

Hauptarchiv und Nebenarchive

Thomas Weski

Den Titel meines Vortrags habe ich von Paul Klees Gemälde „Hauptweg und Nebenwege“, das 1929 entstanden ist, abgeleitet. Der Kunsthistoriker Frank Zöllner beschrieb das Bild wie folgt: „Der Aufbau des Bildes korrespondiert mit seinem Titel und dessen Konnotationen. In der Mitte verläuft der gerade konturierte Hauptweg, mehrfach unterteilt, farbig differenziert, beinahe auf die Mitte ausgerichtet und sich in seiner horizontalen Binnengliederung schichtweise verjüngend. Links und rechts davon verlaufen die kleinteiliger gestalteten Nebenwege sehr viel unregelmäßiger - verschlungene und ungeordnete Pfade also, die bisweilen im Nichts enden, jedenfalls nicht immer an jenem fiktiven, blau-grauen Horizont, der dem Hauptweg ein Ziel zu geben scheint.“¹

Mir schien dieser Titel eine schöne Metapher für ein mögliches fotografisches Archiv zu sein, das sich im konkreten Fall der bildlichen Dokumentation von Landschafts- und Siedlungsräumen befasst und es hat mir auch gefallen, ein Sinnbild für ein Projekt gefunden zu haben, das ein erweitertes Verständnis von Archiv vorstellen möchte.

Bevor ich einen derartigen, anderen Umgang mit einem Archiv zu skizzieren versuche, möchte ich kurz auf den Studiengang „Kulturen des Kuratorischen“ kommen, den ich zusammen mit Beatrice von Bismarck seit einem Jahr an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig betreue. In diesem postgradualen Masterstudiengang bilden wir keine Kuratoren aus und stehen damit nicht in der in Deutschland üblichen Tradition, nach einem Kunstgeschichtsstudium ein Volontariat an einem Museum zu absolvieren, um anschliessend als Kurator eine Sammlung zu betreuen. Es geht also nicht vorrangig darum, Studierende für die Funktion eines Museumskurators auszubilden, sondern darum das „Kuratorische“ zu vermitteln. Unter dem Kuratorischen verstehen wir eine Wissensproduktion, in dem Kuratoren, Künstler, Vermittler, Kritiker und Theoretiker, aber auch Institutionen wie Museen, Kunsthallen, Galerien, Offspaces oder Verlage mit so unterschiedlichen Praktiken wie Zusammenbringen, Präsentieren, Publizieren, Analysieren, Kritisieren und Ermöglichen Teil eines diskursiven Prozesses werden. Versteht man also diesen entstehenden Bereich als das Kuratorische, dann öffnet sich der traditionell eng definierte Begriff kuratorischer Tätigkeit, um zu einem anderen Verständnis, einer anderen Praxis und zu anderen Ergebnissen zu kommen.

Unter einem Archiv versteht man eine Institution, die Materialien, die einen bleibenden Wert besitzen, nach wissenschaftlichen Grundsätzen sichert, erfasst, kategorisiert, erschliesst, erhält, auswertet und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Übertragen auf das Archiv würden die eingangs gemachten Überlegungen zu dem Kuratorischen bedeuten, dass die Kulturen des Archivarischen ebenfalls für ein anderes Verständnis eines Archivs ständen - eines Archivs, das „anders“ wäre. Ich will im folgenden versuchen, dieses mögliche „Anderssein“ an einigen Punkten festzumachen und damit auch auf das Forschungsprojekt „Archiv des Ortes“ von Ulrich Görlich und Meret Wandeler eingehen.

Den ersten Punkt möchte ich anhand eines drastischen Beispiels verdeutlichen: Als 1945 das Konzentrationslager Dora von der US Armee befreit wurde, war die 19jährige Lili Jacob Meier an Typhus erkrankt. Sie war in dieses Lager 400 Kilometer westlich von Auschwitz überführt worden, nachdem dort alle Familienmitglieder ermordet worden

1 http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/2000_1_d.pdf

waren. Von den Befreiern wurde Lili Jacob Meier in ein Gebäude untergebracht, in dem vorher die SS einquartiert war. Auf der Suche nach Kleidung fand sie ein Album mit 185 Schwarzweissfotografien, die den Aufnahmeprozess der Häftlinge in dem Vernichtungslager Auschwitz II dokumentierten. In dem Album sind die Fotografien nach Kapiteln geordnet und mit handschriftlich verfassten Überschriften versehen wie „Umsiedlung der Juden aus Ungarn“, „Ankunft eines Transportzuges“, „Aussortierung“, „Nach der Aussortierung noch einsatzfähige Männer“, „Noch einsatzfähige Frauen“, „Nach der Entlausung“ usw. Sie dokumentieren die Zwangsprozedur, denen sich die Häftlinge bei ihrer Ankunft in Auschwitz unterziehen mussten.

Lili Jacob Meier hat dieses Album², nachdem sie Bekannte aus ihrem Heimatdorf auf Fotografien entdeckt hatte, an sich und nach ihrer Entlassung mit nach Hause genommen. Dort sprach sich schnell in der jüdischen Gemeinde herum, dass sie im Besitz von Aufnahmen war, die auf der Suche nach vermissten Angehörigen helfen konnten. Um nach ihrer Hochzeit ihre Ausreise in die USA zu finanzieren, willigte sie ein, dass der Jüdische Rat in Prag die Bilder des Albums reproduzieren durfte. Die Reproduktionen des Albums, das sie in ihrer neuen Heimat Florida in einer Kommode in ihrem Schlafzimmer aufbewahrte, wurden erst im Rahmen des 1961 in Jerusalem gehaltenen Prozesses gegen Adolf Eichmann wieder entdeckt. Als 1964 früheren SS Angehörigen der Prozess in Frankfurt gemacht wurde, war Lili Jacob Meier als Zeugin vor Gericht geladen. Mit Hilfe der Fotografien in ihrem Album als einzigem Beweismittel konnten einige der Täter überführt und verurteilt werden, weil sie auch auf den Bildern zu sehen waren. Einige der Fotografien, besonders bei der sogenannten Selektion auf der Rampe in Auschwitz, sind von überhöhten Standpunkten aus aufgenommen und liessen daher den Rückschluss auf einen privilegierten Militär zu, der sich frei bewegen konnte, denn Fotografieren war streng verboten. Die Mehrzahl der Schwarzweissabzüge zeigt keinen besonderen Gestaltungswillen, sondern wirkt wie eine einfache visuelle Erfassung. Da sich die Bilder daher nicht für propagandistische Zwecke eignen, stellt sich bis heute die Frage, von wem und warum diese Fotografien gemacht wurden? Waren sie vielleicht einfach Erinnerungsbilder eines SS-Angehörigen?

Lili Jacob Meier, die 1999 verstorben ist, hat ihr Album 1980 auf Empfehlung von Serge und Beate Klarsfeld in die Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem überführt.

Ich habe dieses bewegende Beispiel gewählt, um zu verdeutlichen, dass im Prinzip alle Arten von Fotografie dokumentarische Qualität enthalten. Die Schnappschüsse aus Auschwitz verwandelten sich von Erinnerungsbildern über Belege menschlicher Existenz zu Beweisen in Gerichtsverfahren. Sie wurden also in dem jeweiligen Kontext anders gelesen, verstanden, bewertet, erhielten so einen anderen Nutzen und lieferten eine andere Perspektive. Auf tragische Weise bleiben sie auch weiter Erinnerungsfotografien, aber jetzt für die Opfer und ihre Angehörigen und vereinen so verschiedene Lesarten in sich.

Erinnerungsfotografien – also Aufnahmen, die privaten Charakters sind und hergestellt werden, um sich später an besondere Ereignisse zu erinnern – konstituieren in der Regel nicht nur die kleinste gesellschaftliche Einheit, die Familie, in ihrem Selbstverständnis, sondern halten im Prinzip die Ausnahme im Alltag fest: Feste, Feiertage, besondere Anlässe. Der Alltag selbst ist also dabei selten Bildgegenstand. Durch die Uniformität der Motivwahl entstehen zwischen Bildern zu einem Thema aus verschiedenen Quellen Vergleichsmöglichkeiten, sie addieren sich zu einem vielschichtigen Bild, das aufgrund seiner Bildsprache für den Betrachter leicht zugänglich ist.

2 s. The Auschwitz Album – A book Based upon an Album, Discovered by a Concentration Camp Survivor, Lili Meier, Text by Peter Hellman, New York 1981

Dieses Effekts der Zugänglichkeit bedient sich auch die kanadische Sammlerin Ydessa Hendeles, die sich mit ihren aus ihrer eigenen Sammlung heraus kuratierten Ausstellungen, die sehr existenziellen Charakter haben, einen internationalen Namen gemacht hat. In ihren Sammlungspräsentationen führt Hendeles seit Anfang der 1990er Jahre in ihrem Schauraum in Toronto immer wieder unterschiedliche künstlerische Disziplinen, *high* und *low art*, Werke angewandter und freier Kunst zu einem gleichberechtigten Dialog zusammen.

In einem Teil ihrer komplexen Sammlungspräsentation 2003 im Haus der Kunst, „Partners“³ benannt, auf die ich hier nur ausschnittartig eingehen kann, arrangierte sie in zwei Räumen die Installation „The Teddy Bear Project“. Die Installation bestand aus der Präsentation ihrer Sammlung von mehr als 2.000 Fotografien, die sie zum grössten Teil auf Flohmärkten und auf ebay erworben hatte. Es handelte sich dabei um einige fotografische Meisterwerke, aber in der grossen Mehrzahl um private Aufnahmen, die im 20. Jahrhundert entstanden waren. Alle Fotografien hatten nur einen einzigen Bildgegenstand: Teddybären, die in einer erstaunlichen thematischen Breite – vom Spielzeug bis zum Maskottchen, vom verkleideten Teddybären bis zum Talisman bei Soldaten – abgebildet waren. Diese Fotografien wurden in Vitrinen und als wandeinnehmende Installation präsentiert. Beim Betrachten der Bilder – allein durch ihre Anzahl eine bewusst angelegte Überforderung – , die zu thematischen Typologien zusammengefasst waren, stellte sich der Effekt ein, dass man die in der Regel mittig abgebildeten Teddybären ab einem gewissen Punkt als blinden Fleck wahrnahm und sich nun ihre Umgebung in den Vordergrund der Wahrnehmung schob. So fingen der Hintergrund, das Motivumfeld und die aus Versehen ins Bild geratenen Gegenstände an, andere Geschichten und zugleich Geschichte zu erzählen. In dieser indirekten Form der Beschreibung ist Ydessa Hendeles Vorgehen, ihr Material und ihre Methode des Arrangements vielleicht mit Walter Kempowskis „Echolot“ verwandt, in dem der Autor anonyme und anonymisierte Tagebucheinträge in eine Konstruktion überführt, die die Geschichte des II. Weltkriegs aus subjektiven Sichten zusammen setzt.

Für einen verwandten Zugang stehen die Fotoarbeiten des deutschen Künstlers Hans-Peter Feldmann, der als Pionier der Aneignungskunst, der sogenannten *appropriation art* gelten darf. Bei einer Haushaltsauflösung einer ihm fremden Familie fand Feldmann Briefe einer Frau, die nach dem II. Weltkrieg einen US-Soldaten kennenlernte und nach ihrer Heirat mit ihm in die USA ging. Ihrer in Düsseldorf zurückgebliebenen Mutter hatte sie Briefe mit Schnappschüssen geschickt, die die Entwicklung der Familie zeigen: Der Einzug in ein kleines Haus, die Geburt des ersten Kindes, der Kühlschrank, das Auto – Zeichen eines bescheidenen, aber für das Nachkriegsdeutschland noch ungewohnten Wohlstands. Später dann das Fernsehgerät, ein zweites Kind, grössere Häuser, und mehrere Autos; noch später weitere Kinder, ein Swimming Pool, Ferienreisen. Von Feldmann chronologisch in einer Vitrine angeordnet, zeigen die Bilder exemplarisch – ohne jeden Text oder Erklärung - die wirtschaftliche Entwicklung der 1950er Jahre. Unwillkürlich vergleicht man als in der Nachkriegszeit Geborener die verschiedenen Lebensumstände, sich und seine eigene Geschichte mit der vom Künstler konstruierten Identität. Allein durch die Translozierung, der Verortung des Materials vom privaten in den öffentlichen Kontext, vom Fotoalbum in das Museum, öffnet sich sein hermetischer Charakter, aktiviert den Betrachter und lässt so eine besondere Form der Teilhabe zu, die aufgrund der Vertrautheit der Motivwelt und der Bildsprache ermöglicht wird.

3 s. Partners, kuratiert von Ydessa Hendeles, hrg. von Chris Dercon und Thomas Weski, Köln 2003

Die amerikanische Fotografin Lisette Model preist die Amateurfotografie in einem 1974 veröffentlichten Text: „Aber was das Auge sieht, ist unterschiedlich zu dem, was die Kamera aufnimmt. Während das Auge dreidimensional wahrnimmt, werden Bilder auf eine zweidimensionale Fläche projiziert, das wiederum für jeden Bildermacher ein Problem bedeutet. Der Schnappschussfotograf ignoriert dieses Problem und das Resultat ist, dass seine Bilder eine offensichtliche Unordnung und mangelnde Perfektion besitzen und genau das ist ihre Ausstrahlung und zugleich ihr Stil. Das Bild sitzt nicht. Es ist nicht gelöst. Es ist nicht gestaltet. Es ist nicht überlegt. Und genau aus dieser fehlenden Balance und Unkenntnis heraus und in seiner wahren Unschuld dem Medium gegenüber, entsteht eine enorme Vitalität und Ausdruck des Lebens. Ein Schnappschuss sieht weltweit so gleich aus, dass ein universeller Stil entsteht.“ Und sie fährt fort: „Wenn ich ein Buch mit Schnappschüssen machen würde, wären nur Bilder in dem Buch, kein Text, keine Theorie, keine Erklärung, keine Bildunterschriften, so dass die Leute einmal frei sind, für sich selbst zu entdecken ohne gesagt zu bekommen, was sie sehen sollen.“⁴

Ich habe diese Beispiele gewählt, um zu zeigen, dass die Auswahlkriterien für Fotografien, die in ein Archiv eingehen, und ihre Auswirkungen sehr unterschiedlich sein können. Die Integration verschiedener Fotografiearten kann also eine Bereicherung darstellen, weil andere Lesarten und andere Zugänge ermöglicht werden. Gerade haben wir beim ersten Teil der Präsentation von „Archiv des Ortes“ von Ulrich Görlich und Meret Wandeler einige Aufnahmen aus dem Photoglobe Archiv, einem Postkartenarchiv mit Schweizer Ansichten, aus der Grafischen Sammlung der Nationalbibliothek gesehen, die aufgrund ihrer eindeutigen Bildsprache besonders gut geeignet sind, um Grundlage eines Archivs zu sein, das eine Region oder sogar ein Land visuell erfassen will. Strenge Objektwahl, ideale, oft erhöhte Standpunkte, optimales Aufnahmelicht und der richtige Moment tragen zur Identifizierbarkeit, Typisierung und Nachvollziehbarkeit bei. Wir können diese Abzüge, die in der Regel mit grossformatigen Kameras aufgenommen wurden, im Detail studieren; sie sind mit Informationen gespickt, die oft erst mit der Lupe zu erkennen sind und uns so wertvolle Hinweise auf vergangene Zeiten geben können. Ihr topografischer Charakter erlaubt uns, nicht nur geografische Bedingungen zu erkennen oder örtliche Bezüge herzustellen, sondern auch Zusammenhänge zu begreifen und nachzuvollziehen. Bilder dieser Art funktionieren – so hat Alfred Döblin in seinem Vorwort zu August Sanders grosser Porträtstudie der Weimarer Republik, den „Menschen des 20. Jahrhunderts“, 1929 formuliert – wie ein „analytischer Schnitt durch die Gesellschaft“.

Auf Landschaft übertragen konserviert der „analytische Schnitt“ den Zustand einer Landschaft, kann aber seine Entwicklung nicht darstellen. Um diesem Manko systematisch zu begegnen, haben Fotografen dieselben Aufnahmeorte nach zeitlichen Abständen immer wieder aufgesucht, um Bildmaterial zu erhalten, das die Veränderungen auf der Grundlage vergleichenden Betrachtens verdeutlicht. Am bekanntesten ist hier das *Rephotographic Survey Project* des amerikanischen Fotografen Mark Klett, der von 1977 bis 1979 über hundert Motive systematisch wiederfotografierte, die hundert Jahre zuvor von dem *United States Geological Survey* als besonders abbildungswürdig eingestuft und von verschiedenen Fotografen, unter ihnen so bekannte Landschaftsfotografen wie William Henry Jackson oder Timothy O'Sullivan, zwischen 1860 und 1870 dokumentiert worden waren. Die Ausgangsmotive waren besonders typisch erachtete Landschaften des amerikanischen Westens. Nach einem Jahrhundert haben sie sich zum Teil dramatisch verändert und der Prozess des Übergangs von einer Natur- zu einer Kulturlandschaft war deutlich in den Bildern abzulesen. Klett hat von 1997 bis 2000 einen dritten Durchgang fotografiert, auf seinen Reisen Notizen und Tagebücher verfasst und den

4 Lisette Model, in: *The Snapshot*, Aperture Vol 19, Nr.1, New York 1974, S. 6-8

Aufnahmeprozess in Protokollen und fotografischen Skizzen festgehalten, ihn so nachvollziehbar und transparent gemacht. Im Netz findet man auch Landkarten, in denen die Aufnahmeobjekte akribisch vermerkt sind. Diese Sammlung der nunmehr drei Zeitebenen repräsentierenden Aufnahmen befindet sich im Harry Ransom Center der University of Texas in Austin.⁵

Dieser Vorher-Nachher-Effekt ist besonders beeindruckend, bewegt sich aber nur im Raster einer Bildsprache und damit – wenn man so will – auf einer linearen Ebene, man könnte auch sagen in derselben Grammatik. Mir ist klar, dass Archive eindeutige Kriterien für die Auswahl ihrer Materialien entwickeln müssen, um nachvollziehbar begründete Resultate gewährleisten zu können. Bleibt man bei dem von mir anfangs erwähnten Bild der Haupt- und Nebenwege, dann macht der Bestand des schweizer Photoglobe das Hauptarchiv aus. Die genannten Vorteile des Bildmaterials überwiegen seinen Hauptnachteil, der in der Konzentration auf einen Bildtypus liegt, der aufgrund seiner originären Auftraggeber standardisiert ist, um kommerziell zu funktionieren. Bei Postkarten ist das eine bestimmte Motivhierarchie, also oft das pittoreske Motiv oder doch wenigstens seine „Schokoladenseite“, uniforme Bildgestaltung, Betonung bestimmter Jahreszeiten und Ausschluss schlechten Wetters. Bei vielen vorliegenden schweizer Photoglobe Motiven ist das Pittoreske bereits deutlich unterdrückt und die Übersichten ganzer Ortschaften von erhöhten Standpunkten zusammen mit den Teilansichten charakteristischer Bauwerke bilden wertvolle, aber natürlich unvollständige Ortsbeschreibungen.

Ein Archiv, das nicht nur Orte fixieren, sondern räumliche Prozesse in ihrer Dynamik und Komplexität darstellen will, braucht demnach aus meiner Sicht entsprechend dazu ein erweitertes Verständnis eines Archivs oder sollte man hier besser den Begriff des Sammelns verwenden? Ich frage mich, ob ein Archiv eine Sammlung ist, man also mit einem Archiv wie mit einer Sammlung arbeiten kann? Wenn ja, was soll also Eingang finden? Was soll der Inhalt der Bilder sein? Wie soll es fotografiert sein? Und: Was könnte die zunehmende Digitalisierung der Bestände ermöglichen?

Das McCord Museum of Canadian History in Montreal betreibt ein *Virtual Museum of Canada*⁶ im Netz. Dort findet sich das Projekt *Urban Life through Two Lenses*, dessen Grundlage ein fotografischer Bestand kanadischer Städte ist, den William Nortman, der von 1826 bis 1891 lebte, aufgenommen hat. 2002 hat Andrzej Maciejewski diese nachfotografiert und alle Voraussetzungen für eine erfolgreiche Re-fotografie erfüllt: Dasselbe Objekt, derselbe Kameratypus, dieselbe Objektivbrennweite, derselbe Standpunkt, dieselbe Jahres- und Tageszeit, dieselben Wetterbedingungen. Die alten Aufnahmen lassen sich auf die neuen Fotografien legen und die Objekte, die sich im Laufe der Zeit nicht verändert haben, decken sich. Bei der Betrachtung im Netz kann man die einzelnen Bilder aktivieren, die Geräusche des vergangenen Jahrhunderts und die von heute hören. Jedes der Bilder und ihre Gegenüberstellungen wird von drei verschiedenen Personen interpretiert, einem Historiker, einem Museologen und dem Fotografen. Ein wie ich finde, interessanter Versuch, Geschichte und Ortsbeschreibung, Visuelles und Audiellles zu verbinden und Entwicklungsgeschichte zu popularisieren. Trotzdem verbleibt dieses Projekt auf der bildnerischen Ebene in seinem Vorher-Nachher-Effekt. Wie liesse sich also ein Archiv so anlegen, dass es visuell der Komplexität des Prozesses eines sich entwickelnden Ortes, eines Raums, einer Landschaft gerecht wird?

Ich glaube, dass das Projekt „Archiv des Ortes“ von Ulrich Görlich und Meret Wandeler

5 <http://research.hrc.utexas.edu/photoPublic/fullDisplay.cfm?CollID=98>

6 <http://www.mccord-museum.qc.ca/en/keys/virtualexhibits/twolenses/>

hier eine Antwort geben kann, weil es die Fragen im Rahmen einer künstlerischen Forschung in Form einer Konstruktion beantwortet, die vollkommen verschiedene Sichtweisen mit dem Ziel, einen möglichen Lektürevorschlag zu unterbreiten, vereint. Dabei erweitern die Künstler die Quellen ihres Ausgangsarchivs und beziehen Sammlungen von Gemeinden, Unternehmen, lokaler Presse, privater Personen und Berufsfotografen mit ein. Damit werden nach intensiver Bildrecherche Motive in das Archiv aufgenommen, die sich hier normalerweise nicht finden lassen. Die Künstler gehen damit über die von mir mit dem Schwerpunkt Erinnerungsfotografie und Re-fotografie vorgestellten Vorhaben hinaus, da sie nicht nur verschiedene Gebrauchsweisen von Fotografie in ihr Archiv integrieren. So finden sich in ihrem „Archiv des Ortes“ Aufnahmen verschiedener Experten, deren Bilderergebnisse durch die verschiedenen Aufträge unterschiedlichen Charakters sind. Deren Aufnahmen belegen also einen uns unüblichen Zugang zum Thema, denn ihre Bilder zeigen eine Sicht auf das jeweilige Motiv, das aus ihrer jeweiligen Spezialisierung heraus definiert ist. So finden sich - um einige Beispiele zu nennen - Aufnahmen von Angestellten einer Baufirma, die beispielsweise den Bau einer Kanalisation fotografieren, um belegen zu können, dass eventuell später auftretende Schäden nicht auf ihre Arbeit zurück zu führen sind. Ihre Fotografien sind von Fachwissen und ihrer individuellen Art der Wahrnehmung ihrer Motive geprägt, aber auch von ihrer formalen Umsetzung, die immer Ausdruck einer bewussten Überlegung ist. Durchkomponierte und technisch hervorragende Aufnahmen von Berufsfotografen, die immer auch ihren Gestaltungswillen demonstrieren, treffen auf Fotografien von Bewohnern einer Stadt, die die Erneuerung ihrer Strasse dokumentieren und den Schwerpunkt weniger auf die Bildgestaltung als vielmehr auf das Festhalten der Veränderung gelegt haben.

Das Archiv unterscheidet demnach nicht zwischen besonders oder weniger abbildungswürdigen Motiven. Touristische und damit fotografisch privilegierte Regionen können als Motiv genauso Einzug in das Archiv halten wie normalerweise bei der fotografischen Erfassung vernachlässigte Industriegebiete - das Engadin und der Ort Schlieren werden hier heute beispielhaft vorgestellt.

Bei den Serien, die anschliessend gezeigt werden, arrangieren die Künstler Bilder aus verschiedenen Quellen nach bestimmten Kriterien zu einer Konstruktion, die Schnitte durch die Zeit oder die Vielfalt eines Themas im Rahmen der räumlichen Veränderung illustriert. Auch Schwarzweiss- und Farbaufnahmen werden in den Anordnungen vermischt. Der amerikanische Filmtheoretiker Stanley Cavell hat über die Schwarzweissfotografie festgestellt, dass sie wahrnehmungspsychologisch die Handlung eines Bildes als deutlich in der Vergangenheit verankertes und zeitlich abgeschlossenes Moment darstellt während die Farbfotografie als eine scheinbar gegenwärtige, fast noch anhaltende Situation wahrgenommen wird. Während die Schwarzweissfotografie aufgrund ihrer Abstraktion eher eine distanzierte Lesart hervorbringt, erzeugt die Farbe beim Betrachter einen emotionalen Zugang und damit eine andere und auch erweiterte Art der Information. Diese verschiedenen Formen der Wahrnehmung von Schwarzweiss- und Farbfotografien tragen zur Vielfalt von „Archiv des Ortes“ bei und setzen dabei einen aktiven Betrachter voraus, der eigene Assoziationsarbeit leistet und Zusammenhänge herstellt.

Mit der Gleichbehandlung vollkommen verschiedener Formen der Fotografie und unterschiedlicher Methoden nähern sich Ulrich Görlich und Meret Wandeler ihrem Thema auf vielfältige Weise und bieten dadurch verschiedene Zugänge zum Material und zum Inhalt. Durch die Digitalisierung der Bestände entfallen Kriterien der Bewertung wie Materialität und Qualität des Abzugs, so dass der Informationsgehalt in den Vordergrund

tritt. In der Konsequenz entsteht so ein Metaarchiv, in dem das Material homogenisiert wird, um verschiedene Sichtweisen, die nicht bewertet werden, gleichberechtigt zueinander in Beziehung zu bringen.

Das Projekt ist von Künstlern entwickelt und folgt damit anderen Prämissen als ein von Fotohistorikern, Archivaren oder anderen Wissenschaftlern angelegtes Archiv. Ihr Konzept nutzt die unterschiedlichen von mir beschriebenen Qualitäten verschiedener Formen der Fotografie, die wiederum verschiedene Lesarten zulassen. Die Abschaffung der Abbildungshierarchien mit dem Ziel einer multiperspektivischen und damit näher an der Wirklichkeit befindlichen Bildanalyse sind das Ergebnis dieses von Ulrich Görlich und Meret Wandeler entwickelten „Archiv des Ortes“, einem Plädoyer für Komplexität in Bildform und ein aus meiner Sicht überzeugendes Beispiel einer Kultur des Archivarischen, einem fruchtbaren Dialog von Hauptarchiven und Nebenarchiven.