Ränder des Archivs

LiteraturForschung Bd. 30
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Falko Schmieder und Daniel Weidner (Hg.)

Ränder des Archivs

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven

Mit Beiträgen von

Herbert Kopp-Oberstebrink, Christina Pareigis, Sandra Richter, Detlev Schöttker, Franziska Thun-Hohenstein, Sigrid Weigel, Stefan Willer, Mario Wimmer und Siegfried Zielinski

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2016,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Axlo
Printed in EU
ISBN 978-3-86599-334-2

Künstlerische An-Archive. Herkünfte als Ressource für Zukünfte[1]

Siegfried Zielinski

Der Untertitel meines Textes spielt offensichtlich mit einer Phrase Martin Heideggers, die häufig verkürzt wie eine simple sprachliche Gleichung formuliert wird: Herkunft = Zukunft[2]. Der »Primat der Zukunft«[3], die Akzentuierung des herzustellenden Werks, welche die Vergangenheit der kommenden Zeit unterwirft, ist eine rhetorische und epistemische Figur, die ich einerseits aus spezifisch medienarchäologischer Sicht kommentieren, anderseits mit einem Erweiterungsangebot bedenken möchte, das auf aktuelle kulturtechnische Sachverhalte reagiert. Die Unterwerfung des gerade Vergangenen unter die Anforderungen des Künftigen als eine Geste gleichsam ökologischer Verkoppelung. Kulturproduktion im Energiesparmodus: Die Avantgarde – wenn man diesen Begriff noch verwenden darf – wird durch die Nutzbarmachung und schöpferische Neuinterpretation der vergangenen Gegenwarten brisant und mitunter brillant, wenn sie den Transformationsprozess in ästhetisch überzeugender Manier zu schaffen in der Lage ist.

Ich diskutiere das Thema in vier Abschnitten: zwei Hinführungen über einen Umweg, einem exemplarischen Mittelteil und einer vorsichtig verallgemeinernden Bewegung als Ausgang, die keinesfalls als letztes Wort in unserem Kontext begriffen werden möchte, sondern als Beginn einer Diskussion.

---

1 Implizit ist mein Text auch ein Dialog mit dem Archiv der Akademie der Künste, das 2005 das Buch zum Symposium *Künstler.Archiv* herausbrachte. Das Vorwort »Künstler« hat in dem *mixtum compositum* eine ähnliche semantische Funktion wie das hier benutzte Präfix.

2 Martin Heidegger: »Herkunft bleibt stets Zukunft«, in: ders.: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 96.

3 Vgl. Claude Ozankom: *Herkunft bleibt Zukunft*, Philosophische Schriften, Bd. 26, Berlin 1998, vor allem Kap. II. 1., S. 36ff.

I. Hinführung: Alexander Kluge, *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* und eine neue Qualität des Techno-Gegenwärtigen

Mitte der 1980er Jahre – zeitlich in etwa parallel zur Einrichtung der legendären Ausstellung *Les Immateriaux*[4] durch François Lyotard in Paris – beklagte der deutsche Schriftsteller und Regisseur Alexander Kluge den schmerzlichen Verlust von Geschichtsbewusstsein. Sein Spielfilm *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985) war eine der letzten großen kinematographischen Abhandlungen *über* und *für* das Kino als besondere audiovisuelle Zeitmaschine und Erinnerungsdispositiv.[5] Er war jedoch wesentlich auch eine besondere Form angewandter Kritischer Theorie – *Dialektik der Aufklärung/Aufklärung als Massenbetrug*, wie sie Adorno und Horkheimer Anfang der 1940er im nordamerikanischen Exil entwickelt hatten, kinematographisch ausformuliert: nämlich Ideologiekritik *als* Technikkritik. In verschiedenen kurzen Episoden, die zusammen die dichte Kette eines einzigen filmischen Syntagmas mit umfassender Klammerung[6] ergeben, kritisiert Kluge die Hegemonie des Gegenwärtigen als Effekt einer immer schneller werdenden und in immer kleineren Intervallen gestalteten Zeit. Angesichts zweier möglicherweise paradoxer, aber wirksam ineinander greifender Prozesse geriete die Gesellschaft zunehmend in Zeitnöte: Mit der Digitalisierung werde Zeit zum einen abstrakter, ihr Wert werde schwerer greifbar. Im aktuellen *high frequency trading* internationaler Börsenspekulanten hat diese Tendenz ihren bisherigen Höhepunkt erreicht. Zum anderen mutiere Zeit nicht nur zur Ware, sondern in Form von *bits* und *bytes* zum allgemeinen Äquivalent einer zunehmend globalen Ökonomie von

---

4 Die zum Orwell-Jahr 1984 geplante Ausstellung fand vom 28. März bis 15. Juli 1985 in der *Grand galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* statt. Der Katalog besteht aus zwei Teilen mit losen Blättern, dem *Inventaire* und dem *Album*, Paris 1975.

5 Dieser Zusammenhang wird im vorab veröffentlichten Buch noch deutlicher als im Film selbst. Kluge hat darin nicht nur einen »kurzen Abriß der Filmgeschichte« integriert (S. 57–68), sondern auch eine techno-ästhetische Erklärung für sein Verständnis von Gegenwart geliefert. Er schreibt, dass er Gegenwart als eine »Konvention« begreife. »Zwischen ›eben noch‹ und ›jetzt schon‹ gibt es eine Nahtstelle (wenn man von der Arriflex-Filmkamera ausgeht, besitzt sie eine Zeitlänge von 1/48 Sek. und eine Fläche von 35 mm), welche die Gegenwart darstellt.« Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film*, Frankfurt a. M. 1985, S. 107.

6 So bezeichnet der französische Filmtheoretiker und strukturalistische Linguist Christian Metz jene syntagmatische Figur einer Filmerzählung, bei der ein Thema, oft ein einziger Begriff, in mehreren aufeinander folgenden Szenen oder Einstellungskombinationen ausgedrückt wird. (Christian Metz: »La grande syntagmatique du film narratif«, u. a. in: *Communications* 8 [1966], in deutscher Übersetzung ab 1972 in verschiedenen Varianten erschienen).

Abb. 1 »Der Zweck eines solchen Eiligen ist es, überall zu sein und sich rasch und klar zu entscheiden. Sozusagen als ob die Entschlusskraft all derjenigen, die nichts zu sagen haben, sich in ihm vereinigt. Sein Reichwert: 1440 Tage, wenn er nicht vorher stirbt.« Kluge aus dem Off in der Sequenz über den »Eiligen«.

Abb. 2 »Ich hatte von Anfang an den Verdacht, dass die neuen Medien nicht der Unterhaltung dienen.« Bild und Zitat aus dem Off in *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985).

Dienstleistungen. Tendenziell werde Zeit zu einer nicht mehr erfahrbaren Lebensqualität. Allerdings müsse man mit ihr rechnen lernen, wie mit der Null in der Mathematik. Die Zeit der Maschine ermöglicht, den Augenblick zu dehnen und sich so gegen die Vergangenheit und die Zukunft zu etablieren – so meine zugespitzte Interpretation des Kluge-Films. Der Regisseur und Autor kommentiert sein Projekt selbst so:

> Wir haben, was den Devisenbestand der Illusionen betrifft, von denen wir leben, eine Reihe von Währungsreformen vor uns. Man könnte sagen: das Prinzip der Gegenwart wütet gegenüber dem Prinzip Hoffnung und sämtlichen Illusionen der Vergangenheit. Wir leben in einer Gegenwart, die erstmals in der Lage wäre, sich zum Machthaber über sämtliche Zeiten aufzuschwingen.[7]

Heute, knapp drei Jahrzehnte nach der Kinopremiere, beklagt man erneut die Ausbreitung eines flachen Zeitbewusstseins, allerdings mit anderen Referenzpunkten. Angeprangert wird das Oblivion, das mit der Entwicklung der schnellen telematischen Technologien im Verhältnis zu vergangenen Gegenwarten einhergehe. Durch die digitalen Maschinen und ihre Vergötterung des Aktuellen werde das Vergessen systematisch gefördert. Der Hamburger Medienforscher Klaus Bartels spricht in diesem Zusammenhang am Ende der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts sogar von ausgefeilten Kulturtechniken des »Entinnerns«.[8]

Ich teile die Befürchtung nicht, die in diesem Diskurs enthalten ist. Nie zuvor gab es so viele kommodifizierte Erinnerungs- und Zukunftsangebote wie heute. Was mich viel mehr beunruhigt, könnte man als ein Verlernen der Fähigkeit bezeichnen, das Gegenwärtige zu feiern und zu genießen, bewusst und gern im Jetzt zu sein und den erlebbaren Augenblick in der Symbiose von »Geistesgegenwart und Körperdenken«[9] sich entfalten zu lassen, ohne an seine Aufbewahrung auch nur den geringsten Gedanken zu verschwenden.

Das verdichtet sich in einem Phänomen, das durch die digitalen Kommunikationsmittel auf ihrer gegenwärtigen Entwicklungsstufe des massenmedialen telematischen Dispositivs eine starke Ausbreitung erfährt: die Ausbeutung der Gegenwart als etwas, das lediglich als Disposition für die Zukunft existiert. Wie ist diese Erscheinung zu beschreiben und zu begründen? Die zeitgenössischen Nutzer von Telematik bedienen *Aktualisierungsmaschinen*. Die einzelnen Artefakte

---

7 Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*, Rückenschmonzette (o. P.).

8 Zu diesem Neologismus vgl. Klaus Bartels: »Erinnern, Vergessen, Entinnern – Das Gedächtnis des Internet«, in: Thomas Hensel/Hans Ulrich Reck/Siegfried Zielinski (Red.): *LAB. Jahrbuch für Apparate und Künste*, Köln 2000, S. 7–16.

9 Das ist eine schöne Redewendung, die der 2001 verstorbene Berliner Philosoph und Kulturanthropologe Dietmar Kamper geprägt und gern benutzt hat.

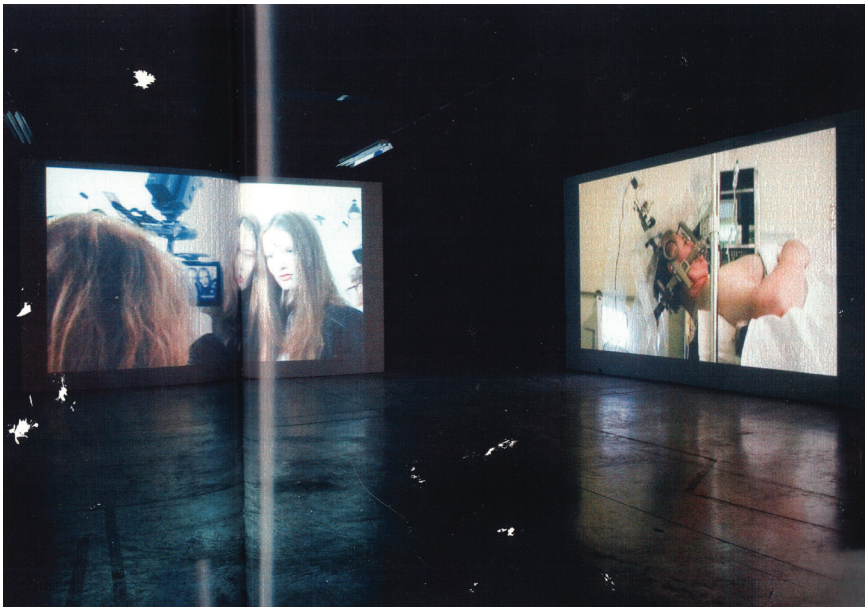


Abb. 3 Das unendliche Spiel der instantanen Alltagsarchäologie. Still aus der Installation *Obstructions* (hier 2010) des Istanbuler Künstlers Ali Kazma. Die Werkserie *Obstructions* stellt für sich selbst ein gigantisches An-Archiv dar, in dem der Künstler alltägliche Herstellungsprozesse sammelt.

funktionieren als handliche temporäre Behältnisse für eine Unzahl von anderen Artefakten programmlicher Art, den so genannten Anwendungen. Sie werden nur dann in Betrieb genommen, wenn sie tatsächlich gebraucht werden. Das Partikulare besteht lediglich in der momentanen Aktivierung. So findet Gegenwart statt. Wie sich beim kommerziellen Kino in den ersten 100 Jahren die Variante durchgesetzt hat, gegen ein bestimmtes Entgelt von anderen gestaltete und objektivierte Zeit mieten zu dürfen, zahlen die Mitspieler im telematischen Netz für die Vergegenwärtigung von Anwenderprogrammen auf ihren mit Displays ausgestatteten Netzanschlüssen. Die so genannten *Apps* wandern nach der Benutzung aus der einzelnen Hardware wieder aus und werden bei Bedarf temporär importiert und aktiviert.

Aber, bedeutet diese Aktualisierung wirklich eine Aktivierung von Gegenwart? Meine These[10] ist vielmehr, dass gegenwärtig Zukunft in

10 Ausführlicher begründet in Siegfried Zielinski: *[… After the Media]: News from the Slow-Fading Twentieth Century*, Minnesota 2013; überarbeitete englischsprachige Fassung: Ders.: *[… Nach den Medien]: Nachrichten vom ausgehenden 20. Jahrhundert*, Berlin 2012.

großer Unmittelbarkeit als etwas geplant wird, woran man sich erinnern wird oder erinnern soll: Sie wird verbindlich.

Besonders merkwürdig ist ein Phänomen, das wir, in Verlängerung einer Maschine der Firma Ampex von 1967, die *instant replay* hieß, aber auch in Weiterführung eines Gedankens Vilém Flussers zur elektronischen Aufzeichnungstechnik, *instantane Archäologie*[11] nennen können. Was Ende der 1960er Jahre für professionelle Eliten, im Sport oder für feinmotorisch organisierte Arbeitsprozesse entwickelt wurde, ist heute massenhaft installierte Kulturtechnik. In der digitalen Fotografie tritt das Phänomen am offensichtlichsten zu Tage. Aufgrund der extremen Verkürzung der Zeitspanne zwischen Aufnahme und Wiedergabe kann jede Person sofort gezeigt bekommen, wie sie noch vor wenigen Sekunden ausgesehen hat, und sie wird mit diesem Wissen, die Zukunft antizipierend, ein Gesicht machen, das für die nächste Aufnahme gewappnet ist. So entstehen endlose Generierungen von Masken: Junge Leute üben sich bis zum Exzess in dieser Kulturtechnik einer nahezu Echtzeit-Archäologie und wollen möglichst viele daran teilhaben lassen. Die gerade aufgezeichneten Motive werden in die mittelbaren Zukünfte des Internets geschickt. Von dieser Kulturtechnik profitieren die Plattformen wesentlich, die als *social media* bezeichnet werden.

Wir fragen indessen, ob dieses Phänomen tatsächlich eine Form des Erinnerns darstellt oder nichts anderes als eine geringfügige Dehnung der Gegenwart in die erwartete Zukunft hinein ist? Haben wir es hier nicht mit einer *pro-spektiven* Archäologie zu tun? Es ist nicht der Blick zurück, auf den es ankommt, sondern der Blick, der durch das gerade Vergangene hindurch nach vorne gerichtet ist. Im Moment eines stattfindenden Ereignisses schon Gegenstand einer Erörterung von Vergangenem zu sein, schafft das Präsens ab. Gegenwart wird zum bloßen, extrem kurzzeitigen Effekt für die Zukunft, zur minimalen, nicht mehr erfassbaren Zeitgröße, eben zum Augenblick der Aktualisierung. Durch die extreme Verkürzung der Speicherzeiten und die gleichzeitige Ausdehnung der Speicherkapazitäten ins Unermessliche fällt nicht das Vergangene dem Vergessen anheim, sondern die Möglichkeit, Gegenwart zu erleben und zu genießen, gerät ins Hintertreffen. Ein *lebendes Archiv*[12]

---

11 »Instant Philosophy« haben wir einen Abschnitt in Vilém Flussers *Bochumer Vorlesungen* überschrieben, der sich mit den besonderen spekulativen Qualitäten des Video befasst, im Sinn einer unmittelbaren Reflexionsmöglichkeit (Vilém Flusser: *Kommunikologie weiter denken,* hg. von Silvia Wagnermaier/Siegfried Zielinski, Frankfurt a. M. 2008, S. 179 ff.).

12 Das paradoxe Bild des *living archive* wird gern generell für die im Internet und im *world wide web* gespeicherten und ausgelegten Datenbanken benutzt, aber auch für zahlreiche künstlerische Projekte wie *John Cage Unbound: A Living Archive,* das von der New York Public Library ins Leben gerufen wurde (http://exhibitions.nypl.org/johncage/node/228);

hat für die Gegenwart keine Zeit mehr. Zukunft und Vergangenheit werden in dieser Figur unmittelbar und effektiv miteinander verkoppelt.

Damit keine Missverständnisse entstehen: Ich bin nicht der Auffassung, dass elektronische und digitale Technologien *per se* zum Oblivion tendieren und die traditionelle Mechanik privilegiert die Erinnerung stützt oder ermöglicht. Auch in diesem Fall halte ich nichts vom technischen Apriori als dogmatischer epistemologischer Figur. (Das Schreibwerkzeug schreibt an unseren Gedanken *mit*, hat Nietzsche gesagt, aber nicht, dass es selber die Gedanken schreibe.) Unter anderem hat der britische Künstler David Larcher schon Ende der 1980er Jahre bewiesen, dass in der Synthese magischer Bildtechniken des Handauflegens und eingreifender elektronischer Schreibweisen regelrechte Meisterwerke technisch basierter Erinnerungskünste entstehen können. *Granny's Is* (1989/90) ist ein solches Meisterwerk. In fulminanter Manier, nahezu im Delirium und in seltsamer Schwebe zwischen der Bearbeitung der vergangenen Gegenwart, der Herstellung einer künstlerisch-medialen Zukunft und der Dehnung des Moments des Erlebens und der Aufnahme realisiert Larcher das Wohnzimmer seiner Großtante in 58, Stanhope Gardens in South Kensington wie ein durch sie belebtes An-Archiv.

Larcher hat die Anordnungen im Wohnzimmer seiner Großmutter bis heute (2014) exakt so belassen, wie er sie gefilmt hat, und lebt immer noch in derselben Wohnung im feuchten Souterrain, wenn er sich in London aufhält. Granny's Gehstock steht noch an derselben Stelle, an der wir ihn im Video-Film sehen können. Die Behausung ist im umfassenden Sinn Container geworden. Im hinteren Raum der dunklen Wohnung an einem der teuersten Plätze der Welt lagern die legendären Filme Larchers aus den Sechzigern und Siebzigern des letzten Jahrhunderts. Für cinephile Chronisten des künstlerischen Films in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehören sie zu den Meisterwerken radikaler Kinematographie. *Mare's Tail* (1969) oder *Monkey's Birthday* (1975) modern und rosten in meterhohen Stapeln von löchrigen dreckigen Blech- oder

---

die Londoner Theaterinitiative LIFT, http://www.liftfestival.com/content/12738/archive/lift_living_archive/lift_living_archive, die Band *The Living Archive*, die vornehmlich mit akustischen Instrumenten spielt, das *Living Archive of Underground Music* von Don Campau oder auch das gleichnamige Projekt des Berliner Arsenal-Instituts für Film und Videokunst. Jedes aktive Forschungsarchiv, das auf Öffentlichkeiten ausgerichtet ist, versteht sich als lebendiges Archiv. Ein *lebendes Archiv* zu sein bezeichnet aber auch bereits eine Haltung und die angewandte Kulturtechnik von Einzelnen, die unter dem Diktat unbedingter Konnektivität leben. Sie speichern obsessiv alles, was ihre technisch gestützten Ohren hören und ihre Techno-Augen sehen können. Dziga Vertovs in den 1920ern erfundene *Kinoki*, die mit Hilfe der Aufnahmeapparate alles wahrnahmen, was sie umgibt, sind heute allerortens, allerdings ohne den radikalen revolutionären Gestus, der die jungen Sowjets vor knapp 100 Jahren auszeichnete.

Abb. 4a Still aus David Larchers Videofilm *Granny's Is* (1989/90). Gleich zu Beginn ein intuitives Spiel mit dem verführerischen Wort Ursprung, bevor der Regisseur in die Vergessensmentalität seiner Protagonistin eintaucht.

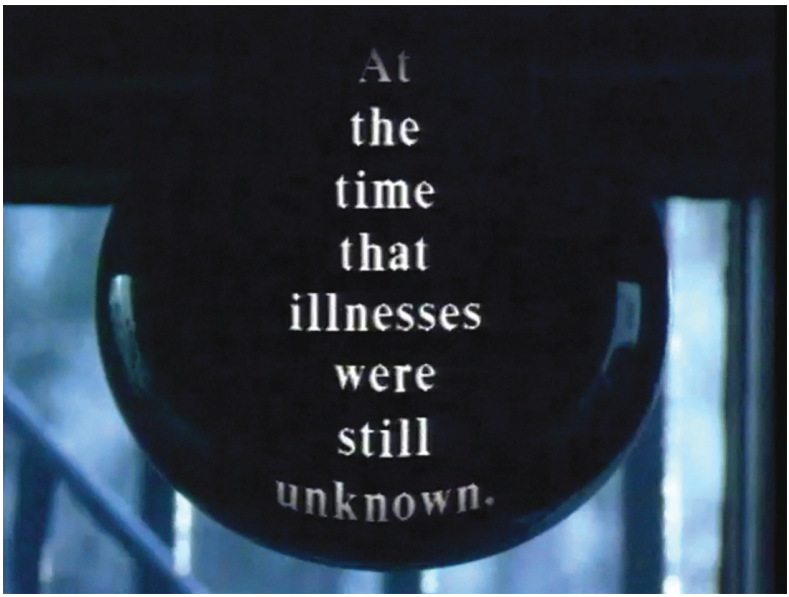


Abb. 4b Der Text in der Glaskugel berichtet über die Zeit, in der Kranke noch zu Hause bleiben durften (*Granny's Is* [1989/90]).

Abb. 5 »cinemasurplus« hat Larcher unter dieses Foto von seinem Filmlager geschrieben …

Abb. 6 … und hier: »drumsort rustydusty-w«.

Kunststoffdosen vor sich hin und sind auf dem besten Weg, unfreiwillig zu wertlosem Kommunikations- und Kunstmüll zu werden. In der Perspektive der Gesetze einer Ökonomie des Abfalls warten sie darauf, dass sie von einem großen Museum wiederentdeckt, dem sakralen Behältnis einverleibt und damit wieder wertvoll gemacht werden. Aber weder das British Film Institute noch das Filmmuseum oder die Tate, nicht einmal der Künstler selbst haben ein Interesse daran, diesen gewaltigen Schatz an belichteter Erinnerungsarbeit und nun allmählich zum Schrott werdender filmischer Äußerung zu retten.

II. Anarchäologie für Anarchive: Warum benötigen wir – vor allem für die Künste – ein ergänzendes Konzept zum Archiv?

Wir haben es bis zum Überdruss gelesen, und Michel Foucault hat es mit seinem Kollektivsingular *Archiv* brillant theoretisch durchdekliniert: Das traditionelle Archiv als Gesamtheit der Formulierungen von Bedingungen unserer Existenz ist dazu da, erdachte und exekutierte Ordnungen in Form geeigneter Strukturen zu organisieren und mit gewaltigem Aufwand die Erinnerung an vergangene Ordnungen zu bewahren. Das klassische Archiv ist die Entäußerung von Geschichtsbewusstsein und in diesem Sinn Dokument für Machtbewusstsein.

Künstler und mit der Kunst eng verbundene Denker können mit ihren Äußerungen und den Artefakten, die sie produziert haben, Gegenstände solcher Archive und somit in Gefüge transformiert werden, denen sie selbst fremd sind und zutiefst fremd bleiben werden. Harald Szeemanns *Fabbrica* im Schweizer Maggia und ihre Zerlegung für die archivarischen und bibliothekarischen Zwecke des Getty Centers in Kalifornien ist dafür ein Beispiel aus der jüngeren Zeit. Szeemanns extrem »individuelle Methodologie«[13] bei der Entwicklung und beim Machen von Ausstellungen ist aufgelöst worden in die allgemeine universale Ordnung eines auf Hegemonie ausgerichteten geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsarchivs. (Abb.) Peter Weibels opakes, undurchdringliches Material- und Werk-Chaos beginnt man noch unter seiner Aufsicht systematisch in transparente Behälter mit ordentlichen Beschriftungen zu transformieren. (Abb.) Dieter Roths Hinterlassen-

13 Vgl. zur Diskussion der ursprünglichen Struktur das experimentelle Magazin: François Aubart/Julija Cistiakova (Hg.): *Harald Szeemann – Individual Methodology, Le Magasin Grenoble*, Zürich 2007.

Abb. 7a Szeemanns *Fabbrica* vor der Zerlegung für das kalifornische Ghetty Centre.

Abb. 7b Ein Raum in Peter Weibels Direktorium am ZKM Karlsruhe

schaften einer frühen generativen Kunst und seine anarchischen Subarchive wie seine Schokoladen- und Schimmel-Museen oder die genauso obsessiv angelegten Video-Tagebücher sind in den Händen von Museen und Sammlern zu ästhetischen Anordnungen transmutiert, als wären sie von Anfang an für den Leitz-Ordner geschaffen worden. (Roth hat diese Praxis selbst ästhetisch und zugleich ironisch antizipiert.) Auf der Arsenale der venezianischen Biennale von 2013 entfaltete das Lager-Regal mit den 140 Monitoren paradoxerweise nur dann noch irritierende Kraft, wenn einzelne der Bildflächen aufgrund technischer Defekte schwarz wie das Quadrat aus Robert Fludds berühmter *Geschichte des Mikro- und Makrokosmos* wurden: *et sic in infinitum*! (Abb.). 300 Jahre vor Malewitsch verweist dieses fett gedruckte schwarze Quadrat mit seiner vierfachen Legende auf die unendlich Tiefe der (noch) nicht geformten Materie.

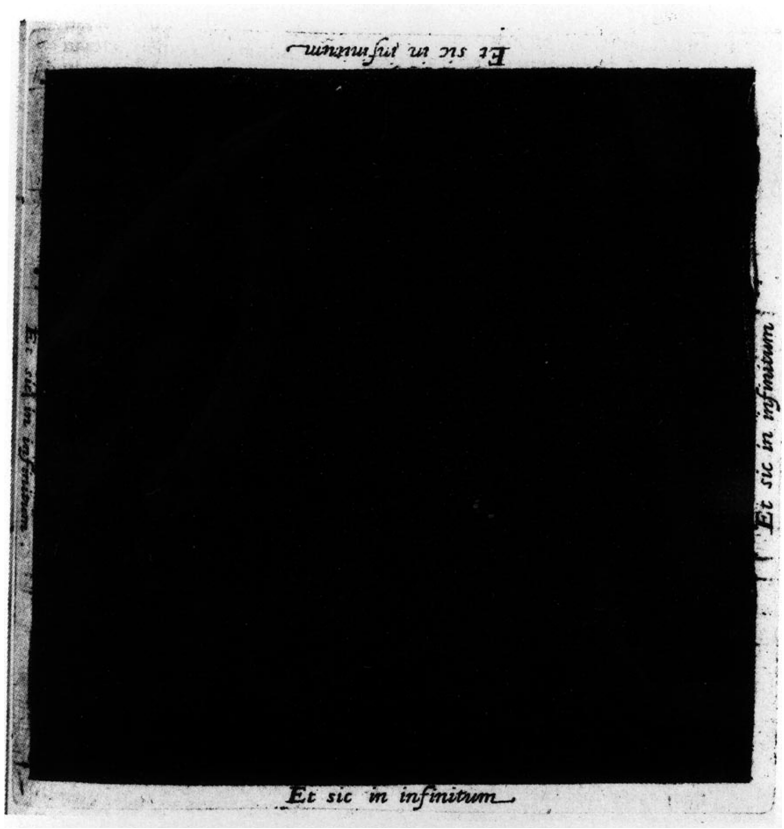


Abb. 8 »Das (graphische) schwarze Quadrat« aus Robert Fludd's *Geschichte des Mikrokosmos und Makrokosmos*.

Es liegt unter anderem an den Künstlern und den sie begleitenden Denkern, der Hegemonie von Ordnungen der Entfremdung entschieden entgegenzuarbeiten. Der junge Koreaner Nam June Paik, Schüler Schönbergs und ausgezeichneter Kenner der Philosophie des Zen, den ich zu den herausragenden Zeitphilosophen unter den Medienkünstlern zähle, ahnte, was auf die energetisch aufbegehrenden Fluxus- und Intermedia-Pioniere an Ordnungswillen zukommen würde. 1963 – also vor gut einem halben Jahrhundert – reflektierte er in einem Interview kritisch über die enge Nachbarschaft von Musiker, Komponist und Verleger, die für den hier diskutierten Kontext so wichtig ist:

> […] warum denkt jeder Musiker und jeder Musikverleger angestrengt, es müsse auch gleich etwas Musikhistorisches entstehen? Das ist Wahnsinn! Ich habe zu Cage gesagt: Vernichten Sie Ihre Manuskripte und Ihre Tonbänder, wenn Sie sterben! Er meinte, dies sei zu dramatisch. Ich finde, es ist ein Verbrechen, dass Cage überhaupt Tonbänder macht.

Gottfried Michael König, der damalige Interviewer, fragt nach:

> Ihre eigenen Arbeiten sind also nur für den Augenblick gedacht? Hinterher haben Sie keine Bedeutung mehr? Auch nicht für Sie? […] Ihre Arbeit existiert nur so lange, so lange sie aufgeführt wird?
> Paik: Ja, das ist schön. Wenn ich sterbe, dann nichts mehr. Ich mache kein Kind![14]

Die prinzipiell anarchisch und im Sinn eines *quod libet* beliebig strukturierten Atelier-Container, Depots und Nachlässe von Künstlern (und manchen Wissenschaftlern), insofern sie in die Hände der Einrichter gelangt sind, erzählen andere Sub-Geschichten. Es ist eher immer noch die Narration vom einmaligen genialen Subjekt, das sich für die Erinnerung anderer aufbewahrt oder den Befehl für die Aufbewahrung erteilt. »We shall survive in the memories of others«, sagte der Prager Kulturphilosoph Vilém Flusser in einem Interview mit Laszlo Beke und Miklos Peternak kurz vor seinem tragischen Unfalltod. Das ist Wunsch wie Anordnung zugleich. Flusser verfasste seine Briefe besonders für die Nachwelt, auch an seine besten Freunde und Verwandte hämmerte er sie auf der mechanischen Schreibmaschine durch Karbon- auf dünnes Durchschlagpapier. Die Antworten, insofern er welche erhielt, hob er in der Regel nicht auf. Im Hinblick auf die Nachwelt ging es vor allem um seinen Text.

---

14 In: *Magnum 47. Themenheft »Experimente«*, Köln 1963, S. 32 u. S. 34.

Vor einigen Jahren diskutierte ich mit Valie Export in Wien über die gigantische Ansammlung äußerst vielfältigen Materials, das sich in mehr als fünf Jahrzehnten künstlerischer Arbeit bei ihr regelrecht angehäuft hat. »Stell' es aus wie es ist, in Ausschnitten, in dieser scheinbaren Unordnung einer Logik der Mannichfaltigkeit, die nur deinen partikularen Interessen als Künstlerin dient, deinen Idiosynkrasien«, empfahl ich ihr. Die Realisierung ihrer Ausstellung *Archiv* durch das angesehene österreichische Kunsthaus Bregenz folgte einer dem strikt entgegen

Abb. 9 Titel des Katalogs der Ausstellung zu VALIE EXPORTS *Archiv* (Bregenz 2011).

gesetzten Logik. In 150 gleichen bis sehr ähnlichen, in weiß getöntem Holz gerahmten, flach gelegten oder aufgestellten Vitrinen mit ähnlichen Rahmen wurden die extrem heterogenen Fragmente der Biographie einer Künstlerin in eine Form gepresst, die alles mit Gleichförmigkeit schlägt. Unfreiwillig können wir beobachten, so dachte ich, wie aus einer aufbegehrenden Künstlerin eine staatstragende historische Figur gemacht worden ist, bereits zu ihren Lebzeiten.[15]

III. Einige heterogene Beispielfelder

Bewusst habe ich als Einstieg zwei Beispiele aus den traditionellen filmischen respektive kinematographischen Anordnungen ausgewählt. Verbindungsarbeiten zu Gunsten einer Logik der Vielheit sind nicht erst auf dem Niveau vernetzter Medienmaterialitäten zu erwarten. Die beiden anderen Beispiele stammen aus den fortgeschrittenen digitalen und vernetzten Dispositiven. Hier geht es besonders um Codefähigkeit und eine exakte Philologie präziser Dinge.

1. Werner Nekes: *Media Magica* und die permanente (Re-)Montage eines Narrativs aus Apparaten, Büchern, Software und heterogenen Artefakten.

Im Grunde ist es unvorstellbar, aber es ist sicher nicht der einzige Skandal innerhalb der Kulturverwaltung, mit der die Bundesrepublik Deutschland jene extraordinären Künstler behandelt, die nicht einfach im Sinne einer zirkulären Vollschlüssigkeit des Systems verwendet werden können: Die ehemalige Autowerkstatt im nordrhein-westfälischen Mühlheim, in der Werner Nekes seine Sammlung untergebracht hat und in der er auch wohnt und arbeitet, liegt direkt an dem Fluss Ruhr, nur einen guten Meter über dem Wasserspiegel.

Nekes hat im letzten halben Jahrhundert zahlreiche herausragende kinematographische und videographische Ton-Bilder realisiert, die vermutlich erst in den kommenden Jahrzehnten angemessen gewürdigt und entschlüsselt werden, darunter einen grandiosen Film mit Joseph Beuys und etliche experimentelle Spielfilme. Aber die komplexeste filmische Arbeit ist zweifellos sein enzyklopädisch angelegtes An-Archiv

---

15 Valie Export überraschte mich in einer öffentlichen Diskussion darüber allerdings mit einer interessanten alternativen Deutung. Sie begreife diese spezifische Anordnung formal ähnlicher Rahmen mit ganz unterschiedlichen Inhalten wie filmische Sequenzen. Das Protokoll der Diskussion wird erscheinen in: Florian Hadler/Daniel Irrgang (Hg.): *Forum zur Genealogie des Mediendenkens,* Berlin 2016 (in Vorbereitung).

Abb. 10 und 11 Werner Nekes 2013 in seinem Anarchiv der Dinge und Bücher zum Sichtbaren durch Technik (oben) und sein Filmarchiv in Mühlheim a. d. Ruhr.

zur Entwicklung des Sehens durch optische Maschinen und Artefakte heterogenster Art. Es reicht von frühen Aufklappbüchern zur medizinischen Anatomie oder zur Botanik aus dem 16. Jahrhundert, diversen Guckkasten-Bühnen, Dioramen, Bienenkorbbildern und Bioskopen über Camerae Lucidae, chinesische Schattentheater, Kinesigraphen, Mutoskope bis zum ersten Kameraprojektor der Gebrüder Lumière und einer ausgesprochen erlesenen Sammlung von Spezialliteratur zur Optik und zur Magie. Aus der frühen Neuzeit enthält sie Werke von Giovanni Battista della Porta über Athanasius Kircher bis zu dem erwähnten Robert Fludd, reicht aber bis in die Anfänge illustrierter Medizin- oder Biologiebücher aus der europäischen Renaissance zurück.

Spätestens seit *Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (1986), der später zum Einleitungsfilm seines sechsteiligen audiovisuellen An-Archivs unter dem Titel *Media Magica* (2004) wurde, baut Nekes unermüdlich das komplexe Gefüge aus Tausenden von Objekten, die er gesammelt hat, um, zerlegt es in verschiedene Artefaktfamilien, setzt sie immer wieder unter neuen Gesichtspunkten zusammen, montiert sie samt der Bücher vorübergehend zu besonderen thematischen Energiefeldern, schickt sie in Clustern und Containern auf Reisen und erforscht sie in einem wunderbaren elektronischen Lexikon, das uns genauso elegant wie Georges Batailles *Kritisches Wörterbuch*[16] anmutet; nur, dass es neben der angewandten Hermeneutik auch wertvolle und präzise technische Angaben zu den einzelnen Artefakten enthält. Das An-Archivische ist eine Tätigkeit.

Der Sammler und vor allem der Jäger Nekes ist berüchtigt in der Welt magischer Objekte. Auf den einschlägigen Floh- und Antikmärkten zwischen London, Paris und Buenos Aires kennt ihn jeder. Aber die Arbeit seines Lebensprojektes ist den meisten unsichtbar, opak. Ich begreife es als das Unterfangen, analytisches Sehen vermittels Medienmaschinen in umfassender Form zu erfassen und zu präsentieren. Unter dieser Perspektive montiert, de- und re-montiert er sein Anarchiv ständig neu. Auf künstlerisch-individuelle Weise führt er vor, wie eine Spannung aufzulösen ist, die schon Sergej Eisenstein beschäftigt hat.

> Nur der intellektuelle Film wird imstande sein, die Zwietracht zwischen der ›Sprache der Logik‹ und der ›Sprache der Bilder‹ zu entscheiden. Auf der Grundlage der ›Sprache der Kinodialektik‹ […] Nur ein solches Kino wird Daseinsberechtigung haben zwischen den Wundern des Radios, des Fernsehers und der Relativitätstheorie.

---

16 Unter diesem Titel herausgegeben (und übersetzt) von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen, mit Beiträgen von Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u. a. (Berlin 2005).

Und Eisenstein deutete zum Schluss seines Textes jene radikale Konsequenz an, die uns im Umfeld telematisch basierter künstlerischer Praxen heute wieder [und immer und immer wieder] begegnet: »Dies wird der Beitrag unserer ganzen Epoche zur Kunst sein. Zur Kunst, die aufgehört hat, Kunst zu sein, auf dem Weg zu dem Ziel, Leben zu werden.«[17]

Das ist eine stabile gedankliche Brücke zu Jean-Luc Godard, der in seinem ersten Spielfilm nach langer kinematographischer Absenz, *Passion* (1982), im Hinblick auf das Kino sagen lässt: »Man kann arbeiten um zu lieben, oder man kann die Arbeit lieben.«

2. »Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren!«[18] Das An-Archiv als Modus kritischer Reflexion und als Ressource für die Neuproduktion.

»Kommunikation«, schreibt Godard in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, »wird dadurch möglich, dass etwas wieder hervorkommt, was schon hineingegangen war.«[19] Wieder nach außen gekehrter Eindruck, aus der Ablage erneut Vorgelegtes: Genau in diesem Sinn sind die *Histoire(s) du cinéma* Realisierung eines komplexen kommunikativen Prozesses durch verschiedene Zeiten: Kommunikation über das Kino, seine Phantasieproduktionen und über Geschichte, soweit sie sich in Film niedergeschlagen hat, in chrono-fotographischen sukzessiven Bildern abgelegt wurde; Kommunikation vor allem über das Kino, über die Vorstellungsbilder, die mit ihm verknüpfbar sind, die Bruchstücke von Sprache, die Sequenzen von Musik, die Lieder und banalen Geräusche, Schüsse, Schreie der Verzweiflung und der Liebe, die sich Godard und auch uns aus deren Geschichte eingeprägt haben; die Spuren in unseren Vorstellungen und Phantasien hinterlassen haben, weggeschoben oder verdeckt durch das Denken und Handeln des Alltags in diejenigen Speicherschichten, die diesem Handeln unterworfenen sind, mangels Gelegenheiten selten oder nie hervorgeholt und jetzt (re-)aktiviert werden durch *reproduzierende* Maschinen und vor allem: die Arbeit des genialen Re-Konstrukteurs an den Maschinen: des Filmkritikers, Regisseurs, Kinophilosophen, Schriftstellers und Produzenten, der seinen Namen gern wie ein Warenzeichen schreibt – JLG.

---

17 Sergej M. Eisenstein: »Der Kinematograph der Begriffe«, in: *Der Querschnitt. Aus den Heften 1930 bis 1933*, Frankfurt a. M./Berlin 1981, S. 369.

18 Der Untertitel ist ein Zitat aus Jean-Luc Godards Hommage an Friedrich Nietzsches *Le gai savoir* (*Die fröhliche Wissenschaft*).

19 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M. 1981, S. 43.

Abb. 12 Ein früher Entwurf Godards zu seinem Meisterwerk über die Geschichte(n) des Kinos, die in dieser Phase auch noch die Geschichte(n) des Fernsehens umfassen sollten. Unterstreichungen in rot SZ.

Godard gehört zu den herausragenden Künstlern der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nicht nur ästhetisch wirksam sind, sondern zugleich die Diskurse zu ihrer künstlerischen Arbeit mit organisieren. Als »Aufzeichnungstechnik« habe das Kino selbst die Eigenart des Archivs, sagte er in einem zum Buch gewordenen Interview. Es sei »vom gleichen Stoff wie die Geschichte selbst,« man könne es als »Protokollführer der Geschichte« begreifen.[20]

»Kino Wahrheit … Fabrik der Träume …«[21] Das Depot aus vielen Millionen von einzelnen Bildern erklärt Godard zur Fabrik, in der Gefühle konfektioniert werden. Das ist eine implizite Reminiszenz an Ilja

20 Jean-Luc Godard im Gespräch mit Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos – Gedächtnis des Jahrhunderts*, Berlin/Zürich 2008, S. 63.

21 Dies ist eines der Text-Inserts, das Godard im ersten Teil des Films benutzt, das ich hier übersetzt habe.

Ehrenburgs Roman *Traumfabrik – Chronik des Films* (1931), aber auch an die *Phantasiemaschine,* wie ein legendäres Buch René Fülöp-Millers von 1931 hieß, in dem der Autor zum ersten Mal die Warenanalyse des Kinos mit der Psychoanalyse verknüpft. Godard als Analytiker der Traumfabrik/*Phantasiemaschine* – das ist eine Rolle, die er mit großer Könner- und Leidenschaft ausfüllt, nicht erst in den *Histoire(s) du cinéma*. Zusammen mit Ann-Marie Melville spielt er sie exponiert in der jüngeren Geschichte des europäischen Kinos. Godard ist der Aby Warburg des zeitbasierten Bildes. Das Archiv und das Filmlager der Pariser Kinemathek, seine eigene enorme Sammlung von Filmen auf elektronischen Speichermedien und viele andere Depots werden in flüchtigen minimalen Fragmenten wie in einer magischen Kugel der Erinnerung und Beschwörung montiert und verdichtet. In der audiovisuellen Rekonstruktion von Kinogeschichte macht sich der Filmemacher dabei nicht zuletzt selbst zum Gegenstand der Analyse: »So hatte ich mir vorgestellt, … dass ich im Kino … von dieser Vergangenheit ausgehend, meine eigene noch einmal sehen könnte, wie eine Psychoanalyse meiner selbst und des Ortes, den ich im Kino habe.«[22] Und mit den ersten aufeinandertreffenden Bild-Ton-Kombinationen der *Histoire(s)* drängt sich wieder, wie ein Merksatz, eine Wortphrase aus *Le gai savoir* – Godards explizite Hommage an Nietzsche von 1968 – dazwischen: »Der Zufall ist strukturiert wie das Unbewusste.«

Das Resultat dieser zur konkreten Bild- und Tonanalyse verarbeiteten *Poesie der Relationen* (ich leihe mir hier eine schöne Redewendung aus dem philosophisch-poetischen Werkzeugkasten Édouard Glissants aus) ist keine Geschichte, die einen Anspruch auf Verallgemeinerung erhebt – und ihn deshalb zugleich exzellent vertritt. Godards Anarchäologie der vergangenen Gegenwarten des Kinos ist in höchstem Maß idiosynkratisch. Sie ist Testament und Manifest zugleich: entschiedenes Plädoyer für die Herstellung der jeweils eigenen Geschichte aus dem Material, das den einzelnen umgibt, und inmitten dessen er sich kompetent zu bewegen vermag. »Jedes Auge vermittelt für sich selbst«, wie sich eine Textphrase zu Beginn des Videofilms liest. Wie ein Appell wirkt die Insertierung aus dem ersten Teil der *Histoire(s)*, in dem dieses Wort in seine Silbenbestandteile zerlegt und rhythmisch neu zusammengesetzt wird: *His toi toi toi re …* Die Geschichte ist deine Angelegenheit! Erzähle sie, wie es deinem ästhetischen Vermögen und deinem Wissen gemäß ist! Die Denksache Geschichte wird im Film zum ausgedehnten Ding, das auch in seiner zeitlichen Struktur bearbeitbar ist.

---

22 Godard: *Einführung* (Anm. 19), S. 16.

Abb. 13–15 Die rhythmische Zerlegung des Wortes *histoire* in die Bestandteile *his, toi* und *re* mit ihren jeweils eigenen Bedeutungsfeldern. Im elektronischen Spiel wird die Schrift zum Bild, die Grenzen zwischen den Zeichencharakteren werden fließend. Die Wortfragmente blinken, die Symbole erhalten Rhythmus und werden so auch zum musikalischen Material.

Die *Histoire(s)* repräsentieren nicht *die* Filmgeschichte. Sie machen sie zur *potentia* im Heisenbergschen Sinn, Filmgeschichte gleichsam in ihrer Wellenfunktion. Um zu der 1 objektivierten Geschichte des Kinos zu werden – Godard benutzt immer wieder die numerische Bezeichnung – muss sie durch den Akt der Aufzeichnung hindurch. »Keine Aufzeichnung, keine Messung«, schreibt Nick Herbert in seinem Vorschlag für eine »wirklich neue Physik«. »Nur jene Interaktionen in der Natur, die permanente Spuren (Aufzeichnungen) hinterlassen, zählen als Messungen. […] Nur aufzeichnende Geräte haben die Macht, vielwertige Möglichkeiten in einwertige Tatsachen zu verwandeln.«[23]

Godards Hilfsmittel der Re-Konstruktion sind Apparaturen im umfassenden Sinne. Soweit es sich dabei um Medienmaschinen handelt, werden sie von Beginn an und aufdringlich präsentiert. An erster Stelle und immer wieder der *Schneidetisch*, an dessen Bildabtaster die Filmstreifen mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten entlang gezerrt werden. Das durch Zeitvergrößerung und -raffung modifizierte Geräusch dieses Vorgangs ist kein Rauschen. Der an die Transportrollen schlagende Film, das surrende Geräusch beim Weiterfahren und die akustisch abklingende Bewegung beim Stop sind vertraute und geschätzte Geräusche der Kinomonteure. Für die Erinnerungsarbeiter drücken sie gleichermaßen die Lust dieses Werkprozesses aus wie auch die in der Arbeit des Re-Konstrukteurs frei werdende Gewalt. Dazu passend werden in den ersten Sequenzen im Zeitverlauf stark verzerrte Bilder vom im Endstadium des Krebses leidenden Nicholas Ray aus Wim Wenders' *Lightning over Water* (1980) eingeblendet; einem der heraus-

23 Herbert Nick: »Nur Werner allein hat die nackte Realität gesehen: Vorschlag für eine wirklich ›Neue Physik‹«, in: Gottfried Hattinger/Morgan Russel/Christine Schöpf/Peter Weibel (Hg.): *Ars Electronica 1990, Volume II, Virtuelle Welten*, Linz 1990, S. 42.

Abb. 16 »Vater, siehst Du nicht, dass ich brenne …« – der letzte Teil des Titels von Godard über einem Bild des sterbenden Nicholas Ray aus Wim Wenders *Nick's Film – Lightning over Water* (1980).

ragenden Stücke unverschämter Gewalt, die der Filmgeschichte in den letzten Jahrzehnten zugefügt wurde. Auf ein schönes Foto von Nick Ray schreibt Godard dann mit weißer Schrift: »Pere, ne vois-tu pas que je brûle?« (Vater, siehst Du nicht, daß ich brenne?) – Das *Mikrophon* in der Gestalt eines großen Studiomikrophons, das, am Galgen hängend, penetrant sichtbar allmählich in den Bildvordergrund gerückt wird, bevor der Geschichtenerzähler, neben dem Bücherregal stehend, genüsslich an seiner Zigarre ziehend, konzentriert auf eine für den Zuschauer nur in der Vorstellung vorhandene Projektionsfläche schaut und die aus dem Archiv aktivierten Bilder (aus dem Off) zu kommentieren beginnt. – Die *Schreibmaschine*, dieses Artefakt der Diskurse schlechthin; Godard hat sich eines dieser elektronischen Artefakte ausgesucht, halb Textverarbeitungsgerät und halb konventioneller Typewriter, bei denen die eingetippten Textstücke zunächst nur auf einem Display sichtbar gemacht und dann mit leichter Verzögerung auf Tastenbefehl hin ausgedruckt werden können. Im Takt der auf die Walze knallenden Lettern erscheint der personifizierte Mythos des Kinos schlechthin: Chaplin, mit Paulette Goddard in einem Still aus *Modern Times*, unterbrochen durch

einen kinematographischen Aufnahmeapparat und erneut Godard am *Typewriter*. Ikon und visualisierter Text sind wiederum miteinander verbunden, im Sinne des Objekts und der Methode seiner Behandlung aufeinander bezogen. Es geht um Spielregeln/*règles du jeu* – und damit auch um einen der vielen Jeans, die neben JLG, Cocteau, Vigo, in den *Histoire(s)* diskutiert werden, Jean Renoir.[24]

Mit Worten und Sätzen sind die auf 16 Kanäle verteilte akustische und die ebenso komplexe visuelle Verknüpfungspraxis kaum beschreibbar, die Godard in seiner speziellen Archäologie des Kinos betreibt. Gilles Delleuze hat einmal vor nahezu 40 Jahren an einem einfacheren Beispiel versucht, eine Besonderheit Godardscher Videoerzählung zu beschreiben, als er für die *Cahiers du Cinéma* Godards und Melvilles Videoarbeit *Six fois deux* kommentierte:

> Weder Element noch Gesamtheit, was ist es aber das UND? Godard nimmt […] seine Kraft davon her, dass er lebt und denkt; also zeigt er das UND auf eine sehr neue Weise, er zeigt es aktiv operierend. Das UND ist weder das eine noch das andere, es ist immer zwischen den beiden, es ist die Grenze. Immer gibt es eine Grenze, eine Fluchtlinie, die man nicht sieht, weil sie am wenigsten wahrnehmbar ist. Und dennoch ist es immer auf dieser Fluchtlinie, wo alles passiert, wo die Zukunft gemacht wird, wo die Revolutionen sich ankündigen …[25]

In den *Histoire(s) du cinéma* steht Godard über die elektro-mechanischen Geräte hinaus für die ästhetische Strukturierung dieser Verbindungsarbeit das Instrumentarium entwickelter elektronischer Bild- und Tontechnologien zur Verfügung. Sanfte, langgezogene Überblendungen, bei denen sich mehrere Bildschichten allmählich überlagern beziehungsweise wechselseitig verdrängen, Collagierungen, Farbmutationen, unterschiedliche Manipulationen an der Zeitachse des Videos, zerlegte, stotternde oder im Stakkato der Schreibmaschine rhythmisierte Einstellungen, unendliche Spiele mit Masken und Stanzen … Noch mehr als bei den analog basierten Bildtechniken geht es bei den digital generierten um die Kunst der kreativen, zum Beispiel begrifflich- oder poetologischen, kommentierenden oder kontrastierenden Herstellung von Relationen, in die wir noch wenig eingeübt sind. Das einzelne Element, Pasolini würde sagen: Das einzelne *Kinem*, das im Archiv abgelegt worden ist, gerät in der Wiederbearbeitung durch die unerwartete Verbindung regelrecht in einen semantischen Taumel und verliert seinen Status als Träger *einer* Wahrheit.

---

24 Renoirs Film *La Règle du Jeu*, der im Jahr des Ausbruchs des zweiten Weltkriegs (1939) entstand, spielt für Godard eine bedeutende Rolle. Er kommt immer wieder auf ihn zurück.

25 *Cahiers du Cinéma*, No. 271, November 1976.

3. Exakte Philologie und die Errettung vergangener Datenwirklichkeiten

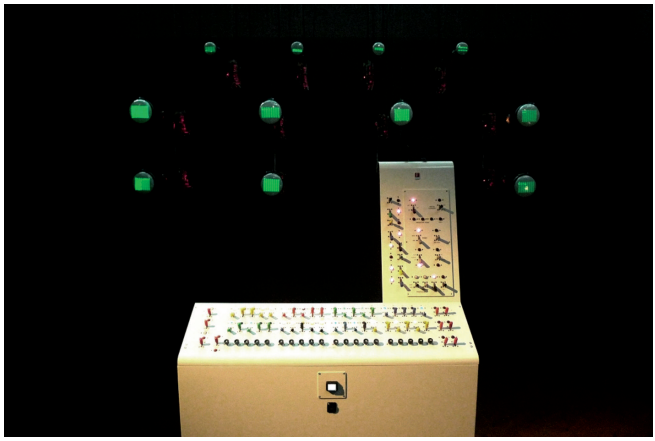
David Link ist studierter Philologe und Philosoph, der sich über die Kunst der Interpretation hinaus autonom, im Selbststudium, die Sprachen von Computern angeeignet hat. Die besondere Archäologie algorithmischer Artefakte, an der er seit 10 Jahren arbeitet, versucht, die mathematischen und informatorischen Befehlsstrukturen in solchen technischen Dingen und Sachverhalten ausfindig zu machen, die für den Laien nicht unbedingt als algorithmisch konstruierte Apparate erscheinen. Klimax seiner Studie über Artefakte, die mit rotierenden Lettern letzte Weisheiten zu generieren versuchen, ist die akribische Analyse eines Denkdings namens Zâ'irajah, das 1377 von Abd ar-Rahmān Ibn Khaldūn in dessen *Muqaddimah,* einer aus sieben Bänden bestehenden universalen Geschichte der Welt, beschrieben wird, genealogisch aber noch wesentlich weiter zurückreicht. Franz Rosenthal, der grandiose Übersetzer des Textes von Ibn Khaldūn, hat sich an dem kryptischen Objekt intensiv abgearbeitet. Die Zâ'irajah, die auf den ersten Blick wie ein geheimnisvolles astrologisches Mantra aussieht, entpuppt sich in der Entbergung Links als eine *machina mundi* besonderer Art. Mit ihrer Hilfe können einfache grundsätzliche Fragen über die Welt gestellt und in lyrischer Form beantwortet werden. Das Artefakt entpuppt sich nicht nur als eine besondere Poesiemaschine, sondern wird darüber hinausgehend zu einer Art Mastermodell für codierte Generierungsmaschinen des Wissens und des Kommunizierens von Ramon Llull über Alberti bis zur Enigma des zwanzigsten Jahrhunderts.[26]

Links spezielle *Philologie präziser Dinge,* wie ich seine Tätigkeit bezeichne,[27] geht indessen noch einen erheblichen methodischen Schritt weiter, den ich von vergleichbaren Analysen nicht kenne, und der auch künstlerische Konsequenzen hat. Seine analytischen Fallstudien können zu Prolegomena für Installationen werden, die man wiederum als besondere Experimentalanlagen bezeichnen kann. Bei einem früheren Projekt führte die intensive Beschäftigung mit poetologischen Grammatiken zur Konstruktion einer *Poesiemaschine,* die unter Gesichtspunkten semantischer Nachbarschaften verschiedenste Textsorten, auch Gedichte und Lyrik für Rocksongs, aus dem instantanen Archiv des Internets zu generieren in der Lage ist. In seinem *Loveletter*-Projekt gelingt Link

---

26 Vgl. David Link: »Scrambling T-R-U-T-H«, in: Eckhard Fürlus/Siegfried Zielinski (Hg.): *Variantology 4, On Deep Time Relations of Arts, Sciences, Technologies in the Arabic-Islamic World and Beyond*, Köln 2010, S. 215–266.

27 Vgl. Zielinski: *[… nach den Medien]* (Anm. 10), S. 214ff.



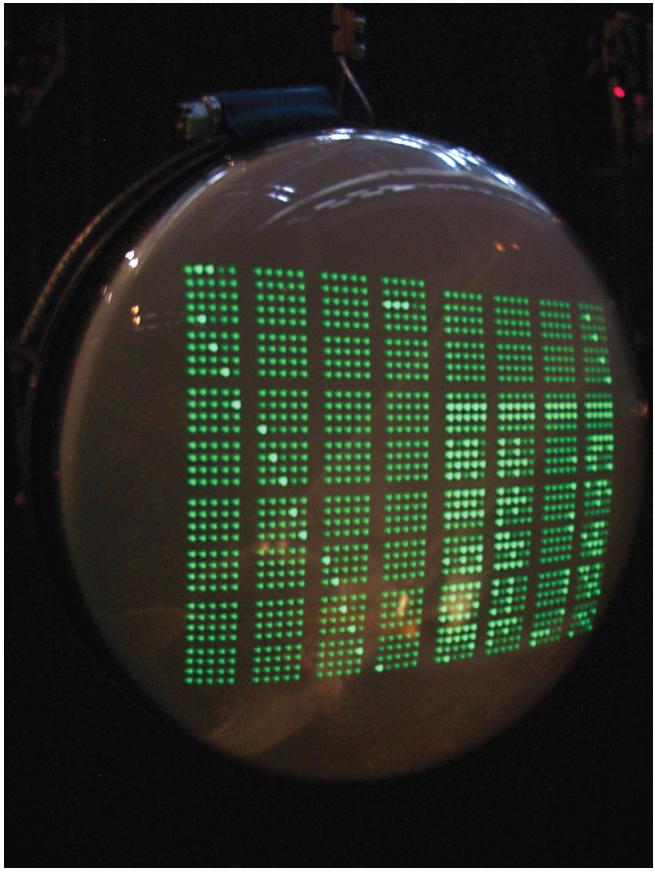


Abb. 17 und 18 David Links Rekonstruktion der Bedienungskonsole für das *Loveletter*-Programm der Mark 1 (oben) und eine der zeitgenössischen elektronischen Bildröhren, auf denen die Zeichen vor dem Ausdruck zu lesen waren (unten).

etwas Außergewöhnliches: Auf der Suche nach frühen Beispielen für Texte, die wesentlich durch Computer erzeugt worden sind, trifft er auf den merkwürdigen Umstand, dass mit dem »ersten industriell produzierten Computer« aus der Informatikabteilung der *Manchester University*, dem *Ferranti Mark 1*, »Texte einer Gattung« erzeugt worden sind, »die Gefühle zum Ausdruck bringen und erregen soll«. Im Verlauf der Studie stößt Link auf das Programm für die *Loveletter*-Anwendung, muss aber auch feststellen, dass die Vorschriften für den Betrieb der *Ferranti Mark 1* im Manchester-Archiv nur rudimentär dokumentiert sind. Es erscheint unmöglich, das Programm mit den Liebesbriefen auch im laufenden Betrieb studieren zu können. Link ergänzt die fehlenden Teile des Quellcodes, schreibt das Programm für einen Emulator, mit dem die Hardware der *Ferranti Mark 1* simuliert werden kann, baut eine Replik der Bedienungskonsole und verhilft so dem Programm wieder zur gelungenen Performanz im Heute.[28]

So weit kann Anarchäologie von Medien gehen, wenn sie auch ihren technischen Gegenstand mit Achtung bedenkt und dazu in der Lage ist, explizit in technologische Praxis einzugreifen. Der für die Kommunikation von Gefühlen eingerichtete Teil einer komplexen Maschine von 1952 wird in maximaler Form dem Oblivion im Archiv entrissen. In der neuen Anordnung läuft das Programm wieder im Rahmen der besonderen ästhetischen und apparativen Akzentuierungen des Philologen, Philosophen und Künstlers. Wissenschafts- und Technikgeschichte ist in dieser Perspektive nicht nur eine Ansammlung von dem, was gewesen ist. Sie wird zum Aggregat für mögliche Zustände in der Vergangenheit, zur Installation dessen, was auch hätte gewesen sein können, und was in der Gegenwart definitiv wird. Die Archäologie als Vergegenwärtigung des schattenhaften Anderen, wie es der Berliner Medien- und Kunsttheoretiker Knut Ebeling jüngst noch einmal in anderem Kontext akzentuiert hat, kommt zu ihrem Recht.[29]

4. Olia Lialina: *One Terabyte of Kilobyte Age.* Anarchäologie der mittelbaren Gegenwart für die mittelbare Zukunft

Auf einer ähnlichen Fluchtlinie zwischen Herkünften und Zukünften bewegt sich ein anarchäologisches Projekt, das meine Hochachtung erheischt. Seit etlichen Jahren arbeitet die russische Netzpionierin und

---

28 Der Prozess ist genau beschrieben in: David Link: »There Must Be an Angel«, in: *Variantology 2*, Köln 2006, S. 15–42, hier zit. nach der deutschen Originalfassung des Autors von 2011.

29 Vgl. Knut Ebeling: *»quote/unquote« – Kleine Archäologie der Operatoren*, Köln 2013.

Kunstprofessorin Olia Lialina an einem Projekt, das sie anfangs *Digitale Folklore* und mittlerweile präziser *Vernakularer Ausdruck auf dem World Wide Web* nennt. Dabei geht es um die mannigfaltigen Varianten der Artikulation, die der erste *browser* für sich im Internet überkreuzende Plattformen – des *NCSA Mosaic* – bei höchst unterschiedlichen Nutzern außerhalb der akademischen Sphären generiert hat. Lialina interessiert besonders die Bastel- und Manufakturphase zwischen 1993 und dem ersten Zusammenbruch der neuen telematisch basierten Dienstleistungsökonomie, der bereits 1997 begann. In dem schnellen halben Jahrzehnt entstanden Millionen von *websites*, die hochgradig modular aufgebaut und im Wortsinn *heterogen* waren. »Every element of the page, every line, figure, button and sound was on its own and could easily be extracted, if not directly from the browser then from looking at the source code to find the URLS of the files.«[30]

Die in der Ästhetik einer ›digitalen Bricolage‹ von Laien zusammengesetzten, gleichsam selbstgestrickten Websites organisierten eine Art Dialekt des Digitalen, eine folkloristische Untergrundkultur des Internets, bei der Sammlung, Verteilung und Neuherstellung von in Zeichenmaterial ausdrückbaren Phänomenen und Sachverhalten zeitlich und in der Performanz zusammenfielen. Das vitale »Amateur Web«, wie Lialina diese mediale Phase nennt, ging derjenigen voraus, in der sich das Massenmedium mit allen seinen ökonomischen und politischen Implikationen herausbildete und das Internet als systemische Funktion fest etabliert wurde.

Einen harschen Schnitt in der wuchernden Vielfalt von individuell gestalteten Netz-Kommunikationen bedeutete die Einführung eines neuen Browsers durch *Yahoo*, der noch stärker standardisierte Formen der Kommunikation ermöglichte und vor allem für die Propaganda im Internet wichtig war. 1999 hatte *Yahoo* »GeoCities« gekauft. Der sogenannte Webhoster war seit 1994 wertvoller, weil kostenloser, Gastgeber für viele autonome, in der Regel nicht kommerzielle Web-Aktivisten, die auf der Basis loser semantischer Nachbarschaften vernetzt waren. Viele der Sites kamen nicht über den vorläufigen Status des »under construction« hinaus. Als *Yahoo* im April 2009 ankündigte, »GeoCities« komplett einzustellen, hatten die Erfinder und Betreiber der handgestrickten Seiten aus den 1990er Jahren entweder die Möglichkeit, bei einem anderen Gastgeber digitalen Unterschlupf zu suchen oder sie liefen Gefahr, binnen kurzer Zeit in den Zeit- und Datenschichten des Internets zu verschwinden. Bevor das digitale Oblivion flächendeckend

30 Olia Lialina: *A Vernacular Web*, 2004, http://art.teleportica.org/observation/vernacular/

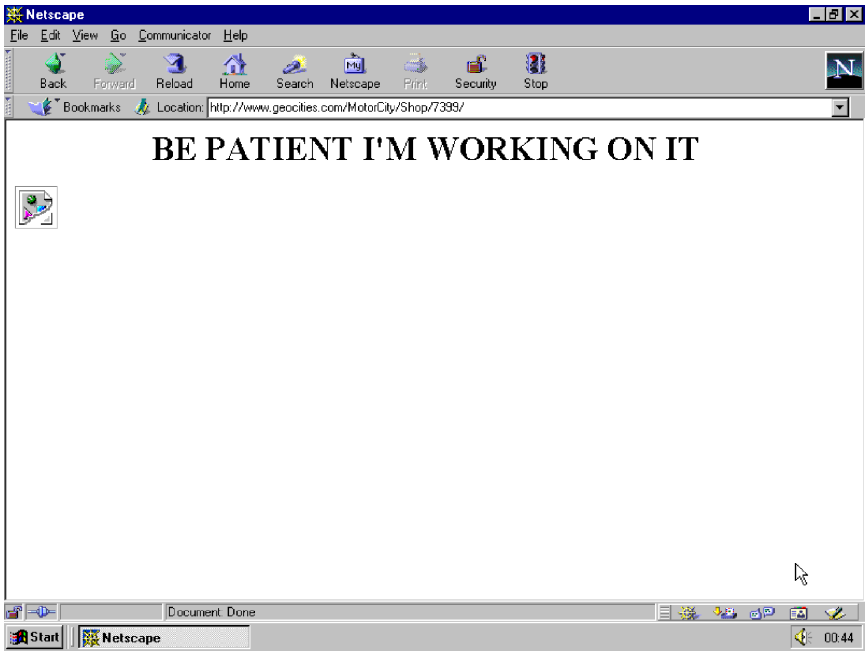


Abb. 19 und 20 Oben und unten: »Geocities Websites« aus dem Archiv *One Terabyte of Kilobyte Age* von Olia Lialina und Dragan Espenschied, 2016.

eintreten konnte, gruben Olia Lialina und ihr Partner Dragan Espenschied, zusammen mit einigen anderen Aktivisten, ca. 450.000 der Amateur-Websites aus der zum digitalen Abfall erklärten Masse aus, luden sie herunter und begannen, sie zu restaurieren. Mit gezielten Aktionen brachte sie den digitalen Untergrund wieder in die etablierten Oberflächen ein. Das alte, im Mcluhanschen Sinn kühle Material mit den geringen Auflösungen wird in den neuen heißen und von der Propaganda dominierten Umgebungen nun zum subversiven Potential.

»One Terabyte of Kilobyte Age – Digging through the Geocities Torrent«, heißt das Projekt,[31] das selbstverständlich nicht das einzige aktive Archivprojekt für Netzpräsenzen ist. Im Unterschied zu dem mit der *Bibliotheca Alexandrina* verbundenen Projekt *Internet Archive*, das lediglich Momentaufnahmen von Websites speichert und auf das Kopieren statisch lesbarer Inhalte aus ist, ist das Projekt Lialinas nicht nur eine digitale Würdigung für die im Verschwinden begriffene HTML-Kultur. Es arbeitet sich auch an einem Phänomen ab, das in dieser Radikalität erst mit den netzbasierten digitalen Sammlungen als anarchivische Herausforderung existiert. Die einst autonomen Websites, die einzelnen Items des gigantischen digitalen Depots müssen neu justiert werden, damit sie als Aktivitäten im Modus der Zeit lesbar bleiben. Die Differenz zwischen Subversion und Supervision, zwischen nicht-diskursiver Äußerung und Funktionalität innerhalb des Dispositivs beträgt nur wenige Jahre.

IV. Ausgang

In der Perspektive einer Logik der Mannigfaltigkeiten ist die vergebliche Suche nach dem einen Ursprung genauso wenig sinnvoll wie die Definition einer Zukunft, die nach Levinas bekanntlich immer das Andere verkörpert, das wir nicht kennen können. Das Projekt, Herkünfte und Zukünfte im Sinn spannender Möglichkeitsräume gestaltbar zu halten und weiterzuentwickeln, will nicht die Ersetzung etablierter Archive erzwingen. Ich plädiere allerdings für wirksame Ergänzungen, die sich auch in anderen Nomenklaturen niederschlagen dürfen.

›Archein‹ (ἀρχεῖν) bedeutet im Griechischen beginnen, aber auch: der Erste sein, jemanden oder etwas anführen. ›Archos‹ steht für den Ursprung, den Anfang; in dem Nomen schwingt aber auch der Leitende,

31 Man kann das Forschungsprojekt auf seinem eigenen Blog verfolgen: http://contemporary-home-computing.org/1tb/ (Stand: Juni 2015).

der Führer mit, und nach Derrida und Foucault ist oft betont worden, dass ›archeío(n)‹ als Ort den (Amts-)Sitz der Regierung oder auch ihr Verwaltungsgebäude meinte.

Indem wir das Präfix ›an‹ vor das Konstrukt mit dem Willen zur Ordnung und dem Führungsanspruch setzen, hebeln wir dieselben aus. Ich verstehe die Vorsilbe in diesem Fall nicht – wie im Deutschen – als Mittel zur Charakterisierung eines chronologisch Früheren, sondern in der Logik des Griechischen, also als Geste des Gegenentwurfs. Sie sollte die Befreiung von den wichtigsten institutionellen Verschränkungen implizieren, in die das Archiv historisch eingebunden ist. Anarchie wäre der Ausdruck für die Befreiung des Menschen vom *Staat*sgötzen, vom *Kirche*ngötzen, vom *Kapital*götzen, proklamierte der Anarchopazifist und Philosoph Gustav Landauer (1870–1919). So, wie ich die Künste begreife, gibt es für sie keinen Grund, auch nur einem einzigen dieser Götzen zu Diensten zu sein.[32]

An-Archive verstehe ich als eine komplementäre Alternative zum Archiv. Ich benutze sie bewusst im Plural.[33] An-Archive entwickeln sich in der Perspektive einer Logik der Vielheit und des Variantenreichtums und sind besonders dafür geeignet, mit Ereignissen und Bewegungen, also zeitbasierten Sensationen umgehen zu können. Wie das An-Archäologische sich vor allem als eine Tätigkeit versteht, befindet sich auch das An-Archiv ein einem aktiven Modus. An-Archive erheben indessen keinen Anspruch auf Führerschaft. Sie beanspruchen nicht, die Wahrheit darüber zu kennen, wo die Dinge herkommen und wo sie hingehen mögen. Der Ursprung ist und bleibt eine Falle. An-Archive folgen prinzipiell keiner von außen gesetzten Zweckgerichtetheit; sie

---

32 Foucault benutzt das Wortspiel aus dem semantischen Feld der Anarchie selber in seinen späten Pariser Vorlesungen, die erst kürzlich veröffentlicht worden sind. Am Ende einer kritischen Passage über seine eigene Arbeit als Historiker bemerkt er, dass er auf eine Methode abziele, die nicht mehr Macht in Anspruch nehme, als es akzeptabel sei »… also sage ich ihnen, dass das, was ich ihnen vorschlage, eher eine Art Anarchäologie ist«. Zit. aus der deutschen Ausgabe von *Du Gouvernement des Vivants / Die Regierung der Lebenden – Vorlesungen am Collège de France 1979–1980*, aus dem Französischen von Andrea Hemminger (Frankfurt a. M. 2014), S. 115. Die semantische Nachbarschaft des politischen Kontextes der Anarchie, in dem sich das Wort entwickelte, schließt nicht aus, dass die attraktive Bezeichnung auch kommerziell ausgenutzt wird. Die französische Medientheoretikerin und Kuratorin Ann-Marie Duguet nannte 1999 ihre ambitionierte Sammlung von Künstler-DVDs *Anarchive – Archives numériques sur l'art contemporain.* Bisher erschienen Ausgaben u. a. zu Michael Snow, Antonin Muntadas, Thierry Kuntzel (http://www.anarchive.net/). D'Anarchive ist ein Label, das junge Mode vorwiegend in Schwarz-Weiß offeriert. Vgl. zur Diskussion des Begriffs auch *The Valaco Archive* http://valacoarchive.com/an-archaeologue/.

33 Vgl. Claudia Giannetti (Hg.): *AnArchive(s) – eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien*, Köln 2014. Die Einträge zum Archiv und An-Archiv sind von Moritz Hiller verfasst worden.

sind luxuriös, leisten sich die Verschwendung und machen Geschenke. Sie sind im Grunde nur einer einzigen Ökonomie verpflichtet, nämlich einer Ökonomie der Freundschaft. Und Freundschaft zeichnet sich bekanntlich nach Georges Bataille und Maurice Blanchot als das starke Gefühl des Fremdseins in dieser Welt aus, das wir mit anderen teilen.[34]

Künstler und Forscher benötigen beides: Archive in denen aus der Perspektive eines (dispositiven) Ganzen gesammelt, ausgewählt, bewahrt, restauriert, sortiert wird; und sie benötigen das autarke, resistente, auf individuelle Bedürfnisse und Arbeitsmethoden ausgerichtete autonome An-Archiv, das ständig reaktiviert wird. An-Archive sind notwendige Herausforderungen an, ja: Provokationen für das Archiv; sonst machen sie keinen Sinn. Die Fürsorge für die An-Archive mag dabei helfen, dass nicht jede idosynkratisch orientierte und partikular organisierte Sammlung die Transmutation zum regelrecht durchwirkten Verwaltungsapparat erleiden muss. Mitunter wird dadurch sogar ermöglicht, dass wir Vergangenes als wieder oder gar neu gewonnene Gegenwart feiern können. Solche Tätigkeiten nenne ich prospektive Archäologie.

Zu Beginn der Teile 2A & 2B seiner *Histoire(s) du cinéma* schreibt Godard den Filmtitel mit einem widerlich quietschenden dicken Filzschreiber auf einen weißen Karton seiner Produktionsfirma Sonimage. Als erster Satz im Bild erscheint dann die Legende: »Die Arbeit des Historikers ist es, eine präzise Beschreibung dessen zu liefern, was nie passierte.« Das ist das offene Geheimnis der An-Archive.

---

34 »Die geteilte Verzweiflung ist auch eine Freude«: Georges Bataille: *Die Freundschaft*, München 2002, S. 208. Blanchots Text zur Freundschaft findet sich u. a. in: Georges Bataille: *Abbé*, München 1990.

Abb. 5: Foto: © Aufdi Aufdermauer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 6: Foto: © Aufdi Aufdermauer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 7: Foto: © Aufdi Aufdermauer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 8: Foto: © Aufdi Aufdermauer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 9: Foto (Ausschnitt): © Roman Fuchs. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/26/Getty_Center_patio.jpg/800px-Getty_Center_patio.jpg.
Abb. 10: Fotos: Pietro Rigolo. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 11: Oben: © Yad Vashem Online Photo Archive, Signatur 368. Aus: Gabriele Hauschke-Wicklaus/Angelika Amborn-Morgenstern/Erika Jacobs von Berthold (Hg.): *Fast vergessen. Das amerikanische Bücherdepot in Offenbach am Main*, Geschichtswerkstatt Offenbach 2011, S. 63; Unten: © Yad Vashem Online Photo Archive, Signatur 368. Aus: Gabriele Hauschke-Wicklaus/Angelika Amborn-Morgenstern/Erika Jacobs von Berthold (Hg.): *Fast vergessen. Das amerikanische Bücherdepot in Offenbach am Main*, Geschichtswerkstatt Offenbach 2011, S. 67
Abb. 12: Titelblatt des 2006 bei Suhrkamp erschienenen Bandes: Walter Benjamin Archiv (Hg.): *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Frankfurt a. M. 2006.

Siegfried Zielinski: Künstlerische An-Archive (S. 205–235)

Abb. 1 u. 2: Filmstills aus: Alexander Kluge: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985, 113 Min., Drehbuch und Regie: Alexander Kluge).
Abb. 3: Still aus der Installation *Obstructions* (hier 2010) des Istanbuler Künstlers Ali Kazma. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 4a: Filmstills aus David Larchers Videofilm *Granny's Is* (1989/90, 78 Min © David Larcher / ZKM Karlsruhe. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 5: © David Larcher, 2012. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 6: © David Larcher, 2012. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 7a: Foto: © Aufdi Aufdermauer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 7b: Aus: *Kaos Pilot – Kairos Poet*, *Weibel zum Fünfundsechzigsten*, Köln: Walther König, 2009, S. 13.
Abb. 8: Das (graphische) schwarze Quadrat aus Robert Fludd's *Geschichte des Mikrokosmos und Makrokosmos*, 2 Bde., Oppenheim bei Frankfurt 1617–19, S. 26.
Abb. 9: Titel des Katalogs der Ausstellung zu VALIE EXPORTS *Archiv* (Bregenz 2011).
Abb. 10, 11: Fotos: © Mono Krom. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 12: Aus *Filmkritik* Nr. 242, Februar 1977; Unterstreichungen in rot SZ.
Abb. 13–15: Still-Foto: © Nadja Krüger
Abb. 16: Still-Foto: © Nadja Krüger
Abb. 17, 18: © David Link. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Abb. 19, 20: © Olia Lialina. Abdruck mit freundlicher Genehmigung.