

"Avantgarde als nicht endender, stets aktueller Prozess"

Rudolf Fischer und Marcelo Rezende, die Leiter des Dresdner Archivs der Avantgarden, über Forschung als Fortschritt und die Verbindung von Kunst und Leben

Rudolf Fischer: Als wir im April 2017 begannen, eine Struktur für unsere Arbeit mit dem Archiv der Avantgarden (AdA) zu entwerfen, hatte das Thema ›Forschung‹ für uns höchste Priorität. Und das gilt bis heute. Die Sammlung des AdA bietet in ihrer einzigartigen Dichte die ideale Grundlage zur Erforschung und Neubewertung der künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts – vor allem in ihren gesellschaftlichen Verflechtungen. Wir können künstlerische Prozesse abbilden, radikale Utopien aufzeigen und gleichzeitig die erstaunliche Vernetzung der Künstler*innen untereinander sichtbar machen. Wir haben aber auch schnell gelernt, dass diese ungewöhnliche Sammlung eine besondere Perspektive und Arbeitsweise verlangt.

Marcelo Rezende: In diesen ersten drei Jahre, als es darum ging, uns über den Charakter der Institution klar zu werden und ein Profil für sie zu entwickeln, hat sich der Gedanke herauskristallisiert, dass sich das Archiv in einem Zustand permanenter Forschung befinden sollte. Dazu brauchten wir ein Konzept von Forschung, das dem sehr spezifischen Charakter des AdA entsprechen würde -- eine Umsetzung des Gedankens von Forschung als fortdauerndem Prozess. Wir wollten über traditionelle Vorstellungen von Forschung im Sinne akademischer Forschung hinausgehen, sie um weitere Facetten erweitern, um Bereiche wie künstlerische Forschung, Forschung durch interessierte Laien, also die sogenannte Citizen Science (›Bürgerwissenschaft‹), oder auch um das, was man als ›unfreiwillige Forschung‹ bezeichnen könnte, um Sereditipität. Vor allem wollten wir in all diesen Bereichen dem Aspekt des Dialogs besonderen Raum geben.

RF: Wir erkannten, dass wir die richtigen Fragen stellen müssen – neue Fragen, nicht immer die altbekannten. Wir wollen den Forschungsbegriff, den Diskurs erweitern, neue Perspektiven hinzuziehen. In unserem Fall heißt dies auch, nicht nur Fachwissenschaftler*innen den Zugang zum Archiv zu ermöglichen. Wir arbeiten im Bereich der Forschung – der Natur des Archivs entsprechend – auch mit Künstler*innen, Fachleuten aus ganz anderen Bereichen oder sogar Privatpersonen zusammen. In vielen Fällen kann der Prozess der Forschung, die Arbeit mit den Quellen – bei aller Verschiedenheit der Gruppen – sogar ähnlich sein, aber die Umsetzung wird jedes Mal völlig anders ausfallen. Zum Beispiel unterscheidet sich die künstlerische Forschung schon dadurch von akademischer Forschung, dass sie offener agiert und stärker prozessorientiert als thesengeleitet ist.

MR: Ja, und wir wollten eine Institution schaffen, die in ihrer Struktur und ihrer Arbeitsweise dem Geist der Sammlung entspricht, die mit den Sammlungsinhalten gewissermaßen kongruent ist und auf diese Weise die verschiedenen Bedeutungen von Avantgarde übermitteln kann: Avantgarde nicht nur als historisches Phänomen, nicht nur als abgeschlossenes Kapitel der Kunst- und Kulturgeschichte, sondern auch als nicht endender, stets aktueller Prozess, in dem

immer wieder neue, oftmals radikale gesellschaftliche, politische und kulturelle Visionen zur Diskussion gestellt werden. Für das AdA stellt sich damit die Frage, wie wir mit diesem unerschöpflichen Potenzial arbeiten können und wie wir dabei die verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen in Dresden, in Sachsen und darüber hinaus erreichen und mit ihnen in einen Dialog treten können. Es gibt dieses Bonmot des französischen Filmemachers Jean-Luc Godard: „Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image.“ Wörtlich heißt das in etwa: „Dies ist nicht ein richtiges (*juste*) Bild, es ist bloß (*juste*) ein Bild.“ Mit Bezug auf das AdA könnte man in freier Umkehrung sagen: „Es ist nicht bloß ein Archiv, es ist ein richtiges Archiv.“

RF: Avantgarde ist immer etwas Gegenwärtiges. Dass Avantgarde kein abgeschlossenes Projekt ist, gar nicht sein kann, wurde bereits früh kommuniziert. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts, hier in der damals neu gegründeten Gartenstadt Dresden-Hellerau mit ihrer Reformarchitektur, die zugleich zu einem Zentrum der Lebensreformbewegung um 1900 wurde. Daher ist der Bezug zu unserem Ort ganz wichtig – zur Stadt Dresden. Und für eine starke und beständige Verankerung in Dresden haben wir uns von Anfang an Einiges einfallen lassen. Wir haben begonnen, mit wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen, mit Präsentationen aus dem Archiv und mit dem von uns speziell für das AdA konzipierten Format der Object Talks auf die Bürger*innen Dresdens zuzugehen und ihnen zu zeigen, dass das Archiv ein offener Ort ist, an dem es keine Hierarchien gibt und an dem ein freier Denkraum entstehen kann, um für die gemeinsame Zukunft etwas Neues zu entwickeln. Wir wollen uns nicht nur noch breiter der Öffentlichkeit präsentieren, sondern auch bestimmte Felder definieren, wo wir explizit Forschung betreiben. Auch das neue Quartier im Blockhaus, das wir 2023 beziehen werden, wird in diesem Prozess neue Möglichkeiten eröffnen. Für das Blockhaus planen wir ein saisonales Programm, das sich den Jahreszeiten entsprechend in ein Frühjahr-/Sommer- und ein Herbst-/Winter-Programm aufteilt. Auch hier wurden wir von den Avantgarden des 20. Jahrhunderts inspiriert.

MR: Diese verschiedenen Prozesse, die du angesprochen hast, könnte man als eine erste Annäherung an die Erwartungen und die Anforderungen betrachten, die an kulturelle Einrichtungen gestellt werden, an die Mission, die sie erfüllen und auf welche Weise sie dies tun sollten. Im Fall des AdA war uns von Anfang an klar, dass wir in Bezug auf unsere Umgebung zunächst in der Rolle der Lernenden, nicht der Lehrenden sind. Das heißt, in den ersten drei Jahren haben wir den verschiedenen Seiten vor allem zugehört, ihre Ideen und Vorstellungen vom AdA oder allgemein zur Rolle von Archiven gesammelt. Die Präsentationen in unserem Depot im Japanischen Palais haben wir aus gutem Grund »Essays« genannt haben. Sie gaben uns die Gelegenheit, zu erproben, wie sich das äußerst heterogene Archivmaterial des AdA zeigen und vermitteln lässt, wie sich Ausstellungen als Installationen arrangieren lassen, wie die verschiedenen Querverbindungen und komplexen Bezüge zwischen den Objekten aus verschiedenen Zeiten sichtbar gemacht werden können, und wie man sie dabei zugleich als Kommentar zur Gegenwart präsentieren kann, also nicht nur als museale historische Objekte und Relikte der Vergangenheit. Es war letztlich ein Experimentieren mit verschiedenen Ansätzen, Forschung für das lokale Publikum greifbar zu machen, und ebenso für die internationalen Kolleginnen und Kollegen, die am und mit dem AdA zu arbeiten begannen. Interessant ist auch, wie uns bei dieser Suche nach einer angemessenen Methodologie das Archiv selbst immer wieder neue Anstöße gab, neue Möglichkeiten aufzeigte, die aus dem künstlerischen Denken herrührten, das in den AdA-Beständen manifest ist. Zum Beispiel gibt es diesen Essay »Der kreative Akt« von Marcel Duchamp aus dem Jahr 1957, in dem er den Gedanken von Kunst als einer Art Pakt zwischen Künstler und Betrachter entwirft. Die Frage für

uns wäre dann, welche Rolle eine Institution wie das AdA als dritter Akteur in diesem Gefüge spielen könnte.

RF: Die vielleicht radikalste Idee der historischen Avantgarden ist der Gedanke der Verbindung von Kunst und Leben. Diese Idee eint die – oftmals sehr verschiedenen – Gruppen der künstlerischen Avantgarde. Dies können wir in den späten 1960er Jahren auch bei den künstlerischen Aktionen der Studentenbewegung beobachten – und jetzt wieder beispielsweise im Umfeld von Fridays for Future oder Extinction Rebellion. Für uns ist es im Bereich der Forschung ein wichtiger Impuls, dieses ursprüngliche Denken der Avantgarde wieder aufzunehmen und – wie eben gesagt – die Avantgarde fortzuführen und weiterzuentwickeln, als einen Prozess, der nicht endet.

MR: Die Frage ist, wie Forschung eine angemessene Methodologie bereitstellen kann, um die Einheit, den Zusammenhang von Sammlung und Institution zu wahren, zu stärken und weiterzuentwickeln. Das AdA ist weder einfach nur ein Archiv oder ein Museum oder eine Bibliothek. Es ist alles zusammen und zugleich etwas zwischen all diesen etablierten Arten von Institutionen. Es agiert in den Zwischenräumen und an den Schnittstellen und gewinnt dadurch zugleich ein ganz eigenes, unvergleichliches Profil.

RF: Dies ist entscheidend für unsere grundlegende Konfiguration, dass wir uns weder als Museum noch als reines Forschungsinstitut oder gar als eine Bibliothek auffassen. Wir vereinen alle diese Funktionen und Aufgaben, die am Ende aber auch eine kreative Dimension für uns enthalten, in einer ganz neuen Institution, die es in dieser Form bisher noch nicht gegeben hat. Das Besondere ist nicht nur unsere Sammlung, sondern WIE wir mit der Sammlung arbeiten – das ist dieser neue Impuls, welche Perspektiven wir hier bei der Arbeit ansetzen und nicht zuletzt, wie wir mit dieser Unmenge von Materialien umgehen. Um es noch einmal zu betonen: Die Sammlung von Egidio Marzona besteht nicht aus einer Materialgruppe wie bei klassischen Archiven mit Briefen und Dokumenten, sondern Marzona hat alle Materialien, die im Kontext der Kunstproduktion angefallen sind, gleichwertig behandelt. Das heißt, für ihn ist ein Brief genauso bedeutsam wie ein Gemälde, eine kleine Skizze auf einer Serviette genauso wichtig wie ein Aquarell, eine Schallplatte genauso wichtig wie ein gedrucktes Buch oder eine Künstlerzeitschrift. Dementsprechend orientieren wir uns international an Institutionen, die sowohl in der Forschung wie auch im Umgang mit der Sammlung ähnlich denken, etwa dem Museo Reina Sofia in Madrid oder dem Centre Pompidou in Paris. Im Unterschied zum Getty Research Institute in Los Angeles vertreten wir eine erweiterte Auffassung von Forschung, wir arbeiten im Archiv produktiv auch mit Künstler*innen, nicht nur mit Fachleuten und Spezialist*innen. Das ist in der gleichberechtigten Zusammenstellung sowie in der ernsthaften Umsetzung neu.

MR: Dieser besonderen Art zu sammeln verdankt das AdA seine Identität an erster Stelle, und selbstverständlich ist dieser Charakter zu wahren. In einem nächsten Schritt war zu klären, wie sich das Verhältnis des AdA zur Vergangenheit gestalten sollte. Dabei ging es vor allem um die Frage, wie eine Institution, die durch ihre Sammlungsbestände einen so starken Vergangenheitsbezug hat, zugleich eine in einem substanziellen Sinne zeitgenössische Einrichtung sein kann. Wie soll man mit etablierten historischen Narrativen umgehen? Wie kann man sie hinterfragen, herausfordern, neu erzählen? Der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alexander Dorner hat bereits in den 1920er Jahren erkannt, dass das Kino als Massenunterhaltung die Wahrnehmung des Publikums verändert hat, weil die Vergangenheit darin nicht als etwas Statisches und Nicht-Visualisierbares, sondern als fiktionales Element der

Filmindustrie vorkommt, das Er begann über eine Barockausstellung nachzudenken, die ein Environment sein sollte, nicht einfach eine Ausstellung. Klang, Licht und Farbe sollten dem Betrachter eine besondere Erfahrung bieten, ihn in eine andere Zeit versetzen. Dies war für ihn ein im emphatischen Sinne zeitgenössisches, zeitgemäßes Museum Alter Meister, weil es die zeitgenössischen Wahrnehmungsgewohnheiten berücksichtigte. Der Punkt ist nicht so sehr, kanonische Sichtweisen auf Kunst und Kultur einfach nur zurückzuweisen, sondern vielmehr eine kritische Perspektive auf sie einzunehmen. Wenn wir an unser digitales Zeitalter denken und die damit verbundenen Veränderungen unserer Wahrnehmungs- und Rezeptionsgewohnheiten, dann befindet sich das AdA in einer ähnlichen Situation wie Dorner vor 100 Jahren: Vor der Herausforderung eine Institution zu schaffen, die die Bedingungen der Gegenwart aufgreift, integriert und konstruktiv mit ihnen umgeht.

RF: Wir wollen nicht nur das Material, das Wissen aus dem Archiv freilegen und inhaltlich zur Verfügung stellen. Sondern wir wollen mit dem gesamten Wissen, das wir dort finden, etwas Neues generieren und dieses Neue der Gesellschaft zur Verfügung stellen oder besser: mit den interessierten Bürger*innen, Künstler*innen und Wissenschaftler*innen zusammenarbeiten und dabei etwas entwickeln, womit wir auch Probleme angehen können, die gerade aktuell in der Gesellschaft vorhanden sind. Ich denke zum Beispiel an Themen wie Migration, Klimawandel, Umwelt- und Naturschutz, oder auch an radikale Ideen im Bereich der Kunstproduktion. Viele Themen wurden schon einmal von avantgardistischen Gruppen verarbeitet, aber sie sind immer wieder neu zu verhandeln und zugleich entstehen neue Fragen, die es zu diskutieren gilt.

MR: Das ist auch einer der Gründe, weshalb die Unterscheidung von Wiederholung und Reprise für uns so grundlegend war, als wir ein Konzept für das AdA als Institution zu entwickeln begannen. Der Begriff der Wiederholung orientiert sich an der Vergangenheit, am Kanonischen, Unhinterfragten, Etablierten und Bewährten. Der Begriff der Reprise hingegen bezieht die Gegenwart mit ein, er dreht die Perspektive in gewisser Weise um. In Walter Benjamins Essay »Über den Begriff der Geschichte« findet sich das schöne Bild, dass sich in bestimmten Momenten der Geschichte der dunkle Himmel der Vergangenheit aufhellt und uns einen Weg in die Gegenwart weist. Um in Benjamins Bild zu bleiben, besteht die Mission des AdA darin, mit seinen Forschungen so viele Lichter als möglich zu setzen.

RF: Auf dieser Grundlage hat sich unsere Arbeitsweise kontinuierlich hin zu einer Methode entwickelt, insbesondere wenn wir explizit zu Objekten aus dem Archiv forschen, über diese Objekte sprechen. Wir haben hierzu die bereits erwähnte Reihe der öffentlichen Object Talks entwickelt, in denen wir zum Beispiel ein Manifest, ein Design-Objekt, ein Kunstwerk oder eine Einladungskarte vorstellen und in einer Gruppe, mit einem Publikum diskutieren, ähnlich einer Tiny Desk Lecture. Um aus der gewohnten Perspektive auszubrechen, waren oftmals nicht die typischen Expert*innen, in Regel Kurator*innen oder Kunsthistoriker*innen zu Gast, sondern wir haben Menschen als Vortragende eingeladen, die besondere persönliche Beziehungen zu den Objekten hatten, beispielsweise den Journalisten Günter Höhne, der über die von Karl Clauss Dietel gestalteten Modelle der legendären Erika-Schreibmaschine sprach. Dietels Modelle wurden in Dresden zu DDR-Zeiten über eine Million Mal produziert und sind heute Design-Ikonen.

MR: Dieses emotionale Element sollte niemals ausgeblendet werden. Das Material in unserem Archiv macht uns immer wieder klar, wie viele verschiedene Perspektiven man auf ein Objekt oder historische Ereignisse einnehmen kann. Aus diesem Grund ist unsere Einrichtung auch nicht auf Diskurse beschränkt, die aus dem Bereich der Kunstgeschichte kommen. Es kann und

sollte ganz unterschiedliche Wissensfelder einbeziehen, wobei der Kulturgeschichte allerdings besondere Bedeutung zukommt. In einer unserer Objektpräsentationen ging es um Produkte der Firma Braun. Aus kunsthistorischer Perspektive werden diese oft nur als Designobjekte wahrgenommen. Aus unserer Sicht sind sie aber zum Beispiel auch das Ergebnis sozialer Erfahrungen in den Fabriken – man kann sie als politische Geste betrachten, insofern mit ihrem Herstellungsprozess Versuche verbunden waren, menschlichere Arbeitsbedingungen zu schaffen.

RF: Hinter vielen Objekten unserer Sammlung steht eine Geschichte – die oftmals auch von politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen und Umbrüchen erzählt. Dazu gehört etwa unsere Sammlung politischer Plakate, zum Beispiel von den Grünen, aus ihrer frühen Zeit in den 1980er Jahren, auf denen man auch die Veränderungen in ihrem Umgang mit Umwelthemen sieht; oder auch Materialien zur Architektur der 1960er bis 1980er Jahre aus Deutschland, aus Italien, aus England, die ökologische Themen aufgreifen, die gerade heute aktuell sind, die aber schon vor 40 oder 50 Jahren auf der Tagesordnung standen. Dazu gehören Projekte progressiver Architektur-Künstlergruppen wie Superstudio, Coop Himmelblau oder Archigram. Unter dem Aspekt, wie wir mit diesen „vergangenen Zukünften“ produktiv umgehen und neue Perspektiven für „Heute“ entwickeln können, haben wir diese meist utopischen Projekte 2018 in unserer Ausstellung „Is this tomorrow?“ hier in Dresden gezeigt. Das Manifest „Vanille Zukunft“ der Wiener Künstlergruppe Haus-Rucker-Co aus dem Jahr 1969 zum Beispiel benennt die damaligen Ängste: „Zukunft ist für viele Leute furchterregend. Voll von grausamen Robotern, geheimnisvollen Strahlen, eisiger Kälte, künstlichen Katastrophen und unbekanntem Lebewesen.“ Deren gesellschaftskritische Bestandsaufnahme scheint zeitlos und wird auch Jahr 2021 verstanden, allerdings in einem erweiterten Kontext. Auch fänden wir es spannend, ihren optimistischen Lösungsansatz heute provokativ zu vermitteln: „Zukunft wie wir sie sehen, ist hellgelb: Wie Vanille-Eiscreme. Erfrischend, gut riechend, appetitlich. Vanillezukunft.“

MR: Ein anderes Beispiel ist unser Projekt „Eine Frage der Perspektive“. Wir hatten es für die Kinderbiennale entwickelt, die die SKD 2018 im Japanischen Palais in Dresden organisierte. Darin haben wir uns mit dem Denken des französischen Fluxus-Künstlers Robert Filliou beschäftigt. Wir wollten ausprobieren, wie sein künstlerisches Denken Grundlage für ein museumspädagogisches Programm im AdA werden könnte, wie also eine Institution aus künstlerischer Forschung schöpfen kann. Letztlich bedeutete das nichts anderes als das, was, wie schon erwähnt, ein wesentlicher Aspekt unserer täglichen Arbeit ist: zu lernen, nicht zu lehren. Und nicht zuletzt das hier vorliegende Buch, das aus dem Invitations Project hervorgegangen ist, ist ein Beispiel für unseren gegenwartsbezogenen Blick auf die Geschichte. Auch beim Invitations Project ging es um ein neues Verständnis des Materials. Damit eng verbunden war die Idee von Kommunikation und Vermittlung als Verfahren, die Imagination anzuregen. Es ging auch hier um viel mehr als nur darum, Dokumente vergangener Ereignisse in einer Vitrine auszustellen.

RF: Wir mussten schon deshalb einen komplexeren und kreativeren Ansatz wählen, weil es Fälle gibt wie die, in denen zum Beispiel die Einladungskarte zu einer Ausstellungseröffnung am Ende das eigentliche Kunstwerk war, wie die Einladung von Yves Klein aus dem Jahr 1958 an Pierre Restany zu einer Ausstellungseröffnung in die relativ neue Pariser Galerie von Iris Clert. In deren Ausstellungsraum gab es aber gar keine materiellen Objekte zu sehen. Die Besucher*innen wurden zu einer scheinbar ›leeren‹ Ausstellung eingeladen, wurden zu Akteur*innen und mussten dafür sogar zahlen. Vielschichtige Wechselwirkungen werden sichtbar. Die Einladung

von Yves Klein ist nur ein Beispiel dafür, dass wir etwas über die Gesellschaft lernen, indem wir mit diesen Objekten arbeiten. Ich möchte noch erwähnen, dass wir diesen Diskurs mit der Gesellschaft in einer Weise suchen, in der wir auch mit dem Archivmaterial arbeiten. Wir möchten vermitteln, informieren, anregen, ins Gespräch kommen – ohne Hierarchien und mit allen Bevölkerungsgruppen, also übergreifend und integrativ, wie ja auch das Archiv gattungsübergreifend und gewissermaßen ganzheitlich angelegt ist.

MR: Während der gesamten dynamischen Findungsphase des AdA, in der wir vieles entworfen, diskutiert, ausprobiert haben und immer noch tun, war es genau das, was wir erreichen wollten: ein klareres Verständnis unserer Position, unserer Rolle und unserer Möglichkeiten im Hinblick auf das, was ein Archiv ist und sein kann. Auch in dem Archiv-Projekt, das wir seit 2018 gemeinsam mit dem Haus der Kulturen der Welt (HKW) in Berlin verfolgen, ist dies das vorrangige Ziel. Die zentrale Frage ist, wie wir uns als Archiv verstehen und wie wir die Übermittlung und Vermittlung von Wissen gestalten wollen, nicht zuletzt auch, was die technologischen Aspekte anbelangt. Es geht dabei darum, wie wir das Archiv von einem bloßen Aufbewahrungsort in einen Ort verwandeln, der ausstrahlt, der als Sender, als Transmitter fungiert, um diesen Terminus der Sendetechnik zu verwenden. Und damit ist nicht nur die Überwindung physischer, räumlicher Grenzen gemeint (durch Digitalisierung), sondern auch ein Prozess auf menschlicher Ebene. In Anknüpfung an die Resonanztheorie des Soziologen Hartmut Rosa, der den physikalischen Begriff der Resonanz in die Soziologie übertragen hat,¹ könnte man sagen, es geht darum, Resonanzerfahrungen zu ermöglichen, Resonanzbeziehungen zwischen Objekten und Erinnerungen, Menschen und Worten herzustellen, um etwas zum Schwingen zu bringen und Objekten wie Menschen eine Stimme zu geben.

RF: Mit der Frage der technologischen Seite des Archivs, die du gerade angesprochen hast, kommen wir auch wieder zurück zu dieser Umbruchszeit, die sehr stark im Archiv vertreten ist, von den frühen 1960er bis in die 1980er Jahre – also die Zeit des Kalten Krieges, in der aber auch das Thema der Kybernetik Kunst und Architektur enorm geprägt hat – was heute immer noch viel zu wenig bekannt und erforscht ist. Ich denke beispielsweise an Nicholas Negropontes Kunstinstallation „Seek“ auf der Ausstellung „Software“ im Jewish Museum in New York 1970, in dem Mäuse über ihr scheinbar chaotisches Verhalten in einer räumlichen Versuchsanordnung ein „cybernetic world model“ definieren sollten, das Negroponte über einen Computer auswerten ließ – eine Art Kommentar zur neuen Medien- und Technikgesellschaft. Negroponte war in Wirklichkeit kein Künstler, er war Informatiker und Professor am renommierten Massachusetts Institute of Technology (MIT). Der Medienkünstler Lutz Dammbeck hat 37 Jahre später die Installation für sein Projekt „Re-Reeducation“ nachgebaut und dann die Beziehung zum Menschen hergestellt. Aber es gibt noch ein weiteres Beispiel aus der Avantgardebewegung der 1920er Jahre mit dem bereits erwähnten Alexander Dorner, der 1927 im Provinzialmuseum Hannover zusammen mit El Lissitzky das „Kabinett der Abstrakten“ konzipierte. Er hat dabei nicht nur ein neues „Raumbild“ entworfen, sondern auch schon die mediale Komponente des technologischen Fortschritts thematisiert.

MR: Oben haben wir bereits darüber gesprochen, wie die neue Technik des Films und das Kino Dorner dazu gebracht haben, ganz neue Wege bei Ausstellungen zu beschreiten, und seine Auffassung vom Museum verändert haben. Er hatte einen sehr klaren Blick dafür, wie neue technische Möglichkeiten unsere Vorstellungswelt ändern können. Ein anderer Aspekt ist, wie unsere heutigen Technologien neue Optionen eröffnen, unser Archiv intern zu organisieren.

¹ Vgl. Hartmut Rosa, Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, 2. Aufl. Berlin 2016.

Information muss organisiert und strukturiert werden, bevor man sie vermitteln kann. Für das AdA bedeutet dies, dass die Verbindungen zwischen verschiedenen Objekten nicht nur hergestellt werden, indem man sie entsprechend präsentiert, sondern dass sich diese Verbindungen auf verschiedenen Ebenen bereits in der Art und Weise, wie das Archiv formal organisiert wird, widerspiegeln sollten. Einfache Objektbeschreibungen mit Angaben zu Zeit, Ort und Provenienz genügen nicht, um die Bedeutungen freizulegen, die in bisherigen Narrativen und Diskursen ausgeblendet geblieben sind. Es geht darum, neue Schichten freizulegen und zu integrieren. Und möglicherweise haben wir zum ersten Mal in der Geschichte die Technologie dazu, um dies in der Praxis umzusetzen.

RF: Gerade in Zusammenhang mit diesen technologischen Themen und Fragestellungen ist das AdA ein Ort, an dem man politische und künstlerische Positionen zugleich erforschen kann wie auch ihre Überlagerungen – einen gemeinsamen Diskurs, den es gegeben hat und der uns heute oftmals nicht mehr bewusst ist. Das ist wirklich eine einmalige Sache, die eigentlich nur bei uns passieren kann. Ein weiteres Projekt, das wir gerade verfolgen, ist »Private-Un-Private«. Hier geht es um die Frage nach den Wechselwirkungen zwischen öffentlichen Museen und privaten Ausstellungsräumen wie Galerien oder auch Ausstellungen in Warenhäusern. Wie sah im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Interaktion zwischen diesen beiden Räumen aus, welche Seite gab Impulse, wo und wie wurden sie aufgenommen.

MR: Das ist ein gutes Beispiel für die Entwicklungen des AdA in den letzten Jahren. Dafür, wie wir uns von innen nach außen vorgearbeitet haben und umgekehrt. Warum ist die Frage von privat und nicht-privat so wichtig für uns, sowohl historisch als auch aus heutiger Sicht? Weil es eine der zentralen Fragen unseres heutigen digitalen Zeitalters ist; weil es ein Dreh- und Angelpunkt für die künstlerischen Avantgarden war, dafür, wie sie mit dem Verhältnis von Kunst und Leben experimentiert haben; und auch, weil mit AdA aus einer privaten Sammlung eine öffentliche Einrichtung geworden ist, mit allen Fragen, die dies aufwirft, von institutionellen über gesellschaftliche bis zu künstlerischen Fragen.

RF: Darüber hinaus stoßen einen auch die Archivbestände selbst immer wieder auf neue, unerwartete und überraschende Fragestellungen, selbst wenn man mit einer ganz präzisen Frage an das Material herangeht. Einfach dadurch, dass im AdA Objekte, Akteure, wie auch Ideen und Prozesse so vielfältig miteinander vernetzt sind und sich auf unterschiedlichste Weise ergänzen.

MR: Um auf den Gedanken der Schichten zurückzukommen: Man sollte in diesem Zusammenhang auch erwähnen, dass diese Frage, wie sich vergangene Phänomene in unsere heutige Sprache übertragen lassen, keine ausschließlich europäische oder westliche ist. Wir finden dafür Beispiele auch in Süd- und Mittelamerika, in Indien und so weiter. Wir müssen multiperspektivisch denken, verschiedenste Verbindungen berücksichtigen. Daher betrachten wir auch die Position und die Rolle des AdA nicht als etwas Fixes, Festgelegtes. Selbst wenn wir das AdA als eine durch und durch europäische Institution sehen, kann man fragen: welches Europa? Das Europa von Dorner, um bei diesem Beispiel zu bleiben, oder das von Haus-Rucker-Co, oder irgendeine unhintergehbare Tradition? Welches Europa meinen wir also, wenn wir von einer »europäischen Institution« sprechen?

RF: Diese Beweglichkeit ergibt sich aus der Struktur des Archivs, in dem die sichtbaren und auch die nicht-sichtbaren Inhalte miteinander verbunden sind. Aber jeder dieser Diskurspunkte kann innerhalb der Forschung auch anders umgesetzt, materialisiert werden. Forschung ist wie die

Kunstproduktion ein prozessualer Vorgang. Wir können als Resultat ein Buch schreiben, einen Film machen oder nur eine Diskussionsrunde durchführen. Wir können auch nur den Forschungsprozess aufzeichnen. Alles ist möglich, was aber bei aller Vielfalt gleich bleibt, ist die Tatsache, dass Kunst für uns wieder ein lebendiges Objekt wird. Es wird wieder etwas Neues, etwas Lebendiges generiert. Und das führt uns zugleich zurück zu dem Gedanken, den wir seit drei Jahren auch hier in Dresden im Sinne einer Transmission umzusetzen versuchen: nämlich die Idee einer Verbindung von Kunst und Leben, um die es den Avantgarden immer ging und die zugleich ein fortwährender Prozess ist ...

MR: Ja, damit sind wir wieder bei unserem Ausgangspunkt angelangt, dem Gedanken der Forschung. Man könnte Forschung als einen Prozess verstehen, der einer bestimmten Methodologie folgt und dabei Wissen generiert. Aber wie wir im Verlauf unseres Gesprächs gesehen haben, sind diese Möglichkeiten, Wissen zu generieren, nicht fest eingegrenzt. Der Architekt Frederick Kiesler – der für unsere Planungen des künftigen AdA-Gebäudes, des Blockhauses, ein wichtiger Ideengeber war – hat es so auf den Punkt gebracht: Man muss seine eigene Elastizität entwickeln. Nur so kann das AdA in immer neue Gefilde vorstoßen und zugleich doch immer wieder an seinen Ausgangspunkt zurückkehren, zu dem, was das AdA im Kern ausmacht, nämlich seine Sammlung und die darin enthaltenen Ideen der Avantgarden.