

# Wie archiviert man immaterielles Kulturgut?

Bericht über die internationale Tagung „Archiving the Unarchivable – das Unarchivierbare archivieren“ in Kassel, 22.–24. November 2018<sup>1</sup>

**Andrea Neidhöfer** – (basis wien – Archiv und Dokumentationszentrum für zeitgenössische Kunst) und **Margret Schild** – (Theatermuseum Düsseldorf)

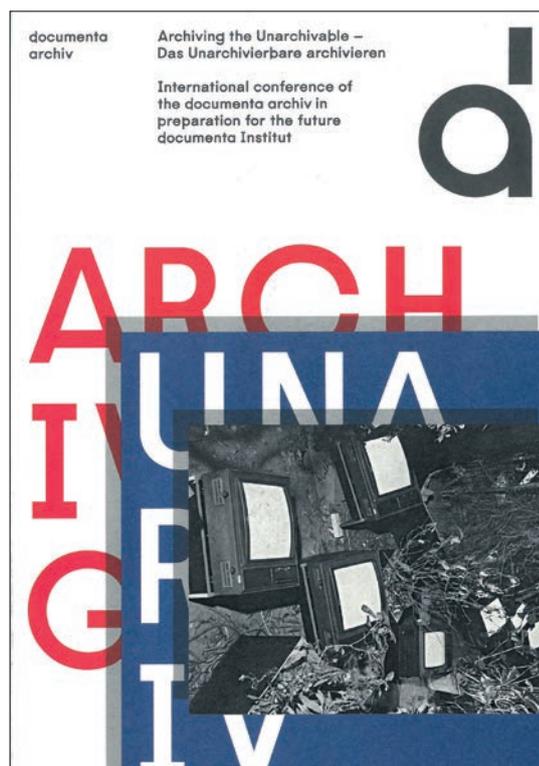
Was bleibt am Ende einer Ausstellung oder einer Veranstaltung, die über einen längeren Zeitraum und ggf. an verschiedenen Orten durchgeführt wird? Im Fokus der Tagung stand die documenta als eine der wichtigsten Ausstellungsreihen zur zeitgenössischen Kunst weltweit, die fast von Anfang an ihre Aktivitäten in einem eigenen Archiv dokumentiert. Im Zentrum der Archivierungspraxis stehen nicht nur die ausgestellten Kunstwerke, sondern auch die damit verbundenen Prozesse – d. h. kuratorische und künstlerische Entscheidungen –, der räumliche Kontext, Vermittlungskonzepte, das Rahmenprogramm, die Öffentlichkeitsarbeit und die Rezeption. Wie kann ein Archiv der Aufgabe gerecht werden, solch ein Ereignis für spätere Generationen erlebbar und erforschbar zu machen?

Die Errichtung eines Archivs wurde bereits von documenta-Initiator Arnold Bode mitgedacht. Seit mehr als 50 Jahren widmet sich das documenta archiv nun schon dieser Aufgabe und setzt sich mit Fragen im Hinblick auf das

Selbstverständnis, die Selektionskriterien, Aufbereitung, Vermittlung und Bereitstellung aus der Perspektive eines Kulturarchivs auseinander.<sup>2</sup> Mit der Überführung des bis dahin in kommunaler Trägerschaft geführten Archivs in die documenta und Museum Fridericianum gGmbH im Jahr 2015 und Plänen für den Ausbau zu einem eigenständigen documenta Institut wurden in den letzten Jahren wichtige Weichen für die Zukunft des documenta archiv als Ort des kulturellen Gedächtnisses der weltweit bedeutendsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst gestellt. Im Rahmen der Konferenz „Archiving the Unarchivable – das Unarchivierbare archivieren“ lud das documenta archiv internationale Expert\*innen ein, neue Impulse für die Erarbeitung einer Handlungsstrategie für ein zeitgenössisches Archiv im doppelten Sinn (Inhalt und Arbeitsweise) zu entwickeln und zu diskutieren. Die große Zahl der Anmeldungen war ein Beleg für die Aktualität und Relevanz des Themas. Hier wurden viele Fragen diskutiert, die nicht nur für die Überlieferung der zeitgenössischen bildenden Kunst relevant sind. Die Dokumentation von immateriellem bzw. zeitbasiertem Kulturgut betrifft auch Archive ganz allgemein, die darstellenden Künste (Theater, Tanz und Film, Zirkus, Varieté), die Ethnologie und die Überlieferung von kulturellen Traditionen bzw. nicht-schriftlich fixiertem Wissen, von gesellschaftlichen Phänomenen wie z. B. Computerspielen. Gleiches gilt für Fragen der langfristigen Archivierung und ihrer Finanzierung, die Rolle der Technologie und ethische Fragestellungen, die hier ebenfalls besprochen wurden.

Der Eröffnungsabend der dreitägigen Konferenz begann mit Ausblicken auf das zukünftige documenta Institut von *Sabine Schormann* (documenta und Museum Fridericianum gGmbH), *Eric Seng* (Minister für Wissenschaft, Forschung und Kunst des Landes Hessen) und *Birgit Jooss* (documenta archiv). Die anschließende Live-Performance „Medien dienst Leistungshölle“ des Duos rag\*treasure (Klaus Erich Dietl, Stephanie Müller) stimmte auf anschauliche Art und Weise auf die Thematik ein.

Abb. 1: Titelseite Faltblatt der Veranstaltung



## Erinnerungen archivieren

In ihrem Impulsvortrag untersuchte die Film- und Erinnerungsforscherin *Dagmar Brunow* (Linnaeus University) die Rolle von Archiven im Spannungsfeld von Erinnern und Vergessen. Erinnerung wird von Brunow als dynamischer Prozess verstanden, der einer ständigen Rekontextualisierung und Neubewertung von Informationen unterliegt und der Vermittlung bedarf. Archivieren ist somit nicht gleichzusetzen mit Erinnerung, Aufbewahrung allein erzeugt noch kein kulturelles Gedächtnis.

Ausgehend von der Frage „Was findet Einlass ins Archiv und wer bekommt Zugang dazu?“ am Beispiel eines Objekts aus dem Alltag (ein Plastikbehälter, der einmal Kartoffelsalat enthielt, aus dem Besitz einer obdachlosen Frau), betonte Brunow die Rolle des Archivars, der Archivarin als eigenständige Vermittler\*innen von Erinnerung und beschrieb die Aufzeichnung der Erinnerung als einen performativen Akt der Macht. Eine Kerntätigkeit von Archivar\*innen ist die Entscheidung darüber, was ins Archiv kommt (und somit als Grundlage der Geschichtsschreibung dienen kann) und was kassiert wird. Sie erstellen die zugehörigen Metadaten, entscheiden über die Online-Freigabe, definieren unterschiedliche Ebenen des Zugriffs und damit die Möglichkeiten der Teilhabe.

Ein weiterer grundlegender Aspekt ist die Materialität der Objekte. Zu den zu sammelnden Objekten in Archiven gehören durchaus auch ortsspezifische, ephemere Kunst oder zeitbasierte Medien. Wie kann man die Erfahrung von Raum, Zeit, Geruch etc. festhalten? Wie geht man mit Zerstörungsprozessen um, die mit dem Material des Objekts verbunden sind, oder vermeidet gesundheitliche Risiken beim Umgang? Auch die anfänglich mit großem Optimismus betriebene Digitalisierung löst nicht nur sondern erzeugt auch neue Probleme. Langfristige Archivierung in der IT-Welt (ein Zeitraum von vielleicht 5–10 Jahren) entspricht in keiner Weise den traditionellen archivarisches Vorstellungen von langfristiger Überlieferung (ggf. über mehrere Jahrhunderte hinweg). Es gibt bereits Beispiele dafür, dass groß angelegte Digitalisierungsprojekte zu Datenfriedhöfen geführt haben, Digitalisierung unter neuen Rahmenbedingungen in höherer Qualität (mehrfach) durchgeführt wird, weshalb hier in langfristig angelegten und sich wiederholenden Prozessen gedacht werden muss. Unter dem Aspekt der Verbreitung und der Sichtbarkeit kann die Digitalisierung sehr wohl ein sehr wirkungsvolles Mittel sein, um Informationen in Umlauf zu bringen und in Vergessenheit geratene kulturelle Inhalte neu zu entdecken oder über die Analyse von Massendaten neue Forschungsansätze zu entwickeln.

Abschließend forderte Brunow die Archive bzw. die Archivar\*innen dazu auf, über die eigene Arbeit zu reflektieren, um so Defizite und Lücken zu erkennen. Im Fall des *documenta archiv* wäre das beispielsweise der langzeitige Fokus auf männlich dominierte weiße Kunstproduktion – eine Tatsache, die vom Archiv nicht geändert werden kann, die aber z. B. in Form von künstlerisch-archivarischen Interventionen thematisiert werden könnte.

*Martin Koerber* (Stiftung Deutsche Kinemathek) beschrieb die Vernetzungsstrategie der Filmarchive als mögliches Vorbild. Aufgrund der föderalen Struktur und der Kulturhoheit der Länder in Deutschland gibt es kein nationales Filmarchiv oder -institut, genauso wenig wie eine Regelung zur Pflichtexemplarabgabe an die Nationalbibliothek, wie sie etwa für Netzpublikationen oder gedruckte Publikationen gilt. Hinzu kommt, dass Film von Anfang an international ausgerichtet war – im Hinblick auf Produktion und Vertrieb – und damit auch die Archivierung und Überlieferung.

Das Medium Film hat im Verlauf seiner rund 120 Jahre dauernden Geschichte verschiedene Umbrüche erlebt – so der Wandel vom Stumm zum Tonfilm, von der analogen zur digitalen Technik, im Hinblick auf das Material, die Ausrüstung und Technologie, Produktion und Projektion, die Vermarktung und Rezeption. Bereits in den 1930er-Jahren entstanden erste Filmarchive, die sich mit der Konservierung des (ephemeren) Materials auseinandersetzten, aber auch Netzwerke wie die FIAF (Internationale Vereinigung der Filmarchive)<sup>3</sup> zum Austausch von Filmkopien, von filmrelevanten Materialien, zur Unterstützung der filmhistorischen Forschung, die sich für den Film als Teil des kulturellen Erbes einsetzen. Die Restaurierung und Digitalisierung von analogen Filmen sind zentrale Themen – genauso wie die Frage des Umgangs mit den heute nur noch digital produzierten und gezeigten Filmen, aber auch die Sicherung des Wissens zum Umgang mit und zur Projektion von analogem Film. In Deutschland ist es der Deutsche Kinematheksverbund, in dem deutsche Filmerbeinstitutionen zusammenarbeiten.<sup>4</sup> Die Vernetzung findet sowohl auf institutioneller als auch auf persönlicher Ebene statt. Im Bereich der Materialien, deren Restaurierung und sachgemäßer Archivierung können Archive zur zeitgenössischen bzw. Medienkunst von den Erfahrungen der Filmarchive lernen.

Aber auch im Filmbereich spricht man von Ephemera – hier sind vor allem Filme gemeint, die bisher nur am Rand die Aufmerksamkeit der Forschung gefunden haben (Amateur-, Werbe- und Kulturfilme), weder systematisch gesammelt

noch nach professionellen Kriterien konserviert werden. Auch Filme müssen in ihrem Kontext gesehen werden – sei es dem zeitlichen (technischen), dem politischen (z. B. Zensur), dem wirtschaftlichen (Marketing und Vertrieb) oder dem künstlerischen (Schnittfassungen) sowie dem rechtlichen (Nutzungsrechte, verwaiste Werke) oder gesellschaftlichen. So werden im Deutschen Filmportal (<http://www.filmportal.de>) solche Kontexte hergestellt, weil dort nicht nur die filmografischen Daten publiziert, sondern auch Informationen zu den entsprechenden filmrelevanten Materialien (Archivalien, Fotos, Plakate, Filmkopien etc.) in den jeweiligen Gedächtnisinstitutionen nachgewiesen werden.

Auch die Geschichte der Fotografie, die ein halbes Jahrhundert älter ist als der Film, durchlief zahlreiche technische und gesellschaftliche Änderungen, sie ist sowohl künstlerisches Medium als auch Mittel der Dokumentation. *Chris Edwards*, Leiter der Digitalisierungsabteilung des Getty Research Institute<sup>5</sup>, führte anhand von ausgewählten Beispielen aus der Fotogeschichte durch ihre wichtigsten Stationen, um dann einen Ausblick auf die neuesten Perspektiven zu geben. Technische Errungenschaften, wie z. B. der 3-D-Scan, der bereits jetzt von Archiven und Museen zur Dokumentation von dreidimensionalen Objekten eingesetzt wird, werden in Zukunft noch viel breitere Anwendungsmöglichkeiten finden. Edwards prophezeit, dass Bilder in Zukunft als Daten gesehen werden. Durch die Verknüpfung von Bilddaten mit anderen Forschungsdaten werden sich ganz neue Felder der wissenschaftlichen Analyse eröffnen. Er betonte aber auch die Bedeutung von Metadaten – normalerweise sagt man, dass ein Bild mehr als 1.000 Worte sagen kann, aber angesichts der Quantität der Daten ist es besser, qualitätsvolle Daten (ggf. ohne Bilder) zu haben, anstelle großer Quantitäten von Bildern ohne Metadaten. Auch hier gilt: der Kontext ist wichtig – zumal Daten zu den Bildern automatisiert übernommen werden können und Annotationswerkzeuge (Kommentare u. a.) zur Verfügung stehen.

### Konservierung und Restaurierung von zeitbasierter Medienkunst

How long is now? fragte *Johannes Gfeller* (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), der kurzfristig für die erkrankte Tina Weidner (Tate) eingesprungen war. Die Antwort darauf, so haben Forscher\*innen in den 1950er-Jahren festgestellt, lautet 8 Sekunden. So lange ist die Dauer zwischen dem Bewusstsein der Gegenwart und der Vergangenheit oder „es ist – es war“. Einige frühe Videoarbeiten, beispielsweise „Wipe Cycle“ von Ira Schneider und Frank Gillette aus dem Jahr

1969, nutzten die technische Möglichkeit ihres Mediums, Zeit zu verzögern und somit das zeitliche Empfinden der Betrachter\*innen zu irritieren.

Dass Arbeiten wie diese heute noch gezeigt werden können, erfordert eine sorgfältige Analyse und ein grundlegendes Verständnis des Zusammenspiels von Technik und Inhalt. Will man solche Arbeiten digitalisieren, so kann man auf diesem Weg die Funktion bewahren. Gfeller sprach sich darüber hinaus dafür aus, die Materialität des Ausgangsmaterials so lange wie möglich zu erhalten. Er stellte ein Betrachtungsmodell vor, das auf einem System von drei Trägern (Informations-, Werk- und Bildträger) beruht. Während am Beginn der 2000er-Jahre (die Sicherung) der Informationsträger, also beispielsweise eine Videokassette, im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, hat es seitdem einen Perspektivenwechsel gegeben. Inzwischen ist auch die Hardware kaum noch erhältlich bzw. funktionsfähig, also die Abspielgeräte (Werkträger) auf der einen und die Monitore und Projektoren (Bildträger) auf der anderen Seite. Auch wenn man sich so weit wie möglich darum bemüht, alle (Hardware-)Komponenten zu erhalten (auch als Referenz), wird das wegen fortschreitender Materialermüdung und dem Mangel an Ersatzteilen zunehmend schwierig. Gfeller plädierte vor allem dafür, die Bildträger so lange wie möglich zu erhalten und zu nutzen, da beim Abspielen eines Videos auf neuen Screens mit Verlusten der Integrität des Werks zu rechnen ist.

Anhand eines konkreten Fallbeispiels erläuterte *Joanna Phillips*, Restauratorin für digitale Medien am Guggenheim Museum, den Arbeitsablauf ihres Museums bei der Erwerbung eines zeitbasierten Kunstwerks, der insgesamt sieben Schritte umfasst.

Seit den 1990er-Jahren sammelt das Guggenheim Museum vermehrt Medienkunst. Die Mehrzahl der Werke sind Videos, aber auch software- und computerbasierte Arbeiten, webbasierte Arbeiten, analoge Filme und Performancekunst. Für die Erhaltung und Restaurierung orientiert sich das Guggenheim Museum an den Empfehlungen der „Variable Media Initiative“, welche das Museum mitinitiiert hat.<sup>6</sup> Zeitbasierte Kunstwerke werden dabei als Systeme verstanden, die nicht nur aus materiellen Komponenten bestehen, sondern es werden auch Prozesse und Strategien des Werks identifiziert. Auf dieser Grundlage wird ein akzeptables Maß für Veränderungen festgelegt. So wird definiert, was verändert werden darf, ohne die Bedeutung bzw. das Konzept zu verfälschen.

Am Beispiel des Ankaufs von Mariam Ghanis Videoinstallation „A Brief History of Collapses“, welche 2012 für die documenta 13 in Auftrag

gegeben und 2015 vom Guggenheim Museum angekauft wurde, wurde ganz praktisch die Vorgehensweise erläutert. Wesentlich ist die enge Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Abteilungen innerhalb des Museums sowie mit der Künstlerin. So wird die Grundlage dafür gelegt, das Werk erhalten und in unterschiedlichen Situationen ausstellen zu können. Dabei ging Joanna Phillips auch auf die unterschiedlichen Strategien und Zielsetzungen eines Museums im Hinblick auf die Erwerbung, Dokumentation und Erhaltung von zeitbasierten Medien im Vergleich zu einem Kunstarchiv ein. Ein großer Teil dieser Recherchen und der Dokumentation werden bereits vor dem Ankauf durchgeführt. Das Ziel des Museums besteht darin, das Werk in der bestmöglichen Form (inklusive der Rechte es zeigen/ausstellen zu dürfen) zu erhalten und die Werke langfristig unabhängig von der/dem Künstler\*in in der Sammlung vorzuhalten. Vervollständigt wurde der Vortrag durch Bilder aus dem Lab, in dem die Konservierung bzw. Restaurierung der Arbeiten vorgenommen werden.

*Dorcas Müller* (ZKM Karlsruhe) gab in ihrem Vortrag Einblicke in die Arbeit des seit 2004 am ZKM bestehenden Labors für antiquierte Videosysteme und beschrieb die Herausforderungen der Erhaltung und Restaurierung elektronischer Medien.

Zunächst den Regierungen und dem Militär vorbehalten, entstanden in den 1960er-Jahren erschwingliche Konsumentensysteme, welche früh von Pionieren der Medienkunst wie Nam June Paik genutzt wurden. Seitdem brachten die Hersteller im jährlichen Rhythmus immer wieder neue, inkompatible Videoformate auf den Markt. Diese sogenannte Obsoleszenz der Medien betrifft sowohl die Trägermedien als auch die Hardware, die jeweils voneinander abhängig sind. Ohne das passende Abspielgerät ist das Videoband wie eine geschlossene Auster. Die Grundlage für die Arbeit im Labor bildet eine Sammlung von immer seltener werdender Hardware (Video und Computer), die von einem eigenen Techniker gepflegt wird und die Digitalisierung einer großen Anzahl verschiedener Videoformate erlaubt. Auch die Bänder selber sind vom Verfall betroffen – seit den 1980er-Jahren ist das Phänomen des sogenannten Sticky-Shed-Syndroms bekannt – und müssen zunächst gereinigt und behandelt werden, um überhaupt abgespielt werden zu können.

Die digitalisierten Werke werden unkomprimiert auf dem eigenen Server gespeichert, wofür große Quantitäten von Speicherplatz benötigt werden. Das ZKM digitalisiert nicht nur Werke aus dem eigenen Bestand, sondern unterstützt auch Künstler\*innen und andere Institutionen bei der Sicherung ihrer Arbeiten. Auch

wenn es sich um ein Medium handelt, das über einen begrenzten Zeitraum von ca. 40 Jahren (1963–2004) verwendet wurde, ist ein fortlaufender Prozess notwendig, der ständige Anpassung und Kreativität erfordert, um die Werke auch in Zukunft zeigen zu können.<sup>7</sup>

Nach diesen praktischen Einblicken stellte *Andreas Weisser* (Restaumedia und Doerner Institut) die Frage nach ethischen Grundlagen der Restaurierung – ein Thema, das inhaltlich eine komplette eigene Konferenz füllen würde.

Die noch junge Geschichte der Restaurierung von Medienkunst ist geprägt von ständigen technischen Entwicklungen, wandelnden Konzepten und auch Fehlentwicklungen. In dieser neuen, noch jungen Disziplin gab es bei der Restaurierung digitaler Medien Projekte, die nicht funktionierten, und durchaus auch Fehlentscheidungen. So wurden beispielsweise nach der Digitalisierung oft die ursprünglichen Träger zerstört bzw. vernichtet, was zu unwiederbringlichen Verlusten geführt hat.

Können ethische Codes wie die Venice Charter von 1964<sup>8</sup> und der E.C.C.O Code<sup>9</sup>, die ursprünglich für traditionelle Kunstwerke und Kulturgüter – in der Regel physische Objekte – entwickelt wurden, auch auf komplexe zeitbasierte Medienarbeiten übertragen werden? Oder braucht man komplett neue Richtlinien, die die Besonderheiten der Medienkunst – auch terminologisch – berücksichtigen? Kann es ein Regelwerk für alle geben? Ziel von *Andreas Weisser*'s Vortrag war es nicht, Antworten auf diese Fragen zu geben, sondern Problematiken und unterschiedliche Lösungsansätze aufzuzeigen, darunter auch die schon von *Joanna Phillips* vorgestellte Methode der Variable Media Initiative.

### Prozesse zur Verwaltung von zeitbasierter Medienkunst

Am dritten Tag ging es um die zyklischen Prozesse, die bei der Verwaltung von zeitbasierter Medienkunst ablaufen. *Anne J. Gilliland* (University of California) reflektierte in ihrem Vortrag über das Paradoxon, das Unarchivierbare zu archivieren. Sie beschrieb das Archiv des 21. Jahrhunderts als die ultimative zeitbasierte Konstruktion: Es handelt sich um einen permanent instabilen Zustand – stets im Prozess des Werdens, nie fertig oder vollständig. Es gibt in jedem Archiv Lücken in der Überlieferung bzw. keine Vollständigkeit. Letztendlich muss man sich zum einen dieser Lücken bewusst sein und zum anderen die Kriterien für die Auswahl bzw. Kassation transparent machen. *Gilliland* plädierte dafür, die vielen, bereits jetzt zur Verfügung stehenden Technologien zu nutzen, Medien und Formate mit größter Sorgfalt zu migrieren, neue Entwick-

lungen zu antizipieren und sich der Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit bewusst zu sein. Archive müssen nachhaltige Strategien entwickeln, welche Inhalte für zukünftige Generationen bewahrt werden sollen, und dies sachlich begründen. Auf der anderen Seite können auch Archive nicht vorhersehen, wie sich die technische Infrastruktur weiterentwickelt und welche neuen Fragen an einen Archivbestand gestellt werden könnten. Die klassische Vorstellung, dass Archive statisch und dauerhaft sind, muss aus ihrer Sicht aufgegeben werden zugunsten der Auffassung, dass sie sich dem ständigen Wandel der zu sammelnden Medien und Objekte genauso offen zeigen müssen wie dem Wandel der Bedürfnisse ihrer Nutzer\*innen. Auch die Gründung von immer mehr partizipatorischen Archiven von denjenigen, die selbst dafür sorgen wollen, dass die Aktivitäten einer bestimmten (der eigenen) Gruppe dokumentiert werden sollen, ist ein Anzeichen für den Wandel des Archivbegriffs. Es stellt sich die Frage: Wem gehört das Archiv? Wem soll es dienen? Diese Fragen kann man auch an das Archiv der documenta stellen.

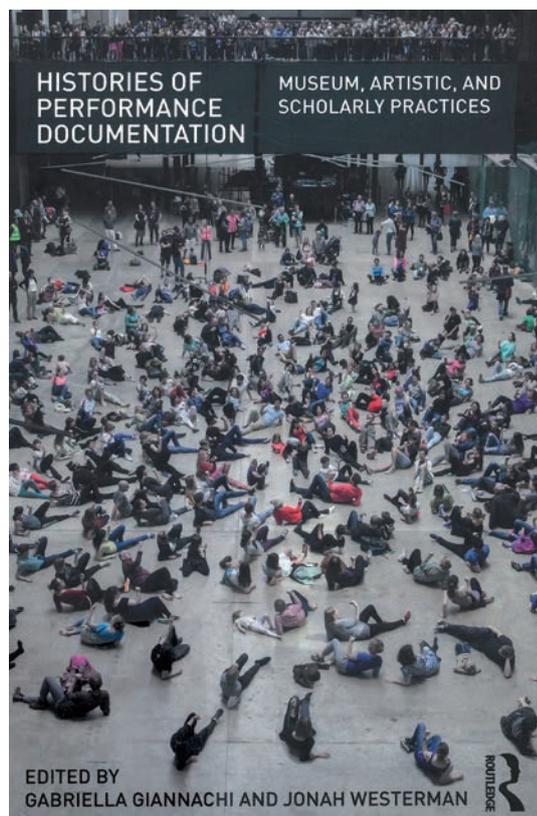
Jonah Westerman (Purchase College, State University of New York) präsentierte in seinem Vortrag die Ergebnisse seiner Arbeit in einem Forschungsprojekt der Tate Gallery, das untersucht, wann und wie Performancekunst Eingang ins Museum findet und wie sich die Bedeutung dessen, was wir unter Performance verstehen, über einen Zeitraum von mehr als 60 Jahren verändert hat. Er

schlug eine neue Sichtweise auf die verschiedenen Dimensionen von Performancekunst vor – ein Begriff, der wegen seiner allgegenwärtigen Verwendung wenig aussagekräftig ist. Anhand der vier Gegensatzpaare Vergänglichkeit – Archiv, Handlung – Idee, Publikumsbeteiligung – Entfremdung und Wirklichkeit – Repräsentation zerlegte er den Begriff Performance in einzelne Komponenten, die dann wieder eine aussagekräftige Analyse ermöglichen. An Beispielen von Werken aus den Beständen der Tate Gallery zeigte er die praktische Anwendung seiner Methodik und ging dabei besonders auf die Dialektik zwischen dem Vergänglichen und dem Archiv ein.

So ermöglicht diese Betrachtungsweise einen neuen Blick auch auf rudimentäre Informationen über Performances, die sich heute in den Sammlungen von Museen oder Archiven befinden. Sehen wir diese nur als bescheidene Zeugnisse eines vergangenen Ereignisses an, das wir verpasst haben, weil wir nicht dabei sein konnten, um es selber zu erleben, wird es immer außerhalb unserer Reichweite bleiben. Nehmen wir stattdessen eine pragmatischere Position ein und untersuchen die Rolle, welche diese Dokumente im Hinblick auf die Performance spielten, eröffnen sie uns neue Erkenntnisse über die Beziehung zwischen Künstler\*in, Publikum und Kunstwerk.

Der Medienkünstler und Aktivist *Daniel García Andújar* unterzog schließlich das Thema des Archivs einer kritischen Analyse aus künstlerischer Sicht.<sup>10</sup> Er adressierte den Aspekt der Macht, welcher dem Archiv von Anbeginn innewohnt. Dabei schlug er den Bogen von dem spanischen Monarchen Philipp II., dessen die ganze damalige Welt umspannende Herrschaft auf einem Netzwerk von Bürokratie gründete, die sich in den Ordnungen des (ersten) Staatsarchivs in Simancas und der Bibliothek des Escorial widerspiegeln, bis zu modernen Informationstechnologien wie Google. War früher die Kenntnis der strukturierenden Ordnung nur Eingeweihten (damit einer kleinen Gruppe) zugänglich, scheint das Wissen heute frei zugänglich (für alle verfügbar) zu sein. Dennoch ist das Ergebnis immer noch abhängig von der richtigen Fragestellung. Als medienkritischer Künstler befindet sich Andújar im Zwiespalt zwischen der Notwendigkeit, die eigene Arbeit zu archivieren, und dem Wunsch, sich der Ordnung des Archivs zu entziehen. Für die documenta 14 (2017) entwarf Andújar die Skulptur „Das Trojanische Pferd“, welche von Handwerkern geschaffen wurde, die traditionell Puppen herstellen, die auf dem Fallas-Festival in Valencia (Spanien) verbrannt werden. Entsprechend dieser Tradition wurde auch diese Arbeit im Rahmen der documenta am 23. Juni verbrannt.

Abb. 2: Titelblatt  
Publikation Jonah  
Westerman



Tilman Baumgärtel (Hochschule Mainz) stellte in seinem Vortrag das Medienprojekt „Piazza Virtuale“ des Künstler\*innenkollektivs Van Gogh TV vor, welches seit April 2018 Gegenstand eines von der DFG geförderten Forschungsprojekts ist. Die Gruppe, die aus Künstler\*innen und Hacker\*innen bestand, nahm mit ihrem Konzept eines interaktiven Fernsehens Phänomene wie die heutigen sozialen Medien vorweg. Piazza Virtuale war ein tägliches Programm, das 1992 im Rahmen der documenta 9 ausgestrahlt wurde. Gesendet wurde aus einem Container, der hinter dem documenta archiv aufgestellt war und mit selbst zusammengebauten elektronischen Geräten (Verbrauchergeräte, kein professionelles Sendeequipment) ausgestattet war. Baumgärtel beschrieb die Herausforderungen im Umgang mit dem archivierten Material, das lange der Forschung nicht zugänglich war. Rein quantitativ handelt es sich um sehr viel Material: hunderte Stunden von Videoaufzeichnungen der Fernseh- und Satellitenübertragungen, Papierakten, Faxe u. v. a. m. Ergänzend dazu wurden Interviews mit damals beteiligten Personen geführt. Den Abschluss des Vortrags bildete ein kurzer Film über das gesamte Projekt, der u. a. einen anschaulichen Eindruck vom medialen Ambiente des Prä-Internet-Zeitalters gab.

### Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle Archive im 21. Jahrhundert einem Wandel im Hinblick auf ihr Selbstverständnis, ihre Zielgruppen und die Nutzung unterliegen. Die Archive, die sich mit zeitgenössischer oder Medienkunst bzw. Performances beschäftigen, mussten sich schon früh mit Fragen der Dokumentation von zeitbasierten Medien bzw. immateriellem Kulturgut sowie von Prozessen beschäftigen. Medien sind sowohl Objekt der Sammlung als auch Mittel zur Dokumentation. Inzwischen sind diese Objekte auch in den klassischen Archiven angekommen, müssen dort ebenfalls übernommen, erschlossen und zugänglich gemacht werden. Dies stellt alle gleichermaßen vor große Herausforderungen, es gibt jedoch auch vielfältige Möglichkeiten diesen zu begegnen. Ganz wesentlich und immer wieder betont wurde die Notwendigkeit der Vernetzung, des Informationsaustauschs zwischen verschiedensten Disziplinen: Restaurierung/Konservierung, Film-, Medien- und Kommunikationswissenschaften, Informatik, Information und Dokumentation, Bildende und Darstellende Kunst ... Die Konferenz näherte sich dem Thema von unterschiedlichen Seiten und bot eine gute Mischung aus Vorträgen zu theoretischen und praktischen Fragestellungen. Eine Fortsetzung wäre auf jeden Fall wünschenswert!

1. Dokumentation der Tagung als Videomitschnitt siehe <https://www.documenta-archiv.de/de/aktuell/termine/1362/konferenz-archiving-the-unarchivable-das-unarchivierbare-archivieren> [letzter Zugriff: 28.01.2019].
2. Im Gegensatz zu staatlichen Archiven (der Kommunen, Länder oder des Bundes) gibt es hier keine gesetzlichen Grundlagen, die die Aufgaben, den Geltungsbereich und spezielle Sperrfristen festlegen.
3. Die FIAF wurde 1938 in Paris gegründet (siehe <https://www.fiafnet.org/> [letzter Zugriff: 28.01.2019]).
4. Der Kinematheksverbund wurde 1978 im Rahmen eines Abkommens zwischen der Bundesregierung und dem Land Berlin gegründet (siehe <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/> [letzter Zugriff: 28.01.2019]).
5. Die Abteilung umfasst 27 Mitarbeiter, davon 24 Fotografen. Digitalisiert werden sowohl zwei- als auch dreidimensionale Objekte, ebenso einzeln als auch in Form von Massendigitalisierung. Digitale Methoden werden vor allem auch im Bereich der Restaurierung eingesetzt, die Analyse ist ohne Beschädigung der untersuchten Objekte möglich.
6. Diese Initiative hatte ihre Anfänge im Jahr 1999, umfasst Institutionen und Experten aus aller Welt, darunter die Universität von Maine, das Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive, das Franklin Furnace Archive, Rhizome.org, Archive und Festivals für Performance Art: siehe <https://www.guggenheim.org/conservation/the-variable-media-initiative> [letzter Zugriff: 28.01.2019].
7. Dem digitalen Erbe der Videokunst in Deutschland war ein auf zwei Jahre angelegtes Projekt von fünf Museen zwischen 2004 und 2006 gewidmet, das Forschungs- und Vermittlungsaspekte beinhaltete: siehe <http://www.40jahrevideokunst.de/main.php?p=2&n1=1&n2=&lang=de> [letzter Zugriff: 28.01.2019].
8. Ausführliche Informationen zur Charta von Venedig unter <http://www.charta-von-venedig.de/> [letzter Zugriff: 28.01.2019].
9. Informationen dazu in deutscher Sprache findet man auf den Seiten des Verbandes der Restauratoren unter <https://www.restauratoren.de/der-vdr/ausschuesse-und-beauftragte/e-c-c-o/> [letzter Zugriff: 28.01.2019].
10. García Andújar beschäftigt sich im Rahmen seiner künstlerischen Arbeit mit dem Thema Archiv. Sein Kunstprojekt „Postcapital. Archive 1989–2001“, das sich gleichermaßen als multimediale Installation, Bühnenraum, offene Datenbank und Werkstatt versteht, basiert auf einem digitalen Archiv mit über 250.000 Dateien (Texte, Audiodokumente, Videos etc.), die er über zehn Jahre zusammengetragen hat (siehe [https://de.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_Garc%C3%ADa\\_And%C3%BAjar](https://de.wikipedia.org/wiki/Daniel_Garc%C3%ADa_And%C3%BAjar) [letzter Zugriff: 28.01.2019]).



Abb. 3: Logo Van Gogh TV – Piazza Virtuale

# „Einzigartige Dokumentation der europäischen Moderne“ – Universitätsbibliothek Weimar zeigt 2019 Ausstellung zur Reihe der „Bauhausbücher“

Die Universitätsbibliothek Weimar zeigt seit April des Jubiläumsjahres 2019 eine Ausstellung zu den „Bauhausbüchern“. In einer großen Schau werden die 14 Bände, die zwischen 1925 und 1930 in der Publikationsreihe des Münchner Albert-Langen-Verlags erschienen sind, für Besucher\*innen erlebbar gemacht.

Eine besondere Rolle spielen im Rahmen der Ausstellung die Schutzumschläge, die heute als Ikonen der Buch- und Umschlaggestaltung der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts gelten. Die Eröffnung der als Wanderausstellung konzipierten Schau fand am 10. April 2019 an der Bauhaus-Universität Weimar statt.

## Von der Vision zur Realität eines Verlages am Weimarer Bauhaus

Die Idee eines eigenen Verlages am Weimarer Bauhaus skizzierte Walter Gropius bereits im Sommer 1922. In den „Satzungen“ des Bauhauses wird dem angedachten Verlag die Aufgabe zugeschrieben, „die Ideen und Arbeiten des Bauhauses und verwandter Bestrebungen in Schrift und Abbild zu verbreiten und für sie zu werben.“ Die Tätigkeit des im Jahr 1923 – auf dem Höhepunkt der Inflation – gegründeten Bauhausverlags blieb jedoch nur ein Intermezzo. Zugleich wurde seit

1923 – mit der Ankunft des ungarischen Gestalters László Moholy-Nagy am Bauhaus – die Idee einer eigenen Buchreihe, der „Bauhausbücher“, diskutiert. Realisiert werden konnte die Buchreihe schließlich ab 1925 in Kooperation mit dem Albert-Langen-Verlag in München. Das Konzept und die Gestaltung der Reihe sind eindeutig ein Projekt der Weimarer Phase des Bauhauses.

Im Jahr 1925 sind zunächst acht Bände der neuen Reihe erschienen, die alle zwischen 1923 und 1925 fertiggestellt worden waren. Bis 1930 folgten sechs weitere Bände. Die Reihe stellt mit Büchern bzw. Broschüren von Gropius und Moholy-Nagy sowie mit Publikationen der Bauhaus-Meister Kandinsky, Klee und Schlemmer zum einen die Arbeit des Bauhauses und seiner Künstler selber dar, zum anderen wirkte sie als Publikationsplattform für führende Stimmen der Moderne in Europa. So gehörten die Niederländer Theo van Doesburg, Piet Mondrian und Jacobus Johannes Pieter Oud genauso zu den Autoren der ersten Bände wie der Franzose Albert Gleizes und der Russe Kasimir Malewitsch. Sowohl inhaltlich als auch gestalterisch wurde die Reihe auf diese Weise zu einer einzigartigen Dokumentation der europäischen Moderne. Die Ausstellung, die als Wanderausstellung konzi-

Ausstellungsplakat



piert wurde, kann ohne großen Aufwand auch an anderen Orten gezeigt werden.

Als Kurator konnte die Bibliothek den versierten Ausstellungsmacher Michael Siebenbrodt, den langjährigen Kustos des Weimarer Bauhaus-Museums, gewinnen. Für Siebenbrodt stellt es ein besonderes Anliegen dar, die Verbindung der Bauhausbücher zu den Aktivitäten des Weimarer Bauhauses aufzuzeigen. Die Ausstellung führt aus seiner Sicht erstmals die „Bauhausbücher“ mit der originalen Fotosammlung des Bauhauses zusammen. Diese historischen „Bauhaus-Alben“ sind heute Bestandteil der Sammlungen des „Archivs der Moderne“ an der Bauhaus-Universität Weimar. Insbesondere zu den Bänden „Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar“ (Bauhausbücher 3) und „Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten“ (Bauhausbücher 7) dokumentiert die Ausstellung die Herkunft des in diesen Büchern verwendeten Bildmaterials. Außerdem wird das internationale Netzwerk des Bauhauses erlebbar.

Kooperationspartner der Ausstellung, die in wesentlichen Teilen auf Bestände der Weimarer Universitätsbibliothek zurückgreifen kann, sind

das Archiv der Moderne und die Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar. Unterstützt wurde die Ausstellung außerdem durch das Archiv der Avantgarden/Kunstsammlungen Dresden, die Universitätsbibliothek Heidelberg und die Staatsgalerie Stuttgart. Die Einrichtungen, deren Bestände die der Universitätsbibliothek Weimar ergänzen, stellen insbesondere digitale Vorlagen für die Schau zur Verfügung. Finanziell gefördert wird die Ausstellung vom Freundeskreis der Bauhaus-Universität Weimar sowie von der Thüringer Staatskanzlei.

Das Ausstellungsplakat verwendet eine von László Moholy-Nagy gestaltete Werbeanzeige für die „Bauhausbücher“, die 1929 in der Zeitschrift „i 10: internationale revue“ erschienen ist.

### **„Die Bauhausbücher“ – Ein europäisches Publikationsprojekt des Bauhauses 1924–1930**

Ausstellung in der Bibliothek der Bauhaus-Universität Weimar

10. April bis 24. Juli 2019

Weitere Termine und Informationen unter:

<https://bauhaus100.uni-weimar.de/>