

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).

außen« (ebd.) gewandten Kunst des »Pop-Jahrzehnts« (ebd.). Einen Grund dafür sieht er in der desillusionierten Stimmung über das Abflachen der Aufbruchsbewegung von 1968 oder auch im Unbehagen mit den gesellschaftlich wirksamen Mechanismen des Vergessens und Verdrängens der Schrecken des Zweiten Weltkriegs in der Nachkriegszeit. Nach Metken bezieht sich Spurensicherung auf die Praxis von um 1940–45 geborenen Künstler*innen in hochindustrialisierten Gebieten wie Europa, Amerika und Japan, die »am stärksten von Amnesie bedroht« (ebd., S. 17) seien. So wurden gemäß Metken von den unter der Spurensicherung versammelten Künstler*innen neue »Kulturtechniken« (Metken 1996, S. 12) entwickelt, die ähnliche Impulse markieren und im Aufsuchen von Marginalien, Winzigkeiten und Fragmenten des Alltags bzw. »[k]aschiert hinter ärmlichen Spuren wie Putzbrocken, Kieseln, Federn, Spielzeugteilen, Unkraut, Scherben« (ebd.) größere gesellschaftliche Tiefenschichten freizulegen suchen. (vgl. Metken 1977, S. 11, 19; Metken 1996, S. 12) Deren künstlerische Zugänge äußern sich in archäologie- bzw. archivnahen Verfahren:

»Man gräbt aus, legt Inventare und Bestände an, die klassifiziert, etikettiert und durchfotografiert werden. Die Aufbereitung des Materials orientiert sich an Herbarien, Schaukästen und -tafeln, unter betonter Auslassung der Kunstsammlung; der [...] Hang zum Archiv schlägt durch.« (Metken 1977, S. 12)

Die Bezeichnung Spurensicherung, die mit einer Praxis der Kriminalistik korrespondiert und auch in der Archäologie angewendet wird,³ erfuhr gemäß einer späteren Selbsteinschätzung von Metken eine schnelle Verbreitung: »Bald war *Spurensicherung* in aller Munde.« (Metken 1996, S. 13, Hervorh. im Orig.) Wie rege dieser Begriff tatsächlich innerhalb des Kunstkontextes verwendet wurde, lässt sich nur schwer nachzeichnen. Jedoch legt eine Ausstellungsbesprechung im Magazin *Der Spiegel* ein ausschnitthaftes Bild von dieser künstlerischen Tendenz ab, wenn hier von einer »neue[n] Kunst-Disziplin« (o.V in *Der Spiegel* 1974, S. 120), die um sich greife, die Rede ist. Dabei klingt der im *Spiegel* formulierte Anspruch, dass es sich bei der Spurensicherung bereits um eine Kunstrichtung handle, nach einer

3 Cornelius Holtorf formuliert für die Wissenschaft der Archäologie, welche bestrebt ist, einer Vergangenheit auf die Spur zu kommen, eine Ähnlichkeit zum Vorgehen der Spurensicherung im Bereich der Kriminalistik, in der mit der Spurensicherung eine Tätigkeit gemeint ist, bei der kriminalistisch relevante Spuren gesichert werden. Holtorf stellt fest,

dass es sich sowohl die Kriminalistik als auch die Archäologie zum Ziel machen, auf der Basis einer konkreten Indizienlage Vorgänge, welche sich in einer vergangenen Zeit ereignet haben, zu rekonstruieren bzw. aufzudecken und dadurch Lebensumstände und Tatsachen verständlich zu machen (vgl. Holtorf 2004, S. 306).

etwas eigentümlichen kategorialen Einfassung, waren die Arbeiten der Ausstellung, wenn man den einzelnen Arbeiten gerecht werden will, nämlich durchaus von vielfältigen Ansätzen, Medien und Verfahrensweisen geprägt, die nicht ohne weiteres als Disziplin subsumiert werden können. Vielmehr handelte es sich bei der Spurensicherung um ein kuratorisches Konzept, das künstlerische Arbeiten einbezog, die in dieser thematisch-methodischen Tendenz gruppiert werden konnten (vgl. Hengst 2016, S. 148). Was die künstlerischen Arbeiten, wie die in der Hamburger Ausstellung gezeigten, als Gemeinsamkeit tatsächlich aufweisen, ist eine dezidierte Archäologie- und damit auch Geschichtsbezogenheit in ihrer Produktion, wie der Archäologe Lambert Schneider festhält (vgl. Schneider 1999, S. 55). Drei Jahre nach der Ausstellung griff Metken den Begriff in seiner Publikation *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst* (1977) zur Kassler documenta 6 wieder auf, in welcher er »Raumarbeiten und Werkfolgen« (Metken 1996, S. 9) von zehn Künstler*innen wiederholt mit dem Begriff der *Spurensicherung* in Verbindung brachte.⁴ Das Interessante an den Arbeiten war für Metken ihre Erkundung alltäglicher kultureller Zusammenhänge und eine damit verbundene Form der Selbsterkundung. So ist in Metkens Schlussfolgerung »die persönliche Erinnerung, die die Erlebnisschichten des einzelnen aufruft und vergleichend mit anderen in Verbindung bringt [...] einer der Impulse, die von der Spurensicherung ausgehen können.« (Metken 1977, S. 12) An anderer Stelle formuliert er: »Letztlich sind Ruinen, Reste, Spuren ein Anlaß zur eigenen Positionsbestimmung. Die Suche nach dem scheinbar Vorgegebenen wird vor allem eine Suche nach sich selbst, nach einem Standpunkt in der rasch wechselnden Gegenwart.« (ebd., S. 14) Die Vorstellung einer Spurensicherung durch künstlerische Arbeiten führt Metken ganz konkret auf eine Vorliebe für archäologische Prozesse im Umgang mit der Vergangenheit zurück. Dies verwundert nicht, genießt die Archäologie als entbergende und spurensichernde Kulturtechnik von Vergangenen eine hohe Popularität in verschiedenen Wissensgebieten. Bereits während des 19. Jahrhunderts zirkulierten archäologische Bilder, weil die Disziplin der Archäologie zunehmend wuchs und ihre Praxis auch in der Öffentlichkeit an Bedeutsamkeit gewann. Daran waren laut Archäologin Ruth Beusing unter anderem die Darstellungen der historischen

4 Bei der documenta 6 war Günter Metken Mitverantwortlicher der Arbeitsgruppe »Plastik/Environment« der von Martin Schneckenburger künstlerisch geleiteten Kasseler Ausstellung (vgl. documenta archiv 2014). Bei den gezeigten Arbeiten dieser Sektion handelte es sich um diejenigen von Jean-Marie Bertholin, Claudio Costa, Jochen Gerz, Paul-Armand

Gette, Nikolaus Lang, Anna Oppermann, Anne und Patrick Poirier, Charles Simonds und Dorothee von Windheim, die im linken Flügel des Museum Fridericianum in Kassel ausgestellt wurden (vgl. Metken 1996, S. 9–10).

Genremalerei in Europa beteiligt, welche der Öffentlichkeit einen Blick auf historische und archäologische Stätten ermöglichten. Wie Beusing erörtert, wurden diese insbesondere durch archäologische Entdeckungen aus dem Mittelmeerraum und Ägypten beeinflusst. Das über diese Entdeckungen gestiegene Wissen über prähistorische Kulturen hat dann während des 19. Jahrhunderts mittels der Präsentation von archäologischem Fundmaterial Einzug in historische und volkskundliche Museen gefunden. Ausgrabungsfunde wurden anschließend unter wissenschaftlicher Begleitung auch auf den Weltausstellungen in Paris 1867 und 1889 sowie Wien 1873 unter noch größerer öffentlicher Aufmerksamkeit präsentiert. (vgl. Beusing 2016, S. 335–336)

Der Kulturwissenschaftler Knut Ebeling spricht von der Archäologie sogar als einer »Leitwissenschaft« (Ebeling 2004a, S. 11). Dabei begründet sich die »Aktualität des Archäologischen« (ebd., S. 9) für ihn offenbar darin, »ein Potenzial und ein Instrumentarium zur Erkenntnis der unmittelbaren Gegenwart« (ebd., S. 11) zu bieten.⁵ Damit ist ebenfalls ein metaphorischer Gehalt dieser Wissenschaft angesprochen, der die Archäologie auch zu einer kulturwissenschaftlichen Figur einer alternativen Geschichtsschreibung werden ließ, wozu Anfang des 20. Jahrhunderts insbesondere der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin sowie der Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker Sigmund Freud beigetragen haben. Beide adressierten die Archäologie als Grabungswissenschaft und gebrauchten den archäologischen Spatenstich sowie die Tiefenschichten der Grabung als Metaphern für ihre Betrachtungen (vgl. Freud 2004; Benjamin 1991c, S. 400–401).

So verglich Freud, wie Metken schildert, das Freilegen des verschütteten Pompeji durch die Archäologie »mit der Aufdeckung verdeckter Triebfedern des Unbewußten durch die Psychoanalyse« (Metken 1977, S. 12). Aufgrund dieser als substanziell erklärten Nähe zwischen der Archäologie und Psychoanalyse war es für Freud wertvoll, auch die »kleinen Anzeichen« zu untersuchen, denn »vielleicht gelingt es, von ihnen aus Größerem auf die Spur zu kommen« (Freud zit. nach Holtorf 2004, S. 309). Freuds Untersuchungsobjekt war die menschliche Psyche und seine »Ausgrabungen« nahm er insbesondere in den Erinnerungen seiner Patient*innen vor, in deren sedimentierten Schichten des Verdrängten bzw. Unbewussten er psychische Konstellationen freizulegen und zu rekonstruieren suchte. Freuds

5 Knut Ebeling führt an anderer Stelle den Status archäologischer Techniken zur Herstellung von Vergangenheit und damit verbundenem Wissen aus: »Weil die Archäologie die Vergangenheit im Moment ihres Auffindens zerstört, konstituiert sie diese als mediale Repräsentation neu« (Ebeling 2004a, S. 22). Die Qualitäten der damit adressierten Tech-

niken und Medien, wie z. B. Abgüsse, Modelle, Grabungszeichnungen, kartographische Materialien, welche die Archäologie zur Sichtbarmachung einer verschwundenen Vergangenheit nutzt, um Wissen herzustellen und zu entfalten, können daher als »Nebenschauplatz« (ebd., 23) und ebenso als reflexionsbedürftig betrachtet werden.

Anknüpfung an die kraftvolle Metapher der Archäologie wird insbesondere in seinem Text *Konstruktionen in der Analyse* (1937) offensichtlich. Hier beschreibt er die Analogie von Archäologie und Psychoanalyse, um damit Letztere mit einem erklärenden Bild auszustatten:

»Seine Arbeit [die Arbeit des Analytikers] der Konstruktion oder, wenn man es so lieber hört, der Rekonstruktion, zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit der des Archäologen, der eine zerstörte und verschüttete Wohnstätte oder ein Bauwerk der Vergangenheit ausgräbt. Sie ist eigentlich damit identisch, nur daß der Analytiker unter besseren Bedingungen arbeitet, über mehr Hilfsmaterial verfügt, weil er sich um etwas noch Lebendes bemüht, nicht um ein zerstörtes Objekt, und vielleicht auch noch aus einem anderen Grunde. Aber wie der Archäologe aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandungen des Gebäudes aufbaut, aus Vertiefungen im Boden die Anzahl und Stellung von Säulen bestimmt, aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt, genauso geht der Analytiker vor, wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht. Beiden bleibt das Recht zur Rekonstruktion durch Ergänzung und Zusammenfügung der erhaltenen Reste unbestritten.«
(Freud 1999, S. 396)

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger folgert daraus ein topologisches Gedächtniskonzept und erwähnt in diesem Zusammenhang den Aspekt der Erinnerungsspuren, die nach Freud im psychischen Apparat des Menschen abgelagert seien (vgl. Öhlschläger 2005, S. 231). Freud arbeitete nämlich mit der Annahme, »daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist, indem von Zeit zu Zeit das vorhandene Material von Erinnerungsspuren eine *Umordnung* nach neuen Beziehungen, eine *Umschrift* erfährt« (Freud zit. nach Koller 1995, S. 133, Hervorh. im Orig.). Die Nachträglichkeit bestimmter psychischer Prozesse bringt eine Umstrukturierung von Erfahrungen mit sich und macht eine Nähe zwischen Freuds und Benjamins archäologischer Anschauung erkennbar.⁶

Eine maßgebliche Beeinflussung durch die Psychoanalyse Freuds, aber auch durch Giovanni Morellis Kunstgeschichte und durch die spurensichernden Verfahren der Kriminalistik lässt sich

6 Benjamins Perspektive behandle ich im Zusammenhang von Petrit Halilaj noch eingehender und gehe an dieser Stelle deshalb nicht weiter auf ihn ein.

Siehe Kapitel: Zu Walter Benjamins archäologischer Denkfigur des Erinnerns, S. 263 ff.

auch für die kulturwissenschaftliche und historische Praxis von Carlo Ginzburg feststellen, wie auch der Untertitel seines Aufsatzes »Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst« bereits ahnen lässt. Sein 1979 publizierter Aufsatz über sein Verständnis von Spurensicherung stellt ein erkenntnistheoretisches Modell vor, das sich im Spurenlesen betätigt: das Indizienparadigma. Ginzburg führt in seiner Beschreibung des Paradigmas verschiedene Beispiele an, für die das Lesen von Spuren bereits bedeutsam sei, wie z. B. in der Kriminalistik, Kunstgeschichte, Jagd und Wahrsagung,⁷ in denen »unendlich feine Spuren, eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen« (Ginzburg 1995, S. 17) erlaubten. Der in Ginzburgs Indizienparadigma thematisierte Kunsthistoriker Giovanni Morelli entwickelte Ende des 19. Jahrhunderts eine Methode zur Auslegung der Autor*innenschaft antiker Bilder. So sollten gemäß Morelli Werke anhand der Darstellung von wenig auffälligen Bildelementen wie Ohren, Fingernägeln, Händen und Füßen ihren Autor*innen zugewiesen werden können. Die Beachtung solcher nebensächlichen Details stellte für ihn eine hilfreiche Methode dar, um Kopien von Originalen zu unterscheiden, und führte zu einer Nachprüfung der Zuordnung vieler Gemälde in europäischen Museumssammlungen, wie z. B. in der Dresdner Gemäldegalerie. (vgl. ebd., S. 8–9) Der Methode wurde nicht ohne Grund Kritik zuteil: Diese ist, wie Ginzburg bewertete, »mechanisch und grob positivistisch« oder huldigt »der Unmittelbarkeit des Genies« (ebd., S. 10), was er auf die Selbstsicherheit zurückführt, mit der Morelli sie anscheinend auch referierte. Dem entgegen beurteilt Ginzburg die Implikationen der Methode durchaus als reichhaltiger, und auch für Freud sollte sie von Interesse werden, weil sie imstande sei, die »charakteristische Bedeutung von untergeordneten Details« hervorzuheben und »aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub – dem ›refuse‹ – der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten« (ebd., S. 12, Hervorh. im Orig.). So argumentiert auch Ginzburg, dass in Morellis Modell die wenig beachteten »Nebensächlichkeiten« einen »Offenbarungswert« besäßen – durch sie kämen (individuelle) Züge zum Ausdruck, die »entschlüpfen« (Morelli zit. nach ebd., S. 16) und damit von kulturellen Traditionen abweichen würden. Derart würden diese Nebensächlichkeiten, neben dem, dass das Unbewusste zum Vorschein komme, ebenfalls Elemente indizieren, die auf das jeweils Individuelle verwiesen (vgl. ebd., S. 16–17). In Ginzburgs Indizienparadigma ging es also mittels Spürsinn und Intuition um das

7 Wahrsagung meint ein Spurenlesen in umgekehrter Richtung, also zukunftsorientierte Vorhersage (vgl. Holtorf 2004, S. 308).

Erkenntnispotenzial vielschichtiger und verborgener Realität. Es ist erstaunlich, dass Ginzburgs Aufsatz sich nicht dezidiert auf die Wissenschaft der Archäologie bezieht, trotz ihrer methodischen Nähe beim Lesen von Spuren. So resümiert der Archäologiewissenschaftler Cornelius Holtorf auch, dass Ginzburgs Indizienparadigma durchaus als »archäologisches Paradigma« (Holtorf 2004, S. 309) begriffen werden könne.

Die Aspekte des Spurenlesens und der Details in den Tiefenschichten, die von Freud und Ginzburg verhandelt wurden, werden im weiteren Verlauf meiner Auseinandersetzung für die Analyse der künstlerischen Arbeiten eine hilfreiche Perspektive bilden. Die Vorstellungen der beiden Autoren, vor allem aber von Freud, prägen bis heute psychoanalytisch informierte Gedächtnistheorien und sind vor allem für die Kultur- und Kunstwissenschaft in ihrer Wendung hin zu einer erweiterten Bildwissenschaft, welche mit kulturgeschichtlichen Fragestellungen eng verwoben ist, relevant. Um hier nochmals auf den Aspekt der Spurensicherung bezüglich der von Metken mitverantworteten Ausstellungen zurückzukommen, sei es der Zweifel an geradlinigem Fortschrittsglauben gewesen, der Künstler*innen dazu brachte, sich mit ländlichen, städtischen, aber auch persönlichen Umgebungen zu beschäftigen und dortige Veränderungen zu untersuchen. Er vergleicht sie mit den Verfahren archäologischer oder auch ethnologischer Feldforschung – unter der Bemühung, Schichten freizulegen, sowie von dem Versuch geprägt, Rückschlüsse über die Vergangenheit zu ziehen (vgl. Metken 1977, S. 11–12). Es handelt sich Metken zufolge bei solchen Vorgehensweisen um eine subjektiv geprägte »Nahsicht« (ebd., S. 11), »die man nicht mit weltfremder Innerlichkeit verwechseln sollte. So begrenzt das Sehfeld ist: es fördert Strukturen zutage, die übertragbar scheinen.« (ebd.)

Trotz der konzeptuellen Schwäche – Metken selbst spricht bei der Spurensicherung von einem »Hilfsbegriff« (Metken 1996, S. 10) – konnte die Spurensicherung zu einem überzeugenden Konzept im deutschsprachigen Raum werden, weil sie einem Bedürfnis, das weit über das Diskursfeld der Bildenden Kunst hinausreichte, eine Bezeichnung gab. Zeitgleich zu den beiden Ausstellungen hat sich nämlich, so Schneider, eine politisch-pädagogische und wissenschaftliche Szene etabliert,⁸ die sich von hochkulturellen Behauptungen abwandte, wie sie beispielsweise durch Monumentalarchitektur als ein vermeintliches Zeugnis der Vergangenheit verkörpert wird, weil sie aufgrund ihrer Monumentalität dem Verfall und der Zerstörung der Zeit besonders trotzt. Schneider fasst dieses gegenteilige Interesse an

8 Vgl. hierzu neben den Publikationen von Metken (1977; 1996) auch die Publikationen von Frei (1984), Heer/Ullrich (1985), Hoffmann (1984), Schneider (1985).

Alltagswissen unter der Formel »Grabe, wo du stehst« (Schneider 1999, S. 56) zusammen, worunter er ein »Aufsuchen des Nahen und Unscheinbaren« (ebd.) versteht. Dieses Bedürfnis nach einem Aufspüren des Unmittelbaren und das Anliegen, Geschichte anders zu lesen und zu schreiben, durch Alltägliches neu zu denken und dem darin Unbekannten und als selbstverständlich Erscheinenden nahe-zukommen, wurde zu einem geschätzten Mittel verschiedener Felder. (vgl. ebd., S. 55–56)

An dieser Stelle möchte ich noch auf eine Publikation des Archäologen Colin Renfrew verweisen, der aus der Perspektive der aktuellen Archäologiewissenschaft in seiner Publikation *Figuring It Out, What Are We? Where Do We Come From? The Parallel Visions of Artists and Archaeologists* (2003) die Praktiken der Archäologie ebenfalls mit denjenigen der Kunst zusammenbringt. Hier rechnet es Renfrew der Gegenwartskunst hoch an, dass sie sich vermehrt des Vergangenen annimmt. So habe die Bildende Kunst mehrfach Projekte entwickelt, die mit Betrachtungsweisen aus der Archäologie arbeiteten, dabei jedoch deren Regime reflektierten und darüber hinaus neue archäologische Dokumentations- bzw. Arbeitsformen zutage brächten (vgl. Renfrew nach Balm 2015, S. 265). Neben Renfrew sind es weitere Protagonist*innen aus der Archäologiewissenschaft wie Michael Shanks, Jeffrey Schnapp oder Ruth Tringham, die die Beziehung zwischen Kunst und Archäologie gestärkt haben, weil sie ein Interesse daran hegten, Gepflogenheiten ihrer eigenen Disziplin zu erweitern und neue kritische Zugänge in Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen, wie auch der Kunst, zu unterstützen, um zu einer Aktualisierung von Vergangenem beizutragen. (vgl. Russell 2013, S. 312)⁹

IMPULSE AUS DEM ARCHIV

Die Kunst- und Kulturwissenschaften wandten sich im ausgehenden 20. Jahrhundert nicht nur den Methoden der Spurensicherung zu, sondern verstärkt auch den Praktiken des Archivs als eines Ortes der Organisation von Wissen, der bestimmten Überlieferungsbedingungen unterliegt. Diese vertiefte Beschäftigung wird unter dem Begriff des *archival turns* gefasst (vgl. Stingelin 2016, S. 21–22; Messner 2014, S. 283). Die kritische Betrachtung und Thematisierung des Archivs

9 Eine Publikation dieser Autor*innen mit Bezugnahme auf künstlerische Praktiken aus der Perspektive der Archäologie ist *Experiencing the Past. On the Character of Archaeology* (Shanks 1991). Des Weiteren können auch Aufsätze wie »It may be art, but is it archaeology? Science as art and art as science« (Renfrew 1999), »Archaeology, Modernism, Modernity« (Schnapp/Shanks/Tiews 2004) oder »Senses of Places: Remediations from text to digital performance« (Tringham/Ashley/Mills 2007) angeführt werden.