

Herausgegeben von Raphael Gross mit
Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth,
Julia Voss und Dorothee Wierling

documenta

Politik und Kunst



DEUTSCHES
HISTORISCHES
MUSEUM

PRESTEL
München · London · New York

Inhalt

Vorwort	6
Grußwort der Kulturstiftung des Bundes	8
Einleitung	11

1 PROLOG

DOROTHEE WIERLING <i>Die documenta in ihrer Zeit. Eine Chronologie</i>	20
Interview Lorenz Dombois	32
JULIA VOSS <i>Kassel 1955: Wie die documenta beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstaussstellung Deutschlands und ihre Realisierung</i>	36
Interview Heiner Georgsdorf	46
Ausstellungsobjekte	49
Biografie Arnold Bode	59
JULIA FRIEDRICH <i>Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten documenta</i>	60

2 DIE DOCUMENTA UND DER NATIONALSOZIALISMUS

JULIA VOSS <i>Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde</i>	68
Biografie Werner Haftmann	77
MIRL REDMANN <i>Wer gründete die documenta? Biografische Spurensuche in die NS-Vergangenheiten der Organisatorinnen und Organisatoren der documenta 1 bis 4</i>	78
Ausstellungsobjekte	83
Biografie Emy Roeder	85

3 DER »WESTEN« ALS POLITISCHES UND KULTURELLES PROGRAMM

LARS BANG LARSEN <i>Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des »Westens« auf der documenta</i>	106
Biografie Porter Alexander McCray	117
BIRGIT JOOSS <i>Die Amerikanisierung der documenta. Das Museum of Modern Art in Kassel</i>	118
Ausstellungsobjekte	124
Interview Chris Reinecke	140
Biografie Harald Szeemann	145
Interview Catherine David	152

4 DER »OSTEN« ALS DAS ANDERE DER MODERNE

ALEXIA POOTH <i>Freiheit versus Unfreiheit.</i>	
<i>Der »Osten« als das Andere der Moderne</i>	158
Interview Judy Lybke	170
Ausstellungsobjekte	173
Interview Gerhard Richter	185
Biografie Manfred Schneckeburger	191
Biografie Lothar Lang	193
KLARA KEMP-WELCH <i>Nicht ganz zu Hause? Osteuropäische Künstlerinnen und Künstler auf der documenta 1 bis 10</i>	208

5 DIE DOCUMENTA: EREIGNIS UND INSTITUTION

DOROTHEE WIERLING <i>Publikum, Vermittlung, Finanzierung</i>	216
Interview Hans Eichel	226
Interview Ingeborg Lüscher	230
Ausstellungsobjekte	233
Interview Bazon Brock	236
MELA DÁVILA FREIRE <i>»Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn«. Die documenta und der Kunstmarkt</i>	258
Interview Rudolf Zwirner	263

6 ARTISTIC RESEARCH

Interview Loretta Fahrenholz	269
------------------------------------	-----

ANHANG

Verwendete Literatur	281
Archivschlüssel	285
Objektverzeichnis	286
Leihgeber und Dank	314
Personenregister	317
Bildnachweis	321
Autorinnen und Autoren	325
Impressum	326

Vorwort

Als ich 2017 am Deutschen Historischen Museum (DHM) anfang, dachte ich darüber nach, das Verhältnis von Kunst und historischen Ausstellungen in einer Schau zu beleuchten. Mir fiel auf, welchen großen und bedeutenden Anteil Kunstwerke an der Sammlung des Museums haben. Sie wurden vor allem deshalb in die Sammlung aufgenommen, weil sie von historischen Ereignissen, sich wandelnden Einstellungen oder auch vom Alltag in vergangenen Zeiten zeugen. Was aber bedeutet es, wenn ein Kunstwerk in einem historischen Museum gezeigt wird? Wie verändern sich Betrachtungsweise und Sinn des Kunstwerkes? Wird es zu einer Quelle degradiert? Wird das, was wir Geschichte nennen, durch Kunstwerke mit Anschauung angereichert? In welchem Verhältnis stehen ästhetische und historische Urteilskraft zueinander?

Die documenta ist die wohl berühmteste internationale Kunstausstellung, die je in Deutschland veranstaltet wurde. Um ihrer historischen Bedeutung in einer Ausstellung gerecht zu werden, suchte ich nach einem Team, welches das Verhältnis von Kunst, Politik und Geschichte erforschen und ausstellen konnte. Es zeigte sich schnell, dass sich für diese Aufgabe nur ein interdisziplinäres Team eignen würde, und ich war froh, zuerst den Kurator und Kunsthistoriker Lars Bang Larsen, die Zeithistorikerin Dorothee Wierling und dann auch die Wissenschafts- und Kunsthistorikerin Julia Voss dafür zu gewinnen. Dorlis Blume hat die Ausstellung als Projektleiterin, Alexia Pooth als wissenschaftliche Mitarbeiterin begleitet.

Mit der Unterstützung von Christiane und Nicolaus Weickart veranstaltete das DHM am 15. Oktober 2019 ein ganztägiges Symposium unter dem Titel »documenta. Geschichte/Kunst/Politik«. Hier wurde auch die von Wolfgang Brauneis kuratierte Ausstellung »Die Liste der ›Gottbegnadeten‹. Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik« diskutiert, die parallel zur Ausstellung über die documenta zu sehen sein wird. Durch diese Diskussion wurde mir erstmals sehr deutlich, dass es sich dabei nicht um gegensätzliche Projekte handelte: auf der einen Seite die moderne, prowestliche, formalistische, demokratische documenta, auf der anderen das Fortwirken nationalsozialistisch imprägnierter, reaktionärer, antimodernistischer Kunst. Julia Friedrich hat in ihrem Vortrag klar herausgestellt, welche Kontinuitäten zur NS-Zeit sich in der documenta aufzeigen lassen. Die auferstandene, in der Ruine des Fridericianums inszenierte Moderne sollte einerseits an die Vorkriegsavantgarde anknüpfen und so den Abgrund überbrücken, der die junge Bundesrepublik von dieser Epoche trennte. Andererseits lud sie zu einer allzu glatten Versöhnung ein, zur Identifikation der Kuratoren und ihres modernistischen Publikums mit den Gegnern und sogar Opfern der Nationalsozialisten.

Das Symposium hatte auch zur Folge, dass mich die daran teilnehmende Hortensia Völckers, die Künstlerische Leiterin der Kulturstiftung des Bundes, ermutigte, mich mit den beiden Projekten bei der KSB zu bewerben. Und weiter beeinflussen die Resultate des Symposiums auch Staatsministerin Monika Grütters, diese für die Öffentlichkeit bisher weitgehend unbekannte Kontinuität des NS in den Kultureinrichtungen der Bundesrepublik einer vertieften Erforschung zu unterziehen.

Tatsächlich hat mich 2021 dann ein Zufall auf die Spur einer noch schrecklicheren Verbindung der documenta-Anfänge mit dem Nationalsozialismus geführt: Der Historiker Carlo Gentile erwähnte mir gegenüber in einem Gespräch über die neu zu gründende Einrichtung zu den deutschen Gewaltverbrechen der Jahre 1939–1945, dass es hierzu in italienischen Archiven auch direkte Verbindungen zu einer zentralen Figur der documenta gebe: Werner Haftmann. Einer der wichtigsten Ideengeber der documenta 1 bis 3 hat in der NS-Zeit in Italien offenbar schwere Kriegsverbrechen begangen. Die entsprechende Quelle konnten wir noch in diesem Katalog zugänglich machen.

Im Zuge der ersten Überlegungen ab 2017 zur Doppelausstellung schienen die beiden Schauen zunächst einfach nur Gegenpole zu sein: am einen Ende der Nachhall nationalsozialistischer Ästhetik in den öffentlichen Werken von Hitlers und Goebbels' ehemaligen Lieblingskünstlern, die in die »Gottbegnadeten-Liste« aufgenommen worden waren und nach 1945 weiterhin wesentliche Räume der Bundesrepublik gestalten durften. Am anderen Ende die drei Vektoren der Geschichte der documenta: Kampf gegen die antimodernistischen NS-Kunstvorstellungen, gegen die DDR und den Ostblock sowie Hinwendung zum »Westen«, verstanden als der politisch-moralisch-ästhetische Kontrapunkt zum »Osten«. Aber diese Polarität löste sich zunehmend auf, je mehr und genauer wir forschten und uns – nicht nur beim Symposium 2019 – mit Kolleginnen und Kollegen austauschten.

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und historischem Museum hat sich durch dieses Projekt also ganz bestimmt noch nicht beantwortet. Im Gegenteil: Sie ist nochmals vielschichtiger geworden. Unsere Forschung und unsere Erfahrung mit der Geschichte der documenta haben gezeigt, wie sehr ästhetische Urteilskraft auch von historischem Wissen bestimmt wird.

Raphael Gross

Präsident der Stiftung Deutsches Historisches Museum



Prolog





Abb. 1 | Kat.-Nr. 2

Der Friedrichsplatz zur Eröffnung der ersten documenta, 1955

Die documenta in ihrer Zeit

Eine Chronologie

DOROTHEE WIERLING

d1

1955 Als Mitte Juli 1955 die erste documenta in Kassel ihre Pforten öffnete, zehn Jahre nach Kriegsende, waren die wichtigsten politischen Prozesse, die in die Phase des Kalten Krieges führten, schon abgeschlossen. Zu Beginn der 1950er Jahre hatte man nach der Entnazifizierung mit der Wiedereinsetzung von »unbelasteten« Beamten einen Schlussstrich unter die Vergangenheit gezogen. Doch wie überall in der Bundesrepublik waren auch die Macher der ersten documenta geprägt von NS-Regime und Zweitem Weltkrieg. Der Sozialdemokrat Arnold Bode und das ehemalige Mitglied der NSDAP, Werner Haftmann, kooperierten mit dem gemeinsamen Wunsch, den Wiedereanschluss an die Moderne in der Kunst zu vollziehen – und sich dabei sowohl von der nationalsozialistischen als auch von der stalinistischen Kunst des sozialistischen Realismus als »totalitär« zu distanzieren. Dies stand im Einklang mit dem Kalten Krieg, der Mitte der 1950er Jahre voll entwickelt war. Im Januar 1955 war die Bundeswehr gegründet worden, Anfang Mai erfolgte der Beitritt der Bundes-

republik zur NATO, mit den Pariser Verträgen wurde das Besatzungsstatut aufgehoben, die Bundesrepublik wieder weitgehend souverän. In dieser Zeit hat sich ein Vorgang tief in die nationale Erzählung der Bundesrepublik eingeschrieben: Bundeskanzler Konrad Adenauer verhandelte mit der Sowjetunion die Freilassung der letzten deutschen Kriegsgefangenen. Der erfolgreiche Abschluss der Verhandlungen im September fiel in den letzten Monat der documenta in Kassel, bildete aber nicht den alleinigen Hintergrund der modernen Kunstschau. Denn parallel zur Kulisse des Kalten Krieges gestaltete sich das Leben in der Bundesrepublik für immer mehr Menschen immer angenehmer: Die Arbeitslosenquote hatte sich seit 1950 halbiert und lag nun bei nur noch 5,6 Prozent; demgegenüber hatte sich das Bruttoinlandsprodukt seit der Währungsreform 1948 verdoppelt. Vieles verdankten die Westdeutschen der großzügigen Aufbauhilfe des US-amerikanischen Marshallplans, aber auch ihrer eigenen manischen Geschäftigkeit: Die durchschnittliche Wochenarbeitszeit in der Bundesrepublik lag 1955 bei 59,4 Stunden, so hoch wie nie seit Kriegsende und seither auch nie mehr. Die documenta



Abb. 12 | Kat.-Nr. 32

Arnold Bode und Kurt Martin (vorne) im Fridericianum vor
Pablo Picassos *Mädchen vor einem Spiegel*, 1955, d1

Kassel 1955: Wie die documenta beinahe nicht statt- gefunden hätte

Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunst- ausstellung Deutschlands und ihre Realisierung

JULIA VOSS

Am 6. Dezember 1954 erhielt das Bonner Innenministerium Besuch von drei Herren, die aus Kassel angereist waren. Keiner von ihnen hatte bis dahin einen klingenden Namen in der Kunstwelt. Trotzdem verfolgten sie ein sehr ehrgeiziges Ziel. Persönlich wollten sie das Ministerium überzeugen, in der hessischen Stadt ein Ausstellungsprojekt zu unterstützen, das bis dahin den Titel trug: »Europäische Kunstausstellung des 20. Jahrhunderts«. ¹ 300 Bilder sollten versammelt werden, zusammen mit Werken der Plastik, der Architektur und des Bühnenbilds.

An einen Erfolg glaubte anfangs niemand so recht außerhalb von Kassel. Je größer die Entfernung war, in der man sich zu Kassel befand, desto geringer fiel die Begeisterung aus, bei den Fachleuten wie bei den möglichen Geldgebern. Der Magistrat der Stadt hatte seine Unterstützung früh zugesagt, das Land Hessen knüpfte die Zusage an die Bedingung, dass auch der Bund als Förderer einsteigen würde. Dort hielt man das Projekt zunächst für eine schlechtere Ausgabe der bekannten Kunstausstellung »Biennale di Venezia«. Nach Einschätzung eines Experten, der in Bonn zurate gezogen wurde, würde kein Museum, weder im In- noch Ausland, bereit sein, Werke zu leihen. Ein internationales Interesse sei unwahrscheinlich: »Mit einem starken Besucherstrom aus dem Ausland könne kaum gerechnet werden, weil die Biennale in Venedig immer stärker ziehen werde.« ²

Wie sehr man sich im BMI irrte, zeigte sich bereits 1955. Arnold Bode und seine Mitstreiter, darunter Heinz Lemke und Herbert Freiherr von Buttlar, die im Bundesinnenministerium vorstellig geworden waren, erschufen ein überaus erfolgreiches Ausstellungsformat. Die Besucherzahlen sind seit der Gründung fortwährend gestiegen und haben die der venezianischen Biennale längst überrundet. Weltweit ist die documenta Deutschlands berühmteste und besucherstärkste

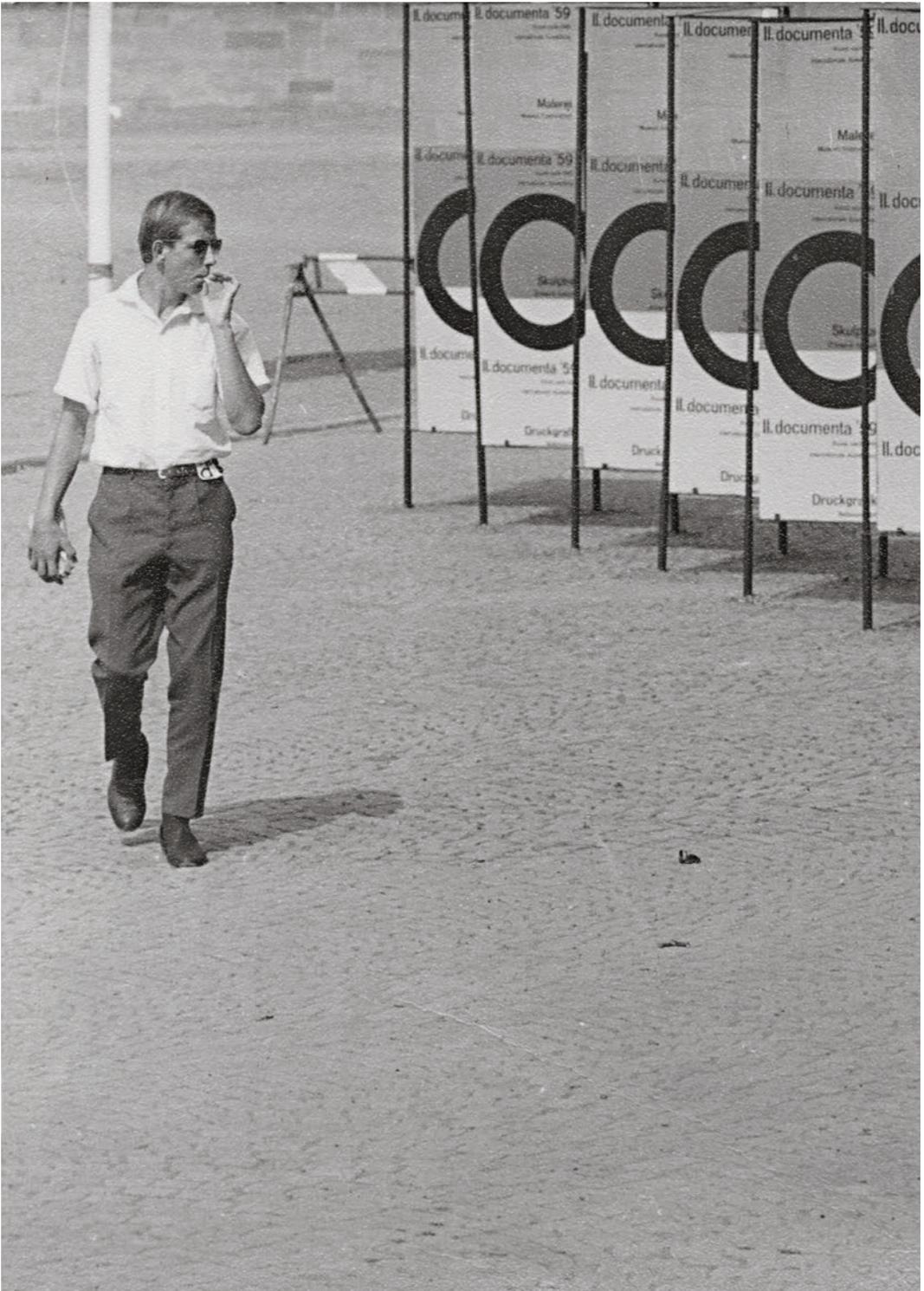


Abb. 19
Heiner Georgsdorf als Aufsicht bei der documenta 2, 1959

Das futuristische Flair

Heiner Georgsdorf im Gespräch mit Julia Voss

Die erste documenta besuchte Heiner Georgsdorf, geboren 1939, gleich zwei Mal – mit nachhaltiger Wirkung. Er wurde Student von Arnold Bode und lehrte bis 2005 Kunstdidaktik an der Kunsthochschule Kassel. Bei der documenta 2 arbeitete er als Aufsicht, bei der documenta 3 war er Assistent von Herbert von Buttlar.

Voss: Als die documenta '55 in Kassel eröffnete, waren Sie 16 Jahre alt. Welche Erinnerungen haben Sie an die Ausstellung?

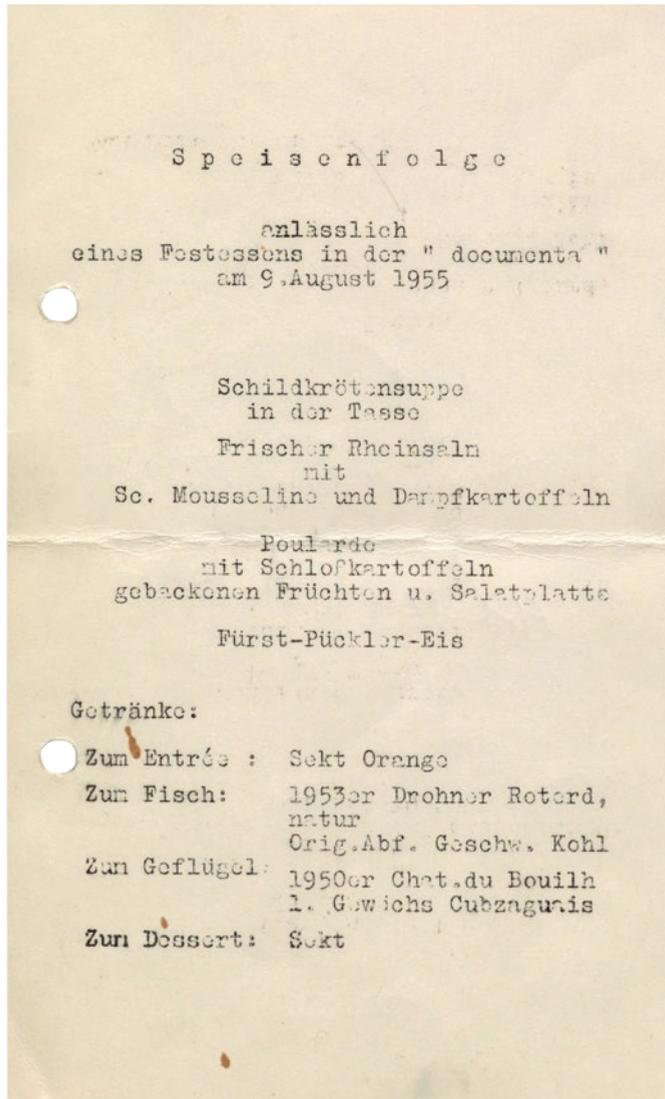
Georgsdorf: Meine Erinnerungen sind noch sehr lebendig. Wahrscheinlich haben auch die vielen Schwarz-Weiß-Fotos von Günther Becker, die vielen Texte, die man inzwischen über diese erste documenta lesen konnte, ihren Anteil daran. Was da zu sehen war, habe ich als ungeheure Sensation aufgesaugt. Mit der neuen Tendenz, die Nazivergangenheit der Macher der ersten documenta zu erforschen, erscheint mir allerdings mein erster documenta-Besuch im Rückblick nun fast wie ein Ritt über einen Blut- und Bodensee. Vieles, was ich damals positiv erlebt habe, wird jetzt als trügerisches Verführungswerk gebrandmarkt.

Unterschiedliche Perspektiven auf die documenta wollen wir gerade nicht gegeneinander ausspielen. Können Sie die neue Form, die Sie so beeindruckte, näher beschreiben?

Weiß gekalkte Backsteinwände kannte ich aus dem Ziegenstall meines Großvaters. Als White Cube sollte das bald weltweit Schule machen. Heraklithplatten wurden auf Baustellen allein schon ob ihrer Hässlichkeit schnellstmöglich verputzt. Bode aber verwandelte das gepresste Stroh in ästhetisches Gold, indem er die spröde Schönheit seiner Struktur offenlegte. Dann die Steinplatten auf dem Boden, abgelegt wie auf Bürgersteigen, und da stammten sie auch her. Und der grobe Estrich. Hier im Fridericianum war das auf einmal was ganz Selbstverständliches. Getoppt wurde das Raumerlebnis aber durch den massiven Einsatz von deckenhoher Plastikfolie.

Sie sprechen von Bodes berühmten »Göppinger Plastics«?

Ja. Dazu muss man heute erklären, dass Kunststoff 1955 noch kein negatives Image hatte, sondern etwas relativ Unbekanntes war. Ein magisches Material mit einem futuristischen Flair. Nylonhemden waren gerade auf dem Markt und waren heiß begehrt. Wie die anderen Materialien war die Plastikfolie, die milchig

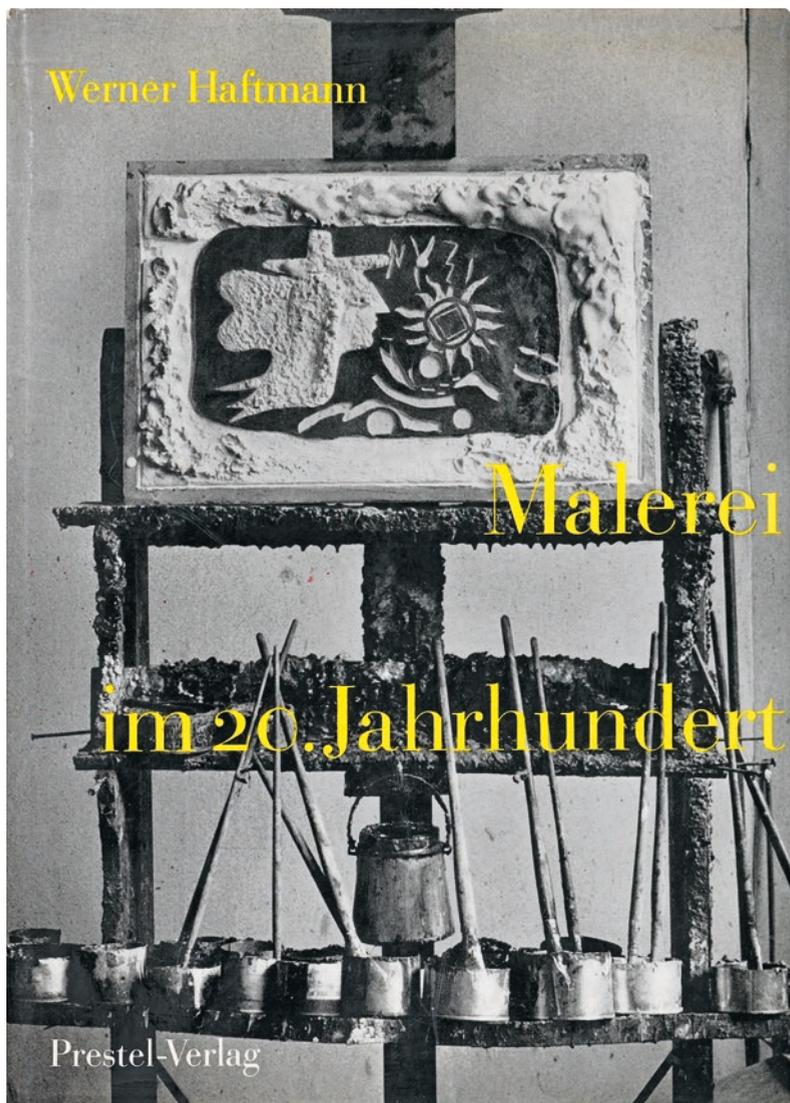


Kat.-Nr. 48

Speisenfolge anlässlich eines Festessens in der »documenta«, 9. August 1955

Schildkrötensuppe und Sekt Orange wurden am 9. August 1955 den Gästen serviert, die auf Einladung der Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts e.V. nach Kassel kamen. Das festliche Essen fand in den Räumen statt, die in der Ruine des Fridericianums am Königsplatz für die documenta hergerichtet worden waren. Geladen waren die Mitglieder des Vereins, darunter auch Arnold Bode und seine Frau. Um 21 Uhr

nahm man Platz. Für das Anstoßen gab es gute Gründe: Mehr als 30.000 Besucher hatten die Ausstellung bereits gesehen und der Katalog war ausverkauft. Speisen und Getränke des Menüs zeugten vom gehobenen Anspruch der Veranstalter, ungewöhnlich waren sie jedoch nicht. Schildkrötensuppe galt im Nachkriegsdeutschland als Delikatesse, bis Meeresschildkröten 1988 unter Schutz gestellt wurden. **JV**



Kat.-Nr. 33

WERNER HAFTMANN

***Malerei im 20. Jahrhundert*, München (Prestel), 1954**

Zur begeisterten Leserschaft dieses Buches gehörte Arnold Bode. Nach der Lektüre, so erzählte es später Haftmann in einem Interview, wollte Bode den Autor unbedingt kennenlernen und für die Mitarbeit an der *documenta* gewinnen. 1954 trafen sich die beiden in Venedig, in einer Trattoria mit Namen »Ciccio«. Haftmann willigte sofort ein und lieferte mit *Malerei im 20. Jahrhundert* das Drehbuch für die Kasseler Ausstellung, im

Guten wie im Schlechten. Wen Haftmann lobte, den feierte auch die *documenta*. Wen er überging, der fand in Kassel keinen Platz. Von einer sozial engagierten gegenständlichen Kunst hielt der Kunsthistoriker nichts, die Abstraktion dagegen erklärte er zur höchsten Stufe der modernen Malerei. In den Jahrzehnten des Kalten Krieges behauptete sich das Buch im Westen als Longseller, mit 250.000 verkauften Exemplaren. **JV**

4.5.55

Sehr geehrter Herr Brecht,

in Kassel haben sich eine Reihe von Privatleuten zusammengetan, um während der Gartenschau, die soeben eröffnet wurde, eine Ausstellung "documenta, Kunst des 20. Jahrhunderts" zu veranstalten. Für diese Ausstellung, die mit Mitteln der Stadt, des Landes und des Bundes finanziert wird und über die Ihnen die beigefügte erste Information Aufschluß gibt, steht im Museum Fridericianum ein großartiger Bau zur Verfügung. So ergab sich der Gedanke beinahe von selbst, in diesen Räumen, inmitten der Bilder, in einer Reihe von Vorträgen Überblick zu geben, über das, was in den anderen Künsten in den letzten fünfzig Jahren sich entwickelt hat und darzutun, daß die Probleme die gleichen sind und zwischen den Lösungsversuchen enge Beziehungen bestehen. Die Reihe soll eingeleitet werden mit einem Vortrag von Jean Gebser, der die philosophische Grundlage gibt und mit Weizsäcker, dem der naturwissenschaftliche Teil der Grundlegung zufiele. Über bildende Kunst werden sprechen Kahnweiler, Gideon, Read und Haftmann, über Musik Scherchen. Sie möchten wir nun bitten, das Thema Drama zu übernehmen und dabei im Besonderen die formalen, sprachlichen Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Als Termin käme Anfang bis Mitte September in Frage, Ihre Bedingungen lassen Sie uns bitte mitteilen.

Wir wären Ihnen für eine Zusage sehr dankbar, denn wir versprechen uns gerade von Ihnen einen wesentlichen Beitrag zu einem heiß umstrittenen Thema, das die Menschen mehr bewegt als man gemeinhin annimmt, wie das Darmstädter Gespräch kürzlich wieder bewies. Zu dem gleichen Thema zu sprechen, haben wir auch Thornton Wilder aufgefordert, der sich im Sommer in Edinburgh aufhält. Wir haben aber weder von ihm noch von den übrigen Herren definitive Zusagen vorliegen. Die Einladungen sind eben erst herausgegangen.

Sollte es Ihnen möglich sein, zu uns zu sprechen, so empfänden wir es als sinnvolle Ergänzung, wenn Sie in Ihre Gastspielreise, die Sie in mehrere westdeutsche Städte führt, wie wir hören, auch Kassel einbauen könnten. Der Intendant des Staatstheaters ist grundsätzlich bereit, den Blauen Saal der Stadthalle, in der wir behelfsmäßig Theater spielen, für ein Gastspiel zur Verfügung zu stellen, sofern die Landesregierung keine Einwendungen macht. Bitte, schreiben Sie uns, ob es möglich ist, daß Sie mit dem "Kaukasischen Kreidekreis" nach Kassel kommen, wann es ginge und unter welchen Bedingungen. Indem wir Ihnen nochmals versichern, wie sehr wir uns freuen würden, Sie in Kassel begrüßen zu dürfen, verbleiben wir

Ihre ergebene
(Dr. Hilde Bergfeld)

Kat.-Nr. 37

Einladungsschreiben an Bertolt Brecht zur ersten documenta, 4. Mai 1955

Die erstaunlichste Einladung, die von dem Organisationsteam der ersten documenta ausgesprochen wurde, ging an Bertolt Brecht: Der Schriftsteller war aus dem Exil in die sowjetische Besatzungszone zurückgekehrt, nachdem ihm die Einreise in die westlichen Sektoren untersagt worden war. Im Osten Berlins prägte seine Theaterarbeit das Berliner Ensemble. In dem Schreiben wird betont, dass man sich von ihm in Kassel »einen wesentlichen Beitrag zu einem heiß umstrittenen Thema«

verspräche, »das die Menschen mehr bewegt, als man gemeinhin annimmt«. Gemeint war die Debatte um die Formensprache der Kunst, sowohl in der Malerei als auch in der Literatur. Während Maler, die sich zum Sozialismus bekannten, bewusst von der Ausstellung ausgeschlossen wurden, suchte man auf dem Gebiet der Literatur einen offeneren Austausch. Brecht kam jedoch nicht nach Kassel. **JV**

Arnold Bode

(1900–1977)

Gäbe es eine Wappenfigur für die documenta, müsste es Arnold Bode sein: Keine Person ist enger mit Idee und Durchführung der Kasseler Großausstellung verbunden als er. Auf frühen Fotografien taucht auch niemand häufiger auf als Bode, planend, beratend, den Bundespräsidenten Heuss führend – und immer wieder rauchend, mit Zigarette im Mundwinkel. Tatsächlich konnte die documenta nur stattfinden, weil ein Team sich zusammengefunden hatte. Bode aber verkörperte auf herausragende Weise die Sehnsucht nach Neubeginn. Er selbst gehörte keiner der alten NS-Eliten an. Geboren wurde Bode 1900 in Kassel, wo er auch studierte, Malerei und Grafik an der Kunstakademie. Seine künstlerischen Vorlieben führten zu einer Studienfahrt nach Frankreich und 1925 zur Gründung der Kasseler Sezession. 1929 trat er in die SPD ein, 1930 wurde er als Dozent an das Städtische Werklehrer-Seminar in Berlin berufen. Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 wurde Bode entlassen und er zog nach Kassel zurück. Als er 1937 zur Weltausstellung nach Paris reiste, beeindruckte ihn *Guernica* von Pablo Picasso nachhaltig. Bei Kriegsbeginn wurde er eingezogen und beim Bau von Soldatenunterkünften eingesetzt. Mit Kollegen hob Bode nach dem Krieg mehrere Institutionen aus der Taufe: 1948 die Kasseler Kunstakademie, 1953 die Gesellschaft Abendländische Kunst



Abb. 20

Arnold Bode beim Aufbau der ersten documenta, 1955

des XX. Jahrhunderts, 1955 die documenta. Das bahnbrechende Design der documenta ging auf ihn zurück. Bei den ersten drei Schauen war er Ausstellungsleiter, bis zur documenta 6 arbeitete er in verschiedenen Gremien mit. Er starb am 3. Oktober 1977, einen Tag, nachdem die d6 schloss. **JV**



Kat.-Nr. 74

RUDOLF LEVY (1875–1944)

Loggia des Palazzo Guadagni, Florenz 1941, nicht auf der documenta gezeigt

Blau lässt der Maler Rudolf Levy den Himmel leuchten, der sich zwischen den Säulen der Loggia zeigt. Die Freiluftmalerei war in Italien mit Kriegsbeginn verboten worden, sodass Levy die Möglichkeit nutzte, von einer Dachterrasse den Ausblick einzufangen. Der Ort, an dem dieses Gemälde 1941 entstand, war die Pension Bandini, gelegen im dritten Stock des Palazzo Guadagni in Florenz. Direkt unter den Füßen des Künstlers

befand sich das legendäre Kunsthistorische Institut, eine deutsche Einrichtung, die der jüdische Maler nicht betreten durfte. Das Bild vermisst den kleinen Spielraum, der Levy im Exil blieb: der Blick nach draußen, Blumen auf einem Tisch, Personen, die sich bereit erklärten, für ihn Porträt zu sitzen. In drei Jahren schuf Levy dennoch 52 Ölgemälde und 12 Aquarelle. **JV**



Kat.-Nr. 73

RUDOLF LEVY (1875–1944)

***Blick auf S. Spirito und die Kuppel von Sa. Maria del Fiore I, 1941,*
nicht auf der documenta gezeigt**

Die Florentiner Kirche Santo Spirito malte Rudolf Levy zwei Mal. Der Längsbau der berühmten Basilika mündete auf denselben Platz, an dem sich der Palazzo Guadagni befand, wohin Levy zum Malen ging. Auf dem Markt, der zwischen den Gebäuden stattfand, kaufte er Früchte und Blumen für seine Stilleben. Die sonnenbeschienene Szene verrät nicht die lebensbedrohliche Situation: Seit 1933 war der jüdische Künstler auf der Flucht,

1940 war er nach Florenz gekommen. Jedes Mal, wenn er die Treppe des Palazzo Guadagni nach oben stieg, kam er am Kunsthistorischen Institut vorbei. Dort war Werner Haftmann bis 1940 als Assistent angestellt. Der Kunsthistoriker besuchte danach regelmäßig seine ehemaligen Kollegen, wie das Gästebuch des Instituts bezeugt. Dass sich Levy und Haftmann im Treppenhaus begegneten, ist möglich, aber nicht überliefert. **JV**



Kat.-Nr. 109

EMILIO VEDOVA (1919–2016)

Dal ciclo della protesta '53 (Sedia elettrica), 1953, d1

Das explosive Pathos von Emilio Vedovas abstrakten Gemälden nahm die Agenda der documenta auf, dass es eine fundamentale Beziehung zwischen Kunst und Freiheit gebe. Der Künstler galt ihm als Freiheitskämpfer. So vermerkte Werner Haftmann, Spiritus Rector der ersten drei documenta-Ausgaben, Vedova sei ein militanter Antifaschist gegen Mussolini gewesen – betonte dies aber zugleich als rein biografische Tatsache: »Sozialer Protest [hat] noch nichts mit Form zu

tun.« Dem Formalismus Haftmanns widersprach jedoch der *ciclo della protesta* (Protestzyklus), den Vedova auf der ersten documenta zeigte. Das Gemälde *Sedia elettrica* (elektrischer Stuhl) war eine Anspielung auf das jüdisch-amerikanische Ehepaar Julius und Ethel Rosenberg, das 1951 wegen Spionage für die UdSSR zum Tode verurteilt worden war. Vedova beriet auch Bode, welche osteuropäischen Künstler dieser für die d2 einladen sollte. **LBL**



Kat.-Nr. 110

JACKSON POLLOCK (1912–1956)

Number 32, 1950, d2 und d3

Jackson Pollocks *Number 32* stand im Mittelpunkt der USA-Abteilung der documenta 2, 1959. Nach einer Tournee durch Lateinamerika und Westeuropa kam das Gemälde mit amerikanischem Glamour in Kassel an. Die Magazine *Life* und *Vogue* hatten über Pollock berichtet und sein tödlicher Unfall 1956 hatte ihn zum »James Dean der modernen Kunst« gemacht. Sein gestikulierender Stil drückte Risiko, Affekt und Individualität aus – etwas, wozu ein Kommunist angeblich nicht fähig

war, weil er Freiheit nicht gewohnt war: Laut dem US-Ideologen des Kalten Krieges, Arthur Schlesinger, war der »totalitäre Mensch schmallippig, kaltäugig, gefühllos ... wie schlecht aus Holz geschnitzt, ohne Humor, ohne Zärtlichkeit, ohne Spontaneität, ohne Nervenflattern«. Nach der d2 wurde *Number 32* von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, der inoffiziellen Nationalgalerie der Bundesrepublik, erworben. **LBL**



Der »Osten« als das Andere der Moderne





Kat.-Nr. 215

ADAM MARCZYŃSKI (1908–1985)

***Kompozycja (Komposition)*, 1958, d2**

Die Notiz war klein, publiziert wurde sie jedoch in der gesamten Bundesrepublik: »Auch Ostblock auf documenta II«. Wer allerdings hoffte, den sozialistischen Realismus in Kassel zu sehen, wurde enttäuscht. Allein gestische Arbeiten standen 1959 auf der Liste, wie etwa das Bild *Komposition* des aus Krakau stammenden Malers Adam Marczyński. Mitten im Zonenrandgebiet hatte der Fokus auf abstrakte Kunst aus Osteuropa Ende

der 1950er Jahre Sprengkraft: Die Dominanz des freiheitlichen Westens gegenüber der sowjetischen Einflussphäre ließ sich so illustrieren. Mit Marczyński kam ein Künstler nach Kassel, der die Abkehr Polens von der Parteilinie des sozialistischen Realismus nach Stalins Tod 1953 repräsentierte. Auch auf der Biennale in Venedig sowie in der Ausstellung »Zwölf sozialistische Länder« 1958 in Moskau machten seine Bilder Furore. **AP**



Kat.-Nr. 216

GABRIJEL STUPICA (1913–1990)

***Flora*, 1958, d2**

Mit Gabrijel Stupica wurde 1959 einer der renommiertesten jugoslawischen Künstler gezeigt. Seine figurativ-abstrakte Bildsprache, die an Paul Klee und an Volkskunst erinnert, verweist aber nicht nur auf seine individuelle Kreativität. Vielmehr stand sein Werk exemplarisch für die Diskussion um die internationale Anschlussfähigkeit des blockfreien Landes. Nach dem Bruch zwischen Tito und Stalin pflegte die Volksrepublik die Nähe zum Westen. Ausdruck bekam dies

auch in der Kunst, in der sich internationale Stile wie etwa der Surrealismus mit lokalen Motiven verbanden. Jugoslawische Positionen waren immer wieder in Kassel vertreten. Das weitreichende Desinteresse der documenta-Macher an Osteuropa führte aber dazu, dass der blockfreie Staat häufig dem geografischen Osten zugeordnet wurde – anders als im sonstigen bundesrepublikanischen Ausstellungsgeschehen. **AP**

Kokoschka }
Chagall } (antifaschistische Bilder)
Picasso }

Fougeron
Rivera
Guttuso
Sserow
Joganson
Muchina
Masereel
Nagel
Cremer

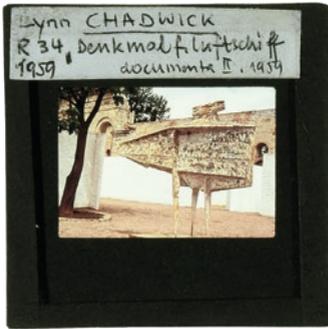
Diese sehr fragmentarische Liste will lediglich die Vielfalt der Möglichkeiten andeuten.

Wenn die Ausstellung ein internationales Ereignis werden sollte - und nur dann hätte sie Wert -, müßte die Auswahl aus vielen Museen und Privatsammlungen der Welt getroffen werden. Die Bestände der Tretjakowgalerie wären ebenso heranzuziehen wie die des Museum of modern Art usw. Außerdem wäre es nötig, in den Ateliers der noch lebenden Künstler Umschau zu halten. Die Ausstellung würde also einen sehr großen Aufwand an Arbeitskraft, Reisekosten, Transport- und Versicherungskosten usw. erfordern.

H. L.

(Heinz Lüdecke)

(Roselene Decho)



Kat.-Nr. 224

PETER H. FEIST

**Kleinbild-Dias von den documenta-Ausstellungen
2, 3, 4 und 6, 1959–1977**

Weder der Streit um die »westlich degenerierte Kunst« ist den Dias anzusehen, noch der Argwohn, der der documenta hinter dem »Eisernen Vorhang« entgegenschlug. Die rund 90 Aufnahmen, die der ostdeutsche Kunsthistoriker Peter H. Feist zwischen 1959 und 1977 in Kassel machte, wirken nüchtern und vorurteilslos. Die Objektivität der Aufnahmen zeigt, wie wenig neutrales Anschauungsmaterial zeitgenössischer

Kunst aus dem Westen in der DDR zu Forschungszwecken vorhanden war. Auch wird deutlich, wer offiziell reisen durfte: Der Träger des Nationalpreises der DDR, Feist, gehörte als Professor der Humboldt-Universität zu Berlin, als Mitglied des Verbandes Bildender Künstler der DRR und als Leiter des Instituts für Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften der DDR zu den Reisekadern qua Amt. **AP**



Kat.-Nr. 241

BERNHARD HEISIG (1925–2011)

Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder, 1969
mit Übermalungen nach 1977, d6

Stilistisch waren die Arbeiten aus der DDR auf der d6 heterogen, doch genau das sollte die Ausdrucksmöglichkeiten des sozialistischen Realismus aufzeigen. Um das hohe künstlerisch-ideologische Niveau in Kassel zu präsentieren, wurden die Gemälde teils aus Museen geliehen. Wie sich an Heisigs Gemälde und den darin zum Ausdruck kommenden traumatischen Erfahrungen des Künstlers während des Zweiten Weltkriegs

zeigt, spielte die NS-Vergangenheit und die Proklamation der DDR als antifaschistischer Staat eine wichtige Rolle – aber nicht nur: Thematisch kreisten die Arbeiten auch um den Putsch in Chile, Großgrundbesitz oder die Lebensverhältnisse im Staatssozialismus. Manfred Schneckenburger holte die Maler aufgrund ihrer künstlerischen Qualitäten nach Kassel – einfach, »weil es jeder von ihnen verdient« hatte. **AP**



Kat.-Nr. 238

WOLFGANG MATTHEUER (1927–2004)

***Horizont*, 1970, d6**

Die Zeitung, das Ohr, der Griff zum Telefon: Das Gemälde *Horizont* von Wolfgang Mattheuer wirft Fragen auf. Die vielleicht stärkste Assoziation ist die zur Lebenswirklichkeit des Malers in der DDR: Überwacht von der Staatssicherheit, geben erhaltene Abhörprotokolle Auskunft darüber, dass Mattheuer persönlich wie auch die gesamte documenta-Beteiligung der vier »Staatskünstler« 1977 unter Beobachtung standen. Die Verständigung der Maler untereinander, ein Fotoshooting

für die Hamburger Zeitschrift *Stern* oder auch Mattheuers Bericht an seine Familie, dass die d6 ein »heilloses Durcheinander« sei, sind in diesen unrechtmäßig erstellten Telefonmitschnitten dokumentiert. Die Präsentation kritischer Werke wie *Horizont* war politisch motiviert: Erich Honeckers Credo von »Weite und Vielfalt« ließ sich demonstrieren und das Bild einer liberalen DDR in Kassel zeichnen. **AP**

Brief von A.R. Penck (Ralf Winkler)
 eingegangen am 27.5.77

über Michael
WICHTIG Penck

Meine VORSTELLUNGEN Gehelt
 dahin, daß im DOCUMENTA-KATALOG
 der Name an penck nicht mehr
 steht, dafür ein großer
Y. Ich halte das für
SEHR WICHTIG. DAS WIRD
 ZWAR NICHT IN DEINE "MEHR" KONVENTIONELLEN
 VORSTELLUNGEN PASSEN, ABER, WENN DU TIEF
 NACHDENKST, MÜSSTEST DU FINDEN, DASS DIESES EINE
 gute Fortsetzung ist.
 Wenn es überhaupt eine
 gute Fortsetzung oder
 Fortsetzung gilt!

Y
 geb. 1939 in Dresden und dort
freischaffend.

auf jeden Fall, wie Du dort
 immer dazu stellst, werde ich
 den Namen Penck nicht mehr
 schreiben, außer diesem einem
 Mal noch. Y.

Das ist meine Antwort auf
 die Einladung von S. T. H.
 M. zur Documenta, meine
 Antwort für L.

Ralf Penck

Kat.-Nr. 269

Brief von Ralf Winkler (alias A. R. Penck, alias Y) an den Kölner Galeristen Michael Werner, eingegangen am 27. Mai 1977

Auch die für die d6 vorgesehenen Arbeiten des Dresdner Malers Ralf Winkler alias A. R. Penck wurden 1977 nicht gehängt. War es sein Kölner Galerist Michael Werner, der die Bilder aufgrund der Raumverhältnisse zurückholen ließ oder stellte die Nichthängung einen Gefallen der documenta-Macher an die DDR dar? Die Akten lassen unterschiedliche Lesarten um den in der DDR vom offiziellen Kunstbetrieb ausgeschlossenen Winkler zu. Sicher ist, wie sein Brief an Werner deutlich

macht, dass er mit der Beteiligung und devisenorientierten Konsolidierung der DDR nicht einverstanden war. Seine Antwort auf Sitte (S.), Tübke (T.), Heisig (H.) und Mattheuer (M.) wie auch den Aachener Sammler Ludwig (L.) lautete »Y«. Vermutlich verhinderte die frühe Drucklegung des Katalogs, dass der Bitte um Namensänderung entsprochen wurde. Präsent war Penck/Y trotz allem im Bereich Druckgrafik. **AP**



Kat.-Nr. 271

»UNGEHORSAME MALER DER DDR«

Protestaktion im Fridericianum zur d6 mit Siegmund Faust und Wolf Deinert vor Bildern von Willi Sitte, 23. Juni 1977

»Geben Sie die Kunst frei!«, hieß es am 27. Juni 1977 in der West-Berliner Zeitung *Die Welt*. Gegenstand des Berichts war ein offener Brief an Erich Honecker, den eine Gruppe ehemaliger verfolgter DDR-Künstler und Geistesschaffender während der d6 verfasst hatte. Ziel der Aktion, die im Raum der DDR-Künstler im Fridericianum stattfand, war es nicht, die offiziell eingeladenen Künstler zu diskreditieren, sondern durch Plakate

und Broschüren auf die Situation sogenannter Ungehorsamer Maler wie A.R. Penck aufmerksam zu machen. Die Protestaktion zum Missverhältnis von »Staatskunst« und unterdrückter Kunst war von kurzer Dauer: Manfred Schneckenburger sprach der Gruppe Hausverbot aus. Als Werner Tübke mit einer der Broschüren zurück nach Leipzig reiste, wurde sie an der Grenze konfisziert und die Staatssicherheit informiert. **AP**



Kat.-Nr. 290

KOMAR & MELAMID (GEB. 1943 BZW. 1945)

Yalta 1945, Polyptychon, Detail, 1986/87, d8

Churchill und Roosevelt versus Stalin; kubistisch-abstrakt kontra sozialistischer Realismus. Plakativ brachten die beiden russischen Künstler Komar & Melamid 1987 in Erinnerung, dass die Spaltung der Kunst mit der machtpolitischen Aufteilung der Welt 1945 einherging. Jedoch ist ihr Bezug auf die »großen Drei« und die Konferenz in Jalta nur ein Aspekt unter vielen: Auf der d8 schufen die Begründer der Soz Art eine ganze Rauminstallation,

die auf 31 Paneelen dem Publikum kaleidoskopartig die enge Verflechtung von Politik, Kunst, Weltgeschichte und persönlichem Erleben provokant-ironisch vor Augen führte. Die Konferenz in Jalta, die in das Geburtsjahr von Alexander Melamid fiel, markiert in diesem Polyptychon aus Biografie und Geschichte den Startpunkt. Das Ende bildet das Jahr 1977, der Zeitpunkt, an dem das Duo in die USA emigrierte. **AP**



Kat.-Nr. 292

2. Marathon-Gespräch in Weimar zur Vorbereitung der documenta 9, 13.–14. April 1991

Es war ein Event im großen Stil. 24 Stunden dauerte das von Jan Hoet im April 1991 durchgeführte 2. Marathon-Gespräch in Weimar. Wie schon bei der ersten Gesprächsrunde ein Jahr zuvor in Gent war es das Ziel dieser PR-Veranstaltung, offiziell über den Stand der d9-Vorbereitungen zu informieren. Den Fall der Mauer betrachtete Hoet dabei als Chance, mit dem »Osten« in einen Dialog zu treten; endlich war die Stadt Kassel und damit die documenta von ihrem Status als »Sack-

gasse« an der innerdeutschen Zonengrenze befreit. Die Musikkapelle der 8. Gardearmee der russischen Landstreitkräfte machte den Auftakt. Dias von knapp 400 Künstlerinnen und Künstlern wurden gezeigt. Über das Resultat des Gesprächs, an dem auch Schneckenburger, Fuchs und Szeemann teilnahmen, zeigte sich Hoet allerdings enttäuscht: Für ihn waren alle »guten« Künstler schon vor 1989 in den Westen emigriert. **AP**



Kat.-Nr. 325

BAZON BROCK (GEB. 1936)

mit Teilnehmenden seiner »Besucherschule« auf der d4, 1968

Anlässlich der documenta 4, 1968, bot der Kulturwissenschaftler Bazon Brock das erste Mal eine »Besucherschule« an. Sie war Teil des Ausstellungsprogramms und fand im Museum Fridericianum statt. Brock verstand sie als »freies Angebot« an das Publikum. Er vermittelte den Teilnehmenden Zusammenhänge der Kunstpräsentation und der Kunsttheorie. Anhand von kurzen Seminaren sollten sie einen Leitfaden für das Sehen und

Zuhören erhalten, um sich in der Vielzahl und Vielfalt der documenta-Werke orientieren zu können. Dabei bediente er sich der Form des *Action Teaching*, aber auch des Frontalunterrichts, bei der die Zuhörerschaft weitgehend passiv dem Dargebotenen lauschte. Das Thema der ersten »Besucherschule« hieß: »Der Ausstieg aus dem Bilde; Environments der Künstler als Alltagsumwelt«. **Martin Groh**



Kat.-Nr. 332

JOSEPH BEUYS (1921–1986)

***Ohne die Rose tun wir's nicht*, 1972, d5**

Die Grafik zeigt den politischen Aktionskünstler Joseph Beuys im intensiven Gespräch mit einem nur schemenhaften Gegenüber. Im Mittelpunkt des Bildes steht die Rose, »ohne die wir's nicht tun«. »Es«, das ist Beuys' Kampagne für eine Bundesrepublik, in der das Volk selbst, ohne die Vermittlung politischer Parteien, herrscht. Eine Rose schmückte auch das *Büro für direkte Demokratie*, das Beuys auf der documenta 5, 1972,

betrieb, in dem er täglich zehn Stunden mit Publikum diskutierte und das er als »soziale Plastik« verstand. Die Rose symbolisierte sein Bekenntnis zu einer aktivistischen Politik, die sich nicht nur intellektuell begründete, sondern Gefühle und menschliche Beziehungen ausdrücklich einbezog. Das entsprach seinen eigenen Zielen, die zwischen marxistischen, basisdemokratischen und esoterischen Inhalten changierten. **DW**

zeitig für seine Galerie zu akquirieren.« »Das Muster ›Stünke‹, so die Autoren weiter, »ist ein Beispiel für eine Machtkonzentration und Monopolisierung im Kunstbetrieb, dem entgegengetreten werden muß.«⁷

»Die Krise hat ihre wahre Ursache darin«, so stellte der Kunstkritiker Georg Jappe im Mai treffend fest, »dass die documenta als eine unantastbare Institution handelt in einer Zeit, da Institutionen abgebaut werden.«⁸ In der Tat waren diese Beschwerden nur eines von vielen Anzeichen dafür, dass die documenta im Jahr 1968 an einem Wendepunkt angelangt war und notwendige Veränderungen anstanden. Eine dieser Veränderungen betraf die documenta Foundation selbst – sie übernahm zwar bei der documenta 4 die Kosten für das »Ambiente«-Programm und finanzierte auch noch die documenta 5 mit, gab aber nach 1968 keine neuen Editionen mehr heraus und reduzierte ihre Aktivitäten nach und nach so weit, dass sie schließlich 1997 aufgelöst wurde.

Das Experiment »documenta Foundation« war also ein zweischneidiges Schwert: Während die von ihr herausgegebenen Editionen ernsthaft darauf abzielten, den Markt für ein neues Kunstgenre zu öffnen und einen breiteren Zugang zu Kunst zu ermöglichen, geriet sie in der Praxis in Interessenkonflikte, die seit den 1960er Jahren weder die professionelle Kunstwelt noch die Öffentlichkeit hinnehmen wollten. Zwar erklärte Hein Stünke 1970, dass »das Wort Kunsthändler [...] im übrigen ein zusammengesetztes [sei], es besagt: dass in der Person des Händlers sich Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn treffen müssen.«⁹ Die documenta Foundation zeigt jedoch als beispielhaftes Unterfangen, dass auch ein feines Gespür für die Grenzziehung zwischen diesen verschiedenen Bereichen notwendig war, um die Unabhängigkeit der Ausstellungsorganisation vom Markt zu gewährleisten.

1 Vgl. Beaucamp 2011, S. 33

2 Ausstellungsregularien documenta, 1955, dA, AA, d01, Mappe 13

3 Heinrich (Hein) Stünke (geb. 1913) war ab 1942 stellvertretender Leiter im Kulturstamt der Reichsjugendführung mit Sitz in Braunschweig gewesen. Nach dem Krieg schlug er eine neue

Laufbahn ein und gründete zusammen mit seiner Frau Eva im Dezember 1945 die Galerie Der Spiegel.

4 Handberg 2017, S. 39

5 Vgl. Rathke 1968

6 Offener Brief von Rudolf Zwirner/Galerie Zwirner an Hein Stünke, Köln, 5.4.1968, dA, AA, d4, Mappe 31, fol. 86

7 »An Alle«, Flugblatt mit maschinengeschriebenem Text, datiert auf den 25.6.1968 und unterzeichnet von Studierenden und Professoren der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, dA, AA, d4, Mappe 20, fol. 3

8 Jappe 1968

9 Hein Stünke, im Interview mit Eberhard Garnatz, 15.9.1970, ZADIK, Fonds Galerie Der Spiegel, A1, VI, 2, p. 3

»Der Handel hat den Kontakt zu den Besuchern geschaffen«

Rudolf Zwirner im Gespräch mit Julia Voss

Nach dem Besuch der ersten documenta entschied Rudolf Zwirner, geboren 1933, Kunsthändler zu werden. 1959 wurde er zunächst Ausstellungssekretär der documenta 2, eröffnete dann eine Galerie und gründete 1967 – zusammen mit Hein Stünke – die erste Kunstmesse der Welt, den legendären »Kölner Kunstmarkt«, später »Art Cologne« genannt.

Voss: In Ihrer Autobiografie *Ich wollte immer Gegenwart* haben Sie kürzlich erzählt, dass sich der große Auftritt der amerikanischen Kunst auf der documenta 2 einem Fehler verdankte. Was war da los?

Zwirner: Die Anmeldungen für die amerikanischen Leihgaben kamen per Post und die guckte ich durch: Da stand Newman, da stand Rothko, Pollock, es waren ja alles unterschiedliche Leihgeber. In meiner Vorstellung gab es nur Bilder in Formaten wie die von Picasso oder Wols, die größten waren von Soulages, die maßen dann höchstens zwei Meter. Wenn ich ein bisschen schlauer gewesen wäre, hätte ich gesagt: »Herr Bode, das sind Inch. Da müssen wir zweieinhalb draufrechnen.«

Der Unterschied zwischen »Inch« und »Zentimetern« fiel Ihnen aber erst auf, als die Gemälde eintrafen. Was war die Folge?

Die Amerikaner passten nur in die Beletage des Fridericianums, dort sollte eigentlich die abstrakte École de Paris zur Apotheose erhoben werden. Der größte Clou waren aber nun zwölf Bilder von Pollock, die brauchten einen eigenen Saal – es wurde eine Kapelle. Adorno sollte ursprünglich im Kunstverein einen Vortrag halten. Als er in den Pollock-Saal kommt, da sagt er in der Sekunde, wie er da steht: »Zwirner, hier halte ich heute den Vortrag.«

Ins Kasseler Team hat Sie der Kunsthändler Hein Stünke gebracht, der von 1959 bis 1968 an den documenta-Ausstellungen mitarbeitete. Woher kannten Sie ihn?