

Torben Bunzenthal

Jena

„Die entscheidenden in- und ausländischen Filme müssten gezeigt werden.“

Die Präsentation von Filmen bei der *documenta* (1955)

Abstract: Die regelmäßig in Kassel stattfindende *documenta* versteht sich als eine der weltweit wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Bereits bei der ersten *documenta* 1955 war ein Filmprogramm Bestandteil der Ausstellung - ein Aspekt, der jedoch schnell in Vergessenheit geriet. Das Filmprogramm unter dem Titel „Film – Dokumente aus 40 Jahren“ war von den Kuratoren als Ergänzung zu den Werken der Bildenden Kunst vorgesehen. Dabei war eine Präsentation von Filmen in Kunstaussstellungen und Museen zum damaligen Zeitpunkt nicht selbstverständlich. Der Beitrag greift auf Quellen unterschiedlicher Kasseler Archive zurück, die einen Einblick in die Entstehung und Rezeption des Filmprogramms ermöglichen. Ein Hauptfokus liegt auf der Frage, welches Verhältnis die vorgeführten Filme zu den übrigen während der *documenta* präsentierten Kunstgattungen hatten.

Torben Bunzenthal (M.A.), Doktorand bei Prof. Dr. Bernhard Groß, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Studium der Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der FSU Jena. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Bewegtbilder bei der *documenta* und das Verhältnis von Film und Geschichte.

1. Film bei der *documenta* (1955)¹

Im Kasseler *documenta-Archiv* sind verschiedene Versionen des sogenannten „Bode-Plans“ aus dem Frühjahr 1954 einsehbar, benannt nach einem ihrer Verfasser, dem Kasseler Künstler, Kurator und Professor der Werkakademie Arnold Bode. Tatsächlich waren auch weitere Mitglieder des 1953 gegründeten Trägervereins *Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts* an der Erarbeitung des Exposés beteiligt. Geplant wurde, so der Arbeitstitel, eine *Europäische Kunstausstellung des 20. Jahrhunderts*, die parallel zur *Bundesgartenschau 1955* in Kassel stattfinden sollte. Die Verfasser beabsichtigten, die Tendenzen der damaligen Gegenwartskunst zu präsentieren und die europäischen Avantgarden wieder zurück nach Deutschland zu bringen. Die realisierte Ausstellung sollte unter ihrem späteren Namen „documenta“ zu einer der meistbeachteten Gegenwartskunstausstellungen werden.

Die Mitglieder des Organisationsteams der ersten *documenta* wollten nicht nur moderne Kunst zeigen, die zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland verboten worden war, sondern verfügten zudem über ein sehr breites Kunstverständnis. So wird im „Bode-Plan“ neben den klassischen Kunstgattungen Malerei und Skulptur auch über die Präsentation weiterer Kunstformen reflektiert.² In den - teilweise kommentierten - Versionen des Plans sind unterschiedlichste Gattungen für die Ausstellung vorgesehen. Lediglich in der zuletzt fertiggestellten Version ist unter Punkt 7 vermerkt: "Film. Die entscheidenden in- und ausländischen Filme müssten gezeigt werden."³

In dem Exposé finden sich keine weiteren Informationen zum Film, damit ist er von allen genannten Kunstgattungen am unkonkretesten beschrieben. Evtl. lässt sich hier bereits eine implizite Hierarchie zwischen den verschiedenen Gattungen feststellen. Denn in der BRD der 1950er Jahre war der Film keinesfalls als Kunstform anerkannt; über sein Verhältnis zu anderen Künsten wurde eifrig debattiert. Es lässt sich von einer Wiederholung der „Kino-Debatte“⁴ um 1910 sprechen. Außerdem war es 1955 unüblich, Filme in Museen zu zeigen. Zwar wurden in einzelnen Kunsthäusern wie dem *Museum of Modern Art* bereits seit den 1930er Jahren kontinuierlich Filmretrospektiven und Ausstellungen präsentiert, jedoch markiert der Zweite Weltkrieg – zumindest in Deutschland – eine Zäsur, in deren Folge der

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert zu großen Teilen auf meiner Masterarbeit „Film als Kunst? Bewegtbilder bei der ersten *documenta* (1955)“ und dem *Honours-Projekt* „Zur Rolle der Kunstform Film bei der *documenta* 1955“.

² Geplant war, die Gattungen bildende Kunst, Dichtung und Drama, Musik, Design, Film und Neues Wohnen zu zeigen.

³ Bode 1954.

⁴ Ich übernehme die von Anton Kaes vorgeschlagene Bezeichnung für die Debatten über das Verhältnis von Film und den anderen Künsten, insbesondere der Literatur, in den Jahren 1909 bis 1929. (Vgl. Kaes 1978, S.1–36).

Film zunächst kaum in Ausstellungen vertreten war.⁵ Erst seit Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre wurde Film vermehrt als künstlerisches Medium wahrgenommen⁶ - umso bemerkenswerter daher, dass Filme bereits im Programm der ersten *documenta* tatsächlich vertreten waren. Mit dem Film- und dem weiteren Rahmenprogramm zeigte sich die Ausstellung in gewisser Tendenz antimuseal und bekam einen Festivalcharakter. In dem im Kasseler Stadtteil Wilhelmshöhe gelegenen Kino *Filmpalast*, etwa 2,5 Kilometer Luftlinie vom Ort der Hauptausstellung, dem *Fridericianum*, entfernt, wurde parallel zur Hauptausstellung das Programm *Film – Dokumente aus 40 Jahren* vorgeführt. Die heterogene Auswahl umfasste 39 Filme unterschiedlichster Gattungen. Die Filmvorführungen erstreckten sich über 13 Termine vom 16.8.1955–24.9.1955; sie liefen also noch über das Ende der Hauptausstellung hinaus.

Die Verantwortlichen der ersten *documenta* annoncierten die gezeigten Filme in einem Veranstaltungshinweis in der lokalen Presse als „Filmkunst“⁷. Doch worum handelt es sich dabei? Und in welchem Verhältnis standen die Filme zu den sonstigen ausgestellten Kunstgattungen der *documenta* 1955? Denn die Beziehung der verschiedenen Kunstgattungen zueinander war ein zentrales Thema der fertigen Ausstellung. So forderte z.B. Stephan Hirzel in seinem Katalogtext, auch die Architektur dem Kanon der Künste zuzuordnen.

Basierend auf der bisherigen Forschung und auf Recherchen im Kasseler *documenta-Archiv*, dem *Stadtarchiv Kassel* und der *Privatsammlung Werner Baus* liegt inzwischen das fast vollständig rekonstruierte Filmprogramm vor. Zunächst soll hier seine Entstehung skizziert werden, bevor es dann genauer analysiert wird. Das Programm geriet damals schnell in Vergessenheit, sodass Sigurd Hermes, der Leiter des Filmprogramms der fünften Ausgabe der *documenta*, gegenüber der Presse 1972 für sich beanspruchte, dass angeblich erste Filmprogramm in der Geschichte der Ausstellung zu veranstalten.⁸ Dies ist symptomatisch, da das Filmprogramm der *documenta* 1955 lediglich in der regionalen Berichterstattung erwähnt wurde und selbst der offizielle Ausstellungskatalog keinen Hinweis darauf enthält. Auch in der wissenschaftlichen Forschung wurde dieser Aspekt lange vernachlässigt. Das Filmprogramm der ersten *documenta* wurde, wie generell die Präsenz des Mediums Film in der Geschichte der Ausstellung, bisher eher oberflächlich und meist summarisch behandelt.⁹ Pionierarbeit leisteten der *Filmladen Kassel e.V.*, das *Deutsche Filminstitut* und das *Institut für Medienforschung der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*, als sie das Programm anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der

⁵ Vgl. Ahrens 2024.

⁶ Stöhr 2016, S. 141–144.

⁷ Redaktion 12.08.1955, S. 18.

⁸ Orzechowski 10.06.1972, S. 8.

⁹ Die Präsentation von Bewegtbildern wurde bisher meist summarisch in Überblicksdarstellungen erforscht. Dabei liegt der Fokus meist auf wenigen Ausstellungen; andere werden nur kurz genannt oder vorwiegend im Hinblick auf technische Aspekte wie zum Beispiel Film- und Videoloop untersucht. Vgl.: Ammann 2009, Autsch 2007, S. 89–104. Schweizer 2018, S. 113–168. Stöhr 2016, S.161–189. Wegnast 2005, S. 91–94.

Ausstellung rekonstruierten.¹⁰ Es wurde eine erste Filmliste veröffentlicht, welche jedoch nicht alle gezeigten Filme enthielt und diese nach Genres statt nach Vorführterminen sortierte, was eine Analyse der Programmierung erschwerte. Heike Klippel analysierte wiederum im Rahmen dieses Projekts die Filmauswahl, bezog sich aber dabei nur auf das geplante und nicht auf das umgesetzte Filmprogramm. Zudem war es ihr 2005 nicht möglich, alle Filme zu sichten.¹¹ Spätere Texte verweisen wiederum vorwiegend auf Klippel und fassen ihre Ergebnisse zusammen.¹²

Darüber hinaus wurde die Entstehung des Filmprogramms bisher kaum untersucht. So wurde in der Literatur bisher vor allem Arnold Bode als Organisator des Filmprogramms der ersten *documenta* genannt.¹³ Dem widersprechen jedoch die in Archiven erhaltenen Quellen.

2. Die Entstehung des Filmprogramms

Zwar plante Arnold Bode zunächst die Integration der Kunstform Film, jedoch fokussierte er sich zunehmend auf die Gattungen Malerei und Plastik und deren Inszenierung im *Fridericianum*, dem Ort der Hauptausstellung der *documenta*. Dennoch plante Bode noch wenige Monate vor Beginn der *documenta*, Filme innerhalb eines Vorführsaals im ersten Stock des *Fridericianums* zu zeigen, wie frühe Raumpläne verraten.¹⁴ Dessen Grundriss zeigt lediglich einen schmalen Eingang zum ansonsten vollständig verschlossenen Raum. Gezeigt werden sollten, nach erhaltenen Notizen Bodes, vermutlich vor allem Dokumentationen über Bildende Kunst und Architektur.¹⁵ Weshalb diese „Black Box“ schließlich doch nicht umgesetzt wurde, konnte bislang nicht geklärt werden.

Die Planungen des umgesetzten Filmprogramms gingen vorwiegend von Dr. Hilde Bergfeld-Römer und Prof. Dr. Oskar Ludwig Preller aus. Erstere war Leiterin der Kulturredaktion der in Kassel ansässigen Zeitung *Hessische Nachrichten* und u.a. verantwortlich für das Rahmenprogramm der *documenta*, während zweiterer zum Zeitpunkt der ersten *documenta* als direkt gewählter SPD-Abgeordneter des Wahlkreises Kassel im Deutschen Bundestag saß. Preller wollte von Anfang an die wechselseitigen Bezüge zwischen den Kunstformen in den Blick nehmen. Er setzte sich immer wieder für ein möglichst breites Kunstverständnis ein und betonte, so das Protokoll einer Vereinssitzung,

¹⁰ Thöner/ Wissner 2005, S. 91–94.

¹¹ Klippel 2005, S. 86–90.

¹² Vgl. die oben genannten Aufsätze zu Bewegtbildern bei der *documenta*.

¹³ Zum Beispiel Autsch 2007, S. 92–94.

¹⁴ Anonymus 1955.

¹⁵ Bode 2007, S. 64.

„(...) daß (sic!) über die Bedeutung der Gemälde-Ausstellung die Absicht, einen kulturellen Gesamtüberblick zu geben, nicht vernachlässigt werden dürfe. Er wies dabei besonders auf die Gebiete Musik und Literatur hin.“¹⁶

Dennoch wollte er auch den Film in der Ausstellung nicht missen und plante mit Römer ein Symposium über das wechselseitige Verhältnis der Künste. Für den Film schlug er als Referenten einen aktuellen deutschen Regisseur wie Helmut Käutner oder Harald Braun vor.¹⁷ Jedoch wurde diese Idee u.a. von Bode abgelehnt, und nur wenige der geplanten Vorträge fanden letztendlich statt.¹⁸ Es bleibt unklar, ob dem Publikum eine Auseinandersetzung mit den neuen Künsten nicht zugemutet werden sollte oder ob die Absage vorwiegend dem begrenzten Etat oder der kurzen Vorbereitungszeit geschuldet war.¹⁹ Unzufrieden mit dem geringen Interesse des übrigen Organisationsteams an Kunstgattungen abseits von Malerei und Skulptur, entschloss sich Preller im April 1955 schließlich, das Gremium zu verlassen.²⁰

Hilde Römer erstellte Anfang 1955 eine vorläufige Filmliste; die endgültige Fassung lag vermutlich erst im Sommer 1955 vor. So wurden Ende Juni Filmverleiher angefragt, zunächst am 27.6.1955 der *Verband der deutschen Film-Clubs e.V.*, der jedoch erklärte, keine Filme für öffentliche Vorführungen zu verleihen.²¹ Er verwies auf mehrere Filmverleiher, die dann zum Teil erst während der bereits laufenden Ausstellung angefragt wurden. So kam es zu einigen Änderungen im geplanten Filmprogramm. Unterstützt wurde Römer vom Leiter des Kasseler Kinos *Filmpalast*, Gerhard Berger, und dem Zeichner Günther Henzler.²²

Die Vorführungen des Programms fanden jeweils ab 22:25 Uhr statt - meistens dienstags und donnerstags, aber teilweise auch am Wochenende. Damit wurden Termine und Uhrzeiten der bereits etablierten Programmreihe *HN-Filmstudio* im *Filmpalast* übernommen. Hier liefen seit 1953 ebenfalls, so die Selbstbeschreibung, „künstlerische“ Filme. Der *Filmpalast* kooperierte hierfür mit der lokalen Tageszeitung *Hessische Nachrichten*, deren Kulturredakteurin ebenfalls Hilde Römer war.²³ Vermutlich entstand in diesem Zusammenhang die Idee, das Programm leicht angepasst und unter anderem Namen in die *documenta* zu integrieren.

3. Analyse des Filmprogramms

Angekündigt wurde das Filmprogramm mittels zweier Faltblätter, die noch heute erhalten sind. Die nachfolgende Filmliste basiert auf Ankündigen und

¹⁶ Anonymus 28.2.1954.

¹⁷ Preller 22.3.1955.

¹⁸ Römer 01.4.1955.

¹⁹ Vgl. zur Entstehung der Ausstellung: Voss 2021, S. 37–45.

²⁰ Preller 01.4.1955.

²¹ Eckhardt 30.6.1955.

²² F.H. (verm. Friedrich Herbordt) 18.08.1955, S. 7.

²³ Berger o.J., S. 1–3.

zeitgenössischen Besprechungen in den *Hessische Nachrichten* und in der *Kasseler Post*.

Es konnten fast alle Filme bestimmt werden. Ottomar Domnicks Kunstdokumentation *NEUE KUNST – NEUES SEHEN* (1952) war zwar für das Filmprogramm angekündigt, lief aber – wie Zeitungsankündigungen belegen – letztendlich nicht.²⁴ Dies wurde bei den Forschungen 2005 übersehen. Unklar war 2005 weiterhin, welche Filme sich hinter den Titeln „Der Zauber unseres Daseins“ und „Jazz Infernal“ verbargen.

DER ZAUBER UNSERES DASEINS wurde von den französischen Regisseuren Jean Grémillon und Pierre Kast 1949 unter dem Titel *LES CHARMES DE L'EXISTENCE* veröffentlicht und in Deutschland vom Verleiher *Neue Filmkunst* unter dem genannten deutschen Titel vertrieben.²⁵ Der 20minütige Schwarzweiß-Film zeigt die Arbeiten französischer Künstler des 19. Jahrhunderts wie Rochegrosse, Comerre und Penot. Er fokussiert sich dabei auf deren Aktmalerei, die durch ein ironisches Voice-Over kommentiert wird.

Der Film „Jazz Infernal“ lief wiederum zweimal. In einer Zeitungsbesprechung vom 26.9.1955 über den letzten Termin des Filmprogramms heißt es:

„Die Donnerstag-Nachtvorstellung im Film-Palast brachte ‚Jazz Infernal‘, einen Zeichentrickfilm, in dem Jazzsynkopen den Rhythmus der Bildfolge bestimmten.“²⁶

127

Die Berichterstattung gibt den zentralen Hinweis, dass es sich bei „Jazz Infernal“ um einen Animationsfilm handelt. Durch die Platzierung im Vorprogramm von vier Künstlerdokumentationen ist zudem von einem Kurzfilm auszugehen. Schwerpunkt des Animationsfilmprogramms waren Arbeiten des kanadischen Regisseurs Norman McLaren, dessen Filme ebenfalls von *Neue Filmkunst* vertrieben wurden. Deren Katalog von 1957 beinhaltet einen zu den beschriebenen Kategorien passenden Film: *JAZZ IN FARBEN* (1952). Dieser Film passt zu den Beschreibungen der Rezensenten, zudem kamen auch die übrigen an diesem Abend gezeigten Filme von *Neue Filmkunst*.

Die Filme des Programms *Film – Dokumente aus 40 Jahren* liefen direkt hintereinander. Eine Einleitung oder Kontextualisierung der Bewegtbilder fand nicht statt, wie der Journalist Helmut Kraut in einem Zwischenbericht kritisch anmerkte.²⁷ Die Reihenfolge der vorgeführten Filme lässt sich nur in seltenen Fällen rekonstruieren.

²⁴ Anonymus 20.9.1955, S. 4.

²⁵ Hillmann, Hans & Schwier, Werner: Gesamtkatalog. *Neue Filmkunst* Walter Kirchner, Göttingen 1958, S. 90.

²⁶ F.H. (verm. Friedrich Herbordt) 26.9.1955, S. 5.

²⁷ Kraut 31.8.1955, S. 14.

Termin	Film I	Film II	Film III
Dienstag, 16.8.1955	Rimbaud: Le bateau ivre (Das trunkene Schiff), Frankreich 1951, Alfred Chaumel, 21 Min.	From Renoir to Picasso (Von Renoir bis Picasso), Belgien 1950, Paul Haesaerts, 40 Min.	Une nuit sur le mont chauve (Eine Nacht auf dem kahlen Berge), Frankreich 1933, Alexander Alexeieff und Claire Parker, 8 Min.
Donnerstag, 18.8.1955	Images pour Debussy Frankreich 1951, Jean Mitry, 22 Min.	Avec André Gide (Mit Andre Gide), Frankreich 1952, Marc Allégret, 85 Min.	Un Chien Andalou (Ein andalusischer Hund), Frankreich 1928, Luis Buñuel und Salvador Dalí, 16 Min.
Dienstag, 23.8.1955	Spiel der Spiralen, Deutschland 1951, Alfred Ehrhardt, 14 Min.	L'esperienza del cubismo (Was ist Kubismus?), Italien 1949, Glauco Pellegrini.	Berlin. Sinfonie einer Großstadt, Deutschland 1927, Walther Ruttmann, 65 Min.
Donnerstag, 25.8.1955	Rooty Toot Toot, USA 1951, John Hubley, 7 Min.	M - eine Stadt sucht einen Mörder, Deutschland 1931, Fritz Lang, 99 Min.	
Montag, 29.8.1955	Madeline, USA 1952, Robert Cannon, 8 Min.	Ernst Barlach I (Der Kämpfer), Deutschland 1949, Alfred Ehrhardt, 14 Min.	Der Student von Prag, Deutschland 1913, Stellan Ray, 85 Min.
Mittwoch, 31.8.1955	Paul Claudel, Frankreich 1950, André Gillet, 28 Min.	Willi Baumeister, Deutschland 1954, Ottomar Domnick, 30 Min.	Konez Sankt-Peterburga (Das Ende von St. Petersburg), UdSSR 1927, Wsewolod Pudowkin, 105 Min.
Samstag, 2.9.1955	Une partie de campagne (Eine Landpartie), Frankreich 1936–1946, Jean Renoir, 40 Min.	Les Charmes de l'Existence (Der Zauber unseres Daseins),	„Mc.Larens Zeichenkunst“:

		Frankreich 1949, Jean Grémillon und Pierre Kast, 21 Min.	A Phantasy (Jazz in Farben), Kanada 1949, Norman McLaren und Evelyn Lambert, 8 Min. Là-Haut Sur Ces Montagnes, Kanadische Abenteuer, Kanada 1946, Norman McLaren, 8 Min.
<i>Dienstag, 6.9.1955</i>	Pacific 231, Frankreich 1949, Jean Mitry, 10 Min.	Lohnbuchhalter Kremke, Deutschland 1930, Marie Harder, 69 Min.	
<i>Donnerstag, 8.9.1955</i>	The Kid, USA 1921, Charles Chaplin, 53 Min..	Carmen, Deutschland 1918, Ernst Lubitsch, 88 Min.	„Auserlesenes Beiprogramm“ (vermutlich zwei Filme)
<i>Dienstag, 13.9.1955</i>	Henri Matisse, Frankreich 1946, François Campaux und André Leville, 26 Min.	Miserere, Frankreich 1950, Frédérique Durand, ?.	La passion de Jeanne d’Arc (Die Passion der Jungfrau von Orleans), Frankreich 1928, Carl Theodor Dreyer, 84 Min.
<i>Donnerstag, 15.9.1955</i>	Our daily bread (Unser täglich Brot), USA 1934, King Vidor, 74 Min.	Georges Braque (Braque, die Welt des großen kubistischen Malers)), Frankreich 1950, André Burreau, 24 Min.	Hen Hop, Kanada 1942, Norman McLaren, 4 Min. Stars und Stripes, Kanada 1943, Norman McLaren, 3 Min. Blinkity Blank, Kanada 1952, Norman McLaren, 5 Min.
<i>Dienstag, 20.9.1955</i>	Begone Dull care (Jazz in Farben), Kanada 1949, Norman McLaren und Evelyn Lamber, 8 Min.	Bronenosets Potyomkin (Panzerkreuzer Potemkin), UdSSR 1925, Sergej M. Eisenstein, 75 Min.	

		„Drei Maler – drei Welten“:	
		Toulouse- Lautrec, Frankreich 1951, Robert Hessens, 16 Min.	Jazz in Farben, Kanada 1949, Norman McLaren, und Evelyn Lambert, 8 Min.
Donnerstag, 22.9.1955	Der Zauber unseres Daseins, Frankreich 1949, Jean Grémillon und Pierre Kast, 20 Min.	Van Gogh, Frankreich 1948, Alain Resnais und Gaston Diehl, 20 Min.	
		Guernica, Frankreich 1950, Alain Resnais und Robert Hessens, 13 Min.	

Tab.1: Eigene Rekonstruktion des Filmprogramms *Film. Dokumente aus 40 Jahren der documenta 1955*

Von den rekonstruierten 38 Filmen lassen sich 10 der Gattung Spielfilm, 17 dem Dokumentarfilm, 9 dem Animationsfilm und 2 dem Experimentalfilm zuordnen. Zudem lassen sich einige der gezeigten Dokumentar- und Animationsfilme auch als Experimentalfilme bezeichnen. Neben unterschiedlichen Gattungen trafen in der Programmierung auch verschiedenste Genres, Stile, Herkunftsorte und -zeiten aufeinander. Insgesamt ist ein zweigleisiges Vorgehen festzustellen: Etwa die Hälfte der Werke repräsentierten Film als eigenständige Kunstform; der Rest waren Dokumentarfilme über andere Kunstgattungen.

Gezeigt wurde meist jeweils ein Film aus den Kategorien Spielfilm, Animations- und/oder Experimentalfilm, Kunst-, Musik- oder Literaturdokumentation. Jedoch wurden an keinem Termin Filme aus allen Kategorien gezeigt.

Aus der Filmauswahl lässt sich keine eindeutige Regelpoetik ableiten, die es ermöglicht, bestimmte Werke als „Filmkunst“ zu klassifizieren und andere nicht. Verschiedene Genres und sowohl Stumm- als auch Tonfilme waren vertreten; realistische wie formalistische Filme wurden gezeigt. Jedoch lässt sich eine Fokussierung auf Werke aus dem Zeitraum 1913–1936 feststellen. Anders als die meisten Kurzfilme sind die gezeigten zehn Langfilme - evtl. mit Ausnahme von Marie Harders LOHNBUCHHALTER KREMKE (1930)²⁸ - noch heute kanonisch. In der ursprünglichen Planung waren nur europäische Spielfilme vorgesehen, was der Ausgangsidee entspricht, ausschließlich europäische Kunstwerke auf der *documenta* zu präsentieren. Am Ende wurden jedoch auch zwei amerikanische Filme gezeigt.

²⁸ Es handelt sich bei Marie Harders Film im Übrigen - neben Frédérique Durands MISERERE - um den einzigen im Programm vertretenen Film einer Regisseurin.

Interessanterweise waren mit Pudowkin und Eisenstein zwei Regisseure aus der Sowjetunion vertreten. Ansonsten war im nahe der damaligen innerdeutschen Grenze gelegenen Kassel keinerlei Kunst aus der Sowjetunion und dessen Satellitenstaaten zu sehen. Kein Wunder: Einer der Hauptgeldgeber der *documenta* war das *Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen*.²⁹

Im Kontrast zu den Spielfilmen entstanden viele der zahlreichen Animations- und/oder Experimentalfilme in der Nachkriegszeit. Zwar waren einzelne frühere kanonische Filme wie *UN CHIEN ANDALOU* (1928) vertreten, jedoch fehlten die Werke heute bekannter Künstler_innen wie Maya Deren. Zudem fällt die starke Präsenz des kanadischen Regisseurs Norman McLaren auf. Dessen Filme waren als Paket beim Verleiher *Neue Filmkunst* erhältlich, was auf den großen Einfluss der Verleiher auf das Filmprogramm hindeutet.

Viele Animationsfilme wie *ROOTY TOOT TOOT* (1951) oder *UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVE* (1933) sind stark musikalisch geprägt. Dies lässt sich auch über McLaren Filme sagen: Eine klassische Narration fehlt; stattdessen reagieren Figuren, abstrakte Formen oder Farben auf auditive Impulse. So vibrieren im bereits genannten *JAZZ IN FARBEN* die Linien und Formen im Rhythmus der Musik des Oscar-Peterson-Trios. Bei schnelleren Passagen zeigt der Film helle, strahlende Farbtöne, während in Phasen, in denen sich das Metrum der Musik verlangsamt, gedeckte und dunklere Farben verwendet werden. Auch in der lokalen Berichterstattung wurde dieser Film in Bezug auf die Musik gelesen, und über dessen künstlerischen Wert reflektiert:

„Und wenn diese Versuche auch noch in den Kinderschuhen stecken, wenn nur selten ein Gleichklang im weitesten Sinne, d. h. bis zum Verlust der Selbständigkeit der beiden Kunstzweige erreicht wird, so ist doch dieses Experiment der rhythmischen Parallelität schon ein höchst interessantes Erlebnis.“³⁰

Aber auch andere Gattungen weisen dieses Charakteristikum auf. So basiert zum Beispiel Jean Mitrys Experimentalfilm *PACIFIC 231* (1949) auf dem gleichnamigen sinfonischen Werk von Arthur Honegger aus dem Jahr 1923. Honegger versuchte, die Fahrt eines Pacific-Dampfzuges musikalisch nachzuempfinden, was Mitry wiederum audiovisuell übersetzte. Auch *BERLIN. SYMPHONIE EINER GROSSSTADT* (1927) weist – wie der Titel andeutet – viele Bezüge zur Musik auf. Einige Mitglieder des Organisationsgremiums der *documenta* schienen der Musik eine zentrale Rolle in der Hierarchie der Künste zuzugestehen. So erläuterte der Co-Kurator Haftmann in einem Aufsatz von 1959 die Annäherung der modernen Malerei an die Musik und erkannte im Film die Möglichkeit, eine Synthese dieser beiden Kunstformen zu schaffen.³¹

BERLIN. SYMPHONIE EINER GROßSTADT fungierte zudem auch als Schnittstelle zu einer großen Anzahl von Dokumentarfilmen im Programm, in denen vorwiegend andere

²⁹ Voss 2021, S. 42.

³⁰ F.H. (verm. Friedrich Herbordt) 7.9.1955, S. 6.

³¹ Haftmann, Werner: Musik und Malerei, in: *Melos* (26) 1959, S. 139–157.

Kunstgattungen präsentiert wurden. So verweist Ruttmanns *Querschnittfilm*, neben den künstlerischen Möglichkeiten der Filmmontage, auf die Kunstformen Architektur und Musik. Die Dokumentarfilme *AVEC ANDRÉ GIDE* (1952) und *RIMBAUD: LE BATEAU IVRE* (1951) behandeln die französischen Schriftsteller André Gide und Arthur Rimbaud. Die übrigen Dokumentarfilme thematisieren bildende Künstler oder Kunststile der „klassischen Moderne“, welche wiederum im *Fridericianum* vertreten waren oder einen Bezug zur dort gezeigten Kunst hatten. Dies verweist bereits auf die zweite Fragestellung: In welchem Verhältnis standen die gezeigten Filme zu den sonstigen Kunstgattungen auf der *documenta*?

4. Vergleich zum Narrativ der Ausstellungsinszenierung im *Fridericianum*

Eine museumspädagogische Funktion kam - neben den Dokumentarfilmen - nur der Fotografie zu, welche im *Fridericianum* Trends der damaligen Architektur dokumentierte. Daher gilt es abschließend, das Narrativ der Dokumentarfilme mit der Ausstellungsinszenierung zu vergleichen.

Ich beziehe mich für die Analyse der Hauptausstellung auf die veröffentlichten Fotografien Günther Beckers aus dem Buch *documenta 1955. Erste Internationale Kunstausstellung – Eine fotografische Rekonstruktion* von 1995.³² Diese zeigen meist menschenleere, stilisierte Räume und vermitteln daher einen anderen Eindruck als ein Besuch der Ausstellung 1955, was bei einer Analyse stets mitgedacht werden muss.³³ Vor allem zwei Narrative lassen sich in der Inszenierung finden:

Erstens griff die Ausstellung das teleologische Kunstgeschichtsverständnis des Co-Kurators Werner Haftmann auf. Dieser ging von einer Tendenz zur Abstraktion in der damaligen Gegenwartskunst aus, die er zur höchsten Stufe der modernen Malerei erklärte. 1954 hatte er sein Buch *Malerei des 20. Jahrhunderts* herausgegeben, welches als eine Art „Drehbuch“ der Ausstellung fungierte.³⁴

Zwar zeigte sich diese Auffassung vor allem in späteren Ausgaben der *documenta*, sie wird aber bereits durch die Raumanordnung der ersten Ausgabe deutlich. Im Eingangsbereich hingen auf schwarzem Grund, Fotos antiker, frühchristlicher und außereuropäischer Kunst. Folgte das Publikum dem Weg zur lichtdurchfluteten Rotunde, kam es an Porträtfotografien klassischer Avantgarde-Künstler vorbei und stieß direkt auf Wilhelm Lehmbrucks Skulptur „Kniende“ (1911). Der Parcours passierte fünf Gemälde von Oskar Schlemmer aus den 1920er und 1930er Jahren und endete im großen Malereisaal, in den ein Kabinett mit frühen Werken von Matisse und Picasso eingebaut war. An der gegenüberliegenden Stirnseite hing Fritz Winters

³² Kimpel/Stengel 1995.

³³ Ute Famulla hat herausgearbeitet, dass in den meisten Fotografien ein staunendes Publikum evoziert wird. (Famulla 2018, S. 196.)

³⁴ Haftmann 1954.

abstraktes Gemälde „Komposition vor Blau und Gelb“ (1955)³⁵, das in dieser exemplarischen Raumfolge den vorläufigen Endpunkt einer chronologischen Entwicklung hin zur Abstraktion symbolisierte. Das Ausstellungsdesign setzte es dabei in „Dialog“ mit der klassischen Avantgarde, insbesondere mit Picassos gegenüber hängendem Gemälde „Mädchen vor einem Spiegel“ (1932), und ermöglichte damit einen direkten Vergleich zwischen der europäischen Avantgarde und der deutschen Nachkriegsmoderne. Die Abstraktion war, nach dieser Lesart, nun also auch in der deutschen Gegenwartskunst angekommen.³⁶

Architektonisch bildete die Rotunde mit ihren verschiedenen Abzweigungen das Zentrum der Ausstellung. Lehmbrucks „Kniende“ zeigte nicht nur exemplarisch die Abkehr vom Realismus, sondern verwies auch auf den Umgang mit Kunst während des Nationalsozialismus: Die Skulptur war 1937 Teil der Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ und wurde damit zum Opfer der NS-Kulturpolitik – wie auch, neben unzähligen anderen Kunstwerken, etwa die Arbeiten Willi Baumeisters, die während der NS-Herrschaft beschlagnahmt und als „entartet“ verfeimt wurden. Baumeister war mit sieben Kunstwerken auf der *documenta* vertreten.³⁷

In der Ausstellungsarchitektur wurde die NS-Thematik implizit aufgegriffen, da das *Fridericianum* 1943/1944 nach Bombenangriffen ausgebrannt war und für die Ausstellung nur notdürftig wiederhergestellt werden konnte. Unter der weißen Wandbemalung war das alte und teilweise zerstörte Mauerwerk deutlich sichtbar. Sowohl Lehmbrucks Skulptur als auch die Architektur erinnerten viele Besucher_innen an das Trauma der NS.³⁸

Beide Narrative finden sich auch in den präsentierten Dokumentarfilmen, wie zum Beispiel in Dr. med. Ottomar Domnicks Film WILLI BAUMEISTER (1954). Domnick zeigt Baumeister als kreatives Künstlergenie – korrespondierend mit der Inszenierung im *Fridericianum*, wo einzelne Künstler etwa durch großformatige Fotoporträts oder durch eigene Räume und Kabinette ebenfalls als wegweisende „Genies“ präsentiert wurden.

Ähnlich wie Haftmann betonte Baumeister die Relevanz der abstrakten Gegenwartskunst; so in seinem 1947 erschienenem Buch *Das Unbekannte in der Kunst*. Auch das Credo von Baumeisters Freund Domnick lautete: „Die geistige Entwicklung bewegt sich in Richtung zum Abstrakten.“³⁹

So überrascht es nicht, dass diese Tendenz auch in seinem Baumeister-Film zum Ausdruck kommt. In einer Szene wird etwa anhand ausgewählter Kunstwerke Baumeisters Abkehr vom Figürlichen beschrieben. Zudem zieht der Film den

³⁵ An den längsseitigen Wänden hingen weitere Werke zeitgenössischer Kunst; in der Mitte des Raumes standen zwei Stahlplastiken von Berto Lardera.

³⁶ Das lineare Geschichtskonzept wurde jedoch auch immer wieder unterlaufen.

³⁷ Baumeister war von Beginn an als Künstler für die *documenta* vorgesehen. Bereits im Exposé von 1954 steht sein Name.

³⁸ Hemken 2018, S. 128.

³⁹ Schieder 2005, S. 92.

Vergleich zwischen der Kunst des 20. Jahrhunderts und Kunstformen aus prähistorischen Epochen. Baumeisters Sammlung außereuropäischer Kulturobjekte wird gezeigt und zu seiner eigenen Kunst in Beziehung gesetzt⁴⁰ - ein Vergleich, den auch Baumeister selbst in seiner Kunsttheorie zog.⁴¹

Außerdem verweist der Film ebenfalls implizit auf die NS-Zeit. Zwar wird Baumeisters Arbeitsverbot nicht erwähnt, aber die Architektur des Ateliers ist von den Spuren der jüngeren deutsche Geschichte gezeichnet. Die erste Sequenz zeigt Willi Baumeister auf dem Weg von seinem Zuhause zum Atelier. Als er das noch stark kriegsbeschädigte Haus betritt, ändert sich die zuvor heitere Grundstimmung der Hintergrundmusik schlagartig; düstere Klangfarben dominieren. Der bislang stets im Bild präsente Künstler ist in den folgenden Einstellungen nicht mehr zu sehen. Vielmehr werden die Wände des Treppenhauses gezeigt. Das Voice-Over berichtet, die Ruine sei früher eine Villa gewesen.⁴² Die Kamerafahrt endet mit dem Close-Up eines abstrakten Bildes Baumeisters. Das Voice-Over reflektiert über die motivischen Parallelen zwischen der zerstörten Wand und den Arbeiten des Künstlers, welche mittels der Überblendung in vier nacheinander montierte Gemälde Baumeisters verbildlicht werden.⁴³

Eine weitere Verbindung zwischen Domnicks Dokumentarfilm und der *documenta*-Ausstellung liegt in der Fokussierung auf ähnliche Kunstwerke: So hing zum Beispiel Baumeisters Gemälde „Monturi mit Rot und Blau I“ (1953) exponiert an der Stirnseite eines langgezogenen Raumes im *Fridericianum*.⁴⁴ Auch der Film zeigt ein Werk dieser Reihe. Während der Film ansonsten vorwiegend in Schwarzweiß gehalten ist, wird dieses Werk in Farbe gezeigt.⁴⁵

Generell werden der titelgebende Künstler und seine Werke nicht lediglich beobachtet, sondern der Film macht durch seine formale Gestaltung den ureigenen Anspruch geltend, selbst als Kunstwerk betrachtet zu werden. Die aus der Kinodebatte bekannte Formel der „Malerei in Bewegung“ wird in einer Vielzahl von Szenen aufgegriffen. Zum Beispiel setzen sich geometrische Formen mittels Tricktechnik zu den konstruktivistischen Bildern Baumeisters zusammen.

In der Rezeption wird immer wieder betont, Bode habe auch das Ausstellungsdesign der *documenta* zur Kunst erheben wollen. Ähnliches lässt sich über Domnicks Dokumentarfilm sagen. Dieser porträtiert nicht nur einen bildenden Künstler, sondern zeigt gleichzeitig das künstlerische Potential des Mediums Film

⁴⁰ (00:12:31–00:14:42)

⁴¹ LEEB, SUSANNE: Die modernen Troglodyten. Willi Baumeisters Kunsttheorie, in: GROSSPIETSCH, SIMON/ HEMKEN, KAI-UWE: *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel 2018, S. 330–342.

⁴² (01:08–01:32)

⁴³ (01:33–02:29) Es sei jedoch betont, dass die *documenta* den Völkermord an den Juden oder auch die Verfolgung und Ermordung politisch unliebsamer Kunstschaffender nicht explizit ansprach.

⁴⁴ Huber 2023, S. 430.

⁴⁵ (23:23–23:46)

auf – ähnlich wie verschiedene andere Kunstdokumentarfilme des Programms, etwa Alain Resnais GUERNICA (1954).

5. Fazit: Film als Kunst oder als Dokument?

Die Bezeichnung *documenta* taucht erstmals in einem Exposé Werner Haftmanns auf. Dort heißt es, das Ziel der Ausstellung sei es, die Entwicklungslinien der bildenden Gegenwartskunst „dokumentarisch nachzuzeichnen“.⁴⁶ Auch im Titel des Filmprogramms werden Filme als „Dokumente“ bezeichnet. 16 Dokumentarfilme stellten Kunstschaffende in ihren Mittelpunkt. Dabei wurden ähnliche Narrative bedient wie in der Hauptausstellung.

Die Dokumentarfilme wurden in der lokalen Presse sehr ambivalent rezipiert und bzgl. ihres künstlerischen Gehalts hinterfragt. So empfand der Kritiker Helmut Kraut etwa den Film über Van Gogh als „unerträglich“⁴⁷; Resnais GUERNICA hingegen fand durchaus seinen Beifall. Tatsächlich zeigt eine analytische Betrachtung der gezeigten Dokumentarfilme, dass diese zwar auf der einen Seite die dokumentierte Kunst vermitteln, aber auf der anderen Seite auch immer wieder die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Film betonen.

So repräsentierten auf den zweiten Blick alle Filme des Programms das Medium Film als eigenständige Kunstgattung - schließlich mutierten sie allein durch ihre Funktion als Teil einer Kunstschau zur *Ausstellungskunst*. Christiane Voss hat mit diesem Begriff beschrieben, wie die Präsentation eines Werkes in einer Ausstellung/ einem Museum zu einem veränderten Existenzzustand führen kann.⁴⁸

Zentrale Kriterien für den künstlerischen Film waren damals aus Sicht der *documenta* offenbar der Entstehungszeitpunkt und die Nähe zu anderen Kunstgattungen. So fehlten zum Beispiel heute kanonische Filme des Neorealismus. Vielmehr lag ein Fokus auf der Zeit des *Weimarer Kinos* - möglicherweise mit der impliziten Aufforderung, das deutsche Nachkriegskino möge wieder an diese Zeit und den „Kunstoffilm“ anschließen. Diese Kritik am zeitgenössischen Kino sprach wiederum der Journalist der *Hessischen Nachrichten* bei seiner Rezension der Vorführung von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* offen aus:

„... daß (sic!) die Filme im Nachkriegsdeutschland dieses Niveau noch nicht wieder erreicht haben, daß (sic!) sie sich sogar immer weiter davon entfernen. Welch eine Regie, welche darstellerische Leistungen, welche Chargen! Es ist schwer zu glauben, daß (sic!) der deutsche Film sich einmal auf solchen Wegen befunden hat“.⁴⁹

⁴⁶ Voss 2021, S. 42.

⁴⁷ Kraut September 1955.

⁴⁸ Voss 2021.

⁴⁹ F.H. (verm. Friedrich Herbordt) 27.8.1955, S. 9.

Literaturverzeichnis

- Ahrens, Stephan (2024): *Mit Wolkenkratzer und Handtasche. Eine Geschichte des Filmmuseums*. München: edition text + kritik.
- Ammann, Katharina (2009): *Video ausstellen. Potenziale der Präsentation*, Zürich: Peter Lang.
- Anonymus (1954): Protokoll der vorbereitenden Besprechung im Hause Prof. Arnold Bode am Sonntag, den 28.2.54. In: *documenta archiv*, docA, AA, d01,11.
- Anonymus (1955): Undatierter zweiter Flyer für die documenta von 1955. In: *Stadtarchiv Kassel*, A 2.20.
- Anonymus (1955): Was ist in Kassel los?. In: *Hessische Nachrichten* (20.09.1955), S. 4.
- Autsch, Sabine (2007): Filmkunstschau, Filmfestival, Plattform und Passage. Anmerkungen zum Film zwischen Inszenierung und Internationalität auf der documenta. In: Stengel, Karin/ Radeck, Heike/ Schaf, Friedhelm (Hrsg.): *documenta zwischen Inszenierung und Kritik. 50 Jahre documenta*, Hofgeismar: Evangelische Akademie, S. 89–104.
- Berger, Rolf: Die Kino-Karriere unseres Vaters. In: ders.: *Der Filmpalast Eine Zusammenstellung aus dem Nachlass unserer Eltern, Erhalten im Privatarchiv Werner Baus*, S. 1–3.
- Bode, Arnold (1954): Bode-Plan, Manuskript 1954. In: *documenta archiv*, docA,AA,d01,17.
- Bode, Arnold (2007): Handschriftliche Notizen zur documenta, 1955. In: Georgsdorf, Heiner (Hrsg.): *Arnold Bode. Schriften und Gespräche*. Berlin: B & S Siebenhaar Verlag OHG, S. 64.
- Eckhardt, Johannes (1955): Brief an das Sekretariat des Landesmuseums Kassel (30.6.1955). In: *documenta archiv*, docA,AA, d01, 19.
- Famulla, Ute (2018): Das Bild des Ausstellungsbesuchers in den Fotografien der ersten documenta. In: Großpietsch, Simon/ Hemken, Kai-Uwe: *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel: kassel university press, S. 187–197.
- F.H., verm. Friedrich Herbordt(1955): Drei Maler - drei Welten. In: *Hessische Nachrichten* (26.09.1955), S. 5.
- F.H., verm. Friedrich Herbordt (1955): Film-Dokumente aus 40 Jahren. Veranstaltungsreihe der Gesellschaft Abendländischer Kunst des XX. Jahrhunderts. In: *Hessische Nachrichten* (18.08.1955), S. 7.
- F.H., verm. Friedrich Herbordt (1955): Jazz in Farben. HN-Filmstudio im Rahmen der „documenta“. In: *Hessische Nachrichten* (07.09.1955), S. 6.
- F.H., verm. Friedrich Herbordt (1955): Weitere Filmdokumente aus 40 Jahren. Dokumentarfilme überraschten erneut durch ihr hohes Niveau. In: *Hessische Nachrichten* (27.08.1955), S. 9.
- Haftmann, Werner (1954): *Malerei im 20. Jahrhundert*, München: Prestel.
- Hemken, Kai- Uwe (2018): Kuratorische Steuerung kultureller Diskurse, in: Großpietsch, Simon & Hemken, Kai-Uwe: *documenta 1955. Ein wissenschaftliches Lesebuch*, Kassel: kassel university press, S. 127–267.
- Huber, Hans Dieter/ Paflik-Huber, Hannelore/ Richter, Anja (2023): *Willi Baumeister und sein Netzwerk*, Dresden: Sandstein Verlag.
- Hillmann, Hans & Schwier, Werner (1958): *Gesamtkatalog. Neue Filmkunst Walter Kirchner*, Göttingen: Göttingen.

- Kaes, Anton (Hrsg.) (1978): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis Literatur und Film 1909–1929*, Tübingen: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Kimpel, Harald/ Stengel, Karin (1995): *documenta 1955. Erste Internationale Kunstausstellung – eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen: Edition Temmen e.K.
- Klippel, Heike (2005): Der Abglanz der Moderne. Das Filmprogramm der ersten *documenta*. Eine Recherche, in: Glasmeier, Michael/ Stengel, Karin (Hrsg.): *Archive in motion. documenta-Handbuch*, Göttingen: Steidl Verlag, S. 86–90.
- Kraut, Helmut (1955): Film-documenta. Zwischenbilanz und Ausblick. In: Kasseler Post (31.8.1955). In: Berger, Rolf.: *Der Filmpalast Eine Zusammenstellung aus dem Nachlass unserer Eltern, Erhalten im Privatarchiv Werner Baus*, S. 14.
- Kraut, Helmut (1955): Gehalt und Gestalt der Film-documenta. 40 Jahre Filmschaffen zogen vorüber – Regisseure und ihre Stile – Lob für den „Filmpalast“. In: Kasseler Post (September 1955) In: Berger, Rolf.: *Der Filmpalast Eine Zusammenstellung aus dem Nachlass unserer Eltern, Erhalten im Privatarchiv Werner Baus*, S. 15.
- Orzechowski, Lothar (1972): Erstmals bei der *documenta*: 50 Stunden im Kino. In: *Hessische Allgemeine* (10.06.1972), S. 8.
- Preller, Ludwig (1955): Brief an Hilde Römer (22.03.1955). In: *documenta archiv*, docA, AA, d01, 24.
- Preller, Ludwig (1955): Brief an Hilde Römer (01.04.1955). In: *documenta archiv*, docA, AA, d01, 24.
- Redaktion (1955): Film-Dokumente aus 40 Jahren. In: *Hessische Allgemeine* (12.08.1955), S. 18.
- Römer, Hilde (1955): Brief an Ludwig Preller (01.04.1955). In: *documenta archiv*, docA, AA, d01, 19.
- Schieder, Martin (2005): *Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959*, Berlin: De Gruyter Akademie Forschung.
- Schweizer, Yvonne (2018): Produktpalette – DOCUMENTA 6 (Kassel, 1977). In: dies: *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstausstellungen um 1970*. München: edition metzel, S. 113–168.
- Stöhr, Franziska (2016): Weitere Ausstellungsentwicklung und das Verhältnis von Film und Video am Beispiel der *documenta 5 bis documenta 10* (1972–1997). In: dies: *endlos. Zur Geschichte des Film- und Videoloops im Zusammenspiel von Technik, Kunst und Ausstellung*. Bielefeld: transcript.
- Thöner, Frank/ Wissner, Gerhard (2005): Das Filmprogramm der *documenta 1*. „Film – Dokumente aus 40 Jahren“. In: Glasmeier, Michael/ Stengel, Karin (Hrsg.): *Archive in motion. documenta-Handbuch*, Göttingen: steidl Verlag, S. 91–94.
- Voss, Christiane (2021): Das Museum als Medium der Kunst. In: Bertram, Georg W., Deines, Stefan & Feige, Daniel Matin: *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp, S. 464–484.
- Voss, Julia (2021): Kassel 1955: Wie die *documenta* beinahe nicht stattgefunden hätte. Die Vorgeschichte der erfolgreichsten Kunstausstellung Deutschlands und ihre Realisierung. In: Gross, Raphael (Hrsg.): *documenta. Kunst und Politik*. München, London, New York: Prestel, S. 37–45.
- Wegenast, Ulrich (2005): Anziehung und Abstoßung. Film auf der *documenta*“. In: Glasmeier, Michael/ Stengel, Karin (Hrsg.): *Archive in motion. documenta-Handbuch*, Göttingen: steidl Verlag, S. 95–103.