

## LEBEN UND ARCHIV

REZENSION ZU: SIOBHAN DAVIES, DAVID HINTON  
(2012) ALL THIS CAN HAPPEN. LONDON: SIOBHAN  
DAVIES DANCE. FILM HD (1080i), 50 MINUTEN.  
WWW.ALLTHISCANHAPPEN.COM UND DAS ARSENAL  
(2013) LIVING ARCHIVE: ARCHIVARBEIT ALS  
KÜNSTLERISCHE UND KURATORISCHE PRAXIS DER  
GEGENWART. BERLIN: B-BOOKS. ISBN: 978-3-942214-14-8

von Ben Kaden

*„Vielleicht sind da und dort Wiederholungen vorgekommen. Ich möchte aber bekennen, daß ich Natur und Menschenleben als eine ebenso schöne wie reizende Flucht von Wiederholungen anschaue, und ich möchte außerdem bekennen, daß ich eben diese Erscheinung als Schönheit und als Segen betrachte.“ - Robert Walser (1917) Der Spaziergang. In: Robert Walser: Der Spaziergang, Prosastücke und Kleine Prosa. Zürich und Frankfurt am Main: Subrkamp, 1985, S. 73f.*

### **Das alles kann vorkommen.**

Leider war nur wenigen Besuchern in Berlin ein sehr außergewöhnliches und sehr außergewöhnlich beeindruckendes Kinoerlebnis vergönnt. Das Doku.Arts-Festival, diesmal unter dem Motto *Second Hand Cinema* im Berliner Zeughauskino abgehalten, ist zwangsläufig eine Veranstaltung für die cinephile Nische. Aber dennoch hätte man dem kleinen Film mehr als zweimal ein höchstens halbvolles Haus gewünscht.

Man kann sich fragen, was man im Jahr 2013 aus einem schwer klassifizierbaren Werk, das fast ausschließlich auf schätzungsweise 80 bis 100 Jahre Bildmaterial setzt und mit Bezügen auf Etienne-Jules Mareys chronofotografische Bewegungsstudien direkt (per Bildzitat) in die früheste Phase des Bewegtbildes die Beschreibung eines Spaziergangs aus dem Jahr 1917 als Plot heranzieht, mit in die Berliner Nacht nehmen soll. In jedem Fall einen bewussteren Schritt durch die Galerie am Neuen Museum, die am Sonntagabend tatsächlich einer dieser Orte in Berlin ist, die außerhalb der Zeit zu stehen scheinen.

*All This Can Happen* ist freilich mitten darin, wenn auch wunderbar zeitkreuzend. Denn die Produktion selbst, die Frische des Eindrucks und die Tiefe der Poesie sind auf ihre Art hoch gegenwärtig. Dass vorgefundene Materialien benutzt werden, um ein neues Narrativ zu stützen oder zu inszenieren – also gerade nicht das explizite Zitat, sondern das Verwenden als reines Material, ist filmgeschichtlich kein Novum, sondern gehört zu einem klassischen Kunstgriff, mitunter auch, weil man in einem Marx-Brothers-Film einfach mal einen Löwen zwischenblenden wollte oder weil Woody Allens *Zelig* seine Scheinauthentizität genau aus diesem Vermischen gewinnt. Für mehr aus der Filmavantgarde stammende Arbeiten – man denke an Arbeiten von Ken Jacobs, Bruce Conner, Chick Strand, auch Chris Marker und anderer – existiert sogar ein – nicht unumstrittener – Gattungsbegriff für diese Art Film: *Found Footage Cinema* (oder synonym auch: *Recycled Cinema*).

Dass digitale Schnitt-, Verarbeitungs- und Wiedergabeverfahren die Optionen für derartige Kombinatorik in höchster Präzision stützen, zeigen die gelungenen Beispiele der YouTube-Remixkultur. Auf seine Art verknüpft *All This Can Happen* in dieser Weise auch verschiedene Gegenwärtigkeiten der Visualisierung. Und zwar auf verschiedenen Ebenen. Am buchstäblich augenfälligsten sind die Bilder und Sequenzen, mit denen die Choreographin Siobhan Davies und der Regisseur David Hinton ihre, Variation über Robert Walsers Text "Der Spaziergang" komponieren. Allerdings werden diese nicht gereiht, sondern über weite Teile in einem *Splitscreen* direkt in Bezug gesetzt, so dass verschiedene Bewegungen zeitgleich abgebildet werden. Der Spaziergang selbst, Robert Walsers Bieler Bewusstseinsstrom aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, trägt dieses Motiv der Bewegung auf der narrativen Ebene. Der Film erzählt, transzendiert und kommentiert das Erzählte (bzw. das von John Heffernan sehr einführend Gelesene) bildsprachlich mithilfe der kombinierten Fundfilmschnipsel sowie mit einer Tonspur (Sound Design: Chu-Li Shewring), die mehr als eine Geräuschkulisse zu den Stummfilmaufnahmen darstellt, sondern auch Bewegung diesmal in Klang umsetzt. Dazu kombiniert sie Tonspuren aus dem Archiv mit für den spezifischen Zweck generierten Klängen, die nicht nur die Bilder akustisch illustrieren, sondern über die Modulation der Intensität die jeweilige Stimmung der Narration rahmen.

Bert Rebhandl schrieb in seinem Artikel über das Festival für das FAZ-Feuilleton von einem „Film, an dem man sich kaum sattsehen kann, so reich an immer neuen Facetten ist er.“ (Bert Rebhandl: Mit der Kamera malen, tanzen und erzählen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.09.2013, S.29) In jedem Fall kann und sollte man ihn in Anbetracht der dargebotenen sinnlichen Mannigfaltigkeit allein schon auf der Bildebene und mehr noch im Wechselspiel mit dem vorgetragenen Text und der Klangbegleitung unbedingt mehrfach sehen. Susan Sontag schrieb einmal in ihrem Rückblick auf *Ein Jahrhundert Kino* über die frühe Zeit der Kinematographie:

„Das stärkste Erlebnis war es, sich einfach dem, was auf der Leinwand war, auszuliefern, sich davon ergreifen und bewegen zu lassen. Man wollte sich vom Film entführen lassen.“ (Susan Sontag (1995) *Ein Jahrhundert Kino*. In: Susan Sontag: Worauf es ankommt. Essays. Frankfurt/Main: Fischer, 2001. S. 159-166)

Als poetische Reflexion über das Phänomen des Gehens ist *All This Can Happen* von einer vermutlich einmaligen und doch wunderbaren Tiefe. Wenn man sich ihr im Kino auszuliefern bereit ist, dann gelingt wie nebenbei wenigstens eine Annäherung an dieses Gefühl. Das liegt vor allem daran, dass die Bilder aus der frühen Phase des Films in einen technischen Rahmen des 21. Jahrhunderts gefasst werden und damit präzise die Rezeptionsgewohnheiten der Gegenwart ansprechen.

Eine zusätzliche Sinnebene eröffnet sich aus der Tatsache, dass ein Großteil der verwendeten Aufnahmen dokumentarische, zum Teil sogar private Clips sind. Sie spiegeln also - den Brüdern Lumière folgend - das wirkliche Leben der Aufnahmezeit, das für die Kamera teilweise sicher arrangiert aber nicht inszeniert wurde.

Wenn Robert Walser mit der Einschätzung *And I believe it actually did happen* zweimal – in der Narration und als Auftakt zum Abspann – zitiert wird, dann ergibt sich die Überschneidung damit, dass das Gezeigte Teil einer Wirklichkeit war, die längst versunken ist, zu der es keine lebenden Zeitzeugen gibt, von der nur diese Filmspuren

als Beleg für das Gewesene in Archiven existieren. Die gezeigten Menschen sind gestorben. Aber wir haben Zeugnisse von ihrem Leben, die hier nun aus der Faktizität herausgehoben sogar mehr versinnlicht als versinnbildlicht eine Aktualisierung erfahren. Es ist in aller Radikalität ein Film aus unserer Gegenwart und für unsere Gegenwart, eine Eigenschaft, die jeder Hommage – und es ist auch eindeutig eine Hommage an das vordigitale Medium Film – innewohnt, in dem sie mittels Überbetonung bestimmter Spuren in die Vergangenheit, die Genese und damit auch die Möglichkeit des Jetzt absteckt.

Hier ist der Film zu verstehen als eine Aktivierung des Archivs zum Zweck einer Reflektion über die Bewegung und dem Meistern des Bewegens, was auch das Vergehen einschließt. Es ist eine Arbeit an Spuren, so wie das Archiv ein Ort des mehr oder weniger systematischen Spurensammelns und „Aufspürbar“-haltens darstellt. In der kreativen Auseinandersetzung mit derartigen Materialien geschieht nun nichts anderes, als tatsächlich die Spuren in einen Spuren zu übersetzen. Es ist ein Leitmotiv, das den Zweck bestimmt. In diesem Fall war es das der Bewegung, stark inspiriert durch das choreographische Siobhan Davies, wobei der Bezug zum Spaziergang Robert Walsers erst später hinzukam, als David Hinton, wie er im Gespräch nach der Erstaufführung im Zeughauskino erläuterte, in einer Buchhandlung zufällig einem Bändchen des ihm bis dato unbekanntem Autors begegnete, auf dem „The Walk“ stand. Das ist vielleicht der große Unterschied zwischen einer auf Kontrolle und Erklären gerichteten Wissenschaft: Bei durchaus Erkenntnis gerichteten Werken wie *All This Can Happen* beginnt alles mit einem Faden, mit einer Idee und einer Begegnung. Und davon ausgehend exploriert man das vorhandene Material, um es in ein Wechselspiel mit diesen Ideen zu setzen, bis etwas entsteht, was man als Werk bezeichnen kann.

Neben dem Grundansatz der Bewegung, der über das in den Bildern Repräsentierte, das erzählte innere Bild des Bewusstseinsstroms von Walsers Spaziergänge und dem Klanggeschehen abgebildet wird, entdeckt das Medium „Film“ mit seinen Verschleißspuren als eine zweite Idee. Film selbst ist Bewegung. Wenn, mit Roland Barthes, die Fotografie mit einem „Dagewesensein“ konfrontiert, aktiviert die Bewegung des ablaufenden Films einen Eindruck, des Da-Seins, also einer Art wahrgenommenes distanzierteres Eintauchens in das Gewesene, dass damit gegenwärtig wird. Er soll – so kann man die oben zitierte Susan Sontag heranziehen – durch die Vergegenwärtigung den Zuschauer selbst bewegen. Das Kino gab sehr vielen Menschen erstmals und auch ungleichzeitig die Gelegenheit Zeuge ein und desselben Ereignisses aus eine sehr ähnlichen Perspektive zu werden. Das Kino war an dieser Stelle wie keines zuvor ein Medium zur Schaffung von Gemeinsamkeit, von geteilter Bewegung und daher auch sehr im Mittelpunkt der Propaganda und Gleichschaltungsbemühungen.

Die Voraussetzung dafür ist die Wiederholbarkeit. Eine Qualität, die das materiale Medium Film von der binärcodierten Videodatei unterscheidet ist, dass sich über die Wiederholung Spuren dieser Vergegenwärtigungen in das Material selbst und nach und nach immer sichtbarer einschreiben. Diese Risse, Sprünge, Kratzer werden in *All This Can Happen* konsequenterweise nicht etwa retouchiert, sondern fast überbetont, wie es für ein „tribute to film als a physical thing“ (David Hinton) nur passend ist. Schließlich findet sich noch eine weitere die Rolle des Archivs (und die Rolle im Archiv) betonende Idee (bzw. Methode): zu all den gewünschten Einstellungen versuchten

Siobhan Davies und der David Hinton, so ihre Aussage im Gespräch im Zeughauskino, das jeweils früheste Stück Film („the earliest possible version“) aufzuspüren und zu verwenden.

Es wäre für eine übergreifende Auseinandersetzung interessant, eine Liste mit den Metadaten der verwendeten Filmschnipsel zur Verfügung zu haben, so wie dies für die Musikstücke mitgeliefert wird. Dies kombiniert mit einem offenen – idealerweise digitalisierten – Archiv (die meisten Materialien des Films kommen aus dem BFI National Archive, weitere Teile unter anderem aus dem Collège de France Archives, dem British Pathé und dem Yorkshire Film Archive) eröffneten die Möglichkeit, diesen Film nicht nur als für sich stehendes Kunstwerk zu rezipieren, sondern selbst wiederum aus film-, kultur- oder medienwissenschaftlicher Perspektive als Ausgangspunkt heranzuziehen.

Auch die Archiv- und Bibliothekswissenschaft, die sich mit den Rahmenbedingungen der kulturellen Überlieferung befassen, können an dieser Stelle ihre metahermeneutische Rolle einbringen. Metahermeneutik wird hier in Anlehnung an Jürgen Habermas verstanden als ein Konzept bzw. Theorie für die Auseinandersetzungen mit den Bedingungen der Sinnerzeugung, des Sinnverstehens und der Sinnproduktion. Archiv- und Bibliotheksbestände sind dabei als manifest gewordene Spuren dieses kommunikativen Handelns zu verstehen. Die Aufgabe für die entsprechenden Wissenschaften ist nun, selbst zu verstehen und möglicherweise auch zu gestalten, wie die Sicherung, Bewahrung und Aktivierung dieser Spuren möglich wird. Der Wunsch nach eindeutigen, vielleicht sogar standardisierten und möglicherweise für die Erkenntnisproduktion der so genannten *Digital Humanities* automatisiert weiterverarbeitbaren Beschreibungsdaten, ist denn auch nicht mehr der des sinnlich gerichteten Connaisseurs, sondern die des auf weitere Erkenntnismöglichkeiten hindeckenden Bibliothekswissenschaftlers. Wobei man gerade aus einer geisteswissenschaftlichen Warte diese beiden Annäherungsformen glücklicherweise gar nicht trennen muss.

## Living Archive

Spätestens hier wird deutlich, was die Veranstaltung des Zeughauskinos mit dem Projekt „Living Archive“ des anderen Berliner Eilands kinematographischer Kultur verbindet. Dies bezieht sich nicht zuletzt über die Vielfalt der Möglichkeiten, sich mit dem Überlieferten auseinanderzusetzen. Im Archiv des Arsenal liegen 8.000 Filme und zwar nicht unbedingt tiefenerschlossen, sondern eher im Sinne dessen, was man für digitale Daten Bitstream-Archivierung nennen würde. Es ist beziehungsweise war einfach da. Manche Filme sind, wie sich zeigen sollte, mutmaßlich nur noch hier überhaupt bewahrt. (So beispielsweise Annie Tresgots *Les Passagers* (1971), vgl. im Buch S. 34)

Das Archiv des Arsenal ist, wie Dorothee Wenner in ihrem archivreflexiven Beitrag *Family Affairs* (S. 203-205) beschreibt, „ein offenes Archiv, ausgerichtet auf Nutzung und Zugänglichkeit“, ein Gedanke der im Rahmen des *Living-Archive-Projektes* offensichtlich forciert wird. Das unterscheidet die Sammlung von den beiden anderen Formen:

„solche[n], die explizit genutzt werden wollen und sich nutzerfreundlich schon mit ihren Internet-Auftritten präsentieren“ – wie beispielsweise Archiven wie British Pathé oder dem Yorkshire Film Archive, die allerdings auch aus ihren Archivmaterialien eine Einnahmequelle generieren wollen, sowie die Archive, „die als geschlossene Systeme potentielle Nutzer wie Eindringlinge behandeln, die man mit Möglichkeit fernhält.“ (S. 203)

So sympathisch der Ansatz des Arsenal's ist, so schwierig scheint er sich bisweilen realisieren zu lassen, denn „[v]iele der Filme scheinen – trotz real tadelloser, klimatischer und quasi staubfreier Lagerung in nordeuropäischen Regalsystemen – versteckt, vergraben unter virtuellen Spinnennetzen aus unklaren Aufführungsrechten, fragilen Kopienzuständen und komplizierten Sonderregelungen.“ (S. 203) Siobhan Davies berichtete nicht Unähnliches von den Bemühungen, bestimmte Archivmaterialien in Frankreich benutzen zu können. Es liegt für jeden, der ein wenig mit den Problemen von Urheberrechten, Copyrights und dem Status verwaister Werke ein Stück weit vertraut ist, auf der leeren Hand, wie komplex sich eine Rechtklärung für Filmmaterialien auch im Vergleich zu anderen kreativen Formen darstellen muss. Es überrascht fast, dass überhaupt ab und an Umsetzungen der Idee eines offenen und digitalen Filmarchives zu entdecken sind, wobei die größte Unternehmung in dieser Richtung das permanent beidseitig der formalrechtlichen Nutzungsgrenzen operierende Geschehen auf YouTube ist.

Was den Spandauer Speicherort des Arsenal's mit YouTube verbindet, ist die Serendipität der Sammlung. Allerdings dürften damit die Parallelen auch erschöpft sein. Denn ziemlich treffend vergleicht Dorothee Wenner das Arsenal-Archiv mit einer Wunderkammer, die den „Charakter der Sammler spiegelt: ihre persönlichen Vorlieben, ihre von Zufällen geprägten Funde, ihre auf Reisen entdeckten Trouvaillen, das süße, aber inhärent vergebliche Bestreben um Systematik und Vollständigkeit der Sammlung [...]“ (ebd.) YouTube ist eher zufällig ein Sammelmedium, wogegen bei der Wunderkammer das Sammeln im Zentrum steht. Das mag auch daran liegen, dass wirkliches Sammeln immer auch die Lücke und die Gefahr des Verlustes, die Mühe des Herantragens und den Aufwand des Bewahrens zu einer teils frustrierenden, teils sehr befriedigenden Aura bündelt. All dies ist in digitalen Kontexten ein bisschen entzauberter. Ob in einer möglicherweise kommenden auf das Streaming und nicht mehr auf die lokale Kopie reduzierten Kultursphäre die Nachweisdokumentation der „Films watched“ oder Playlists als Beispiel des Kuratierens, dieser Dauertätigkeit in Sozialen Netzwerken, in denen wir unsere Lebenswirklichkeit permanent digital begleitkuratieren, als zureichender Ausgleich für den Verlust der Aura darstellen, wird sich erst zeigen.

Die Idee des Projektes steht irgendwo zwischen diesen Welten, nämlich der wunderkammerhaften Sammlung und dem eher zufälligen Hineingreifen mit dem Zweck einer Aktivierung, die überwiegend (vielleicht auch ausschließlich) den individuellen Vorlieben der 41 „Archiv-Erkunder“ überlassen bleibt, die mit dem vorgefundenen Material eigene Auseinandersetzungen unternehmen. Die Objekte im Archiv zum Leben zu erwecken – das steckt bereits in der Bezeichnung von Projekt und Begleitband: „Living Archive“. Und es ist im positiven Sinn auch ein Grundelement dessen, was das Internet abseits der Primärkonzeption als virtueller Wirtschaftsraum sein kann und wovon alle Idealisten der nutzergenerierten Inhalte

insgeheim träumen müssten: Ein digitales, sich in permanenter Verschiebung befindliches Archiv menschlicher Kreativität.

Im vorliegenden Begleitband zur Belegung und Öffnung des Arsenal-Film-Archivs beschreiben bzw. dokumentieren die Erkunder des Archivs auf sehr unterschiedliche Weise – mal filmwissenschaftlich angehaucht, mal etwas mehr Richtung Feuilleton, mal als Interview oder als Ausstellungsskizze oder als Standbildsammlung, ihre Erfahrungen mit dem Material. Allerdings besitzt der Band den einen Nachteil, der allen Begleitbänden anhaftet: Er ist ein Metamedium zum eigentlichen Ereignis, das nach wie vor im Arsenal stattfand und stattfindet – in Form von Ausstellungen, Aufführungen, Diskussionen, auch DVD-Editionen wie die der Filme von Riki Kalbe. Das verbindende Element dieser Handlungspraxis ist das Herausheben eines Objektes (Objektzusammenhangs) aus dem Archiv und das Schaffen einer Möglichkeit zur Aktualisierung. Dass diese wirklich überzeugend gelingt, ist dabei nicht vorrangig.

Interessant ist das Buch selbst zunächst vor allem vor dem Hintergrund seines Untertitels: „Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart“. Denn die Beiträge bilden zwangsläufig das ab, was im Rahmen des Projektes bisher an Annäherungen versucht wurde. Viele Elemente sind, auf die spezifische Situation des Arsenal-Archivs zugeschnitten, für andere Archive nicht unbedingt übertragbar. Aber beispielsweise Workshops mit Kindern, wie sie die Filmvermittlerin Stefanie Schlüter in ihrem Beitrag „Bildungsspuren“ (S. 169-176) beschreibt, sind auch in anderen Häusern vorstellbar. Und die Idee, dem Bewahren auch das Eindringen und Nutzen derart extensiv zu ermöglichen, ist zweifellos eine sehr zeitgenössische Praxis des Umgangs mit dem Bewahrten. Das Archiv wird ein Ort der Durchlässigkeit – was umso stärker für digitale Archive gelten kann. Diese Durchlässigkeit bezieht sich auch auf die denkbare Vielfalt der Annäherungen an die Materialien. Es gibt nicht den einen legitimen Weg – beispielsweise den der wissenschaftlichen Erkenntnissuche. Auch spielerische, re- oder auch dekonstruierende Formen sind denkbar, wobei es weniger um Aneignung geht und mehr um eine Integration in jeweils eigene, auch variable Kontexte.

Die mehr traditionellen Formen des Kommentars, der Glosse oder auch der werkgeschlossenen genauso wie der assoziativen Neu-Rezeption gehören selbstverständlich ebenfalls in diese Palette. In diesem Spielraum lässt sich zum Beispiel die auf Differenzierung gerichtete Auseinandersetzung mit dem Einzelwerk einordnen, wie sie zum Beispiel Stephan Gene anhand eines Films von Raúl Ruiz aus dem Jahr 1978 über *Tableaux vivants* anhand der überdimensionalen Bleistiftzeichnungen von Pierre Klossowski vornimmt und die eher einer Assoziation zuneigt. (S. 102-106) Allein schon diese Reihung der Bezugspunkte des Films selbst zeigt, dass es sich über weite Strecken um eine Arbeit weit in der Nische handelt, um die Beschäftigung nicht nur mit dem Filmarchiv und seinen Beständen, sondern über die Filme auch mit in den Filmen bewahrten Kulturphänomenen. Das Archiv bewahrt vielleicht nicht alles, aber doch generell mehr, als sich über die Jahre als popularisiertes Allgemeingut hält. Und da bei ihm stärker als in der Bibliothek der Zeugnis-Charakter der Objekte im Zentrum steht, sammelt das Archiv weitaus inklusiver und an den Rändern. (Wobei man natürlich darüber diskutieren kann, wie randständig Pierre Klossowskis Arbeiten und Reflexionen zu Bildlichkeit und Medialität, die sich oft nah am filmisch Inszenierten bewegen, tatsächlich sind.)

Was das nicht-digitale Archiv zudem auszeichnet ist, dass es Materialspuren bewahrt. Florian Zeyfang findet in einer solchen den Anstoß für seine Beschäftigung mit der filmisch begleitenden Darstellung der kubanischen Revolution. Ausgehend von einem buchstäblichen Filmriss (eine Lücke von einem halben Satz) im Material von *La Bataille des Dix Millions* (Chris Marker / Valérie Mayoux, 1971) reflektiert er über einen Konnex zwischen materialbedingten Brüchen und semantischen Folgen:

„Was mich bei diesem spezifischen Riss außerdem interessiert ist, wie er symptomatisch für einen Abbruch einer europäischen Auseinandersetzung mit einst zentralen Themen dieser jungen Nation erscheint.“ (Florian Zeyfang: Risse und Klebestellen. In: S. 232-241. S. 233)

Der Riss mitten im Kommentar aus dem Off wird, warum auch immer zum ins Material gedrungen, Symbol, zur Materialisierung des „abrupten Ende[s] der Erklärungsversuche [...] Ende jener Projektion europäischer Anhänger auf die Ereignisse in Kuba“. Der Eigensinn des Materials setzt hier ein eigenes Zeichen der Geschichte. Selbst wenn es nicht der Kunstgriff eines schöpferischen Filmmachers ist, sondern bloßer Verschleiß, zeigt sich doch, wie materialgebundene Medieninhalte die Chance auf eine assoziative Metalektüre bieten, die nicht nur als ästhetische sondern auch als prinzipiell stiftende Lesart behandelt werden kann.

Dem gegenüber platziert Zeyfang das Schicksal von Sara Gómez und ihrem Film *De Cierta Manera*. „Sara Gómez ist bis heute eine der wenigen Regisseuren in Kuba, die einen Spielfilm realisieren konnte und als schwarze Filmmacherin thematisiert sie auch den Rassismus, den die Revolution nicht automatisch überwunden hat.“ (S. 234f.) Sie war 30 als sie vor Abschluss der Arbeit, an einer Asthmaattacke starb. Auch hier findet sich ein Abbruch, geht etwas verloren. In beiden Fällen zeigt sich die unüberwindliche Irreversibilität gegen die wir bisweilen mit der Digitalkultur ein schwerkraftarmes Tonikum zu setzen glauben.

Noch eine dritte Ebene tritt bei Zeyfang hinzu: Er verbindet Chris Markers Arbeit und die Sara Gómez, um einen Riss (eine Zäsur) in der kubanischen Filmgeschichte herauszuarbeiten. Das scheinbar Zufällige und das Schicksalhafte wirken als Verbindungsbrücke zur Auseinandersetzung mit dem Kulturgeschichtlichen. Filmgeschichte ist unbedingt auch immer Gesellschaftsgeschichte – jedenfalls für die Zeiträume, in dem das Medium Film seine Rolle als Agitations- und Steuerungsmedium (und auch als Medium der Gegen- und Subkultur) entfaltete. Welche Filme wie möglich und sichtbar waren, erzählt viel über die Struktur einer Gesellschaft.

Welche Filme wie in einem Archiv verwahrt wurden und werden, lässt selbstverständlich ähnliche Rückschlüsse zu. Da sehr vieles im Zufälligen und Unklaren bleibt, erübrigt sich auch die Frage nach der einen determinierenden Wahrheit. Das Archiv und das Archiv-Erkunden ist ein Spiel in und mit der Kontingenz. Ein schönes aktuelles Beispiel ist das Auffinden 176 verschollen geglaubter Filme aus den Jahren 1914-1929 im New Zealand Film Archive. Sie fielen in die Kategorie der *Lost Movies*, was immerhin um die 75 % aller Stummfilme dieser Zeit betrifft, deren Kopien sich nach ihrem kommerziellen Lebenszyklus für die Studios irrelevant geworden irgendwo verloren. Im neuseeländischen Fall war es die Distanz verbunden mit den hohen Transportkosten, die dazu führten, dass die Kopien nicht

wie üblich an die Produzenten zurückgingen, sondern in Neuseeland blieben. Entdeckt wurden sie übrigens von einem Filmarchivar aus den USA, der zufällig auf einer Reise im neuseeländischen Archiv vorbeischaute. Nun sind einige der Titel auf DVD, darunter der erste Film mit der Mitwirkung Alfred Hitchcocks, erschienen und in dieser Kopierform wieder rezipierbar. (mehr zum Thema unter anderem: Dave Kehr (2013) A gold mine of silent films from Down Under. In: International Herald Tribune, Sa/Su 21-22 September 2013, S. 20)

Abstrakt gesehen umkreisen wir hier eine Erkenntnispraxis (oder vielleicht sogar -methode), die von der Laborwissenschaft streng ausgeschlossen werden will, in der Kunst und besonders auch in der Literatur aber fast das einzig probate Mittel zum Umgang der Komplexität der Welt darstellt: Man beginnt mit einem Detail, das sich vielleicht zufällig eröffnet und verfolgt von diesem ausgehend auf welche Art auch immer die sich anschließenden Verbindungslinien, markiert die Knotenpunkte und hat irgendwann eine besondere Konstellation aus dem (hypernetzartigen) Gesamtgefüge der möglichen Kulturrepräsentationen verdichtet als Text oder Abbildung referenzierbar vorliegen. Dass nun die entsprechend ausgerichteten Teile der Filmwissenschaft dank der überraschenden Entdeckung in Auckland ihren Focus anpassen werden müssen, bleibt unvermeidlich.

Geschichte jedenfalls vollzieht sich nicht systematisch, wie man den (leider sehr kurzen) Schilderungen von Okasna Bulgakowa und Dietmar Hochmuth über den Umgang einerseits mit den 60.000 von der 1991 aus Deutschland abgezogenen Roten Armee verbliebenen Filmkopien und andererseits den 3700 Beutefilmen, die im Mai 1945 aus dem Reichsfilmarchiv nach Moskau gelangten, entnehmen kann. Das gilt auch allgemein für die Entwicklung von Kultur, sorgte doch die breite Ausstrahlung deutscher Filme im Nachkriegsrußland mutmaßlich in sowjetischen Sehgewohnheiten einstürzten: „*Die badende Marika Röhl – als Mädchen aller Träume – wurde zum ersten erotischen Filmerlebnis der Sieger.*“ (S. 41)

So schwanken viele Beiträge zwischen dem Subjektiven (Geene), dem Anekdotischen, (Bulgakow, Hochmuth) dem Analytischen (Zeyfang) und dem Dokumentarischen.

Als Anwendungsfall für die letztgenannte Variante kann das Projekt des Vereins Entuziazm gelten. Dieses rekonstruiert die Geschichte des Archivs des Arsenal selbst und zwar als Zeitausschnitt für das „Geschäftsjahr 1978“, wobei die Wahl des Jahres einer gewissen Zahlenharmonie folgt (35 Jahre Abstand). Die Entscheidung, sich auf etwas Bestimmtes zu konzentrieren ist folglich kontingent aber nicht vollends arbiträr. Entstanden ist eine Faktensammlung aus der man unter anderem erfährt: „Das Jahr 1978 war kein Schaltjahr, das Arsenal in der Welserstraße 25 war 364 Tage geöffnet. Nur am 24.12. blieb das Kino geschlossen. 1978 gab es im Arsenal drei Programmschienen, die um 18.30, 20.30 und 22.30 begannen, was 1.071 Vorstellungen ergab [...]“ (S. 91)

Das Schöne an dem Begleitbuch zu Living Archives ist, dass es die Kontingenz, vielleicht auch Arbitrarität des menschlichen Bewahrens auch in Archivzusammenhängen greifbar macht. Der Band in seiner Heterogenität bewahrt den Charakter des Zusammengewürfeltseins, da er die diversen Perspektiven nur mit begrenzter formaler Glättung (Schrifttype, Satzbild) jedoch mit maximaler stilistischer Freiheit nebeneinander setzt. Es handelt sich selbst um eine Art Dokumentation zum



Projekt fürs Archiv, ergänzt durch einen Anhang mit den Biografien der Teilnehmer und einer für weitere Recherchen sehr hilfreichen Filmographie. Damit ist es auch ein, wenn man so will, lebhafter Startpunkt für Explorationen in die sehr und quer verzweigte Filmgeschichte, wie sie sich nicht unbedingt unter systematischen Sammelkriterien, sondern häufig durch scheinbar oder wirklich zufällige Begegnungen im Archiv des Arsenal abbildet, einer - wie Stefanie Schulte Strathaus in ihrem Einleitungsaufsatz schreibt - „*Ansammlung von Objekten, die sich in einem bestimmten Moment begegnet sind, aus Motiven heraus, die sich nur vermuten lassen. Ihre Narrative werden immer die Geschichten derer sein, die sie erzählen.*“ (S.9) Eine Einstellung mit der man sich sehr nah zu den derzeitigen, digitalen und interaktionsgerichteten Medienpraxen befindet.

## Archiv und Bibliothek

Archiv und Bibliothek, als Objekte zunächst Material, damit aber auch hinsichtlich der Inhalte bewahrende Institutionen, sind derzeit offensichtlich bemüht, sich in diesen Praxen zu positionieren. Immerhin besitzen und kontrollieren sie einen großen Teil von Kulturaufzeichnungen und vermutlich den größten Teil der Kulturaufzeichnungen aus vordigitalen Zeiten, die nach wie vor wichtige Referenzpunkte für die Digitalkultur sind. Im Prinzip haben sie Rohdaten und Rohmaterialien, wobei sich die Rolle der Materialität im Zuge der Digitalisierung der Kulturproduktion mit noch nicht absehbaren Effekten verändert. Der materiale Eigensinn, die Bewahrung von Spuren bzw. des Zeugnishaften der Medialität, also das, was nicht zuletzt im Mittelpunkt des Living-Archive-Projektes steht, sind bislang die großen Leerstellen im Umgang mit digitalen Materialien. Eine Übertragung der Materialien ins Digitale entspricht wenigstens teilweise einem Umkopieren und damit einem inhaltlichen jedoch nicht materialen Bewahren. Die digitalen Archive werden durch die Glättung der Materialität in gewisser Weise homogenisiert. Was bleibt, ist die Heterogenität im Gehalt. Gerade aber um auch die Rezeptionsbedingungen rekonstruierbar zu halten, erscheint eine differenzierte Beschreibung der jeweiligen Ursprungsmaterialität unverzichtbar.

Denn natürlich stellt sich besonders angesichts der umfassenden Verschiebung in die digital vermittelte Rezeption und Kreation akut die Frage, wie das Zusammenspiel von Materialität, Inhalt und Rezeption die Erkenntnis bestimmt. Für die Bibliothekswissenschaft ergäbe sich daraus nicht nur ihre Agenda, sondern zugleich ein Grundverständnis, das offensichtlich kommunikationsorientiert und darin naheliegend angewandt semiotisch sein müsste.

Die kulturelle Entfaltung dieser Wechselbeziehung stellt sich freilich auch ohne explizite Beteiligung von Bibliotheken und Archiven ein. Sämtliche digitale Soziale Netzwerke und Abbildungsplattformen von Tumblr bis YouTube tragen Elemente dieser Reaktivierungskultur in sich. Im Social Cataloging von Goodreads finden sich zahlreiche längst aus dem Buchhandel und den meisten Bibliotheken verschwundene Titel, die wenigstens wieder sichtbar, mitunter sogar wieder aktiviert werden.

Da sich hier eine neue Form von medialer Öffentlichkeit (selbst-)organisiert, ist es auf der einen Seite bedauerlich, dass die bereitgestellten Rahmen fast durchweg von kommerziellen Anbietern stammen, die damit strukturell die Handlungsrahmen dieser

Öffentlichkeit kontrollieren können. Und auf der anderen Seite ergibt sich für öffentliche Einrichtungen des so genannten kulturellen Gedächtnisses durchaus die Notwendigkeit, ihre Bestände an diese Öffentlichkeit anzuschließen, wie es beispielsweise über Europeana (oder für den Found-Footage-Bereich unter anderem über Seiten wie [www.celluloidremix.nl](http://www.celluloidremix.nl)) auch geschieht.

Aktuell stellt sich neben der klassischen Frage, was in diesen Einrichtungen an Kulturzeugnissen bewahrt wird, die zweite, was von diesen Objekten eine Abbildung im Digitalen findet. Auf welcher Basis, aus welcher Motivation heraus, mit welchem Ziel erfolgt die Aktivierung und damit eine neue Bedeutungszuschreibung zu diesen Objekten? Die Frage betrifft Bibliotheken außerordentlich, denn mittlerweile und besonders in digitalen Kontexten ist die Verschiebung über die einstigen Grenzen zwischen Bibliotheks- und Archivgut deutlich feststellbar. Aber auch die Reflektion dieser Grenze selbst, so sehr sie sich im Web ohnehin als unhaltbar auszeichnet, ist entscheidend, wenn wir perspektivisch Erwerbungs- und Bewahrungspolitiken und Funktionen beider Institutionen redefinieren.

Die Neuigkeit digital vermittelter Rezeptionserfahrungen (im Buchbereich auch *Social Reading* genannt) liegt aus meiner Sicht in dem Referenznetzwerk, das in der abstraktesten Ausprägung die reine Kenntnismomente eines Medienobjektes durch eine konkrete Person (und damit die Existenz beider) dokumentiert. Gelingt es diese Spuren langfristig zu erhalten, werden zukünftige Generationen ein sehr granulares (wenngleich keinesfalls vollständiges) Archiv der Medienrezeption im frühen 21. Jahrhundert besitzen – mit allen Vor- und Nachteilen der Big-Data-Kulturen.

Durch die derzeit zu beobachtende Reaktivierungskultur werden dabei auch die Spuren vordigitaler Medienproduktionen abgebildet, wobei zumeist kaum die konkreten Rezeptionserfahrungen sichtbar werden, aber immerhin doch eine Art Registratur des Gewesenen sichtbar wird. Vor diesem Horizont ist jede Nostalgiewelle prinzipiell zu begrüßen. Sowohl aus Sicht der Bibliothekswissenschaft wie auch sicher aus der Digitaler Geistes- und Kulturwissenschaften, wünscht man sich neben dem Aufspüren und Rekontextualisieren der Inhalte selbst auch eine präzise Referenz hin zur „earliest possible version“. Diese Versionierung dient sicher auch der Reputationsverteilung. Interessanter erscheint aber, dass Versionierung und Versionsverfolgung für digitale Kulturen ein zentrales Ordnungsprinzip wird. Sie bilden die Leitstruktur in der Zeit für das, was wir als Nachspüren dessen begreifen können, das unsere jeweilige kulturelle Gegenwart auszeichnet. Und zwar nicht, weil wir etwas in seiner puren Form wiederholen möchten. Sondern weil wir unvermeidlich variieren. Und Variation benötigt, um verstehbar zu sein, unweigerlich einen Referenzpunkt.

(Berlin, Oktober 2013)