

Inventarforschung vernachlässigt worden. Debbits machte am Beispiel von Maassluis und Doesburg deutlich, wie wichtig es ist, lokale Traditionen und Gesetze zu berücksichtigen. Während in dem wohlhabenderen, vom Fischfang lebenden Maassluis Gemälde oder Drucke in fast jedem Haushalt feststellbar waren, ließen sich in dem weitaus heterogenen Doesburg überwiegend nur in den wenigen wohlhabenden Haushalten Gemälde und Drucke registrieren.

Auf jeden Fall machte die holländische Debatte zwischen Sozialwissenschaftlern und Kunsthistorikern mehr als deutlich, wie wichtig die Arbeit des Getty Provenance Index ist. Es bleibt zu hoffen, das auch in Deutschland sich weitere Projekte anschließen und z. B. Versteigerungskataloge des 19. Jh.s ausgewertet werden, um das in jüngster Zeit erwachte Interesse an Sammlungs- und Museums-geschichte auf eine solide Datenbasis zu stellen.

Tilmann von Stockhausen

Deep Storage - Arsenale der Erinnerung Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst

München, Haus der Kunst, 3. August - 12. Oktober 1997; Berlin, Nationalgalerie SMPK, 29. November 1997 - 25. Januar 1998; Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, 1. Februar - 7. März 1998; New York, P. S. 1 Gallery, Juli-August; Seattle, Henry Art Gallery, Herbst 1998

Die Thema der Erinnerung hat seit einigen Jahren neue Aktualität gewonnen – die Gründe dafür sind vielfältig und können hier nur angedeutet werden: Hans Ulrich Reck zufolge tendiert die »Zivilisation der technisch-industriellen (...) Welt zunehmend zur Kulturvermittlung, zur Verwertung des Bestehenden, zur Akkumulation des Gesicherten und Aufbewahren« (»Einleitung: Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns«, in: *Kunstforum International* Juli-September 1994, Bd. 127, S. 82-119, S. 99, 102) – doch gerade dieses Anhäufen von Produziertem und Gewußtem ist trotz immer neuer Techniken immer schwieriger zu bewältigen, für den Einzelnen wie auch für das kollektive Gedächtnis. Zudem führen der ins Wanken geratene Fortschrittsglaube und Utopieverlust zu einer Rückwendung zur Vergangenheit, und dies verstärkt am *fin de millénaire*, das zahlreiche Anlässe zu Rückblicken gibt.

So ist es nur verständlich, daß seit einigen Jahren das Thema des Gedächtnisses in Kogniti-

ons- und Literaturwissenschaft, in Philosophie und Kunstgeschichte eine intensivere Untersuchung erfährt.

In den Geisteswissenschaften werden vor allem ältere Erinnerungstheorien wiederentdeckt, was z. B. die mehrfache Neuauflage des am Warburg-Institute entstandenen Standardwerks von Frances A. Yates belegt (*The Art of Memory*, London 1966, dt. Übers. zuletzt: *Gedächtnis und Erinnern*, Berlin 1997; ein Überblick über unterschiedliche Gedächtnistheorien: Aleida Assmann und Friedrich Harth [Hrsg.]: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991; Uwe M. Fleckner [Hrsg.]: *Die Schatzkammer der Mnemosyne: ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995). Dadurch wurde die »vormoderne Mnemotechnik vom antiquarischen Steckenpferd aus dem Warburg-Stall zum postmodernen Renner« (Anselm Haverkamp: »Hermeneutischer Prospekt«, in: ders. [Hrsg.]: *Memoria. Vergessen und Erinnern* [Poetik und Hermeneutik, Bd. 15], München 1993, IX). Eine derartige Aufmerksamkeit wurde der Memoria zuletzt wohl zu Beginn dieses Jahrhunderts zuteil: man denke an Bergson, Freud, Proust, Benjamin oder Husserl. Während diesen Texten jedoch, in der Tradition der neuzeitlichen Philosophie, eine Auffassung von Erinnerung zugrundelag, die vor allem das *Subjekt* und sein Bewußtsein betraf, steht die derzeitige Renaissance der Memoria-Thematik unter dem Vorzeichen

des *kollektiven* Gedächtnisses. Zwar hatten bereits Aby Warburg und der französische Soziologe Maurice Halbwachs die Bedeutung der kollektiven Erinnerung thematisiert, jedoch war es vor allem die strukturalistische bzw. poststrukturalistische Theorie seit den 60er Jahren, die durch ihre Suche nach den Gesetzmäßigkeiten »jenseits« des Subjekts einer solchen Auffassung zum Durchbruch verhalf.

Ungefähr parallel zu der Entwicklung in den Geisteswissenschaften begann auch die Kunst seit den 60er Jahren, sich vom Subjekt ab- und der Umwelt zuzuwenden. Gleichzeitig wurde die Traditionsfeindlichkeit der Avantgardebewegungen von einer eher »konservierenden« Haltung abgelöst.

Vor diesem Hintergrund besitzt die Ausstellung *Deep Storage*, die vom Haus der Kunst zusammen mit dem Siemens Kulturforum organisiert wurde, besondere Aktualität (Kuratoren: Hubertus Gaßner, Stefan Iglhaut, Ingrid Schaffner, Bernhart Schwenk, Matthias Winzen). Sie versammelte Werke, die »Sammeln, Speichern, Archivieren« als Funktionen des Gedächtnisses zum zentralen Thema haben, und konzentrierte sich dabei auf die Kunst der 60er und 90er Jahre. In den 60er Jahren war es vor allem die Überflußproduktion der Konsumgesellschaft, die zahlreiche Künstler beschäftigte, in den 90er Jahren ist es der digitale Speicher, der auch in der Kunst zum Thema wird (zum Thema der Erinnerung in der zeitgenössischen Kunst vgl. u. a: Kai-Uwe Hemken: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996; *Kunstforum International* Bd. 127 u. 128; Hannelore Paflik-Huber: *Kunst und Zeit. Zeitmodelle in der Gegenwartskunst*, München 1997, bes. Kap. 2.5) . Daß es hier vor allem um das kollektive Gedächtnis geht, wird bereits durch die Verfahren des Sammelns und Archivierens deutlich, die vornehmlich von kulturbewahrenden Institutionen ausgeführt werden.

Wenn Künstler sich die Methoden des »Sammelns, Speicherns und Archivierens« zu eigen machen, verfolgen sie damit dennoch nur bedingt dieselben Ziele wie Individuen oder

Institutionen. Künstlerische sind keine realen, sondern fiktionale Sammlungen zum ästhetisch-reflexiven »Gebrauch«. So entstehen »Meta-Diskurse« über das Sammeln, wie es in Institutionen geschieht: *Louise Lawler* beispielsweise fotografiert verpackte Kunstwerke in Archiven von Museen und beraubt sie so ihrer Aura. In den friesartig unter der Decke der Ausstellungsräume angebrachten reliefartigen Plastikschildern des imaginären *Musée des Aigles* von *Marcel Broodthaers* (1968-1972) wurde die »Meta«-Ebene der Reflexion über die Institution des Museums anschaulich umgesetzt. Jedoch sind die Grenzen zwischen tatsächlich benutzter und zu Ausstellungszwecken zusammengestellter Sammlung nicht immer eindeutig zu ziehen. Dies gilt besonders für die *Time Capsules* von *Andy Warhol*.

Ursprünglich dienten die Pappkartons Warhol zur Aufbewahrung unterschiedlichster Dokumente wie Fotos, Bildvorlagen, Zeitungen, Zeitschriften, Briefen oder Einladungskarten, wobei ein Karton jeweils Dokumente eines Monats speicherte. Damit sind sie Zeitdokument und gleichzeitig wertvolles Informationsmaterial über das Leben des Künstlers. Warhol stellte deshalb kurz vor seinem Tod Überlegungen an, die *Time Capsules* für 4000 bis 5000 Dollar zu verkaufen. Nun dienen sie dem Andy Warhol Museum in Pittsburgh als Archivmaterial.

Während sich Wissenschaftler heute damit beschäftigen, aus dem Gesammelten die »Identität« Warhols zu rekonstruieren, thematisieren andere Künstler die Konstruktion von Identität aufgrund aufbewahrter Gegenstände.

Annette Messager beispielsweise »sammelt« Variationen ihrer eigenen Unterschrift, rahmt sie und hängt sie in unregelmäßiger Ordnung an die Wand. »Identität« löst sich damit in beliebig fortsetzbare Variationen auf. *Lynn Herschmann* hingegen erhebt den Anspruch einer möglichst großen Vollständigkeit der gesammelten Informationen zu der von ihr »erschaffenen« fiktionalen Person Roberta Breitmores in Form von Dokumenten jeglicher Art wie Kleidern, Fotografien oder Briefen. Die Person wird auf das sie konstituierende Material reduziert, was besonders in den genauen Beschreibungen des Makeups und der Perücke deutlich wird (*Robertas Construction Chart* 1994). Vergleichbar mit Ansätzen aus der kognitiven Psychologie wird Identität hier als Konstruktion verstanden, die aus der Interaktion mit der Umwelt resultiert (vgl. Siegfried J. Schmidt: »Gedächtnisforschungen: Positionen, Pro-

bleme, Perspektiven«, in: ders. [Hrsg.]: *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt a. M. 1991, S. 44ff.). Am deutlichsten spürbar ist die Präsenz des Materials in der Arbeit von *Jason Rhoades*: in einem fast die gesamte Raumhöhe ausfüllenden Holzkoffer, der an Duchamps *Boîte-en-valise* erinnert (auch von dieser war ein Exemplar in der Ausstellung), sind unterschiedlichste Gegenstände mit Anspielungen auf das Leben des Kunstsammlers Wilhelm Schürmann untergebracht.

Objekte der Alltagswelt stellen einen Erinnerungsspeicher dar, in dem sich Merkmale und Gewohnheiten von Personen, aber auch eines Kollektivs aus einer bestimmten Zeitspanne manifestieren. Frühestes Beispiel hierfür sind die Fotografien Atgets, der u. a. das Alltagsleben von Paris aufnahm.

Das moderne Amerika spiegeln die kitschig-kuriosen Objekte, die *Oldenburg* im *Mouse Museum* (1965-77) vereinigt hat. Durch ihre Zurschaustellung in einem Gebäude auf dem Grundriß eines Mikey Mouse-Kopfes wird die »Erhöhung« von Objekten durch Musealisierung ironisch unterlaufen. Die Welt der Mikey Mouse, deren Quietschen aus einem Lautsprecher im »Mausoleum« zu vernehmen ist, wird mit der Lebenswelt der Amerikaner identifiziert: die gleichen Objekte, die gleiche kindliche Naivität.

Mit der Auratisierung von Alltagsobjekten spielt auch *Christo* in einer frühen Arbeit von 1965. Anstatt auf die massenhafte Produktion mit einer ebenso massenhaften Sammlung von Objekten zu reagieren, zeigt er ein einzelnes Exemplar der Zeitschrift *Der Spiegel*, verpackt es in eine durchsichtige Plastikhülle, die mit einer Kordel verschnürt ist, und montiert alles auf eine Fläche mit schwarzem Holzrahmen. Die Zeitschrift könnte als Dokument einer Zeit dienen, das es dem Leser ermöglicht, sich ein »Bild« eines Zeitabschnitts zu machen — jedoch ist sie durch die Verpackung nicht lesbar. Wie so oft verhindert auch hier die Aufbewahrungsstrategie den aktiven Gebrauch. Statt dessen erhält die Zeitschrift, verstärkt durch den schwarzen Rahmen, ein »auratisches« Geheimnis wie berühmte »Bilder«.

Bei *Rauschenbergs* Arbeit *Revolver* ist die Materialität der Objekte aufgelöst in transparente Drucke von Bildern, die den Massenmedien entnommen sind. Auf hintereinander gelagerte, durchsichtige Plexiglasscheiben gedruckt, wirken sie wie vage Erinnerungen. Auch die Überlagerung und das Drehen der Scheiben, das vom Besucher selbst elektronisch gesteuert werden kann, spielen auf subjektive Erinnerungsprozesse an. Somit werden Inhalte des kollektiven Gedächtnisses mit individuellen Erinnerungsvorgängen verschränkt.

Im Vergleich zu den Arbeiten der 60er Jahre stellt die Installation des jungen *Karsten Bott*, die die Ausstellung durch am Boden liegende, gesammelte Alltagsge-

genstände einleitete, keine wesentliche Neuerung dar. Auch die ästhetisierende Anordnung hat Vorläufer z. B. in den ausgestellten Arbeiten Armans.

In einigen Exponaten wurde deutlich, inwiefern die Anordnung nach ästhetischen oder formalen Gesichtspunkten die Nivellierung der inhaltlichen oder historischen Bedeutung zur Folge haben kann. So sind beispielsweise bei den »Bücherregalen« *Peter Wüthrichs* die Buchrücken der Wand zugekehrt und daher unlesbar. Sie bilden skulpturartige Blöcke, deren eingefärbte Schnittkanten einen dekorativen Effekt erzeugen. Auf ganz andere Weise entsteht in der Installation *Christian Boltanski*s Gleichwertigkeit zwischen Personen und der Verlust ihrer Bedeutung: Boltanski »archiviert« Künstler, die an der internationalen Ausstellung zeitgenössischer Kunst, der *Carnegie International* in Pittsburgh zwischen 1896-1991 teilgenommen haben.

Gleich große Kisten sind jeweils mit dem Nachnamen eines Künstlers beschriftet und könnten Informationen über ihn enthalten. Der Anspruch von Aktualität, der Glamour des bedeutsamen Kunstereignisses wird durch die schäbigen Pappkartons negiert, die ebenso gut hundert Jahre alte Zeugnisse bergen könnten. Der Aufbau der Kisten zu einem engen, dunklen Gang verstärkt diese Wirkung; er erinnert an unterirdische Gänge von Magazinen, von denen dieser nur ein kleiner Ausschnitt sein könnte. Die Künstler der erst einige Jahre zurückliegenden Ausstellung werden zu »Toten« — die entstehende Gleichheit ist die vor dem Tode. Aus der Ausstellung mit dem Anspruch höchster Aktualität wird ein »Massenbegräbnis«.

Wie Fossile wirken auch die einst für den technischen Fortschritt stehenden Wassertürme, deren Verfall in den Fotografien der *Bechers* aufgehalten ist. Die typologische Zusammenstellung schafft die Möglichkeit rein formaler Vergleichbarkeit von Objekten, die sich in unterschiedlichen Ländern befinden und in unterschiedlichen Kontexten entstanden sind.

Das minimalistische Prinzip der Reihung bestimmt auch die Arbeiten *Hanne Darbovens*. Gesammelte »Wunschkonzerte« — dargestellt in jeweils einer Reihe vertikal angeordneter Blätter — sind selbst wiederum ein »Speicher« der verfließenden Zeit: zum einen wird ein zeitlicher Ablauf im Prozeß des Schreibens »vollzogen«, zum anderen wird das musikalische in ein mathematisches System umgewandelt, dessen an- und abschwellende Reihen eine eigene »Musikalität« besitzen. Bei *On Kawara* hingegen wird ein Zeitverlauf ohne Veränderung notiert: eine Million Jahre werden Jahreszahl für Jahreszahl in schwarzen Büchern auf-

geschrieben. Im Unterschied zu Darboven manifestiert sich hier die asiatische, subjektlose Zeitkonzeption völliger Gleichheit, in der die Unterschiede zwischen Vor- und Nachher im Fluß der Zeit unwichtig sind. Die Gleichförmigkeit bringt Zeit als Phänomen, das Veränderung zeitigt, gewissermaßen zum Verschwinden.

Verschwinden und Vergessen gehören komplementär zur Sammlung und zum Erinnern. Denn der Überfluß an Produktion macht ihre Zerstörung oder ihr Recycling notwendig. Weiterhin sieht sich die »überinformierte« Gesellschaft immer wieder gezwungen, Informationen abzuweisen (vgl. Harald Weinrich: *Letha. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997). Von denjenigen Werken, die sich mit dem Thema des Vergessens beschäftigen, seien zwei erwähnt, die die Zerstörung des kollektiven Gedächtnisses im öffentlichen Raum betreffen: *Sophie Calle* kombiniert Photographien abmontierter Denkmäler der DDR mit privaten Erinnerungen, die gerade durch das Fehlen der Denkmäler freigesetzt werden (bezeichnenderweise war Calles Arbeit an der Stelle im Haus der Kunst angebracht, an der sonst eine Dokumentation zu dem geschichtsträchtigen Gebäude zu finden ist). Geschichtliche Zeugnisse stellen auch die unterschiedlichen Gebäude der Nachkriegszeit und aus DDR-Zeiten dar, von denen große Teile gesprengt und somit dem Gedächtnis entzogen wurden. Videoaufnahmen solcher Sprengungen wurden von *Steinle/Rosefeldt* historisch geordnet und unter dem Titel »Detonation Deutschland. Sprengbilder einer Nation« in einer raumfüllenden Installation in eindrucksvoller ästhetischer Spannung präsentiert.

Mit den Phänomenen des Erscheinens und Verschwindens beschäftigt sich die Arbeit von *Peter Kogler* in rein formaler Weise: Eine auf eine Wand projizierte Computeranimation erzeugt eine strudelartige Form, die erscheint und sich wieder entzieht. Sie spielt auf den Sog an, der durch die Vielfalt an Information in elektronischen Medien entsteht: die Oberfläche zieht den Betrachter an und entzieht sich ihm gleichzeitig.

Der physische Ort des Speichers geht in den ständig wechselnden Oberflächen, die beliebig austauschbar und fast überall auf der Welt abrufbar sind, verloren. Gleichzeitig ermöglicht das »digitale Gedächtnis« Verknüpfungen, die sonst nur schwer möglich wären. So ist auch Geschichte anders rezipierbar: *Vera Frenkel*

vereinigt Dokumente über das Kunstmuseum, das Hitler in Linz errichten wollte, und kombiniert sie mit fiktiven Erzählungen. Ebenso wie die oben erwähnten Konstruktionen von Identität bleibt auch die Rekonstruktion von Geschichte fragmentarisch, disparat — trotz des objektiven Erscheinungsbildes der zitierten »Fakten«.

Die Rückwendung zur Vergangenheit, meist zur Geschichte seit dem Zweiten Weltkrieg, ist charakteristisch für viele der ausgestellten Arbeiten aus den 90er Jahren. Damit unterscheiden sie sich in ihrem Umgang mit dem kollektiven Gedächtnis von den Werken der 60er Jahre: letztere speicherten die eigene Gegenwart, indem die Künstler eine Gegenstrategie zur Wegwerfgesellschaft entwarfen; das zum kurzfristigen Gebrauch Bestimmte wurde aufbewahrt, ausgestellt und zum Kunstobjekt »erhöht«.

Objekte und Dokumente, in die Zeit eingeschrieben ist, die Zeit festhalten und verfügbar machen sollen, kennzeichnen die Exponate dieser Ausstellung. Durch die Einschränkung auf künstlerisches »Sammeln, Speichern, Archivieren« entging sie der Gefahr, ihr Thema allzu weit und vage zu fassen, wie beispielsweise die Antwerpener Ausstellung *The Sublime Void. On the Memory of Imagination* (Kgl. Museum für Schöne Künste, 1997).

Einen »Vorläufer« stellt die Ausstellung *Spurensicherung* dar, die 1974 in Hamburg von Günter Metken und Uwe M. Schneede organisiert wurde. Sie machte erstmals »archäologische« Verfahren in Kunstwerken der 70er Jahre zum Thema. Im Unterschied zu den »Spurensicherern« fehlt den Künstlern dieser Ausstellung jedoch das Interesse an vergangenen Kulturen oder Naturvölkern.

Der gründliche, umfangreiche Katalog ist nach »archivalischem« System alphabetisch geordnet. Die anregenden Aufsätze behandeln die einzelnen Künstler und bestimmte Themen wie z. B. Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* (Benjamin H. D. Buchloh), die Bedeutung von Wunderkammern für die Kunst des 20. Jh.s (Susan Stewart) oder digitalisierte Archive (Stefan Iglhaut).

Ruth Langenberg