

# Anarchive künstlerischer Forschung. Vom Umgang mit Archiven experimenteller und forschender Kunst

VON  
CHRISTOPH BRUNNER UND MICHAEL HILTBRUNNER

„archival turn“

Künstlerisches Arbeiten hat nach 1960 durch materielle wie ideelle Forschungen und Experimente eine neue Qualität erreicht, die sich auch in ihrer Archivierung niederschlagen muss, wenn das Potential dieser Kunst nicht verloren gehen soll. Es geht um Know-how und passende Verfahren zur Erhaltung und Zugänglichmachung von Archiven experimenteller und forschender Künstler, bei denen Recherchen, Studien, Vermittlung, Dokumentation der Arbeit, sprich, die künstlerischen Praktiken stärker im Fokus stehen als deren Werke. Solche Archive spiegeln in ihrer Anlage die experimentelle oder forschende Haltung ihrer Betreiber und widersetzen sich der gängigen Werkinventarisierung bei Künstlernachlässen. Obwohl die experimentellen Praktiken und Reflektionen nicht immer im Archiv münden, sondern Gedanken, Prozesse oder Gespräche bleiben, finden sich doch aussagereiche, dichte, komplexe und wertvolle Arbeits- und Projektarchive, die wir als Anarchive bezeichnen möchten.

Der Begriff des Anarchivs verweist auf einen von Markus Friedrich aufgegriffenen „archival turn“, der sich sowohl in den Künsten als auch in den Kultur- und Medienwissenschaften vollzogen hat und auch die Archivwissenschaften nicht unberührt lässt.<sup>1</sup> Das Archiv wird dabei zur „kreativen Kulturtechnik“ und zum Instrument der Reflexion der Gegenwart, teilweise ohne Einbezug der konkreten Arbeitsabläufe von Archiven selbst. Es geht um ein Feld von archivarischen Praktiken, das sich zwischen Institutionen, forschenden Künstlern, Medien und Technologien sowie dem kulturwissenschaftlichen Archividiskurs ausbreitet. Dieses heterogene Feld muss anhand seiner Praktiken, sprich *wie* darin vorgegangen wird, verstanden werden. Die Verfahren forschender Kunst sind hierfür besonders relevant, da sie ästhetische und epistemische Dimensionen des Archivs in ihrer Praxis reflektieren.

Kunstpraxis, so unsere These, ist forschend, wenn sie archivarische Züge annimmt. Hierbei verwaltet und verfährt sie archivarisch in einer

<sup>1</sup> Markus FRIEDRICH, Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte, München 2013, S. 21

oft bewusst gewählten Eigenlogik, in der sich Materialien eng mit der künstlerischen Praxis verweben. Zugleich findet der Diskurs zur künstlerischen Forschung meist an Bildungseinrichtungen statt und ist so dem Archiv als Institution verbunden. Diese Nähe steht der nicht-institutionellen Forschung in der künstlerischen Praxis gegenüber. Hinzu kommt, dass die künstlerische Forschungspraxis, ähnlich wie die Tätigkeit der Archive, unter gegenwärtigen medialen Bedingungen eine radikale Veränderung durchläuft. Durch den Begriff des Anarchivs werden diese Spannungen zwischen institutionellen und nicht-institutionellen Anliegen archivarischer künstlerischer Praktiken und deren Verbindung von Material, Prozess und Bewahrung erkennbar.

### Anarchive als kulturelles Paradigma

Das Anarchiv bildet hier den zentralen Hilfsbegriff zur Beschreibung einer unabhängigen dokumentierenden Praxis – gleichzeitig als Nicht-Archiv und als anarchistisches, also herrschaftsfreies Archiv. Die anarchivische Praxis behauptet eine offene Lesart des Begriffs Archiv, die sich der Nutzung widersetzt und macht die Auseinandersetzung mit Ideen zum Archiv zu einem Bestandteil eigenständiger und eigensinniger Aktivität – sei sie politisch, sozial oder künstlerisch.

Eine Begriffsgeschichte lässt sich nicht eindeutig festlegen. Eine frühe uns bekannte Nutzung findet sich 1971: Ein Anarchiv, auch Knastarchiv genannt, wurde bis 1988 vom Autonomen Knastbüro in Bochum betrieben und 1991 dem ID-Archiv Berlin eingegliedert, welches 1988 dem Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG) in Amsterdam verkauft worden war. Das Archiv galt hier als politische Praxis und Widerstandsinstrument gegen institutionelle Unterdrückungsstrategien. Eine weitere Vorreiterin für die „Kritik am Expert\_innenstatus und der Entwicklung oppositionellen Wissens“ findet Robert Foltin in der feministischen „Frauengesundheitsbewegung“ um 1970: „Aus unterschiedlichen Bereichen von Psychatriebetroffenen und Kranken bis hin zu anderen Ausgegrenzten wurde eigenes Wissen entwickelt, das schließlich zu einem Boom von Selbsthilfegruppen von vorher Marginalisierten führte. Dabei zeigte sich, dass Wissen vorhanden, aber in Archiven vergraben ist. Diese Bewegungen versuchten, alternatives Wissen zu erarbeiten, zu vermitteln und auch weiter zu entwickeln.“<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Robert FOLTIN, Geschichte ist, wenn darüber gesprochen wird. Soziale Bewegungen und Archiv. In: Bildpunkt 14 (Herbst 2011, „anarchivieren“), <http://www.igbildende.kunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/foltin.btm> (Stand 20.9.14), o.S.

Das Betreiben von herrschaftsfreien Archiven in oppositionellen politischen Bewegungen findet auch heute statt, zum Beispiel bei *Indymedia.org*, einer Internetplattform, die für herrschaftskritische Informationen genutzt werden kann.

Im geisteswissenschaftlichen Kontext findet sich eine eingehende Beschäftigung mit Archiven, besonders in den Kulturwissenschaften. Diese erfuhren vielfältig durch anarchivische Praktiken Anregungen, sei es bei der Auseinandersetzung mit Zettelkästen, Palimpsesten, chaotischen Ablagen, Wunderkammern, Weltarchiven oder Interpretationen der Bilderwelt von Aby Warburg, wie etwa Publikationen von Friedrich Kittler (1986), Siegfried Zielinski (2002) oder Markus Krajewski (2006) zeigen.<sup>3</sup> Ein älteres Beispiel für das kulturwissenschaftliche Interesse an Archiven lässt sich mit Wilhelm Diltheys (1889) früher Positionierung des „Archivs für Literatur“ benennen.<sup>4</sup> Ausgangslage für das Anarchiv als wissenskritische und politische Praxis bildet Michel Foucaults Archäologie des Wissens von 1969. Foucault bezeichnet das Archiv als „das allgemeine System der Formation und Transformation von Aussagen“.<sup>5</sup> Im Gegensatz zur „strikten Praxisorientiertheit“<sup>6</sup> der Archivwissenschaften bildet das Archiv in den Kulturwissenschaften eine Schnittstelle zwischen dem Verhältnis von Macht und Wissen als diskursiver Praxis, die das Archiv als ihre Bedingung begreift. Foucault verweist auf das Archiv als „vorgängiges Raster von Wirklichkeit“ und betont seine wahrheitskonstituierende Funktion.<sup>7</sup> Generell wird seit Foucault das Archiv als Institution auf seine Formen der Selektion und als Ausdruck von Macht kritisch befragt.

Aufbauend auf dieser generellen Verschiebung des Archivs als Ort hin zu einem diskursiven Praxisfeld der „Archivologie“<sup>8</sup>, schließen sich Philosophien der Zeitlichkeit<sup>9</sup>, Fragen der Repräsentation und Produk-

<sup>3</sup> Vgl. Friedrich KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986. – Siegfried ZIELINSKI, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002. – Markus KRAJEWSKI, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt a. M. 2006.

<sup>4</sup> Wilhelm DILTHEY, *Archive für Literatur* (1889). In: DERS., *Gesammelte Schriften*, Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ulrich HERRMANN, Göttingen 1970, S.1–16.

<sup>5</sup> Michel FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*. Aus dem Französischen von Ulrich KÖPPEN, Frankfurt a. M. 1981, S. 186.

<sup>6</sup> Herbert KOPP-OBERSTEBRINK – Anja SCHIPKE, *Archiv: Ein Begriff zwischen Praxis und Theorie*. In: *Trajekte* 17 (2012) S. 16–20, hier S. 17.

<sup>7</sup> FOUCAULT (wie Anm. 5) S. 187.

<sup>8</sup> Vgl. Knut EBELING – Stephan GÜNZEL (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009.

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang ERNST, *Das Rumoren der Archive*, Berlin 2002.

tion von Erkenntnis<sup>10</sup>, Gedächtnistheorien<sup>11</sup> und Postkolonialismus<sup>12</sup> an. Jacques Derrida benennt die Relevanz des Archivs als Kulturtechnik des möglichen Erinnerens dessen, was sonst in das Unbewusste abgeleitet.<sup>13</sup> Entsprechend bildet diese Auseinandersetzung ein zentrales Thema in der Kulturwissenschaft ebenso wie in der Kunstproduktion.

In den 1960er Jahren eher spielerisch in der Konzeptkunst und bei Fluxus eingesetzt, wurde das Archiv in den 1990er Jahren in der Bildenden Kunst zu einem verbreiteten Thema. Hal Foster fasst diese Arbeiten unter „archival art“ zusammen, also Kunst, welche einem „archival impulse“ folgt: „Concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps ‚anarchival impulse‘ is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and in history alike – that might offer points of departure again.“<sup>14</sup> Aus diesem „Impuls“ gingen die meisten Ausstellungsprojekte zu Archiven hervor, unter anderem *Deep Storage – Arsenal der Erinnerung* im Haus der Kunst in München 1997, *Archiv X* im O.K Centrum für Gegenwartskunst in Linz 1998, *Interarchive* im Kunstraum der Universität Lüneburg 1999 und *Das Gedächtnis der Kunst* in der Schirn-Kunsthalle und anderen Orten in Frankfurt am Main 2000.<sup>15</sup> Zu diesen Ausstellungen erschienen auch Publikationen, von welchen diejenige zu *Interarchive* die umfassendste Dokumentation dieser Auseinandersetzung bietet.<sup>16</sup>

Nicht nur Foster nutzte den Anarchiv-Begriff. Mit der begrifflichen Inflation des Archivs erstarkte in der Kunst generell die Beschäftigung mit dem Anarchiv. Sigrid Weigel verortet das Anarchiv – gleichsam im Anschluss an die erwähnte „Frauengesundheitsbewegung“ – im Archiv selbst, in nicht erschlossenen oder nicht auffindbaren Beständen. Diese

<sup>10</sup> Vgl. EBELING – GÜNZEL (wie Anm. 8). – Beatrice von BISMARCK u.a. (Hrsg.), *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (Ausstellungskatalog), Köln 2002.

<sup>11</sup> Vgl. Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

<sup>12</sup> Vgl. Hubertus BÜSCHEL, *Das Schweigen der Subalternen – Die Entstehung der Archiv-Kritik im Postkolonialismus*. In: Anja HORSTMANN – Vanina KOPP (Hrsg.), *Archiv – Macht – Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeit in Archiven*, Frankfurt-New York 2010, S. 73–88.

<sup>13</sup> Vgl. Jacques DERRIDA, *Dem Archiv verschrieben*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter GONDEK und Hans NAUMANN, Berlin 1997.

<sup>14</sup> Hal FOSTER, *An Archival Impulse*. In: *October* 110 (2004) S. 3–22, hier S. 5.

<sup>15</sup> Vgl. Philipp MESSNER, *Das Archivische. Konfigurationen zwischen Kunstdiskurs, Geschichtswissenschaft und Verwaltungspraxis*. In: Gilbert COUTAZ u.a. (Hrsg.), *Informationswissenschaft. Theorie, Methode und Praxis*, Baden 2014, S. 283–303.

<sup>16</sup> Vgl. von BISMARCK (wie Anm. 10).

seien „ortbar, aber ohne Status von Orten [...] Sie befinden sich in anderen Archiven, in Neben- oder Nicht-Archiven; sie sind gleichsam anarchiviert – wenn sie nicht durch Zufall einem Interessierten in die Hände fallen.“<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman sieht im Archiv einen Ort der Überreste, durch Abwesendes charakterisiert: „Das Eigentliche des Archivs ist seine Lücke, sein durchlöchertes Wesen.“<sup>18</sup> Siegfried Zielinski versteht An-Archive (sic!) generell als Archive „ohne gouvernementale Absicht“, nach Art des oben genannten „Knastarchivs“: „Außerhalb der eigenen künstlerischen oder wissenschaftlichen Praxis verfolgen sie keine Zwecke der Kanonisierung“.<sup>19</sup> Anarchive als selbstverwaltete Künstlerarchive wie auch emanzipatorische Archive sozialer Bewegungen verlieren demnach durch ihre Überführung in ein öffentliches Archiv ihre aktive Funktion und werden zu historischen Dokumenten zur Erinnerung von Ereignissen. Für Suely Rolnik entspricht die Archivierung künstlerischer Arbeit dem Wunsch, „die innere Artikulation zwischen dem Poetischen und dem Politischen einerseits und die Behauptungskraft des von ihr abhängigen Lebens andererseits zu aktivieren“, doch kaum gibt es diese (An-)Archive, „verleibt sich das globale Kunstsystem sie sich ein, um sie in die fetischisierte Beute eines kognitiven Krieges zu verwandeln“.<sup>20</sup>

### Neue Ansätze in der Archivwissenschaft

Die Archivkunde bzw. Archivwissenschaft wurde in Nordamerika gerade durch den post-strukturalistischen und postkolonialen Diskurs aufgerüttelt. Zusammen mit der digitalen Wende führte es zu einer weitreichenden Neuorientierung der Disziplin.<sup>21</sup> In Anlehnung an den kanadischen Archivwissenschaftler Terry Cook können wir sagen, dass unter den Bedingungen der Postmoderne Aufzeichnungen keine rein passiven Produkte menschlicher oder administrativer Aktivitäten sind,

<sup>17</sup> Sigrid WEIGEL, An-Archive. Archivtheoretisches zu Hinterlassenschaften und Nachlässen. In: Trajekte 10 (2005) S. 4–7, hier S. 5.

<sup>18</sup> Georges DIDI-HUBERMAN – Knut EBELING (Hrsg.), Das Archiv brennt, Berlin 2007, S. 7.

<sup>19</sup> Siegfried ZIELINSKI, (An-) Archive. Die Abschaffung der Gegenwart durch das Archiv der Zukunft. In: Bernhard SEREXHE (Hrsg.), Konservierung digitaler Kunst. Theorie und Praxis. Das Projekt digital art conservation, Karlsruhe 2013, S. 95–113, hier S. 107.

<sup>20</sup> Suely ROLNIK, Archive Mania / Archivmanie (DOCUMENTA (13): 100 Notes – 100 Thoughts, 022), Ostfildern 2011, S. 34.

<sup>21</sup> Vgl. Jennie HILL (Hrsg.), The Future of Archives and Recordkeeping. A Reader, London 2011.

sondern als aktive Agenten der Formierung institutioneller Gedächtnisse wirken.<sup>22</sup> Archivare werden dabei für die von ihnen verwalteten Datenbestände mitverantwortlich gemacht, und auch für deren Vermittlung, wie Tom Nesmith ausführt: „There is no way to avoid or neutralize entirely the limits of the mediating influences which, thus, inevitably shape our understanding.“<sup>23</sup> In der Offenlegung der Erschließung zeigt sich ein spezifischer Blick auf die künstlerische Arbeit, wie Jennifer Douglas aus ihren Gesprächen mit Archivaren beschreibt: „Interviewees spoke of the order found in filing cabinets in home offices or in piles on the chairs and floors of the rooms in which writers worked; of packing and shipping orders; of custodial orders created following the death of an author; of the order they *believed* was the creator’s original order; of original *disorder* (of varying degrees); and of multiple types of order and disorder overlapping each other.“<sup>24</sup>

Trotz dieser kulturwissenschaftlichen Wende stellt Philipp Messner einen „Zustand der Sprachlosigkeit zwischen praktischen Archivaren und kulturwissenschaftlichen Archivtheoretikern“ fest: „Die Diskussionen um das Selbstverständnis der Archive und der kulturwissenschaftliche Archivdiskurs verlaufen weitgehend getrennt.“<sup>25</sup> Dem gegenüber betont Eric Ketelaar, wie die Archivwissenschaften durch die Kulturwissenschaften eine Vervielfältigung der Perspektiven erleben.<sup>26</sup> Nesmith sieht neue Möglichkeiten in der Hinwendung zum Archivierungsprozess selbst.<sup>27</sup>

### Künstlerarchive und künstlerische Forschung

Künstler sind oft selbstorganisiert und folgen in der Verwaltung der jeweiligen Notwendigkeit ihrer Praxis, auch bei der Selbstarchivierung. Dies ist auch der Fall, wenn sie unterstützt werden von Museen oder Galerien und aktuell insbesondere von Hochschulen, welche künstlerische Forschung fördern und gegebenenfalls die Archivierung ihrer Forschungsprojekte übernehmen. Sind Künstlerarchive über längere Zeit in

<sup>22</sup> Vgl. Terry COOK, *Archival Science and Postmodernism. New Formulations for Old Concepts*. In: *Archival Science* 1 (2001) S. 3–24.

<sup>23</sup> Tom NESMITH, *Seeing Archives. Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives*. In: *The American Archivist* 65 (2002) S. 24–41, hier S. 26.

<sup>24</sup> Jennifer DOUGLAS, *What We Talk About When We Talk About Original Order in Writers’ Archives*. In: *Archivaria* 76 (2013) S. 7–25, hier S. 9 f.

<sup>25</sup> MESSNER (wie Anm. 15) S. 298 f.

<sup>26</sup> Vgl. Eric KETELAAR, *Tacit Narratives. The Meanings of Archives*. In: *Archival Science* 1 (2001) S. 131–141, hier S. 132.

<sup>27</sup> NESMITH (wie Anm. 23) S. 32.

Betrieb, so entwickeln sie eigenständige Qualitäten. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Archiv reicht gerade in der historischen Avantgarde bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts zurück, etwa in der künstlerischen Verarbeitung der Fotografie und ihrer massenmedialen Anwendung bei Alexander Rodtschenko und John Heartfield<sup>28</sup> und auch in der „Ästhetik des Entbergens“<sup>29</sup> von zuvor kunstfremden Materialien und deren Bezügen.

Eine gezielte Archivierung der Dokumentation künstlerischer Arbeit in historisch ausgerichteten Kunstarchiven zur Sicherung entsprechender Primärquellen für die Forschung setzte freilich erst später ein. Laut Messner wurden im Kunstkontext „Sekundärmaterialien [...] in Europa erst im Zuge der Dokumentationsbewegung in den 1960er- und 1970er-Jahren zum Thema“.<sup>30</sup> Diese Archive bilden als Spezialarchive einen eigenen Archivtypus, der sich an archivarisches Methoden orientiert. Sie sind aber eigentlich „sammelnde Archive“, die sich zwischen Bibliothek und Archiv positionieren.<sup>31</sup> Damit eröffnet sich für die Kunst und insbesondere für die forschende Kunst eine einzigartige Ausgangslage, die bisher kaum genutzt wurde. Doch sie bildet auch ein gewichtiges Desiderat, denn „eine systematische Darstellung dieses besonderen Teils der europäischen Archivlandschaft und ihrer Methoden“ existiert bislang nicht.<sup>32</sup>

In der forschenden Kunst verliert das *Kunstwerk* an sich an Bedeutung. Viel wichtiger werden die Unterlagen zu den Forschungen und deren Kommunikation. Der Künstler und Mitbegründer der F+F Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich, Serge Stauffer, beschreibt dies 1977: „Als Künstler bin ich tätig, indem ich an der F+F unterrichtete, Aufgaben erfinde, um die ‚freie Kreativität aller‘ anzuregen, solche Textblätter schreibe, eine ‚Kunsttheorie‘ entwickle, Anstrengungen unternehme, um einen Ort der ‚Kunstforschung‘ (Kunst-Labor) zu finden, mich laufend orientiere über den gegenwärtigen Stand der ‚Kunst‘ und meine Einsichten in praktischer Form übermittle.“<sup>33</sup> Stauffers Ansatz gehört zur Avantgarde der forschenden Kunst, welche im

<sup>28</sup> Vgl. Sophie GOLTZ, Archival Practices. Die Akten verlassen das Archiv. In: Bildpunkt 14 (Herbst 2011, „anarchivieren“), <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2011/anarchivieren/goltz.btm> (Stand 25.9.14)

<sup>29</sup> EBELING – GÜNZEL (wie Anm. 8) S. 8 f.

<sup>30</sup> MESSNER (wie Anm. 15) S. 288.

<sup>31</sup> Ebd. S. 288 f., vgl. DOUGLAS 2014 (wie Anm. 24).

<sup>32</sup> Ebd. S. 288.

<sup>33</sup> Serge STAUFFER, Kunst als Forschung. Essays, Gespräche, Übersetzungen, Studien, Zürich 2013, S. 232.

20. Jahrhundert in vereinzelt meist marginalisierten Initiativen existierte, die aber für die aktuelle Entwicklung von künstlerischer Forschung grundlegend ist. Stauffers Archiv wurde in einem Forschungsprojekt von Michael Hiltbrunner erschlossen, ebenso dasjenige des Künstlers und F+F-Mitstreiters Peter Trachsel, der auch einen forschungsorientierten künstlerischen Ansatz vertrat.<sup>34</sup>

Erst im 21. Jahrhundert entwickelte sich ein institutioneller Diskurs zur Kunst als Forschung und Wissensproduktion entlang der künstlerischen Praxis.<sup>35</sup> Dabei zählt nun auch deren Relevanz für den Hochschulbetrieb und das Verhältnis von Lehre und Forschung in den Künsten.<sup>36</sup> Themen der historischen Avantgarde forschender Kunst, etwa die Kunst des Forschens als Praxis eines ästhetischen Denkens, das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, das Experimentieren in den Künsten und die künstlerische Praxis als Forschung finden sich neuen institutionellen Bedingungen ausgesetzt.<sup>37</sup> Dabei richtet sich der Fokus auf die forschenden Elemente ästhetischer Praxis. Es geht um ein Denken, in welchem das Material als Aktant präsent ist. Erfahrungszusammenhänge rücken in das Zentrum einer künstlerisch-forschenden archivari-schen Praxis, sobald diese nicht nur die impliziten Machtdispositive von Archiven thematisiert, sondern auch medial sinnliche Bedingungen und ihre Materialitäten sowie die Verschiebungen im Zuge digitaler – algorithmischer – Gegebenheiten mit einbezieht.<sup>38</sup> Bezug nehmend auf archivari-sche Praktiken zeichnet sich künstlerische Forschung im Idealfall durch die experimentelle Einbindung multisensorischer Formen der Darstellung aus und wird so zu einer Art Doppelagentin. Zum einen sollte sie in der Lage sein, sich im eigenen Handeln vor dem Hinter-

<sup>34</sup> Dies im Forschungsprojekt des Schweizer Nationalfonds *Serge Stauffer – Kunst als Forschung*, 2013/14, für die Graphische Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern und dasjenige von Peter Trachsel bis Ende 2016 für das Staatsarchiv Graubünden im Forschungsprojekt *Archive forschender Kunst*, beide unter der Leitung von Michael Hiltbrunner, Institute for Contemporary Art der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

<sup>35</sup> Vgl. Henk BORGENDORFF, *The Production of Knowledge in Artistic Research*. In: Michael BIGGS – Henrik KARLSSON, *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London-New York 2011, S. 44–63, hier S. 45.

<sup>36</sup> Vgl. James ELKINS, *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree in Studio Art*, Washington 2009. – Christoph BRUNNER – Giaco SCHIESSER (Hrsg.), *Praktiken des Experimentierens. Forschung und Lehre in den Künsten*, Zürich-Chicago 2012.

<sup>37</sup> Vgl. Elke BIPPUS (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich 2009. – Hans-Jörg RHEINBERGER, *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, Vortrag, cogito foundation 2006. – Florian DOMBOIS u.a. (Hrsg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2011.

<sup>38</sup> Vgl. EBELING – GÜNZEL (wie Anm. 8) S. 8.



grund archivarischer Praktiken zu reflektieren. Zum anderen thematisiert sie im Kontext der Kunst Archivelemente und ihre diskursiven Funktionen in ihren Werken und trägt diese Diskurse so nach außen.

### Medienarchäologischer und performativer Ansatz zu Archiven

Der kultur- und kunsttheoretische Archividiskurs findet eine der deutlichsten Schnittstellen zu gegenwärtigen archivarischen Praktiken unter computerisierten und digitalen Bedingungen.<sup>39</sup> Nach diskursiven und politischen Aufbrechungen des Archivbegriffs, die einen Bezug zu den eigentlichen archivarischen Praktiken oft vermissen lassen, werden Archivpraktiken in der Medienkunst wiederum deutlicher aufgegriffen und thematisiert. Die „Archivierung von Medienkunst, die den Anspruch hat, ihrerseits Medienkompetenz und eine neue ‚Kunst des Archivs‘ zu erzeugen, wird die Algorithmen dahinter offen legen, die *arché* des Archivs“, wie Wolfgang Ernst schreibt.<sup>40</sup> Für Ernst stehen die digitalen Archive „der Speicherästhetik des Computers funktional wesentlich näher als die traditionelle emphatische Kopplung von Archiv und kulturellem Gedächtnis“. <sup>41</sup> Bei digitalen Anarchiven spricht Zielinski seinerseits von „einer Fülle dezentraler Datenbanken und dezentraler Sammlungen von elektrobasierten sowie digitalen Kunstwerken“. <sup>42</sup>

Das Nachdenken über das Archiv wird hier zum Gegenstand einer Medienarchäologie<sup>43</sup>, welche medien-geprägte Kulturtechniken, sprich das Archivieren als Prozess, analysiert.<sup>44</sup> Dabei fragt sie nach den technischen und operativen Bedingungen als „operative Archäologie“ und erweitert eine historische auf gegenwärtige medienbezogene „Dekonstruktion des textbasierten abendländischen Archivbegriffs durch den Hinweis auf Verfahren sonischer und ikonischer Speicherverfahren

<sup>39</sup> Vgl. Valentine FREY – Matteo TRELEANI (Hrsg.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris 2013.

<sup>40</sup> Wolfgang ERNST, Medien, die das Archiv unterlaufen. Vortrag, 2011, <https://www.medienwissenschaft.hu-berlin.de/medientheorien/downloads/publikationen/ernst-medien-die-das-archiv-unterlaufen.doc> (Stand 26.9.13), o.S.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> ZIELINSKI (wie Anm. 19) S. 106.

<sup>43</sup> Vgl. ZIELINSKI (wie Anm. 3). – Erkki HUHTAMO – Jussi PARIKKA (Hrsg.), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley 2012.

<sup>44</sup> Vgl. Bernhard SIEGERT, Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory. In: *Theory, Culture & Society* 30 (2013) S. 48–65.

jenseits von Verschlagwortung“.<sup>45</sup> Dieses Archiv ist dabei sowohl materiell-räumlich als auch kulturell-zeitlich geprägt.<sup>46</sup>

Ein solches ideales dynamisch-digitales Archiv verweist auf ein permanentes Sich-Ereignen und Agieren, auf wirklichkeitskonstituierende Praktiken.<sup>47</sup> Es ist aktiv in seiner Verwendung ebenso wie in seiner algorithmischen Selbstverwaltung. Die Dynamisierung digitaler und algorithmischer Zeitlichkeit findet ihr Pendant in neueren Theorien zu nicht-menschlichen Akteuren und ihren Netzwerken, die eine Trennung zwischen Kultur und Natur radikal unterlaufen.<sup>48</sup> In einem „post-digitalen“ Szenario greifen analoge und digitale Prozesse gleichwertig ineinander.<sup>49</sup> Für dieses utopische Archiv bedeutet dies, dass es ephemere, performativ und ereignishaft operiert, in sich selbst, und in Relation zu anderen Akteuren. Wir haben es nicht mehr mit dem Archiv als „einem“ Ort zu tun, sondern mit einer Schichtung von aktiven Materialitäten und Medialitäten. Es ist eine Sichtweise auf das Archiv, welches besonders auf digitalen Datenspeichern basiert, die ihrerseits gerade darunter leiden, den Ansprüchen an digitale Langzeitarchivierung nicht zu genügen. Die herkömmlichen Archive und diese neuen Bestände stehen sich deshalb sowohl materiell wie ideell diametral gegenüber.

Meist kollidiert also der mediale und ideelle Anspruch an das Archiv mit der Realität archivischer Institutionen, bei denen teure technologische Investitionen sehr schnell auf Kosten der Verwaltung der Bestände gehen, die nun eigentlich besser sichtbar gemacht werden sollen.<sup>50</sup> Eine Ausnahme bilden Archive zu performativen Künsten. In ihnen spielt die Performativität, auch der Bestände, eine positive Rolle, denn darin liegt ein zentraler Schnittpunkt zwischen darstellender und bildender Kunst, so wie es – gerade im Archivteil – in der Ausstellung *Move – Choreographing You* dargelegt wurde.<sup>51</sup> In den Performancekünsten neh-

<sup>45</sup> Wolfgang ERNST, *Das Gesetz des Gedächtnisses*, Berlin 2007, S. 31.

<sup>46</sup> Vgl. Sven SPIEKER, *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Berlin 2004.

<sup>47</sup> Vgl. FOUCAULT (wie Anm. 5).

<sup>48</sup> Vgl. Bruno LATOUR, *Eine neue Philosophie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2007.

<sup>49</sup> Vgl. Florian CRAMER, What is „post-digital“? In: APRJA – A Peer-Reviewed Journal about Post-Digital Research 3 (1, 2014), <http://www.aprja.net/?p=1318> (Stand 1.10.14).

<sup>50</sup> Vgl. Kate THEIMER, Archives in Context and as Context. In: *Journal for Digital Humanities* 1 (2, Spring 2012), <http://journalofdigitalhumanities.org/1-2/archives-in-context-and-as-context-by-kate-theimer> (Stand 1.10.14).

<sup>51</sup> Vgl. André LEPECKI – Stephanie ROSENTHAL, *Archive*. In: Stephanie ROSENTHAL u.a. (Hrsg.), *Move. Choreographing YOU. Art and Dance since the 1960s*, London 2010, S. 132–151.

men Fragen der Einmaligkeit von performativen Ereignissen und deren mediale Artefakte der Aufzeichnung ein zentrale Rolle ein.<sup>52</sup> Archive in der Performancekunst<sup>53</sup> benennen eine Schnittstelle zwischen Dokumentation und körperlichem Gedächtnis<sup>54</sup>, das über die archivarische Referenz auf Dokumente hinausgeht.<sup>55</sup>

Für Tanzarchive ist die Verknüpfung von Materialität und Medialität zentral, Performativität wird dabei nicht nur auf den Inhalt der Archivalien, sondern auch auf deren mediale Bedingungen bezogen. Dies lässt sich besonders an der Publikation zum Pina Bausch Archiv sehen, das sich mit strukturell-archivarischen Problematiken, der Digitalisierung, und dem „lebendigen Archiv“ befasst.<sup>56</sup> Das Performative wird im digitalen Milieu zugleich ein Element des „Nichtregierbaren“ und eine Manifestation von ephemeren Inhalten.<sup>57</sup> Beim Pina Bausch Archiv handelt es sich zugleich um eine reichhaltige Sammlung audio-visueller Dokumentationen von Aufführungen und Proben, schriftlichen Dokumenten, aber eben auch von Kostümen und Bühnenbildern, bei ständiger Verwendung von Archivmaterialien für die künstlerische Arbeit der weiterhin existierenden Tanzgruppe, deren Tänzerinnen und Tänzer selbst wiederum Erinnerungsträger der körperlichen Bewegungen sind.<sup>58</sup> Künstlerisch-forschende Praxis kommt dabei mit vielschichtigen archivarischen Anknüpfungspunkten, von Verwaltung und Digitalisierung bis zur Verwendung zu Wiederaufführungszwecken, zusammen und verbindet sich mit Verkörperungspraktiken und Erinnerungsformen.

Die Frage der Konservierung hängt dabei insbesondere mit der Sensibilisierung für heterogene Datenlagen und deren Übernahme durch institutionelle Archive zusammen. Als symptomatischen Fall verstehen

<sup>52</sup> Vgl. Philipp AUSLANDER, *Lifeness. Performance in Mediatized Culture*, London-New York 1999.

<sup>53</sup> Vgl. Gunhild BORGGREEN – Rune GADE (Hrsg.), *Performing Archives/Archives of Performance*, Kopenhagen 2013.

<sup>54</sup> Vgl. Gerald SIEGMUND, *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*. In: Margrit BISCHOF – Claudia ROSINY (Hrsg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld 2010, S. 171–179.

<sup>55</sup> Vgl. Rebecca SCHNEIDER, *Performance Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London 2011, S. 101.

<sup>56</sup> Vgl. Marc WAGENBACH – Pina BAUSCH FOUNDATION (Hrsg.), *Tanz erben. Pina lädt ein*, Bielefeld 2014.

<sup>57</sup> Vgl. Dieter MERSCH, *Ereignis und Response – Elemente einer Theorie des Performativen*. In: Jens KERTSCHER u.a. (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 74.

<sup>58</sup> Vgl. Pina BAUSCH FOUNDATION, *Arbeitsbericht 1. Wuppertal 2011*, [http://www.pina-bausch.org/download/reports/Progress\\_Report\\_PBF\\_2011\\_web.pdf](http://www.pina-bausch.org/download/reports/Progress_Report_PBF_2011_web.pdf) (Stand 20.9.14).

wir das von Boris Nieslony geleitete Archiv Schwarze Lade, zeitweilig in der Schweiz, jetzt mit Sitz in Köln. Als Spezialarchiv zur Performancekunst seit den 1970er Jahren enthält es heterogene Materialien in unterschiedlichen Medienformaten und verweist in seiner Übernahme durch Nieslony auf eine zentrale Spannung zwischen Organisation, Sitz sowie Erschließung und der künstlerischen Praxis der Selbstverwaltung an der Schwelle zum institutionellen Archiv.

Die Archive als öffentliche Einrichtungen stehen selbst unter hohem Druck zur „Performance“, sprich zu Sichtbarkeit. Meist wird dies negativ als Druck von außen wahrgenommen, gegen den sich die Archive zum Erhalt ihrer Bestände wehren müssen. Die Performance-Archive, bei denen die Körperlichkeit eine zentrale Rolle spielt, die aus diesem Grund auch gegenüber digitalen Medien viel offener sein müssen, spielen möglicherweise eine wichtige Rolle beim Zusammenbringen dieser gegensätzlichen Haltungen.

### Archive forschender Kunst als Extremfall

In der archivischen Praxis hat sich eine Vielzahl an Spezialarchiven gebildet, welche mit verschiedenen Facetten forschender Kunst einen professionellen Umgang entwickelt haben. Prägnantes Beispiel für ein solches Spezialarchiv zum Kunstkontext ist das Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK in Köln, welches Archive von Galerien, anderen Institutionen oder Kuratoren enthält. Der Kunstraum Shedhalle in Zürich hat das eigene Archiv dauerhaft zugänglich gemacht. Archive von Künstlern, Theoretikern, Kuratoren, Sammlern und Verlagen finden sich im Archiv des Zentrums für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe. Das Getty Research Institute in Los Angeles verwahrt zahlreiche Künstlerarchive, darunter Archiv und Bibliothek des Kurators Harald Szeemann. Umfangreiche einschlägige Bestände enthalten die Archives of American Art (AAA) der Smithsonian Institution in Washington D.C.

Eine Archivierung von Kunstdokumentation findet sich im Deutschen Kunstarchiv am Germanischen Museum in Nürnberg, im Archiv der documenta in Kassel, im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich und im Dokumentationszentrum von basis wien. Die Graphische Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek, wo sich neben dem Archiv von Serge Stauffer auch dasjenige des Künstlers Daniel Spoerri findet, wählte ein aufwändiges Vorgehen: Werke, Dokumente und Bibliothek wurden jeweils insgesamt übernommen. Eine überraschende Strategie verfolgen die Museen KØS museum for kunst i

det offentlige rum in Køge (Dänemark) und das Museum of Public Art im Skissernas Museum in Lund (Schweden), welche Skizzen und Projektunterlagen zu Kunst im öffentlichen Raum sammeln – die Werke selbst bleiben im öffentlichen Raum.

Im Bereich der digitalen Kunst sind es mit der *transmediale* in Berlin und der *Ars Electronica* in Linz Festivals, welche ihre Aktivitäten dokumentieren – auch mit einem nicht-digitalen Bestand. Ein Archiv zur Netzkunst bildet die *ArtBase* von *Rhizome* in New York City.<sup>59</sup> Am ZKM wurde das Forschungsprojekt *Medien Kunst Netz* (2001–2007) in internationaler Zusammenarbeit mit einem zweibändigen Katalog realisiert samt einer Website mit Internet-Kunst. An der Hochschule der Künste Bern wurde unter der Leitung von Johannes Gfeller das Forschungsprojekt *aktive archive* (2002–11) zur Erhaltung und Dokumentation elektronischer Kunst verwirklicht.<sup>60</sup> Eine dauerhafte digitale Plattform bildet das Archive of Digital Art (ADA) der Donau-Universität in Krems. Generell prägend sind die Aktivitäten der Fondation Daniel Langlois in Montreal. Die Konservierung allgemein zum Thema hatte am ZKM die Veranstaltung *digital art conservation* (2010–2012) mit Symposien, Ausstellung und wiederum umfangreichem Katalog.

Zu erwähnen sind auch online-Forschungsplattformen, wie *SALSAH* (System for Annotation and Linkage of Sources in Arts and Humanities) am Digital Humanities Lab der Universität Basel, das sich besonders mit dynamischen Formen der Annotation von digitalisierten Archivmaterialien beschäftigt, oder *TextGrid*, eine virtuelle Forschungsumgebung für kooperative Formen der Textanalyse mit eingebauter Archivfunktion. Der in der Forschung von Christoph Brunner in Zusammenarbeit mit dem SenseLab in Montreal als Fallbeispiel dienende *Research Catalogue* des *Journal for Artistic Research* schafft besondere Möglichkeiten für translokales und audio-visuelles Arbeiten von forschenden Künstlern. Diese Plattform erlaubt sowohl prozesshaftes und kollaboratives Arbeiten als auch Formen der Onlinepräsentation künstlerischer Forschung. Sie ist in dieser Art und Weise einzigartig, da sich ästhetische mit forschungsorientierten Fragen verbinden.

Natürlich gibt es auch zahlreiche online-Dokumentationen für Künstler und deren Nachlässe. Die Problematik bei solchen Künstlernachlässen ist eine andere, auf die hier aber nicht vertieft eingegangen werden

<sup>59</sup> Vgl. Ben FINO-RADIN, Digital Preservation Practices and the Rhizome ArtBase, New York City 2011, <http://media.rhizome.org/artbase/documents/Digital-Preservation-Practices-and-the-Rhizome-ArtBase.pdf> (Stand 15.9.14).

<sup>60</sup> Vgl. Johannes GFELLER u.a. (Hrsg.), Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video, Zürich 2013.

kann. Solche Probleme ergeben sich besonders aus mangelndem Lager- und Ausstellungsplatz. Bemerkenswert ist, dass sich mit den OVRA Archives in Bern eine dieser Nachlass-Initiativen auch dem Archiv des Künstlers Norbert Klassen widmet, dessen Arbeit Performancekunst und Theater, Lehre und Forschung umfasste, was der hier diskutierten Thematik entspricht. Obwohl Archive experimenteller und forschender Kunst gesichert werden konnten, gibt es wenige Berichte zur Erschließungsweise. Verhaltene Ansätze dazu finden sich bei archivbasierten Ausstellungen, etwa zu John Latham, in welcher die Erschließung des Archivs selbst thematisiert wurde.<sup>61</sup> Zentrales Thema waren Struktur und Lesbarkeit auch bei der Erschließung des Archivs des Medientheoretikers Friedrich Kittler am Deutschen Literaturarchiv Marbach.<sup>62</sup>

Der forschende Künstler, bis Anfangs des 21. Jahrhundert noch eine Randerscheinung, entwickelt sich unter diesen aktuellen Gesichtspunkten zu einem vielfach präsenten Vertreter experimenteller künstlerischer Arbeit. Künstler möchten ihre Arbeiten dokumentieren, die Werkrealisationen aber sollen auch Recherchen und andere Projektarbeiten zulassen können. Dafür wollen die Künstler eine Systematik entwickeln, welche sowohl künstlerischen wie archivarischen Ansprüchen genügt. Die Belege der Arbeit müssen gleichzeitig künstlerisch offen und experimentell bleiben, den spekulativen, ästhetischen und poetischen Absichten entsprechen, aber auch Zugänglichkeit und Strukturiertheit garantieren, damit deren Tätigkeit selbsterklärend belegt werden kann. In Archiverschließungen im Nachhinein, wie bei Serge Stauffer oder Peter Trachsel, wird so versucht, die Aktivitäten dieser Künstler adäquat zu dokumentieren. Bei aktuell tätigen Künstlern und der Nutzung von Plattformen wie dem *Research Catalogue* findet ein intensiver, teilweise irritierender, aber durchaus spannender Diskurs um Möglichkeiten und Bedingungen des Archivs statt. Zum einen wollen die Akteure ihre Archive selbst prägen, zum anderen fehlen durch die digitale Arbeitsweise oft die Belege ihrer Tätigkeit. Das „aktive“ Archiv als Anarchiv und als in Arbeit befindlicher Bestand steht weiterhin dem Archiv als aufbewahrender Institution abgeschlossener Geschäfte gegenüber. Ein wichtiges Anliegen ist uns, dass diese beiden Seiten, so unterschiedlich tätig sie sein mögen, gegenseitig im Austausch sind und sich bestenfalls

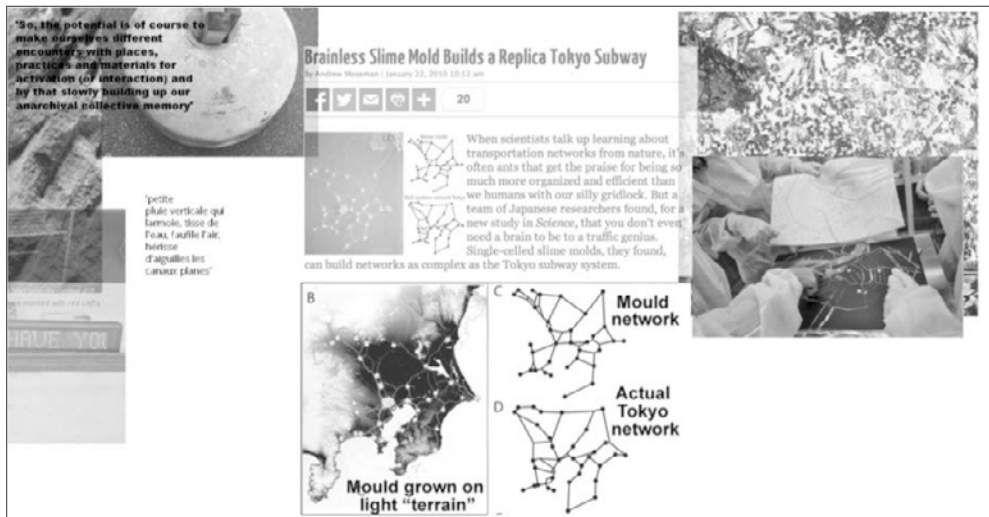
<sup>61</sup> Vgl. Athanasios VELIOS, Archive as Event. Creative Archiving for John Latham. In: Judy VAKNIN u.a. (Hrsg.), *All this Stuff. Archiving the Artist*, Faringdon 2013, S. 109–121.

<sup>62</sup> Vgl. Jürgen ENGE u.a., Ordnungsstrukturen von der Floppy zur Festplatte. Zur Vereinnahmung komplexer digitaler Datensammlungen im Archivkontext. In: *nestor edition*, Sonderheft 1, 2013, S. 520–535.

gegenseitig die Hand reichen, um neue Herausforderungen (an)archi-  
vischer Praktiken wahrzunehmen und mitzuprägen.

### Weiterführende Links

Research Catalogue als Teil des Projects „Urban Fabric“ des SenseLab  
(2013), <https://www.researchcatalogue.net/view/80780/88297/1/1>  
(Screenshotausschnitt).



Research Catalogue. Dokumentation von „Activating Intercessors: A Workshop on Immediation and Information“ (Amélie Brisson-Darveau, Christoph Brunner, Nicole DeBrabandere, Verena Ziegler), Adapt-r Conference „Mediators“ (Brüssel 2014), <https://www.researchcatalogue.net/view/80780/88356/1/1> (Screenshotausschnitt).

