

Julia Fertig

## Die Archivfalle

### Standortbestimmung

Die „Archivologie“ vereint Kulturwissenschaftler und Philosophen, Philologen, Historiker, Archäologen und Archivwissenschaftler in der Frage nach dem Archivcharakter jeglicher kultureller Überlieferung und den damit verbundenen Bedingtheiten. Spätestens mit dem „archival turn“ und der „digitalen Revolution“ schwimmt der Terminus auf der Welle der Aufmerksamkeit ganz oben. Dabei ist der Migrationshintergrund des Konzepts „Archiv“ nicht immer mitgedacht und fast immer fehlt ein Rückbezug oder eine Konkretisierung dessen, was unter „Archiv“ verstanden wird. Der Terminus „Archiv“ hat auf dem Weg durch die Historien und Disziplinen einige Bedeutungsverschiebungen und -erweiterungen erfahren. Er wird heute zunehmend metaphorisch benutzt oder im globalen Sinne als Kulturtechnik und Institution der Gedächtnisbildung aufgefasst, weniger institutionell oder situativ-konkret gedacht.

Der vorliegende Text versucht die Begriffsmigrationen des 'Archivs' zwischen drei Ebenen nachzuzeichnen: a) der modernen Archivwissenschaft bzw. Archivistik, b) der Archivologie (als „Schlüsselbegriff der Wissensgeschichte“<sup>1</sup>, Begriff und Diskurs geprägt vor allem durch Jacques Derrida und den Poststrukturalismus) und c) den archivtheoretischen Selbstreflexionen des Moskauer Konzeptualismus als Beispiel für Archivbegriffe in der Kunst, hier aber ohne auf andere Ästhetisierungen z.B. in Aktionen/Performances, Objekt- oder Installationskunst einzugehen.

Charakteristisch für den archivischen Diskurs oder den „archival turn“ ist, dass er relativ autark in den jeweiligen Disziplinen geführt wird und stark vom „Gedächtnisdiskurs“ abgekoppelt ist. Warum das so ist, soll hier nicht eingehender betrachtet werden, jedoch werde ich versuchen, bei der Betrachtung der Archivbegriffe der jeweiligen Sphäre die Anbindung oder Ablösung von Gedächtnisdiskursen nachzuweisen und zu begründen. Außerdem ist zu beobachten, dass

zwar die Migration des Terminus „Archiv“ in die Künste und Philosophie von der Archivistik und der Archivpraxis ausgegangen ist, dass jedoch innovative Impulse der Neuperspektivierung von Begriff und Funktion des Archivs eher aus den anderen Wissensgebieten und der Kunst kommen, wobei einigen Aspekten die Re-Immigration in die neuen Archivdefinitionen der Archivwissenschaft gelang. Dazu zählen zum Beispiel die unter dem Eindruck der Digitalen Revolution erschaffenen und erprobten Konzepte des „verteilten“ Archivs, welches in Netzzräumen keinem konkreten Ort zugeordnet werden kann und weniger stark hierarchisierenden Prozessen unterworfen ist; aber auch die Tatsache, dass das Archiv mehr und mehr eine Parallelstruktur zum zirkulierenden Wissen geworden ist und seine chronologische Nachgeordnetheit nach und nach ablegt. Die Elemente der Zirkulation und der Gleichzeitigkeit des Archivs in Bezug auf eine ästhetische Praxis sowie der Aspekt der aktiven Nutzung archivischen Materials (Re-Use) wurden in der Archivkunst oder Konzeptkunst schon deutlich früher erprobt<sup>2</sup> und sind über den Umweg der Internetarchive zurück in den Begriffsbildungsprozess der Archivistik eingegangen. Umgekehrt ist es aber häufig so, dass in den Künsten Archivbegriffe konzeptualisiert und ästhetisiert werden, die schon lange nicht mehr dem aktuellen Stand der Diskussion entsprechen und sich in erster Linie am klassisch-preußischen Archivtyp orientieren, geprägt von Bürokratie und behördlicher Provenienz, geprägt von Papierregistraturen, starrer Ordnung und sedimentierten Schichten.<sup>3</sup> Es findet aber nach wie vor kein direkter Austausch zwischen den Wissensgebieten statt und Entwicklungen im jeweils anderen Bereich werden nur beiläufig rezipiert und kommentiert.

Als methodische Innovation der poststrukturalistisch geprägten Archivologie ist also eine Konkretisierung und Pragmatisierung dieses Ansatzes anhand der (als angewandte Disziplin verstandenen) modernen Ar-

chivwissenschaft/Archivistik zu leisten. Die Archivologie hat an einer Anbindung ihrer Archivkonzepte an die moderne Terminologie der Archivistik bisher kein Interesse und arbeitet mit stark metaphorischen Archivbegriffen, anschaulichen Verkürzungen oder veralteten Konzepten. Daher ziehen Publikationen von Philologen und Kunstwissenschaftlern zur „Archivität“ von ästhetischen Werken wiederholt den Unwillen der Archivare auf sich. Denen, die mit Archivbegriffen arbeiten, die nicht von den Archivwissenschaftlern Johannes Papritz oder Angelika Menne-Hauritz abgeleitet sind<sup>4</sup>, wird bestenfalls ironisch-herablassende Aufmerksamkeit des Fachpublikums zuteil.<sup>5</sup> Dabei interessiert sich die Archivwelt durchaus für die Außenwahrnehmung des Berufsstandes, der konkreten Einrichtungen und für die im Umlauf befindlichen Vorstellungen über ein „Archiv“ im Allgemeinen. Es interessiert hingegen weniger, was an kritisch-produktiven Sichtweisen auf Archivmodelle in Kulturwissenschaft, Kunst und Philosophie diskutiert wird, unabhängig davon, ob diese einem Praxistest standhalten. Trotzdem wird in der Archivwissenschaft versucht, mit neuen Definitionen den aktuellen Phänomenen der Virtualität und Gleichzeitigkeit gerecht zu werden, die Arbeitsprozesse im Archiv stehen dabei ebenfalls auf dem Prüfstand.

Von Seiten der Archivare und Archivwissenschaftler wiederum wird peinlich genau darauf geachtet, dass archivarische Diskurse nicht an die wissenschaftliche und politische Öffentlichkeit gelangen. Dafür möchte ich einige Ursachen anführen: Dahinter steht das allgemeine Problem, dass in Medien, Wissenschaft und Gesellschaft ein breiter Archividiskurs geführt wird – ein in Bezug auf die Archivterminologie leider sehr unreflektierter und auch uninteressierter, es existiert oft nur eine verschwommene oder veraltete Vorstellung davon, wie Archive arbeiten. Kaum ein Berufsstand hat so mit Vorurteilen und Assoziationen zu kämpfen, mit politischer Einmischung obendrein. Letztendlich existiert ein Kommunikationsproblem, es klappt ein Widerspruch zwischen der Vorstellung der Allgemeinheit, wie ein Archiv auszusehen und zu funktionieren hat, und den tatsächlichen Verhältnissen in diesen Institutionen. An dieser Stelle ist in den letzten Jahrzehnten viel Vermittlungs- und Aufklärungsarbeit geleistet worden, viele Archive machen hervorragende

Öffentlichkeitsarbeit und sehen diese mittlerweile als eine ihrer zentralen Aufgaben an.<sup>6</sup>

Die gesellschaftliche Ignoranz bewirkt eine Art Trotzreaktion der Archivare, die hoch qualifizierte Maulwurfarbeit abseits vom Rampenlicht leisten, gegenüber den Historikern, die mit dem zur Verfügung gestellten Archivmaterial arbeiten und medienwirksam publizieren, oder gegenüber Philosophen und Kunstwissenschaftlern (Archivologen), die mit wolkigen, metaphorischen Termini arbeiten. An dieser Stelle findet praktisch kein konstruktiver Austausch statt und es flackern immer wieder böse Polemiken auf.<sup>7</sup>

In den letzten Jahren haben außerdem immer wieder Ereignisse, Skandale und Enthüllungen die Medienlandschaft erschüttert, in denen Archive eine Rolle spielten: Man denke an die Aufarbeitung und Veröffentlichung der NS-Geschichte des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten, an das Archiv der Bundesbeauftragten für Stasiunterlagen, aber auch an den Einsturz des Kölner Stadtarchivs. Da aber alten Reflexen zufolge der Überbringer der schlechten Botschaft gerichtet wird, ist im Zweifelsfall der Archivar der Böse, zumindest ist er im Dienst des herrschenden Systems ein Rädchen im Uhrwerk.<sup>8</sup>

Desweiteren ist gerade in der für die Archivwissenschaft so zentralen Bewertungsdebatte ein letzter Anschein der Subjektivität nicht auszuräumen. Trotz aller Regulations- und Objektivierungsbestrebungen bestimmt immer noch ein Archivar, also ein Mensch darüber, welches Material als „archivwürdig“ zu erachten ist, was also vom Registraturgut zum Archivgut aufsteigt oder was kassiert und vernichtet wird.<sup>9</sup> Die Bewertungsdebatte berührt zudem ein archivwissenschaftliches Metaproblem – das Abstecken der Disziplin und die Abgrenzung zum Beispiel von der Geschichtswissenschaft. Zu betonen, es gäbe rein innerarchivische Gründe, über Archivwürdigkeit oder Kassation zu entscheiden, betont zwar die Eigenständigkeit der Archivistik als Methode, führt aber in eine historische Sackgasse in einer Zeit, in der Archiven mehr und mehr Verantwortung als Gedächtnisinstitutionen zugesprochen wird und die Archive diese für sich auch als Aufgabe definieren. Wenn aber eine Bewertung anhand von potentiell zukünftiger historischer Relevanz des Materials vorgenommen werden soll, so geht die Archivistik und Archivpraxis in der Ge-

schichtwissenschaft auf und der Archivar hat in Personalunion auch Historiker zu sein. Spätestens dabei kommen wieder die Individualität des Archivars und seine Arbeitsbedingungen ins Spiel, aber auch Probleme des Verhältnisses zwischen Theorie und Praxis, Regel und Anwendung derselben. Das aber aus einer Außensicht zu behaupten, kommt gegenüber den Archivaren jedoch dem Vorwurf der Unprofessionalität gleich und provoziert den Zorn einer ganzen Berufsgruppe, obgleich fachinterne Diskurse genau diese Frage seit Jahrzehnten erörtern und nicht abschließend lösen können.

### Terminologie

Im Folgenden werden zunächst einige gängige und einflussreiche Archivdefinitionen und -konzepte genannt, bevor ich auf die Migrationsprobleme eingehe und Stolpersteine aufzeige, die bei der Nutzung der Kategorie „Archiv“ in Literatur- und Kunstwissenschaft zu umgehen sind („Archivfallen“).

Derrida möchte das Archiv in zwei Teile differenziert wissen: Gedächtniserfahrung, Ursprung auf der einen Seite, Topographie und Instanz, Ort der Autorität auf der anderen Seite: „Kein Archiv ohne [...] Träger.“<sup>10</sup> Er beginnt sein aufklärerisches und aufrüttelndes Werk *Mal d'Archive (Dem Archiv verschrieben)* mit Reflexionen über das Wort „Archiv“ („arché“ als doppelter Ursprung: „Anfang“ und „Gebot, Gesetz“; aber auch „archeion“: Haus, Adresse, Diensthaus eines Staatsbeamten), da er, wie auch Foucault, eine Begriffsgeschichte oder Genealogie der Sinnzuschreibungen verweigert. Im weiteren Verlauf des Textes entwickelt er, eng an die Konzepte des Durcharbeitens und Erinnerns der Psychoanalyse angelehnt, „das Projekt einer allgemeinen Archivologie [...], das eine allgemeine und interdisziplinäre Wissenschaft des Archivs bezeichnen könnte.“<sup>11</sup>

Derrida bindet das Archiv an das Böse bzw. die Gewalt (die Desaster am Ende des Millenniums bezeichnet er als „Archive des Bösen“, während die begriffliche Inversion „Das Böse des Archivs“ die impliziten Macht- und Verantwortungsfragen aufs Tapet bringen), an das Vergessen<sup>12</sup> ebenso wie an die Zukunft<sup>13</sup>. Er erschafft einen trüben und gespenstischen Archivbegriff, der allem politischen Utilitarismus und Positivismus trotzt, einen von Todestrieb und Destruktivismus

gezeichneten Archivbegriff, der außerhalb der geschichtlichen Modalität steht.

Foucault bindet das Archiv z.B. in seiner *Archäologie des Wissens* in einen omnipotenten Diskurs ein, untrennbar von diesem und letztlich in seiner Totalität unbenennbar. Er nennt die Gesamtheit aller Aussagensysteme „Archiv“, „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht“<sup>14</sup>. Auch hier finden wir also ein Archivkonzept vor, das jenseits von Sinnzuschreibungen als Möglichkeitsbedingung und Praxis gleichzeitig funktioniert, darüber hinaus aber auch die institutionelle Angebundenheit über Bord wirft, die bei Derrida noch als Topographie anklingt. Bei Foucault verhält sich das Archiv zum Diskurs wie die de Saussuresche „parole“ zur „langue“. Es ist wie der Diskurs über ein Machtgefüge präfiguriert, aber darüber hinaus als eine Praxis realisiert. Das tatsächliche „Erscheinen der Aussage“ steht im Mittelpunkt, so dass sich schon hier bei Foucault eine unübersehbare performative Komponente in das Archiv einschleicht. Foucault betont, dass er das Archiv nicht als einen Speicher versteht, in dem die einmal getätigten Aussagen wie Ausfällungen in einer Flüssigkeit herabsinken und auf ihre wundersame Reaktivierung (z.B. als Historie) warten, sondern er betont die Gegenwärtigkeit dieses Aussagesystems.<sup>15</sup> Großen theoretischen Einfluss auf die Archivologie hat auch der Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst, der die Relationierung von Archivtheorie und Gedächtnisdiskursen praktiziert<sup>16</sup> und damit auf der Suche nach dem „missing link“ ist. Ebenfalls auf der Suche nach dem „missing link“ ist er in Bezug auf Archivologie und Archivistik. Indem er seine Archivtheorien von konkreten Institutionen oder archiv- und medienpraktischen Problemen ausgehend aufbaut, auch Archivkunst bespricht und in diesen Kontext einordnet, ist er einer der wenigen breit rezipierten Theoretiker in der Sphäre der Archivwissenschaft. Konsequenterweise zieht er Argumentationsstränge in Richtung Medienwissenschaft, Gedächtnistheorie und Kunst. Er konstatiert eine Dynamisierung, Verflüssigung der Archivkonzepte, in denen das Konzept der Datenübertragung das ältere Paradigma der Datenspeicherung ersetzt hat.<sup>17</sup> Hier haben wir es mit einer weiteren Migrationsbewegung zu tun: Die Flüchtigkeit elektronischer Daten, die

sich von ihren Trägern gelöst haben, resultiert in beständigen Datenströmen, um erhalten zu bleiben. Das Aufgehen der Daten in Strömen nimmt den Verlust der „authentischen“ physischen Träger billigend in Kauf.<sup>18</sup> In der Archivwissenschaft, die noch immer damit beschäftigt ist, sich als eigenständige Wissenschaft von der Geschichtswissenschaft und im 20./21. Jahrhundert auch von der Dokumentationswissenschaft abzugrenzen, wird bei der Definition des Archivs auf die organische Struktur, das Organismusprinzip, die Bildung eines „Archivkörpers“ Wert gelegt. Gerade Johannes Papritz besteht darauf, das Archiv von der Bewahrungsfrage/Gedächtnisfrage abzulösen, und definiert es als einen organisch gewachsenen Bestand, der an den Archivar zu einer praktisch selbstzweckhaften dauerhaften Aufbewahrung übergeben wird: „Ein Archiv [...] ist die Gesamtheit oder eine eigenständige Abteilung der Dokumentation einer juristischen oder physischen Person bzw. Personengruppe, die im Geschäftsgang oder Privatverkehr organisch erwachsen und zur dauerhaften Aufbewahrung bestimmt ist.“<sup>19</sup> Angelika Menne-Haritz hingegen integriert die Gedächtnisfunktion schon ausdrücklich: „Archive sind Einrichtungen zur selektiven Aufbewahrung ausgesonderten Schriftguts aus der Verwaltungstätigkeit ihrer Träger für eine neue Nutzung. [...] Archivierung ist Gedächtnissicherung.“<sup>20</sup> In ihrem Standardwerk zur Archivterminologie ergänzt sie diese Archivdefinition wie folgt: „Der Begriff setzt die Abschließung der Aufzeichnungen voraus und impliziert ihre vorübergehende, jederzeit aber widerrufbare Auslagerung aus dem aktiven Gedächtnis.“<sup>21</sup> In diesen heute noch immer gängigen Definitionen wird der Aspekt Archiv = Institution/Raum in den Vordergrund gestellt und die Konstellation Archiv = Archivgut davon abgelöst. Auf internationaler Ebene stellt sich die Diskussion allerdings anders dar: „They wished to innovate by focusing on the function of archives – the archiving – and no longer on the institution.“<sup>22</sup> Die Archivwissenschaft strebt nach Demonstration der Eigenständigkeit archivischer Arbeitsmethoden und ihrer Fähigkeit zur Anpassung an moderne Technologien.

## Innen und Außen des Archivs

In letzter Zeit wurde viel darauf hingewiesen, dass das Archiv vor allem auch dadurch gekennzeichnet ist, was es nicht speichert, was es verschweigt, wo seine Lücken klaffen. Wolfgang Ernst stellt in seiner sehr erhellenden Monographie *Das Rumoren der Archive* die Frage: „Ist eine Lücke im Archiv der Nachweis eines originären Schweigens oder eines Verschweigens? [...] Es gibt eine passive Abwesenheit und eine solche, die Absentierung als Gewalt ist.“<sup>23</sup>

Paradoxiertweise berühren sich die Diskurse aus Archivistik und Archivologie in dieser Frage nach dem Nicht-Archivierten oder Nicht-Archivierbaren. Ausnahmslos alle hier angeführten Archivtheoretiker aus Archivistik und Archivologie haben sich der Frage nach dem Außen des Archivs gestellt. Sven Spieker widmet die Einleitung zu seinem Sammelband *Bürokratische Leidenschaften* der „Ver-Ortung der Archive“<sup>24</sup>. Dabei stellt er Derridas „Topos und Nomos“-Dualismus<sup>25</sup> auf den Kopf, indem er das Archiv als einen Nicht-Ort („nonsite“) postuliert, der auf einen authentischen Ort außerhalb des Archivs („site“) verweist. Wir werden beim Betrachten der innerhalb der nonsite gesammelten und ausgestellten Objekte ab- und unsere Aufmerksamkeit auf den site hin gelenkt. So erhält das Archiv seine Existenzberechtigung erst durch den anderen Ort, während dieser seine Authentizität erst durch das Archiv erhält. In dem Augenblick aber, wo der Ort in das Archiv transferiert wird, existiert er nicht mehr in der Form, wie er im Archiv dargestellt wird. „Im nonsite wird der ursprüngliche site mit Hilfe verschiedener Medien und Repräsentationsformen [...] rekonstruiert bzw. für den Betrachter konstruiert.“<sup>26</sup> Das Authentische existiert nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort, sondern ist nur noch im Archiv, dem eigentlich nicht-authentischen Ort per definitionem, zu finden.<sup>27</sup> Dem digitalen, globalisierten Archiv ist laut Spieker sein „Außen“ gänzlich verloren gegangen.

In Bezug auf die besondere Stellung des Moskauer Konzeptualismus als Archivkunst in Kontrast zum staatlichen sowjetischen Archivwesen verkompliziert sich die Problemsituation des Außenraums oder Nicht-Archivs noch weiter. Ohne eingehender den historischen Kontext darzustellen möchte ich hier kurz

einige Konsequenzen aufzählen, die sich für die Archivkonzepte des Konzeptualismus daraus ergeben:

Die Absenz alternativ- oder untergrundkultureller Sedimentschichten im staatlichen sowjetischen Archiv ist Ergebnis hoheitlicher Gewaltakte und aus dieser Perspektive eine Machtfrage. Das Nicht-Archiv drängt sich aber nicht nur aus politischen Gründen in den Mittelpunkt, sondern ist Teil der ästhetischen Strategie des Moskauer Konzeptualismus und seiner Selbstverortung am Rande der Gesellschaft. Ähnlich wie die Publikationskultur des Samizdat die Autorität, sogar Fetischisierung des Ungedruckten hervorbrachte, so kann auch in Bezug auf die Archivierung von einer Selbstmarginalisierung dahingehend ausgegangen werden, dass die Protagonisten des Untergrunds keinen Wert auf eine Inklusion im staatlichen Archiv legten, sondern im Gegenteil, einen Fetisch des „Nicht-Archiviertseins“ entwickelt haben. Zum globalen, allgegenwärtigen Archiv wird hier die vollkommene archivische Absenz wirkungsmächtig.

Bei aller Archivästhetik ist im Konzeptualismus immer die Kipffigur der Erschwerung der Archivierung mit im Spiel: minimalistische Aktionen, verschwindende Texte, verpackte und verklebte Objekte oder Aktionen, die nie stattgefunden haben.

Die wuchernden Archivlücken des Konzeptualismus sind Ausdruck für das Bestreben, sich in einer alternativen archivalischen Struktur zu verankern. Das resultierende Andere Archiv unterläuft einerseits staatliche Machtstrukturen, weist seinerseits aber wieder archivtypische und gruppeninterne Macht- und Gewaltstrukturen auf.

Das Ausgeschlossensein aus den unzugänglichen und nicht auf Benutzung hin angelegten offiziellen Archiven der Partei- und Machtapparate lässt sich im Umkehrschluss wie eine „Inklusion per se“ des marginalisierten Kulturschaffens im Anderen Archiv auffassen. Auch von Seiten der Protagonisten des Konzeptualismus bedeutet „nicht im Archiv vorhanden sein“ soviel wie „nicht gedruckt werden“, also exklusive Glaubwürdigkeit, beharrliche Unbestechlichkeit, künstlerische Eigenständigkeit. Das Problem der Absenz *des Archivs* trifft auf die Absenz *im Archiv*. Die konzeptualistische Kipffigur zwischen Archivskepsis und Archivfetischismus wird potenziert durch die generelle archivische Versehrtheit. Auch hierfür bietet Derridas

„Mal d'Archive“ (dt.: das Archivübel) einen geeigneten Oberbegriff: „Das Archiv kann den Verlust, gegen den es aufgeboten wird, nicht bannen.“<sup>28</sup>

Mit der auratischen Macht des Faktischen zusätzlich zum Fetisch des Unpublizierten umgeben, wird das Archiv zum Schlüsselmedium der ästhetischen Praxis des Konzeptualismus, genauso wie zum tatsächlichen Gedächtnisspeicher. Mappen und Alben, Sammlungen und Registraturen sind gleichzeitig Kunstwerk und investigatives Material, Zeugnis ihrer eigenen Entstehung und Garant ihrer Überlieferung.

### **Performativität des Archivs**

Potenziell nicht archivierbar oder schwerfällig in der Archivierung innerhalb klassisch-institutioneller Archive sind künstlerische Aktionen und Performances, Formen der Mündlichkeit oder auch der radikale konzeptualistische Verzicht auf Realisierung und Materialisierung eines Kunstwerks als Objekt bzw. das Verfahren der Abtrennung von Objekt und Perzeption. Damit einher gehen aber vielerorts die penible Dokumentation und Faktografie des eigenen Schaffens, Selbstedition und Selbstarchivierung.

Das Projekt *archiv performativ* an der Zürcher Hochschule der Künste sucht archivische Antworten auf diese Situation und erarbeitet ein „Modellkonzept für die Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst“<sup>29</sup>. Es werden unter anderem relevante Archive auf ihre Sammlungskriterien in puncto Performancekunst hin befragt und ein Modellarchiv erarbeitet, das den zu erarbeitenden „Kriterienkatalog [umsetzt], der Standards für die notwendige Beschaffenheit der Dokumente festlegt und unterschiedliche Materialien und Strategien beschreibt, die ein *archiv performativ* kennzeichnen kann, in dem das performative Wechselverhältnis von Theorie und Praxis paradigmatisch zum Zug kommen wird“<sup>30</sup>.

*Performing the Archive* lautete der Titel einer Ausstellung im Zimmerli Art Museum New Brunswick 2008/2009, die sich der Aktionskunst der Moskauer Gruppe *Kollektivnye Dejstvija* (dt.: *Kollektive Aktionen*) in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts widmete.<sup>31</sup>

Auch das Konzept des Projekts *active archive* charakterisiert sich entwickelnde terminologische und konzeptionelle Schnittstellen zwischen Archivkunst und

Archivpraxis.<sup>32</sup> Das konzeptualistische Archiv scheint eine Vorwegnahme der im Internetzeitalter neu entstandenen Archivmodelle bzw. Arbeitsweisen zu sein. Verteiltheit, Virtualität, Work in Progress; Parallelität von Schaffens- und Archivierungsprozessen, Dezentralisierung, multidirektionale Kommunikation, Kollaboration, Medienvielfalt „More than Text“, Re-Use (Reintegration des „Archivguts“ in den „primären“ (Schaffens-)Kontext), „access“ anstelle von „storage“ sind ebenso Merkmale des konzeptualistischen Archivs wie auch im Manifest des *active archive* festgehaltene Ziele.<sup>33</sup>

Den genannten Ansätzen ist gemein, dass erstens von einer impliziten „Archivalität“ (Archivqualität, Dokumentcharakter) der künstlerischen Geste ausgegangen wird, die in einem gesamtulturellen und Kommunikations- und Gedächtniskontext steht und daher auf ein Archiv an Handlungsmöglichkeiten zurückgreift und nur durch dieses semiotisch wirksam wird. Zweitens wird die zeitliche und hierarchische Sekundarität des Archivs aufgehoben und damit einhergehend der vom institutionalisierten Archiv postulierten Vergänglichkeit der künstlerischen Praxis als Archivierungsanlass widersprochen. Und schließlich wird so die performative Potenz des Archivs selbst in den Vordergrund gerückt und seine Rückwirkung auf bzw. Mitwirkung am künstlerischen und gedächtnisbildenden Prozess hervorgehoben. Das im Projekt des *active archive* erwähnte Konzept des Re-Enactment (ursprünglich in der „Living Archive Bewegung“ verwendet) wird in direkten Bezug zum Archiv gesetzt, egal ob dieses primär institutionell oder metaphorisch gedacht wird. Hier ist sicher eine Parallele zum oben genannten „Re-Use“ im *active archive*-Modell zu finden. Beim Versuch, neue Archivkonzepte zu erschaffen, dominiert ganz offensichtlich das Element des aktivierenden, kommunizierenden Archivs, welches in krassem Gegensatz zu den etablierten bürokratischen Archivkonzepten steht.

Auch aus dem Archivwesen heraus gibt es analoge Phänomene. Isabella Schwarz untersucht in ihrer aktuellen Dissertation Archive für Künstlerpublikationen, die in den 1960er-1980er Jahren in Europa entstanden sind.<sup>34</sup> Charakteristisch für diesen Archivtypus ist die kontextuelle Nähe zur Kunstszene. Häufig sind die Gründer/Archivare selbst Künstler und dokumentieren

die Arbeit einer bestimmten Szene/Strömung/Kunstrichtung, der sie selbst angehören. Sie organisieren aber zusätzlich Veranstaltungen, publizieren und kuratieren, wirken direkt in die Szene hinein. Damit ist der Einfluss dieser Archive nicht nur als passiv-speichernd auf die Zukunft ausgerichtet, sondern mit umgekehrtem Vektor auch nach außen wirkend. Schwarz verortet diesen Archivtypus in einem engen zeitlichen und geographischen Rahmen (im Umfeld der Mail Art, Concept Art, Fluxus-Bewegung). Auch wenn dieser Archivtypus bislang recht solitär existierte, weist er viele Merkmale auf, die sich als Tendenzen im Archivdiskurs verallgemeinern lassen.

### Archivmodelle des Moskauer Konzeptualismus

Es ist zunächst nachzuweisen, ob und wie man im Falle der konzeptualistischen Archivformen von Archiven sprechen kann und ob diese nicht eher Sammlungscharakter haben oder sich in Parallelstrukturen wie Gedächtnis oder Kanon einreihen lassen. Für eine Abgrenzung können mehrere Kategorien herhalten: Isabelle Schwarz betont immer wieder, dass Archive im Gegensatz zu Sammlungen „organisch“ gewachsen sein und einen funktionalen und/oder herkunftsmäßigen Zusammenhang aufweisen müssten. Hier möchte ich einschränkend hinzufügen, dass sich, wie oben ausgeführt, die Archivbegriffe insgesamt dynamisieren. Demzufolge wird auch die Abgrenzung zur Kategorie der Sammlung uneindeutiger, die nach Schwarz durch die Serialität von Objekten mit gemeinsamen Eigenschaften gekennzeichnet sind, nicht notwendigerweise eine gemeinsame Herkunft haben und auch nicht in einem funktionalen Zusammenhang untereinander stehen.<sup>35</sup> Archivalität ist demnach eine optionale Spezialeigenschaft von Sammlungen, die somit einen Oberbegriff darstellen (Sammlungen können auch Archivcharakter haben oder Archivfunktionen übernehmen). Die Definitionsmacht liegt aber ausschließlich beim individuellen Sammler/Archivar. Durch einen sprachlich-performativen Akt des Archivars wird ein beliebiges Objekt zum Archiv. Diesen Machtakt nenne ich mit Derrida die „archivarische Geste“<sup>36</sup>. Der Akt der „Konsignation“, der Verortung, Einordnung in ein Zeichensystem, eine „Archiv-Erzählung“<sup>37</sup> (Derrida nennt diesen Prozess die „Macht der

Versammlung“) macht das Archiv letztlich zu einem sprachlichen, textuellen Phänomen.

Anhand von Objekten in einem Archiv / einer archivischen Sammlung bildet sich ein Narrativ, das in der Lage ist, eine Geschichte außerhalb seiner eigenen Entstehung zu erzählen. Die Möglichkeit der Kontextualisierung, der Relationierung mit einem „Außen“ des Archivs (hier kommt der Begriff der „Dokumentation“ ins Spiel) ist für mich notwendige Bedingung, um von einem Archiv sprechen zu können. Das konzeptualistische Archiv ist also vor allem, in Analogie zum konzeptualistischen Kunstwerk, welches auf die materielle Repräsentation verzichtet und die Geste der Deklaration in den Vordergrund stellt, gekennzeichnet durch den Akt der Deklaration/Selbstdeklaration als Archiv.

Es existieren aber noch weitere Ebenen in der künstlerischen Praxis des Konzeptualismus, die Archiveigenschaften aufweisen bzw. in denen sich die Beschäftigung mit Archivkonzepten nachweisen lässt:

1. Die Schaffung und Erprobung von Archivformen aus der künstlerischen Praxis heraus – Ästhetisierung von Archivprozessen
2. Archividiskurse als Kontext-/Konzeptphänomen von individuellen Objekten/Aktionen und Texten
3. Archivmaterialität der ästhetischen Erzeugnisse, welche häufig aus getippten, geklebten und vielfach kompilierten Handmade-Alben und Ordnern, Heften und Zeitungen, Registraturen und Kartotheken bestehen
4. real entstehende museale und archivische Sammlungen im Umkreis des Moskauer Konzeptualismus
5. Charakter als „Gesamtarchiv“ (Begriffsbildung analog zum „Gesamtkunstwerk“): Eine der Selbstbezeichnungen des Moskauer Konzeptualistischen Kreises lautet *MANI*, ein Akronym, welches aufgelöst und aus dem Russischen übersetzt *Moskauer Archiv der Neuen Kunst* bedeutet.<sup>38</sup> Dabei ist charakteristisch, dass die Bezeichnung für das Archiv (*papki MANI* = *MANI-Ordner*) erst später auf die UrheberInnen der in diesem Archiv vorhandenen Materialien übergang. Das *MANI*-Archiv hat eine faktografische Macht, welche die von ihm archivierten Strukturen erst schafft.<sup>39</sup> Das *MANI*-Archiv zirkulierte zunächst im

*MANI*-Kreis, später ging es im vom Künstler Nikolaj Panitkov gegründeten *MANI-Museum* auf. Für beide Phasen ist die prinzipielle Ununterscheidbarkeit von ästhetischem und archivischem Diskurs charakteristisch.

Der Terminus 'Archiv' ist im Resultat eine geeignete Kategorie für das soziale Phänomen des Moskauer Konzeptualismus und für die Kommunikationsformen und die materiellen Erscheinungsweisen der konzeptualistischen Kunst. Es steht aus archivpraktischer Sicht die provokante Frage im Raum, welcher archivische Mehrwert dieser Art von sich-selbst-institutionalisierendem Archiv, Museum, Sammlung aus dem künstlerischen Schaffen heraus zuzuschreiben ist, welche Art von archivischer Metainformation durch die Deklaration als Archiv durch die Künstler hinzugefügt wird. Es ist sowohl ein Archiv, das als solches im Zuge des Pragmatismus der Selbstarchivierung bewusst und auf die Zukunft gerichtet angelegt wurde, als auch ein autopoietisches, sich selbst autorisierendes Archiv, das die Ununterscheidbarkeit von Raum und Material, von Archivar und Archiviertem radikalisiert. Es entsteht aus sich selbst und schafft seine eigenen Gesetze.

Die Funktionen, die das konzeptualistische „Andere“ Archiv wahrnimmt, stehen ebenfalls in Relation zu konkreten historischen Gegebenheiten und in Beziehung zu geltenden Archivdefinitionen. Dazu zählen in diesem Fall:

1. primäre archivische Funktion für Subjekte der nonkonformistischen Kunstszene, die durch ihre Marginalisierung und Abdrängung in den privaten Bereich von automatisierten Bewahrungsprozessen in staatlichen (Kunst-)Archiven ausgeschlossen waren
2. Netzwerkfunktion: ist charakteristisch für diesen Typus der Archive, die aus dem Kunstkontext heraus entstanden. Diese Funktion wird von bürokratischen Archiven, die rein auf die Zukunft ausgerichtet sind, nicht ausgeübt. Das konzeptualistische Archiv wirkt und funktioniert in der Gegenwart.
3. Schaffung eines alternativen Archividiskurses in Abgrenzung zu offiziellen Archivdefinitionen und -praktiken und Austausch über neue Modelle.

Auch in der westlichen Archiv- und Konzeptkunst wurde diese Diskussion mit ästhetischen und archivischen Mitteln geführt (es entstand bspw. der neue Typus des Archivs für Künstlerpublikationen oder des Mail Art Archivs). Ziel war neben der Dokumentationsfunktion die Schaffung von Archivinstitutionen und -begriffen, die nicht in einem autoritären und totalitären bzw. konsumistisch orientierten gesellschaftlichen/staatlichen Zusammenhang standen.

### Archivterminologie Vadim Zacharovs

Vadim Zacharov, Künstler, Verleger und Archivar der sog. „Zweiten Generation“ des russischen Konzeptualismus, prägte den Begriff des „Killerarchivs“ in einer wunderbaren alternativen Archivterminologie, in Abgrenzung zum „Staubarchiv“ und zum „Müllarchiv“.<sup>40</sup> Diese Terminologie ist im Rahmen autobiografischer Reflexionen über seine Stellung als Künstler, Sammler, Verleger und Archivar des Konzeptualismus entstanden, dem Charakter nach aber als fiktionaler Text oder Eigenkommentar zu lesen und so auch der literarischen Dimension seines Werkes zuzuordnen. Der Titel *Die Methode Shivas* lässt zunächst keinen Archivzusammenhang vermuten. Zacharov bezieht sich hier allerdings auf die hinduistische Ikonographie, die den Gott Shiva mit vier, acht oder mehr Armen darstellt, mit denen er gleichzeitig die Unwissenheit bekämpft, das Universum zerstört und wieder neu erschafft. In diesem Vergleich liegt keine künstlerische Hybris, sondern der allegorische Verweis auf die Unendlichkeit des Archivs im Kreislauf von Wissen Schaffen – Bewahren – Vergessen.

Das „Staubarchiv“ konzeptualisiert die archäologische Komponente der sich ablagernden und zu dicken Schichten sedimentierenden Archivelemente. Diese archäologische Metaphorisierung ist im Archivdiskurs nicht ungewöhnlich und aktuell vor allem mit dem Namen Knut Ebeling verbunden.<sup>41</sup> Zudem ruft das Zacharovsche Modell des „Staubarchivs“ die soziale und politische Verortung des konzeptualistischen Archivs ins Gedächtnis: Die Fremd- und Selbstmarginalisierung als „Untergrund“ führte dazu, dass die Produkte und Praktiken des künstlerischen Untergrunds als prospektive „archäologische Funde“ schon während ihrer Entstehungszeit angesehen wurden, als

eine Art „zukünftiges Freilichtmuseum“, ein auf seine Entbergung hin angelegtes unterirdisches Archiv.

Interessant ist, dass Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* das Motiv des Archivstaubs aufnimmt, obwohl er ausdrücklich keinen metaphorisierten Archäologiebegriff in Bezug auf das Archiv entwirft und diese Motivik auch nicht weiterspinnt: „Das Archiv ist auch nicht das, was den Staub der wieder unbeweglich gewordenen Aussagen aufsammelt und das eventuelle Wunder ihrer Auferstehung gestattet [...]“<sup>42</sup> Zufall oder nicht? Die Frage der Rezeption der poststrukturalistischen Archivbegriffe und Archivtheorien durch die Moskauer Konzeptualisten ist noch eingehender zu untersuchen. Das Staubarchiv ist durch sein organisches, natürliches Wachsen, die langsame Ablagerung und Verfestigung dem Behördenarchiv Papritzscher Provenienz verwandt. Es rekurriert zudem auf die weit verbreiteten Assoziationen von Archiv mit verstaubtem Papier, verstaubten Kästen, verstaubtem Wissen.

Zum Müllarchiv führt Zacharov aus: „In diesem Fall verwandelt der Künstler den gesamten menschlichen Müll in ein Archiv, doch man könnte auch sagen, das menschliche Archiv verwandelt sich in Müll.“<sup>43</sup> Zacharov bezieht sich hierbei explizit auf Il'ja Kabakov, der in Installationen wie *16 ropes* (1984) oder *The Man That Never Threw Anything Away* (1988) die Verwandlung von Müll in Archiv und von Müll in Kunst exemplifizierte. Auch das Motiv der Fliege, das sich durch Kabakovs gesamtes Œuvre zieht, lässt sich mit dem Thema „Müll“ in einen Kontext bringen. Ohne hier genauer auf die Implikationen des Archivbegriffs bei Kabakov einzugehen, hat Zacharov mit dem Müllarchiv das Thema der Selektion vs. Inklusion und der Beliebigkeit angesprochen. Es ist offensichtlich, dass dieses Müllarchiv im marginalisierten ästhetischen Schaffen stark verbreitet und Ausdruck eines Archivierungs- oder Archivfetischs ist. Negativ ausgedrückt ist den konzeptualistischen Künstlern/Sammlern/Archivaren bisweilen der Stempel einer psychosozialen Störung aufgedrückt worden: das kompulsive, irrationale Sammeln (vergleichbar mit dem Messi-Syndrom) auf kollektiver Ebene. Die permanente Bedrohung, dem Vergessen anheimzufallen, das starke Bedürfnis, das eigene Leben und das ästhetische Schaffen im Kontext



der Gruppe zu dokumentieren, löste diese Sammellei-  
denschaft aus.

Das Killerarchiv hingegen ist durch ein besonderes  
Macht- und Gewaltpotenzial gekennzeichnet: Es be-  
droht den Künstler, der sich mehr und mehr „hinter  
der Maske des Sammlers“<sup>44</sup> versteckt, und verleibt ihn  
sich letztendlich ein. Der zur Passivität verdamnte  
Künstler im Würgegriff des Killerarchivs wird selbst  
zum Objekt der um sich greifenden selbstarchivieren-  
den Kraft. Das Killerarchiv legt den ästhetischen Ehr-  
geiz Zacharovs lahm, entfaltet Macht über ihn als  
Künstler, reguliert seinen Output, definiert seine Posi-  
tion innerhalb der gruppeninternen Beziehungen.

Das Killerarchiv unterdrückt die archivarisches, zuwei-  
sende Geste des Archivars, übernimmt die Deklarati-  
ons- und Konsignationsmacht selbst. Es existiert au-  
tonom, von keiner höherstehenden Macht konstituiert.  
Die selektierende und ordnende Funktion ist im Killer-  
archiv zugunsten von bedingungsloser Inklusion auf-  
gehoben.

Das Killerarchiv hat aktiv an seiner eigenen Entste-  
hung und an seinem Wachstum teil, es macht sich  
selbständig. Es droht, den ästhetischen Trieb im  
Künstler zugunsten des Sammeltriebs zu ersticken,  
macht den Sammler zum Objekt in seiner Sammlung,  
die wie der süße Brei schicksalhaft über ihn herein  
bricht. Die Objektfunktion des Künstler-Archivars im  
Killerarchiv hat Zacharov mit dem Bild des „Kleider-  
ständers“ recht treffend umrissen: „Damals, Anfang  
der achtziger Jahre, war ich lediglich ein Kleiderstän-  
der, der zur richtigen Zeit am richtigen Ort aufgestellt  
war.“<sup>45</sup>

Eine ausgeprägte Autopoiesis ist also zentrales Merk-  
mal dieses Anderen Archivs. Die archivarisches Margi-  
nalisiertheit und Selbstbezogenheit der inoffiziellen  
Kunstkreise werden von Zacharov mit dem Terminus  
des Killerarchivs reflektiert und kommentiert.

Die Machtvektoren des Killerarchivs erlaubten, den  
angesammelten Archivstaub (des Staubarchivs) in sei-  
ner Gänze als Gegenstand der Kunst zu betrachten  
und zu untersuchen. Das Werk wird in seiner archiva-  
lischen Qualität gesehen und bewertet, und nur in die-  
sem archivischen Zusammenhang wird es auch als  
Werk wahrgenommen. „Das Archiv hat gesiegt.“<sup>46</sup> Es  
lässt sich nicht mehr heraushalten aus Installationen  
und Projekten, Editionen und Ausstellungen.

An dieser Stelle bietet sich die Gegenüberstellung mit  
einer weiteren Archivtheorie Zacharovs an, die das  
„Hausarchiv“ als Pufferzone und Trampelpfad zwi-  
schen dem „Großen Archiv“<sup>47</sup> und der „Buchhalterei“  
(bzw. auch als „Bürokratie“ zu übersetzen) konzeptua-  
lisiert.<sup>48</sup> Zacharov imaginiert diese Pufferzone als  
Raum zwischen dem „universalen Archiv“, der „Baby-  
lonischen Bibliothek“ (in diese kosmische Wissenska-  
tegorie reiht er auch *Bol'saja kartoteka (Große Karto-  
thek)* Lev Rubinštejns ein<sup>49</sup> und die schon genannte  
Installation *The Big Archive* von Kabakov, zwei zentra-  
le modellbildende konzeptualistische Archivobjekte)  
und der (pseudo-)sakralen Buchhalterei auf der ande-  
ren Seite, in der er die Aktionsform *Poezdki za gorod*  
(dt.: *Reisen aus der Stadt*) der Gruppe *Kollektivnye*  
*Dejstvija* ebenso verortet wie den Kreis *MANI*. Diese  
beiden Sphären werden von Zacharov als in einem  
spitzen Winkel aneinander gelehnte schiefe Ebenen  
imaginiert. Die Unendlichkeit auf der einen und das  
Gedächtnis auf der anderen Seite des Pfades bilden  
das Dach des Archivs/Dossiers. Damit entwirft Zacha-  
rov ein syntagmatisches, lineares Archivmodell, wel-  
ches sich aus den paradigmatischen Universen  
„Großes Archiv“ und „Buchhalterei“ speist. Auf dem  
schmalen Pfad des Hausarchivs wandelnd wird das  
Unmögliche versucht, was interessanterweise an den  
Kontext der archivistischen Bewertungsdebatte an-  
schließt, der oben schon angesprochen wurde: ein Ar-  
chiv entsteht, indem eine individuelle Auswahl getrof-  
fen wird. Diese Auswahl hat sich sowohl nach inhaltli-  
chen und funktionalen Kriterien zu richten (eine ge-  
dachte zukünftige historische / juristische etc. Rele-  
vanz, hier als Paradigma des „Großen Archivs“, als  
„Weltwissen“ konzeptualisiert) als auch nach formalen  
und internen archivfunktionalen Kriterien (hier im Pa-  
radigma der „Buchhalterei“), die z.B. Fragen der Zu-  
ständigkeit, Vollständigkeit der Überlieferung, Verzicht  
auf Redundanz o.ä. betreffen können.

Ein Schwanken und Abweichen vom Weg in die eine  
oder andere Richtung zieht nach Zacharov schwerste  
Folgen nach sich: Es ist nicht vorstellbar, wie wir die  
Zukunft verändern, indem wir das eine oder andere  
Objekt archivieren oder kassieren, oder anders – wie  
die Gegenwart beeinflusst wurde, indem in der Ver-  
gangenheit eine Archiventscheidung für Bewahrung  
oder Kassation getroffen wurde. Indem Zacharov den

Schmetterlingseffekt<sup>50</sup>, der für langfristige Unvorhersehbarkeit von Entwicklungen sorgt, auf die Gedächtnisfunktion von Archiven ausweitet, bringt er ein grundsätzliches chaotisches Element in den Gedächtnisdiskurs ein, das sowohl von Seiten der Archivwissenschaft als auch von der Geschichtswissenschaft und der Archivologie bestritten werden würde. Dem Archivar (wie auch dem Historiker, aber hier geht es immer noch um die Rolle der Archivistik und der Archivare) kommt nach dieser Lesart eine Verantwortung zu, an der er grundsätzlich scheitern muss, egal wie etabliert und eigenständig die wissenschaftliche Methodik der archivarischen Bewertung auch ist, und auch unabhängig davon, ob er diese Verantwortung annimmt oder sich mit Johannes Papritz auf die Organik des Archivs zurückzieht. Es bleibt unvorhersagbar, welche Folgen für das Kollektive Gedächtnis die Entscheidung über die Archivwürdigkeit einer bestimmten Registratur hat.<sup>51</sup>

Hier drängt sich ein Vergleich mit der Metapher des „Archivsturms“ auf, die Zacharov zur Charakterisierung des Killerarchivs heranzieht. Er verwendet die meteorologische Terminologie, um die Rolle des Zufalls und des Ausgeliefertseins zu illustrieren. Das Hausarchiv ist ebenfalls den Elementarkräften unterworfen, denen weder ausgefeilte wissenschaftliche Methoden noch Computerrechenkräfte gewachsen sind. Der Archivar wird im Archivsturm herumgewirbelt und muss hilflos mit ansehen, wie um ihn herum die Autopoiesis des Archivs das System am Leben erhält. Zacharov sieht sich selbst diesen Kräften ausgesetzt und erlebt, zur Passivität verdammt, wie das Archiv unterdessen ein Dossier nach dem anderen anlegt und vor allem das Schaffen des Künstlers Zacharov lahmlegt. Interessant ist außerdem: Zacharov ordnet die Künstler Il'ja Kabakov und Andrej Monastyrskij<sup>52</sup> auf den paradigmatischen Seiten dieses Archivmodells an. Damit reflektiert er nicht nur die zentrale Position der jeweiligen Archivaktionen und -installationen der beiden genannten Künstler, sondern verweist zusätzlich auf ihre Machtposition innerhalb des konzeptualistischen Kreises und nimmt das Ergebnis der voranschreitenden Kanonisierung vorweg, die mittlerweile Kabakov zu einem der wichtigsten zeitgenössischen Künstler überhaupt und Monastyrskij zum Außengeshild der russischen Postmoderne gemacht

hat, als deren Avantgarde und Speerspitze der Moskauer Konzeptualismus angesehen wird. Die Affinitäten Kabakovs zum „Totalen Archiv“ und Monastyrskijs zur „Buchhalterei“ sind unübersehbar, allerdings sehr zugespitzt und sicher nicht die einzigen Archivimplikationen im Schaffen der genannten Künstler.

### Archivterminologie der Kollektivnye Dejstvija

Anders als bei Zacharovs Archivterminologie zeigt das Archiv der Gruppe *Kollektivnye Dejstvija*, deren Kopf Monastyrskij ist, keine Usurpationsbestrebungen, sondern ist Ergebnis eines detailliert geplanten und streng kontrollierten Ablaufs. Für die Gruppe gilt, was Sven Spieker über die Surrealisten der Moderne schreibt: „Die Surrealisten nahmen an, dass sich die unbewussten Zustände erst im Zustand ihrer büromäßigen Archivierung zu beobachtbaren Objekten der Wahrnehmung formieren können.“<sup>53</sup> Das Archiv hat hier die Funktion einer Aufzeichnungsmaschine.

In der Aktionsserie *Poezdki za gorod* und anderen Installationen thematisiert die Gruppe außerdem Fragen nach archäologischen Verfahren und Metaphern, nach den Archivfunktionen von Fotografie, Audio- und Videoaufzeichnung, nach den Formen des Sammelns und Selektierens, nach Planbarkeit oder Zufälligkeit von Wahrnehmungs- und Gedächtnisprozessen. Die Aktionen werden minutiös dokumentiert, kommentiert, in Kompilationen zusammengefasst und publiziert (unter anderem als Teil des *MANI-Archivs*, wodurch eine Vernetzung und Verortung innerhalb des konzeptualistischen Kreises gewährleistet wird). So entsteht neben dem Aktionsarchiv ein umfangreiches Textarchiv der Gruppe, was zur archivischen Metafrage nach dem Zusammenspiel von Aktion/Performance und Kommentar/Text führt. Das entstehende Archiv weist eine extreme Performativität, d.h. gedächtnisbildende, kanonisierende Potenz auf.<sup>54</sup>

Diese Selbstarchivierungs- und -kanonisierungsstrategie der ehemals nonkonformistischen Konzeptualisten erweist sich im Nachhinein als ungemein erfolgreich. Dazu gehört auch die taktische Selbstmarginalisierung als nichtarchivierter Bereich einer inoffiziellen Kunstsphäre, die Glaubwürdigkeit und Unbestechlichkeit signalisiert, ein Nimbus, von dem die Konzeptualisten noch immer profitieren, auch wenn sie schon längst zum Establishment gehören und den offiziellen

Kanon repräsentieren. Die Selbstarchivierung geht in Zeiten des „Postkonzeptualismus“ mit Hilfe finanzkräftiger Unternehmer unterdessen munter weiter und treibt immer interessantere Blüten. Die Selfmade-Ästhetik der Samizdatzeit wird mittlerweile in Gold gefassten Hardcovern reproduziert, das Staubarchiv füllt Regalmeter. Seit Ende der 1990er Jahre hat die fast schon manische Selbstarchivierung eine neue Qualität: Sie arbeitet sich an einem klassischen Archivbegriff ab, der von sedimentierten Textschichten in festen Räumen gekennzeichnet ist, und kann sich hierbei der Unterstützung durch das große Geld sicher sein – ein russischer Unternehmer und engagierter Kunstsammler hat sich mittlerweile der kompletten Neuausgabe der konzeptualistischen Texte als Reihe *Biblioteka moskovskogo konceptualizma* (*Bibliothek des Moskauer Konzeptualismus*) verschrieben – ein bürokratisches Archivprojekt par excellence.

Das MANI hingegen, ein Archiv, welches vom Typus her am ehesten mit einem Künstlerarchiv, einem persönlichen Nachlass oder einer „archivgewordenen Sammlung“ verglichen werden könnte, hat sich als solches noch immer nicht vollständig etabliert und verbleibt in einem definitorischen Schwebezustand zwischen konzeptualistischem Gesamtkunstwerk und Institution mit realen archivischen Aufgaben.

### Die Archivfalle

Abschließend noch einmal zurück zum Titel des Beitrags: Welche Fallstricke sind nun beim Abschreiten dieses terminologischen Feldes zu beachten?

Der politische Umbruch, der Zerfall der Sowjetunion und die damit einher gegangene Umkehrung aller Vorzeichen haben aus dem Marginalisierten plötzlich das Zentrale, aus dem Zufälligen das Regelhafte, aus dem ästhetischen Spiel eine gesellschaftliche Autorität gemacht. Die sich wandelnden Rezeptionsbedingungen des „Anderen Archivs“, wie ich es nennen möchte, stellen Anforderungen an Authentizität und Autorität an dieses Archiv, denen es in keiner Weise gerecht werden kann. Es ist also zu erarbeiten, welche Erkenntnisse dieses spezielle Archiv für uns bereit hält, welche Fragen Archivwissenschaftler wie Archivologen sinnvollerweise an dieses Archiv stellen können. Postum wird den „Anderen Archiven“ eine historische Autorität zugesprochen, die sie vor dem Regime-

wechsel nicht hatten. Plötzlich wird unterstellt, dass den zufällig zusammen gewehten Ablagerungen des Konzeptualismus, den Selbsteditionsprojekten der *Kollektiven Aktionen*, dem Zacharovschen „Kleiderständer“ grundständige und für historische wie ästhetiktheoretische Forschungen taugliche archivische Qualitäten zukommen. Die Aspekte der Ironie, des Spiels, des Archivskeptizismus und der Erschwerung der Archivierung, kurz: der typisch konzeptualistischen ästhetischen Vermittlung werden ausgeblendet. Wo Künstler zunächst zu Sammlern, dann zu Archivaren wurden, werden sie heute als Zeitzeugen angesehen. Wo sich ein Objekt zufällig anfang, wird es heute als systematisch eingestuft. Das gespenstische Archiv des Verschwiegenen und Vergrabenen drängt plötzlich und machtvoll an die Oberfläche. Die Deutungsmacht des „Anderen Archivs“ durch Anteil und Zeugenschaft an der Untergrundkultur wird ästhetisch thematisiert. Moritz Baßler schreibt 2006: „Je ausdrücklicher etwas aus dem Archiv einer gegebenen Kultur verdrängt werden soll, desto nachhaltiger wird es sich in dieses Archiv einschreiben – gespenstisch vielleicht, aber darum nicht weniger machtvoll.“<sup>55</sup> Vernetzung und Zirkulation, nicht Selektion, Ablage und damit Sedimentierung sind die Wirkungsweisen dieses Anderen Archivs. Direktheit und Unmittelbarkeit, beinahe Ununterscheidbarkeit kennzeichnen die Übergänge aus der Sphäre des ästhetischen Diskurses in das zirkulierende Andere Archiv.

Eine Besonderheit des Anderen Archivs bleibt aber weiterhin, dass die Untergrundkultur im Gegensatz zum legalen Schrifttum bzw. Kunstschaffen eine parallele, alternative Archivierung erfahren hat. So ist nun paradox, dass das ehemals illegale, im Verborgenen produzierte und archivierte Schrifttum im Nachhinein sichtbarer und besser dokumentiert ist als die offiziellen Dokumente, die planmäßig archiviert und damit dem Diskurs entzogen wurden. Es ist daher noch zu erarbeiten, wie die sowjetische Archivwissenschaft und -praxis auf die Begriffsbildung in der nonkonformistischen Kunst gewirkt hat, ob und wie konzeptualistische Kunst in staatlichen Archiven vertreten ist (Stichwort: „Giftschränke“) und welche Tendenzen in der aktuellen Archivsituation in Russland zu konstatieren sind. Westliche Archivterminologie ist für den so-

wjetischen und postsowjetischen Raum nur eingeschränkt verwendbar.

Zwei Machtebenen sind in Bezug auf das „Andere Archiv“ zu beachten: Es zeichnet sich durch andere Machtvektoren aus, als sie z.B. den Archivbegriffen von Derrida oder Foucault eigen sind. Zusätzlich wird ihm in einer historischen Situation der Um- und Neubewertung historischer Ereignisse eine Macht zugesprochen, bei der die Frage erlaubt sein muss, ob das „Andere Archiv“ diesem Anspruch gerecht werden kann. Dem Archiv haftet zudem das generelle Problem einer „Macht des Faktischen“ an. Es ist zu nahelegend, Archive als Geschichte zu betrachten, sie als Quellen und Nachweis einer linearen historischen Entwicklung heranzuziehen. Wie soll man berücksichtigen, was nicht archiviert wurde, was deselektiert wurde? Wie wirkt dieses Baßlersche gespenstische Archiv?

Die starke metaarchivische, selbstreflektive Komponente, die Autopoiesis des konzeptualistischen Archivs, welches sich selbst generiert und gleichzeitig archiviert, erfordert eine ständige terminologische Kontrolle, auf welcher Ebene und über welches Archiv gerade gesprochen wird. Dieses Phänomen nenne ich die „Archivfalle, analog zur „Kommentarfalle“ die auf die problematische Stellung des Künstlerkommentars zum Werk und zur wissenschaftlichen Werkanalyse aufmerksam machen soll. In der Konzeptualismusforschung wird häufig der Fehler begangen, den zum eigenen Kritiker gewordenen Künstler zum Kommentar und Kontextualisierung seiner selbst heranzuziehen, indem die verwaschenen Grenzen zwischen Werk und Kommentar, Werk und Interpretation, Werk und Kontext nicht genügend schärft werden, sondern, im Gegenteil, der Fokus auf die Transgressionen gesetzt wird.<sup>56</sup>

## Endnoten

1. Ebeling / Günzel 2009, *Archivologie*, S. 7.
2. Z.B. bei Arnold Dreyblatt, der Gruppe *Kollektivnye Dejstvija* etc.
3. Z.B. Il'ja Kabakov. Konzeptkunst im Allgemeinen ist beeinflusst von der frühsowjetischen Avantgarde, an deren Formensprache und Verfahrenspool sie sich bediente. Thematisiert wurde dieser Zusammenhang unter anderem bei Spieker 2008, *Big Archive* und Greve 2009, *Art between Memorisation and Bureaucracy*. Die Archiverfahrung der russischen Avantgarde und die Einflüsse auf die zeitgenössische (Konzept-)Kunst sollen an dieser Stelle allerdings nicht weiter thematisiert werden.
4. Nicht mehr ganz aktuelle, aber immer noch sehr einflussreiche und verbreitete Archivdefinitionen in der deutschen Archivlandschaft, sie werden später im Kapitel „Terminologie“ noch ausführlicher beschrieben.
5. Z.B. auf dem viel gelesenen Archivblog „archivalia.de“ in den Kategorien „Miscellanea“ oder „Wahrnehmung“, siehe z.B. <http://archiv.twoday.net/topics/Wahrnehmung/>.
6. Vgl. <http://www.tagderarchive.de/index.php?id=11>.
7. In einer Besprechung von Sven Spiekers Sammelband *Bürokratische Leidenschaften* zählt der Autor Max Plassmann folgende aus Sicht eines Archivars problematische Ansätze auf: die lineare Vorstellung von Zeit und Historie als zugrunde liegendes Gedankenkonstrukt; das bürokratische Archiv preußischer Herkunft des 19. Jahrhunderts als Spiekers Folie, die er zur Analyse der Archivaspekte der Kunst in Avantgarde und Postmoderne heranzieht. Zusätzlich wird ihm „Unkenntnis der Bewertungsdebatte“ vorgeworfen, sowie eine zu eindimensionale Polarisierung der Modelle traditionelles Schriftgutarchiv = Vergangenheit vs. modernes digitales Archiv = Zukunft. Vgl. Plassmann 2006.
8. Hier lässt sich eine problematische Nähe zu Derridas „Mal d'Archive“ feststellen, diese Parallele wird im Kapitel zur Terminologie wieder aufgenommen, vgl. Derrida 1997.
9. Auch dieses Problem wird sowohl von der Archivologie als auch von der Archivkunst reflektiert, mehr dazu im Kapitel zum Konzeptualistischen Archiv.
10. Derrida 2009, *Dem Archiv verschrieben*, S. 30.
11. Ebd., S. 42.
12. Ebd., S. 31. „Das Archiv kann den möglichen Verlust, gegen den es aufgeboten wird, nicht bannen.“
13. Ebd., S. 44. „Es ist eine Frage von Zukunft [...]. Wenn wir wissen wollen, was das Archiv bedeutet haben wird, so werden wir es nur in zukünftigen Zeiten wissen.“
14. Foucault 2009, *Apriori und Archiv*.
15. Ebd., S. 110-111
16. Ernst 2007, *Gesetz des Gedächtnisses*.
17. Vgl. ebd., S. 306
18. Vgl. ebd., S. 306-307
19. Papritz, *Archivwissenschaft*, S. 90; zitiert nach Hagel / Siegler-schmidt 2002, *Dokumentation*. Streitbare Beiträge u.a. zur Frage der Eigenständigkeit der Archivwissenschaft als Wissenschaft auch von Schockenhoff 1996, *Zölibatäre Vereinsamung*.
20. Menne-Haritz 1997, *Schriftgutverwaltung*, S. 465-466.
21. Menne-Haritz 2000, *Schlüsselbegriffe*.
22. Aus dem Call for Papers zur 8th European Conference on Digital Archiving, Geneva 2010. Online unter: <http://www.wien2004.ica.org/en/2010/04/28/8th-european-conference-digital-archiving-geneva-2010>.
23. Ernst 2002, *Rumoren der Archive*, S. 25.
24. Spieker 2004, *Ver-Ortung des Archivs*, S. 7-25.
25. Derrida 1997, *Dem Archiv verschrieben*, S. 12.
26. Spieker 2004, *Ver-Ortung des Archivs*, S. 11.
27. Vgl. ebd., S. 12.
28. Derrida 1997, *Dem Archiv verschrieben*, S. 8.
29. Grau 2011, *Archiv Performativ*.
30. Ebd.
31. <http://www.zimmerlimuseum.rutgers.edu/exhibitions/?id=74>.
32. Active Archive 2010: „This project aims at creating a free software platform to connect practices of library, media library, publications on paper (as magazines, books, catalogues), productions of audio-visual objects, events, workshops, discursive productions, etc.“
33. Vgl. *Active Archives* 2010.
34. Schwarz 2008, *Archive für Künstlerpublikationen*.
35. Vgl. ebd., S. 417-423.
36. Derrida 1997, *Dem Archiv verschrieben* macht auf weitere Machtvektoren im Archiv aufmerksam, auf die ich mich hier beziehe, aber nicht konkreter eingehen werde, so z.B. der Verweis schon allein des Begriffs *Archiv* auf „die *arché* im nomologischen Sinne, die *arché* des Gebotes“ (S. 10); die notwendige Existenz eines „Archonten“, eines „Bewahrers“ (S. 11).
37. Ebd., S. 13.
38. Vgl. Hirt / Wonders 1998, *Präprintium*, S. 105.
39. Vgl. Zacharov 2004, *Methode Shivas*, S. 97.
40. Vgl. ebd., S. 93.
41. Z.B. Ebeling / Altekamp 2004, *Die Aktualität des Archäologischen*; aber auch Ernst 2007, *Das Gesetz des Gedächtnisses*; Foucault 2002, *Archäologie des Wissens*; Benjamin 2006, *Ausgraben und Erinnern*.
42. Foucault 2009, *Apriori und Archiv*, S. 110-111.
43. Vgl. Zacharov 2004, *Methode Shivas*, S. 93.
44. Ebd., S. 93.
45. Vgl. ebd., S. 94.
46. Ebd., S. 97.

47. Der Titel ist eine Anspielung auf Il'ja Kabakov und seine Installation *The Big Archive* (1993).
48. Zacharov 2005, *Bol'soj archiv*, S. 352-353.
49. Vgl. Hirt/Wonders 1998, *Präprintium*, S. 115-118 oder Rubinštej 1994, *Immer weiter und weiter*.
50. Er bezieht sich hier auf die 1952 erschienene Kurzgeschichte *A sound of Thunder* (dt.: *Ferner Donner*) von Ray Bradbury. In dieser Geschichte tritt ein Zeitreisender versehentlich auf einen Schmetterling und sorgt dadurch für Veränderungen in der Gegenwart.
51. Vielleicht ist das auch der Grund, warum Jan Assmann die Termini 'Archiv' und 'Kollektives Gedächtnis' vollkommen voneinander abkoppelt. Das auf einer rigiden Auswahl an schriftlich fixierten Ereignissen beruhende Kulturelle Gedächtnis Assmanns kann eigentlich nur aus dem Archiv herrühren, allerdings aus einem, das institutionell und räumlich schwer zu fassen ist und eher als „Geschichtsbewusstsein“ bezeichnet werden kann. Möglicherweise scheut er daher die Nennung des Terminus „Archiv“ und sieht dieses eher auf einer geringeren Abstraktionsstufe angesiedelt. Überdies ist der Gedanke eines lebendigen, aktuell und gegenwärtig auf das kommunikative Gedächtnis einwirkenden Archivs, wie eingangs dargestellt, ein eher neues Konzept, es überwiegt noch immer die Vorstellung von „Ablegen und Vergessen“.
52. Künstler, Autor, Theoretiker. Seit 1975 konzeptualistische Arbeiten, Objekte, Performances, Installationen, Texte, 1976 Mitbegründer der Gruppe „Kollektivnye Dejstvija“. Stellte 1980 den ersten „MANI-Ordner“ zusammen. 2003 Andrej-Belyj-Literaturpreis. Vgl. <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=179>
53. Spieker 2002, *Ablagekur*, S. 26.
54. Vgl. Witte 2000, *Kunst der Selbstkanonisierung*.
55. Baßler 2006, *Was nicht ins Archiv kommt*.
56. Vgl. Hirt/Wonders 1993, *Legenden, die nicht enden*.

## Bibliographie

Active Archives 2010

ActiveArchives, [http://activearchives.org/wiki/Main\\_Page](http://activearchives.org/wiki/Main_Page), 03.01.2011.

Assmann 2007, *Kulturelles Gedächtnis*

Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Beck'sche Reihe, 1307), München 2007.

Bachtadze 2008, *Ilya Kabakov*

Nata Bachtadze, *Verhältnis zwischen Müll, Kunst und Leben in der Kunst von Ilya Kabakov*, Köln 2008, [http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2509/pdf/diss\\_Dublikat.cwk\\_TV.pdf](http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2008/2509/pdf/diss_Dublikat.cwk_TV.pdf), 14.01.2010.

Baßler 2006, *Was nicht ins Archiv kommt*

Moritz Baßler, *Was nicht ins Archiv kommt. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion* (Vortrag auf dem 6. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie, 13.01.2006), [http://www.simonewinko.de/bassler\\_text.htm](http://www.simonewinko.de/bassler_text.htm), 14.04.2009.

Benjamin 2006, *Ausgraben und Erinnern*

Walter Benjamin, *Ausgraben und Erinnern*, in: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hg. v. Walter Benjamin Archiv, Frankfurt am Main 2006, S. 6

Derrida 1997, *Dem Archiv verschrieben*

Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin 1997.

Derrida 2009, *Dem Archiv verschrieben*

Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten* (Kaleidogramme, 30), hg. v. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 29-60.

Ebeling / Altekamp 2004, *Aktualität des Archäologischen*

*Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten* (Fischer, 16177), hg. v. Knut Ebeling und Stefan Altekamp, Frankfurt am Main 2004.

Ebeling / Günzel 2009, *Archivologie*

*Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, hg. v. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009.

Ernst 2002, *Rumoren der Archive*

Wolfgang Ernst, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung* (Internationaler Merve-Diskurs, 243), Berlin 2002.

Ernst 2007, *Gesetz des Gedächtnisses*

Wolfgang Ernst, *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*, Berlin 2007.

Foucault 2009, *Apriori und Archiv*

Michel Foucault, *Das historische Apriori und das Archiv*, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten* (Kaleidogramme, 30), hg. v. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 108-112.

Grau 2011, *Archiv Performativ*

Pascale Grau, Institute for Cultural Studies in the Arts ICS, *archiv performativ. Ein Modell-Konzept für die Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst*. Zürich 2011. <http://ics.zhdk.ch/ics/deutsch/forschungsprojekte/archiv-performativ/>, 03.01.2011.

Greve 2009, *Art Between Memorisation and Bureaucracy*

Charlotte Greve, *Art Between Affective Memorisation and the Bureaucracy of the Archive. From Aleksej Kručenych to Contemporary Russian Artists*, in: *Russian Literature* 65 (1-3), 2009, S. 379-394.

Hagel / Sieglerschmidt 2002, *Dokumentation*

Frank von Hagel und Jörn Sieglerschmidt, *Dokumentation in Bibliotheken, Museen, Archiven* (Information Wissenschaft Praxis, 53), 2002, S. 347-354. [http://opus.bsz-bw.de/swop/volltexte/2008/243/pdf/hagel\\_sieglerschmidt\\_nfd.pdf](http://opus.bsz-bw.de/swop/volltexte/2008/243/pdf/hagel_sieglerschmidt_nfd.pdf), 15.01.2011

Hirt / Wonders 1993, *Legenden, die nicht enden*

Günter Hirt und Sascha Wonders, *Legenden, die nicht enden*, in: *Schreibheft* 42, 1993, S. 35-45.

Hirt / Wonders 1998, *Präprintium*

Günter Hirt und Sascha Wonders, *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat* (Dokumentationen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, Bd. 5), Bremen 1998.

Menne-Haritz 1997, *Schriftgutverwaltung*

Angelika Menne-Haritz, *Schriftgutverwaltung und Archivierung*, in: *Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation*, hg. v. Marianne Buder, Werner Rehfeld u.a., München u.a. 1997, S. 460-472.

Menne-Haritz 2000, *Schlüsselbegriffe*

Angelika Menne-Haritz, *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie. Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft* (Veröffentlichungen der Archivschule Marburg, Institut für Archivwissenschaft, 20), Marburg 2000, <http://www.staff.uni-marburg.de/~mennehar/datii/germanterms.htm#Archiv>, 14.01.2011.

Monastyrskij 1998, *Poezdki za gorod*

*Poezdki za gorod. Kollektivnye dejstvija*, hg. v. Andrej Monastyrskij, Moskva 1998.

Papritz 1983, *Archivwissenschaft*

Johannes Papritz, *Archivwissenschaft*. Bd. 1, Teil I: Einführung, Grundbegriffe, Terminologie. Marburg 1983.

Plassmann 2005, *Spieker*

Max Plassmann, Sven Spieker (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv (= copyrights. Bd. 13)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004, <http://www.forum-bewertung.de/beitraege/1033.pdf>, 30.01.2009.

Rubinštej 1994, *Immer weiter und weiter*

Lev Rubinštej, *Immer weiter und weiter*. Aus der großen Kartothek, hg. v. Günter Hirt und Sascha Wonders, Münster 1994.

Schockenhoff 1996, *Zölibatäre Vereinsamung*

Volker Schockenhoff, *Nur „zölibatäre Vereinsamung“*. *Zur Situation der Archivwissenschaft in der Bundesrepublik 1946 - 1996*. (Vortrag auf dem Deutschen Archivtag am 19.9. 1996 in Darmstadt). <http://forge.fh-potsdam.de/~ABD/scho/publik.htm>, 15.01.2011.

Schwarz 2008, *Archive für Künstlerpublikationen*

Isabelle Schwarz, *Archive für Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre* (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen, 4), Köln 2008.

Spieker 2002, *Ablagekur*

Sven Spieker, *Die Ablagekur ODER Wo Es war soll Archiv werden. Die historische Avantgarde im Zeitalter des Büros*, in: *Trajekte* 5, 2002, S. 23-28.

Spieker 2004, *Ver-Ortung des Archivs*

Sven Spieker, *Einleitung. Die Ver-Ortung des Archivs*, in: *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, hg. v. Sven Spieker, Berlin 2004, S. 7-25.

Spieker 2008, *Big Archive*

Sven Spieker, *The big archive. Art from bureaucracy*, Cambridge, Mass. 2008.

Witte 2000, *Kunst der Selbstkanonisierung*

Georg Witte, *Die Kunst der Selbstkanonisierung*, in: *Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute (= Osteuropaforschung. Band 42)*, hg.v. Elisabeth Cheauré, Berlin 2000, S. 99-117.

Zacharov 2004, *Methode Shivas*

Vadim Zacharov, *Die Methode Shivas. Archiv, Sammlung, Verlag, Künstler*, in: *Moskauer Konzeptualismus. Sammlung Haralampi G. Oroschakoff und Sammlung, Verlag und Archiv Vadim Zakharov*, hg. v. Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Köln 2004, S. 93-102.

Zacharov 2005, *Bol'soj archiv*

Vadim Zacharov, *Bol'soj archiv, Domašnjij archiv, Buchgalterija. Golosa iz Archiva*, in: *Moskovskij konceptualizm*, hg. v. Ekaterina J. Dëgot' und Vadim Zacharov (*World art muzej*, 15/16), Moskva 2005, S. 352-353.

## Zusammenfassung

Die aktuellen Archividiskurse in Archivistik, Archivologie und Archivkunst (um vorerst bei diesen drei gegenübergestellten Sphären zu bleiben) haben neben vielen gegenläufigen auch eine Anzahl übereinstimmender Tendenzen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen: Prozessualisierung, Performativität, eine stärkere Verortung im „Hier und Jetzt“, Feedback- oder Netzwerkfunktion des Archivs. Impulse für diese Entwicklung sind aber fast ausnahmslos aus dem „außerarchivischen“ bzw. gesamtgesellschaftlichen Raum in die Archividiskurse eingegangen und in Zusammenhängen wie der „Digitalen Revolution“ zu suchen. Auch die Archivkunst übt entscheidenden Einfluss auf die Erschaffung und Erprobung neuer Archivbegriffe aus.

Die Rezeption der Archivkunst des Moskauer Konzeptualismus lässt jedoch verfremdende Verfahren des Spiels, der Ironisierung außer Acht. Die spezifische gesellschaftlich-historische Situation der Marginalisierung wirkt sich ebenfalls auf die spezifische Konzeptualisierung von Archivbegriffen aus. Vor dem Hintergrund der modernen Archivwissenschaft muss daher dringend erarbeitet werden, wie dieses Material archivarisches zu bewerten ist, welche Bedeutung der Entstehung und Überlieferung dieser Sammlungen zugemessen werden kann, welche Maßstäbe an Objektivität

gesetzt werden müssen oder können. Nun geht es darum, ein Instrumentarium zu entwickeln, ob und wie dieses Archiv als konkretes Archiv gelesen werden kann und kritisch zu analysieren, welche historische und ästhetiktheoretisch verwertbare Erkenntnisse es für uns bereithält.

## Autorin

Julia Fertig hat Russistik und Bibliotheks- und Dokumentationswissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert, Magisterarbeit „Das Archiv ist die Kunst. Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus“. Danach Archivarin/Bibliothekarin in der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slawische Literaturwissenschaft der Universität Greifswald, seit Oktober 2010 Stipendiatin des Internationalen Graduiertenkollegs *InterArt* an der Freien Universität Berlin, Promotionsprojekt zur „Archivästhetik des Moskauer Konzeptualismus“.

## Titel

Julia Fertig, *Die Archivfalle*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2011 (14 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).