der „Individuellen Mythologie“ auf den Begriff zu bringen vermag. Die Symbolkraft eines intim gestalteten Weltbildes vermittelte sich hier als ein sensibler Zyklus von Natur, Leben, Tod und Spiritualität. Eingetaucht im sakralen Dämmerlicht gehörten zu Theks



Abb. 4: Paul Thek: *Ark Pyramid*,
Environment, documenta 5.
Neue Galerie, 1972

persönlichsten Zeichen sein Vollkörperporträt als Verstorbener aus Wachs. Hinzu kamen Bäume, Tierpräparate, ein Sandmeer und eine Pyramide. Zur Verstärkung der sehr emotional aufgeladenen Aussage kommentierte Thek seine Installation mit einer lyrischen, von ihm selbst gedichteten Inschrift¹⁹:

We had to be very quiet inside ourselves
while we made this work.
We had to understand silences
for the dream images to come.
These are the dreams of silence.

19 Zitiert nach Doris Schmidt: „Perfektion, Protest und Traum – Kunst und Leben auf der documenta 5“, in: Süddeutsche Zeitung vom 14./15.10.1972.

You are entering
The beautiful pyramids of our dreams here.
Try not wake us
Then we can sing for you.
We are trying to learn silence [...]

Listen to the fountain.
Let your brain become the fountain,
we are in the flow.
In the flow where we all meet.
We are in the ocean
We are in the flow [...]

Der poetische Anspruch des Künstlers bestätigte Harald Szeemanns Grundinteresse. Er gehörte in gewisser Weise aber zum Spannungsfeld von Aufklärung und Spiritualität, welche die Debatte um die d5 auszeichnete. Laut Bazon Brock, dem die theoretisch-didaktische Konzeption der Ausstellung oblag, sollte die documenta allerdings mitnichten Traumbilder evozieren, sondern in sehr analytischer Weise vorführen, wie „Kunst als Beispielsbereich mit der Wirklichkeitsproblematik unseres Lebens fertig wird.“²⁰ Von Brock war – aufgrund von Kriterien der Hegelschen Ästhetik, aber auch aufgrund von soziologischen sowie medienkritischen Überlegungen – ein erkenntnistheoretisches Modell der Großausstellung postuliert worden.²¹ Zehn Jahre später war ein solcher Wille zur Theorie allerdings kaum mehr zu finden.

Literatur als Surrogat der Postmoderne: Von der documenta 7 bis 9

Auf der documenta 7 im Jahre 1982 wurden inhaltliche Aspekte des Ausstellungsarrangements zugunsten von rein formal-ästhetischen Gesichtspunkten vollständig zurückgedrängt. Rudi Fuchs, der künstlerische Leiter, betonte im Katalogvorwort „[...] Eine Ausstellung zu machen sei [...] keine intellektuelle Aufgabe [...].“²² Möglicherweise reflektierte diese documenta tatsächlich einen Museums- und Musealisiерungsboom, wie er für die 80er Jahre kennzeichnend ist – die anachronistische Historisierung der Avantgarde in der „Postmoderne“. Eine

20 Zum 2. Konzept s. Jean Christophe Ammann/Bazon Brock/Harald Szeemann: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 3, 1971, S. 1-11, hier S. 2.

21 Vgl. Jean Cristophe Ammann/Bazon Brock/Harald Szemann: Befragung der Realität, S. 2.

22 Rudi Fuchs: Einführung /Introduction, documenta 7 – Katalog, Kassel 1982, S. XIII.

ostentative Demonstration davon, dass Kunst für sich selber stehe und dass sich jedes theoretische Interpretationsansinnen von selbst erübrige, bezeugte auch die Formulierungsweise von Rudi Fuchs. Mit der poetischen Metapher einer „gemessen dahingleitenden Regatta“²³ umschrieb er das Selbstverständnis dieser documenta bzw. das Verständnis der Kunstrezeption seiner Zeit. Überdies wurde der Überdruss an theoretischen Begründungszusammenhängen auch durch den ungewöhnlichen Katalog demonstriert: Genauer gesagt ist die Veröffentlichung zur documenta 7 kein Ausstellungskatalog im eigentlichen Sinne.

Zum einen Teil besteht das Buch aus einer Anthologie von Texten der klassischen Literatur. Anstelle der kunsthistorischen Essays, die handelsüblich Ausstellungskatalogen vorangestellt sind, wurde hier Goethes Schrift „Über den Granit“ abgedruckt, sodann ein Essay von T.S. Eliot „Tradition und individuelle Begabung“, ferner ein literaturhistorischer Aufsatz von Jorge Luis Borges „Der Traum Coleridges“ und schließlich ein Brief von Friedrich Hölderlin an Böhldendorf. Rudi Fuchs setzte den geistigen Gehalt von Literatur als Kulturphänomen mit der Würde der zeitgenössisch bildenden Kunst gleich:

„Goethe zeigt den Weg in seinem großartigen kleinen Essay über den Granit. Selten waren Geist und Auge in solch poetischer Präzision der Beobachtung, in solch erstaunlicher Ruhe, vereint [...]. Die zeitgenössische Kunst ist jetzt 75 Jahre alt. Sie begann als Joyce Dublin verließ [...] als Picasso die Demoiselles d'Avignon entdeckte [...].“

Kunst solle mit Respekt behandelt werden, führte der künstlerische Leiter weiter aus. „[...] Hier beginnt denn unsere Ausstellung; hier ist Hölderlins Euphorie, T.S. Eliots unaufdringliche Logik, Coleridges unvollendeter Traum [...].“²⁴

Darüber hinaus handelt es sich bei der d7 Publikation um einen Künstleralmanach, der in der Veröffentlichung auch mit „Visuelle Biografien der Künstler“ betitelt wurde – d.h. die Künstler gestalteten selber den für sie vorgesehenen Platz. Dabei wurden die Künstler aber auch dazu eingeladen, entweder eigene Texte zu schreiben oder Textpassagen von Dichtern einzusenden, die ihnen besonders lieb waren. Bei der d7 war es erstaunlicherweise also die ‚schöngeistige‘ Literatur, welche die Kunst zu kommentieren hatte. Literatur wurde als Medium der verbalen Illustration eines bildnerischen Werkes eingesetzt. Künstlerische Sprachbilder erschienen 1982 als die einzige zulässige Würde-

23 Rudi Fuchs: Einführung, S. XIII.

24 Vgl. Rudi Fuchs: Einführung, S. XIV.

form, um über Bildende Kunst zu sprechen. Das literarische Kunstwerk wurde somit anstelle der Kunstretheorie inthronisiert – als gedankliche Form hatte Literatur nunmehr die Ausstellung selber abzubilden.

Die documenta 9 im Jahre 1992 – kuratiert von dem Belgier Jan Hoet – wartete dann umgekehrt mit einer konzeptionellen Arbeit auf, welche sich auf eine Schrift der Weltliteratur bezog. Die vielschichtige Bedeutungsstruktur von Walter Benjamins „Passagenwerk“ inspirierte 1992 den Konzeptkünstler Joseph Kosuth dazu, die geläufige Ästhetik des Museums zu konterkarieren (Abb. 5 und Abb. 6). Benjamins unvollendete Schrift befasst sich mit den Fußgänger-Passagen im Paris des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Mithin ging es Benjamin darum, eine kollektive Erlebnisform einer Gesellschaft im Umbruch zu rekonstruieren. Adorno deutete: „Benjamins Absicht damit, das die Bedeutung seines Passagenwerkes einzig durch die schockhafte Montage des Materials hervortreten würde [...]. Zur Krönung seines Antisubjektivismus sollte Benjamins Hauptwerk nur aus Zitaten bestehen.“²⁵ Benjamin gab hier-



Abb. 5: Joseph Kosuth, *Passagenwerk*, Installation, documenta 9, Neue Galerie/EG, 1992

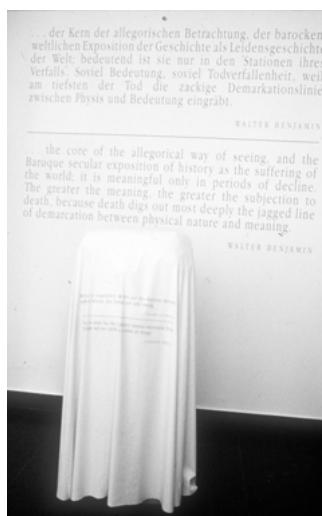


Abb. 6: Joseph Kosuth, *Passagenwerk*, Installation, documenta 9, Neue Galerie/1. OG, 1992

25 Benjamin H.D. Buchloh: „Atlas. Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa“, in: Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. [= Ausst. Kat. Haus der Kunst], München 1997, S. 52–53, S. 51.

zu einen verwirrend tautologischen, aber auch ironischen Hinweis, den wiederum Joseph Kosuth zum Leitmotiv seiner Installation machte: „Die Geschichte, die /er (der Historiker) dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen.“²⁶

In den übereinanderliegenden Korridoren der „Neuen Galerie“ zur Karlsaue hin waren in Kosuths Installationen tatsächlich ausschließlich Zitate zu lesen. Schwarze Stoffe mit weißer Schrift verdeckten im Erdgeschoss die Gemälde und Skulpturen. In dem darüber liegenden Korridor war es wiederum eine weiß gestrichene Galerie, in der weiße Stoffe mit schwarzer Schrift die Skulpturen und Vitrinen verhüllten. Hiermit demonstrierte Kosuth den Verzicht auf das Erlebnis von Malerei und verweigerte den gewöhnlichen Kunstgenuss von Museums-exponaten. An die Stelle der Anschauung trat die Lektüre von Texten im Modus von Benjamins Literaturtorso: die Aphorismen, Sprichwörter und Äußerungen von Schriftstellern, Philosophen oder Kunstkritikern aus verschiedenen Jahrhunderten und Ländern hatten kein gemeinsames Thema, waren überdies zufällig zusammengewürfelt und wirkten in ihrer schier monumentalen Anhäufung wie eine babylonische Sprachverwirrung, wenn nicht gar wie eine zerborstene Hybris von Kulturgeschichtsschreibung. Tatsächlich war hier visuelle Anschauung buchstäblich durch Sprache zugedeckt worden. Dabei könnte die künstlerische Intention Kosuths allerdings auch sehr leicht zu voreiligen Deutungen führen: Sollten die literarischen und theoretischen Reflexionen tatsächlich als Leinentücher der sinnlichen Erfahrung präsentiert werden? Kosuth selber beschreibt das Verhältnis des Signifikanten (Literatur-Zitat) zum Signifikat (verhülltes Exponat) im Passagenwerk als bewusst mehrdeutig angelegt:

„Sehr wichtig ist für mich, dass der Künstler nicht die Bedeutung von der Ausstellung schafft. Die Leute sollen hingehen, über den Text nachdenken, über die Installation, über die gesamte Ausstellung und ihren Ort [...] ich möchte vielmehr, daß sie einen spezifischen Bruch der normalen Erfahrung von Bedeutung finden, um aus den Elementen, die ich zur Verfügung stelle, eine Konstruktion zu machen [...]. Es gibt hier eine Vielzahl von Ebenen, in denen Kontexte entstehen. Setze sie alle zusammen.“²⁷

26 Zitiert aus Marianne Heinz (Hg.): *documenta Erwerbungen für die Neue Galerie*, Kassel 2002, S. 85.

27 Zitiert n. Stephan Schmidt-Wulffen: „Diskurs-Räume“, in: Joseph Kosuth-Eine Grammatische Bemerkung, Ostfildern-Ruit o.J., S. 15-23, hier S. 21.

Literatur als Diskursgemeinschaft in Zeiten der Globalisierung: documenta X und Documenta 11

Das Verhältnis zwischen Sprache als Medium der Theorie einerseits und künstlerisch-bildnerische Präsentation andererseits erhielt auf der documenta X (1997) und Documenta11 (2002) eine neue Qualität. Damit korrespondiert bezeichnenderweise der Umstand, dass der Umgang von bildenden Künstlern und Kuratoren mit Literatur ein größeres Selbstverständnis besitzt als je zuvor. Literatur wird um die Jahrtausendwende unverhohlen als ein zu illustrierendes Material oder als Bestandteil eines intellektuell sehr komplex geführten Kunstdiskurses verwendet. Die französische Kuratorin Catherine David, von der Presse als streitbare Persönlichkeit apostrophiert, zugleich die erste Frau, die eine documenta leitete, verlieh 1997 der Ausstellung ein betont gesellschaftspolitisches Engagement im globalen Maßstab:

„In einer Zeit der Globalisierung und der sie begleitenden, manchmal gewalt samen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen repräsentieren [...] zeitgenössische Praktiken eine Vielfalt symbolischer und imaginärer Darstellungsweisen [...]; sie besitzen [...] eine ebenso ästhetische wie politische Potenz.“²⁸

Diese Ausgangsbeobachtung Catherine Davids prägte vor allem die einschlägigste Veranstaltung der dX, nämlich „100 Tage 100 Gäste“. Neben Philosophen, Soziologen, Politologen, Architekten, Urbanisten und bildenden Künstlern waren es auch Literaten – namentlich aus Afrika und Asien –, welche die documenta-Halle in ein reges Diskussionforum²⁹ verwandelten. Es fanden sich z.B. der bis dato einzige afrikanischen Nobelpreisträger für Literatur, Wole Soyinka, aus Nigeria oder Tierno Monémbo aus Guinea, der sich in seinen Roman „*Zahltag in Abidjan*“ mit den psychologischen Folgen der Migration auseinandersetzt. Der literarische Emigrant beschrieb in seinem Buch bzw. in seinem Vortrag etwa die Sehnsüchte und Ideale von Menschen, die ihrer Heimat beraubt worden sind. Es sind Gespräche, Monologe und Gedankensplitter, mit welchen Monémbo Ängste und Sorgen guineischer Flüchtlinge, die dem Terrorregime ihrer Heimat entflohen sind, eine Stimme verlieh. Der Chinesische Dichter Yang Lian (Vortrag documenta-Halle am 4.8.1997), ebenso ein politischer Emigrant, nämlich ein Flüchtling nach dem Massaker auf dem Platz des Himmelschen Friedens (1989), ging in

28 Catherine David: „Einführung/Introduction“, in: Kurzführer Documenta 11, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13, hier S. 7.

29 Vgl. Catherine David: Einführung, S. 7, ausführlicher zum Programm „100 Tage 100 Gäste“, s. S. 258-283.

dieser Problematik noch weiter, indem er ausführte, dass der perfekte Widerstand durch die Sprache vermittelt sei – eine Sprache, „die Gedichte formt und damit eine Gegenwelt erschafft.“³⁰

Parallel zu den Vorträgen war die politische Aktualisierung von literarischen Themen unmittelbar auf die Ausstellung übertragbar, dies auch unter Ausnutzung neuer medialer Möglichkeiten. So zeigte eine Videoinstallation von Stan Douglas auf der dX eine aktualisierte Version von E.T.A. Hoffmanns „Sandmann“ (Abb. 7) Die Struktur dieser berühmten Erzählung der deutschen Romantik bildete für den kanadischen Künstler Anlass zu einem filmischen Formexperiment. Ein 360-Grad-Schwenk der Kamera durch das Aufnahmestudio zeigt einen nachgebauten Schrebergarten und sodann eine Bauruine in Potsdam, welche



Abb. 7: Stan Douglas, *Der Sandmann*, Videoinstallation, documenta 10 – Ottoneum, 1997

vor und nach der deutschen Wiedervereinigung erscheint. Ein Schauspieler verlas in diesem als Staffage kenntlich gemachten Szenario einen Brief und aus dem Off antworteten zwei Stimmen, so dass sich Hoffmanns Erzählung gleichsam im Potsdam der Wendezeit entfaltete. Der literarische Stoff wurde gewissermaßen selber zum Medium, mit dem die Botschaft politischer Umbruchserfahrung wie in einem Traum verarbeitet wurde.

Okwui Enwezor, der künstlerische Leiter der Documenta 11, radikalierte fünf Jahre später das Ausstellungskonzept seiner Vorgängerin, indem er weltweit Konferenzen zu gesellschaftspolitischen Themen der heutigen postkolonialen Problematiken abhalten ließ – dies in sogenannten „Plattformen“ (in Wien, Berlin, Neu Dehli, Santa Lucia und Lagos). Für den eingangs erwähnten Boom an literarischen Themen mag keineswegs der alleinige Faktor ausschlaggebend gewesen sein, dass Enwezor u.a. auch Literaturwissenschaft studiert und selber Belletri-

30 Berichterstattung von Barbara Will: „Yang Liang – 100 Tage – 100 Gäste (44)“, in: HNA vom 4.8.1997; documenta Archiv: Zeitungsausschnittsamm lung, ohne Paginierung.

stik verfasst hat. Über die Documenta 11 wurde folgerichtig geschrieben: „Das Überraschende an dieser Ausstellung, die dem Wort einen so grundlegenden Platz einräumt, ist die Tatsache, dass sie gleichzeitig das Vertrauen in die Bilder stärkt.“³¹ In einem Interview Herbst 2001 bemerkte er: „Viele Künstler arbeiten heute an einer Haltung, die versucht, die Möglichkeiten neuer Diskursgemeinschaften narrativ zu gestalten.“³²

Jeff Wall ist einer der Künstler, die sich durch narrative Gestaltungsweisen auszeichnen. Mit seinem Großdiapositiv in einem Leuchtkasten illustrierte er in seinem documenta-Beitrag von 2002 den Plot eines Romans, der für die Emanzipation der farbigen Bevölkerung in den USA von entscheidender Bedeutung war: „*Der unsichtbare Mann*“



Abb 8: Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, Documenta 11, 2002

von Ralph Ellison. Der Ausstellungsbesucher sah die Eingangssequenz des Romans illustriert, indem der unsichtbare Protagonist ohne Namen sich in seiner gegenwärtigen Situation beschreibt, verborgen in einem Keller, erleuchtet von 1399 Glühbirnen. Der Roman verfolgt hiernach den beständigen sozialen Abstieg eines gesellschaftlich zusehends marginalisierten, farbigen jungen Mannes. Auf die menschliche und soziale Blindheit einer rassistischen Gesellschaft, wie sie der Roman beschreibt, antwortete der Illustrator Jeff Wall mit der Totalsichtbarkeit der avanciertesten digitalfotografischen Technik.

Als Mischung zwischen sozialen-partizipatorischem Kunstwerk und eigener vom Künstler selber arrangierter (Literatur-)Ausstellung, welche jeden fest umgrenzten Medienbegriff hinfällig macht, erscheint das „*Bataille Monument*“ von Thomas Hirschhorn besonders interessant (Abb. 8). Wenn es auf dieser documenta überhaupt darum ging,

31 Amine Hase: „Keine Zukunft ohne Vergangenheit“, in: Kunstforum International, August – Oktober 2002, Bd. 161, S. 53-67, hier S. 53.

32 Okwui Enwezor: „Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit“, in: Roland Nachtigäller/Friedhelm Scharf/Karin Stengel (Hg.): *Wiedervorlage d5*, S. 44.

einen Perspektivenwechsel von den Zentren, d.h. von der euro-amerikazentristischen Sichtweise hin zur Peripherie der Welt vorzunehmen, d.h. zur Sichtweise von Ländern und Kulturen der sogenannten „Dritten Welt“, dann führte Thomas Hirschhorn eindrücklich vor, dass es die „Peripherie“ auf sozialem, ethnischem und kulturellem Gebiet in jeder europäischen Stadt gibt, so auch in Kassel. Sein „Bataille Monument“ nahm in der Friedrich-Wöhler-Siedlung der Kasseler Nordstadt Gestalt an: In einem sozial schwachen Randgebiet, in dem der Anteil von Arbeitslosen, Migranten und ausländischen Jugendlichen besonders hoch ist. Mit ihnen als Helfer arbeitete Thomas Hirschhorn zusammen, um eine Bibliothek, eine Ausstellung zum literarischen Werk von George Bataille, ein TV-Studio und ein documenta-Taxiservice zu installieren. Literatur, Bildung und Kultur wurden aus der Ausstellung ausgelagert, gleichsam dorthin versetzt, wo sie am wenigsten voraussetzbar sein konnte: eben nicht in der Art eines repräsentativen, zentral situierten Monuments oder Denkmals, sondern mitten im Schwachpunkt des gesellschaftlichen und auch kulturellen Kreislaufes. „Ich wollte eine Gedenkstätte machen, die Wissen, Information und Freundschaft vermittelt, Verbindungen erzeugt, temporär ist und niemanden einschüchtert [...]“³³, erklärte Thomas Hirschhorn.

Das Zusammenspiel von unterschiedlichen Realitäten, das Übereinanderblenden, von unterschiedlichen historischen Zeiten und Räumen, verweist bei den Künstlern der letzten beiden documenta-Ausstellungen auf einen wesentlichen Punkt unserer gegenwärtigen Situation. Damit sei als Resümée festgehalten, dass das Verhältnis von Bildender Kunst zur Literatur heute eine ganz neue Qualität gewonnen hat. Denn in den 50er Jahren bemühte man Literatur als Komplement, als Analogie wenn man so will, so dass die klassische Vorstellung von „*ut pictura poesis*“ – wenngleich offiziell abgelehnt – unterschwellig doch noch wirksam war. In den 70er Jahren versuchte man im Ringen um einen erweiterten Kunstbegriff dann einen Brückenschlag zwischen allen möglichen Äußerungen kreativ gestalteter Lebensvollzüge – nolens volens auch zwischen Literatur und Bildender Kunst.

Unter dem Vorzeichen der „*Individuellen Mythologien*“ war dieses Verhältnis von einer romantischen bzw. vergeistigten Innerlichkeit geprägt. Mit Rückblick auf die documenta 7 oder auf Kosuths Passagenwerk auf der documenta 9 erscheint die Thematisierung von Literatur

33 Zitat aus einem Interview von Eva Marz mit Thomas Hirschhorn: „K u n s t geht von Empörung aus“, in: Süddeutsche Zeitung vom 19.9.2002, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.

als Surrogat einer theoretischen Standortbestimmung. Heute, in Zeiten der Globalisierungsdebatten reflektieren bildende Künstler zusehends ihre künstlerische Aufgabe, welche sie über kollektive-historische Erfahrung zu verorten versuchen. Als Quelle dieser historischen Identitätsfrage dient der Bildenden Kunst aber weniger historisches Faktenwissen, welches in Zeiten förmlicher Informationsfluten ohnehin beliebig erscheint. Vielmehr eröffnet die Zusammenschau von literarischer und visueller Kunst am ehesten die Möglichkeit, persönliche Erfahrungen und das historisch-kollektive Gedächtnis füreinander fruchtbar zu machen.

Literaturverzeichnis

- Ammann, Jean Christophe/Brock, Bazon/ Szeemann, Harald: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 3, 1971.
- Buchloh, Benjamin H. D.: „Atlas. Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa“, in: Ingrid Schaffner/ Matthias Winzen (Hg.), Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. [= Ausst. Kat. Haus der Kunst], München 1997, S. 52-53.
- Conti, Alessandro: Die Entwicklung des Künstlers – Die Kunst als Sprache, in: Salvator Settis (Hg), Italienische Kunst eine neue Sicht auf ihre Geschichte, München 1991.
- David, Catherine: „Einführung/ Introduction“, in: Kurzführer Documenta 11, Ostfildern-Ruit 1997, S. 6-13.
- Enwezor, Okwui: „Reflexionen zur d5 – Eine neue Auffassung kuratorischer Arbeit“, in: Nachtigäller, Roland/Scharf, Friedhelm/ Stengel, Karin (Hg.): Wiedervorlage d5- Eine Befragung des Archivs zur docu-menta 1972, Ostfildern-Ruit 2001, S. 40-45.
- Fuchs, Rudi: „Einführung /Introduction“, documenta 7 – Katalog, Kassel 1982, S. XIII-XVII.
- Haftmann; Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1979 (Reprint der ersten Auflage von 1954).
- Haftmann, Werner: „Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Handzeichnungen“ der documenta 3 in der Alten Galerie, 28. Juni, 1964“, in: documenta Archiv, Aktenarchiv, documenta 3, Mappe 60.
- Heinz, Marianne (Hg.): documenta Erwerbungen für die Neue Galerie, Kassel 2002.
- Hase, Amine: „Keine Zukunft ohne Vergangenheit“, in: Kunstforum International, August –Oktober 2002, Bd.161, S. 53-67.

- Herboldt, Friedrich: „Das geistige Europa. Porträts aus der documenta“, in: Sonntagsbeilage der Hessischen Nachrichten vom 8.10.1955, in: documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung
- Jocks, Heinz-Norbert (Hg.): Kunst und Literatur, in: Kunstforum International, Bd. 140, April-Juni 1998.
- Kimpel, Harald: documenta. Mythos und Wirklichkeit, Köln 1997.
- Marz, Eva: Interview mit Thomas Hirschhorn: „Kunst geht von Empörung aus“, in: Süddeutsche Zeitung vom 19.9.02, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.
- Nachtigäller, Roland/ Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin (Hg.): Wiedervorlage d5 – Eine Befragung, München 2001, S. 636-651.
- Schmidt, Doris: „Perfektion, Protest und Traum – Kunst und Leben auf der documenta 5“, in: Süddeutsche Zeitung vom 14/15.10.1972, documenta Archiv: Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.
- Schmidt-Wulffen, Stephan: „Diskurs-Räume“, in: Joseph Kosuth – Eine Grammatische Bemerkung, Ostfildern-Ruit o. J., S. 15-23.
- Szeemann, Harald: „Das 100-Tage-Ereignis. 1. Konzept zur documenta 5, Mai 1970“, in: Informationen, hrsg. vom Magistrat der Stadt Kassel, Nr. 5, 1970, ohne Paginierung.
- Will, Barbara: „Yang Liang – 100 Tage – 100 Gäste (44)“, in: Hessisch Niedersächsische Allgemeine vom 4.8.1997, in: documenta Archiv, Zeitungsausschnittsammlung, ohne Paginierung.