

Mit offenem Aus- (und Ein)gang: Perspektiven archivierender Praktiken im Kunstfeld

Die Metapher des Archivs – ganz allgemein verstanden als Sammlung von Informationsträgern – besitzt im zeitgenössischen Kunstdiskurs hohe Aktualität. Sie dokumentiert sich in einer regen Ausstellungstätigkeit zum Thema, die eine große Zahl sehr unterschiedlicher, auf Archive bezugnehmender künstlerischer Praktiken zusammenfaßt und vorstellt.¹ Sie schlägt sich zudem nieder in der wissenschaftlichen Forschung, die sich im Rekurs auf soziologische, anthropologische und psychoanalytische Theorien den Gebieten der Museologie und der Historiographie der kunstgeschichtlichen Disziplin widmet. Mitbegründet ist die thematische Relevanz durch Entwicklungen, – etwa die Entfaltung der Kulturindustrie, die gesellschaftliche Umbewertung von Hochkultur und die damit zusammenhängende Neuverteilung der finanziellen Mittel – die das Museum der 90er Jahre mit veränderten Anforderungen konfrontieren. Künstlerische Praktiken des Archivierens können, so die hier verfolgte These, Perspektiven aufzeigen für eine nicht nur das Sammeln und Bewahren garantierende, sondern auf die Zukunft gerichtete, zeitgemäße funktionale Neubestimmung kultureller Archive.

Für eine allgemeine Umschreibung der Funktion eines Archivs wählte Allan Sekula 1987 den Begriff des »clearing house«: Indem Objekte als Informationsträger aus ihrem Gebrauchszusammenhang herausgenommen werden, büßen sie ihren Kontext ein, bieten sich zugleich zu Umdeutungen und Bedeutungsüberlagerungen an.² Die Formulierung, mit der Walter Benjamin Sammlungen charakterisierte, klingt hier nach: »Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten.«³ Sekulas Analyse ist zugeschnitten auf das Medium der Photographie, für das das Modell des Archivs besondere Relevanz besitze, seien doch archivarisches Ambitionen und Vorgehensweisen integrierter Bestandteil photographischer Praxis.⁴ Die Bedeutung von Photographien bestimme sich in Abhängigkeit von Kontexten, welche durch Layout, Titel, Text, Ort oder Repräsentationsweisen angegeben werden. In ihnen bildeten sich taxonomische und diachronische Ordnungen ab, die Machtverhältnisse spiegelten, insofern diejenigen, die über das Potential des Archivs verfügen, auch die Äquivalenzen bestimmen. Bedeutung bestehe damit im Archiv sowohl residual als auch potentiell.⁵

Das dritte Heft der von Ute Meta Bauer herausgegebenen, jeweils themengebundenen Zeitschrift »meta«, das 1994 Atlanten und Archiven gewidmet war, veranschaulicht die von Sekula benannten Eigenschaften des Archivs. Auf einem der mittleren 16-seitigen Bögen sind unter der Überschrift »Bildatlas« verschiedene Zusammenstellungen von Photographien zu sehen. Von Seite zu Seite wechselt der Zusammenhang, dem sie entnommen sind. Kommentarlos findet sich ihre Herkunft erst zum Abschluß aufgelistet. Gerhard Richters »Atlas« (1962ff.) oder Sol LeWitts »Photogrids« (1977) werden dort ebenso als Quellen genannt, wie Richard Prince' »Spiritual America« (1988), der 1985 von der Stuttgarter Staatsgalerie erstellte Ausstellungskatalog zu Ad Reinhardt, Arnulf Lüchtingers Buch über »Strukturalismus in Architektur und Städtebau« (1981) oder die Dokumentation »EAMESDESIGN«

zum Werk des Büros von Charles und Ray Eames (1989).⁶ Die Verbindung zwischen den Seiten schafft die Ähnlichkeit in der Anordnungsästhetik, die sich durch unhierarisches, seitenfüllendes Neben-, Über- und Untereinanderstellen einer größeren Zahl photographischer Abbildungen auszeichnet. Entsprechend kann sich ein Wissen um den vormaligen Zweck und die Nutzung der Bildersammlungen nur aus dem Vorwissen über die für ihre Zusammenstellung Verantwortlichen erschließen. Die Aufmerksamkeit gilt der Kombination, nicht dem Einzelstück, die sich zugleich zur erneuten Re-Kombination und Bearbeitung anbietet.

In vergleichbarer Weise handhabten 1997 Neil Cummings und Marysia Lewandowska photographisches Material. In der Broschüre »Browse« – Teil des Londoner Ausstellungsprojekts »Collected« – zeigten sie museale Sammlungsstücke und kommerzielle Waren gleichberechtigt nebeneinander. Zeitgleich setzte Cummings diese Zusammenstellungsform in einem Beitrag für die Zeitschrift »Art & Design« fort.⁷ Ausgelegt im Londoner Kaufhaus »Selfridges« werden in »Browse« Zusammenhänge suggeriert, die die Ordnungsstrukturen, Funktionsbestimmungen und Valorisationsprozesse derjenigen Institutionen, denen die Objekte entnommen wurden, auflösen.⁸

Daß an ihre Stelle neue Erzählungen treten können, demonstrieren anschaulich andere in den beiden genannten Zeitschriften zusammengestellte Bildsequenzen: In »meta« folgt unter der Überschrift »Fotoarchiv« ein chronologisch, in Bändern untereinander geordnetes Arrangement von Aufnahmen, aus dem sich das Portrait einer Institution, des Stuttgarter Künstlerhauses, durch die Dokumentation der Aktivitäten zusammensetzt⁹; das Heft von »Art & Design« wiederum, das dem Kuratieren gewidmet ist, entwirft auf der letzten Bildseite eine Geschichte der Ausstellungsaktivitäten von Hans-Ulrich Obrist.¹⁰

Das Potential der Nutzung von Photographiesammlungen zur Identitätskonstruktion, hier die einer Kunstinstitution und eines Kurators, besitzt seine Kehrseite in der Gefahr der Festschreibung tradierter, offizieller Erzählungen. Diese von Institutionen ausgeübte Macht, die auf einer verschleierte Naturalisierung des Kulturellen basiert, informiert Sekulas kritische Analyse von photographischen Archiven.¹¹

Er führt damit die im Photographiediskurs seit den 70er Jahren formulierten Einwände gegen die Vereinnahmung des Mediums durch regulierende und überwachende Instanzen fort.¹² In ihrer Erweiterung betrifft seine Kritik aber auch Disziplinen, wie die der Kunstgeschichte, die sich unter den Wissenschaften am rückhaltlosesten auf Bildarchive stützt. Photographische Reproduktionen müssen, in Form von Dias, Papierabzügen oder publizierten Abbildungen, als die Disziplin begründendes und für die Vermittlung unerläßliches Rüstzeug angesehen werden. Mit ihrer Hilfe Genealogien und Geschichten aufzubauen, ist wesentlicher Bestandteil der kunstwissenschaftlichen Praxis.¹³ Über die Nutzung photographischer Sammlungen hinaus richten sich solche Einwände zudem grundsätzlich gegen die Autorität kultureller Archive, gegen ihre Valorisationsfunktion, Ausgrenzungsverfahren und den Anspruch auf Allgemeingültigkeit, mit dem sie aus den Objekten, dem Sichtbaren, Bedeutungszusammenhänge konstruieren, die Tony Bennett das »Unsichtbare« nennt.¹⁴

Ein solches Verständnis der Machtausübung seitens institutioneller Verwaltung von Archiven ist Aufhänger für kritische Ansätze, die sich seit den 60er Jahren in der Kunst abzeichnen. Um die Verhältnisse und Bedingungen zu befragen, die die

Autorität der Institutionen etablieren und aufrechterhalten, bedienen sich Künstlerinnen und Künstler selbst archivierender Praktiken, übernehmen damit Aufgaben und Rollen, die bislang von der offiziellen Verwaltung monopolisiert wurden. Die Konsequenzen der jeweils gewählten Verfahren divergieren dabei deutlich im Hinblick auf die funktionale Definition des Archivs. Zwei unterschiedliche Ausrichtungen sind mit dieser Perspektive zu unterscheiden.

Zum einen läßt sich das Ergebnis der künstlerischen Appropriation als mikro-kosmische Wiederholung der institutionellen Musealisierung beschreiben. Christian Boltanskis »Les Archives – Détectives« von 1987 können hier beispielhaft stehen für die große Zahl seiner Werke, die das Archiv im Archiv vorstellen. Sie alle zeigen mit unterschiedlichen Titeln versehene Fotosammlungen, häufig in der Kombination mit Boxen, die, ohne vom Betrachter eingesehen werden zu können, zu der Annahme verleiten, daß sie Material enthalten. Die Photographien und unterstützend auch Aufschriften von Eigennamen erwecken den Eindruck, das Material sei identifizierbaren Personen zuzuordnen. Die Titel suggerieren zudem Identitäten lokaler und nationaler Gemeinschaften, aber auch – wie in einer anderen Werkgruppe – diejenige seiner eigenen Person. Eine vorgebliche Rekonstruktion seiner Vergangenheit nahm er etwa 1969 mit dem Künstlerbuch »Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950« vor. Die Archivierung von Aufnahmen eines Bettes oder eines Wollstücks aus einem Pullover sollen stellvertretend, die Methode der Spurensicherung imitierend, als dokumentarische Belege seiner ersten Lebensphasen fungieren. Die Willkür der Auswahl entlarvt die biographische Fiktion, die etwa auch die ebenfalls in Buchform erschienene Arbeit »10 portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946 -1964« von 1972 kennzeichnet.

Die von Andreas Huyssen postulierte umfassende zeitgenössische Tendenz der Musealisierung erscheint wie ein Echo auf die Arbeiten Boltanskis. Das Museum sei, so Huyssen 1995, ist einem weitgefaßten, amorphen Sinne zu einem Schlüsselparadigma der zeitgenössischen kulturellen Aktivitäten geworden. Ablesen lasse sich die Entwicklung an so unterschiedlichen Unternehmen, wie der historisierenden Restaurierung alter städtischer Zentren, ganzer Museumsdörfern oder -Landschaften, an Nostalgiewellen, an der Selbst-Musealisierung durch Videoaufnahmen oder auch an der Erstellung elektronischer Datenbanken.¹⁵

Dieser Charakterisierung entspricht auch der – ebenfalls selbst-musealisierende – Ansatz von Georgina Starr, der an das Verfahren Boltanskis anschließt. Für »Nine Collections of the Seventh Museum« von 1994 trug die Engländerin während eines Stipendienaufenthaltes in Den Haag Photos, Videos, Paraphanelia, Kleidungsstücke, Briefe und Geschriebenes aus ihren täglichen Beschäftigungen zusammen. Sie photographierte die Installation in ihrem Hotelzimmer und verfaßte anschließend, einer Exegese gleich, einen ausführlichen Text dazu, der die photographierten Objekte als Kunstobjekte und in »Sammlungen« organisiert verstanden wissen will.¹⁶

Claes Oldenburgs Variante der selbstgeschaffenen Archiveinheit wiederum beschränkt sich nicht mehr auf Kataloge, Vitrinen, Räume oder Sammlungsabteilungen, sondern versteht sich selbst als Institution. Als Museumsarchitektur wiederholt das »Mouse Museum«, seinen überdimensionalen Vergrößerungen von Alltagsgegenständen, von Zahnpastataben, Schrauben oder Tortenstücken entsprechend, eine in kleinsten Formaten vorbereitete skulpturale, an Mickey Mouse angelehnte Arbeit.

Behausung soll sie sein für zahllose Objekte, die aus Oldenburgs Atelier stammen, in nachvollziehbarem formalem Bezug zu seinen Werken stehen und, unterschiedlichsten Quellen entnommen, als inspirativer Fundus seiner Arbeit dienen.

Die beschriebenen Arbeiten nutzen Verfahren der Sammlung und Präsentation, wie sie in Archiven mit dem Anspruch dokumentarischen Wahrheitsgehaltes Anwendung finden, und verlassen sich, trotz ironischer Untertöne, auf die traditionelle Wirkung solcher Verwendung. Anstatt sie in Frage zu stellen, schreiben sie sie letztlich fest. Zwar verlagern sie die Autorität von der Institution auf Individuen, auf die Künstlerin und die Künstler, wobei die Aufwertung durch die persönliche Anbindung an die eigenen Lebens- und Tätigkeitszusammenhänge erfolgt. Sie verlassen sich aber zusätzlich auch auf die angestammte Autorität kultureller Archive, ihre Ordnungsprinzipien und vor allem, durch räumliche Abgrenzungen, ihre klare Trennung zwischen profanem Außenraum und sakralem Innenraum. Im Rekurs auf bestehende Strukturen musealer Bedeutungsproduktion verdoppeln sie die sie beherrschende Institution in ihrem Inneren.

In dieser Strategie spiegelt sich eine Auffassung von Museen wider, die deren Funktion vorrangig in der Valorisation von Nicht-Kunst zur Kunst sieht. Der Definition kultureller Archive von Boris Groys zufolge sind archivierende Praktiken, wie die genannten, in der Tradition von Marcel Duchamps Ready-made zu verstehen. Mit Duchamp als Vorreiter sei in der modernen Kunst der Künstler vom Produzenten von Gegenständen zu deren Sammler geworden. In dieser Rolle könne er die Verwandlung eines Dings zu einem Kunstwerk im sakral verstandenen Museumsraum initiieren, woselbst die Gegenstände, ihres ursprünglichen Bedeutungszusammenhangs beraubt, ein »Leben nach dem Tod« führten.¹⁷

Gegen eben diese Funktion kultureller Archive richtet sich eine zweite Variante archivierender Praktiken und zielt auf Verschiebungen der Verhältnisse, die die unterschiedlichen in ihnen auftretenden Akteure bestimmen.

Hier finden sich Argumente einer theoretischen Museumskritik wieder, wie sie etwa von Douglas Crimp, Walter Grasskamp oder auch Rosalind Krauss geübt wurde. Sie spricht von kultureller Hegemonie, von Verdinglichung, von der Verknöcherung und Leblosigkeit des gesammelten Materials, die dessen Teilhabe an kultureller Erneuerung ausschließe.¹⁸ Das Argument greift zurück auf die Haltung der historischen Avantgarde, die sich, um gesellschaftliche Vereinnahmung und Historisierung zu vermeiden, nachdrücklich in Opposition zu musealen Einrichtungen verstand. Künstlerische institutionskritische Positionen der 60er Jahre führen sie in ihrer Praxis fort.

Exemplarische Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang Marcel Broodthaers »Museums Fiktionen« zu. In einer Folge von Ausstellungen zwischen 1968 und 1972 thematisierte er unterschiedliche Aspekte der Konditionen von Kunstpräsentation. Von der gängigen musealen Praxis ausdrücklich abweichend fokussierten seine Installationen anstelle des auratisch zu rezipierenden Einzelwerkes die Verwaltungs- und Organisationsstrukturen von Sammlungen solcher Einzelwerke. Veranschaulicht wird ihre Entscheidungsgewalt über soziale Ausschlußverfahren, über Valorisation in Abhängigkeit von den jeweiligen Präsentationsorten, über Öffentliches und Privates, über ökonomisierende Prozesse und über die Ordnungsprinzipien, die Geschichten und Genealogien entwerfen. So wurde das »Musée d'art moderne, Department des Aigles, Section XIXème Siècle« am 27. September 1968 in

seinem Brüsseler Atelier in der Rue de la Pépinière mit Transportkisten von Bildern sowie Postkartenreproduktionen eröffnet. Das Fenster war mit »Musée« beschrieben und während der Eröffnung blieb ein Kunst-Transporter vor dem Hauseingang positioniert.¹⁹ Den Abschluß fanden die in ihrer Materialzusammenstellung und institutionellen Einbettung jeweils unterschiedlichen »Museums-Fiktionen« 1972 mit Broodthaers Teilnahme an der documenta 5. Photographien aus der vorangegangenen Düsseldorfer Schau stellten einen Teil der Exponate des nun mit »Musée d'art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne« überschriebenen Raumes. Zusätzlich malte er auf den Boden ein schwarzes Quadrat mit der weißen Inschrift »privat/ privée« und umgrenzte es mit auch im Kulturbetrieb gebräuchlichen Absperrungseilen. Für die letzten Wochen der Ausstellung im September veränderte er den Titel in »Musée d'art Ancienne, Département des Aigles, Galerie du XXeme Siècle« und beschrieb das Viereck neu: »Schreiben Malen Kopieren Gestalten Sprechen Formen Träumen Austauschen Machen Informieren Vermögen«, war jetzt dort zu lesen, wobei das letzte Wort, »pouvoir« sowohl mit »Können, Vermögen« als auch substantivisch mit »Macht, Gewalt« übersetzt werden kann.²⁰ Mit der Kasseler Präsentation schloß Broodthaers sein Museum, nicht ohne in einem offenen Brief seine Beweggründe für den Entschluß darzulegen: »Dieses Museum, 1968 unter dem Druck der politischen Erkenntnis seiner Zeit gegründet, wird jetzt anläßlich der documenta seine Tore schließen. Es wird deshalb seine heroische und solitäre Form für eine austauschen, die, dank der Kunsthalle in Düsseldorf und der documenta, an Konsekration grenzt.«²¹ Die politische Genese von Broodthaers Museumsfiktionen gründete in einer Protestaktion, an der er wenige Monate vor der Eröffnung im Mai 1968 zusammen mit anderen KünstlerInnen, StudentInnen und politischen AktivistInnen teilgenommen hatte. Mit der Erklärung, die von den offiziellen Institutionen ausgeübte Kontrolle über die Belgische Kultur anfechten zu wollen, besetzte man das Brüsseler Palais des Beaux Arts. Das selbstgeschaffene Museum erscheint mithin als strategisches Mittel der Auflehnung gegen die Macht »kultureller Archive«, mit dem Ziel, selbst Kontrolle über die Bedeutung von Kultur zu gewinnen.²² Die schöpferische Arbeit, so Broodthaers, habe für ihn vor allem den Zweck, zu kompensieren, daß er nicht in Lage sei, selbst Sammler zu werden.²³

Befragen Broodthaers Archivpräsentationen prozeßual, mit sich wandelnder Akzentuierung Aspekte bedeutungsbestimmender Macht in musealen Einrichtungen, konzentrieren sich die Materialzusammenstellungen von Hans Haacke auf deren sozialen Kontext mit ihren politischen und ökonomischen Voraussetzungen. In einer Reihe von zwischen 1969 und 1973 durchgeführten Umfragen erstellte er »Besucher-Profile« verschiedener Institutionen. Sie setzten sich zusammen aus Angaben zur Person, zu Geburts- und Wohnorten, aber auch aus Antworten auf Fragen zu aktuellen sozialen und politischen Themen. So gaben in der Ausstellung »Information« des Museum of Modern Art in New York 1970 insgesamt 37.129 Besucher ihre Stimme ab auf die Frage: »Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?« Die Ergebnisse der Befragung wurden mit regelmäßiger Aktualisierung in den Ausstellungsräumen ausgehängt.²⁴

Seine Untersuchungen zur sozio-ökonomischen Vernetzung der Kunstinstitutionen setzte Haacke mit den Profilen von Sammlern, Sponsoren, Treuhändern und Mitgliedern des Aufsichtsrats europäischer und amerikanischer Museen fort. Mit

zumeist aus photographischen Bildreproduktionen und Texten bestehende Material-sammlungen erstellte er Portraits von prominenten Einzelpersonen oder Konzernen, die deren finanzielle Aktivitäten, als Voraussetzung des kunstbezogenen Engagements, veranschaulichten.²⁵

Huysen bezieht in der Untersuchung zur postmodernen Musealisierungstendenz kritische Ansätze der Neo-Avantgarde, für die hier Broodthaers und Haacke beispielhaft genannt wurden, mit ein, spricht sich aber für eine gewandelte Haltung kulturellen Archiven gegenüber aus. Er stellt eine Position vor, die den Veränderungen des Umgangs mit Sammlungen Rechnung trägt, ihrer größeren Offenheit und Flexibilität also, die in dem heutigen regen Betrieb von Wechselausstellungen und der Ausleihe von Objekten begründet liege.²⁶ Das Museum entwickle sich – auch als Folge der an ihm geübten Kritik – in den 90er Jahren von einem zur Außenwelt hin abgeschlossenen Schatzhaus verwahrter Objekte zu einer Bühne für ein zudem breiter gewordenes Publikum.²⁷ Mit einer positiven Bewertung dieser Entwicklung propagiert Huysen abschließend die Definition des Museums im Sinne eines Ortes der kulturellen Befragung und der Verhandlung.²⁸ Die mit dem Begriff der »Kulturgesellschaft« arbeitende Museumstheorie, in der kulturelle Aktivität die Rolle sozialisierender Tätigkeit übernimmt, ist solchem Appell eingeschrieben.²⁹

Huysen führt die Vorstellung vom kulturellen Archiv als »hybridem Ort«, als einer Austragungs-Plattform für diskursive Prozesse ein.³⁰ Hier klingt die kontinuierliche Infragestellung der eigenen Praktiken und Rollen als integrierter Bestandteil der Arbeitsweise eines Museums an, die Michael Fehr als Möglichkeit der Beobachtung der Konstituierung von Systemen, in denen der Beobachter sich als Beobachter erfahren kann, beschreibt.³¹ Einbegriffen ist aber auch eine Verschiebung der im Museum eingenommenen Positionen, die im Mittelpunkt der museologischen Untersuchung von Eileen Hooper-Greenhill steht. Für die zeitgenössische Sammlung sieht sie die Möglichkeit, daß »lehrende« und »lernende« Subjekte gleichberechtigte Machtbefugnisse besitzen, Rezipienten verstärkt auch als Partizipanten auftreten.³² Nur so sei die Voraussetzung gegeben, anstelle nur einer einzigen Erzählung, die ihre historische Spezifik nicht erkennen lassen und Wandel ausschließe, kulturelle Archive für die stets neue Re-Konstruktion von Bedeutungen offen zu halten.³³

Auf einen selbstkritischen Umgang mit der eigenen Praxis zielen in Entsprechung zur Museologie auch Ansätze der kunsthistorischen Disziplin. In »Rethinking Art History« verweist Donald Preziosi, um nur ein Beispiel zu nennen, darauf, daß der Umgang der Kunstgeschichte mit den, wie er schreibt, »anamorphischen Archiven« zwar eine Vielzahl von Perspektiven zulasse, in denen das Subjekt migratorisch auftrete, daß sie aber Reflexionen über die Operationen, die solche Perspektiven definieren und abgrenzen, vermissen lasse.³⁴ Eine Anlehnung der Disziplin an die zeitgenössische künstlerische Praxis, 1995 etwa von Stefan Germer propagiert, ist auf eben diese »Überprüfung der eigenen Denkgewohnheiten«³⁵ im Sinne einer »institutionellen Kritik« gerichtet.

Vor diesem Hintergrund argumentiert 1996 auch Hal Foster, wenn er darauf verweist, daß Haackes Vorgehen zwar soziale Autorität befrage, nicht aber soziologische.³⁶ In Berufung auf Bourdieu plädiert Foster statt dessen für einen selbstreflexiven Umgang mit der eigenen Untersuchungskultur, um dem Untersuchungsgegenstand gegenüber nicht erneut Autorität aufzubauen.³⁷ Er reflektiert einen Wandel institutionskritischer Ansätze in den 90er Jahren im Hinblick auf die Definition eines

»Ortes«. Ist für die 60er eine räumliche Auffassung, die die traditionellen Orte der Kunst, das Atelier, die Galerie, das Museum meint, charakteristisch, so zeichnet die Praktiken der 90er Jahre ein erweiterter Ortsbegriff im Sinne von diskursiven Netzwerken aus.³⁸

Aspekte der Ausrichtung auf Diskurse im Umgang mit Archiven bietet bereits die Praxis Marcel Duchamps. Seine »Boîte à valise« von 1941 ist nichts anderes, als die eigene Musealisierung zu Lebzeiten. Zusammengestellt sind Farbabbildungen, Photographien und Miniatur-Repliken einer großen Zahl seiner Werke, – die Ready-mades, das »Große Glas« und der »Akt die Treppe heruntersteigend« mit eingeschlossen. Unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext und Charakter bedient sich Duchamp eines Archivs visueller Materialien, schafft, Sekulas Verständnis vom »clearing house« entsprechend, die Möglichkeit zur Bedeutungsum- und überschreibung. Als Autor und Archivverwalter behält er jedoch bedeutungszuweisende Autorität, tritt mithin zugleich als Subjekt und Objekt des um ihn geführten Diskurses auf. Der Kontext seiner Aktivitäten im Kunstfeld – die Förderung seiner eigenen Arbeiten und der seiner Freunde durch Beiträge zu Katalogen und Büchern, Teilnahme an Filmen befreundeter Künstler, Jurymitgliedschaft und Selbstdarstellungsstrategien – zeigt, folgt man der Argumentation von Amelia Jones, diskurslenkende Macht als bestimmende Ausrichtung der Praxis Duchamps.³⁹

Es ist die künstlerisch angeeignete Autorität des Sammlers, die die 1995 geführte Kontroverse um eine große Sammlung zeitgenössischer Kunst begründete. Der Aachener Photograph Wilhelm Schürmann hatte eine umfangreiche Kollektion aktueller künstlerischer – vielfach archivbezogener – Positionen zusammengetragen, deren spezifischer und konsequenter Charakter ihm eine Monopolstellung im zeitgenössischen Sammlungsumfeld verlieh. Entsprechend folgten Ausstellungen in Aachen, Hamburg und München, für die der Sammler die Entscheidungsgewalt über die jeweilige Konstellation und das ästhetische Erscheinungsbild innehatte. Zudem gab Schürmann in zahlreichen Vorträgen Auskunft über seine sammlerische Tätigkeit.⁴⁰ Der von Stefan Germer formulierte Vorwurf, er geriere sich durch sein Verhalten als »Überkünstler«, zielte letztlich auf die diskursrelevante Macht, die der Sammler, als Besitzer und Mobilisator seines Archivs, gewonnen hatte und die ihm von Seiten anderer Mitglieder der Diskursgemeinschaft streitig gemacht wurde.⁴¹

Die Debatte ist für den hier behandelten Zusammenhang insofern von Bedeutung, verweist sie doch auf die aktuelle, durch »institutionelle Kritik« sowie durch feministische und postkoloniale Theorie geförderte Sensibilisierung gegenüber den Ausschlußmechanismen diskursiver Praktiken.

Unter den archivbezogenen Arbeitsweisen zeitgenössischer Kunst, die der theoretischen Entwicklung Rechnung tragen, sei im vorliegenden Zusammenhang besonders die Arbeit von Renée Green hervorgehoben. In ihrem Mittelpunkt stehen Fragen nach der Konstituierung des Subjekts und zum Fluß kultureller Güter und Informationen. Die Materialsammlungen verfolgen Prozesse der Akkumulation, Distribution und Bedeutungskonstruktion, in denen Green auch als Partizipantin auftritt, selbst akkumuliert, distribuiert und Bedeutungen konstruiert. Sie entwickelt eigene migratorische Aktivität, um sich in wechselnden Orten und Kontexten durch unterschiedliche Rollen und Perspektiven stets neu zu positionieren. Austragungsorte und -modi sind neben Ausstellungen in kunstinstitutionellen Räumen auch Zeitschriftenartikel, Text- oder Bildbeiträge zu Publikationen, Buch-, CD-ROM- und In-

ternet-Projekte oder die Organisation von Symposien. Entsprechend nehmen »After the Ten Thousand Things« (1994) und »Certain Miscellanies Some Documents« (1996), die mit der Bezeichnung Katalog nur unzureichend umschrieben sind, den Charakter von Archiven an.⁴² In ihnen finden sich unterschiedlichste Materialeinheiten vereint: Sequenzen eigener Photographien, und anderem zu privaten oder nicht institutionellen Objektsammlungen; dokumentarische Ausschnitte aus verschiedenen ihrer Projekten; Listen unterschiedlicher Informationsmaterialien; Texte, die Green zu den Projekten, sowohl vorbereitend, als auch begleitend oder retrospektiv reflektierend, verfaßte; Briefwechsel, Gespräche und Interviews; Textpassagen von AutorInnen, die den Ansätzen der Post-Colonial, der Cultural und der Gender Studies verpflichtet sind. Beide Bücher bilden Prozesse der von verschiedener Seite vorgenommenen Bedeutungszuweisungen ebenso ab, wie sie neue Prozesse anregen. Die synchrone Präsentation verzeichnet Bezugssysteme zwischen den einzelnen Projekten Greens, verschleiert dafür den Prozeß ihrer Genese. Sie entspricht wiederum dem Charakter der Materialzusammenstellung in einzelnen Projekten, wie etwa dem »Import/ Export Funk Office« (1993), dessen Einbettung in die Praxis Greens dann die Entwicklungsschritte deutlich werden läßt.

»Import/Export Funk Office« beschäftigte sich am Beispiel der Hip-Hop Kultur mit dem Informationsaustausch zwischen Amerika und Europa wie auch inner-amerikanisch zwischen West- und Ostküste. Zum Ausgangspunkt wählte Green das Archiv des deutschen Musik- und Kulturkritikers Diedrich Diederichsen. In der Installation werden Sammlungen, – von Platten, Büchern, Photographien – verglichen, neue Sammlungen werden erstellt, – von Videobändern, Musikkassetten, Begriffen und wieder Photographien. Für die Ausstellungsbesucher waren sie frei zugänglich und nutzbar. Mit Auftakt in Köln, wanderte das Archiv von New York nach Los Angeles, wobei sich das gezeigte Material von Station zu Station dem jeweiligen diskursiven Kontext entsprechend neu formierte.⁴³ Erfahrungen mit dem Projekt flossen 1994 in das von Green initiierte interdisziplinäre und -professionelle Symposium »Negotiation in the »Contact Zone« ein⁴⁴, eine spätere gemeinsame Reise mit Diederichsen nach Spanien verfolgte die Hip-Hop Kultur im innereuropäischen Zusammenhang. Ästhetische und vermittelnde Strategien aus diesem und anderen Projekten integrierte Green in eine Neu-Präsentation 1996, die durch eine digitale, in Kooperation mit Studierenden und WissenschaftlerInnen erstellte CD-ROM-Version des Materials ergänzt wurde. Außerdem bot sich den Besuchern mit einer Internet-Fassung die Möglichkeit nicht nur zu Neu-Verknüpfungen, sondern auch zur Ergänzung und Kommentierung.⁴⁵ Während der Arbeit an der CD-ROM setzte sich Green in einem Zeitschriftenbeitrag mit Möglichkeiten und Bedingungen digitaler Mediennutzung auseinander und thematisierte schließlich 1996 in einem Interview die unterschiedlichen Rollen und Positionen, die sie in ihrer Praxis einnimmt.⁴⁶

Für die kritische Auseinandersetzung mit der wissens- und diskurskonstituierenden Macht, die Archiven im Informationsaustausch zu kommt, steht die Arbeit Renée Greens insofern stellvertretend, als sie der fixierenden und regulierenden Autorität die Offenheit und Prozeßqualität von Rahmensetzungen, Ordnungs- und Klassifikationsstrukturen entgegensetzt. In Greens Analysen vollzieht sie ein »cross-over« zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Methoden. Sie übernimmt Rollen, die sich mit denen etwa von Kuratoren oder Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen – vorübergehend – überschneiden, diese aber auch integrieren. Ge-

meinsam mit anderen Professionellen des Kunstfeldes versteht sie sich als Partizipierende an diskursiven Prozessen.⁴⁷ Die Rezipienten werden als Nutzer zu Teilnehmern, wenn sie nicht, so sie an der Weiterentwicklung des Archivs teilhaben, in der Rolle von Co-Produzenten auftreten. Die Institution setzt dabei die Rahmenbedingungen für die Realisierung der Projekte, stellt aber nur einen unter vielen möglichen Austragungsorten dar. Vagabundierend öffnet sich das Archiv ebenso gegenüber dem Außenraum wie für unterschiedliche Publika. Gesammeltes führt nicht ein Leben nach dem Tod, sondern steht für kontinuierliches Neubeginnen. Nach der Publikation eines Buch, nach der Auflistung von Dingen am Ende des Lebens und am Ende eines Buches, heißt es bei Green, nach der Akkumulation von Leben oder nach der Akkumulation von Dingen sei man stets wieder am Anfang.⁴⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ausstellungsprojekte wie »Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst«, Haus der Kunst, München et al. 1997 (Ausst.Kat. hg. v. Ingrid Schaffner und Matthias Winzen); »Collected«, (Koordination The Photographer's Gallery, Kurator Neil Cummings), London 1997; »Archiv X«, Offenes Kulturhaus Linz 1998.
- 2 Vgl. Allan Sekula: Reading an Archive, in: Brian Wallis (Hg.): Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists, New York/ Cambridge, Mass./ London 1987 (1993), (Auszug aus ders.: Photography between Labour and Capital, in: Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968, Halifax 1983), S. 117.
- 3 Vgl. Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt/M. 1982, S. 271.
- 4 Vgl. Sekula (1987), s. Anm. 2, S. 116. Zu Sekulas archivarischer photographischer Praxis vgl. Benjamin Buchloh: Allan Sekula: Photography Between Discourse and Document, in: Fish Story. Allan Sekula, Ausst. Kat. Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam et al. 1995, S. 189-200.
- 5 Vgl. ebd., S. 118-119.
- 6 Vgl. Ute Meta Bauer (Hg.): meta 3. Atlanten und Archive, Stuttgart 1994, S. 63-77.
- 7 Vgl. Neil Cummings/ Marysia Lewandowska: Browse, Publikation als Teil der Ausstellung »Collected«, s. Anm. 1, sowie Neil Cummings: Everything, in: Art & Design, Nr. 52, 1997, S. 12-17.
- 8 Zum Einwand, daß die Präsentation die Ob-

jekte zwar aus ihrem Funktions- und Verwertungszusammenhang herauslöse, damit aber eher die Aufforderung zum sorglosen Konsum, als zu einer kritischen Stellungnahme verbinde, vgl. Simon Ford: Der Unterschied zwischen Kunst und Werbung, in: Texte zur Kunst, Sept.1997, 7, Nr. 27, S. 122.

- 9 Vgl. Bauer (1994), s. Anm. 6, S. 40-47.
- 10 Vgl. Art & Design, Nr. 52, 1997, S. 91.
- 11 Vgl. Sekula (1987), s. Anm. 2, S. 119, 121.
- 12 Kritik an der Nutzung photographischen Materials üben in den frühen 70er Jahren etwa John Baldessari und Douglas Huebler. Zu einer Beschreibung einzelner Arbeiten vgl. Amy Goldin: The Post-Perceptual Portrait, in: Art in America, Jan./ Feb. 1975, 63, Nr. 1, S. 81. Die bislang umfassendste Untersuchung zur Vereinnahmung des Mediums durch Institutionen lieferte John Tagg: The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, Amherst 1988.
- 13 Zur Bedeutung der Photographie für die Kunstgeschichte vgl. Donald Preziosi: Re-thinking Art History. Meditations on a Coy Science, New Haven/ London 1989, S. 72.
- 14 Vgl. Tony Bennett: The Birth of the Museum. History, theory, politics, London/ New York 1995, S. 164. Bennetts Argument zielt, in Berufung auf Bourdieu, weniger auf die in Museen herrschenden Verhältnisse, als auf ihr Verhältnis zum Publikum. Er propagiert einen sorgfältigen Umgang mit diskursiven Formen und pädagogischen Mitteln, der dem Museum einen

- breiteren Rezipientenkreis erschließen könne. Vgl. ebd. S. 164-173.
- 15 Vgl. Andreas Huyssen: *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York/ London 1995, S. 14. Für den Begriff der »Musealisierung« beruft sich Huyssen auf Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990.
- 16 Das Projekt ist abgebildet in: *Artforum*, Nov. 1996, 35, Nr. 3, S. 70-73.
- 17 Vgl. die Aufsätze von Boris Groys: *Das Museum im Zeitalter der Medien; Logik der Sammlung; Sammeln und gesammelt werden*, in ders.: *Die Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/ Wien 1997, S. 7-24, 25-45, 46-62, bes. S. 9, 10, 33, 55. Zur Museumsdefinition von Groys vgl. auch Beatrice von Bismarck: *Ort des Handelns, Handels und Verhandels. Funktionale Bestimmungen des Museums in den 90er Jahren*, in: Diethelm Stoller, Klaus Werner, Jan Winkelmann (Hg.): *OUMEURT 3. TESTOO MUSTER MESSE*, Leipzig 1997, S. 161-167.
- 18 Vgl. Walter Grasskamp: *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981; Douglas Crimp: *Über die Ruinen des Museums*, Basel 1996; Rosalind Krauss: *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums*, in: *Texte zur Kunst*, Juni 1992, 2, Nr. 6, S. 130-145.
- 19 In einem offenen Brief vom 29. Nov. 1968 schrieb Broodthaers rückblickend über diese erste Station des Adler-Museums: »Thema der Abhandlung war die Bestimmung von Kunst (Grandville). Thema der Abhandlung war die Beziehung zwischen der institutionalisierten und der poetischen Gewalt...«. Zitiert nach Ausst. *Kat. Kunstraum München et al.* 1992: Marcel Broodthaers, S. 16.
- 20 Der französische Originaltext lautete: »Ecrire Peindre Copier Figurer Parler Former Rêver Echanger Faire Informer Pouvoir«. Vgl. Crimp (1996), s. Anm. 18, S. 228.
- 21 Marcel Broodthaers, *Offener Brief*, Kassel, Juni 1972. Zitiert nach Crimp (1996), s. Anm. 18, S. 228.
- 22 Vgl. ebd., S. 206.
- 23 Vgl. ebd., S. 216.
- 24 Eine ausführliche Auflistung der verschiedenen Besucherbefragungen findet sich in Brian Wallis (Hg.): *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York/ Cambridge, Mass./ London 1986, S. 76-79, 82-87, 98-105.
- 25 Zu diesen Arbeiten gehören u. a. »Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees« (1974), »Manet-PROJEKT 74« (1974), »Mobilization« (1975), »The Good Will Umbrella« (1976) und »Der Pralinenmeister« (1981).
- 26 Vgl. Huyssen (1995), s. Anm. 15, S. 14.
- 27 Vgl. ebd., S. 20-21.
- 28 Vgl. ebd., S. 35.
- 29 Vgl. ebd., S. 32.
- 30 Vgl. ebd., S. 15.
- 31 Vgl. Michael Fehr: *Understanding Museums. Ein Vorschlag: Das Museum als autopoietisches System*, in: Michael Fehr, Clemens Krümmel, Markus Müller (Hg.): *Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien*, Köln 1995, S. 20.
- 32 Vgl. Eilean Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*, London/ New York 1992 (1995), S. 214. Zu einer Beschreibung partizipatorischer Besucheraktivitäten vgl. ebd., S. 210-211.
- 33 Vgl. ebd., S. 8, 215.
- 34 Vgl. Preziosi (1989), s. Anm. 13, S. 77.
- 35 Vgl. Stefan Germer: *Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire*, in: Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, München 1995, S. 148.
- 36 Vgl. Hal Foster: *The Return of the Real*, Cambridge, Mass./ London 1996, S. 185.
- 37 Vgl. ebd., S. 190.
- 38 Vgl. ebd., S. 25, 184. Ohne gesondert genannt zu werden, reflektiert Fosters Charakterisierung des Wandels ortsspezifischer Ansätze die Definition aktueller Positionen, die James Meyer mit den Begriffen des »erweiterten« oder »funktionalen« Orts vorgestellt hat. Vgl. James Meyer: *What Happened to the Institutional Critique?*, in: *Ausst. Kat. American Fine Arts Co./ Paula Cooper Gallery, New York 1993*, o. S. Wiederabgedruckt in gekürzter Fassung in Peter Weibel (Hg.): *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Köln 1994, S. 239-256; James

- Meyer: Der funktionale Ort, in: Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich 1995: Platzwechsel. Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller, S. 24-38.
- 39 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel »The Living Author-Function: Duchamp's Authority« in Amelia Jones: Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp, Cambridge/ New York/ Melbourne 1994, S. 63-109.
- 40 Vgl. dazu die unterschiedlichen Präsentationsformen, die für die Kataloge der Sammlungsausstellungen in Hamburg und München gewählt wurden: Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg 1994: temporary translation(s). Sammlung Schürmann – Kunst der Gegenwart und Fotografie; Ausst. Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1995: Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung.
- 41 Vgl. Stefan Germer: Unter Geiern. Kontext-Kunst im Kontext, in: Texte zur Kunst, Aug. 1995, 5, Nr. 19, S. 92-93.
- 42 Vgl. Renée Green: After the Ten Thousand Things/ Na de tien duizend Dingen, Den Haag 1994; Renée Green: Certain Miscellanies Some Documents, Amsterdam/ Berlin 1996.
- 43 Die Ausstellungsstationen 1993 waren die Galerie Christian Nagel, Köln, The Whitney Museum of American Art, New York und The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
- 44 Das Symposium fand 1994 im Drawing Center, New York, statt.
- 45 Zur CD-ROM-Fassung vgl. Renée Green in Kooperation mit Kunstraum/ Kulturinformatik der Universität Lüneburg: The Digital Import/ Export Funk Office, Lüneburg 1996.
- 46 Vgl. Renée Green: Dropping Science. Art & Technology Revisited, in: Flash Art, Nov.-Dez. 1995, 28, Nr. 185, S. 55-57; Isabell Graw, Renée Green: The Impossibility of Finding a Perfect Balance, Conversation, in: Green (1996), s. Anm. 42, S. 140-149.
- 47 Vor dem Hintergrund dieses Selbstverständnisses kritisiert Green die Position, die Foster in seinem Buch »The Return of the Real« einnimmt, da sie sich nicht als selbstreflexiv, befragbar und kritisierbar ausgibt. Vgl. Renée Green: Der Künstler als Ethnograph?, in: Texte zur Kunst, Sept. 1997, 7, Nr. 27, S. 154.
- 48 Vgl. Green (1994), s. Anm. 42, S. IX.