



Paul, Barbara (2007): Kuratoren und andere(s). documenta und Männlichkeitskonstruktionen, in: k60 Kunstuniversität Linz, hg. vom Forum - Freunde und AbsolventInnen der Kunstuniversität Linz, Red. Manfred Lechner u. a. , Linz: Kunstuniversität 2007, S. 132-147.

k60

KUNSTUNIVERSITÄT LINZ

Kuratoren und andere(s). documenta und Männlichkeitskonstruktionen

»It's a man's man's man's world« sang zunächst James Brown in den 1960er Jahren und dann später in den 1990er Jahren in einer Adaption auch Marla Glen. Dieser Song-Titel lässt sich gut auf die documenta-Ausstellungen übertragen, die lange Zeit in erster Linie mit Kuratoren, Künstlern, Kunstkritikern, Rezipienten usw. verknüpft wurden. Innerhalb der gut 50jährigen Geschichte der documenta gab es neben Mitarbeiterinnen im Leitungsteam, wie mit Uta Meta Bauer und Suzanne Ghez auf der documenta 11 im Jahre 2002, bislang bekanntlich nur eine hauptverantwortliche Kuratorin, Catherine David, für die documenta 10 des Jahres 1997. Die gerade im September 2007 zu Ende gegangene documenta 12 hat dieses vielfach festgefahrene, männlich dominierte Image, das erst in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre zu modifizieren begonnen werden konnte, weiter verändert. Dabei sind zumindest drei Aspekte nachdrücklich hervorzuheben: Mit Ruth Noack als »Kuratorin«, so die offizielle Bezeichnung, und Rike Frank, der die »Projektleitung« des »Ausstellungsbüros« übertragen wurde, sowie vielen anderen arbeitete eine Reihe von Frauen in leitenden Funktionen;¹ nahezu die Hälfte der präsentierten Kunstwerke stammten (erstmalig) von Künstlerinnen;² und auch einige Kunstwerke stellten queer-feministische Argumentationen zur Diskussion. Allerdings wurde die künstlerische Leitung, die entsprechend der aktuellen Satzung der documenta-GmbH einer Einzelperson zu übertragen ist, und damit kuratorische Hauptverantwortung erneut an einen Mann, Roger M. Buergel, vergeben, der zumindest teilweise ungebrochen eine traditionell männlich konnotierte (Selbst-)Repräsentation pflegte.

Als visuelles Beispiel sei stellvertretend auf eine Fotografie(-Serie) mit Buergel und dem Geschäftsführer von Saab Deutschland, Willy Fey, anlässlich der Schlüsselübergabe für einen Saab 9-3 Cabrio an den documenta-Leiter aufmerksam gemacht (Abb. 1). Neben dem Saab-Geschäftsführer sitzt im schicken weißen Cabrio mit documenta 12-Logo Buergel lachend und sich offenbar freudig am Steuer als potentieller Fahrer bzw. Lenker nicht nur des Autos. Das zum Foto Shooting auf dem Kasseler Friedrichsplatz vor der Fridericianum platzierte Fahrzeug wird von zahlreichen Mitarbeiter/innen des documenta-Teams umringt, die im Unterschied

zu ihrem Chef keinen eigenen Saab erhielten. Immerhin hat der schwedische Autohersteller, der als einer der Hauptsponsoren der documenta 12 fungierte, noch vier weitere Autos, 9-5 SportCombi 2.0t BioPower-Modelle, als »Fahrzeugflotte«, wie der Konzern selbst formulierte, zur Verfügung gestellt.³



Abb. 1 Roger M. Buergel und Willy Fey im Saab 9-3 Cabrio, umgeben vom documenta 12-Team, Kassel, 2007 (Foto: Heiko Meyer, © Heiko Meyer)

Eine Analyse der Einflussnahme von Buergel als Kurator bzw. künstlerischer Leiter der documenta 12 ist nicht Gegenstand meiner folgenden Ausführungen, deren Schwerpunktsetzung ich bereits vor Beginn der documenta 12 im Sommersemester 2007 im Rahmen der Interuniversitären Ringvorlesung kunstwissenschaftlicher Gender Studies an den österreichischen Kunstuniversitäten zum Thema *Re-Gendering documenta* festgelegt hatte,⁴ und muss einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben, die auch dessen (PR-)Auftritte visuell und akustisch berücksichtigen sollte. Gewinnbringend wäre dabei, abwägend zu erörtern, ob die von Georg Schöllhammer 1996 getroffene Aussage, »[...] dass der Name der AusstellungsmacherInnen wichtiger [sei] als das Ausgestellte« und dass es sich dabei um ein »Privileg« handele, »[...] das man lange für die documenta reserviert geglaubt hatte [...]«,⁵ für das Jahr 2007 noch immer zutrifft. Für die historisch vorangegangenen documenta-Ausstellungen, denen hier mein Interesse gilt, verdeutlicht Schöllhammers Einschätzung die immer wieder beteuerte besondere Stellung der documenta im Reigen der (Groß-)Ausstellungen ebenso wie die vielfach als Über-Macht wahrgenommene Rolle des hauptverantwortlich tätigen Kurators.

Die große Einflussnahme des Kurators bzw. der Kuratorin auf die Gesamtrealisierung einer Ausstellung kann generell als unbestritten angesehen werden. Von daher liegt es mehr als auf der Hand, die Frage nach Männlichkeitskonstruktionen im Kontext documenta zu stellen, zumal diese Perspektivierung bislang weitgehend

ausgeklammert oder gar tabuiert wurde. Überhaupt stellt das Thema *documenta* und Gender ein großes Desiderat dar.⁶ Dabei gilt es, den Kurator bzw. die Kuratorin bzw. das Kurator/inn/en-Team als Handlungstragende in Tätigkeit und Wirksamkeit nicht zu isolieren, sondern zusammen mit anderen und anderem, das heißt mit Themenschwerpunkten, Strukturen und Mechanismen von Bedeutungsproduktionen und Rezeptionspolitiken zu erörtern, wie sie in der Kunstkritik und Medienberichterstattung, aber auch der je eigenen Vermittlungsarbeit praktiziert werden.

Innerhalb der kunstwissenschaftlichen Forschung wurde dem kuratorischen Handeln spätestens seit den 1990er Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu teil.⁷ Außerdem konnten sich eine Reihe von Curating-Studien bzw. -Lehrgängen etablieren.⁸ Ein ähnlich intensives Interesse, den diskursiv wirksamen Männlichkeitskonstruktionen speziell innerhalb des aktuellen Kunstbetriebs genauer nachzugehen, lässt sich hingegen keineswegs ausmachen.⁹ Dies verwundert nicht wirklich, geht es doch dabei nicht selten um die Bewahrung von Privilegien. Kulturtheoretische Debatten erörtern vor allem unterschiedliche Formen und Effekte hegemonialer Männlichkeiten. Als nachhaltig wirksame Strategie fungiert vor allem »Männlichkeit als kollektive Praxis«, wie Robert W. Connell 1995 formulierte.¹⁰ Dieses männerbündische Verhalten wird als gesellschaftlich prozessuale Praxis operationalisiert, die aufgrund seiner spezifisch vernetzten und verflochtenen Struktur als Garant einer hegemonialen Position fungiert. Innerhalb des Kunstbetriebs bildet der Komplex *documenta* ähnlich wie andere Organisationseinheiten eine »vergeschlechtlichte Institution« mit »internem Geschlechterregime«.¹¹ Die Handlungstragenden praktizieren im Sinne eines Geschlechterprojekts eine »komplizenhafte Männlichkeit«¹² mit dem Ziel, die bestehende hierarchische Geschlechterordnung weiter aufrecht zu erhalten. In jüngster Zeit wurde das Thema Männlichkeit in den Feministischen Studien 2006 unter der Perspektive »Männliche Resouveränisierungen« diskutiert. Edgar Forster knüpfte damit an die Debatten der letzten zehn Jahre an, denen zufolge Männlichkeiten als Krisenphänomen kommentiert werden.¹³ Seit langem tradierte, dichotomisch strukturierte und universalistisch argumentierende Männlichkeitskonzeptionen sind obsolet geworden bzw. scheinen zumindest obsolet geworden zu sein.¹⁴ Zutreffend ist des Weiteren, dass die mediale Multiplikation wie Manipulation von Männlichkeitskonzeptionen weiterhin analyse- und kommentarbedürftig ist. Zugleich gilt es jedoch zu problematisieren, dass die erneute Rede von der Krise von Männlichkeiten die Aufrechterhaltung von bereits überwunden geglaubten, hierarchisierenden und diskriminierenden Konstruktionen unterstützt. Edgar Forster wählt in seinem

Aufsatz meines Erachtens eine gefährliche Gradwanderung zwischen einer Dekonstruktion aktueller Resouveränisierungsstrategien und deren erneuter Affirmation.

Bei der Verknüpfung von Fragen nach Männlichkeitskonzeptionen mit Fragen des kuratorischen Handelns im Kontext der *documenta*-Geschichte lassen sich unterschiedliche hegemoniale Muster herausarbeiten. Dabei geht es um die Teilhabe, Aneignung und Verbreitung von Bedeutungsproduktionen in Kunstangelegenheiten.¹⁵ Für meine weitere Argumentation möchte ich drei Perspektivierungen besonders herausgreifen: (1.) Konkurrenz zwischen Kurator und Künstlern um die geleistete »männlich« konnotierte Kreativarbeit, erörtert am Beispiel von Harald Szeemann und der *documenta* 5 des Jahres 1972; (2.) die Inszenierung des Kurators als »neuer Mann« im Kontext von Videokunst und Feminismus, wie sie Wulf Herzogenrath als Leiter der Videoabteilung auf der *documenta* 6 des Jahres 1977 praktizierte; (3.) der Kurator als Entertainer, der wie Jan Hoet 1992 die *documenta* 9 mittels des Spektakels »vulgär« (Debord) werden ließ und erfolgreich machte.

1. Konkurrenz zwischen Kurator und Künstlern: Harald Szeemann und die *documenta* 5, 1972

Jede *documenta*-Ausstellung wurde und wird stets von einem großen Team realisiert. Die den einzelnen Mitwirkenden zugeschriebenen Aufgaben differieren nicht unerheblich, auch die Kunstgeschichtsschreibung kommt zu unterschiedlichen Interpretationen. Dies ist wissenschaftsgeschichtlich und -theoretisch an sich noch nichts Ungewöhnliches. Bei Harald Szeemann jedoch, dem Leiter bzw., wie man damals sagte, »Generalsekretär« der *documenta* 5 des Jahres 1972,¹⁶ sind die kunstbetriebmäßigen Mechanismen besonders aufschlussreich für das Bild von ihm als Ausstellungsmacher, wie es sowohl im zeitgenössischen Kontext als auch mit wachsendem historischen, zur Mythenbildung tendierendem Abstand geprägt wurde.

Als Szeemann zum Leiter der *documenta* 5 berufen wurden, traf er in Kassel auf eine spezifische Ausgangskonstellation. Das Profil der *documenta* insgesamt, aber auch der vier vorangegangenen Ausstellungen von 1955 bis 1968 wurde wesentlich, auch wenn immer wieder andere Kollegen mitgewirkt haben, durch den Gründer dieses Großausstellungsformats Arnold Bode bestimmt. Mit der *documenta* 5 wurde der Einfluss Arnold Bodes nach gut 15 Jahren zurückgedrängt, dem neuen Leiter wurden eigenständigere Handlungsmöglichkeiten eingeräumt. Innerhalb des Geschlechterregimes *documenta* wurde die Arbeitsstaffette, aber auch die Autorität vom Initiator an Szeemann übergeben. Szeemann, der vor und nach der *documenta* 5 zahlreiche andere Ausstellungen kuratierte, wird im Ausstellungskatalog zum

50jährigen Jubiläum der documenta 2005 als »einer der bedeutendsten Ausstellungenkuratoren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts« bezeichnet.¹⁷ Der kurz zuvor, im Frühjahr 2005 verstorbene Szeemann erfuhr posthum weitere ähnliche Würdigungen, die sein Bild als Ein-Mann-Kurator mit viel Charisma weiter profilierten.¹⁸ Diese Einschätzung gründet sich offensichtlich darauf, dass Szeemann einen sehr individuellen Ausstellungsstil entwickeln und diesen zumindest scheinbar als von öffentlichen Institutionen unabhängig etablieren konnte. Szeemann hatte 1969 seine Leitungsfunktion der Kunsthalle Bern zugunsten der Gründung seiner *Agentur für geistige Gastarbeit* niedergelegt und fortan als sogenannter freier Kurator gearbeitet. Diese institutionenkritische Haltung verlieh ihm ein revolutionärähnliches Image, wodurch ihm zusätzlich männlich kodierte Eigenschaften zugeschrieben wurden.

Eine weitere wichtige Rahmenbedingung für die Arbeit von Szeemann in Kassel bildete, auch wenn dies auf den ersten Blick etwas banal erscheinen mag, die damals aktuelle Kunst. Im Vergleich zu den vorangegangenen documenta-Ausstellungen traf Szeemann auf einen sich strukturell verändernden, erweiterten Kunstbegriff. Dieser Umstand kam ihm als Kurator und seiner Reputation nachhaltig zugute, ließen die neuen Kunstformen, wie die Aktions- bzw. Performancekunst und das umfangreichen Feld der Konzeptkunst, ihn selbst als Mitwirkenden und/oder Mitdenkenden der Kunstwerke erscheinen. Im Unterschied zu früheren, primär von Gemälden und Skulpturen geprägten Ausstellungen kam es nicht mehr allein auf eine gute Auswahl und Hängung bzw. Präsentation an. Vielmehr eröffnete sich für den Kurator die Möglichkeit, seine Vorstellungen von Kunst und Kultur, Gesellschaft und Politik weitaus stärker zum Ausdruck zu bringen. Der Kurator positionierte sich in der unmittelbaren Nähe zu den mitwirkenden Künstler/inne/n und hatte somit direkt Anteil an deren Erfolg oder auch Misserfolg. Das Verhältnis von Ausstellungskurator und Künstler/in tritt in eine Konkurrenzsituation und kann mit modifizierten Inhalten gefüllt, aber auch mit weiteren Abhängigkeiten und/oder Begünstigungen belastet werden. Aufgrund dieser neuen Form der Zusammenarbeit lässt sich eine Nobilitierung des Kurators und seiner Stellung im Kunstbetrieb konstatieren. Das umstrittene Verhältnis beschrieb Szeemann 1972 aus seiner Sicht wie folgt: »Die Kunstwerke werden in der ihnen angemessenen, vom Künstler bestimmten Form autonom präsentiert, [...]«¹⁹ Diese Charakterisierung der autonomen Präsentation seitens der mitwirkenden Künstler/innen ist als Reaktion Szeemanns auf einen im Vorfeld der documenta 5 öffentlich ausgetragenen Konflikt zu verstehen. Zehn eingeladene Künstler/innen hatten sich in einem Offenen Brief vom 12. Mai 1972 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gegen die Bevormundungen durch den Kurator

gewandt. Sie fordern vor allem, die »Raumbedingungen«, unter denen ein Werk ausgestellt wird, zu bestimmen, ob eine Arbeit unter einem Themenschwerpunkt gezeigt wird und über den im Katalog bereitgestellten Platz »ohne Zensur« frei verfügen zu können.²⁰ In diesem Kompetenzstreit reklamierten somit beide Seiten jeweils für sich eine vermeintlich männliche Autoritätsposition. Die Künstler waren bestrebt, ihren drohenden Prestigeverlust abzuwehren. Szeemann hingegen sprach ihnen im Katalog verbal die Kompetenz anhand der Kategorie der Autonomie zu, de facto konzeptionierte jedoch er als Leiter die documenta-Ausstellung.

Einen anderen Weg, sich kritisch gegenüber der Institution Ausstellung und dem Kuratieren zu positionieren, wählte Daniel Buren. Er wandte sich im documenta-Katalog gegen die Entwicklung, dass Ausstellungen »nicht mehr Ausstellungen von Kunstwerken« seien, sondern »sich selbst als Kunstwerke ausstell[t]en.«²¹ Dementsprechend argumentierte auch seine auf der documenta 5 gezeigte Installation *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*. Der Franzose gestaltete die Wände in den für seine Kunst typischen wechselnden weißen und farbigen Streifen. Auf diesen Wänden hingen dann Arbeiten anderer Künstler. Mit diesem Konzept beabsichtigte Buren, wie Beatrice von Bismarck 2000 dargelegt hat,²² die Einflussnahme des Künstlers von seiner Meinung nach zu mächtig gewordenen Kurator zurückzuerobern und die bevorzugte Stellung des gleichwohl männlichen Künstlers kulturell und politisch erneut zu markieren. Eine derart »re-autokratisierte Organisationsstruktur«²³ der documenta steht im Widerspruch mit den im weitesten Sinne politisch demokratischen Vorstellungen, wie sie in der damaligen Gegenwartskunst und auch im Ausstellungsbetrieb bereits Anwendung gefunden hatten. Dass gerade Szeemann dieser Vorwurf traf, in den man aufgrund seines zumindest teilweise von öffentlichen Institutionen unabhängigen beruflichen Werdegangs entsprechende Hoffnungen gesetzt hatte, hängt zum einen mit der vergeschlechtlichen Institution documenta zusammen; zum anderen ist die Re-Autokratisierung mit seiner Person und der wachsenden, von ihm selbst und von anderen betriebenen Auratisierung im Kontext documenta als international vielbeachtetes Ausstellungsformat zu begründen. Dies ist kein Widerspruch, sondern eine markante Form männlicher Resouveränisierung.²⁴

Dieser Prozess lässt sich auch visuell, die Argumentation ein wenig vereinfachend, anhand von Fotografien aus der Zeit der documenta 5 veranschaulichen. Szeemann ist zunächst im Umfeld von Kollegen mit einem deutlichen Verweis auf die Teamstruktur zu sehen.²⁵ Am letzten Ausstellungstag präsentierte er sich dann in einer forcierten Form der Selbstinszenierung als »großer Macher«, auf einem »Thron«

sitzend, der vom Künstler Anatol im Rahmen der Gruppe Arbeitszeit gezimert wurde²⁶ und der als Gegenstand der visuellen Bildkultur traditionellerweise mit den Eigenschaften mächtig und erfolgreich in Verbindung gebracht wird. Eine weitere Fotografie zeigt Szeemann während der documenta vor dem Fridericianum,²⁷ wie er sich, einem Performance-Künstler ähnlich, über den Platz zu bewegen scheint. Dieser Eindruck wird noch durch die absichtlich verschwommene Aufnahme unterstrichen, wodurch die Bewegung, sprich (quasi-künstlerische) Aktion noch zu verstärken versucht wird. Allein mit der Existenz dieser Fotografien lässt sich die Selbstinszenierung als thronender, einflussreicher und fast wie ein Künstler agierender Kurator noch nicht hinlänglich begründen. Szeemann wählte jedoch gerade diese Fotografien für sein 1981 erschienenes Buch *Museum der Obsessionen* aus, eine Art Credo seines Verständnisses des Ausstellungsmachens, und veröffentlichte sie dort innerhalb des Kapitels »Fotos: Harald Szeemann in Aktion«.²⁸

2. Der Kurator als »neuer Mann«: Wulf Herzogenrath und die Videoabteilung auf der documenta 6, 1977

Die unter der Leitung von Manfred Schneckenburger realisierte documenta 6 des Jahres 1977 ging nicht ganz zurecht als sogenannte Medien-documenta in die Geschichte ein. Mit dem damals bereits hochaktuellen Medienbegriff beabsichtigten die Organisatoren ihr eigentliches Ziel, eine gleichberechtigte Berücksichtigung möglichst unterschiedlicher künstlerischer Medien wie Malerei, Skulptur, Zeichnung, Fotografie, Film, Video, Design etc. zu gewährleisten. Außerdem sollten medienspezifische und mehr noch medienübergreifende künstlerische Parameter und Grammatiken aufgezeigt werden. Diese geplante mediale Grenzüberschreitung ließ sich jedoch nicht wirklich realisieren.²⁹ Dies führte zu einer Verwässerung des ursprünglichen Konzepts und seiner kunstpolitischen Implikationen, die traditionelle Hierarchie der Kunstsparten zu unterlaufen. Statt dessen präsentierte die documenta 6 ihre Werke letztlich vornehmlich nach Gattungen gegliedert. Von daher wurden auch für Fotografie, (Experimental-)Film und Video je eigene Abteilungen eingerichtet.³⁰ Diese Sektionen bildeten kein Übergewicht, auch wenn der documenta 6 nachträglich mit der und aufgrund der stetig steigenden Bedeutung des Medienbegriffs das Etikett »Medien-documenta« verliehen wurde.

Mit der künstlerischen Leitung der Videoabteilung wurde der Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath beauftragt, der anhand von geschlechtsspezifisch zeitbedingten Handlungsmustern agierte. Herzogenrath, der schon zuvor auf der Kölner Ausstellung *Projekt 74* internationale Videokunst in großem Umfang gezeigt hatte,

beabsichtigte auf der documenta 6, die Kunstform Video überblicksartig vorzustellen und dabei sowohl die Bandbreite der ästhetischen Möglichkeiten auszuloten als auch die künstlerische Vielfalt von Vertreter/innen verschiedener Länder zu dokumentieren.³¹ Aus medialen und organisatorischen Gründen wurde die Videoabteilung in Videoinstallationen und Videobänder unterteilt. Von dreizehn Videoinstallationen stammten sechs von Künstlerinnen, von Rebecca Horn, *Paradieswitwe*, Joan Jonas, *Three Tales*, Beryl Korot, *Dachau*, Shigeko Kubota, *Duchampiana – Nude Descending a Staircase*, Friederike Pezold, *Der Tempel der Schwarzweißen Göttin* und Ulrike Rosenbach, *Herkules – Herakles – King Kong*.³² Die fast paritätische Teilnahme von Frauen und Männern bei den Videoinstallationen hob auch Herzogenrath hervor, ohne zu versäumen, dass nicht eigens definierte Kriterium der »Qualität« als wesentliche Begründung für seine Auswahl »vorbeugend« anzuführen.³³

Die Videobänder waren für das Publikum in einer Art »Video-Bar« zugänglich und konnten von einzelnen Besuchenden an einer Theke ausgeliehen und in kleineren Räumen mit Sichtplätzen rezipiert werden. Die Videothek umfasste Bänder von insgesamt fünfzig Künstlerinnen und Künstlern, wobei das Verhältnis von Frauen und Männern keineswegs so ausgewogen wie bei den Videoinstallationen war. Bemerkenswert ist jedoch, dass Werke von Künstlerinnen wie vor allem von Valie Export, *Raumsehen und Raumbören*, *Aktionen* und *Körperkonfigurationen/Stilles Sprechen*, von Hermine Freed, *Art Her-Story*, von Joan Jonas, *Links – rechts*, und von Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* und *Tanz für eine Frau*, zu sehen waren, die heute zu den wichtigsten Vertreterinnen der ersten und feministisch arbeitenden Generation von Videokünstlerinnen gezählt werden.³⁴

Auf einer Informationswand wurden die Bänder unter dem Motto »Wir haben kein festes Programm – Diese Videobänder werden auf ihren Wunsch vorgeführt« kurz vorgestellt. Zu diesem Zweck gliederte Herzogenrath die fünfzig Tapes nach den Gruppen »Elektronik«, Video/Fernsehen«, »Persönl. Interpretationen«, »Performance/Aktion« und »Dokumentationen«.³⁵ Nehmen wir zum Beispiel die Arbeiten von Ulrike Rosenbach, in denen sie zum einen die männliche Über-Macht anhand der Herkules-Figur kritisiert und zum anderen sich mit markanten Weiblichkeitsstereotypen anhand von kulturgeschichtlich tradierten Leitbildern wie der Amazone bzw. Madonna sowie dem Walzertanzen auseinandersetzt. Mit diesen Arbeiten etablierte sich Ulrike Rosenbach als Videokünstlerin und als Feministin. Dieser doppelte Begründungszusammenhang bedingte eine auch zweigeteilte Rezeptionspolitik, die trotz des Erfolgs auch mit gravierenden Nachteilen verknüpft war. Ihre Videokunst konnte aufgrund des Etiketts feministisch auch separiert

werden. Trotz und gerade wegen der erzielten Anerkennung wurde dem Werk Ulrike Rosenbachs eine Sonderstellung im Kunstbetrieb und vor allem eine hierarchisch untergeordnete Position zugewiesen. Sie galt (fortan) als Videokünstlerin *und* Feministin bzw. als *feministische* Videokünstlerin. Ihr feministischer Anspruch wurde prinzipiell als gesellschaftskritische Haltung verstanden. Allerdings ließen sich ihre in der Kunst artikulierten feministischen Vorstellungen auch für die Selbstdarstellung des Kurators (um-)funktionalisieren. So inszenierte sich Herzogenrath 1977 anhand der Werke von Ulrike Rosenbach und weiteren Künstlerinnen, die er in »seiner« Videoabteilung zeigte, als ein den Zielen der Frauenbewegung gegenüber aufgeschlossener Mann, d.h. als ein »neuer« Mann der zweiten Hälfte der 1970er Jahre. Dass feministische Vorstellungen überhaupt damals eine derartige Rezeption erfahren konnten, ist jedoch zuallererst auf die Frauenbewegungen und Frauenkunstbewegungen zurückzuführen. Ulrike Rosenbachs feministische Videokunst ließ sich ähnlich wie diejenige der anderen auf der documenta 6 vertretenen Künstlerinnen als progressiv klassifizieren. Nicht nur die Videokunst, sondern vor allem »Förderer« wie Herzogenrath erfuhren auf diese Weise eine Nobilitierung, genauer eine Selbst-Nobilitierung. Dieses zeitgemäße pro-feministische Image konnte Herzogenrath noch intensivieren, indem er immer wieder, etwa auch im Rahmen der im Sommer 1977 ausgestrahlten Sendereihe *Video-Kunst auf der documenta*, die Bedeutung der Künstlerinnen für die aktuelle Videokunst und den Feminismus markierte.³⁶ Dabei wies er sich selbst ebenfalls eine neue Rolle zu, die aber als Resouveränisierung männlicher Autorität zu interpretieren ist.

3. Der Kurator als Entertainer: Jan Hoet und die documenta 9, 1992

Auch wenn es nicht immer gerechtfertigt ist, den einzelnen documenta-Großveranstaltungen Schlagworte und Profile zuzuordnen, so spricht im Fall der documenta 9 im Jahre 1992 (Abb. 2)³⁷ einiges dafür, deren Leiter Jan Hoet als Entertainer zu bezeichnen und den intendierten Unterhaltungsaspekt eigens hervorzuheben. Hoet, der zuvor in Gent als Museumsdirektor tätig war, operierte mit einer Reihe von kuratorischen Mitteln, mit denen er sich als publikumsnaher und damit zusätzlich dominanter Ausstellungsmacher profilierte. Innerhalb der vielfältigen Leitbilder, die hegemoniale Männlichkeiten markieren, wie Chef, Soldat und Techniker, Bürokrat, Börsianer und Global Player, ist für den Bereich der Kunst und Kultur zumindest der Entertainer, auch der Star und Starkurator hinzuzufügen.

Eine wichtige konzeptionelle Entscheidung hatte Hoet damit getroffen, dass er während des gesamten documenta-Sommers täglich das je zweistündige Format



Abb. 2 Kassel, documenta 9, 1992, Friedrichsplatz mit Jonathan Borowsky, *Man walking to the sky*, 1991/92 (Foto: Dirk Bleicker, © documenta Archiv)

der sogenannten »Sprechstunde« praktizierte. Als Leiter stand er somit, den unmittelbaren und persönlichen Kontakt mit dem Publikum suchend, stets fast zum Anfassen, auf jeden Fall zum Diskutieren zur Verfügung. Dieses Bild von Hoet wurde beispielsweise auch in der Fernsehberichterstattung 1992 und auch noch später multipliziert, etwa in der *Kulturzeit extra*-Sendung auf 3sat anlässlich des 50jährigen documenta-Jubiläums 2005.³⁸ Der Ausstellungsleiter wurde anhand von Fernsehmaterial des documenta-Jahres 1992 als umtriebiger, aktiver Macher charakterisiert, der die Kunst an sich und die documenta-Ausstellung im speziellen auf leicht zugängliche, aber auch oberflächliche Art und Weise erklärte, während das Publikum lediglich rezeptiv und meist lachend gezeigt wurde.

Eine andere Sequenz der *Kulturzeit extra*-Sendung präsentierte Hoet als Boxer. Im Anzug gekleidet boxte er in der Ausstellung gegen dicht gehängte Sandsäcke, die auf den ersten Blick wie für Trainingszwecke übliche aussehen; tatsächlich handelte es sich aber um boxesackähnliche Objekte des Kunstwerks *Bodycheck* von FLATZ. Es blieb jedoch nicht allein bei diesem sportlerisch-spielerischen Auftritt Hoets für die Fernsehkameras, der im übertragenen Sinne auch als ein Sich-durch-Boxen zu lesen ist. Vielmehr führte Hoets Vorliebe für das Boxen dazu, dass er sogar die Deutschen Meisterschaften im Boxen teilweise auf der documenta 9 ausführen ließ. So kämpften etwa die Sportler Henry Maske und Axel Schulz im Rahmen des Großprojekts documenta.³⁹ Beide Varianten des Boxens fungierten in diesem Kontext als dezidiert männlich konnotierte Sportart, die sich durch Kraft und Macht, aber auch durch ein strategisches Agieren auszeichnet und die zudem stets einen Sieger entweder nach Punkten oder durch K.o. hervorbringt. Darüber

hinaus zielte das Boxen stellvertretend auf die Reaktivierung von (Sportler-)Idolen und einer entsprechenden Übertragung von Star- und Kultfigurpraktiken auf den Kunstbetrieb insgesamt und konkret auch auf den Ausstellungskurator.

Diese Selbstinszenierung des documenta 9-Leiters fand seine Fortsetzung in der Verknüpfung von Kunst, Konsum und Werbung. Hoet demonstrierte selbst, um nochmals die genannte Sendung zu zitieren, das eigene Einwerben von Sponsorenmitteln spielerisch und verbal gebrochen. Wir sehen den Kurator beim kombinatorischen Zusammenfügen von mehreren Zigarettenschachteln der Marke West, solange bis sich auf den eigens für die documenta gestalteten Schachteln mit zusätzlich aufgedruckten Wörtern der Slogan »Kunst bietet keine klaren Antworten. Nur Fragen ...« ergibt. Die Art und Weise, wie Hoet mit den Schachteln spielte, erinnerte an das sogenannte Hütchenspiel, das in der Bundesrepublik Deutschland Anfang der 1990er Jahre in Fußgängerpassagen populär geworden, wegen der Trickbetrügerei aber strafrechtlich verboten war; ahnungslose Mitspielende Passant/inn/en verloren reihenweise bei nur einem Spielzug 50 oder 100 DM. Im Ausstellungskatalog präsentierte sich die Firma West innerhalb der Rubrik der Sponsoren mit einer zum Ausschneiden vorgesehenen *Do it yourself*-Schachtel, die den genannten Frage-nicht-Antwort-Kunst-Slogan enthält.⁴⁰ Dabei zeichnete »Jan Hoet« mit seinem Namen auf der Schachtel verantwortlich, während sich West »als offizieller Sponsor der documenta« zu verewigen versuchte. Außerdem findet der Rezipierende des Katalogs ganz oben auf der Seite kleingedruckt den etwas abgegriffenen Werbespruch: »Gegen die Schere im Kopf gibt's die documenta. Für die documenta gibt's die offizielle documenta-Packung von West. Und für alle, die auf der documenta keine documenta-Packung mehr kriegen, gibt's hier eine: zum Ausschneiden.«⁴¹

Die erzielte Popularität der documenta 9-Ausstellung führte dazu, dass Hoet sogar »als das eigentliche Exponat« bezeichnet wurde.⁴² Diese Klassifizierung vernachlässigt meines Erachtens die Strategie des Kurators als Entertainer; vielmehr ist von der documenta 9 im System Großausstellung von einer »Unterhaltungsmaschine« zu sprechen.⁴³ Diese Frage lässt sich mit Guy Debord und seiner 1967 erschienenen Abhandlung *La société du spectacle* dahingehend diskutieren, dass er praktisch die gesamte moderne Industriegesellschaft als eine sich immer fortsetzende Kette von Spektakeln ansieht.⁴⁴ Neben der organisatorischen, strukturellen und prozessualen Verflechtung wirtschaftlicher, kultureller und politischer Phänomene und Handlungen inklusive Regierungstechniken interessierte Debord vor allen die Beziehung zwischen einzelnen Personen, die er für deren spezifisches Rollenverhalten (mit-)verantwortlich macht. Im Spektakel agiert nach Debords Auffassung jede/r nach

kulturell vorgefertigten und ihr/ihm zugewiesenen Rollen mit Blick auf die Ware, d.h. in unserem Kontext die documenta-Ausstellung. In dieser Konsumgesellschaft oder in dieser Gesellschaft des Spektakels, in der »die Ware sich selbst in einer von ihr geschaffenen Welt anschaut«, ⁴⁵ fungieren als Vorbild, auch als Held, in erster Linie Stars aus Film und Fernsehen, Politik und Sport sowie aus Musik und Kunst. Für 1992 trifft zu, dass auch ein Ausstellungskurator »das Bild einer möglichen Rolle in sich konzentriert« und ihm »die spektakuläre Darstellung eines lebendigen Menschen« bzw. die als spektakulär wahrgenommene gelingt.⁴⁶ Von daher bleibt der documenta 9 dann auch der Vorwurf des Vulgären nicht erspart, denn: »Der Gegenstand, der im Spektakel ein Prestige hat, wird vulgär, sobald er bei diesen Konsumenten und gleichzeitig bei allen anderen ins Haus tritt. Zu spät offenbart er seine wesentliche Armut, die natürlich vom Elend seiner Produktion herrührt. Aber schon trägt ein anderer Gegenstand die Rechtfertigung des Systems und die Forderung, anerkannt zu werden.«⁴⁷

Setzt man diese Perspektivierung des Spektakels mit Hoets Aussagen zur Programmik der documenta 9 in Beziehung, so fällt seine notorische Aussage auf, dass Kunst nicht zu erklären sei.⁴⁸ Die Ausstellung müsse »sichtbar, spürbar, real« sein; Texte hingegen gäben »keine richtigen Erklärungen«, da »immer nur Buchstaben und Worte, eben Erklärungen, keine Realität« blieben.⁴⁹ Zudem müsse man sich körperlich auf die Kunst einlassen: »Es muß wieder vom Körper die Rede sein, nicht physisch, sondern emotional, nicht äußerlich, sondern mental.«⁵⁰ Aus diesen und ähnlichen Aussagen wurde auch als Motto für die documenta 9 im 1990er Jahre typischen Stil formuliert: »Vom Körper zum Körper zu den Körpern.«⁵¹ Hoet selbst war bereits auf seiner eigenen Ausstellung als Wachsf figur in einem Kasseler Schaufenster als Teil der Installation *The History of documenta* seines Landsmann Guillaume Bijl zu sehen (Abb. 3). Neben prominenten Wachsfurgen wie Arnold Bode und Joseph Beuys

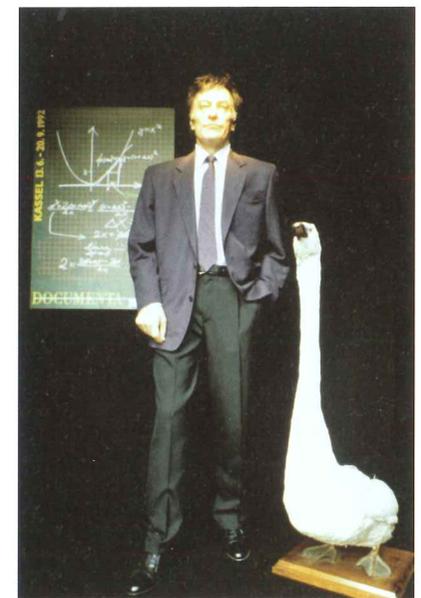


Abb. 3 Guillaume Bijl, *The History of documenta* – Wax Museum, 1992, Schaufensterinstallation, Kassel, documenta 9, 1992, Detail mit Jan Hoet (Foto: Kurt-Willi Julius, © documenta Archiv)

stehend, versuchte sich Hoet so früh wie möglich in die Geschichte der documenta einzuschreiben. Der Ausstellungsmacher selbst ist umgeben vom aktuellen Plakat und einem weißen Schwan, der an das Logo der documenta 9 erinnert und quasi als Maskottchen fungiert. Auf dem Plakat findet sich das wohl einzige Theorem, das Hoet aktiv eingebracht hat, »displacement«. Darunter versteht er die »Verschiebung der Dinge aus ihren gewohnten Zusammenhängen«, auch »die Verunsicherung des eigenen Standpunktes« »auf die als banal und minderwertig abgetane Alltagswelt«. ⁵² Die Verschiebung der Dinge ließe sich auch auf seine Person und Funktion übertragen, insofern er die Aneignung und Verbreitung von Definitionsmacht in Kunstfragen zumindest teilweise über den (Um-)Weg des Entertainers sucht. Seine Rolle innerhalb des Spektakels documenta oszilliert zwischen dem Kurator und dem Entertainer als zwei ausgeprägt männlich konnotierten Handlungsmustern.

Die documenta-Stadt Kassel operiert im touristisch-kulturellen Kontext mit ihrem selbsterklärten, weithin sichtbaren Wahrzeichen, der gigantischen *Herkules*-Statue im Schlosspark Kassel-Wilhelmshöhe (1717, zurückgehend auf die *Herkules Farnese*-Marmorstatue aus dem 1. Jh. v.Chr., heute Neapel, Museo Nazionale), dem Inbegriff starker, machtvoller Männlichkeit schlechthin. Mit dieser Kasseler Übermacht mag ein jeder documenta-Macher, so lässt sich resümieren, in Konkurrenz treten und sich wohl langfristig gesehen unweigerlich als unterlegen ansehen müssen, auch wenn er für 100 Tage und auch länger eine immense Deutungs- und Definitionsmacht in Kunstfragen weit über Kassel hinaus gewinnen konnte. Alle drei hier behandelten Kuratoren wählten ein strategisches kuratorisches Handeln, das zum einen das Ausstellungsmachen als Kreativleistung und/oder immaterielle Arbeit aufwertete; zum anderen wurden gleichzeitig strukturell männlich definierte Paradigmen der symbolischen Geschlechterordnung reaktiviert und stabilisiert. Dabei funktionierte Männlichkeit wesentlich als kollektive Praxis, so dass kulturell und politisch wirksame Dekonstruktionen veralteter, ungebrochen normativer Muster nur schwerlich realisiert werden können. Auch die Offenheit gegenüber und Förderung von feministischen Videokünstlerinnen schlägt letztlich beim Kurator selbst und seinem Image als »neuer Mann« sehr gut zu Buche. Im Spektakel wird derjenige Gegenstand, der Prestige hat, also die documenta-Ausstellung, letztlich vulgär. Diese Beurteilung stört jedoch nicht wirklich die komplizierten Strategien, mit denen aus politisch interessegeleiteten Gründen neuerliche männliche Resouveränisierungen erreicht wurden und auch noch heute, denkt man nur an die eingangs exemplarisch besprochene Buergel- und Saab Cabrio-Fotografie, erreicht werden.

- 1 Vgl. Ausst.-Kat. *documenta 12*, Künstlerischer Leiter: Roger M. Buergel, hg. von documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH Kassel, Kassel 2007, Köln: Taschen 2007, Team documenta 12, S. 396-402 und <http://www.documenta12.de/>.
- 2 Vgl. Ausst.-Kat. *documenta 12* Kassel 2007, jedoch ohne dass diese im Vergleich zu früheren documenta-Ausstellungen extrem hohe Anzahl von Künstlerinnen von Seiten der Veranstalter/innen benannt wurde.
- 3 Vgl. http://www.duemotori.com/news/nachrichten_automobil/10582_Saab_Fahrzeugflotte_fur_das_documenta_12-Team_.php.
- 4 Veranstaltet von der Akademie der bildenden Künste Wien, der Kunstuniversität Linz und der Universität für angewandte Kunst Wien unter der Leitung von Sabeth Buchmann, Doris Guth, Daniela Hammer-Tugendhat, Barbara Paul und Gabriele Werner zusammen mit den Gastreferentinnen Irene Below, Barbara Clausen, Sophie Geretsegger, Carmen Mörsch und Katharina Sieverding, 26.-27.04.2007 Wien/Linz und 05.-08.07.2007 Kassel-Exkursion.
- 5 Georg Schöllhammer, »Kuratiert von ...«. KuratorInnen. Früher forschten sie in den Depots ihrer Sammlungen, in: *springer. Hefte für Gegenwartskunst* [jetzt: *springerin*], Bd. II, 1/1996, wieder abgedruckt in: Christoph Tannert und Ute Tischler (Hg.), *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis/Men in Black. Handbook of Curatorial Praxis*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 31-34, S. 31.
- 6 Unter den bislang sehr wenigen Untersuchungen zu documenta und Gender vgl. u.a. Doris Krinzinger, Über die Anwesenheit der Abwesenden. Künstlerinnen und documenta, in: *kritische berichte*, Jg. 16, 1988, Heft 1, S. 81-85 und Irene Below, »Die Nonne im Bordell« und »die Platzhirsche der Kunstszene«. Frauen auf der documenta X und einige Grundfragen ästhetischer Erziehung heute, in: Heidi Richter und Adelheid Sievert-Staudte (Hg.), *Eine Tulpe ist eine Tulpe. Eine Tulpe ist eine Tulpe. Frauen, Kunst und Neue Medien*, Königstein/Taunus: Ulrike Helmer 1998, S. 27-63.
- 7 Vgl. u.a. Tannert/Tischler (Hg.) 2004. Einen Überblick über die Kurator/inn/en der documenta-Geschichte mit einem Schwerpunkt auf den zugehörigen Katalogproduktionen gibt Lutz Jahre, Kuratoren und Kataloge. Im Lesesaal der *documenta*, in: Michael Glasmeier und Karin Stengel (Hg.), *archive in motion. documenta-Handbuch*, anlässlich der Ausstellung *50 Jahre documenta 1955-2005*, Museum Fridericianum, Kassel 2005, Göttingen: Steidl 2005, S. 46-61.
- 8 Eine Übersicht findet sich u.a. in Tannert/Tischler (Hg.) 2004, S. 285-303.
- 9 Für historisch zurückliegende Zeiten vgl. u.a. Martina Kessel (Hg.), *Kunst, Geschlecht, Politik. Männlichkeitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M./New York: Campus 2005.
- 10 Robert W. Connell (d.i. Raewyn Connell), *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen: Leske + Budrich 1999, 2. Aufl. 2000 (Original: *Masculinities. Knowledge, Power and Social Change*, Cambridge 1995), S. 129.
- 11 Robert W. Connell (d.i. Raewyn Connell), Neue Richtungen für Geschlechtertheorie, Männlichkeitsforschung und Geschlechterpolitik, in: Christof L. Armbruster, Ursula Müller und Marlene Stein-Hilbers (Hg.), *Neue Horizonte? Sozialwissenschaftliche Forschung über Geschlechter und Geschlechterverhältnisse*, Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 61-83, S. 71.
- 12 Connell 1995, S. 69, Hervorhebung im Original.
- 13 Edgar Forster, Männliche Resouveränisierungen, in: *Feministische Studien*, Jg. 24, 2006, Heft 2: *Wie Phoenix aus der Asche: Die Wiedergeburt des Mannes*, S. 193-207.
- 14 Zu »ganzheitlichen« und »polaren« Männlichkeitskonstruktionen« vgl. auch Martina Kessel, Heterogene Männlichkeit. Skizzen zur gegenwärtigen Geschlechterforschung, in: Friedrich Jäger und Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3: *Themen und Tendenzen*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 372-384, S. 376ff., zu hegemonialen Männlichkeiten vgl. auch John Tosh, Hegemonic masculinity and the history of gender, in: Stefan Dudink, Karen Hagemann und John Tosh (Hg.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester/New York: Manchester University Press 2004, S. 41-58.
- 15 Zum kuratorischen Handeln an sich ohne documenta-Bezug vgl. auch Beatrice von Bismarck, Kuratorisches Handeln. »Immaterielle Arbeit« zwischen Kunst und Managementmodellen, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*, Zürich u.a. 2003, S. 81-89, wieder abgedruckt in: Beatrice von Bismarck und Alexander Koch (Hg.), *beyond education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, Frankfurt/M.: Revolver 2005, S. 175-190.

- 16 Vgl. etwa die Monographie von Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln: DuMont 1997 (Schriftenreihe des documenta Archivs Bd. 5), S. 44 und öfters.
- 17 Michael Glasmeier und Karin Stengel (Hg.), *archive in motion. documenta-Handbuch*, anlässlich der Ausstellung *50 Jahre documenta 1955-2005*, Fridericianum Kassel 2005, Göttingen: Steidl 2005, S. 245.
- 18 Vgl. auch Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2006, der dessen documenta 5-Arbeit unter dem Begriff »Energien« (S. 33-47) vorstellt, aber nichts Konkretes zu Männlichkeitskonstruktionen schreibt.
- 19 Harald Szeemann, Vorwort, in: Ausst.-Kat. *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Neue Galerie und Museum Fridericianum, Kassel 1972, S. 10.
- 20 Offener Brief »Erklärung gegen die documenta«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. Mai 1972, unterzeichnet von Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra und Robert Smithson, abgebildet in: Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf und Karin Stengel (Hg.), *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs der documenta 1972*, Eine Ausstellung des Kulturdezernats/documenta Archivs im Museum Fridericianum, Kassel 2001, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001 (Schriftenreihe des documenta Archivs Bd. 8), S. 99 und auch in Gabriele Mackert, *Sich einrichten im Widerspruch. Harald Szeemanns documenta*, in: Michael Glasmeier und Karin Stengel (Hg.), *archive in motion. documenta-Handbuch*, anlässlich der Ausstellung *50 Jahre documenta 1955-2005*, Museum Fridericianum, Kassel 2005, Göttingen: Steidl 2005, S. 253-262, S. 259. Von den zehn Künstler/innen des Offenen Briefs zogen einige ihre documenta-Teilnahme zurück, so Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris und Fred Sandback, andere stellten dann trotzdem aus.
- 21 Daniel Buren, *Exposition d'une exposition / Ausstellung einer Ausstellung*, in: Ausst.-Kat. *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Neue Galerie und Museum Fridericianum, Kassel 1972, Dossier 17, S. 29.
- 22 Beatrice von Bismarck, *Der Meister der Werke. Daniel Burens Beitrag zur »documenta 5« in Kassel 1972*, in: Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart, Thomas W. Gaetgens zum 60. Geburtstag*, Bd. III: *Dialog der Avantgarden*, Köln: DuMont 2000, S. 215-229.
- 23 Kimpel 1997, S. 204.
- 24 Im Unterschied zu meiner Argumentation der männlichen Resouveränisierung favorisiert Søren Grammel die partnerschaftliche Zusammenarbeit von Kurator und Künstler im Falle von Szeemann und der documenta 5; er spricht von der »Angleichung der Produktionsbedingungen von Kurator und Künstler«, vgl. Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikoranalyse*, Frankfurt a.M.: Revolver 2005 [Das Originalmanuskript stammt aus dem Jahr 1999], S. 27 und besonders S. 27-31.
- 25 Leider konnten nicht alle für den Aufsatz vorgesehenen Abbildungen hier reproduziert bzw. die entsprechenden Reproduktionsrechte erworben werden. Deshalb sei hier und an späterer Stelle auf einige Abbildungen in anderen Publikationen verwiesen. Vgl. Abb. in Nachtigäller u.a. (Hg.) 2001, S. 57.
- 26 Abb. in Harald Szeemann (von/über/zu/mit), *Museum der Obsessionen*, Berlin: Merve 1981, S. 174.
- 27 Vgl. Abb. in Szeemann 1981, S. 176.
- 28 Szeemann 1981, S. 174 und 176 innerhalb der Rubrik »Fotos: Harald Szeemann in Aktion« (vgl. Inhaltsverzeichnis S. 6). Vgl. auch Grammel 2005, S. 54, der Szeemann Publikation Museum der Obsessionen zu Recht als »Authentifizierungsstrategie« bezeichnet.
- 29 Zur Konzeption der documenta 6 vgl. u.a. Materialien-Akte, in: *Kunstforum international*, Bd. 21, 3/1977, Themenschwerpunkt: *Talk show der documenta 6*, S. 246ff., ferner von Seiten der Organisatoren einleitend, aber nicht immer eindeutig Lothar Romain, *Von der Botschaft zur Kommunikation. Erläuterungen zum Medienkonzept der d 6*, in: Ausst.-Kat. *documenta 6*, Künstlerischer Leiter: Manfred Schneckenburger, 3 Bde., Kassel 1977, Kassel: Paul Dierichs, Bd. 1, S. 19-32 und von kunsthistorischer Seite u.a. Monika Lahme, *Die künstlerischen Programme der documenta-Ausstellungen*, in: Volker Rattemeyer (Hg.), *documenta. trendmaker im internationalen Kunstbetrieb?*, Kassel 1984, S. 61-77, S. 70-72 und Annelie Lütgens, »Diese Mediengesellschaft ist Medienwirklichkeit, ist Erstellung der Realität«. *Vergegenwärtigung der documenta 6*, in: Michael Glasmeier und Karin Stengel (Hg.), *archive in motion. documenta-Handbuch*, anlässlich der Ausstellung *50 Jahre documenta 1955-2005*, Museum Fridericianum, Kassel 2005, Göttingen: Steidl 2005, S. 274-285.
- 30 Die Abteilung Experimentalfilm wurde von Birgit Hein, Film von Ulrich Gregor geleitet.
- 31 Wulf Herzogenrath, *Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines künstlerischen Mediums*, in: Ausst.-Kat. *documenta 6*, Künstlerischer Leiter: Manfred Schneckenburger, Kassel, 3 Bde., Kassel: Paul Dierichs, Bd. 2, S. 289-292, S. 292.
- 32 Die beteiligten Männer waren Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham, Richard Kriesche, Antonio Muntadas, Nam June Paik und Bill Viola (vgl. Ausst.-Kat. *documenta 6*, Künstlerischer Leiter: Manfred Schneckenburger, Kassel 1977, 3 Bde., Kassel: Paul Dierichs 1977, Bd. 2, S. 297-323). Zu Ulrike Rosenbachs Videoinstallation ausführlich Barbara Paul, *Mythos Mann. Ulrike Rosenbachs Videoinstallation »Herakles – Herkules – King Kong« (1977)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 25, 1998, S. 199-220.
- 33 Wulf Herzogenrath, *Der latente Zündstoff: Video könnte das Intendanten-Fernsehen ablösen*, in: *Kunstforum international*, Bd. 21, 3/1977, Themenschwerpunkt: *Talk show der documenta 6*, S. 170-186, S. 177.
- 34 Ausst.-Kat. *documenta 6* Kassel 1977, Bd. 2, S. 338, 340-341, 344-345 und 353.
- 35 Vgl. Abb. im documenta Archiv, Kassel. Im Katalog sind die Gruppenbezeichnungen im Vergleich zum Foto leicht abgewandelt: »Elektronische Variationen, persönliche Notizen, TV-Reflexionen, Dokumentarisches« (Wulf Herzogenrath, *Zur Gliederung der Video-Abteilung*, in: Ausst.-Kat. *documenta 6*, Künstlerischer Leiter: Manfred Schneckenburger, Kassel, 3 Bde., Kassel: Paul Dierichs, Bd. 2, S. 295-296, S. 295).
- 36 Vgl. *Video-Kunst auf der documenta. Teil 5: Wie sie sich sehen: Drei Künstlerinnen [Rebecca Horn, Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach]*, Redaktion: Hansgeorg Dieckmann, Moderation: Wulf Herzogenrath, HR III, 3. August 1977, 22.35 Uhr, 34 min.
- 37 Die zentral auf dem Friedrichsplatz präsentierte Skulptur von Jonathan Borowsky, *Man walking to the sky* gehört nicht nur zu den populärsten Kunstwerken der gesamten documenta-Geschichte (und befindet sich heute vor dem Kasseler Hauptbahnhof dauerhaft aufgestellt), sondern operiert mit einer dezidiert männlich konnotierten und als überlegen ausgewiesenen Zeichensprache und visueller Narration; diese Perspektive wird in der freien deutschen Übersetzung des Titels, *Himmelsstürmer*, noch verstärkt.
- 38 *Kulturzeit extra*, von Bettina Pfeil und Kati Buchwald, 3sat, 8. Oktober 2005, 45 min., anlässlich der Ausstellung »50 Jahre documenta«, Kassel, Museum Fridericianum.
- 39 Sie waren auch in *Kulturzeit extra*, 3sat, 2005 (wie oben) zu sehen. Weitere Vorlieben Hoets sind Baseball und Jazz, vgl. dazu auch Ausst.-Kat. *documenta I&X*, Künstlerischer Leiter: Jan Hoet, Kassel 1992, 3 Bde., Stuttgart: Cantz 1992, Bd. 1, »Rahmen- und Begleitprogramm«, S. 242ff. Vgl. ferner Karl Ruhrberg, *Der Boxer. Was Jan Hoet mit Joseph Beuys und Muhammad Ali verbindet*, in: *Kunstforum international*, 1992, Bd. 119: *Die documenta als Kunstwerk*, S. 100-102.
- 40 Ausst.-Kat. *documenta I&X*, Künstlerischer Leiter: Jan Hoet, Kassel 1992, 3 Bde., Stuttgart: Cantz 1992, Bd. 1, Rubrik »Sponsoren«, o.Sz.
- 41 Ausst.-Kat. *documenta 9* Kassel 1992, Bd. 1, Rubrik »Sponsoren«, o.Sz., Hervorhebung im Original.
- 42 Kimpel 1997, S. 66.
- 43 Vgl. auch den als rhetorische Frage formulierten Titel des informativen Überblicksaufsatzes von Barbara Heinrich, *documenta 9. Eine Unterhaltungsmaschine?*, in: Michael Glasmeier und Karin Stengel (Hg.), *archive in motion. documenta-Handbuch*, anlässlich der Ausstellung *50 Jahre documenta 1955-2005*, Museum Fridericianum, Kassel 2005, Göttingen: Steidl 2005, S. 335-342, S. 335.
- 44 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Tiamat 1996 (Original: *La société du spectacle*, Paris: Chastel 1967).
- 45 Debord (1967) 1996, S. 41.
- 46 Debord (1967) 1996, S. 48.
- 47 Debord (1967) 1996, S. 56.
- 48 Vgl. u.a. *Kulturzeit extra*, 3sat, 2005 (wie oben).
- 49 Jan Hoet, *Eine Einführung*, in: Ausst.-Kat. *documenta I&X*, Künstlerischer Leiter: Jan Hoet, Kassel 1992, 3 Bde., Stuttgart: Cantz 1992, Bd. 1, S. 17-21, S. 17.
- 50 Hoet 1992, S. 18.
- 51 Vgl. u.a. Heinrich 2005, S. 327.
- 52 Hoet 1992, S. 20.

k60. KUNSTUNIVERSITÄT LINZ

HERAUSGEGEBEN VON: FORUM – FREUNDE UND ABSOLVENTINNEN DER KUNSTUNIVERSITÄT LINZ

VERLAG: KUNSTUNIVERSITÄT LINZ, © 2007

REDAKTION: MANFRED LECHNER, CHRISTINE WINDSTEIGER, RAINER ZENDRON

TEXTE: © 2007 BEI DEN AUTORINNEN

FOTOCREDITS: architectureality_prochazka, SEITE 176-179, 181; NORBERT ARTNER, SEITE 15, 62, 80-81, 83, 84-85, 87, 89, 148-153, 171, 173, 175, 218-221; HELMUT XÖ GSÖLLPOINTNER JUNIOR, 58-59; EDUARD HUEBER, SEITE 180 (STADTMUSEUM KITZBÜHEL); JOSEF PAUSCH, SEITE 180 (WOHNBAU MONTE LAA, ARS ELECTRONICA); OTTO SAXINGER, SEITE 222; CHRISTIAN SCHEPE, SEITE 17, 19, 21; ARCHIV SHAMIYEH, SEITE 184, 186, 187, 194, 199; WENN NICHT ANDERS ANGEGEBEN FOTOCREDITS BEI DEN AUTORINNEN/ KÜNSTLERINNEN

GRAFIK: NORBERT ARTNER

MITARBEIT: KATHI REIDELSHÖFER

REPRODUKTIONEN: NORBERT ARTNER

DRUCK: GUTENBERG-WERBERING GESELLSCHAFT M.B.H., LINZ

AUFLAGE: 400 STÜCK

ISBN: 978-3-901112-41-6