

# MAREN LÜBBKE-TIDOW

## Archivierungs- und Weiterverarbeitungsdispositive: Fünf Positionen aus Archives, Re-Assemblances, and Surveys

Die Ausstellung *Archives, Re-Assemblances, and Surveys* bringt verschiedene künstlerische Positionen zusammen, die mehr verbindet als ihre Einordnung als “österreichische (oder in Österreich arbeitende) KünstlerInnen”. Auch die Verwendung des Mediums Fotografie, das ebenfalls in der Untertitelung zur Ausstellung als ein Hinweis auf Gemeinsamkeiten mitgegeben wird, reicht nicht aus, um die Zusammenführung der verschiedenen Positionen in dieses Projekt zu verstehen. Denn obwohl alle beteiligten KünstlerInnen dem Medium Fotografie verbunden und ihre Arbeiten fotografisch sind, bedeutet dies nicht, dass sie zwingend an der Herstellung eigener fotografischer Bilder interessiert sind oder dass diese den Kern ihrer Arbeit bildet. Vielmehr sondieren sie das Feld unterschiedlicher kultureller und sozialer Praktiken und Handlungsfelder, in denen die Fotografie als vermittelndes Medium auftaucht, und formulieren aus der Auseinandersetzung mit dem bereits Bestehenden, Vorgefundenen und Aufgesuchten heraus ihre eigenen künstlerischen Setzungen. In Formen der Rekonfigurierung des Materials schlagen sie neue Leseweisen vor. Ihre bildnerischen Werke sind in ihren formal-ästhetischen Erscheinungen einer analysierenden Arbeitsweise verpflichtet und sind – um von einer künstlerischen Haltung zu sprechen – in einer besonderen Weise medienreflexiv. In diesem Sinne repräsentieren diese KünstlerInnen eine Generation Bildender KünstlerInnen aus Österreich, die nach wie vor an ein zentrales Paradigma der Kunst des 20. Jahrhunderts – die Konzeptkunst – anknüpft, und aus ihr heraus ihre aktuellen Bildstrategien entwickelt. Hier findet *Archives, Re-Assemblances, and Surveys* seine konzeptionelle Zuspitzung.

Allein der Titel zur Ausstellung aber zeigt an, dass sich die Paradigmen

konzeptuellen künstlerischen Arbeitens in den letzten Jahren erneut verschoben haben. In Auseinandersetzung mit den Strategien der Concept Art der 1960er und 1970er Jahre, die im Rahmen eines Ausstiegs aus dem Bild, einer Überwindung des Objekts und der Kommerzialisierung von Kunst zu suchen sind, zeigt sich heute ein grundsätzliches Spannungsverhältnis zwischen Methode und Ästhetik, das gegenwärtig viele KünstlerInnen zu einer erneuten Durcharbeitung von Fragestellungen der historischen Konzeptkunst bringt. Schon in den 2000er Jahren gab es ein deutliches Wiederaufleben konzeptuell inspirierten Arbeitens. Mit der von Reinhard Braun und mir kuratierten Ausstellung *First the artist defines meaning*, die 2006 in den Räumen von Camera Austria zu sehen war, und der 2009 eine zweite mit dem Titel *Then the work takes place* folgte – der Titel dieses zweiteiligen Ausstellungsprojekts zitiert aus einem Text von Dan Graham über die Arbeiten Sol LeWitts, der auf die traditionelle Erzählung der Konzeptkunst verweist: Im Zentrum steht das Primat der Idee gegenüber dem Werk –, wurde bereits diese Spannung zwischen Bild und Idee, zwischen dem Sichtbaren und seiner Repräsentation, zwischen Methodik und Bedeutung evident. Gerade das Primat der Idee gegenüber dem Werk, des Denkbaren und des Sagbaren gegenüber dem Sinnlichen, lag im Kern der Befragung der damals ausgestellten Arbeiten. Hier ließ sich feststellen, dass das Konzeptuelle sich in zeitgenössischen Kunstpraktiken weniger in der Anwendung einer spezifischen *Methode* wiederfand, sondern vielmehr in einer Spezifizierung hin zu medium- und systemkritischem bzw. -reflexivem Arbeiten, wie wir es auch gegenwärtig beobachten können. Die Erkenntnis, die wir als KuratorInnen selbst aus den damaligen Ausstellungen gezogen hatten, formulierten wir so: “Möglicherweise besteht das Konzeptuelle in der zeitgenössischen Fotografie nicht in einer bestimmten Methode, sondern in einem

kritischen und widersprüchlichen Verhältnis zum Visuellen selbst. Die ausgestellten Arbeiten begleitet eine grundsätzliche Skepsis gegenüber den vielfältigen Rahmungen der Fotografie als eine Technik des Zeigens und Sehens. Sie inszenieren geradezu verführerisch – keineswegs jedoch romantisch – eine Art Krise des fotografischen Bildes, die nicht gelöst werden kann, weil sie diesem konstitutiv eingeschrieben ist.”

Dieses aus einer Krise des fotografischen Bildes heraus formulierte kritische und widersprüchliche Verhältnis zum Visuellen steuert auch durch das aktuelle, von Reinhard Braun und Sandra Križić Roban kuratierte Projekt *Archives, Re-Assemblances, and Surveys*. Dafür exemplarisch stehen die Arbeiten von fünf KünstlerInnen aus dieser Ausstellung, über die hier vertiefend gesprochen werden soll. Sie eint, dass sie statt nach “klassisch” konzeptuell motivierten bildnerischen Behauptungen vielmehr nach Formulierungen suchen, mit denen der Krise des fotografischen Bildes selbst zur Sichtbarkeit verholfen werden kann. Ihre Instrumente sind die der Forschung, ihr Eintauchen in die Wissensgeschichte, an deren Bildung auch fotografische Bilder immer beteiligt waren und sind, und ihre daraus in Formen von kritischer Distanznahme entwickelten formal-ästhetischen Pointierungen in Bildserien, die in ihren jeweiligen ästhetischen Erscheinungen mehr den Charakter von Kommentaren aufweisen denn von bildnerischen Behauptungen.

### Zeit zusammenschieben

Mithilfe der Schlagwortsuche “Time Capsule” fand Christian Mayer in den Archiven verschiedener amerikanischer Tageszeitungen Pressefotografien aus den frühen 1960er Jahren bis in die späten 1980er Jahre, die das Vergraben, vereinzelt auch das Auffinden von Zeitkapseln zeigen. Diese in ihrem Design von technologischem Fortschrittsglauben zeugenden

und heute gleichsam überkommen wirkenden Behältnisse, die zumeist unter reger Anteilnahme von Schulkindern und lokalen Größen in einem öffentlichen Akt versenkt (oder geborgen) wurden, beinhalten Dokumente und Gegenstände, die vor allem von regionaler Bedeutung sind und öffentliches Leben dokumentieren. Christian Mayer hat die originalen fotografischen Dokumente, die im Lokalteil von Tageszeitungen reproduziert wurden, erworben und und jeweils so in ein Passepartout gesetzt, dass die originalen Bilder in Ansichten ihrer Rückseiten montiert sind. Auf diesen Rückseiten finden sich Notizen der RedakteurInnen zum Ereignis, Hinweise auf den/die Fotografin, Erscheinungsdaten, zuweilen auch Ausschnitte aus den Nachrichten, zu deren Illustration das fotografische Bild ursprünglich aufgenommen wurde, und die jetzt wieder als Kontext der Bilder selbst mit diesen zusammen gesehen und gelesen werden können.

Die abgebildeten Zeitkapseln zeugen von dem Wunsch, der Nachwelt Auskunft über die eigene erlebte Zeit zu überliefern: In die Erde eingelassen versprechen sie ihren InitiatorInnen, von künftigen ArchäologInnen “entdeckt” und damit selbst *ex post* bedeutsam zu werden. Sie sind aber auch Ausdruck der Ungewissheit des in der Zukunft Liegenden. Hier vermischt sich eine offensiv naive Neugier auf den fremden Blick aus der Zukunft zurück in die eigene Gegenwart mit einer latenten Angst, aus der Geschichte zu fallen. Gerade die Jahre, die Christian Mayer im Prozess der Auswahl seiner Bilder im Blick hatte, waren angesichts des Kalten Krieges und der aufkommenden atomaren Bedrohung im Rüstungswettlauf auch Jahre einer diffusen Zukunftsangst, die stärker als in anderen Generationen von Weltuntergangsfantasien durchzogen war.

Die Bilder selbst zeugen davon nicht. Im Gegenteil: Sie dokumentieren förmlich-feierliche Akte fröhlicher Gemeinden, die vor der Kamera

posieren, um das Zeremoniell für sich selbst und die Nachwelt festzuhalten. Und ja: Im einzelnen fotografischen Dokument manifestiert sich eine Form der Bedeutsamkeit des Ereignisses. In der Zusammenstellung der Bilder zu einer Serie jedoch manifestiert sich gleichermaßen die Austauschbarkeit und Ununterscheidbarkeit der jeweiligen Ereignisse. Spätestens aber die Rückseiten der Bilder mit ihren unterschiedlichen editorischen Notizen zeigen an: Nichts ist so alt – und bedeutungslos – wie die Zeitung von gestern!

Christian Mayer scheint es mit *Putting in Time* (2014), so der Titel dieser Serie, aber weniger um die Zeitkapseln und ihre angesichts von neuen Technologien der Datensicherung überholten, aus heutiger Sicht fast kindisch wirkenden Funktionen selbst und die Rituale, die sich um sie herum entwickelten, zu gehen. Auch scheint es ihm weniger um das Zusammenfallen von gleichermaßen bedeutsamen wie austauschbaren Informationen zu gehen, wie in der Zusammenführung der einzelnen Fotografien zu einer Bildserie deutlich wird – und auch nicht darum, dass hier mit dem fotografischen Bild Informationen mit Halbzeitzeit produziert werden, auch wenn das Sujet selbst gerade das Gegenteil behauptet und Zeit überdauern möchte! Vielmehr legt Mayer mit dem Ausgraben dieser Bilder aus den Archiven nahe, Fotografien – oder andere Formen der Datensicherung – selbst als Zeitkapseln zu betrachten. Nicht nur, weil auf ihren Vorderseiten ein Augenblick vergangener Zeit und deren Geschichte konserviert ist – Geschichte, die wir erforschen und zu spekulativen Chroniken zusammenstellen können. Sondern auch und vor allem, weil die haptische Präsenz der Bilder selbst von einer vergangenen Zeit und spezifischen Handhabung zeugt: Ihr analoges Herstellungsverfahren spricht genauso davon, wie die durchökonomisierte Verwertungslogik, der sie im weiteren Gebrauch bis zu ihrer

Veröffentlichung im Tagesgeschäft der Medien unterzogen waren: Beide funktionieren heute so nicht mehr, sind Verfahren, die (weitgehend) verschwunden und längst durch neue Technologien ersetzt sind. *Putting in Time* von Christian Mayer liest sich daher nicht nur als Genese spezifischer kommunaler Ereignisse, sondern funktioniert vor allem als Metapher für das sowohl funktional wie auch in seinen Zuschreibungen und seinen medialen Erscheinungen sich stetig wandelnde fotografische Bild selbst: Zeit, mit ihr sichern zu wollen – dem Medium Fotografie a priori konstitutiv eingeschrieben – erweist sich in *Putting in Time* als prekäres Projekt.

Auch die Fotografien aus der Serie *Events Are Always Original* (2010) von Sabine Bitter & Helmut Weber zeigen, dass die Logiken der Verwertung durch die Bilder bereits hindurchgegangen sind. Die Bilder wurden dem Archiv der Simon Fraser University in Vancouver entnommen, sie entstanden nach einer Besetzung ihres Verwaltungsgebäudes durch eine Gruppe von 180 Studierenden im November 1968 und dokumentieren den Zustand des Gebäudes nach dessen Räumung. Der vorausgegangene politische Protest, schon gar nicht dessen Auswirkungen wie etwa ein verändertes Bildungssystem oder andere strukturelle Maßnahmen, wird mit den Bildern selbst nicht sichtbar. Die Fotografien geben darüber keine Auskunft. Der Protest existiert nur mehr in Behauptungen, die sich in zurückgelassenen Dokumenten oder verrücktem Mobiliar ausdrücken, die von der Verwaltung sorgfältig fotografisch dokumentiert und im Prozess ihrer Archivierung genauso sorgfältig beschriftet wurden, Auslassungen inklusive. Die jeweiligen Archivnummern als stärkstes sichtbares Zeichen neben den Bildern zeigen Formen der Konservierung an: Hier wird Zeit zusammengesoben. Das Ereignis ist heruntergebrochen auf ein fotografisches Dokument, dessen Bedeutung durch seine (Form der) Archivierung als eine

Art primäre Quelle festgeschrieben wird. Gleichermaßen bleiben die Fotografien trotz ihrer Funktion als Quellenmaterial äußerst spekulative Beweismittel: Denn diese können die Repräsentation nur verfehlen. Mit der Titelgebung *Events Are Always Original* (ein Zitat Henri Lefebvres) arbeiten die KünstlerInnen gewissermaßen gegen diese Verwertungslogik an, wie sie diese zugleich bestätigen: Mit ihr bestehen sie auf die Ereignishaftigkeit politischer Zusammenkünfte, die Prozesse gesellschaftlicher Veränderung anstoßen bzw. politisch wirksam werden. Die Fotografien, zumal diese Archivfotografien mit ihrem Anspruch auf Originalität und Quellenwissen, hingegen können weder das Ereignis selbst repräsentieren, noch dessen politische Auswirkungen, wenngleich die Bilder voller Spuren auf die Ereignisse sind.

Mit der im gleichen Jahr entstandenen Serie *Super Students* wie auch in *The Templeton Five Affair, March 1967* (beide 2010) arbeiten Bitter / Weber offensiv gegen die Repräsentationslogik des archivischen fotografischen Bildes an. Zeigen die Aufnahmen aus *Events Are Always Original* die zurückgelassenen Räume mit ihren verstreuten Spuren von Ereignissen, arbeiten Bitter / Weber in diesen nachfolgenden Serien mit Bildern von großen studentischen Zusammenkünften, Protestkundgebungen und Campusbesetzungen in universitären Zusammenhängen. Sie sind aus anderer Perspektive, von anderen Akteuren, mit anderen Interessen aufgenommen worden. Aus den monumental vergrößerten Originalfotografien schneiden die KünstlerInnen die Gruppe der Akteure wie in Scherenschnitten akkurat heraus: Dadurch erfahren sie als Menschen und Masse eine andere Kontur, eine neue Form der Sichtbarkeit. Die sie umgebenden Räume wurden dagegen aus dem fotografischen Bild herausgelöscht, an ihre Stelle treten fragile Umrisszeichnungen, die zwar einen Hinweis auf die modernen

Architekturen geben, in denen die Versammlungen stattgefunden haben, sie strukturieren aber mehr den Bildraum, als dass mit ihnen eine eigene Erzählung provoziert wird. Damit gelingt eine Akzentuierung hin auf die politische Aktion selbst, weg von der puren fotografischen Dokumentation. Bitter / Weber umgehen so das Dilemma, das diese fotografischen Dokumente begleitet, die gleichermaßen Menschenansammlungen dokumentieren wie auch eine die Szenerie dominierende Architektur. Stattdessen zielen sie mit dieser formal-ästhetischen Trennung darauf, dass die sozialen und politischen Aspekte, die sich in den utopischen Ausformulierungen moderner und modernistischer Architekturauffassungen wiederfinden, nicht an den Menschen vorbeikommen, für die diese Architekturen gemacht sind und die diese Architekturen beleben.

Bitter / Weber haben das Archivmaterial, das sie in universitären Kontexten gefunden haben, gerade in den letztgenannten beiden Serien, nicht nur stark vergrößert, sondern auch in dessen Erscheinung massiv eingegriffen, indem sie die Bilder selbst bearbeitet haben: um andere Kontexte der Wahrnehmung zu öffnen, um gegen Verfehlungen der Repräsentation im fotografischen Bild anzuarbeiten. Sie haben – um in der Diktion von Christian Mayer zu bleiben – die “Zeitkapseln” geöffnet, und die Konturen geschärft. Ihre Einschnitte in die Fotografien sind so auch als eine Form des Kommentars zur Krise des dokumentarischen Bildes zu sehen.

### Mit wissenschaftlichem Habitus gegen verfehlte Repräsentationen

Dass die Fotografie die Repräsentation verfehlt – in diesem Zwischenraum arbeitet auch Tatiana Lecomte in ihrer Arbeit *Die El-Alamein-Stellung – Eine Montage* (2012). Sie erhöht die Bedeutsamkeit des auf den hier gezeigten Fotografien Sichtbaren

und spannt neue Kontexte auf, in denen die Bilder zu lesen sind, indem sie für sie einen speziellen Rahmen inszeniert. Allein durch den Modus der Präsentation weisen wir den Bildern, die Tatiana Lecomte für *Die El-Alamein-Stellung* auswählt, Relevanz zu, wird ein Denkraum über sie geöffnet. Die Bilder an sich sind weitgehend ihren ursprünglichen Kontexten enthoben, wir müssen spekulieren, um Vorstellungen über das Gezeigte zu entwickeln und um Verknüpfungen der Aufnahmen untereinander herzustellen.

Der Strand von El-Alamein ist verbindendes Merkmal der Bilder zueinander. Fotografien einer Frau in erotisch bis pornografischen Posen, vermutlich in den 1960er Jahren aufgenommen in der Sonne des ägyptischen Mittelmeers, später in einer Mülltonne entsorgt und von Tatiana Lecomte dort gefunden, kombiniert die Künstlerin mit Bildern, die El-Alamein als Kriegsschauplatz nur wenige Jahre zuvor zeigen: Fotografien aus dem “Afrikafeldzug” von 1942 der deutsch-italienischen Panzerarmee, die dort von der britischen Armee zurückgedrängt wurde. Gegen die individuelle Unvorstellbarkeit des Krieges anzuarbeiten wird nicht einfacher mit der Vergegenwärtigung der Tatsache, dass dessen Schauplätze nicht exklusiv sind oder extraterritorial. Kriege werden auf öffentlichem Boden ausgetragen, auf dem anderes Leben auch stattfindet. Die Geschichte gewaltsamer Exzesse wird so ständig überschrieben durch Ereignisse, die so banal sein können wie der Strandbesuch eines Pärchens mit gewissen Obsessionen.

Diesen unlösbaren inneren Konflikt, dass Räumen Spuren von brutaler Geschichte eingeschrieben sind, die aber aus der alltäglichen Wahrnehmung herausfallen, weil die Orte selbst keine Hinweise mehr darauf geben, bearbeitet Tatiana Lecomte wie in vielen anderen ihrer Werke auch mit *Die El-Alamein-Stellung*: Durch die Kombination von erotisch-pornografischen Bildern einer Dame am Strand mit

Fotografien deutsch-italienischer Panzerdivisionen auf dem Vormarsch, verbunden allein durch den Ort El-Alamein, findet Tatiana Lecomte ein treffliches Bild für die Willfähigkeit und Obszönität des Krieges, der – so ist man angesichts der Bilder geneigt zu unterstellen – Ausdruck und Effekt vor allem von Männerfantasien ist. Lecomte öffnet diese Leseweise ohne moralischen Zeigefinger, sondern bietet sie ihren BetrachterInnen mit kühler, vordergründig verwissenschaftlichter Geste an. Das von ihr abfotografierte Material, durch Ausschnittsvergrößerungen formal zugespitzt, legt die Künstlerin auf grünes Leinen. Der Charakter von Archivmaterialien wird so unterstrichen. Dabei hält eine Hand jede einzelne Aufnahme an einer Ecke fest, eine formale Entscheidung, mit der sich die Künstlerin überdeutlich an eine/n BetrachterIn wendet: Hier wird etwas vorgeführt, eine Erzählung entspinnt sich. Diese Geste des Zeigens verlangt unsere Aufmerksamkeit und unser genaues Hinschauen. Das Überführen der Bilder in eine Diaprojektion schließlich unterstreicht diese Art der Vortragssituation. Anders als in historischen konzeptuellen Projekten also wird hier nicht eine vorher festgelegte, sich an logischen Parametern orientierende Ordnung vorgeführt, von deren Dokumentalität fotografische Bilder in solcherart Projekten zeugen. Im Gegenteil: Hier wird höchst subjektiv umgegangen mit Bildmaterialien, deren Quellen unterschiedlicher nicht sein könnten, und werden Verbindungen der Bilder untereinander einfach behauptet. Eine suggestive Wirkung entfaltet sich. Durch die Form der Zusammenführung der Bilder in einem vordergründig nüchtern-analysierenden Rahmen mit einem klaren Zeigegestus konzeptualisiert sich *Die El-Alamein-Stellung* sprichwörtlich, ohne dass die fotografischen Bilder selbst als die entscheidende Variable einer irgendwie logischen Deutung fungieren. Diese Aufgabe übernimmt hier das Setting der Arbeit selbst, *sie* arbeitet der

Deutung zu. Diese Form der Umkehrung von Ursache und Wirkung ist gerade aufschlussreich vor dem Hintergrund, dass die historische Konzeptkunst für ihre Projekte oftmals formale Lösungen mit wissenschaftlichem Gestus entwickelte, in denen die dokumentarische Aufnahme *die* zentrale Funktion übernahm. Tatiana Lecomte arbeitet mit diesem Moment, indem sie ihrem Projekt eine quasi verwissenschaftlichte Form gibt. Das fotografische Bild übernimmt hier zwar weiterhin die Rolle des beweisführenden Materials, diese billigen wir ihm indes ausschließlich aufgrund der Form der Inszenierung selbst zu.

### **Arbeiten gegen das Bezeichnen: Dem Raum keine Zeit, sondern einen Körper geben**

Die Projekte sowohl von Nicole Six & Paul Petritsch wie auch von Michael Höpfner sind Raumerkundungen gleichermaßen wie Körpererfahrungen. Sie arbeiten mit dem und gleichermaßen gegen das Phantasma der Moderne, die Welt zu vermessen und zu bezeichnen. Obwohl sie in ihren Arbeiten Raum gequert und Welt umrundet haben, gibt es in ihren Bildern kaum etwas zu sehen, nichts bietet sich zur Identifizierung oder gar Signifizierung an. Damit arbeiten sie gegen historische Formen eines imperialen Anspruchsdenkens, das sich mit der Eroberung des Fremden und der Aneignung des Exotischen verbindet. Außerdem unterlaufen sie, obwohl sie sich in ihren Arbeiten methodisch klar auf konzeptuelles Handeln beziehen, eines der wesentlichen Paradigmen der Konzeptkunst: Mit ihrem dokumentarischen Anspruch war die historische Konzeptkunst der 1960er Jahre einer ordnenden, aufzeigenden, Struktur gebenden Funktion verbunden. Aus ihren (fotografischen) “Vermessungen” hat die historische Konzeptkunst ihre politische Agenda bezogen und mit ihnen diese – oftmals empirisch motiviert – begründet. Solcherart Erwartungen werden mit den Projekten von Nicole Six & Paul Petritsch und Michael Höpfner

schnell zunichte gemacht. Statt Raum mit ihren Vermessungen aufzuspannen, geben sie den eigenen, körperlichen Erfahrungen Raum.

Michael Höpfners Fotoserien entstehen auf wochenlangen Wanderungen in Wüsten oder Steppenlandschaften, es ist eine Suche nach nicht näher festlegbaren (Un-)Orten. Das in seinem Titel auf die gleichnamige Erzählung von Joseph Conrad verweisende Projekt *Outpost of Progress* (Ein Vorposten des Fortschritts, 2010) entwickelte er bei einer achtwöchigen Wanderung am Chang Tang Plateau im Nordwesten Tibets. Die Wanderung war illegal, da Einzelreisende in diesen Regionen, die der Größe Westeuropas entsprechen, keinen Zutritt haben. Michael Höpfner begab sich dabei aber nicht nur in unberührte Naturlandschaften, sondern vor allem in ein Gebiet, das von sozialen Umbrüchen und landschaftlicher Zerstörung durchzogen ist. Seine schwarzweißen Aufnahmen zeigen unberührte Landschaften genauso wie den missbräuchlichen Umgang mit ihnen. Was die Bilder eint, ist dass sie sich einer Beschreibbarkeit jenseits von unermesslicher Ödnis entziehen. Es sind die scheinbar immer wieder identen Bilder von unwegsamem Gebiet, die Höpfner auf seiner Reise aufnimmt, durch Geröll verstellt, ohne durch es hindurchweisende Pfade zum Horizont mit seinen wechselnden Bergketten. Allein die Kontaktbögen, die er in Ausstellungen aufhängt, oder die Dias in langen Reihen, die auf Leuchttischen platziert sind, zeigen durch ihre Form an, dass Zeit vergangen ist und Raum gequert wurde.

Nicole Six & Paul Petritschs *Atlas*-Projekt aus den Jahren 2009 bis 2010 ist eine Reise um die Welt und bleibt doch immer am gleichen Punkt. Ausgangspunkt für ihre Arbeit ist die Internationale Meridian-Konferenz von 1884, die “den geografischen Beginn der Welt” (aus dem Preetext zur Ausstellung *ATLAS* in der Wiener Secession im Jahr 2010) markiert.

Auf ihr wurde der Nullmeridian festgelegt, eine Demonstration der Macht des britischen Empire, da der Nullmeridian durch das Royal Greenwich Observatory in London führt. Im Wissen um die Größe der Welt und ihre Einteilung in Zeitzonen wählten Six / Petritsch einen Ort, der am Nullmeridian gelegen ist – eine stillgelegte Rennstrecke in Spanien –, die den Anfangs- und Endpunkt ihrer 81-tägigen Reise um die Welt bildete. Gemeinsam umrundeten sie mit einem Moped diese Rennstrecke so lange – tausendfach –, bis ihr Kilometerstand einer Erdumrundung gleichkam. Es ist eine gleichermaßen illusionäre wie faktische Weltumrundung – ohne diese selbst zu sehen oder zu sehen zu geben. Vielmehr ging es den KünstlerInnen darum, die zurückgelegte Strecke und die Größe der Welt am eigenen Körper zu “erfahren”, ihre schiere Körperlichkeit und Raumtiefe.

Ihre Reise haben Six / Petritsch in einem Index mit Strichlisten der täglich gefahrenen Runden sowie mit den Kilometerständen spröde und nüchtern dokumentiert, zu ihm gehören 81 Fotografien, die 24-Stunden-Belichtungen der Rennstrecke zeigen. Die Bilder wirken gleichermaßen mystisch wie unspezifisch, die Weltumrunder selbst sind nicht im Bild, da der fotografische Apparat nicht einmal die Spuren ihrer hundertfachen Bilddurchquerung fixieren konnte: Auf ihren Mopeds waren sie gewissermaßen der Zeit der Aufnahme stets voraus. Obwohl Six / Petritsch als den Raum durchquerende Subjekte in den Bildern also faktisch anwesend sein müssen, sind sie auf ihnen selbst – genauso faktisch – nicht zu sehen. Sie können nicht als bildliche Zeugen für die Umrundung der Welt ausgemacht werden. Ihren “Körper” erhält die Weltumrundung erst durch die einfachen Strichlisten, sie sind Index und Spur der vergangenen Zeit und zurückgelegten Strecke, sie selbst markieren auch entgegen den Fotografien eine Anwesenheit von Körpern: Ihre zeichnerisch abstrakte

Form ist dichter dran am Realen und verleiht dem Projekt eine Art der Körperlichkeit, die genauer ist als das bildgebende Medium Fotografie, die auch in diesem Projekt voller Verfehlungen ihres Repräsentationsanspruchs bleibt.

Die fünf KünstlerInnen, die mit ihren Arbeiten in diesem Text zusammenkommen und Teil des Ausstellungsprojektes *Archives, Re-Assemblances, and Surveys* sind, eint nicht nur ihr kritisches und widersprüchliches Verhältnis zum Visuellen selbst, das sie Projekte entwickeln lässt, um der “Krise” des fotografischen Bildes habhaft zu werden bzw. um ihr zu einer (fotografischen) Form der Sichtbarkeit zu verhelfen. Sie sind gleichermaßen zeitgenössischem künstlerischem Arbeiten verpflichtet, das im Rahmen von aktuellen Archivierungs- und Weiterverarbeitungsdispositiven zu sehen ist, die nicht nur eine internationale und breite kulturelle Praxis darstellen, sondern innerhalb derer auch neue Formen konzeptuellen Arbeitens anzusiedeln sind. Hieraus erwächst nicht nur ein jeweils kritisch-reflexiver Umgang mit dem Medium Fotografie selbst; mit den Instrumentarien, die die Fotografie zur Verfügung stellt und die hier in besonderer Weise zur Anwendung kommen, entwickeln diese KünstlerInnen vor allem ihre jeweils politisch-kritischen Positionen: Sie helfen den Blick auf gesellschaftliche, visuell vermittelte Phänomene zu weiten und zu schärfen.