

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 Vergangem 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.

als Organisationseinheit für Geschichtskontexte lässt sich insbesondere auf den poststrukturalistischen Diskurs zurückführen. Hierfür steht stellvertretend Michel Foucault, der in seiner Diskursanalyse die Funktion der Sprache als realitätsherstellend herausgearbeitet hat und sein Augenmerk auf ihre repräsentative Funktion für Ereignisse, Strukturen und Prozesse, die historisches Wissen strukturieren, lenkte. Das Archiv stellt bei Foucault eine abstrakte Vorstellung von Regeln dar, die Diskurse formen. Wie er in *Archäologie des Wissens* (2007 [frz. Orig.: 1969]) formuliert, ist es »das Gesetz dessen, was gesagt werden kann« (Foucault 2007, S. 187), womit er nicht das Archiv als tatsächlich physische, institutionelle Organisationseinheit meint, sondern ein »Aussagesystem« (Foucault 2007, S. 186). So wählt Foucault für sein Konzept den im Französischen ungebräuchlichen Singular *archive*, um sich von konkreten Archiven abzugrenzen (vgl. Stingelin 2016, S. 21–23; Messner 2014, S. 283–284).

Das Archiv als Aussagesystem wurde im Zuge des *archival turns* schließlich mit der tatsächlichen Einrichtung des Archivs in Verbindung gebracht, wozu vor allem der Philosoph Jacques Derrida mit seiner Schrift *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* (1997 [frz. Orig.: 1995]) einen wesentlichen Beitrag geleistet hat, in welcher er Foucaults Konzept wieder aufgreift und in den Kontext von Freuds psychoanalytischer Betrachtung der Nachträglichkeit von Erinnerungen und ihren Verdrängungsprozessen stellt. In dieser verstränkten Betrachtung erachtet er das Archiv als wirkmächtiges Medium von Geschichtsschreibung, weil die Bedingungen und Formen der Überlieferung die Betrachtung und Auslegung historischer Quellen erheblich beeinflussen. Das Archiv im poststrukturalistischen Verständnis stellt, so folgert der Archivar Philipp Messmer, nicht nur einen Speicherort dar, sondern es ist damit auch ein Produzent von Wissen (vgl. Messner 2014, S. 284). In ihm wird Erinnerung nicht nur abgebildet, sondern gebildet.

Ausgehend vom Archiv lassen sich verschiedene Fäden zu spurensichernden Praktiken von Künstler*innen ziehen, wobei sich insbesondere Methoden wie das Suchen, Sammeln, Aufbewahren, Sortieren, Katalogisieren u. a. in der zeitgenössischen Kunst finden lassen. Der Aufsatz »An Archival Impulse« von Hal Foster,¹⁰ der 2004 in der Zeitschrift *October* veröffentlicht wurde, eröffnete für den Kunstdiskurs eine bis heute nachhallende internationale Diskussion.

10 Hal Foster merkt an, dass der Titel seines Aufsatzes Craig Owens Text zur Appropriation Art »The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism« (1980) sowie Benjamin Buchlohs Aufsatz »Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive« (1999) nachklingen lässt (vgl. Foster 2004, S. 4, 21).

Foster skizziert ein Gerüst ›archivalischer‹¹¹ Praktiken in der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren und widmet sich im Detail den Arbeiten von Thomas Hirschhorn, Sam Durant und Tacita Dean, deren ›idiosynkratische‹ künstlerische Praxis er unter dem Zeichen eines ›archivalischen Impulses‹ untersucht.¹² Dabei handelt es sich, so Foster, um keinen grundsätzlich neuen Impuls, sondern um einen, der bereits in der Vorkriegszeit vorhanden war und in der Nachkriegszeit eine noch größere Aktivität nach sich gezogen hat. (vgl. Foster 2004, S. 3)¹³

Das Interesse ›archivalisch‹ arbeitender Künstler*innen liegt darin, so Foster weiter, »to make historical information, often lost or displaced, physically present« (ebd., S. 4). Um eine solche gegenständliche Präsenz herzustellen, bedienen sie sich gefundener Bilder, Objekte und Texte und präsentieren sie bevorzugt in Form von Installationen, weil sich Raum darin in einem nichthierarchischen Sinne vorteilhaft nutzen lässt (vgl. ebd.). Damit unterscheidet sich eine solche Vorgehensweise von derjenigen einer klassischen geschichtswissenschaftlichen Herangehensweise. Die Arbeitsweise dieser und anderer zeitgenössischer, ›archivalisch‹ arbeitender Künstler*innen beschreibt Foster weiter als eine, die ihren Ausgangspunkt oft in Archiven der Massenkultur nimmt, dann aber eine Störung (›*détournement*«, ebd., S. 7, Hervorh. im Orig.)¹⁴ erfährt oder mit der Geste bzw. mit dem Begehren von alternativer Wissensherstellung oder Gegen-

11 Das englische Adjektiv *archival*, das Hal Foster zur Beschreibung ausgewählter künstlerischer Arbeitsweisen verwendet, lässt sich im Deutschen sowohl mit ›archivalisch‹ als auch mit ›archivarisch‹ übersetzen, was unterschiedliche Praktiken bezeichnet. Wenn man der Beschreibung des Historikers und Archivars Norbert Reimann folgt, so bezieht sich »*archivalisch* [...] auf das Archivgut selbst, also die *Archivalien*, [...] *archivarisch* [...] auf die Tätigkeit in Archiven, vor allem auf die Arbeit der *Archivarinnen und Archivare*« (Reimann 2004, S. 20, Hervorh. im Orig.). Da das Englische zwischen diesen Praktiken nicht unterscheidet, verwende ich in meiner folgenden Darstellung von Fosters Konzeptualisierung die deutsche Übersetzung ›archivalisch‹ und setze sie in Anführungszeichen, weil nicht eindeutig ermittelt werden kann, auf welche der beiden Perspektiven Foster in seinen Erörterungen im Einzelnen abzielt. An dieser Stelle sei der Vollständigkeit halber noch darauf verwiesen, dass Reimann noch eine dritte archivbezogene Perspektive vom Substantiv ›Archiv‹ ableitet, nämlich das Adjektiv

»*archivisch*«, das sich »auf das Archiv als Institution oder das *Archivwesen* im allgemeinen« (ebd., S. 20, Hervorh. im Orig.) bezieht.

12 Des Weiteren führt Hal Foster Künstler*innen wie Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion und Renée Green auf, auf die er jedoch in der Folge nicht detailliert eingeht.

13 Hal Foster verwendet die Begriffe *prewar* und *postwar*. Im Zusammenhang mit *prewar* führt er die Fotoordner von Alexander Rodtschenko und die Fotomontagen von John Heartfield auf, deren Repertoire er als politisch und technisch bewertet. Als *postwar*-Beispiele erwähnt Foster ›appropriierte‹ Bilder und serielle Formate wie diejenigen der Independent Group, von Robert Rauschenberg, Richard Prince sowie Ansätze aus der Konzeptkunst, Institutionskritik und feministischer Kunst. (vgl. Foster 2004, S. 3)

14 Den Begriff des *détournement* verwendet später auch Mark Godfrey in seinem Aufsatz »The Artist as Historian« (vgl. Godfrey 2007, S. 167).

erinnerung (»counter-memory«, ebd., S. 4) arbeitet. Eingesetzte Verfahren solcher Künstler*innen seien etwa die Bestandsaufnahme (»inventory«), Sampeln (»sample«) oder das (Ver-)Teilen (»share«) (ebd.). Und obwohl das Internet als »Mega-Archiv« (vgl. ebd.) hierfür eine geeignete Plattform zu bieten scheine, merkt Foster an, dass die Medien, die in der Kunst mit »archivalischen« Verfahrensweisen zum Einsatz kämen, und die »relationalen« Bezüge sich durch taktilere und direktere Mittel ausdrücken und sich derart von webbasierten Datenbanken und Interfaces unterscheiden würden. Eine solche Kunst zeichne sich laut Foster also auch durch ihre Widerspenstigkeit, Materialität und Fragmentarität aus und bedürfe dadurch einer aktiven menschlichen Interpretation durch ein Gegenüber (»engaged discussant«, ebd., S. 6). Zudem ermittelt Foster, dass solche Kunst nicht mehr dezidiert oder ausschließlich mit institutions- und repräsentationskritischen Ansätzen arbeite, denn er geht von der Annahme aus, dass die Reputation des Museums als »kohärentes« System bereits zerstört sei.¹⁵ Stattdessen führe diese Tatsache dazu, dass einige dieser Künstler*innen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Museums andere Ordnungsformen vorschlugen. So sei »archivalische« Kunst heute eher »institutiv« als »destruktiv«, mehr »legislativ« als »transgressiv«. (vgl. ebd., S. 4–6)¹⁶ Als »archivalisch« bezeichnet Foster ebenfalls Arbeiten, wenn sie sich nicht nur auf »informelle« Archive stützen, sondern diese auch selber produzieren. Dabei heben sie die Eigenschaften »archivalischer« Materialien – Fundobjekte und doch Konstrukte, faktisch und doch fiktiv, öffentlich und doch privat zu sein – hervor. Darüber hinaus würden die Materialien von den Künstler*innen häufig in einer quasi-»archivalischen« Dialektik gezeigt, genauer gesagt, in zitierenden und nebeneinanderstellenden Strukturen und Anordnungen, die archiv-ähnliche Architekturen aufweisen sowie mit der Komplexität des Zusammenspiels von Texten und Objekten arbeiten. Hierbei verweist er insbesondere auf die Arbeiten von Dean, die von ihrer Methode der »Sammlung« spricht, auf Durant, der mit dem Begriff der »Kombination« operiert, oder auf Hirschhorn, der mit dem Denkmolld der »Verzweigung« arbeitet. (vgl. ebd., S. 5)

In seiner abschließenden Betrachtung führt Foster einen für meine spätere Analyse relevanten Aspekt an. Es geht ihm darum, eine »verstellte« (»misplaced«, ebd., S. 21) und damit wenig betrachtete Vergangenheit und deren Zeichen zu untersuchen und zu befragen, was für die Gegenwart abgeleitet werden könne. Diese Frage nach dem

15 Vgl. auch Douglas Crimps Publikation *On the museum's ruins* (1996).

16 Beim Begriffspaar »institutiv« und »destruktiv« bezieht sich Hal Foster auf Jacques Derridas Konzept der wirksamen Kräfte im Archiv, die er in *Dem Archiv*

verschrieben. Eine Freudsche Impression (1997) behandelt. »Legislativ« und »transgressiv« sind Begriffe, um die Gegensätze, die in der Geschichte der Avantgarde zugegen seien, zu beschreiben. (vgl. Foster 2004, S. 4–6)

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 Regelmäßigkeit 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)