

**Gedächtnis und Ruine.**

**Zum Archiv in der zeitgenössischen Fotografie**

MATTHIAS GRÜNDIG

«Reißen Sie es ab, oder brennen Sie es nieder, falls Sie mögen.» Wenige Zeugnisse aus der Geschichte der Fotografie sind geprägt von einem solch spleenigen, doch gleichermaßen ernsthaften Charme wie der 1859 erschienene Essay *The Stereoscope and the Stereograph* des amerikanischen Physiologen und Intellektuellen Oliver Wendell Holmes. Abreißen solle man sie ruhig, niederbrennen, all die weltlichen Dinge und Bauwerke, so sie nur in genügend guten stereoskopischen Fotografien festgehalten seien — Doppelbildern also, die durch ein entsprechendes Stereoskop betrachtet einen dreidimensionalen Eindruck erzeugen. «Man gebe uns ein paar Negative von Dingen, die es wert sind, betrachtet zu werden, aus verschiedenen Gesichtswinkeln aufgenommen, mehr wollen wir gar nicht.» Das Material der Dinge werde in Zukunft nicht mehr vonnöten sein, meint Holmes und verkündet: «Die Form wird in Zukunft vom Stoff geschieden sein.»<sup>1</sup>

Sein durchaus ernst gemeintes Gedankenspiel hört damit nicht auf. Holmes schreibt weiter, die Menschen würden schon bald «alle seltsamen, schönen und großartigen Objekte um ihrer Häute willen jagen, wie die Rinder in Südamerika, und die Kadaver liegen lassen, weil sie ihnen nur von

geringem Wert sind.»<sup>2</sup> Seine bildliche Sprache ist dabei durchdrungen von einem tiefgreifenden Glauben an den Realismus von Fotografien. Noch die kleinsten Feinheiten der Dinge, die dem menschlichen Auge entgehen würden, liessen sich auf den fotografischen Häuten finden. Nichts erspare die Stereoskopie — «alles muss da sein, jeder Stock, jeder Strohalm, jeder Kratzer».<sup>3</sup>

*Memory and Ruins.*

*The Archive in Contemporary Photography*

*Archival practice has long ceased to depend on the archive as a specific place. In a broader sense, the «archival» describes overlaps of science, arts and everyday life with archive-related practices. The last few decades have seen a flourishing of the archival, especially in the visual arts. This article attempts to give an understanding of this phenomenon in the contemporary context. Drawing comparisons with Oliver Wendell Holmes's fictional photographic archives and on the basis of two artistic positions, it looks into the historically variable structures and combinations of photography and the archival, where the materiality of the photographic image assumes a central role.*

<sup>1</sup> OLIVER WENDELL HOLMES: *Stereoskop und Stereographie* (1859). In: ders.: «Spiegel mit einem Gedächtnis», hg. von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011, S. 11–32, hier S. 30.

<sup>2</sup> EBD., S. 30 f.

<sup>3</sup> EBD., S. 22.

WA XVI  
Gedächtnis und Ruine.  
Zum Archiv in der  
zeitgenössischen Fotografie  
MATTHIAS GRÜNDIG

Wenn also die fotografischen Formen der Natur in nichts nachstehen, wenn sie sie nicht einfach repräsentieren, sondern in ihrer Komplexität, in der Fülle des Lebens reproduzieren, warum dann noch an dieser entsetzlich unhandlichen Realität festhalten? Warum sich nicht mit ihren leichten, transportablen Formen begnügen? Auch die seinerzeit fehlende Farbigkeit könne man ja schließlich «hinzufügen oder demnächst vielleicht sogar direkt aus der Natur übernehmen».<sup>4</sup> Und wenn das Pantheon in Trümmern liegt? Wenn dann genug Bilder existieren, sodass niemand mehr der «echten» Monumente bedarf?

Natürlich kann es bei den Aufnahmen allein nicht bleiben, das weiß auch Holmes. Er stellt sich gewaltige, frei zugängliche Fotografiensammlungen vor, die die Formen der Welt in sich vereinen. «Wir wollen daher ernsthaft» — er scheint sich des Wahnwitzes eines solchen Unterfangens bewusst zu sein — «den Vorschlag machen, eine umfassende und systematische Bibliothek für Stereographien einzurichten, in der jedermann die Formen ansehen kann, die er für seine Zwecke als Künstler, als Wissenschaftler, als Ingenieur oder in jeder anderen Eigenschaft ansehen möchte.»<sup>5</sup> Nicht allein um das Sammeln schöner Aufnahmen geht es Holmes also. In der Auswahl der Zielgruppe seiner zukünftigen Fototheken wird stattdessen deutlich, dass die fotografischen Formen vor allem auf zukünftige künstlerische wie wissenschaftliche Analyse und Verwertbarkeit angelegt sein sollen — eine ebenso demokratische wie, in Hinblick auf die absolute Zuwendung zur Form, merkwürdige Utopie eines Welt-Archivs.

Heute hängt dem Wort «Archiv» oft das Stereotyp des Verstaubten und Vergangenen an. In der kollektiven Imagination sind Archive oft unheimliche Labyrinth mit kauzigen Mitarbeitern, die im kalten Licht zuckender Leuchtröhren in Stapeln vergilbter Blätter wühlen. Gleichermassen sind heute mehr Menschen mit archivarischen Handlungsweisen vertraut als je zuvor. Öffnen, Überprüfen, Vergleichen, Schließen, Verschieben, Anlegen, Speichern, Beschriften, Umbenennen, all dies sind routinierte Aktionen aus dem täglichen Umgang mit digitalen Systemen, die auffällig mit Archivpraktiken korrespondieren, ohne jedoch an einen spezifischen Archivort gebunden zu sein. Das Konzept des Archivs hat sich mit dem

<sup>4</sup> Ebd., S. 30.

<sup>5</sup> Ebd., S. 31.

WA XVI  
Gedächtnis und Ruine.  
Zum Archiv in der  
zeitgenössischen Fotografie  
MATTHIAS GRÜNDIG

Eintreten von Computertechnik in viele Bereiche der Lebenswelt grundlegend verschoben und erweitert. Von einer örtlich zentralisierten Institution mit einer systematischen räumlichen Konfiguration ist «das Archiv» zu einer Masse an Strukturmerkmalen und Praktiken geworden. Diese sind sowohl realräumlich als auch virtuell dezentralisiert und finden in unterschiedlich starkem Maße vernetzt Anwendung. Neben «dem Archiv» ist in diesem Sinne «das Archivische» in den Vordergrund gerückt; und während ersteres bisweilen mit den staubigen Geistern seiner Vergangenheit kämpft, beschreibt letzteres unter anderem hochaktuelle Gebrauchsweisen und Ästhetiken technischer Strukturen. Die Festplatte im heimischen Computer als Archiv zu bezeichnen, schiene uns reichlich übertrieben — und doch lässt sich der Umgang damit in archivischen Begriffen denken.<sup>6</sup> Das Archivische ist heute, oftmals unbemerkt, allgegenwärtig.

Die folgenden Gedanken drehen sich aus dieser Diagnose heraus darum, inwiefern Holmes' Vorstellung eines visuellen Welt-Archivs heute Wirklichkeit geworden ist. Hierfür wird es insbesondere nötig sein, das von ihm thematisierte Verhältnis von Form und Material aufs Neue kritisch zu untersuchen, das heißt, heute nach den von ihm prognostizierten Ruinen zu fragen, und mit ausgewählten theoretischen und künstlerischen Positionen auf Merkmale des Archivischen in der zeitgenössischen Kunst aufmerksam zu machen. Es geht dabei zugleich um die Faszination, die für KünstlerInnen aber auch BetrachterInnen von Konzepten des Archivs ausgeht: Was bewegt diese wie jene, sich in verschiedener Weise mit dem Archiv in seinen vielen Erscheinungsformen auseinanderzusetzen?

Während Holmes' Archiv-Utopie seinen Zeitgenossen im Jahr 1859 wohl als Mischung von visionärem Zukunftsglauben und fantastischer Spinnerei erschienen sein muss, sind seine Ideen durch das Internet in großen Teilen Realität geworden. Er selbst hatte von einer umfassenden Ökonomie und Zirkulation der Bilder geträumt,<sup>7</sup> konnte aber unmöglich die Google Bildersuche, Youtube und andere digitale Archive, ja das Internet selbst als Metamedium und -archiv erdenken. Lässt man Google nach Oliver Wendell Holmes suchen, so liefert die Seite in weniger als einer halben Sekunde mehr als 700.000 Ergebnisse, darunter unzählige Porträts des schmalgesichtigen Neu-Engländers und Darstellungen

<sup>6</sup> Die Differenz zwischen Archiv und Archivischem ist, in einer anderen Konstellation, bereits in Foucaults Archäologie des Wissens angelegt. Siehe hierzu KNUT EBE-LING, STEPHAN GÜNZEL: *Einleitung*. In: dies. (Hg.): «Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten», Berlin 2009, S. 7–26, insb. S. 15–18.

<sup>7</sup> «Und um die Schaffung öffentlicher und privater Stereographie-sammlungen zu erleichtern, benötigen wir ein umfassendes Tauschsystem, damit sich gleichsam eine universelle Währung dieser «Banknoten» entwickelt, dieser Versprecher einer Zahlung in solidem Stoff, welche die Sonne für die große Bank der Natur gedruckt hat.» HOLMES, «Stereoskop», S. 31.



**WA XVI**  
**Gedächtnis und Ruine.**  
**Zum Archiv in der**  
**zeitgenössischen Fotografie**  
 MATTHIAS GRÜNDIG

des simplen, von ihm erdachten Holmes-Stereoskops. Die lakonische Anzeige der Trefferzahl und die lächerlich geringe Dauer des Suchprozesses scheinen seiner Prognose der Trennung von Form und Materie der Dinge heute zunächst Recht zu verleihen. Und doch hat bislang niemand das Pantheon — 31.700.000 Suchergebnisse; 0,49 Sekunden — zum Einsturz gebracht. Merkwürdig.

Würde man sich vornehmen, jenen Bildertempel zu durchforsten und jede dieser digitalen Archivalien nur eine Minute auf ihre Brauchbarkeit hin zu inspizieren, so würden 60 Jahre vergehen, während derer die Trefferzahl selbst sich natürlich vervielfachen würde: Das Internetzeitalter hat einen archivischen Speicherfetisch hervorgebracht, der in einer «dokumentarischen Überdosis» mündet und von einer Paranoia des Datenverlustes begleitet wird.<sup>8</sup> Gerade in diesem Klima scheinbar inkonsumerabler, dezentralisierter Informationsanhäufung wandte sich die Aufmerksamkeit von KünstlerInnen wie Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen in den vergangenen Jahrzehnten wieder der Materialität der Dinge sowie Konzepten des Archivs in seinen vor allem physischen Erscheinungsformen zu. Als also Holmes’ «Welt-Archiv» durch den, vor allem in Hinblick auf fotografische Archive, immer stärker werdenden Ruf nach Digitalisierung Wirklichkeit zu werden drohte, traten aus verschiedenen Bereichen die Advokaten des Materials auf den Plan, um dessen nicht-digitalisierbare Qualitäten hervorzuheben.<sup>9</sup> Der Blick fiel damit von den Beständen auf Archive selbst, auf deren räumliche Strukturen, Schachteln, Ordner, auf die Machart von Fotografien als Archivalien und die Pappen, auf denen sie aufgebracht sind, auf Beschriftungen und deren Revisionen. Den Dingen wurde, über ihr Material, eine aktive Rolle im Rahmen der Datenvermittlung zugesprochen, ein nicht zuletzt soziales Wirken anstatt jener Funktion passiver Informationsbehältnisse. Kurz: Nicht allein der primäre Inhalt von Archivalien und Archiven steht heute im Vordergrund, sondern auch die materiellen Gestaltungen der Dinge, die über deren sozialen Gebrauch Aufschluss geben sowie über deren historische Rezeption, und die physisch-strukturelle Beschaffenheit des Archivs, die auf eine Masse an Entscheidungen und damit auf diskursive Prozesse, auf die Bedingungen des Archivs und dessen epistemologisches Potenzial verweist.<sup>10</sup> Wirklich kurz: Bitte nicht abreißen, nicht niederbrennen!<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Im Original «*documentary overdose*». Vgl. GISELLE BEIGUELMAN: *Corrupted Memories: The Aesthetics of Digital Ruins and the Museum of the Unfinished*. In: Helena Barranha, Susana S. Martins (Hg.): «Uncertain Spaces. Virtual Configurations in Contemporary Art and Museums», Lissabon 2015, S. 55–82, insb. S. 66–79.

<sup>9</sup> Zum Problem der Digitalisierung von Fotografien siehe JOANNA SASSOON: *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*. In: Elizabeth Edwards, Janice Hart (Hg.): *Photographs, Objects, Histories. On the Materiality of Images*, New York 2004, S. 196–213.

<sup>10</sup> Siehe zu dieser Hinwendung zum Material folgenden kurzen Aufsatz von ELIZABETH EDWARDS: *Photographs: Material Form and the Dynamic*. In: Costanza Caraffa (Hg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, München 2011, S. 47–56.

**WA XVI**  
**Gedächtnis und Ruine.**  
**Zum Archiv in der**  
**zeitgenössischen Fotografie**  
 MATTHIAS GRÜNDIG

<sup>11</sup> Zur Rückwendung einer digitalen Kultur zum Materiellen siehe VERENA KUNI: *Wenn aus Daten Dinge werden — «From Analog to Digital and Back Again»?* In: Elisabeth Tiemeyer u.a. (Hg.): «Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur», Berlin u.a. 2010, S. 185–194.

<sup>12</sup> Siehe HAL FOSTER: *An Archival Impulse*. In: «October 110» (Herbst 2004), S. 3–22.

<sup>13</sup> Vgl. EBD., S. 5 f. Das Konzept des Rhizoms entsprang den Köpfen des Philosophenduos Gille Deleuze und Félix Guattari, siehe Fußnote 14.

<sup>14</sup> GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI: *Rhizom*, 1977, S. 34. Der französische Band «Rhizome. Introduction» erschien zunächst 1976 eigenständig, bildete jedoch die Einführung für das 1980 erschienene, maßgebende Buch «Mille Plateaux» (deutsch: «Tausend Plateaus»).

Vor diesem Hintergrund beschrieb der amerikanische Kunsthistoriker Hal Foster 2004 die zeitgenössische Konjunktur des Archivischen in der Kunst als *archival impulse*.<sup>12</sup> Damit verwies er einerseits auf die lange Kunstgeschichte des Archivischen, die sich beispielsweise in der Nachkriegszeit im verstärkten Auftreten von seriellen Formaten und der Appropriation fremden Materials äußerte. Andererseits deutete er damit auf eine zeitgenössische Archivkunst eigener Prägung und lieferte erste Ansätze, um über diese nachzudenken. So machte Foster beispielsweise mit dem philosophischen Konzept des Rhizoms auf eine Grundstruktur des Archivischen und der aktuellen Archivkunst aufmerksam.<sup>13</sup> Das Rhizom verabschiedet als Denkmodell die lineare Verkettung von Einheiten, begreift diese stattdessen immer als vernetzte Teile komplexer Vielheiten, die sich unaufhörlich ver- und entbinden, die ohne Anfang und Ende das Entfernteste mit dem Naheliegendsten in verschiedensten Stimmen in Dialog treten lassen. «Das Rhizom läßt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. [...] Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen. Ohne Subjekt und Objekt bildet es lineare Vielheiten mit n Dimensionen, die auf einem Konsistenzplan ausgebreitet werden können, und von denen das Eine immer abgezogen wird.»<sup>14</sup>

Ist das philosophische Konzept des Rhizoms zunächst nur schwer verständlich, so wird es doch im Archiv anschaulich: Kein Dokument, keine Fotografie, keine Beschriftung steht hier je allein, alles bezieht sich aufeinander, legitimiert sich gegenseitig, verbindet sich «unter einem Dach» mit dem Archiv selbst, das sich nicht einfach in Institution, Raum und Bestand zerlegen lässt, aber auch mit der Welt außerhalb des Archivs, mit ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Heterogene Materialien aus unterschiedlichen Zeiten und von gänzlich verschiedenen Orten treffen hier aufeinander und gehen neue Verknüpfungen ein. Mit Archiven zu arbeiten, bedeutet in diesem Sinne nicht selten die Konfrontation mit noch offenen Enden und Leerstellen, die es zu füllen gilt.

Auch eineinhalb Jahrhunderte nach Oliver Wendell Holmes’ Gedankenspiel verwundert es nicht, dass die Fotografie in diesem lückenhaften Wirrwarr von Zeiten und Orten, Dingen und Worten ihren festen Platz hat. Wie es der Kurator Okwui Enwezor 2008 anlässlich seiner Ausstellung



WA XVI  
Gedächtnis und Ruine.  
Zum Archiv in der  
zeitgenössischen Fotografie  
MATTHIAS GRÜNDIG



17.8.2014 im Palais de Tokyo, Paris.  
Ausstellungsansicht 1  
(aujourd'hui, le monde est mort  
[lost human genetic archive])

15 OKWUI ENWEZOR: *Archive Fever: Photography between History and the Monument*. In: ders. (Hg.): «Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art», Göttingen, New York 2008, S. 11–51, hier S. 12.

16 Zur Beschäftigung von (Foto-) Künstlern mit dem Archiv siehe EBD. sowie MONIKA RIEGER: *Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler*. In: Ebeling, Günzel (Hg.), «Archivologie», S. 253–269. SVEN SPIEKER: *The Big Archive. Art From Bureaucracy*, Cambridge, London 2008. Ferner: SIMONE OSTHOFF: *Performing the archive: The transformation of the archive in Contemporary art from repository of documents to art medium*, Dresden, New York 2009.

17 Die Ausstellung fand statt vom 25. April bis zum 07. September 2014. Für Installationsansichten und weitere Informationen siehe Palais de Tokyo: *Aujourd'hui, le monde est mort [Lost Human Genetic Archive]*, online: <http://palaisdetokyo.com/en/exhibition/aujourd'hui-le-monde-est-mort-lost-human-genetic-archive> (06.08.2015).

18 Zum Konzept der Dingbiografie siehe CHRIS GOSDEN, YVONNE MARSHALL: *The cultural biography of objects*. In: «World Archaeology 31,2» (Oktober 1999), S. 169–178.

WA XVI  
Gedächtnis und Ruine.  
Zum Archiv in der  
zeitgenössischen Fotografie  
MATTHIAS GRÜNDIG



17.8.2014 im Palais de Tokyo, Paris.  
Ausstellungsansicht 2  
(aujourd'hui, le monde est mort  
[lost human genetic archive])

Archive Fever schrieb: «Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object.»<sup>15</sup> Der multimedialen Disposition des Archivs ist es dabei geschuldet, dass Fotografie in zeitgenössischen Archiv-Kunstwerken oft nura eine Rolle neben anderen Medien spielt.<sup>16</sup>

Der vor allem als Fotograf bekannte Hiroshi Sugimoto beispielweise bezog sich jüngst 2014 in seiner Ausstellung *Aujourd'hui, le monde est mort [Lost Human Genetic Archive]* ausdrücklich auf die Institution des Archivs.<sup>17</sup> Ausgewählte Räume des Pariser Palais de Tokyo wurden hierfür zu Ruinen einer untergegangenen, dystopischen Welt umgewandelt. Die Ausstellungs- bzw. Archivobjekte umfassten Naturalien aus verschiedenen Erdzeitaltern, künstlerische Artefakte diverser Kulturen, Sugimotos eigene fotografische Arbeiten, aber auch industrielle Erzeugnisse. An all diesen Dingen hatte der Zahn der Zeit genagt: Ikonische Campbell's Suspendosen hatte der Künstler zuvor auf seiner Veranda zum Rosten gebracht; seine eigenen großformatigen Schwarz-Weiß-Fotografien wurden während des Hurricanes Katrina schwer beschädigt. Die Ausstellungs-Archivalien wurden damit zu Spuren von mal mehr, mal minder lesbaren Ereignissen. Sie verwiesen so über ihre eigene Biografie<sup>18</sup> auf eine dem Archiv scheinbar vorausgegangene fiktive oder reale Vergangenheit.

Den Objekten standen circa 30 kurze, handschriftliche Texte bei, die von jeweils mehr oder weniger plausiblen, immer anderen Weltuntergängen berichteten: vom Aussterben der Bienen, von fatalen

Hungersnöten, pandemischen Krankheiten, Genmanipulationen und so weiter. Die Erde niedergebrannt, abgerissen. Es war nun an den BesucherInnen, auf Spurensuche nach der verschwundenen Kultur des Menschen zu gehen, die Objekte mit den Texten zu Narrativen zu verknüpfen. Mit Taschenlampen bewaffnet konnten sie dabei im Raum Verbindungen offenlegen, aber auch einfach Details «beleuchten». Unweigerlich führten sie die Spuren der fiktiv vergangenen Weltuntergänge zu einem Nachdenken über das, vereinfacht gesagt, Verhältnis des heutigen Menschen zur Welt und damit zur eigenen Zukunft.

Sugimoto machte mit seinem Ausstellungsdispositiv auf wichtige Punkte aufmerksam: Archive sind nicht «objektiv», sie sagen nicht «die Wahrheit», schon mit sagen ist zu viel gesagt. Stattdessen sind sie stets auf subjektive Interaktion angewiesen, auf Interpretation. Erst durch dieses unerlässliche Arbeiten am Archiv — der Besucher war selbst Teil von Sugimotos Rhizom —, durch ein Arbeiten mit dem heterogenen Material des Archivs wird über Narrativierung historische Wirklichkeit formuliert. Die wandernden Lichtkegel der Taschenlampen visualisierten in den Ausstellungsruinen das subjektive Suchen, Finden und Verknüpfen, durch das im Archiv aus disparaten «Quellen» Geschichten geschrieben werden und letztlich Geschichte produziert wird. Das (künstlerische) Archiv ist kein Hort des Wissen, es ist eine komplexe Maschine, die nicht allein aufgrund ihres prozessualen, subjektiven Anteils höchst kontingent, höchst willkürlich ist — die Grenzen zwischen Fiktion und Realem werden nicht nur in Sugimotos Archiv destabilisiert.<sup>19</sup>

19 Zu den verschiedenartigen Kontingenzen der Wissensproduktion im Archiv siehe EBELING, GÜNZEL, Einleitung (wie Fußnote 6).

**WA XVI**  
**Gedächtnis und Ruine.**  
**Zum Archiv in der**  
**zeitgenössischen Fotografie**  
MATTHIAS GRÜNDIG

Michel Foucault, der mit seinem Buch zur *Archäologie des Wissens* der modernen Beschäftigung mit dem Archivischen 1969 einen entscheidenden Impuls gab, formulierte eine abstrakte Theorie, die mit dem, was man gemeinhin als Archiv versteht, wenig gemein hat und die sich in folgender Formel verdichtet: «Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann».<sup>20</sup> Oberhalb realer, physischer Archive beschreibt «das Archiv» für Foucault «das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an das *System ihrer Aussagbarkeit* definiert».<sup>21</sup> Es geht ihm also um die Realitätsbedingungen, um die komplexen Verknüpfungen von Ereignissen und deren diskursiv-mediale Vermittlungen. Während sich Hiroshi Sugimoto oberflächlich gesehen der Form des Archivs zuwandte, befassen sich andere Künstlerfotografen, wie z. B. Alfredo Jaar, bisweilen mit Fragen, die ins Herz von Foucaults Theorie zielen.

Im Laufe seiner Karriere benutzte der gebürtige Chilene Jaar diverse Herangehensweisen an das Archivische: So dienten ihm Archivbilder einerseits als Material für künstlerische Investigationen, andererseits bezog er sich dezidiert auf die Ästhetik des Archivs. Auf die Arbeit *Real Pictures* von 1995 trifft vordergründig Letzteres zu: 372 schwarze Foto-Archivkästen werden hierfür zu sechs minimalistischen Skulpturen zusammengesetzt und im Raum präsentiert. In jeder der Schachteln liegt dabei eine Fotografie, die Jaar unmittelbar nach dem Genozid in Ruanda 1994 aufgenommen hat. Diese Bilder jedoch bleiben den BetrachterInnen verwehrt, einzig durch die weißen Beschriftungen auf den Kisten, das heißt über eine mediale Transformation, werden sie ihnen zugänglich. Ort und Zeit der Aufnahme sowie eine kurze Bildbeschreibung halten diese fest. Die Beschriftungen bezeugen das Grauen, die Tragödie selbst, die Jaars Fotografien nach eigener Meinung nicht darzustellen im Stande sind: «I have always been concerned with the disjunction between experience and what can be recorded photographically. In the case of Rwanda, the disjunction was enormous and the tragedy unrepresentable.»<sup>22</sup>

Über die Schachtelästhetik des Archivs und den Entzug fotografischer Sichtbarkeit thematisiert Jaar somit das (Un-)Vermögen der Fotografie, Erlebtes in seiner ganzen unverständlichen Fülle wiederzugeben, aber auch die mediale Unsichtbarkeit Ruandas in den internationalen

**20** MICHEL FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1981, S. 187. Siehe zu Foucaults Archivbegriff besonders den Abschnitt *Das historische Apriori und das Archiv*, S. 183–190.

**21** EBD., S. 188.

**22** ALFREDO JAAR zitiert nach STEFFEN HAUG: *Ruanda*. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hg.): «Eine Ästhetik des Widerstands. ALFREDO JAAR. *The Way it is. An Aesthetics of Resistance*», Berlin 2012, S. 296–305, hier S. 300.

**WA XVI**  
**Gedächtnis und Ruine.**  
**Zum Archiv in der**  
**zeitgenössischen Fotografie**  
MATTHIAS GRÜNDIG

**23** Vgl. EBD., S. 299–300.

Medien. Die «echten Bilder» bezeichnen gleichermaßen jene unsichtbaren Fotografien wie die subjektiven Vorstellungsbilder der BetrachterInnen und fordern somit ein aktives Nachdenken über die (Ohn-)Macht von Bildern und Sprache.<sup>23</sup> Jaars «Real Pictures» langen jedoch über die mediale Kritik der Fotografie zudem jene Kernfunktion des Archivs an, die Foucault definierte: Was lässt sich überhaupt sagen, was zeigen; und was muss ungesagt, ungezeigt, verborgen bleiben? Es geht also nicht um eine schlichte Medienkritik, sondern darüber hinaus um die Frage nach den diskursiven (Un-)Möglichkeiten des Zeigens und Sagens vermittelt von Medien. Viele von Jaars Arbeiten können im ästhetischen Sinne als kritische Beschäftigung mit dem Archiv, zugleich aber auch mit Foucaults Konzept des Archivs verstanden werden.

In der kritischen Haltung, die vielen Werken, die sich unter dem Banner der Archivkunst zusammenfassen lassen, gemein ist, liegt zugleich eines ihrer größten Attraktionsmomente begründet. Einerseits betreffen sie thematisch, ästhetisch und strukturell die Lebenswelt des Menschen und zielen so auf dessen aktive Integration. Andererseits schließt sich an das Gezeigte immer die Frage nach dem Ungezeigten an, und damit auch jene nach den (diskursiven) Gesetzen des Zeigens selbst. So lässt sich sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption von zeitgenössischer Archivkunst der Modus der Skepsis formulieren.

Es sind letztlich auch die Zeigeordnungen des modernen Archivs und das Wissen um deren Kontingenzen, die uns Holmes’ allumfassende Fotografie-Sammlung rückblickend so befremdlich erscheinen lassen; es ist seine Indifferenz dem Material der Welt gegenüber, seine aus heutiger Sicht mangelnde medienkritische Kompetenz, die sich im Motiv des Obsoleten, des Niedergebrannten, im dem der Ruine also verdichtet. Während noch Holmes’ fiktive Ruinen seinen Glauben an die Objektivität und Wahrheit der Fotografie und des Archivs bezeugen, kann die Metapher des Zerstorten heute, komplett gegenteilig, als Grundannahme über die Prozesse des Archivs selbst verstanden werden: So lassen sich die Archivalien des modernen Archivs auch in ihrer vollen Materialität lediglich als Spuren einer vergangenen Wirklichkeit sehen — sie deuten auf diese, wie die Steine einer Ruine auf ein abgerissenes Bauwerk deuten.

**WA XVI**  
**Gedächtnis und Ruine.**  
**Zum Archiv in der**  
**zeitgenössischen Fotografie**  
MATTHIAS GRÜNDIG

Mit diesem Gedankenbild verbindet sich gleichermaßen das Eingeständnis, aus den verbliebenen, beschädigten Resten nie den Tempel der Geschichte rekonstruieren zu können. Das Archiv speichert nicht die Wirklichkeit, es prozessiert medial vermittelte Aussagen über Geschehenes, das seinerseits uneinholbar bleibt. Archive sind nicht die Welt, die sie bedeuten.

Die zeitgenössische Archivkunst lässt sich in vielerlei Art und Weise als Reaktion auf dieses Charakteristikum des Archivischen verstehen. So resignierte Jaar vor seinem eigenen Fotoarchiv, das nicht nur die Wirklichkeit nicht zu repräsentieren vermochte, sondern nicht einmal die Fülle seiner eigenen Erfahrungen. Sugimotos Archiv-Ausstellung dagegen nahm die Metapher der Ruine noch ernster und berief sich sogar formell auf sie. In den verfallenen Räumen des Palais de Tokyo musste den BesucherInnen so unweigerlich die ganze Zufälligkeit und Willkür des Archivischen bewusst werden: Wer schließlich sollte die Texte geschrieben, die Objekte versammelt, die Ausstellung arrangiert haben, wo doch die Schriftstücke selbst von der absoluten Auslöschung der Menschheit berichteten? Ein einziger Widerspruch!

Eine skeptische Haltung ist nicht nur ein Teil der künstlerischen Beschäftigung mit Archiven. Sie ist gleichermaßen der Motor des archivischen Arbeitens selbst. Archive wie auch ihre künstlerischen Adaptionen fordern so zuletzt auch von den RezipientInnen eine skeptische Hinterfragung. Erst in der kritischen Diskussion mit dem Material zeigt sich die Ruine als Gedächtnis.