

Gegenwartsbezug wird im Zusammenhang dieser Publikation wiederholt relevant sein. Sie wird ebenfalls von Mark Godfrey in »The Artist as Historian« mit der Frage nach der historischen Repräsentation angesprochen sowie von Dieter Roelstraete im Kontext des von ihm ausgerufenen *historiographic turn* mit dem Aspekt der »Krise der Geschichte« (vgl. Godfrey 2007, S. 141; Roelstraete 2009a, S. 3). Auch Foster bespricht bereits die Möglichkeit einer »general crisis« (Foster 2004, S. 21) gesellschaftlicher Regelhaftigkeit und symbolischer Ordnungen von öffentlichen Archiven, die durch die »verdrehen« (»perverse«, ebd.) Ordnungen künstlerischer, »archivalischer« Verfahrensweisen überhaupt sichtbar sowie kritisierbar werden und das kulturelle Gedächtnis mit Formen der »Gegenerinnerung« (»counter-memory«, ebd., S. 4) konfrontieren. (vgl. ebd.) In der Folge möchte ich nun näher auf die Aspekte der Geschichtsbezogenheit von Gegenwartskunst eingehen, wie sie von Mark Godfrey und Dieter Roelstraete diskutiert werden.

DER GESCHICHTE VERSCHRIEBEN

Die Befragung des Verhältnisses von Erinnerung und Geschichte in der Gegenwartskunst war zwar schon in den 1970er Jahren im Zusammenhang spurensichernder Verfahrensweisen, wie sie von Günter Metken beschrieben wurden, von Bedeutung. Ihre Potenzialität innerhalb zeitgenössischer künstlerischer Praxis nahm jedoch seit den 1990er Jahren deutlich zu, insbesondere durch die Diskussion um die Inhalte des Archivs und dessen Konstruktionscharakter im Zusammenhang des von Hal Foster festgestellten *archival impulse*. Obwohl das Archiv als ein prominentes Medium der Geschichtsbildung begriffen werden kann, stellen neben der Archivarbeit auch andere kulturelle Praktiken historische Narrative her, wenn sich historische Erfahrung beispielsweise durch die selektiven Verfahren von Berichten durch Zeitzeug*innen oder durch populäre Medien vermittelt, die ihre jeweils eigene Perspektivität mit sich bringen. Mark Godfrey geht in seinem Aufsatz »The Artist as Historian« (2007) über den von Foster diskutierten künstlerischen Umgang mit dem Archiv hinaus:¹⁷

17 Zur Unterscheidung von Hal Fosters und Mark Godfreys Ansatz schreibt Godfrey folgende Bemerkung: »Foster's notion of an archival impulse has much in common with the subject of my essay, but there are important differences. Though he writes that »archival artists seek to make historical information, often

lost or displaced, physically present« [...], his concept of »archival« practice is not restricted exclusively to artists concerned with historical representation. [...] My examples are all of art works specifically concerned with history.« (Godfrey 2007, S. 143)

»Fast-forward from 1979 to the present, however, and historical research and representation appear central to contemporary art. There are an increasing number of artists whose practice starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of inquiry leading to another). These varied research processes lead to works that invite viewers to think about the past; to make connections between events, characters, and objects, to join together to memory; and to reconsider the ways in which the past is represented in the wider culture.« (Godfrey 2007, S. 142–143)

So bezieht sich Godfrey dezidiert auf den Stellenwert von Geschichte und auf Fragen nach ihrer Repräsentation, »the way in which such events have formerly been narrated or indeed ignored in received historical writing« (ebd., S. 149), die er später in einer Überblicksdarstellung nach unterschiedlichen künstlerischen Arbeitsweisen auffächert. Als zwei historische Beispiele künstlerischer Bezugnahme auf zeithistorische Ereignisse und die Thematisierung von damit verbundenen geschichtsbildenden Mechanismen führt er die Serien von Gerhard Richter *18. Oktober 1977* (1988) und von On Kawara *Today* (1966–) an (vgl. ebd., S. 141–142).¹⁸ Beide Künstler beschäftigen sich mit der Frage der Mediatisierung von historischen Ereignissen und problematisieren deren konventionelle Repräsentation in den Massenmedien. Richter fokussiert die fotografische Berichterstattung über den kollektiven Selbstmord der Baader-Meinhof-Gruppe im Stuttgarter Gefängnis in der sogenannten Todesnacht von Stammheim. Seine Malerei neutralisiert den Bildinhalt durch eine schlichte Schwarz-Weiß-Schattierung und weist somit nicht die der Historienmalerei häufig zugesprochenen Kennzeichen einer ahistorischen Verdichtung und absichtsvollen Verklärung von geschichtlichen Ereignissen auf. Die Schwierigkeiten des gemeinschaftlichen Erinnerns werden von Kawara mit seiner konzeptuellen Serie einfarbiger Bilder mit der weißen Aufschrift des Datums, an dem das Bild entstanden ist, adressiert. So unterziehen die beiden Künstler die Mediatisierung jüngster Ereignisse einer kritischen Betrachtung. Ihre Beschäftigung und der zeitliche Horizont ihrer Bezugnahme auf historische Kontexte lässt sich auch mit Metkens Perspektive in Verbindung bringen, die wie Godfrey auf das künstlerische Adressieren gesellschaftlich wirksamer Mechanismen des Vergessens und Verdrängens eingeht.

18 Vgl. auch die Beschäftigung von Kai-Uwe Hemken (1996) oder Benjamin Buchloh (1989; 1999) mit Gerhard Richters Serie, ebenso wie die Beschäftigung

von Jeff Wall (1996) mit On Kawaras Serie, die in eine ähnliche Richtung weisen.

Godfrey konzentriert sich in seinen Ausführungen in der Folge vor allem auf filmische und fotografische Arbeiten und die Frage, wie sie die narrativen Konventionen von Geschichtsschreibung befragen. Der Ausgangspunkt der von ihm besprochenen künstlerischen Praktiken ist es, nicht nur in der Vergangenheit zu suchen, sondern – wie z. B. in den von Godfrey detailliert behandelten multimedialen Arbeiten von Matthew Buckingham – vor allem Auslassungen in der Geschichtsschreibung kritisch zu betrachten und »revisionistische« (»revisionist«, ebd., S. 149)¹⁹ Narrative herzustellen. (vgl. ebd.) Die Praktiken zeitgenössischer Kunst im vielgestaltigen Feld historischer Repräsentation unterteilt Godfrey, auf einzelne Arbeiten verweisend, in sieben verschiedene Tendenzen: Als Erstes führt er künstlerische Filme auf, die Orte porträtieren, welche von bestimmten vergangenen, vor allem tragischen Ereignissen in der Geschichte wie Tod, Mord oder Krieg geprägt sind (z. B. Zarina Bhimji, Tacita Dean, Steve McQueen). Als weitere Tendenz bezieht er sich auf künstlerische Arbeiten, in denen gefundenes Archivmaterial in Form von Fotografien oder Filmen sorgfältig auf die darin aufgezeichneten Geschichten untersucht wird, während diese Arbeiten zugleich die Fehlbarkeit des Archivs thematisieren, ebenso wie die letztliche Unergründlichkeit des entdeckten (Bild-)Materials (z. B. Santu Mofokeng, Fiona Tan). Eine andere Tendenz stellen Arbeiten von Künstler*innen dar, die Berührungspunkte der eigenen Biografie mit Geschichte herstellen und persönliche Narrative in die Arbeiten integrieren (z. B. Fiona Tan, Laura Horelli, Anri Sala). Godfrey merkt an, dass vor allem Künstler*innen, die im Kontext US-amerikanischer Kultur arbeiten, die Hollywood'sche Repräsentation von Vergangenheit und ihre Fiktionalisierung von Geschichte kritisieren (z. B. Omer Fast). In anderen Arbeiten hingegen greifen Künstler*innen zu fiktionalen Mitteln, um zu einer Einschätzung der Vergangenheit zu gelangen (z. B. Walid Raad/The Atlas Group). Eine weitere von Godfrey erwähnte Praxis bezieht sich auf performative Arbeiten, die die Geschichte von Orten behandeln und in Form von Reenactments bzw. aneignender Mimikry wiederaufführen (z. B. Jeremy Deller, Francis Alÿs). Neben diesen Tendenzen führt Godfrey zusätzlich Künstler*innen auf, die explizit Kunstgeschichtsbezüge zu künstlerischen Arbeiten auf tun (z. B. Renée Green, Sam Durant, Pierre Hyghes, Dave Muller, Matthew Antezzo, Jonathan Monk), wie z. B. zu Gordon Matta Clarks *Conical Intersect* (1975), Ed Ruschas Fotobüchern (1960er Jahre) und Sol LeWitts *Incomplete Open Cubes* (1974). (vgl. ebd., S. 143–148)

19 Im Gegensatz zum deutschsprachigen Gebrauch wird der Revisionismus-Begriff im englischsprachigen Raum für Geschichtsumdeutung verwendet und weniger mit Geschichtsleugnung oder -fälschung assoziiert (vgl. Academic 2021).

Siehe Kapitel: »Vision« und »Re-Vision« – eine begriffliche Verortung und Abgrenzung, S. 74 ff.

Mit seinen Beobachtungen, die sich vor allem auf die naturalisierenden Prozesse von Geschichte, auf ihre Gemachtheit, Verbreitung und Rezeption beziehen, legt Godfrey eine anschauliche Betrachtung für eine geschichtsbezogene Betätigung in der Kunst vor. Zwar mag Godfreys ›als‹-Formel in »The Artist as Historian«, welche die künstlerische Profession mit derjenigen von Historiker*innen gleichzusetzen sucht, die auktoriale Rolle von Künstler*innen im Produktionsprozess von historischem Wissen bekräftigen, doch hält Susanne Leeb Godfreys Bezeichnung auch für irreführend. Sie argumentiert, dass »die meisten Künstler/innen, die sich mit Geschichte befassen, weniger an einer verbindlichen Erzählung interessiert [sind], wie sie noch immer als vornehmliches Ziel von Historiker/innen firmiert, als an deren Unterminierung.« (Leeb 2009, S. 29)

Dieter Roelstraete setzt thematisch im Spannungsfeld zwischen Fosters »An Archival Impulse« (2004) und Godfreys »The Artist as Historian« (2007) an und bringt erneut den Begriff der Archäologie in die Diskussion ein. Dabei trägt er in seinen 2009 erschienenen Aufsätzen »The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art« sowie »Wessen ›Ende der Geschichte‹?« und in der 2013/2014 von ihm im Museum of Contemporary Art Chicago kuratierten Ausstellung *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* einerseits Fosters Beobachtung weiter, dass zahlreiche zeitgenössische Künstler*innen bemüht seien, mit ›archivalischer‹ Praxis historische Informationen zugänglich zu machen.²⁰ Andererseits thematisiert er, wie bereits durch Godfrey angesprochen, die künstlerische Befragung repräsentativer Strukturen und Mechanismen von Geschichte und ihre Betätigung an einer anders lautenden Geschichte, die fixierenden Narrativen entgegenarbeitet (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3, 7). Mit Praktiken des Storytelling und vor allem »history-telling« (ebd., S. 1) hinterfragen Künstler*innen Geschichte als eine monolithische Einheit und fügen den Narrativen dominanter Geschichtsschreibung andere Erzählungen hinzu. Des Weiteren nehmen sie mit ihrem retrospektiven Blick eine kritische Verortung in der Zeitgenoss*innenschaft vor bzw. setzen »a sign of standing in one's own time« (Roelstraete 2013a, S. 21).

Roelstraete führt zur historischen Bezüglichkeit künstlerischer Arbeiten Folgendes aus: »[...] art finds itself *looking* back, both at its own past [...], and at ›the‹ past in general.« (Roelstraete 2009b, S. 1, Hervorh. im Orig.) Dabei beschäftigen sich auf diese Art arbeitende Künstler*innen »with the castaways and the downrodden, the abandoned and the deserted, those forgotten or otherwise left behind by mainstream history; they look at the overlooked and conjure the voices

20 Dieter Roelstraete führt in seiner Publikation zur Ausstellung Beispiele von über 50 Künstler*innen auf (vgl. Roelstraete 2013a, S. 20).

of the stifled and the unheard« (Roelstraete 2013a, S. 29). Dieses ausgeprägte historische Bewusstsein und das Bedürfnis bestimmter Künstler*innen, durch die Konsultation von Archiven und historischen Sammlungen mit einer Praxis des ›Wieder‹ bzw. ›Re‹ zu einer Wiederholung, Wiederaufnahme bzw. (Re-)Konstruktion, von Geschichte(n) beizutragen, bescheinige ihre Beteiligung an historischer Wissensproduktion, welche gemäß Roelstraete ein qualitativ neues, kritisches Niveau erreicht habe (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3). Einen Grund für ein gestiegenes Geschichtsbewusstsein in der Kunst führt er mit hin auf die Akademisierung der Kunstausbildung und das relativ junge Feld der *artistic research* zurück. Er bezeichnet die *artistic research* als eine nahezu ›magische Formel‹ (vgl. ebd.), mit der die Anforderungen an Künstler*innen nach kunsthistorischer und breiter theoretischer Belesenheit gestiegen sei. Diese Entwicklung sieht er eng mit aktuellen Informations- und Wissensökonomien verzahnt, derer sich das Feld der Kunst annehme und sie sich aneigne. Jene ›Rekonfiguration‹ (vgl. Roelstraete 2013a, S. 21) der Kunst, wie Roelstraete sie bezeichnet, als eine Form der Forschung und die Rolle von Künstler*innen als Wissensproduzent*innen in heutigen Wissensökonomien, die ein solches Verständnis zur Folge hat, vollziehe sich häufig in Archiven, welche Roelstraete als Orte der Bewahrung und der Verbreitung von Wissen versteht und aus denen Bruchstücke des Nicht-Wissbaren hervorgeholt werden könnten. (vgl. Roelstraete 2009b, S. 3; Roelstraete 2013a, S. 19–21) Roelstraetes Urteil zu *artistic research* fällt knapp aus. Auch bleibt von ihm unkommentiert, dass das Feld der künstlerischen Forschung seit einigen Jahren intensiv diskutiert wird und inzwischen eine differenzierte Diskursivierung erfahren hat, die er unberücksichtigt lässt.²¹ So nimmt beispielsweise Kathrin Busch in ihrer Publikation *Anderes Wissen* (2016a), im Vergleich zu Roelstraetes verkürzter Darstellung, eine differenzierte Position entgegen einer vorschnellen Vereinfachung dieses Diskursfeldes ein und sucht die epistemischen Verschiebungsprozesse historisch zu lesen:

»Die heutigen bisweilen heftigen Auseinandersetzungen um künstlerische Forschung sind Symptom einer grundlegenden Verschiebung, durch die sich das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft neu figuriert und die wesentlich weiter reicht als die rezenten Debatten über künstlerische Promotionen. Die Subsumption künstlerischen Wissens

21 Vgl. allein im deutschsprachigen Raum die vielstimmigen Publikationen zu künstlerischer Forschung von Kathrin Busch (2016a), Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Anton Rey, Christoph Schenker und

Germán Toro Pérez (2015), Dieter Mersch (2015), Sibylle Peters (2013), Corinna Caduff, Fiona Siegenthaler und Tan Wälchli (2010), Elke Bippus (2009) u. a.

unter den Forschungsbegriff verstellt daher den Blick auf die Brüche, Verlagerungen und Neuverteilungen im Feld der Episteme, deren Spuren man bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen kann.« (Busch 2016b)

Im weiteren Verlauf seiner Beschäftigung nimmt Roelstraete eine Verschiebung der Godfrey'schen Betrachtung vor:

»Als Reaktion auf Godfreys wegweisenden Aufsatz möchte ich ergänzen, dass die Arbeit des *Historikers* nicht notwendigerweise mit der des *Historiografen* zusammenfällt, eine Bezeichnung, die präziser im Hinblick auf die [...] zeitgenössischen Kunstpraktiken erscheint. Der »grafische« Akt des Schreibens (oder, weiter gefasst, des *Erzählens*), sorgt hier für eine wesentliche Unterscheidung.« (Roelstraete 2009c, S. 83, Hervorh. im Orig.)

Geht es Godfrey mit seiner »als«-Formel in »The Artist as Historian« um eine transdisziplinäre Übertragung historischer Methoden auf den Bereich der Ästhetik, so bevorzugt Roelstraete die Bezeichnung der Historiografie, die er in einem späteren Text nochmals näher ausführt:

»My preference for naming the artist a *historiographer* rather than a *historian* is related to the centrality of *writing* (or, more broadly, *narrating*) in the art practice [...]; one could also think of these practices' relationship to the act of *chronicling* – the production of texts as much as images, or the production of imagery conceived as text.« (Roelstraete 2013a, S. 20, Hervorh. im Orig.)

So subsumiert er die von ihm erwähnten künstlerischen Praktiken kurzerhand zu einem *historiographic turn* (vgl. Roelstraete 2009b, S. 5), legt sein Verständnis von einer historiografischen Praxis jedoch nur skizzenhaft aus, indem er sie als »a teeming, unruly methodological complex that includes archival research, the document, the act of excavating and unearthing (literally so in *faux*-archaeological digs), the historical account, the memorial, reconstructions and reenactments, the testimony« (Roelstraete 2013a, S. 21, Hervorh. im Orig.) beschreibt.

Im gleichen Jahr wie seine 2009 publizierten Texte führt Roelstraete den *historiographic turn* in der zeitgenössischen Kunst sogar programmatisch im Titel eines weiteren Aufsatzes, »After the Historiographic Turn: Current Findings« (2009). Folgt man hingegen der Definition des Historikers Massimo Mastrogregori im Sammelband *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*, so meint Historiografie »die Erzählung von

Tatsachen, die sich wirklich ereignet haben und nach einer Methode überprüft und interpretiert wurden (der historischen Methode)« (Mastrogregori 2010, S. 98). Damit stellt sie eine Aktivität dar, die »das Schreiben von wirklich geschehenen, methodisch rekonstruierten Tatsachen« (ebd.) perspektiviert. So möchte ich an dieser Stelle – insbesondere auch vor dem Hintergrund von Susanne Leeb's zuletzt zitierter, kritischer Beobachtung im Zusammenhang von Godfreys »als«-Formel, nämlich dass es sich bei künstlerischen Praktiken, die Geschichte adressieren, nicht zwingend um eine Suche nach Formen der Verbindlichkeit handelt – Roelstraetes Ausrufung eines *turns* als eine zu große und zugleich selbstreferentielle Geste bewerten. Auch wenn es eine auffallende Aktivität bestimmter Gegenwartskünstler*innen gibt, die narrative Konventionen von Geschichtsschreibung infrage zu stellen und sich den ethischen Herausforderungen von Zeitgenoss*innenschaft zuzuwenden, so stellt diese Aktivität vielmehr eine Tendenz im zeitgenössischen Kunstfeld dar denn eine übergreifende Wende.²² Eine von Roelstraete behauptete künstlerische Hinwendung zur Historiografie als umfassendes Phänomen kann zum einen nicht für das gesamte Feld der zeitgenössischen Kunstproduktion geltend gemacht werden, hierzu ist sie viel zu divers und nicht gleichermaßen kritisch orientiert. Zum anderen erachte ich es für ergiebiger, anders perspektivierte Fragen zu stellen, anstatt solcherart »als«-Formeln, wie sie von Godfrey und Roelstraete heraufbeschworen wurden, zu proklamieren. Solche Perspektiven könnten sich eher den konkreten Praktiken künstlerischer Transformation historischer bzw. historiografischer Operationen zuwenden und damit der Frage nachgehen, wie sich diese Praktiken z. B. durch die Herstellung von Zeug*innenschaft, durch die Suche in Archiven oder die Arbeit mit Fundsachen im Einzelnen auszeichnen. Denn zu wenig stark wird – weder bei Godfrey noch bei Roelstraete – in der »als«-Formel ein subversives Potenzial einer wissenschaftlichen Mimikry herausgestellt, die in diesem Zusammenhang interessant wäre und gerade in appropriierenden Verfahren eine verunsichernde Wirkung auf ein autoritäres Diskursfeld wie dasjenige um die Geschichte bzw. Historiografie sowie auf deren epistemische Machtverhältnisse haben könnte.

Nichtsdestotrotz liefert Roelstraete in seinen Texten aufschlussreiche Gedanken eines generativen Moments. So sieht er beispielsweise einen weiteren Grund für geschichtsbezogene künstlerische Aktivitäten in der aktuellen »Krise der Geschichte« (vgl. Roelstraete

22 Folgende Ausstellungen bzw. Projekte, die diese Tendenz widerspiegeln, können beispielhaft angeführt werden: Die documenta 14, *Learning from Athens* (2017), in Kassel und Athen, *100 Jahre Gegenwart* (2015–2018) im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, die 10. Berlin Biennale, *We don't need another hero* (2018) oder *Former West* (2008–2014) von BAK – basis voor actuele kunst in Utrecht.

2013a, S. 31) – sowohl als einer wissenschaftlichen Disziplin als auch als Grundlage zeitgenössischer Kultur –, welche er unter anderem darauf zurückführt, dass Historiografie aus extrem vielfältigen Perspektiven betrieben wird (»there is plenty of historiography out there«, Roelstraete 2009b, S. 3, Hervorh. im Orig.). Insbesondere bemerkt er diese Krise in der alltäglichen Auslagerung von Erinnerungsarbeit in Datenbanken von Computern, Online-Nachschlagewerken und Suchmaschinen. Kunst kann hierbei anhaltenden Prozessen des Vergessens entgegenwirken, so Roelstraete. Hierbei bezieht er sich auf eine Zeitenwende, die durch das Ende des Kalten Krieges sowie die Öffnung des Eisernen Vorhangs eingeläutet wurde und – gefolgt vom Fall der Berliner Mauer 1989 – den Kollaps kommunistischer Regierungen in Zentral- und Osteuropa nach sich zog. Diese einschneidenden historischen Ereignisse mit globalen Auswirkungen auf weltpolitische Machtverhältnisse sind gemäß Roelstraete Ursachen, die zu einer stärkeren historiografischen Betätigung in der zeitgenössischen Kunst geführt haben. (vgl. Roelstraete 2013a, S. 31–33) Dieser historische Wendepunkt wird auch von verschiedenen anderen Theoretiker*innen als Betätigungsfeld in der (zeitgenössischen) Kunst angeführt und hatte politische, ökonomische, soziale, kulturelle und räumliche Veränderungen in weiten Teilen Europas und darüber hinaus zur Folge (vgl. Moser 2011, S. 9; Pultz Moslund/Ring Petersen/Schramm 2015, S. 2; Osborne 2013, S. 20).

Ein anderes einschneidendes Ereignis zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellen die Terroranschläge vom 11. September 2001 in New York und ihre mediale Omnipräsenz dar. Der sich daran anschließende, vom damaligen US-Präsidenten George W. Bush verkündete *war on terror* hatte, so Roelstraete, im künstlerischen Feld den Effekt, andere Dokumente, Repräsentationen und Zeugnisse »entgegen« (»counter-«, Roelstraete 2013a, S. 39) setzen zu wollen. Roelstraete verwendet das Präfix »counter-«, um künstlerische »Gegenartikulationen« zu beschreiben, die im Vergleich zu den in den historischen Hauptkanälen wenig differenzierten medialen Repräsentationen andere Annäherungen an diese Welterfahrungen ermöglichen. Mit dem Präfix bringt er etwas zur Sprache, das bereits bei Foster mit der Formulierung *counter-memory* (Foster 2004, S. 4) als eine Ästhetik des *détournement* (Foster 2004, S. 7) von historischen Informationen auftaucht. Dazu kann in einem erweiterten Sinn das von der Kulturwissenschaftlerin Svetlana Boym ausgeführte Konzept der *countermemory* in Beziehung gesetzt werden. In ihrer Publikation *The Future of Nostalgia* (2001) beschreibt sie mit dem Begriff der »Gegenerinnerung« die Bedeutung von Anspielungen und Witzen in den 1960er und 1970er Jahren für das intellektuelle Leben in Zentral- und vor allem Osteuropa und wie mit diesen Techniken historische Ereignisse gerade nicht explizit, sondern in Andeutungen und zwischen den Zeilen angesprochen und transformiert wurden:

»Countermemory was for the most part an oral memory transmitted between close friends and family members and spread to the wider society through unofficial networks. The alternative vision of the past, present and future was rarely discussed explicitly; rather it was communicated through half words, jokes and doublespeak. It could have been an anecdote about Brezhnev and Brigitte Bardot, a samizdat edition of *Gulag* or Nabakov's *Lolita* or a family photograph that might include an uncle or aunt who vanished in Stalin's camps that enforced an alternative version of historical events. Often countermemory resided in finding blemishes in the official narrative of history or even in one's own life. [...] Countermemory was not merely a collection of alternative facts and texts but also an alternative way of reading by using ambiguity, irony, doublespeak, private intonation that challenged official bureaucratic and political discourse.« (Boym 2001, S. 61–62, Hervorh. im Orig.)

Boym folgend kann »Gegenerinnerung« im Zusammenhang künstlerischer Praxis als ein Konzept der Umleitung bzw. Verkehrung bekannter, durch Tradierung festgeschriebener Narrative begriffen werden, die sich durch andere Praktiken und Formen der Artikulation und Bildproduktion sichtbar macht. So beleuchtet »Gegenerinnerung« einen Gegenstand abweichend von bestehenden Konventionen und kann so zu einer Verschiebung von Betrachtungen und Wahrnehmungen beitragen.

Das von Godfrey adressierte Verhältnis des*r Künstler*in als Historiker*in bzw. bei Roelstraete als Historiograf*in möchte ich abschließend und im Hinblick auf das folgende Teilkapitel nicht nur auf die künstlerische Fokussierung von Gegenständen der Geschichte und auf einen damit verbundenen Versuch, eine Deckungsgleichheit mit der Praxis von Historiker*innen und/oder Historiograf*innen herzustellen, bezogen wissen, sondern insbesondere auf diejenige Frage ausgeweitet denken, wie mithilfe ästhetischer Praktiken neue Möglichkeiten einer historisch relevanten Forschung gefunden und verfolgt werden können.