

I

Einleitung

1 Zum Thema der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird die Geschichte und Bedeutung von Archiven für Künstlerpublikationen untersucht. Forschungsfeld ist die internationale alternative Kunstszene während der 1960er bis 1980er Jahre, da in diese Zeit der zentrale Entwicklungsabschnitt der untersuchten Archive wie auch die Hauptphase der Künstlerpublikationen fällt. Gegenstand der Untersuchung sind insgesamt sieben Archive, die zwischen 1963 und 1979 gegründet wurden und deren Hauptsammlungsgebiet Künstlerpublikationen nahezu aller avantgardistischen Kunstströmungen, -bewegungen und -gruppierungen der 1960er bis 1980er Jahre umfasst: darunter Konzeptkunst, Land Art, Pop Art, Fluxus und Happening, Wiener Aktionismus, Visuelle und Konkrete Poesie, Zero, die Gruppe *Spur*, die Internationalen Situationisten etc.¹ Darüber hinaus flossen alle Zeugnisse und Ausdrucksformen des Engagements von Künstlern und Kunstschaffenden seit den 1950er Jahren in die Archivkonvolute ein: künstlerische und dokumentarische Materialien von Performances, Happenings, Aktionen, Ausstellungen und Festivals, d.h. Listen der teilnehmenden Künstler, Rezensionen, Tonband- und Filmaufnahmen, Dias und Fotografien etc., Pamphlete, Manifeste und Petitionen, Korrespondenz, Künstlerschriften und Sekundärliteratur. Die Archivkonvolute setzen sich damit sowohl aus künstlerischen als auch aus dokumentarischen Archivalien zusammen, wobei die Grenze zwischen beiden Bereichen fließend und eine Zuordnung für jede Position im Einzelnen zu treffen ist.

Die Konvolute überschreiten zum Teil den zeitlichen und thematischen Sammlungsschwerpunkt und beinhalten ebenfalls Werke der historischen Avantgarden, wie der Dadaisten, Surrealisten, Expressionisten und Konstruktivisten, oder der Beat-Generation. In die Archive eingegangen sind zudem Zeugnisse und Dokumente aus dem Bereich der Politik, vorrangig dort, wo alternative politische Bewegungen von einem künstlerischen Moment beseelt waren oder kulturelle Protestbewegungen entstanden, beispielsweise in der Provo-Bewegung und im Samisdat; hier sind die Übergänge zur Kunst vielfältig belegt.² Dies schließt auch alternative Protestbewegungen anderer Subkulturen mit ein, etwa Punk.³ Die hier aufgeführten Beispiele der Überschreitung des hauptsächlichen Sammlungsfeldes geben einen Einblick in die Offenheit des sammlerischen und archivarischen Interesses. Es zeichnet sich bereits ab, dass es den Archivgründern darum ging, Schnittstellen zwischen künstlerischen Genres, aber auch zwischen Kunst, Kultur und anderen Lebensbereichen sammeln nachzuspüren.

Im Verlauf der Recherche stellte sich heraus, dass insgesamt sieben Archive die notwendigen und hinreichenden Bedingungen erfüllen, um unter dem Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ beschrieben werden zu können:

- das *Archive for Small Press & Communication (ASPC)* (Belgien),
- das *Archiv Sohm* (Deutschland),
- das *Art Information Centre* (Niederlande),
- die *Exchange Gallery* (Polen),
- *Other Books and So* (Niederlande),
- *Zona Archives* (Italien) und
- *Artpool Archive* (Ungarn).

Die Untersuchung des schwedischen *Archive of Experimental and Marginal Art* von Jean Sellem war nicht möglich, da kein Kontakt zu Sellem hergestellt und eine Archivrecherche daher nicht durchgeführt werden konnte.

Archive für Künstlerpublikationen scheinen aufgrund der geringen Zahl von sieben Archiven insgesamt ein eher marginales Phänomen der 1960er und 1970er Jahre gewesen zu sein. Künstlerpublikationen wurden während dieser Zeit auch von vielen Künstlern und Kunstschaffenden gesammelt, da sie sich des kulturellen Wertes dieser Werke und Dokumente für die Zukunft durchaus bewusst waren. Allerdings organisierten und strukturieren sie das Gesammelte nicht bzw. nicht auf gleiche Weise wie die genannten Archive für Künstlerpublikationen, nämlich als Teil des kulturellen Gedächtnisses.⁴

In Betrachtung jedes einzelnen Archivs wird die Ansicht, es handele sich bei den Archiven um etwas Marginales, in Frage zu stellen sein: Zahlreiche Ausstellungen, Projekte und Publikationen sind im Rahmen dieser Einrichtungen realisiert worden. Die Konvolute decken ein breites Spektrum der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit ab. Jedes der noch existierenden Archive umfasst heute in seinem Konvolut um die 30.000 Positionen.⁵

Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zur Grundlagenforschung über den Bereich der Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre zu verstehen.

Ziel ist es, eine Diskussionsgrundlage für die interdisziplinäre Forschung, etwa in der Kunst- und Kulturwissenschaft, aber auch in der Soziologie, der Politik- und der Geschichtswissenschaft, zu schaffen bzw. zu erweitern, indem auf neue, bislang wenig beachtete Archivquellen und Kontexte hingewiesen wird. Die Arbeit soll, durch die Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Archive, zur Einordnung der in ihnen bewahrten künstlerischen und dokumentarischen Materialien beitragen. Damit bietet sich die Möglichkeit einer veränderten Perspektive auf eine kunstgeschichtliche Epoche, deren Zeugnisse diese Materialien sind.⁶

Es soll deutlich werden, dass nicht nur die Archivmaterialien Auskunft über eine alternative Kunstszene während der 1960er bis 1980er Jahre und von dort aus über das Kunstsystem dieser Dekaden insgesamt geben, sondern dass die Archive an sich authentische Werke sind und einige von

ihnen selbst Kunstwerke darstellen. Sie liefern Informationen über alternative Kommunikationsstrukturen und deren Funktionsweisen, über eine internationale Vernetzung zwischen Künstlern, Künstlergruppen und alternativen Kunstorten sowie über die Organisation künstlerischer Aktivitäten einer alternativen Kunstszene. Außerdem geben sie in ihrer Formation Aufschluss über das Selbstverständnis künstlerischer Unabhängigkeit, in ihrer Struktur über Verbindungen und Übergänge zwischen Genres und zwischen den Arbeitsbereichen einzelner Künstler, im Wirken ihrer Archivgründer über interdisziplinäre Arbeitsansätze und Phänomene des kollektiven künstlerischen Arbeitens, in ihrer Gestalt über eine (auch) künstlerische Form der Ordnung und Bewahrung sowie über eine Praxis des Archivierens, die als integrales Element des künstlerischen Schaffens aufgefasst werden kann.

Darüber hinaus soll im Zuge der vorliegenden Untersuchung auf noch weitgehend unbearbeitete Forschungsthematiken und -felder aufmerksam gemacht werden: Zu diesen zählt die Aufarbeitung der Archivlandschaft im Allgemeinen sowie alternativer Kunstorte, beispielsweise Selbstverlage und Künstlerinitiativen, während der 1960er und 1970er Jahre im Speziellen. Weitere Forschungsfelder eröffnen sich auf dem bereits genannten Gebiet der Künstlerpublikationen und betreffen deren spezielle Formen und Medien.⁷ Zudem soll auf offene Fragen nach einem zukünftigen Umgang mit ephemeren Formen der Kunst und ihrer Archivierung hingewiesen werden, ebenso wie auf die Frage nach der ‚Archivierung‘ der Archive für Künstlerpublikationen.⁸

Abschließend ist hinzuzufügen, dass der Begriff des Archivs für Künstlerpublikationen als solcher in Veröffentlichungen zum Thema neoavantgardistischer oder alternativer Kunst seit den 1960er Jahren nicht in Erscheinung tritt. Die Annahme, es gäbe Archive in den 1960er und 1970er Jahren, die ein besonderes Phänomen darstellen und einen besonderen Zugang zur Kunstgeschichte liefern, ist bislang nicht ins Blickfeld der kunstgeschichtlichen Forschung geraten. Mit dieser Arbeit soll der Begriff des Archivs für Künstlerpublikationen als Arbeitsbegriff für eine weiterführende, zukünftige Forschung vorschlagen und für den Gebrauch in der Kunstgeschichte nutzbar machen werden.⁹

In der Untersuchung wird folgende These vertreten: Die Archive für Künstlerpublikationen sind Orte mit einer eigenen ‚Individualität‘ und einer eigenen Geschichte innerhalb eines historischen Kontextes. Insgesamt sind diese individuellen Archivorte als ein historisches Phänomen zu begreifen, das in seinen einzelnen Erscheinungen ein Geflecht von Ähnlichkeiten aufweist. So wird davon ausgegangen, dass die Archive, obwohl sie untereinander stark differieren, dennoch als Erscheinungsformen eines Phänomens erfasst werden können.

Der Begriff der Individualität ist in seiner Zuschreibung anthropomorph und in seiner Anwendung auf Archive daher problematisch. Wird die dynamische Dimension, die der Begriff umfasst, jedoch ausgeklammert, bleibt

ein Prozess der Überlagerungen, der auch die Archive konstituiert: Ein Teil von ihnen ist durch den Kontext geprägt, und diese Prägung verortet sie historisch. Es werden sich in ihnen Merkmale und Prinzipien zeitgenössischer ästhetischer und kunsttheoretischer Konzepte nachweisen lassen können, die sich in den konkurrierenden Fundierungsprogrammen des Kunstkommentars der 1960er und 1970er Jahre widerspiegeln. Diese Fundierungsprogramme sind von Bracht in einer diskursanalytischen Arbeit herausgestellt und untersucht worden.¹⁰ In seinen übrigen Segmenten wurde das einzelne Archiv jedoch vom jeweiligen Archivgründer bestimmt, der sich selbst und seine Haltung als Kunstschaffender oder Künstler in die konzeptuelle und konkrete Ausführung seiner Einrichtung einbrachte. Auf der Grundlage dieses Prozesses der Überlagerungen, d.h. Wechselwirkungen zwischen historischer bzw. kontextueller Prägung und Selbst-Generierung, entwickelte sich eine individuelle Archivpraxis. In Bezug auf die Archive kann daher von ihrer ‚Individualität‘ gesprochen werden. So lässt sich zusammenfassend sagen: Die Einzigartigkeit eines jeden Archivs für Künstlerpublikationen ist im historischen Prozess erwachsen.

In Abhebung auf die Einzigartigkeit kann die These erweitert werden, indem ein Perspektivwechsel vorgenommen wird: Die Archive sind selbst ‚Gesamtwerte‘,¹¹ da sie in ihrer Zeit verankert und ihnen keine strukturidentischen Merkmale eigen sind, anhand derer sie ‚reproduzierbar‘ wären.¹² Der Blick wird hier von der Ebene des Bestandes weg auf das Archiv als Einheit, als Gesamtheit gerichtet. Verstärkt wird diese Betrachtungsweise durch den musealen Kontext, in den einige der Archive für Künstlerpublikationen eingegangen sind.

2 Zur Systematisierung

Ausgehend von der These, dass der Begriff Archiv für Künstlerpublikationen eine Vielfalt individueller Archivorte umfasst, die in einem historischen Prozess gewachsen sind, wird es darum gehen, einen Weg der Annäherung zu finden, der den Archiven in ihrer relativischen Verfasstheit gerecht wird. Nietzsche spricht von der Unmöglichkeit, für Begriffe dieser Art zu einer Definition zu gelangen:

*Alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozess semiotisch zusammenfasst, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat.*¹³

Es geht in dieser Untersuchung nicht um die Erschließung von Gattungsmerkmalen. Eine abstrakte Erfassung qua Definition würde den Blick auf die Einzigartigkeit eines jeden Archivs verwehren. Auch wird nicht der Versuch unternommen, von einer akribischen Auflistung aller Einzelfakten auf eine spezifische Theorie der Archive zu schließen.¹⁴ Vielmehr wird die Frage danach, was die Einzigartigkeit eines jeden Archivs für Künstlerpublikationen ausmacht, zielführend sein.

Die Arbeit lässt sich in Bezug auf die in ihr angewandte Methodik in drei Hauptabschnitten einteilen, denen jeweils ein eigener methodischer Ansatz zugrunde liegt. Insbesondere im ersten Abschnitt, der den einzelnen Archiven in Darstellung und Interpretation gewidmet ist (Kap. II.1 bis II.7), wird eine individualisierte Perspektive eingenommen. Die Annäherung an die Archive für Künstlerpublikationen erfolgt auf der Basis einer Historisierung des Phänomens, was bedeutet, dass sie in ihrer historischen Entstehung beschrieben und analysiert werden. Anschließend wird auf Besonderheiten eingegangen, die jedes Archiv auszeichneten. Die auf diese Weise für alle Archive vorgenommene Untersuchung des ersten Hauptabschnitts soll die Grundlage dafür liefern, die notwendigen und hinreichenden Bedingungen, die das Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen ausmachen, offen zu legen.

Im zweiten Abschnitt, in dem die Archive in einer vergleichenden Analyse zusammengeführt werden (Kap. III) und der Begriff ‚Archiv für Künstlerpublikationen‘ beleuchtet wird (Kap. IV), findet die Methode der Übersicht und des Vergleichs Anwendung. Diese Methode rekurriert auf das Vergleichsverfahren für Sachverhalte und Gegenstände, das Wittgenstein bezüglich des Beispiels der Sprachspiele anführt.¹⁵ Sie wird hier mit dem Ziel angewendet, die Archive in den Tatsachen und Aspekten, die sie ausmachen und formieren, näher vor Augen zu führen.

Für den Vergleich (Kap. III) bedeutet eine Anwendung dieser Methode, die Archive in einer Weise nebeneinander zu stellen, die erkennen lässt, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen.¹⁶ Gegenüberstellung und Vergleich werden durch die Aspekte strukturiert, die sich in den einzelnen Archivkapiteln als besonders bedeutsam herausgestellt haben. Bei der Untersuchung der Archive unter dem Aspekt des *Sammlerischen* wird mit dem Begriff der Sammlung nach Jean Baudrillard ein Vergleichsmaßstab eingeführt.¹⁷ Die so durchgeführte Untersuchung folgt der von Wittgenstein vorgelegten Vergleichsmethode des Messens an einem bestimmten Muster, Maßstab oder Paradigma.¹⁸ Weitere Vergleichspunkte bilden verschiedene Vorbilder, an denen sich einige der Archivgründer orientierten, sowie das jeweilige Archivkonzept.

Im nachfolgenden Versuch einer Begriffsbestimmung (Kap. IV) wird das Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen einerseits dem grundlegenden Begriff des Archivs in den Archivwissenschaften, andererseits parallel verlaufenden Archivtypen gegenübergestellt. Ziel ist es, die Archive für Künstlerpublikationen mit wissenschaftlichen Grundtermini in Beziehung zu setzen und im Kontext einer zeitgenössischen ‚Archivlandschaft‘ in der Kunst zu verorten. Der begriffliche und kontextuelle Hintergrund steckt ein Kontrastfeld ab und führt zu einer Definition *ex-negativo*. Sie wird zeigen, inwieweit die Anwendung des fachwissenschaftlichen Archivbegriffs auf die Archive für Künstlerpublikationen möglich ist und wo sie auf ihre Grenzen stößt. So können Grundbedingungen für die Archive aufgeführt werden, die der Gesamtheit der Erscheinungen einen Umriss verleihen.

Im letzten Teil wird das spezielle Phänomen der Archive für Künstlerpublikationen auf die Ebene einer kulturtheoretischen und philosophischen Diskussion um den Gegenstand des Archivs gehoben (Kap. V). Es gilt, die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen zu bestimmen, d. h. ihre Funktion und ihren Zweck. Dabei geht es sowohl um die Bedeutung für ihren kulturhistorischen Kontext (was auch den Sammlungsgegenstand, Künstlerpublikationen, einschließt) als auch um die Bedeutung der Archive als solche. Zwei Texte des Medientheoretikers, Kunsthistorikers und Philosophen Boris Groys werden auf das hier behandelte Phänomen hin befragt und ausgewertet: „Die Aura des Archivs“ und „Über das Neue“.¹⁹ Neben den Texten von Groys rekurriert die Darlegung insbesondere auf die Reflexion über das Archiv von Jacques Derrida („Dem Archiv verschrieben“).²⁰

In allen Archiven, die für diese Arbeit untersucht wurden, konnte eine Recherche vor Ort durchgeführt werden, außer im Archiv von Peter van Beveren, das 1993 aufgelöst wurde. Für dieses Archiv ergab sich jedoch die Möglichkeit, erhaltene Teilbestände und Archivalien zu sichten, die einerseits im Besitz van Beverens verblieben sind, andererseits in Form eines Nachlasses den Bestand des *Studienzentrums für Künstlerpublikationen/ASPC* in Bremen erweitern.

Zudem wurden Interviews und Gespräche mit nahezu allen Archivgründern geführt.²¹ Im Fall des Archivs *Other Books and So*, dessen Archivgründer Ulises Carrión 1989 verstarb, fanden Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern und Freunden statt, so mit Juan J. Agius sowie Hetty Huisman und Grietha Jurriens.²² Eine Recherche im Archiv der Künstlerin Hetty Huisman ergänzte Informationen zum Archiv *Other Books and So*. Im Fall des Archiv *Sohm* wurde die Archivleiterin Dr. Ina Conzen-Meairs in der *Staatsgalerie Stuttgart* befragt, da Hanns Sohm 1999 verstarb.²³ Mit Guy Schraenen, Gründer des *ASPC*, kamen keine direkten Gespräche zustande.

Es wurden halbstandardisierte, Leitfaden gestützte Experteninterviews geführt.²⁴ Den interviewten Personen, d. h. den Archivgründern oder ihren Wegbegleitern, kommt der Expertenstatus zu, da sie nicht als Gesamtpersonen in ihren Lebenszusammenhängen, sondern im spezifischen Kontext der Archive für Künstlerpublikationen interviewt werden. In diesem Kontext verfügen sie über ein exklusives Wissen. Die Experten sind dabei „selbst Teil des Handlungsfeldes“, nicht lediglich äußere Beobachter.²⁵ Sie nehmen zudem eine zentrale Stellung in der Recherche ein.²⁶ Die hier gebrauchte Form der qualitativen Interviewmethodik erweist sich in Bezug auf den Untersuchungsgegenstand als besonders geeignet. Es bestand bereits vor Durchführung der Interviews die notwendige Menge an Kontextwissen, um die objektbezogenen Leitfäden erstellen zu können. Deren Ausarbeitung ermöglichte zudem im Vorfeld eine Strukturierung und Fokussierung dieses Wissens, sodass die Interviewerin gerade hierdurch über die notwendige Sicherheit verfügen konnte, um eine offene Gesprächssituation herstellen zu können.²⁷ Gegenüber voll standardisierten Fragebögen erlaubt es die offene Frageform und die *Face-to-face*-Situation darüber hinaus, die Situationsdefinition, die kognitive Strukturierung sowie die Bewertung des Untersuchungsgegenstandes von Seiten des Experten zu erfassen.

Die vielfache Verwendung von Zitaten aus den Dokumenten der Archivbestände und den Interviews hat zwei Gründe: Erstens ist das Material nur in den Archiven selbst einsehbar, was ein Nachschlagen erschwert. Es wird hier in einer bislang nicht vorliegenden Form zusammengeführt und zugänglich gemacht. Zweitens geben die Zitate einen Einblick in die Atmosphäre der künstlerischen Aktivitäten und in das Denken der damaligen Zeit. Sie tragen so in erheblichem Maße zum Verständnis des untersuchten Gegenstands bei.

Die in der alten Rechtschreibung verfassten deutschen Zitate sind nicht an die neue Rechtschreibung angepasst worden. Zitate aus den Texten und der Korrespondenz der Archivgründer bzw. der Personen, die mit ihnen in Kontakt standen, wurden grammatikalisch korrigiert. Dies gilt auch für die Zitate aus den Interviews, die für diese Arbeit geführt wurden. Es wurde versucht, den individuellen Sprach- bzw. Schreibstil der betreffenden Personen beizubehalten. Alle Anmerkungen der Verfasserin sind in eckige Klammern gesetzt.

Die Arbeit ist insgesamt in fünf Teile gegliedert. Der erste Teil umfasst sieben in sich geschlossene Kapitel zu jeweils einem der Archive für Künstlerpublikationen (Kap. II.1 bis II.7, die Archive werden in alphabetischer Reihenfolge behandelt)²⁸. Die einzelnen Kapitel dieses Abschnitts bestehen aus einer Analyse der Archivgeschichte, die darauf abzielt, thematische und gestalterische Schwerpunkte sowie konzeptuelle Leitmotive und Merkmale eines jeden Archivs herauszuarbeiten, um diese in einer anschließenden Erörterung zu vertiefen.

Zu jedem Archiv lassen sich auf diese Weise bestimmte grundlegende relevante Prinzipien formulieren, die seine Essenz ausmachen, d. h. den individuellen Grundriss seiner Entwicklung und seines Konzepts bestimmen. Zusammenfassend ergeben sich für die Archive die folgenden Prinzipien: das *Politische*, das *Künstlerische*, das *Archivische* bzw. *Institutionelle*, das *Sammlerische* bzw. *Dokumentarische* und das *Aktive*. Sie bilden im nächsten Abschnitt die Vergleichsaspekte, unter denen die Archive einander gegenübergestellt und diskutiert werden (Kap. III).

Im dritten Abschnitt, der darauf abzielt, grundlegende Bedingungen der Archive für Künstlerpublikationen zu skizzieren, wird der Blick auf maßgebliche Begriffe und zeitlich parallele Phänomene aus dem Kontext der Archive gerichtet (Kap. IV).

Zwei Begriffe werden in die Untersuchung mit einbezogen, die für ein Verständnis der Archive für Künstlerpublikationen maßgeblich sind: die Definition des Archivs in der Archivwissenschaft und der Sammlungsbegriff in der Definition nach Baudrillard.²⁹ Letzterer soll in einem Exkurs anhand eines Beispiels, dem *Jean Brown Archive*,³⁰ veranschaulicht werden. Es wird sich so erweisen, dass die Archive für Künstlerpublikationen im Gegensatz zum Archiv von Jean Brown in sehr viel geringerem Maß auf dem Begriff der Sammlung basieren.

Zu den zeitlich parallelen Phänomenen ist voranzuschieben, dass die alternative Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre eine Fülle von Archiven hervorbrachte, gegründet von Künstlern und Kunstschaffenden. Sie lassen sich in hauptsächlich drei Archivtypen untergliedern, Mail Art Archive, Spezialarchive und Künstlernachlässe, die ausgeführt und beschrieben werden sollen, um ihre jeweiligen Unterschiede zum ‚Archivtyp‘ des Archivs für Künstlerpublikationen hervorzuheben. Von der Darstellung und Analyse des begrifflichen und konkreten Kontextes der Archive für Künstlerpublikationen lässt sich auf grundlegende Bedingungen schlussfolgern, die ein Archiv aufweisen muss, um unter dem Begriff Archiv für Künstlerpublikationen gefasst werden zu können. Diese Bedingungen erzeugen einen Rahmen, innerhalb dessen sich die individuellen Archivpraktiken im Einzelnen entfalten.

Abschließend wird die Vernetzung zwischen den Archiven und ihre geografische Verortung zu thematisieren sein. Es stellt sich die Frage, ob von einem speziellen ‚Archivnetzwerk‘ als Teil des internationalen Netzwerks der Kommunikation und des Austauschs zwischen Künstlern und alternativen Kunstorten während der 1960er und 1970er Jahre gesprochen werden kann.

Eine Erörterung dieser Frage schließt die Untersuchung der Verbindungen unter den einzelnen Archivgründern auf Intensität und Qualität ein. Im Hinblick auf die Archivstandorte ergibt sich die Frage nach den Gründen für eine Beschränkung des Archivphänomens auf den europäischen Raum, wobei ein Untersuchungsansatz skizziert werden soll.

Im vierten Abschnitt wird die Relevanz der Archive für den Kunstkontext der 1960er bis 1980er Jahre erörtert (Kap. V). Dieses Kapitel hebt auf die Bedeutung der Archive für Künstlerpublikationen als Orte eines „materialisierten kulturellen Gedächtnisses“³¹ ab. Als solche übernehmen sie eine bestimmte Funktion für die von ihnen gesammelten Materialien und Werke, insbesondere in Bezug auf deren Vermittlung. Diese Funktion soll auf der Grundlage der Theorie des „kulturellen Archivs“³² nach Groys diskutiert werden. In der vorliegenden Untersuchung geht es insbesondere um den Vorgang der Originalisierung, bei dem die Gegenstände aus dem Alltag herauslöst und ins Archiv eingefügt werden. Unter der Perspektive dieses theoretischen Ansatzes ist darüber hinaus nach der Bedeutung der Archive zu fragen, die sich heute in Museumssammlungen befinden. Es wird sich erweisen, dass sich die Wahrnehmungsperspektive auf die Archive durch ihren Eingang ins Museum verändert hat: Die Archive selbst werden hier als Kunstwerke betrachtet, forciert durch eine besondere Form der Präsentation, etwa in der Art einer ‚Aufbahrung‘.

Es folgen eine Schlussbetrachtung der Untersuchungsergebnisse und ein Ausblick (Kap. VI). Der Ausblick ist auf das von Derrida so genannte „Archivversprechen“³³ gerichtet, das sowohl von den Medien des Archivs selbst als auch von den Medien in den Archiven ausgeht. Es umfasst folgende Dimensionen: die Sicherung des Gedächtnisses und Produktivität, beide beziehen sich auf eine zukünftige Forschung. Komplexität und Extension sprechen hingegen Fragen an, die die Bewahrung der Archive und den Umgang mit ihnen betreffen, und beziehen sich primär auf die Archive, die sich heute in der Obhut von Museen befinden.³⁴