

Dokumentationen zweiter Ordnung – field work in der postkonzeptuellen und gegenwärtigen Kunst

Annette Urban

Unter vielen neueren Forschungsansätzen herrscht inzwischen Einigkeit, dass sich das komplexe Phänomen des Dokumentarischen am besten erschließen lässt, wenn man es nicht primär gattungsbezogen und medial gebunden versteht.¹ Passend dazu haben Erika Balsom und Hila Peleg ihren Sammelband von 2016 *Documentary across the Disciplines* betitelt,² doch bleibt dieser Anspruch für die Einzelforschung schwer einzulösen. Ein möglicher Weg, das Nachdenken über das Dokumentarische aus disziplinär eingespurten Bahnen und den eng umgrenzten Bereichen von Dokumentarfotografie und Dokumentarfilm hinauszuführen, eröffnet sich darin, es stärker mit der Frage nach Dokument und Dokumentation zu verknüpfen. Für den Konnex zum Dokument regt sich in letzter Zeit gerade aus kunsthistorischer Sicht vermehrt Interesse.³ Dies verwundert insofern wenig, als sich die bildende Kunst als ein exemplarisches Untersuchungsfeld für derartige Verschränkungen anbietet. Sie bildet nicht einfach einen Gegenpol zum anästhetischen Dokumentarischen, sondern war für dessen Herausbildung als begrifflich konsolidiertes, diskursiv begleitetes Praxisfeld in den 1920er/30er Jahren – wie Renate Wöhrer herausgestellt hat – außerordentlich wichtig: Bereits in seiner Genese wurde das Dokumentarische als ambivalentes, zugleich in der Kunst verankertes Phänomen konstituiert.⁴ Umgekehrt hat es sich in den letzten beiden Dekaden als maßgeblich für eine der zentralen kritischen Revisionen von

1 Vgl. Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Einleitung in den Schwerpunkt Dokument und Dokumentarisches«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 10–17, hier S. 10.

2 Vgl. Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): *Documentary across the Disciplines*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016.

3 Vgl. u.a. Berrebi, Sophie: *The Shape of Evidence. Contemporary Art and the Document*, Amsterdam: Valiz 2014; Daniela Hahn (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016; Anne Bénichou (Hg.): *Ouvrir le Document. Enjeux et Pratiques de la Documentation dans les Arts Visuels Contemporains*, Dijon: Presses du Réel 2010.

4 Vgl. Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7–25, hier S. 12–14.

Kunst erwiesen. Dieser zeitgenössische documentary turn wird auch den Horizont der folgenden Überlegungen bilden, jedoch um vorangegangene Konjunkturen des Dokumentarischen erweitert. Der Kunst kommt besondere Relevanz zu, weil dort Dokumentpraktiken und Dokumentationstechniken unterschiedlichster Provenienz auf einer (Meta-)Ebene zweiter Ordnung angeeignet und im Zuge dessen nicht nur reflektiert, sondern zumeist in signifikanter Weise amalgamiert werden, so dass der Disziplinen überschreitende Grundzug deutlich zutage tritt.

Dies spiegelt sich auch in drei kunstwissenschaftlichen Zugängen wider, die alle in zentraler Weise auf das Konzept der Dokumentation abheben, diese jedoch in verschiedene Praxis- und Diskursfelder sowie dazugehörige Institutionen und Operationen einbetten: So benennt Jan Verwoert übergreifend Recherche und Forschung als Katalysatoren der höchst wandelbaren dokumentarischen Praktiken in der Kunst, stellt aber im Zeichen eines seit der Konzeptkunst prägenden archival impulse das Paradigma der Geschichte in den Mittelpunkt.⁵ Boris Groys wiederum erhebt die Kunstdokumentation zum genuinen Modell jedweder »Kunst im Zeitalter der Biopolitik« und privilegiert damit einen Konnex zur Lebenswissenschaft: Jenseits des verlorenen Werkstatus bleibt nach Groys nur noch der Verweis auf Kunst; doch könne sie weiterhin eine Symbiose mit dem Leben verwirklichen, das sie in seiner Dauer zwar nicht sein, aber dokumentieren könne.⁶ Jeff Walls Ausführungen zu Fotodokumentationen der 1960/70er Jahre⁷ schließlich erfassen über die engere Foto(kunst)geschichte hinaus performative sowie konzeptuell-formataneignende Praktiken. Sie fördern so diachrone Brückenschläge zwischen bisher isoliert betrachteten Hochphasen künstlerischer Dokumentarismen, setzen dafür allerdings das journalistische Dispositiv absolut.

An diesen ausgewählten Ansätzen deutet sich bereits an, dass es die in Kunstpraxis und -diskurs wie auch anderswo zu beobachtende Spaltung in einen historiographical, archival und archaeological impulse oder ethnographical und anthropological turn⁸ zu überwinden lohnt, um versprengte Erkenntnisse doku-

5 Vgl. Verwoert, Jan: »Research and Display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art«, in: Maria Lind/Hito Steyerl (Hg.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 188-210.

6 Vgl. Groys, Boris: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: ders.: *Topologie der Kunst*, München: Hanser 2003, S. 146-160.

7 Vgl. Wall, Jeff: »Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst (1995)«, in: ders.: *Szenarien, im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmlrich, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375-434.

8 Vgl. Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: *October* 120 (2007), S. 140-172; Roelstraete, Dieter: »Wessen ›Ende der Geschichte? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Walther König 2009, S. 76-84; Roelstraete, Dieter: »Field Notes«, in: Sarah Kramer (Hg.), *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago/London: University of Chi-

mentartheoretisch zusammenzuführen. Neben der konstitutiven Interdisziplinarität kann derart die besondere Relevanz von Zeitlichkeit in den Blick kommen, wie sie bei Wall im erweiterten journalistischen Kontext unter der Kategorie des Ereignisses eine Rolle spielt, bei Verwoert als Geschichtlichkeit in der Spannung von Totalität und Kontingenz/Pragmatik sowie bei Groys im Sinne der Dauer als Zeitmodus des Lebens, der die Dokumentierbarkeit herausfordert. Dokumentation als Wissensform und forschungsbegleitendes Dispositiv verspricht den vorrangigen Referenzhorizont von Geschichte und Archiv zu relativieren und gleichzeitig Geschichtlichkeit anders zu denken. Auch auf der Ebene der Formung, die Dokumentationen in der Kunst erfahren, weisen die drei Ansätze aufschlussreiche Schnittmengen auf: In den Vordergrund rückt hier die Kunst-Installation als schon intermediale Gattung. Sie ermöglicht nicht nur ein Zusammenstellen und Anordnen diverser Dokumentarten u.a. fotografischer und filmischer Natur teils in anschaulicher Affinität zum Raumtypus Archiv, sondern impliziert damit einen Modus des Argumentierens. So stellt sich ein Rückbezug auf das argumentativ-diskursive Grundmoment des Dokumentarischen her, das sich in dessen Konsolidierungsphase in den 1920/30er Jahren ausgeprägt hat: In grundlegenden Quellen zu Dokumentarfilm und -fotografie wird von John Grierson und Roy Stryker, wie Renate Wöhler nachgewiesen hat, die Differenz zur bloßen Aufzeichnung und zu Rohdaten durch den Akt der Selektion und Komposition markiert.⁹ Für die dokumentaristischen Recherche-Installationen konstatiert Verwoert eine nicht mehr konsekutive, sondern diskontinuierliche Argumentationslogik, die die Kategorien von Raum und Erfahrung aktiviert. Im Sinne des Essayismus nach Theodor Adorno basiert sie auf Querverweisen und verlagert solche nicht zwingenden, sondern möglichen Verknüpfungen in den Erfahrungshorizont der Rezipient*innen.¹⁰ Unter den Prämissen der Anordnung von Text/Bild fügen sich auch Jeff Walls konzeptkünstlerische Fotodokumentationen ein, die statt des installativen Raums die Gefüge von gedruckten Seiten, Zeitungsformaten etc. in Anspruch nehmen. Boris Groys hebt seinerseits die Installation als primäre Form der Kunstdokumentation hervor, entwickelt aber aufgrund des reproduktiven Charakters vieler dort eingespeister Dokumente die These, dass durch den verlebendigenden raumzeitlichen Zusammenhang Künstliches in Natürliches und Kopien in Originale verwandelt werden.¹¹

⁹ cago Press 2013, S. 14-47; Foster, Hal: »The Archival Impulse«, in: October 110 (2004), S. 3-22; Hal Foster: »The Artist as Ethnographer?«, in: George E. Marcus/Fred R. Myers (Hg.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: University of California Press 1995, S. 302-309.

¹⁰ Vgl. Wöhler, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 45-57, hier S. 53.

¹¹ Vgl. J. Verwoert: *Research*, S. 197-199.

¹² Vgl. B. Groys: *Kunst*, S. 158f.

Forschungsexpedition und Feldforschung

Beispielhaft rücken die folgenden Werkanalysen zu Robert Smithson, Pierre Huyghe und Karina Nimmerfall den Konnex von Forschungsexpedition, Feldforschung und Dokumentation in den Fokus. Die ausgewählten Zeitschriften-Arbeiten, installativen Film- bzw. Foto-Text-Arrangements greifen punktuell unterschiedliche Schwerpunkte der skizzierten Theorieansätze auf. Zugleich aber stehen sie exemplarisch für Forschungen im Feld, die sich interdisziplinär zwischen Ethnografie, Soziologie, Geografie sowie Bio-, Erd- und Atmosphärenwissenschaften auffächern und für die Genese des filmisch Dokumentarischen in den 1920/30er Jahren maßgeblich waren – man denke nur an *NANOOK OF THE NORTH* (USA 1922, R: Robert Flaherty) oder *NIGHT MAIL* (GB 1936, R: Basil Wright, Harry Watt, unter Mitwirkung von John Grierson). Forschungsexpeditionen und Feldforschung gehen von der empirischen Erhebung kultureller, sozialer, geografischer, botanischer Daten *in situ*, d.h. in einem lebensweltlichen Zusammenhang aus.¹² Sie erscheinen neben dem »Erkenntnisstil des Entdeckens«¹³ über die Konstruktion eines Anderen – sei es lokal, kulturell oder sozial bestimmt – verbunden und stecken die Pole einer Ethnografie des Fremden und Nahen ab. Entsprechend spielt im kunstwissenschaftlichen ethnographic turn Alterität u.a. als Garant von Wahrheit,¹⁴ eine entscheidende Rolle, und es werden Bezüge zur site specific und community-based art hergestellt,¹⁵ während die dazugehörigen Operationen des Dokumentierens weniger beachtet wurden. Aufschluss geben solche künstlerischen Adaptionen u.a. deswegen, weil Dokumentation dabei als keineswegs nur nachgängige Praxis schon an der Konstituierung des nie einfach gegebenen Feldes mitwirkt. Dies zeigen in konzeptuell bereinigter Form die *Location, Duration und Variable Pieces* von Douglas Huebler, die durch Versuchsanordnungen mit den titelgebenden Parametern gerade »die Kontaktzone zwischen Feld und Labor«¹⁶ ausloten. Jeff Wall führt sie als prototypische konzeptkünstlerische Fotodokumentationen an, die sich mithin nicht in seinem journalistischen Leitmodell erschöpfen. Stärker wieder an Dokumentation als explizit historisches und narratives Dispositiv zurückgebunden erscheint ein zweiter, von Wall er-

12 Vgl. Becker, Gerd/Escher, Anton: »Feldforschung«, in: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.), *Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handbuch*, Bielefeld: transcript 2013, S. 146-150, hier S. 146.

13 Breidenstein, Georg u.a.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2015, S. 13.

14 Vgl. H. Foster: *Artist as Ethnographer*, S. 303.

15 Vgl. Coles, Alex (Hg.): *Site Specificity. The Ethnographic Turn*, London: Black Dog Publishing Limited 2000.

16 Köchy, Kristian: »Feld«, in: Marianne Sommer/Staffan Müller-Wille/Carsten Reinhardt (Hg.), *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 255-265, hier S. 255.

Incidents of Travel in the Yucatan an, die Joseph Lloyd Stephens 1843 zu den dort entdeckten Maya-Stätten publizierte.

Vor dieser impliziten Folie lenkt der (Anti-)Forschungsreisende Smithson den Blick gezielt vorbei an den Tempelruinen, also jenen von der Natur zurückeroberten und damit gleichsam authentifizierten Monumenten, die im 19. Jahrhundert eine bis dahin nicht für möglich erachtete mittelamerikanische Hochkultur bezeugten, und auf seine mitunter unweit davon platzierten *Mirror Displacements* um. Gegenüber der historischen Vorlage kann man seinen Bericht mit Jennifer L. Roberts als spiegelungsbedingte Inversion verstehen: Während sich Stephens' Bände als ein Kampf um Überführung der vom Urwald überwucherten Maya-Relikte in eine Sphäre der Sichtbarkeit und des Geschichtsbewusstseins deuten lassen, an dem es der indigenen Bevölkerung mangelt,¹⁸ verweigert Smithson den Blick auf die Artefakte, ersetzt sie durch Spiegel und stellt die Sinnhaftigkeit von Geschichte zur Disposition. Die *Mirror Displacements* und dazugehörigen Fotografien blenden inkonsistente Räume wie Erde, Himmel, Vegetation, Luft und Licht ineinander. Solch fragmentiertes Sehen konterkariert nicht nur jeden machtvollen Akt der Sichtbarmachung mitsamt dessen Erkenntnis- und Überlegenheitsanspruch. In ihnen materialisiert sich gewissermaßen das andere Geschichtsverständnis des zeitlosen wilden Denkens, das Claude Lévi-Strauss selbst im Eingangszitat mit gegenüber liegenden Spiegeln assoziiert.¹⁹ Desgleichen ignoriert Smithson sonstige Kulturerzeugnisse, Sitten und Gebräuche²⁰ und begegnet der Natur nicht mit botanischer Klassifizierung, sondern schildert sie als inkomensurabel für jede rationalisierende Wahrnehmung und Meisterung durch perspektivierende Blickregime bzw. Bildtechnologien.

Ins Zentrum rückt so die Erfahrung von Differenz und Selbstverlust im dafür topischen, mit kultureller Alterität und Ahistorizität aufgeladenen »elsewhere«²¹ in diesem Falle Yucatans: Unterwegs im Mietauto auf den Überlandstraßen wird für Smithson das Paradox des stets fernen und doch überquerten Horizonts zum ersten »in eine[r] Serie von unzähligen Stillständen«,²² die ein Fortkommen sowie Raum und Zeit auslöschen. Doch anstelle bloßer Negationen und Normverstöße variiert sich darin eine für Feldforschung typische Spannung von Um-

¹⁸ Vgl. Roberts, Jennifer L.: *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven: Yale University Press 2004, S. 90.

¹⁹ Vgl. Smithson, Robert: »Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: König 2000, S. 144-155, hier S. 144. Zu Smithsons Bezug auf Lévi-Strauss vgl. J. Roberts: *Mirror-Travels*, S. 107-109 und Reynolds, Ann: *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge: MIT Press 2003, S. 185f.

²⁰ Vgl. A. Reynolds: *Smithson*, S. 174f.

²¹ »Yucatan ist woanders.« lautet die programmatische Schlussformel von R. Smithson: Begebenheiten, S. 154.

²² Ebd., S. 144.

weltgebundenheit und methodischer Fremdstellung.²³ Die metaphernreiche Schilderung durchziehen archäologische, ethnografische, natur- und erdkundliche Dokumentationsansätze, deren charakteristische Überkreuzung Smithson trotz aller Inversion mit den zitierten Popularisierungs- und Frühphasen dieser Wissenschaften auf dem schmalen Grat zwischen Pioniertat und Dilettantismus teilt. Demgegenüber gerät das Historische symptomatisch unter Druck, zumal Archäologie und Anthropologie über den ihren Relikten zugesprochenen Dokumentcharakter auch die Geschichtsfähigkeit einer Kultur verhandeln.

Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan adaptieren das Muster einer Dokumentation auf Basis von zweierlei Dokument-Typen, als die die Fotos, aber auch schon die earth works selbst fungieren. Die am Boden befindlichen, ausdrücklich nicht auf, sondern in der Erde platzierten²⁴ Spiegel erinnern an archäologische Fundstätten²⁵ und mitunter gar an strukturverwandte Ersatz-Monumente, wenn sie ziegelartig angeordnet die abgetreppten Maya-Bauten oder – wie die siebte vertikale *Spiegelversetzung* in einem Baum – die im Text erwähnte²⁶, einst zugewachsene Stele von Yaxchilán evozieren. Monument und Dokument, die sich in der Dokumenttheorie wiederholt ineinander verkehrt haben und u.a. die falsche Autorität gezielter Überlieferung problematisieren,²⁷ stehen hier unterschwellig in besonderem Verhältnis: Die figürlichen Stelen auf Hieroglyph-Quader-Sockeln, die Smithsons Rastern ähneln, sind verstummte Schrift-Dokumente, die nach der missionarischen Vernichtung fast aller Maya-Kodizes bis vor kurzem falsch dechiffriert blieben.²⁸

Noch dazu betreffen die archäologischen Bezüge die Herstellung und den Zuschnitt des Feldes, das bei Smithson weniger in einem lebensweltlichen Zusammenhang als in halb vorgefundenen, halb gemachten Fundstätten gründet. Es entsteht dadurch, dass die an neun in einer mitabgedruckten Karte nummerierten Stationen ausgeführten Handlungen und daraus hervorgehenden, foto-

23 Vgl. K. Köchy: Feld, S. 256.

24 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 145.

25 Vgl. Vilches, Flora: »Mirrored Practices. Robert Smithson and Archaeological Fieldwork«, in: Paul Bonaventura/Andrew Jones (Hg.), *Sculpture and Archaeology*, Farnham: Ashgate 2011, S. 97-112.

26 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 150, wo der vergebliche Abtransport durch Archäologen als mangelnde Dislozierbarkeit ironisiert wird.

27 Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 15f und Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123-137.

28 Vgl. das Eingangssitat zur Kosmografie aus J. Eric S. Thompson: *Maya Hieroglyphic Writing* (1950) und die erwähnte falsche Da Landa-Übersetzung als Basis für Atlantis-Spekulationen in R. Smithson: Begebenheiten, S. 144 und 153. Zum Geschichtsverständnis, das sich nach Thompson in den Hieroglyphen manifestiert und für Smithson relevant ist, vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 184f.

grafisch dokumentierten Spiegelversetzungen zugleich ein Netz von Orten markieren. Tatsächlich hat sich archäologisches field work in den 1970er Jahren selbst vom Konzept der Fundstätte hin zu verstreuten Überresten etwa nomadischer Kulturen entwickelt, so dass sich Smithsons Report Flora Vilches zufolge als Parallelphänomen und gleichzeitige Revision dieser prozessualen ›nonsite‹ archaeology interpretieren lässt.²⁹ Indes bleiben Smithsons aktiv konstruierte notgedrungenen paradoxe Fundstücke und nicht nur mobilisierte, sondern eben versetzte ›Monumente‹, denen die Crux »falsche[r] Setzung«³⁰ inhärent ist. Die diesmal nicht gefundenen,³¹ sondern eigens installierten Ersatz-Monumente verschieben die ausgeblendeten Kulturrelikte überdies ins Erdkundliche, das zugleich als Dokument seiner selbst,³² d.h. einer spezifischen Zuständlichkeit fungiert. Schließlich dokumentiert jede der neun Versetzungen auch eine bestimmte Bodenbeschaffenheit – »Die Anordnung der Quadrate folgte der unregelmäßigen Kontur des Bodens [...]«,³³ der mal aus verbrannter Erde, mal aus Kiesgeröll oder Treibsand besteht – und indiziert mit dieser Materialität eine nicht mehr lineare, sondern entropische, letztlich zuständliche Zeitlichkeit.

Die dazugehörigen Bild-Dokumente halten nicht nur diese Versetzung fest. Sie tragen die leitmotivische Spannung von abstrakter Zeitlosigkeit und nicht-messbarer Momenthaftigkeit, die Smithson neben den Spiegelungen etwa einem davon angezogenen Schmetterlingschwarm zuschreibt, im Medium Fotografie aus. Analog zu den *Begebenheiten*, die Stephens' Spekulationen über die Vergangenheit durch die Begegnung mit Menschen unterbrechen,³⁴ verdichtet sich in ihnen ein ins Sehen verlegtes, textlich forciertes ›Ereignis‹ bzw. ›Drama‹ zwischen materieller Farbe und reinem Licht,³⁵ scharfkantiger Strukturierung und amorphem oder wucherndem Grund. Diesen Einbruch von Gegenwart aber fixieren die Fotos im selben Stillstand, der die Reisebewegung, Topografie und Vegetation insgesamt

29 Vgl. F. Vilches: *Mirrored Practices*, S. 104 mit Bezug auf den von David Hurst Thomas 1975 geprägten Begriff. Vilches sieht in weniger disziplinenübergreifender als fachgeschichtlicher Perspektive Parallelen sowohl zur prozessualen Archäologie der 1960er als auch zur postprozessualen Archäologie der 1980er Jahre.

30 R. Smithson: *Begebenheiten*, S. 147.

31 Für die gefundenen Monamente wie Sandkasten und Abwasserrohre auf der Tour nach Passaic diskutiert Sophie Berrebi das Verhältnis zum Dokument. Vgl. Berrebi, Sophie: »Not so Transparent Things«, in: Sarah Kramer (Hg.), *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 266–276.

32 Vgl. F. Vilches: *Mirrored Practices*, S. 106 entsprechend über die non-sites.

33 R. Smithson: *Begebenheiten*, S. 145.

34 Vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 177.

35 Vgl. die malereibezogene Lesart bei Linsley, Robert: »Mirror Travel in the Yucatan. Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama«, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 37 (Frühling 2000), S. 7–30.

beherrscht und mit der Trägheit der nur einmal erwähnten Einheimischen wie des von seiner Umgebung affizierten forschungsreisenden Künstlers korrespondiert.

Mit der stillstehend kollabierenden Zeitlichkeit, die sich geologisch materialisiert, korrodiert endlich auch das Terrain des Feldes, wenn Smithson zur *Zweiten Spiegelversetzung* in einer kalksteinhaltigen Vorort-Grube die im Karbonzeitalter angesiedelte Landmasse Gondwana, den Südteil eines vorgeschichtlichen Super-Kontinents, als Miniaturkarte aus Glasscherben hinzufügt und zu einer Flussinsel das auf ähnlich »unsicherem Grund« erbaut[e]«³⁶ Land Mu assoziiert. Tatsächlich sollten die Mayafunde von Yucatan aufgrund oberflächlicher Formanalogien und missinterpretierter Schrift die Existenz einer allem zugrundeliegenden prähistorischen Hochkultur bezeugen, was Smithson über die vor- bzw. pseudowissenschaftliche archäologische Literatur indirekt aufgreift.³⁷ Ebenso wie topografische Faktoren lenken seine Reise und den Bericht mithin zahlreiche Textquellen mit besonderer (Des-)Orientierungsfunktion, neben Reiseführern und populären Einführungen in die Maya-(Götter-)Welt vor allem solche, die Mythos als Geschichte missverstehen.³⁸ Gezielt integriert Smithsons Dokumentation zweiter Ordnung Beispiele, die für die Aporien wissenschaftlicher Beweisführung stehen. Unterdessen nutzt er in bewusster Ambiguität selbst die Methode formalen Assoziierens und macht mit ähnlich anti-wissenschaftlicher Ungenauigkeit ebenso Azteken- wie Maya-Götter³⁹ zu seinen Cicerones. Sicher gehören das Mythische, lokale Legenden und das Fabulieren, das Smithson dem argumentativen Modus vorzieht, seit Gilles Deleuzes Kommentar zu Pierre Perraults Filmen aus den 1960er Jahren schon zum Register des Dokumentarischen hinzu.⁴⁰ Doch steht Smithson mit fabelhaften Götterwesen im Zwiegespräch und gerade nicht mit Menschen vor Ort, die als Träger der passiven Haltung nur seinen entropischen Fatalismus affirmieren: Ahistorizität fällt so in ein primitivistisches Muster zurück.⁴¹ Und die »Reise als Wiederholung«⁴² neigt statt der verlebendigenden Dauer, mit der sie die Dokumentation ins Einmalige kippt,⁴³ dem Tod zu.

36 R. Smithson: Begebenheiten, S. 153 und vgl. ebd., S. 146.

37 Vgl. R. Smithson: Begebenheiten, S. 153, 155 und A. Reynolds: Smithson, S. 174f mit Verweis auf James Churchward: The Lost Continent of Mu (1926) und Ignatius Donnelly: Atlantis. The Anti-Diluvian World (1882).

38 Vgl. A. Reynolds: Smithson, S. 174.

39 Vgl. J. Roberts: Mirror-Travels, S. 110.

40 Vgl. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 194-204.

41 Vgl. J. Roberts, Mirror-Travels, S. 109f.

42 A. Reynolds, S. 173. Neben Stephens' Expedition wiederholt Smithson eigene Werkpraktiken, vgl. ebd., S. 172f.

43 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 151f.

Dokumentation als Äquivalenz – Pierre Huyghe

Um eine in Ruinen liegende Zukunft auf Basis vergangener Zeugnisse zu imaginieren, die vor allem die Hybris jeder menschlichen Kulturleistung belegen, beschwört Smithson inmitten des gegenwärtigen Yucatan sogar versunkene Super-Kontinente herauf. Quasi in einer weiteren Inversion wendet sich Pierre Huyghe 2005 einer langsam aus dem ewigen Eis auftauchenden Insel zu, die sich ebenso der Lokalisierbarkeit entzieht und Geschichtlichkeit auf den Kopf stellt. Huyghe gehört zu jenen Künstler*innen, die seit den 1990er Jahren eine von Nicolas Bourriaud so bezeichnete relationale Ästhetik entwickelt haben und mit dieser dispersen, vielteiligen Arbeitsweise nicht zuletzt Robert Smithson beerben.⁴⁴ Bei Smithson richtet sich die künstlerische Adaption vorrangig auf die Verfahrenslogik des Dokumentierens in seinen disziplinären Überschneidungen und eher unterschwellig auf das Dokumentarische als (literarisches) Genre. Demgegenüber wird hier nun das filmisch Dokumentarische nicht nur als Genrekonvention wieder relevant, sondern als solches sogar zu einem jener Muster, die die Kunst als Aktivität anleiten.



Abb. 2: The Association of Freed Times: *El Diario del Fin del Mundo*, 2005, Doppelseite des Artikels in *Artforum*

Als Ziel seiner Reise, aus der das wiederum in *Artforum* erschienene Expeditions-tagebuch *El Diario del Fin del Mundo* (Abb. 2) und die Filminstallation *A Journey that wasn't* hervorgehen, wählt Huyghe das Niemandsland schlechthin, die Antarktis als Paradefall jener »no knowledge zones«,⁴⁵ die der Künstler schon in einem

44 Vgl. Godfrey, Mark: »Pierre Huyghe's Double Spectacle«, in: Grey Room 32 (Sommer 2008), S. 38–61 hier S. 48.

45 The Association of Freed Times: »El Diario del Fin del Mundo«, in: *Artforum* 43, 10 (Summer 2005).

früheren Stadium des Projekts als dessen *inventio* und theoretische Prämisse benennt. Wie nirgends sonst erzeugt dieses vage Terrain, wo Packeis und Himmel eine ununterschiedene Wüste bilden, der Tag-/Nacht-Rhythmus aussetzt und »die Geografie mit [den] Sinnen spielt«⁴⁶, eine physio-psychische Destabilisierung, die auch Smithsons *Yucatan* mit gleichnishaften »Polargebiete[n] des Bewußtseins«⁴⁷ und aus der Erdachse gelösten Nord- und Süd-Polen durchzieht. Zum anderen reiht sich Huyghes Suche nach einer durch Erderwärmung an die Oberfläche kommenden, erst noch zu kartierenden Insel, wie Fiona Curran im Rekurs auf die geografische Erfassung des Kontinents seit dem 19. Jahrhundert gezeigt hat,⁴⁸ in die Geschichte des Scheiterns an einer kaum festzulegenden, un-dokumentierbaren Landmasse ein. Die Unsicherheit dokumentarischer Evidenz hängt hier vom Eismeer als fraglichem Terrain wie vom Forschungsreisenden als geradezu vormodernem Seefahrer ab, der es als »solitary witness« von »extraordinary events and unlikely phenomena«⁴⁹ traditionsgemäß mit prekärer Überprüfbarkeit und der Unwahrscheinlichkeit unbekannter Phänomenalitäten zu tun hat.

Unter der Maxime »The truth, therefore, must be made believable«⁵⁰ nennt das Tagebuch als einen Anstoß für die Expedition entsprechend Hinweise eines alten Antarktisforschers, also Perraultsche Gerüchte von einer bis dato unbekannten Insel und dort möglicherweise durch Mutation neu entstandenen Species. Bei Huyghe ist die jede Expedition steuernde Hypothese demnach ausdrücklich eine fiktive – dass ein legendärer Albinopinguin existiere –, die durch Erforschung indes real wird.⁵¹ Solch eine Erzeugung dessen, was eigentlich nur dokumentiert wird, erinnert an jene Rekursivität, die nach Groys Dokumentation und Leben als sonst uneinholbare Aktivität und Dauer eint⁵². Das heißt umgekehrt aber auch, dass eine gerüchteweise Hypothese zur Überprüfung im Realen nötigt und Huyghe sich ungeachtet des für Laien kaum zugänglichen Feldes zusammen mit Künstlerkolleg*innen tatsächlich auf diese Expedition begeben und vor Ort, wie

2005), S. 296–301, hier S. 299. Von der »invention of a no-knowledge zone« ist im Libretto zur Bremer Ausstellung *L'Expédition scintillante. A Musical* (2002) die Rede, deren Installationen auf der ersten und dritten Etage des Kunsthause als erster und dritter Akt eines visuellen Szenarios den Film- und Konzertteil von *A Journey that wasn't* (2005) präformieren.

46 Ebd.

47 R. Smithson: Begebenheiten, S. 151 mit Bezug auf das Netz der drei Orte seiner umgekehrten Bäume.

48 Vgl. Curran, Fiona: »Losing Ground in a No Knowledge Zone. Pierre Huyghe's Antarctic *Journey that wasn't*«, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 2 (2017), S. 28–35.

49 The Association: *El Diario*, S. 297.

50 Ebd.

51 Vgl. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 52.

52 Vgl. B. Groys, Kunst, S. 148.

Smithson, wissenschaftlich-künstlerische Aktivitäten durchgeführt hat – darunter filmische und akustische field recordings. Schon die dramatische Passage durch die Drakestraße begleitete ein radiophonic log mit Gesprächen und Musiksessions, bevor nach Heimkehr ein ‚Logbuch‘ in *Artforum* erschien und eine von der Inseltopografie hergeleitete abstrakte Musik auf der Eisbahn des New Yorker Central Parks aufgeführt wurde. Aufnahmen von diesem artifiziellen Bühnenergebnis fügen sich schließlich mit Filmdokumenten von der Expedition zu dem gut zwanzigminütigen, museal präsentierten Film *A Journey that wasn't* (Abb. 3 a-d).⁵³



Abb. 3 a-d: Pierre Huyghe: *A Journey that wasn't*, 2005, Videostills

Die theatrale Reinszenierung ist Konsequenz der Unzulänglichkeit sprachlicher Beschreibung, die in *El Diario del Fin del Mundo* wie bei Smithson selbstreferenziell und -widersprüchlich betont wird, gegenüber der wiederum zentralen Erfahrung eines Anderswo. Die Partitur aus Noten und Beleuchtungsanweisungen, die auf den vor Ort nicht einfach erhobenen Daten, sondern von einer Spezialmaschine

53 Vgl. zu Huyghe's Praxis, seine Ausstellungs- und ortsbezogenen mobilen Projekte im Sinne von Aufführungen und deren Notationsformaten aufeinander zu beziehen, in diesem Fall über eine Ausstellung als vorausgehendes Szenario einer Expedition (Bregenz 2002) und die nachfolgenden Schau u.a. in Paris (2006) sowie zu deren installativ-inszenatorischen Aspekten M. Godfrey: *Double Spectacle*, S. 46-51 und Barikin, Amelia: *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012, S. 190-197.

generierten Übertragungen der Inselmorphologie in Licht- und Soundsequenzen basiert, bringt ein anti-repräsentatives, topologisches Äquivalent⁵⁴ der Insel zur Aufführung. Dabei entspricht eine solche Übersetzung der entdifferenzierten, selbst schon abstrakten Landschaft, die anstelle diskreter Entitäten wie im Yucatan-Bericht trügerische, autonomisierte Wahrnehmungsdaten – »reflection and incidence«⁵⁵ im Sinne von Lichtbrechung – liefert. Maximale Sichtbarkeit versagt als Erkenntnisinstrument, wo Himmel und Erde, »ice and islands«⁵⁶ derart ununterscheidbar sind, dass der vom Bordcomputer gemeldete Landkontakt fraglich und die zu findende Insel immateriell wird.

Wie die Spiegel der Yucatan-Reise schließen Huyghe's Feldforschungsmethoden ein auch im Film vorgeführtes experimentelles Set-up ein: Mithilfe pulsierender Lampen und Soundanlage greift er ins Feld ein und registriert nicht nur, sondern sendet auch optische und akustische Signale, die als Medium posthumane Kommunikation die unbekannte Species anlocken sollen. In vergleichbarer Weise haben die von Smithsons Spiegeln angezogenen Schmetterlinge mit ihrem facettierten Sehen und das Getier in den Kuhlen seiner umgedrehten Steine zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Lebensformen und ihrer Kunstbefähigung vermittelt, ganz gemäß den nach Groys durch Dokumentation bewirkten Entdifferenzierungen.⁵⁷ Bei Huyghe entsprechen ihnen u.a. das Konzert mit künstlichen, von einer Lightshow illuminierten Eisbergen samt animatronischem Pinguin, bekrönt von einer holografischen Projektion der Insel. Vor allem aber ist die Wahl eines Mutanten, dem die Expedition nachforscht, dafür symptomatisch, auch wenn der Albinopinguin als von den Artgenossen ausgeschlossene Kreatur die versprochene Kommunalität nur als gestörte einlöst und lediglich ein Kontakt ohne Verständigung mit dem Anderen geschieht.⁵⁸

Mit der Angleichung von Künstlichem und Natürlichem geht die Nivellierung der dem Text vorangestellten Leitdifferenz von Bezeugen und Erzählen einher. Diese beiden Pole rufen die zwei sehr unterschiedlichen Arten Footage auf, bevor sie sich, wie Mark Godfrey angemerkt hat, anders als im linear erzählten »Logbuch« in der Montage von *A Journey that wasn't* topologisch verschlingen⁵⁹. Einerseits klingt das Ethos der naturkundlich-ethnografischen Dokumentarfilmtradition seit Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* an – die Antarktisforschungsreise

54 Äquivalenz als Huyghe's Gegenmodell zur Repräsentation muss entgegen M. Godfrey: *Double Spectacle*, S. 54 keine Abkehr von Dokumentation bedeuten. Vgl. genauer zur Musik von Joshua Cody und zum Topologischen A. Barakin: *Parallel Presents*, S. 205f und S. 199-223.

55 The Association: *El Diario*, S. 299.

56 Ebd.

57 Vgl. B. Groys: *Kunst*, S. 151f.

58 Vgl. M. Godfrey: *Double Spectacle*, S. 55-57.

59 Vgl. ebd., S. 54.

beruft sich neben Gerüchten auf Nachrichten von zutage getretenen Inseln im Zuge der Klimaerwärmung.⁶⁰ Dramaturgisch durch *El Diario del Fin del Mundo* unterstützt, mischt sich ins alte Narrativ heroischen Entdeckerdrangs vordergründig moderner Umweltaktivismus. Zudem bezieht sich Huyghe auf die suggestiv vertonten, stark anthropomorphisierenden Tier-Dokumentationen von Jacques Cousteau, die zwischen Forschergeist, sensationeller Inszenierung und mitunter sogar quälender Dressur oszillieren, als Impulsgeber dafür, Pinguinen Musik vorzuspielen.⁶¹ Cousteau hing selbst einer Mutations-Phantasie von geneveränderten Fischmenschen zur Besiedlung der Meeresgründe an, wirkte nach einer Südpolexpedition 1975 aber auch am Umweltschutzprotokoll zum Antarktisvertrag von 1991 mit.⁶² Ein partizipatorisches *cinéma vécu* im Sinne Perraults läuft mit seinem gemeinsamen Fabulieren von Filmfiguren und -autor indes ins Leere in einer lebensfeindlichen Antarktis mit einem verstoßenen Pinguin.

Andererseits fügen sich die Filmaufnahmen von der konzertanten Reinszenierung als ästhetisches Reenactment einem nicht naiv-repräsentativen, sondern im ästhetischen Denken wurzelnden Dokumentarismus nach Maria Muhle ein: Die Wiederaufführung zielt statt auf das geschichtliche oder sonstwie geartete Ereignis selbst auf dessen mediale Bedingungen und den dazugehörigen Erfahrungsmodus.⁶³ Das Bühnenereignis macht paradigmatisch die Übersetzung und raum-zeitliche Verschiebung kenntlich, mit denen Huyghe dem korrumptierten exotistischen Anderswo entgegenwirken und der Versuchung widerstehen will, etwas von dort heimbringen zu wollen.⁶⁴ Vollends lösen sich die Kategorien dokumentarisch und fiktional dadurch auf, dass die Reise, die dem Titel *A journey that wasn't* zufolge eine fingierte zu sein scheint, doch tatsächlich stattgefunden hat, wenngleich von einem Künstler durchgeführt, dessen Aktivität immer schon ein Als-ob unterstellt wird. Sie aber ist das Lebendig-Wirkliche nach Groys, ihr gilt

⁶⁰ Vgl. Hodge, David: »Pierre Huyghe. A Journey that wasn't (2005)«, December 2014 www.tate.org.uk/art/artworks/huyghe-a-journey-that-wasnt-t12464 vom 14.02.2020.

⁶¹ Vgl. Obrist, Hans Ulrich: »Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia«, in: Flash Art (Juli-September 2002), S. 80, zit.n. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 48.

⁶² Vgl. Gunkel, Christoph: »Tauch- und Filmpionier Jacques Cousteau. Ich bin das Meer und das Meer ist in mir.« <https://www.spiegel.de/geschichte/jacques-yves-cousteau-das-leben-des-be-ruehmten-unterwasser-pioniers-a-1124648.html> vom 9.12.2016

⁶³ Vgl. Muhle, Maria: »Omer Fast 5,000 Feet is the Best. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 11, 2 (2014), S. 91-101, hier S. 96. So diskutiert M. Godfrey: Double Spectacle Huyghes ambivalente Beziehung zu Spektakel und Immersion.

⁶⁴ Vgl. D. Hodge: Huyghe, o.S. und das kurze Voice-over zu Beginn des Films. Vgl. zu Huyghes gleichzeitiger Nähe zu Victor Segalens positivem Begriff des Exotischen A. Barakin: Parallel Presents, S. 210f.

das ohnehin narrative Dokumentieren, das in eine Geschichte einschreibt und Lebensdauer verleiht.⁶⁵

Im Metarahmen der Installation können über das filmisch Dokumentarische hinaus andere Dokumenttypen eingebunden und im Zuge eines weniger essayistisch-argumentativen als formal-äquivalenten Verweisens Dinge zu Dokumenten ihrer selbst werden: So vollzieht etwa ein institutionell autorisiertes Schriftdokument den laut Text ausstehenden Akt der Benennung der bisher unkartierten Insel und will durch Huyghe Eingabe beim *UK Antarctic Place-Names Committee* neue rechtsverbindliche territoriale Fakten schaffen. Das handschriftlich ausgefüllte Formular beglaubigt die Existenz der Polarmeer-Insel durch räumliche Koordinaten und das Datum der Entdeckung, während der vorgeschlagene Name Idleness Island – nach dem Müßiggang als »Ort von Ideen, von neu in Erscheinung Tretenden, in diesem Fall eines Albinopinguins«⁶⁶ – sie wieder in Zweifel zieht. Hinter der Nicht-Aktivität aber steht anders als bei Smithsons Fatalismus mit Huyghe *Association of Freed Times* ein Gegenmodell zur Arbeits-Produktivität, das über Gruppenausstellungen hinaus dessen kollaboratives Moment zu verstetigen und alternative Zeitnutzungskonzepte wie die Expedition zu entwickeln strebt.

Im Medium der künstlerkuratierten Ausstellung können Karten, Artefakte und sogar Umwelten, die mitunter zu ganz anderen Werkgruppen gehören, durch ihre mal direkte, mal rein assoziative Rückbezüglichkeit auf den Film diesen authentifizieren, umgekehrt darüber selbst Dokumentstatus gewinnen bzw. verschiedenartige Referenzketten generieren (Abb. 4 a-b).



Abb. 4 a-b: *Pierre Huyghe*, Ausstellungsansichten Museum Ludwig Köln, 2014

Dies gilt neben topografischen Darstellungen für ein bodennah präsentiertes, zerklüftetes Metallgefüle als Teil der auf ein Projekt in Mexiko zurückgehenden Arbeit *Crystal Cave* (2009), das vor dem Hintergrund der Antarktis-Expedition an

65 Vgl. B. Groys: Kunst, S. 152.

66 So die Textzeile, übers. nach D. Hodge: Huyghe, o.S., in dem nach Hodge als Tintenstrahldruck ausgestellten Formular, das ferner als schwarze Steintafel reproduziert wurde (vgl. A. Barikin: *Parallel Presents*, S. 215).

bizarre Eisformationen erinnert, aber für sich genommen eine abstrakte Skulptur ist. Eine im Museumsraum installierte künstliche Eisfläche ruft den Schauplatz des Konzertfilms, die Central Park Eisbahn, sowie ein quasi-natürliches Realzeit-system mit schmelzendem Eis auf. En miniature wird davor dasselbe Element Wasser als Habitat für Zierfische im Glaskasten mit weiterem schroffen Gestein ausgestellt, das wie im Film Künstliches in Natürliches kippen lässt. Eine kleine Bühne ohne Aufführung⁶⁷ exponiert die Apparatur jener Lichtschau, die das filmische Konzert-Spektakel ermöglicht. Sogar Umgebungen und Atmosphären präpariert Huyghe demnach als Artefakte heraus, die an dem Verbund von Dokumentation, Dokument und Dokumentarischem mitwirken.

Diese dokumentarische Äquivalenz arbeitet einer Übertragung nicht mehr mimetischer Daten in etwas multisensorisch Erfahrbare zu. Schon Mitte der 1990er Jahre nahm die Gruppe *Knowbotic Research* ebenfalls die Antarktis als a-zivilisatorischen, gängigen Repräsentationen entzogenen Natur-Raum in den Fokus, der sich primär aus den wissenschaftlichen Daten seiner Erforschung als Territorium konstituiert. Als derartiger Wissensraum wird er in *Dialogue with the Knowbotic South* (1994) für einzelne Nutzer*innen via Taster und Mikromonitor vor einem Auge interaktiv erschließbar. Er verbleibt dabei im Status einer weitgehend abstrakten Datensphäre, bei der die suggerierte Echtzeitverbindung zu Forschungsdatenbanken für die Wahrheit des Dokumentierens und Dokumentierten steht. Die als Ballung dargestellten ›Rohdaten‹ ermöglichen dem/der Nutzer*in durch navigierende Annäherung in einem latent weiter räumlichen Modell, unterstützt durch eine »Bodenfolie [mit der] Topologie einer Reihe von datenerzeugenden Forschungsstationen der Antarktis«⁶⁸, eine quasi argumentativ-dokumentarische Strukturierungsleistung auf Basis der Clusterung durch unanschauliche Knowbots als Relais ehemaliger Autorschaft. Wie Huyghe zieht *Knowbotic Research* die sinnliche und dennoch ebenso abstrakte Ebene von Klängen hinzu, die ausgehend von Partikeln und Granulaten⁶⁹ gleichermaßen eine Kombinier- und Modulierbarkeit suggerieren. Diese datafizierte Dokumentation aus der Zeit des Inkrafttretens des Umweltprotokolls für die Antarktis antizipiert eine faszinierende Echtzeitdokumentation, entwirft (archivische) Dauer jedoch als beständige Transformation, dergegenüber Entwicklungstendenzen oder gar Handlungsmaximen zurücktreten. Huyghe Adaption einer Expeditionsdokumentation hingegen temporalisiert die Datentransfers entlang elliptischer

67 *Untitled (Light Box)* und *Untitled (Black Ice Rink)* fungierten schon als Akt 2 und 3 der als visuelles Szenario einer Expedition konzipierten Bregenzer Ausstellung *L'Expédition Scintillante. A Musical* (2002).

68 Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin: Reimer 2001, S. 195.

69 Vgl. ebd., S. 197.

Produktionsprozesse (Forschungsreise, Zeitungsartikel, Konzert), die Wissenschaft und Medien/Kultur-Spektakel verquicken, deren topologische Zeitlichkeit aber auch auf Geschichte übertragbar erscheint.⁷⁰ Sie bezieht sich zudem explizit auf Geschichtlichkeit zurück, wenn am Ende des *Diario del Fin del Mundo* von einer »journey into the prehistory of an Antarctic civilization to come«⁷¹ die Rede ist in Anspielung auf die mögliche Revision des Schutzvertrags im Jahr 2041. Die Antarktis erscheint auch in dieser Hinsicht als kein völlig austauschbares Terrain,⁷² sondern dient Huyghe, ohne sich dem Klimaaktivismus zu verschreiben, als ein pragmatisch-politisch in die Gegenwart hineinragendes Stück Vorgeschichte. Es führt seinerseits den problematischen Zusammenhang von Zivilisierung und fragiler Geschichtlichkeit vor, die durch eine umkämpfte ausbeuterische Geopolitik ins Endzeitliche zu kippen droht.

Indirekte Dokumente in zeitlicher Verschiebung – Karina Nimmerfall

In Schieflage aber geriete diese exemplarische Untersuchung künstlerisch-feldforschender Dokumentationen, wenn nicht neben Forschungsexpeditionen, die sich heroisch auf eine immer noch oder wieder unbeherrschbare Natur richten, auch soziologisch-kulturwissenschaftlich orientierte field work-Adaptionen einbezogen würden. Auch hier lässt sich auf einer Metaebene eine Bezugnahme auf historisch gewordene Dokumentationsprojekte feststellen, ohne Geschichte gegen andere Rechercheordnungen auszuspielen und sie stattdessen über das Archiv wieder zu reintegrieren. Als Referenz- und Ausgangspunkt für ihre Foto-Text-Installation *Indirect Interview with Women* (2018) und das dazugehörige Buch wählt Karina Nimmerfall eine breit angelegte Bewegung aus der Hochphase der Dokumentaristen und Dokumentalisten in den späten 1930er Jahren,⁷³ und zwar die von Tom Harrison und Charles Madge initiierte britische Mass Observation mit u.a. literarisch-künstlerischer sowie journalistischer Prägung und Nähe zur zeitgenössischen Doku-

70 Vgl. A. Barikin: Parallel Presents, S. 222f, die in Huyghe's Licht-/Tonsignalen und Frequenzmustern das Modell einer alternativen Historiografie erkennt, die durch Veränderung des Timecodes neue Raum-Zeitrelationen aufzudecken vermag.

71 The Association: *El Diario*, S. 301.

72 Vgl. M. Godfrey: Double Spectacle, S. 51f und 54, der die triftige Distanzierung vom künstlerischen Aktivismus gestützt auf Aussagen von Huyghe u.a. mit der Austauschbarkeit des Terrains begründet.

73 Die feldforschende Dokumentationsbewegung bleibt erst noch als womöglich dritter Strang innerhalb des von Wöhrer herausgearbeiteten Konnexes zwischen filmisch-fotografischem Dokumentarismus und informationeller Dokumentationswissenschaft zu erforschen. Vgl. R. Wöhrer, *Die Kunst*, S. 52 mit Bezug auf Monika Dommann.

mentarfilmbewegung⁷⁴. Um der in Medien und Politik nicht ernst genommenen Bevölkerung Gehör zu verschaffen,⁷⁵ wollte diese nicht-staatliche Gegen-Dokumentation zunächst ein Korrektiv gegenüber einer selbstgefällig herrschenden Klasse und Presse sein.⁷⁶ Symptomatisch ist auch diese Bewegung den Rändern der Wissenschaft(en) bzw. einer hohen Interdisziplinarität zuzuordnen, aufgrund der fachlich diversen Herkünfte der Akteure, aber auch der Rekrutierung von Amateur-Dokumentaristen. Neben Selbstprotokollierungen dominierten der ethnografisch-soziologischen Feldforschung bzw. Sozialdokumentation gemäß Techniken wie Fragebögen, Tagebuch und Interviews. Sie setzten anders als der fotografisch-filmische Sozialdokumentarismus jener Zeit weniger auf argumentatives Selektieren als auf eine radikal-positivistische⁷⁷ analoge Frühform von Big Data. Diese exzessive Anhäufung erzeugt ein massives Auswertungsproblem, auch wenn sich Mass Observation als Materialbasis für die Historiker*innen von morgen⁷⁸ verstand.

In ihrem Zugriff auf dieses Archiv bringt Karina Nimmerfall genau jenes Spannungsfeld zwischen Sozialdokumentation und historischem Zeugnis zum Sprechen mithilfe einer zeitlichen Verschiebung, die strukturell durchaus dem räumlichen Anderswo korrespondiert, aber die Verankerung in Lebenswelt und menschengemachter Geschichte weit weniger lockert. Für *Indirect Interviews with Women* wählt sie eine Interviewreihe aus, die gleichsam Methode und Feld kurzschnürt, d.h. passend zu den Hausbesuchen der Amateur-Dokumentaristen die Frage des privaten Umfelds, der Wohnverhältnisse und Haus- bzw. Erwerbsarbeit stellte und sich diesbezüglich speziell an Frauen wendete. Durch den Fokus auf das Kriegsjahr 1941 kommt die zugleich rückwärtsgewandt-bewahrende wie prospektive Dimension von Dokumentationen ins Spiel. Denn der so destillierte geschichtliche Moment enthält eine Projektion von Zukunft und wird zudem mit der retrospektiven heutigen Sicht konfrontiert. Ausgerechnet während der mehrmonatigen nächtlichen Bombardierungen von London wurden die Frauen

74 Vgl. Hinton, James: *The Mass Observers. A History, 1937-1949*, Oxford: Oxford University Press 2013 u.a. S. 6f., mit Verweis auf Humphrey Jennings und Stuart Legg sowie auf John Grierson bei Reinhard Braun: »Karina Nimmerfall. *Indirect Interviews with Women*«, Camera Austria Ausstellung 63, <https://camera-austria.at/ausstellungen/karina-nimmerfallindirect-interviews-with-women-2/>.

75 Vgl. J. Hinton: *The Mass Observers*, S. 7: Die Pressezensur anlässlich der Abdankung Edwards VIII. war Indiz für diese Volksferne.

76 Vgl. R. Braun: Nimmerfall, o. S. Schon 1940 arbeitete sie indes für das Informationsministerium (vgl. ebd.).

77 Vgl. Highmore, Ben: »Everything is Evidence/Alles ist Hinweis«, in: Reinhard Braun (Hg.), Karina Nimmerfall. *Indirect Interviews with Women*, Graz: Edition Camera Austria 2018, S. 149-156, hier S. 152.

78 Vgl. ebd., S. 156, Anm. 2.

nach ihren Wünschen an das Wohnen von morgen befragt. Mit der existenziellen Bedrohung des Bombenkriegs wurde so strategisch-propagandistisch schon die Chance eines besseren Wiederaufbaus verknüpft. Und die Umfrage im Auftrag der mit den Nachkriegsplanungen betrauten Advertising Service Guild suggerierte den Interviewten eine mögliche Mitbestimmung.⁷⁹

Diesen Zwiespalt zwischen einem penibel durchleuchteten gegenwärtigen Alltag, der den Befragten kaum solchen Aufwands wert erschien, und der ihnen schwer fallenden Antizipation eines besseren beeinflussbaren Morgen verschärft die Künstlerin noch, indem sie die alten Gesprächsprotokolle durch heutige Fotodokumente eben jener Orte ergänzt, die sowohl Schauplatz als auch Gegenstand der Interviews waren (Abb. 5 a-b).



Abb. 5 a-b: Karina Nimmerfall: *Indirect Interviews with Women*, 2016-2018, 65-teilige Foto-Text-Serie

Die vermeintliche Königsdisziplin des Dokumentierens aber widerstrebt der Erwartung, im fotografischen Bilde ließe sich das Gelingen oder Scheitern der vergangenen Zukunftsvisionen ablesen. Nimmerfalls Aufnahmen beschränken sich von einer distanzierten Position aus auf oft noch durch Hecken und Mauern abgeschirmte Außenansichten und Fassaden, die von der gelebten Wirklichkeit der Bewohner*innen drinnen allenfalls ebenso indirekt Auskunft geben wie die vorausgehenden Interviews. Trotz des feldforschenden Ethos, auch den unteren Schichten Gehör zu verschaffen, lässt sich an den von Nimmerfall ausführlich transkribierten Passagen bei allen sprechenden Details vor allem nachvollziehen, wie das Frage-Antwort-Spiel die von ihm sezierte alltägliche Praxis im Privaten im Kern oft nicht zu fassen bekommt. So korrespondiert im Gegenteil die den Quellen zu eigene »Opazität der Lebenswelten«⁸⁰ mit den fotografisch exakt registrierten, aber dennoch hermetischen Außenansichten der Wohnhäuser. Der reine Aufzeichnungsanspruch zeigt sich zudem von klassenbedingten Vorurteilen und stereotypisierender wissenschaftlicher Kategorisierung durchzogen wie

79 Vgl. R. Braun: Nimmerfall, o. S.

80 Vgl. B. Highmore: Everything, S. 155.

in den Kürzeln für Geschlecht, Alter, sozialen Status der Interviewpartnerinnen, die Nimmerfall in ihre Transkription übernimmt.

Der indexikalische Ortsbezug der Fotodokumente vermag die Auslassung von gut 75 Jahren kaum zu überbrücken, schon wegen der Transformationen der Häuser durch Renovierung, Abriss oder nachfolgende Bauten, die u.a. Kriegslücken füllten. Auch Nimmerfall setzt also eine Krise der bei ihr verschränkten Dokumentationsbestrebungen von Text und Bild in Szene, die das Geschichtliche nicht unberührt lässt: Allzu hartnäckigen Entzifferungsbemühungen halten dessen Spuren in baulichen Relikten genauso stand wie die Selbst-Aussagen der Frauen aus dem Jahr 1941, die sich dem Erkenntnisdrang teils gezielt verweigerten und als tote Archivmasse die Skepsis über die eigene Relevanz retrospektiv bestätigen. Gleichzeitig jedoch wird anhand der Text-Bild-Kombination die Kontinuität einer zwar immer wieder überbauten, aber häufig beständigen Architektur für so unterschiedliche Lebenswirklichkeiten wie die heutige und die von 1941 erfahrbar. Mit dem Fokus auf Wohnfragen purifiziert Nimmerfall ein Kerngebiet sozialdokumentarischer Fotografie zu menschenleeren Architekturaufnahmen und verlagert den Part der Bewohner*innen in die O-Töne der Quellen.



Abb. 6 a-b: Doppelseite aus: *Karina Nimmerfall, Indirect Interviews with Women, 2018, o. S.* und *Karina Nimmerfall: Indirect Interviews with Women, Galerie Camera Austria Graz, 2018*

Insgesamt bringt *Indirect Interviews with Women* als Dokumentation zweiter Ordnung auf der Metaebene der Historisierung und Reflexion nichtsdestotrotz eine eigene Dokumentation hervor. Dass sich Primärquellen niemals als integre Dokumente erhalten, sondern der immer verändernden Relektüre bedürfen, ist Nimmerfalls Transkriptionen mit dem Korrektur- und Kommentarmodus heutiger Textverarbeitung eingeschrieben, der dem Fetisch des authentischen Dokuments entgegentritt (Abb. 6 a-b). Der Problematik der Gegen- und tendenziellen Selbstdokumentation von Mass Observation mit dem Glauben an die Dokumentfähigkeit noch des geringsten Details antwortet die Künstlerin, indem sie zur Interviewserie – im Sinne des nach Foucault serialisierten Dokuments und

der Multiplikation seiner Schichten⁸¹ – eine zweite, fotografische Serie aktiv konstruiert.

Innerhalb der Ausstellungsinstallation mit in Gruppen arrangierten Text-/Bildtafeln entfalten sich argumentative Zusammenhänge, die die totalisierende Masse durchbrechen und stattdessen durch strukturierende Lenkung das Subjektivierungspotenzial freisetzen, das die essayistische Installation nach Verwoert den Rezipient*innen bietet: Wie manche Rechercheinstallationen der 1990er Jahre zeugen auch *Indirect Interviews with Women* von einer Pragmatik der Geschichte, allerdings unter Verzicht auf autobiografisch-persönliche Involvierungen.⁸² Sehr klar nimmt Nimmerfall aber eine interessegeleitete Sicht und Auswahl für sich in Anspruch,⁸³ ohne deswegen die exzessive Materialität und Widerständigkeit der archivierten Dokumentation zu glätten. Insofern gelingt es ihr, Leerstellen sichtbar offen zu halten, die neben der Alltags-Geschichte die Perspektive von Frauen und die Relevanz des Häuslich-Privaten betreffen, und jenseits von Selbstdokumentation das bis heute oft männlich codierte Dokumentationsdispositiv zu unterwandern.

Literatur

- The Association of Freed Times, »El Diario del Fin del Mundo«, in: *Artforum* 43, 10 (Summer 2005), S. 296-301.
- Balke, Friedrich/Fahle, Oliver: »Einleitung in den Schwerpunkt Dokument und Dokumentarisches«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 2 (2014), S. 10-17.
- Balsom, Erika/Peleg, Hila (Hg.): *Documentary across the Disciplines*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016.
- Barakin, Amelia: *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012.
- Becker, Gerd/Escher, Anton: »Feldforschung«, in: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.), *Über die Praxis kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handbuch*, Bielefeld: transcript 2013, S. 146-150.
- Bénichou, Anne (Hg.): *Ouvrir le Document. Enjeux et Pratiques de la Documentation dans les Arts Visuels Contemporains*, Dijon: Presses du Réel 2010.
- Berrebi, Sophie: *The Shape of Evidence. Contemporary Art and the Document*, Amsterdam: Valiz 2014.

⁸¹ Vgl. M. Foucault: *Archäologie*, S. 16, der davon schreibt, »Serien von Serien oder 'Tableaus' zu konstituieren«.

⁸² Vgl. J. Verwoert: *Research*, S. 192-194.

⁸³ Vgl. ebd., S. 189 und 195.

- Berrebi, Sophie: »Not so Transparent Things«, in: Sarah Kramer (Hg.), *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 266-276.
- Breidenstein, Georg u.a.: *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*, Konstanz/München: UVK Verlagsgesellschaft 2015.
- Coles, Alex (Hg.): *Site Specificity. The Ethnographic Turn*, London: Black Dog Publishing Limited 2000.
- Curran, Fiona: »Losing Ground in a No Knowledge Zone. Pierre Huyghe's Antarctic Journey that wasn't«, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 2 (2017), S. 28-35.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Foster, Hal: »The Archival Impulse«, in: *October* 110 (2004), S. 3-22.
- Foster, Hal: »The Artist as Ethnographer?«, in: George E. Marcus/Fred R. Myers (Hg.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: University of California Press 1995, S. 302-309.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.
- Godfrey, Mark: »The Artist as Historian«, in: *October* 120 (2007), S. 140-172.
- Godfrey, Mark: »Pierre Huyghe's Double Spectacle«, in: *Grey Room* 32 (Summer 2008), S. 38-61.
- Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin: Reimer 2001.
- Groys, Boris: »Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation«, in: ders.: *Topologie der Kunst*, München: Hanser 2003, S. 146-160.
- Hahn, Daniela (Hg.): *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- Highmore, Ben: »Everything is Evidence/Alles ist Hinweis«, in: Reinhard Braun (Hg.), Karina Nimmerfall. *Indirect Interviews with Women*, Graz: Edition Camera Austria 2018, S. 149-156.
- Hinton, James: *The Mass Observers. A History, 1937-1949*, Oxford: Oxford University Press 2013.
- Köchy, Kristian: »Feld«, in: Marianne Sommer/Staffan Müller-Wille/Carsten Reinhardt (Hg.), *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 255-265.
- Linsley, Robert: »Mirror Travel in the Yucatan. Robert Smithson, Michael Fried, and the New Critical Drama«, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 37 (Frühling 2000), S. 7-30.
- Muhle, Maria: »Omer Fast 5,000 Feet is the Best. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 2 (2014), S. 91-101.
- Reynolds, Ann: *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge: MIT Press 2003.

- Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument, Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123-137.
- Roberts, Jennifer L.: *Mirror-Travels. Robert Smithson and History*, New Haven: Yale University Press 2004.
- Roelstraete, Dieter: »Field Notes«, in: Sarah Kramer (Hg.), *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago/London: University of Chicago Press 2013, S. 14-47.
- Roelstraete, Dieter: »Wessen ›Ende der Geschichte‹? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Walther König 2009, S. 76-84.
- Smithson, Robert: »Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, Köln: König, 2000, S. 144-155.
- Verwoert, Jan: »Research and Display. Transformations of the Documentary Practice in Recent Art«, in: Maria Lind/Hito Steyerl (Hg.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin: Sternberg Press 2008, S. 188-210.
- Vilches, Flora: »Mirrored Practices. Robert Smithson and Archaeological Fieldwork«, in: Paul Bonaventura/Andrew Jones (Hg.), *Sculpture and Archaeology*, Farnham: Ashgate 2011, S. 97-112.
- Wall, Jeff: »Zeichen der Indifferenz. Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst (1995)«, in: ders.: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375-434.
- Wöhrer, Renate: »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 7-25.
- Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹«, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 45-57.

Online

- Braun, Reinhard: »Karin Nimmerfall. Indirect Interviews with Women.«, Camera Austria Ausstellung 63 <https://camera-austria.at/ausstellungen/karina-nimmerfallindirect-interviews-with-women-2/> vom 14.02.2020.
- Gunkel, Christoph: »Tauch- und Filmpionier Jacques Cousteau. Ich bin das Meer und das Meer ist in mir.« <https://www.spiegel.de/geschichte/jacques-yves-cous>

teau-das-leben-des-beruehmtten-unterwasser-pioniers-a-1124648.html vom 9.
12.2016.

Hodge, David: »Pierre Huyghe. A Journey that wasn't (2005)«, December 2014
www.tate.org.uk/art/artworks/huyghe-a-journey-that-wasnt-t12464 vom 14.
02.2020.