

Die Diskussion über künstlerische Arbeiten, die in kunsttheoretischen und kuratorischen Kontexten seit den 1970er Jahren unter den Stichworten Spur, Archäologie, Archiv und Geschichte stattgefunden hat und auf die ich in der Folge näher eingehe, bietet die Grundlage für eine Vertiefung und Erweiterung der für diese Publikation zentralen Frage nach den Möglichkeiten von Kunst, zu einer Verschiebung von Geschichte(n) beizutragen. Es wird in diesem Zusammenhang zu fragen sein, mit welchen spezifischen ästhetischen Praktiken solche Arbeiten zu einer multiperspektivischen Auffächerung von Betrachtungsweisen auf geschichtliche Themen beitragen.

Kunst kann, so meine These, zu einer differenzierenden Erfahrbarkeit partikularer Sichtweisen und zu kontextverorteten Aufmerksamkeiten beitragen. Sie ist imstande, durch bestimmte ästhetische Praktiken und mediale Grenzgänge auf ganz unterschiedliche Weise Geschichte(n) zu erkunden, eingeübte Wahrnehmungsweisen zu verhandeln und damit zu neuen Formen historiografischer Wissensbildung beizutragen. Die nachfolgende Betrachtung beschäftigt sich mit verschiedenen Ansätzen, die zu einer Differenzierung künstlerischer Verfahren mit spurensicherndem, archiv- und/oder geschichtsbezogenem Impetus beigetragen haben. Nicht selten haben in einer solchen Kunstproduktion konkrete materiale Bezugspunkte ein generatives Moment, wie es auch in den später behandelten Arbeiten von Hiwa K und Petrit Halilaj der Fall ist. Ich werde in der Folge einige Diskursstränge erörtern, an die sich die künstlerischen Verfahrensweisen und Denkmodelle der *Re-Visioning Histories* anschließen und diese erweitern. Im Besonderen möchte ich mich im ersten Teilkapitel zunächst mit den Aspekten der vom Kunsthistoriker und Kurator Günter Metken aufgebrachten ›Spurensicherung‹ (vgl. Metken 1977) als einer Art und Weise des künstlerischen Entbergens und Festhaltens von Spuren der Vergangenheit beschäftigen, wie sie in den 1970er Jahren im deutschsprachigen Raum diskutiert wurde. Deren erweiterte Lesart werde ich in der Folge bezogen auf Fragen des archäologischen Blicks in der Gegenwartskunst betrachten, wie er durch Lambert Schneider, Knut Ebeling und Cornelius Holtorf in der Jahrtausendwende untersucht wurde. Daran anknüpfend geht es mir um den Stellenwert von archivbezogenen Praktiken für die Gegenwartskunst, wie sie mit dem *archival impulse* (vgl. Foster 2004) vom Kunsthistoriker und -kritiker Hal Foster in den 2000er Jahren aufgebracht wurden und unter der erweiterten Formel *artist as historian* (vgl. Godfrey 2007) vom Kunsthistoriker und Kurator Mark Godfrey diskutiert wurden. Diesen Beschäftigungen füge ich den in der Gegenwartskunst vom Kunstkritiker und Kurator Dieter Roelstraete proklamierten *historiographic turn* (vgl. Roelstraete 2009a; 2009b) an, welchen ich kritisch befrage und dem gegenüber ich schließlich ein Verständnis von Geschichtsbezogenheit in der Gegenwartskunst starkzumachen

beabsichtige, welches sich dem von Susanne Leeb formulierten »historisch Imaginären« (Leeb 2009, S. 40) bzw. dem »Möglichkeitssinn« (ebd., S. 33; vgl. auch Musil 1930, S. 20) von Geschichte anschließt und Geschichte als erweiterbares Gebilde begreift.¹

SPURENSICHERUNG ALS KÜNSTLERISCHES VERFAHREN

Im Bereich der zeitgenössischen Kunst haben spurensichernde Verfahrensweisen seit den 1970er Jahren eine vermehrte theoretische Verhandlung erfahren. In diesem Kontext wurde die Bezeichnung »Spurensicherung« im deutschsprachigen Raum mit der Gruppenausstellung *Spurensicherung – Archäologie und Erinnerung* (1974) bedeutsam. Die Ausstellung wurde von Günter Metken und Uwe M. Schneede im Kunstverein Hamburg co-kuratiert und versammelte die zeitgenössischen Künstler*innen Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brod-wolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier, in deren Arbeiten die beiden Kuratoren archäologische und ethnologische Bezugspunkte ausmachten (vgl. Kunstverein Hamburg 1974).² Metken stellte für die Kunst der frühen 1970er Jahre fest, dass diese bei ihrer Spurensuche insbesondere »nach innen« (Metken 1977, S. 11) gerichtet sei – im Vergleich zu einer in den 1960er Jahren überwiegend »nach

1 Neben den genannten kunsttheoretischen und kuratorischen Referenzen können in diesem Zusammenhang einige weitere Bestrebungen angeführt werden, die an dieser Stelle jedoch ausgeklammert bleiben, wie z. B. die zweiteilige Ausgabe von Kunstforum mit den Titeln *Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I* (1994) und *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II* (1994), die Ausstellungen *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung* (1997) im Haus der Kunst, München (vgl. Schaffner/Winzen 1997) und *Archiv X – Ermittlungen in der Gegenwartskunst* (1998) im O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Linz (vgl. O.K. Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich 1998) oder auch das Forschungsprojekt *Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten* (2002–2004) an der Humboldt Universität Berlin (vgl. URL: <http://www.archive-der-vergangenheit.de>, Stand: 7.6.2023) ebenso wie die Publikation *Figuring It Out, What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2003)

(vgl. Renfrew 2003) sowie die jüngeren Ausstellungen *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) im International Center of Photography, New York (vgl. Enwezor 2008), *Goldene Zeiten* (2010) im Haus der Kunst, München (vgl. URL: <https://hausderkunst.de/ausstellungen/goldene-zeiten-teil-1-steven-claydon-diango-hernandez-mai-thu-perret-teil-2-sung-hwan-kim>, Stand: 7.6.2023), *Arkhaiologia. Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* (2011) im Centre PasquArt, Biel (vgl. Denaro/Centre PasquArt 2011) oder *The Way of the Shovel* (2013–2014) im Museum of Contemporary Art Chicago (vgl. Roelstraete 2013b), ebenso wie die Antrittsvorlesung von Susanne Leeb an der Leuphana Universität Lüneburg zum Thema »Die Archäologie der Kunst der Gegenwart« (vgl. Pressemitteilung Leuphana Universität Lüneburg 2016).

2 Die Ausstellung wanderte anschließend in die Städtische Galerie im Lenbachhaus München weiter (vgl. Metken 1996, S. 9).