

stet. Die derart bewirkte Unsicherheit in der aufrechten Haltung kann bald durch einen Blick auf den notwendigerweise durch Kanten (= Linien) begrenzten Sockel behoben werden. Und das belegt die empirisch unwiderlegbare Erkenntnis, dass die räumliche Orientierung nicht nur durch das sensible Werkzeug in beiden Innenohren, sondern auch durch das Sehen konturierter Ordnungen im Raum um einen herum befördert wird. Dass nicht alle Personen, die sich in die linienlose Farbräumlichkeit vorwagen, den optischen Wegfall der Linien zu ertragen vermögen, lässt sich an einer Warntafel außerhalb der Installation ablesen. Diese Tafel teilt mit, wie man sich verhalten möge, um keinen Sturz zu riskieren oder Schwindel zu erfahren.

So radikal die Versuche sein mögen, Linien mit Visualisierungstechniken außer Kraft zu setzen: Sie scheitern an der Allmacht der Linie, und sei es der Linienvielfalt des eigenen, sehenden Körpers. Für Organismen (und Roboter) mit optischen Apparaten sind Linien eben nicht aus der Welt zu schaffen.

DR. ALEXANDRE MÉTRAUX
ametraux@posteo.ch

Neue Perspektiven auf die Historisierung und den Erhalt von Medienkunst

Yvonne Schweizer
**Flimmern. Bewegtbilder in
 Kunstausstellungen um 1970.**
 München, edition metzel 2018.
 196 S., Ill.
 ISBN 978-3-88960-159-9. € 32,00

Hanna B. Hölling
**Paik's Virtual Archive. Time,
 Change, and Materiality in Media
 Art.** Oakland, University of California
 Press 2017. 248 S., 16 Bildtafeln.
 ISBN 978-0-520-28890-4. \$ 65.00

zunehmend virulenten Themenfelder angesichts der Herausforderungen bei der Erhaltung von Werken der Fluxusbewegung seit den 1960er Jahren: Denn eben jene prozessualen künstlerischen Praktiken, die traditionelle Gattungsgrenzen in situativen Ereignissen zwischen Betrachter*innen und Werk auflösten, führen zu einer Reihe methodischer Umbrüche in der Historisierung und Erhaltung im Spannungsfeld von Immaterialität und Materialität. Dabei stehen nicht nur konservatorische Konventionen der materiellen Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit zur Disposition; die Problematik hat auch theoretische Implikationen für die Frage der Geschichtsschreibung über erhaltene Werke und die Methoden der Archivierung. Zwei jüngere Publikationen leisten grundsätzliche Beiträge zu diesem aktuellen Untersuchungsgegenstand. Yvonne Schweizer *Flimmern. Bewegtbilder in Kunstausstellungen um 1970* ist eine kunsthistorische Analyse der Anfänge der Präsentation von Video-, Film- und Fernseharbeiten im Ausstellungskontext. Hanna Höllings *Paik's Virtual Archive. Time, Change, and*

Wie lassen sich medial konstituierte Erfahrungssituationen historisieren und welche Konsequenzen ergeben sich für die Erhaltung von Medienkunst, wenn Werk und Ausstellung ineinander fallen? Besonders deutlich werden diese

Materiality in Media Art problematisiert aus einer restauratorisch-kuratorischen Perspektive die Erhaltung eines sich in ständigem Wandel befindlichen Fluxuswerks. Beide Publikationen legen einen Schwerpunkt auf das multimediale Werk von Nam June Paik, nehmen dabei jedoch unterschiedliche Perspektiven ein.

Schweizers Einleitung beginnt ungewöhnlich und gleichzeitig programmatisch mit einem narrativen Vorspann eines fiktiven Ausstellungsbesuchs. Der/die Leser*in folgt der Bewegung und den Blicken der Figur ULI und kann so zwei unterschiedliche Ausstellungssituationen nachvollziehen. Während in der Schau „Nam June Paik. Exposition of Music. Electronic Television“ 1963 in der Galerie Parnass in Wuppertal eine Atmosphäre der umfassenden und partizipativen Wahrnehmungsgestaltung evoziert wird, erscheint die Präsentation der Medienkunstwerke bei Paiks Retrospektive im Kölnischen Kunstverein 1976 nüchterner durch museale Inszenierungen wie die Vereinzelung der Apparaturen auf Sockeln. Anschaulich vermittelt Schweizer die inhaltliche Verknüpfung des Verhältnisses von Wahrnehmung und Ausstellungsinszenierung von Bewegtbildern, deren historische Ausdifferenzierung sie im Folgenden nachzeichnet. Dabei reflektiert sie anhand von Film, Fernsehen und Videokunst einerseits die je unterschiedlichen Anforderungen an die Aufführungspraxis und Neukonzeption der Präsentationsmodi angesichts der aufkommenden technischen Apparate, und andererseits den zunehmenden Stellenwert der Bewegtbilder als neues künstlerisches Medium im Kunstbetrieb. Die Arbeit gliedert sich entsprechend in drei Teile, die eine historische Entwicklung implizieren: „Prototyp“ am Beispiel von Paiks bereits erwähnter Ausstellung in der Galerie Parnass 1963, „Pilotserie“ anhand der Ausstellung „Prospect '71: Projection“ 1971 sowie „Produktpalette“ im Kontext der documenta 6 in Kassel 1977. Schweizer erläutert diese Entwicklungen darüber hinaus mit Verweis auf Konzepte von Ereignisräumen bei den historischen Avantgardisten (39ff.). El Lissitzkys „Demonstrationsraum“ oder Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“ ope-

rierten Anfang des 20. Jahrhunderts noch sehr viel stärker im Rahmen der musealen Konventionen, indem sie beispielsweise die räumlichen Mechanismen verkleideten. Vor dem Hintergrund dieser Beispiele wird deutlich, in welcher historischen Kontinuität sich spätere Präsentationsformen bewegten, die etwa Vorführapparaturen versteckten und nach wie vor auf den Rahmen einer Kunstausstellung begrenzt blieben (60ff.).

PRÄSENTATIONSMODI VON BEWEGTBILDERN

Die Inszenierung der Ausstellung als Praxis, beispielsweise durch die öffentliche Wartung der Apparaturen (75ff.), entsprach einem prozessualen Kunstverständnis, das sich von der Vorstellung eines fertigen Kunstobjekts verabschiedete. Apparative Bewegtbilder eigneten sich, wie Schweizer zeigt, dafür besonders, da sie aufgrund ihrer Zeitlichkeit diese Prozesse anschaulich werden ließen (76–78). Kunst als Praxis wurde außerdem durch die Sichtbarkeit von technischem Zubehör wie Kabeln oder der Offenlegung der Mechanik der Apparaturen betont und durchbrach die bisherige Konvention der musealen Präsentation des Verkleidens und Versteckens. Das Platzen von Zubehör wie Hüllen, Spulen und Film Dosen als Teil des Raumkonzepts und die Einbeziehung von technischem Personal als Referenz auf die Vorführpraxis unterstrichen darüber hinaus die Handhabung der Medien: „Video und Film wurden als zwei Medien sichtbar gemacht, die stets im Ausstellungsraum zum Vollzug gebracht werden.“ (81) Diese Entwicklung vollzog sich, so Schweizer, innerhalb des weiteren Kontextes eines sich verändernden Kunstverständnisses der 1970er Jahre im Blick auf Prozesse, Praktiken und Zeitlichkeiten, und filmische Arbeiten gaben zentrale Impulse für ein neues Raumverständnis. Schweizer zeigt den Stellenwert der in diesem Kontext bislang kaum diskutierten Bewegtbilder auf.

Anhand eingehender Analysen der Displaymodi, etwa am Beispiel der Ausstellung „Prospect '71: Projection“ in der Kunsthalle Düsseldorf 1971, erläutert sie die Zielrichtungen der experi-

mentellen Vermittlungsversuche an der Schnittstelle von Film, Video und Fotografie. Die Serialität einer offenen Raumanlage etwa implizierte eine Erprobung geeigneter Raumkonzepte für das institutionelle Ausstellungswesen (111). Zunehmend gewann durch den Einsatz von Abspielmedien auch die Temporalität einer Ausstellung an Bedeutung. Die Präsentation erfuhr etwa eine stärkere Betonung der Aufführungsstruktur durch eine zeitliche Programmierung mit Ablaufplan und Abspielzeiten.

Den Einsatz von Bewegtbildern verfolgt Schweizer am Beispiel der documenta-Ausstellungen von den Anfängen bis zum Kulminationspunkt bei der documenta 6 1977 (115ff.) und arbeitet dabei die historischen Bezugspunkte der jeweiligen Präsentationen heraus – vom Filmprogramm mit starkem Kinobezug und Rekurs auf die historische Avantgarde über die spätere intermediale Erweiterung und experimentellen Aufführungsorte im Sinne des „Expanded Cinema“ bis zur Verschiebung der Aufmerksamkeit für Bewegtbilder vom Rand des Kunstgeschehens ins Zentrum der Ausstellungen und schließlich einer Zuspitzung bei der sogenannten Medien-documenta 6, die alle Gattungen gleichwertig präsentieren wollte. Hier zeigt Schweizer überzeugend, dass sich nach den zuvor studioartigen, experimentelleren Präsentationsversuchen eine Form etablierte, die sich stark an den musealen Idealen der „Verstetigung, Standardisierung und Historisierung“ (147) orientierte (vgl. jüngst Ursula Frohne/Lilian Haberer/Annette Urban [Hg.], *Display und Dispositiv: Ästhetische Ordnungen*, Paderborn 2018). Zum Erfolg der Videoabteilung als zentraler Sektion der documenta 6 trug nicht zuletzt der Kurator Wulf Herzogenrath bei, der die Etablierung von Präsentationsformen wie Videoinstallation, Videoskulptur oder Videothek forcierte. Durch die anschauliche Aufbereitung der räumlichen Inszenierung der Videoabteilung und mittels Präsentationsmodi der Normierung, durch das Verstecken der Technik, die chronologische Narration und das Herausgreifen einzelner Werke als stellvertretend für den historischen Kontext wird das spätere Narrativ der „Gründungsmythen der

Videokunstgeschichte“ (151) als eine kuratorische Setzung nachvollziehbar.

Die Inszenierung der neuartigen Technik als potenziell dauerhaft abspielbar und leicht konsumierbar sollte deutlich machen, so Schweizer, dass „Videokunst [...] – so die implizite Botschaft – museumsreif geworden“ war (147). Die Musealisierungstendenz zielte auf die Akzeptanz und Anerkennung der neuen Medien. Dafür rücken, so zeigt Schweizer in ihrer Analyse des Displays der d6, die Spuren des Produktions- und Herstellungsprozesses in den Hintergrund bzw. werden eskamotiert. Waren also zunächst die musealen Konventionen der 1970er Jahre angesichts der prozessualen Kunstpraktiken herausgefordert (87ff.), so wird in einem zweiten Strang parallel sichtbar, wie früh sich wiederum erste eigene Konventionen für die Präsentation von Bewegtbildern entwickelten, die sich heute auf die „Black Box“-Präsentation und die kinematographische Installation kanonisch verengt haben (110).

METHODISCHE HERAUSFORDERUNGEN DURCH DAS FLÜCHTIGE

Schweizers Ausführungen zur Entwicklung der Ausstellungskonventionen zeigen den überraschend kurzen Verlauf einer anfangs noch schauplatzoffenen Praxis hin zur früh aufkommenden Verstetigung und Einfügung in bestehende Displaykonventionen. Die Stärke von Schweizers Analyse besteht darin, die Genese der sich wandelnden Präsentationsmodi präzise herauszuarbeiten und aufzuzeigen, dass sich in der ersten Dekade der Einbeziehung von Bewegtbildern in Ausstellungen ein Modus der Präsentation entwickelte, der durchaus bewusst auf die Möglichkeit einer Musealisierung abzielte. Schweizer revidiert dabei die vereinfachte Lesart, dass sich Medienkunst gattungsspezifisch einer Skulpturalisierung entzog, indem sie konventionelle Präsentationsmodi unterließ. Stattdessen zeigt sie, wie bewusst derartige Konventionen und Klassifikationen in den Anfängen der Medienkunst bedient wurden, um eine Akzeptanz der

neuen Praktiken im institutionellen Rahmen zu fördern. Deutlich wird die Vielschichtigkeit: Radikalität eines künstlerischen Konzepts einerseits, die historische Tendenz zur Musealisierung in den 1970er Jahren andererseits, als Bewegtbilder in der Kunst bereits allgemein akzeptiert waren.

Basierend auf umfangreichem Quellenmaterial, darunter unveröffentlichte Archivalien, gibt Schweizers Analyse angesichts der disparaten Archivbestände der verschiedenen Institutionen nicht zuletzt einen Einblick in die methodischen Herausforderungen, vor denen kunstgeschichtliche Analysen historischer Ausstellungssituationen stehen. Erhellend ist die Untersuchung insbesondere dort, wo sie einen Beitrag zur grundsätzlichen Problematik leistet, wie historische Präsentationsmodi in ihrer Wechselwirkung mit dem Werk untersucht werden können und das Wissen davon zugänglich gemacht werden kann. Die Publikation steht u. a. im Kontext des wachsenden Forschungsinteresses an Ausstellungsgeschichte und Untersuchungen zum Verhältnis von Werk und Präsentation, wie sie jüngst etwa Fiona McGovern ausführlich gezeigt hat (*Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld 2016).

Aus der Notwendigkeit, die Präsentationshistorie und die damit einhergehenden institutionellen Bedingungen bei der Werkanalyse einzu beziehen, erwächst unmittelbar das Dilemma, dass das jeweilige historische Setting selbst nicht ‚betreten‘, sondern lediglich über Sekundärquellen rezipiert werden kann. Schweizer sensibilisiert von Beginn an für diese Problemstellung zwischen statischer Fotodokumentation und sinnlicher Erfahrung und stellt die Frage: „Wie lässt sich eine Ausstellung im Nachhinein analysieren, die sich im Vollzug manifestiert, und damit höchst flüchtig ist?“ (34) Kennzeichnend gemacht als eine hypothetische Rekonstruktion eines sinnlichen Erlebnisses sucht Schweizer in ihrer Analyse olfaktorische, akustische und optische Effek-

te zu vermitteln. Auch das erzählerische Hineinversetzen in den räumlichen Nachvollzug verweist auf die Problematik der lediglich fragmentierten Dokumentation von Zeiterfahrung bei diesem Forschungsthema. Schweizers Beitrag zu diesen Methodenfragen ist aufschlussreich, da sie die Vorgehensweise der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung reflektiert und die Methode, Ausstellungsgeschichte lediglich über Dokumentationen analysieren zu wollen, problematisiert. Zugespitzt stellt sich dieses Problem insbesondere bei Paiks seinem performativen Kunstverständnis entsprechenden Musikausstellungen, die durch den Einsatz zeitbasierter Medien auf eine multisensorische Erfahrung abzielen – und für deren Dokumentation sich das bislang eingesetzte fotografische Medium als defizitär erwies (35). Die überproportionale Präsenz dieser Dokumentationsform führt in der Kunst-historiographie zu einer einseitigen Rezeption und Untersuchung dieser Ausstellungen auf der visuellen Ebene und unterstützt, so Schweizers Argument, eine weiterhin primär objektbasierte Ausstellungsrezeption.

PROZESS VERSUS DAUERHAFTIGKEIT

Folgenreich holte die Inkaufnahme der Skulpturalisierung die Medienkunstwerke in den letzten Jahrzehnten im Bemühen um ihre Erhaltung wieder ein. Ein konkretes Beispiel für die Diskrepanz zwischen künstlerischer und restauratorischer Positionierung ist David Lamelas „Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio“, eine interaktive Medieninstallation, die erstmals während der Venedig Biennale 1968 gezeigt wurde und bei der aktuelle Nachrichten aus dem Vietnamkrieg verlesen wurden. Als das Museum of Modern Art in New York diese Arbeit, von der lediglich eine Fotodokumentation existierte, 2015 rekonstruieren wollte, zeigten sich die unterschiedlichen Vorgehensweisen im Hinblick auf den Erhalt eines solchen Werks. Während Lamelas zunächst selbst via Ebay versuchte, die Raumausstattung in Anlehnung an das historische Design zu ersteigern, schlug die Institution den entgegengesetz-

ten Weg ein: Aufgrund des nicht mehr aufzutreibenden identischen Originalmobiliars reproduzierte sie ausgehend von der fotografischen Vorlage dieses möglichst exakt. So wurde aus einem Alltagsgegenstand wie einem Telefonhörer ein aufwendig nachgeformtes und neu gegossenes Objekt. Das in den 1960er Jahren tagesaktuelle performative Medienwerk wurde durch die Rekonstruktion zum statischen Objekt. Das Museum produzierte gewissermaßen seine eigene Version, die in seinem institutionellen Rahmen handhabbar erschien. Die Konservatorin des MoMA warf bei der Tagung „Media in Transition“ (Tate Modern, 2015) schließlich selbst die Frage auf, ob das Werk denn überhaupt noch richtig in ihrem Department für Medienkunst platziert sei oder nicht besser von jetzt an durch die Kolleg*innen der Skulpturenrestaurierung betreut werden sollte. Dieses Beispiel wird hier nicht angeführt, um das restauratorische Vorgehen zu verurteilen, sondern um die Abhängigkeit eines Werks und seiner Erhaltungsgeschichte von institutionellen Werterahmen sowie die sich daraus ergebenden Dilemmata zwischen klassischen Bewahrungskonventionen und prozesshaften Werkkonzepten anzudeuten. Bemerkenswert an diesem Fall ist die Offenheit, mit der sowohl die Konservatorin als auch der Künstler diese Problematik öffentlich thematisierten und dabei auch Ambivalenzen und Probleme der gewählten Lösung publik machten.

Schweizers Formulierung bezüglich der künstlerischen Konzepte um die 1970er Jahre – „Kurzum: Nicht das Objekt stand im Vordergrund, sondern das Wissen um seine Veränderlichkeit“ (45) – kehrte sich im Zuge der Konservierung von Medienkunst oftmals um: Nicht das Wissen um seine Veränderlichkeit, sondern das Objekt selbst stand im Vordergrund. Seine statische Präsentation entsprach scheinbar der institutionellen Konvention einer unveränderlichen, auf materielle Intaktheit abzielenden Bewahrung, und zentrale Aspekte der Prozesshaftigkeit wurden nicht in Erhaltungskonzepten einbezogen. Dabei hatten gerade Fluxuskünstler wie George Brecht ausdrücklich die Modifikation ihrer Wer-

ke befürwortet: „It is within the spirit of the work that (as in life in general) parts may be lost, broken, spilled, stolen, replaced, contributed, soiled, cleaned, constructed, destroyed [...]. How shall an exhibitor cope with this? First, by relaxing. [...] Everyone will do what it is appropriate for him to do. No catastrophes are possible“ (George Brecht, 1960, zit. n. Schweizer, 45).

Doch in jüngster Zeit wandelt sich angesichts dieser künstlerischen Konzepte das Verständnis von Restaurierung von Medienkunst sowohl praktisch als auch theoretisch, wie Hanna Höllings Analyse zeigt. Ihre Einleitung beginnt mit einem dramatischen Zwischenfall: Nam June Paiks Installation *Canopus* (1989) fällt 2008 von der Wand des ZKM | Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe, an dem Hölling zu diesem Zeitpunkt Konservatorin ist. Der Schaden mag den Ausgangspunkt für ihre Überlegungen gebildet haben, doch in der Folge problematisiert sie grundsätzlich die Tradition der materiellen Bewahrung eines unveränderlichen physischen Zustands bei Paiks Fluxuswerken. Im Nachklang zu diesem krisenhaften Moment steckt Hölling ein Feld ab, das nicht nur die unmittelbare konservatorische Herausforderung angesichts des Schadensfalls reflektiert, sondern sich auf theoretische und ethische Implikationen erhaltenden Handelns im Spannungsfeld von Material und Konzept von Medienkunst ausweitet. Anhand ausgewählter Werke Nam June Paiks erläutert Hölling deren Ausstellungsgeschichte sowohl in technischer als auch kunsthistorischer Perspektive. Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert („Concept and Materiality“, „Time and Changeability“ und „Archive and Identity“). Dabei wird deutlich, dass die materielle Ausprägung des jeweiligen Konzepts bei jeder neu erfolgenden Präsentation potenziell unendlich vielfältig sein kann. Medienkunst, so Hölling, unterliege durch ihre Erhaltung einem „cyclical principle of multimedia installations, which dematerialize and rematerialize a process that marks their different phases“ (10). In der Folge stehen restauratorische Konventionen der materiellen Unveränderlichkeit und Dauerhaftigkeit zur Disposition, und Höllings Argumen-

tation entwickelt sich mit Blick auf die zentrale Frage: „How much can an artwork change while maintaining its identity?“ (29)

NEUE ANSÄTZE IN DER ARCHIVIERUNG

Sie argumentiert in der Folge für ein anderes Verständnis von Zeitlichkeit und Veränderung multimedialer Installationen. Hölling zielt mit ihren Ausführungen auf die Erweiterung einer rein naturwissenschaftlich ausgerichteten Konservierung ab. Um diese grundlegende Veränderung zu verdeutlichen, erläutert sie sowohl historische Positionen der traditionellen Konservierungstheorie technischer Ausprägung als auch stärker sozialwissenschaftliche Tendenzen der jüngeren Theoriebildung in der Restaurierung (vgl. u. a. Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005). Durch die gesamte Argumentation zieht sich das Plädoyer für die notwendige Reflexion über die Rolle der Restaurierung bei der Analyse von Medienkunstwerken, denn ein Werk werde im Kontext seiner Erhaltung konzeptualisiert, so Hölling, „as a product of a conservator's intentional activity“ (ebd.). Dass sich diese Auseinandersetzung nicht nur in der Restaurierung vollzieht, sondern stärker am Übergang zum Kuratorischen verortet werden muss, wie Hölling fordert, überzeugt angesichts von Werken, die eng an ihre jeweilige Präsentation gebunden sind.

Die Untersuchung legt Medienkunstwerke im Verlauf ihrer Erhaltung als relationale Gefüge offen, die zeitlich migrieren und diesen Prozess gleichsam als eine Sammlung ihrer selbst akkumulieren. Hölling verweist in diesem Zusammenhang auf den Stellenwert des Konservierungsarchivs und beschreibt dieses als „a repository of remnants: leftovers from an artwork's installations, spare parts, replacement materials, and assembly instructions for pieces fabricated by the artist or disassembled in the course of maintenance.“ (144) Dieses Archiv besteht nicht nur aus seinen physischen Bestandteilen, sondern muss durch Interpretationen aktiviert werden. Hölling leitet daraus die Notwendigkeit der Weitergabe des impliziten Wissens ab, wie es zum Beispiel ein ehemaliger Mitarbeiter Paiks besitzt, und betont,

dass dieses Wissen nicht in einem physischen Archiv zu finden sei, sondern in der Erinnerung dieses Mitarbeiters. „[A]ll museum reinstallation practices are based only partly on physical archival documentation; they are completed by knowledge drawn from the nonphysical sphere of the archive.“ (148) In der Folge unterscheidet Hölling zwischen einem physisch real vorhandenen Archiv und einem virtuellen, implizites Wissen umfassenden Archiv, „[...] constituted by subject-oriented tacit knowledge (that is, the knowledge of individuals), memory, nonembodied skills (including the relation between body and mind), competencies, and systems of knowledge; it concerns information that is not formulated in any written instruction. [...] Arche Noah [von Nam June Paik, A. S.] did not exist as a physical object until its reinstallation; it existed instead in the virtual dimension of the archive.“ (149) Sowohl physisches als auch virtuelles Archiv sind – im Sinne Foucaults und anderer – nie vollständig, sondern unterliegen einer ständigen Erweiterung. Der Grad ihrer Komplexität ist abhängig von den Anlässen, zu denen sie aufgegriffen und erneut realisiert werden. Die Werkidentität, so Höllings Vorschlag, entsteht entsprechend erst, wenn physisches Archiv und implizites Wissen zusammenkommen (10).

Schweizers Analyse deckt sich stellenweise mit Höllings Ausführungen, die zeigen, wie die Praxis von Medienkunst einerseits in die institutionellen Konventionen eingebunden wird und andererseits einen Strukturwandel bei den Institutionen hervorrufen kann. Die Untersuchung zeichnet dabei aus, dass sie den aktuellen Wandel nicht nur beschreibt, sondern theoretische Vorschläge unterbreitet, um die sich verändernde Werkidentität einer multimedialen Installation zwischen Lagerung und Präsentation zu fassen. Höllings Buch verschafft darüber hinaus einen grundlegenden Zugang zur aktuellen Debatte innerhalb der zeitgenössischen Restaurierungsdiskussion, die bislang im deutschsprachigen Kontext kaum rezipiert wurde.

In der parallelen Lektüre der beiden Publikationen bestätigt sich, wie lohnend ein engerer Austausch zwischen kunsthistorischer und restauratorischer Forschung wäre, wie ihn beide Publikationen im Ausblick avisieren. Die Untersuchung von Ausstellungsgeschichten würde davon profitieren, über die historische Aufführungspraxis der Künstler*innen hinaus den im institutionellen Kontext seither praktizierten Umgang mit einzubeziehen. Denn, so zeigt Hölling überzeugend, diese Werke werden im Zuge von Erhaltungspraktiken immer wieder neu konstituiert und sind dementsprechend unabgeschlossen. Die kunsthistorische Analyse erfährt durch eine Auseinandersetzung mit der aktuellen restaurierungswissenschaftlichen Theorie zur Ausstellbarkeit historischer Erfahrungssituationen eine grundlegende Erweiterung bezüglich der Prozessualität von Geschichtsschreibung. Die Rezeption von Schweizers Analyse könnte wiederum im Restaurierungsbereich zu einem kritischeren Verständnis der Methoden der Historisierung und des Status der fotografischen Dokumentation führen, die bislang kaum reflektiert wurden. Beide Autorinnen machen überzeugend deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der Historisierung

und Erhaltung von Medienkunst angesichts des technologischen Wandels eine ungemaine Dringlichkeit besitzt. Dafür ist es unerlässlich, einerseits, wie Yvonne Schweizer darlegt, die historischen Präsentationsmodi zu analysieren und andererseits mit Hanna Hölling das Verständnis erhaltener Werke neu zu justieren, um diese an der Schnittstelle von Restaurierung, Kuratieren und Kunstgeschichte vermitteln sowie den Bedeutungszuwachs durch Archivierung anerkennen zu können.

ANNA SCHÄFFLER, M.A.
annaschaeffler@posteo.de