

## **Deep Storage. Arsenale der Erinnerung.**

Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst.

### **Vorwort von Christoph Vitali, Peter-Klaus Schuster, Stephan von Wiese**

Sammeln, Speichern und Archivieren haben in der Gegenwartskunst Konjunktur. Die Modelle künstlerischer Gedächtnisarbeit, die wir in dieser Ausstellung zeigen, sind in Analogie zum menschlichen Gedächtnis konfiguriert, dessen Struktur und Funktionsweise wir uns auch nur in Bildern vorstellen können. Die künstlerischen Arbeiten, die sich dem Erinnern widmen, schöpfen aus dem Reservoir der Gedächtnismetaphorik, die sich seit der antiken Mnemotechnik entwickelt hat, und reichern es mit neuen Metaphern und Denkbildern an.

Das nicht nur in der bildenden Kunst aktuelle Interesse an den Speicherformen des natürlichen und künstlichen Gedächtnisses läßt sich als Zeichen eines Krisenbewußtseins verstehen. Auch die Alltagssprache reagiert auf diese Krise mit Neologismen. »Forget it«, auf Neudeutsch: »Das kannst Du vergessen«, fand als Redewendung in den 70er Jahren Eingang in unsere Umgangssprache. Das Auftauchen der seitdem gängig gewordenen Redensart vom Vergessenkönnen, die einen Freischein für das Vergessendürfen ausstellt, signalisiert einen materiellen und mentalen Notstand unserer Zivilisation: das Syndrom der Überfüllung.

Seit den 50er Jahren lösen sich in der westlichen Hemisphäre unseres Planeten Stadien zunehmender Verstopfung ab: Die Konsumgesellschaft der 60er Jahre füllte in den Wohlstandsstaaten nicht nur die Schaufenster und Warenlager der Magazine, Kaufhäuser und Privatwohnungen mit einer zuvor nicht gesehene Fülle von Produkten; auch die Abfallhalden und Schrottberge türmten sich in eine bis dahin nicht gesehene Höhe. Auf die Wegwerfgesellschaft folgte in den 70er und 80er Jahren die Kommunikationsgesellschaft. Eine immens gesteigerte Mobilität verstopfte nicht nur die Verkehrswege in der Stadt und über Land, sondern auch den zuvor nahezu leeren Luftraum, in dem heute nicht nur die Flugzeuge Warteschlangen bilden, sondern auch der Elektrosmog dicke Luft verbreitet. Unsere natürlichen Lungen, die Wälder, gehen an der Überfülle von Abgasen und saurem Regen zugrunde, während die Flüsse und Meere mit chemischem Giftmüll vollgekippt sind. In den 90er Jahren erdrückt uns, nachdem wir in das Stadium der Informationsgesellschaft eingetreten sind, zusätzlich zu den überfüllten Räumen und verstopften Verkehrswegen die Flut der Informationen, die zu gewaltigen Datenbergen angeschwollen sind.

Das unaufhaltsame Anwachsen der Datenmenge ist zum akuten Problem unserer Gesellschaft geworden, eine Entsorgung noch nicht in Sicht. Forget it formuliert einen ersten, wenn auch individuellen Widerstand gegen die Überlastung der individuellen und gesellschaftlichen Speicherkapazitäten. Die sprachliche Neubildung reagierte auf die überfüllten Datenspeicher unserer überinformierten Gesellschaft. Neben dem Recht auf Wissen, das mehr denn je Macht ist, wird das Recht auf Vergessen, das psychische Entlastung und Entspannung bedeutet, eingeklagt.

Dem Oblivionismus (lat. oblivio: das Vergessen) war die traditionsfeindliche Avantgarde von Malewitschs Schwarzem Quadrat auf weißem Grund aus dem Jahre 1915 bis zur Minimal Art der 60er Jahre verpflichtet - zumindest ihrem programmatischen Selbstverständnis nach. Erst seit den frühen 60er Jahren erhält die Kunst der Lethe, der Göttin des Vergessens, wieder Konkurrenz von der Kunst der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung. Diese Rückbesinnung auf die mnemotechnische Funktion der Kunst

setzt innerhalb der Avantgardebewegung mit der englisch-amerikanischen Pop Art und dem französischen Nouveau Realisme ein, die in affirmativer oder kritischer Reaktion auf die Warenlager und Müllberge der Konsumgesellschaft Konsumgüter, Warenzeichen, Reklamebilder und den Abfall der Wegwerfgesellschaft in ihren Kunstwerken zitieren oder ganz gegenständlich real sammeln und bewahren. Während Atgets künstlerische Aufnahmen der Pariser Schaufenster ein fotografisches Inventar der Warenlager der Jahrhundertwende liefern, nehmen Rauschenberg, Oldenburg, Arman oder Spoerri die Realien der Konsumgesellschaft direkt in ihre Objektassemblagen auf. Jüngere wie Jason Rhoades, Karsten Bott und Stefan Hoderlein folgen diesem Gestus des Akkumulierens von objekthaften Zeugnissen, auch wenn sie jeweils ganz persönliche künstlerische Strategien des Sammelns, Selektierens und symbolischen Ordners entwickeln.

Auf die >materialistische< Pop Art und den Nouveau Realisme der 60er Jahre, die in wahren Materialschlachten die Dinge in Objektassemblagen versammelten, antworten in den 70er Jahren die als Spurensicherer etikettierten Künstler wie Christian Boltanski, Jochen Gerz und Annette Messager. Auf den grellen und lauten Auftritt der Waren- und Schrottberge folgt eine Generation von Künstlern, die im Kleinen und Privaten, im Unscheinbaren und scheinbar Nebensächlichen, im zufällig Gefundenen und in verstaubten Zeugnissen nach den Spuren alltäglicher Biografien, aber auch des traumatischen Schicksals der anonymen >kleinen Leute< suchen. Die plakative Pop-Welt der Waren und der Werbung wird durch die leiseren Stimmen dieser Spurenleser unterwandert, die in Familienalben und Schulheften, in Schnappschüssen, Spielsachen und Andenken, in pseudo-ethnografischem Krimskrams und Kleidersammlungen, in Nachlässen anonymen Personen, Karteien und Akten die Schrift entziffern, die sich als Spur eines unbekanntes Lebens, aber auch als blutige Narbe oder Brandmal in diese fragmentarischen Indizien eingegraben hat. Diese Lebensspuren wollen als eine gleichsam vorsprachliche Schrift entziffert werden, die weder wie ein geschriebener Text eindeutige Botschaften vermittelt, noch ursprünglich für einen lesenden Adressaten vorgesehen ist.

Die nicht intendierte Zeichenhaftigkeit der Spur und ihre entsprechende Uneindeutigkeit nutzen einige Künstler, um dort Zeichen zu sehen und zu behaupten, wo offensichtlich keine sind. Die bildhafte Speicherung solcher erfundener Spuren verwickelt die Erinnerung in ein paradoxes Spiel, worin an etwas erinnert wird, was niemals vorhanden war. Boltanski sammelt Fotografien und Zeichnungen von Unfällen, die niemals stattgefunden haben, oder von Gesten, die er nie gemacht hat. Lynn Hershman dokumentiert mittels Kleidern, Briefen, Wohnräumen, Gesprächen und anderen Indizien über fünfzehn Jahre lang die Existenz einer Person (Roberta Breitmore), die nie existiert hat. Vera Frenkels Body missing speist einen nicht vorhandenen Corpus verlorener Kunstwerke ins Internet ein, während Ute Weiss-Leder Zusammenhänge zwischen sichtbaren Daten dokumentiert und archiviert, die so niemals existiert haben können. Sabine Groß legt ein akribisches Archiv von Künstlertypen an, dessen Klassifizierung sich bei näherem Hinsehen als absurd und gerade deshalb als poetisch erweist.

Auch Douglas Blau, David Bunn, Meg Cranston und Peter Wüthrich dokumentieren und speichern Verbindungen zwischen Daten auf einer Bedeutungsebene, wo sie normalerweise keinerlei Beziehungen untereinander eingehen. Indem sie etablierte Ordnungen von kollektiven Gedächtnissen, so z.B. von Bildarchiven und Bibliotheken, durch neue, unsinnig scheinende Gliederungsprinzipien wie Blickbeziehungen,

Versstrukturen, Farbenordnungen oder Größenordnungen ersetzen, decken sie Bedeutungszusammenhänge auf, die ebenso einleuchtend wie fragwürdig bleiben.

Die meisten der hier gezeigten Modelle künstlerischer Gedächtnisarbeit bewegen sich im Rahmen der geläufigen Gedächtnis-Metaphorik, für die Harald Weinrich zwei Grundmetaphern herausdestilliert hat, die seit der Antike bekannt sind: das Bild des Gedächtnisses als Magazin und als Schrift. Da Bibliothek, Bildarchiv und Museum den Aspekt des Magazins oder Lagers mit dem Schrift-Medium verbinden, sind sie für Künstler, die sich mit dem Erinnern und Vergessen in ihrer Kunst auseinandersetzen, in besonderer Weise attraktiv. Für die Schrift ist hierbei ein erweiterter Begriff in Betracht zu ziehen, denn Schrift ist nicht nur der Text aus Buchstaben auf einer Schreibunterlage, sondern eben auch die Spur der zeichnenden oder malenden Hand, die Spur des Lichtes auf der Foto- und Filmschicht, die Markierungen auf der Haut, die Spuren des Lebens an den Dingen und an der Bearbeitung im Material.

Während die Spurensicherer bei ihrer Gedächtnisarbeit vor allem auf die Schrift und Spur als Gedächtnis-Metapher setzen, halten sich die Materialsammler an das Gedächtnis-Bild des Magazins oder des gebauten Speicherraums.

Beide Gedächtnismodelle verwenden räumliche Vorstellungsbilder, und doch kommt die Schrift-Metapher der Struktur und Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses weit näher als die architektonische Speicher-Metapher. Die Vorstellung des Magazins suggeriert durch die Ausbreitung der Dinge im Raum, daß dort nichts verloren gehen kann und alles auf gleiche Weise zugänglich ist. Demgegenüber entspricht die Vorstellung des »Schreibens und Überschreibens, des Festhaltens und Löschens, der Intensität tiefer Prägung und der flachen, vielfältigen Reize« (Aleida Assmann) weit mehr der Arbeitsweise unseres Gedächtnisses. Erst der Datenspeicher des Computers und der Cyber-Space, auf die sich viele >Gedächtnis-Künstler< in den 80er und 90er Jahren verlegen, vereinigen die Gedächtnis-Metaphern des Magazins und der Schrift im Vorstellungsbild des virtuellen Datenraums. Einerseits treten die elektronischen Datenspeicher des einzelnen Computers und mehr noch die weltweit im Internet vernetzten Massenspeicher die Nachfolge der traditionellen Magazine für Texte und Bilder wie Bibliotheken, Museen und Archive an und übertreffen sie im Hinblick auf ihre Speicherkapazität; andererseits arbeitet das Gedächtnis der Datenbanken aber eher nach dem Prinzip der Schrift als des Magazins. Die topologische Ordnung der in Räumen magazinierten Objekte wird im elektronischen Datenraum ersetzt durch die Ordnung der Schrift, die ihre Daten auf der Fläche anstatt im dreidimensionalen Raum gliedert. Dabei entsprechen die Vorgänge des Aufschreibens und Überschreibens, des Fixierens und Löschens sowie die Tiefenschichtung der Dateien und Programmebenen eher der Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses und Erinnerns als die Gedächtnis-Metaphern, die von seiner topischen Struktur ausgehen. Auch die Schnelligkeit des Zugriffs auf die elektronischen Datenbanken und das fast gleichzeitig mögliche Aufrufen unterschiedlicher Programme und Daten hat eine größere Nähe zur Plötzlichkeit, mit der Erinnerungen in unserem Gedächtnis auftauchen, als das Suchen nach dem im Lagerraum Versteckten. Ein Ort, an dem das Gedächtnis im Kopf des Menschen zu lokalisieren wäre, läßt sich sowieso nicht finden. Erinnerungen scheinen ortlos aufzutauchen und zu verschwinden.

Menschliches Erinnern verläuft sprunghaft und diskontinuierlich wie der Bildwechsel beim Blättern in den Computerdateien oder beim Surfen durch die TV-Programme. Als Metapher für das zeitweilige oder endgültige Verschwinden gespeicherter

Informationen können die verpackten Zeitungen und Zeitschriften von Christo verstanden werden, die bereits zu Anfang der 60er Jahre entstanden sind. Auch das eingepackte Mannequin auf dem Autogepäckträger geht auf Reisen wie die Texte und Bilder beim Datentransfer. Die Kisten von Artschwager, die auf hinter sinnige Art bedeutungsleeren Schilder von Broodthaers, die leere Vitrine von Mucha, die brennenden TV-Nachrichten von Jochen Gerz, die von Denkmälern und Gedenktafeln entleerten Plätze und Wände von Sophie Calle, die leeren Dia-Magazine von Jennifer Bolande, die schalldichte Camera Silens von Arndt und Moonen oder das saugende Loch in der Videowand von Peter Kogler zeigen eine verwandte Dialektik von Verschwinden und Erinnern.

Diese Beispiele einer ars oblivionis reagieren als bildlose Bilder und leere Speicher auf die überfüllten Magazine und Datenbanken, die das willkürliche ebenso wie das unwillkürliche Erinnern eher verhindern als befördern. Die Metaphern des Vergessens beziehen sich auf diejenigen des Gedächtnisses. Das Entschwundene und Vergessene kehrt zurück als zu Erinnerndes - nicht in der Gestalt des Werkes selbst, sondern im Gedächtnis des Betrachters, das zu solch memorierender Vergegenwärtigung von den letho-technischen Werken angeregt wird.

Piatons Metapher des Gedächtnisses als beschriebene Wachstafel, die bei Vorgängen des Vergessens partienweise oder gänzlich geglättet und damit gelöscht wird - »Das habe ich glatt vergessen« sagen wir noch heute - lebt bis ins Zeitalter des Computers fort. Das platonische Bild verwendete auch der Kieler Arzt Johann Daniel Major 1674 bei seiner Definition des Sündenfalls, die auf uns wie ein Computerabsturz avant la lettre wirkt. Durch den Sündenfall habe Adam »gleichsam von der Taffel seines Gehirns/soviel schön- und herrliche darin-auf-gezeichnete Dinge/vorsetzlich/ja grausam und thöricht außgelescht«. Glücklicherweise sei den Menschen jedoch die »itzt-gedachte geblöste Taffel ... noch geblieben, daß wiederumb und aufs neu was darauf-notiret werden kann«. Die Rückkehr ins Paradies kann nach Ansicht des Kieler Arztes nur über erneute Einschreibungen in die beim Sündenfall vollständig gelöschte Tafel des Gedächtnisses erfolgen. Die Künste tragen das Ihre dazu bei, diesen Absturz in die Sündhaftigkeit wieder rückgängig zu machen, indem sie neue Archive des Gedächtnisses, wie z.B. Sammlungen, Kunstkammern und Museen, anlegen, die den Weg ins Paradies ebnen.

### **Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst.**

Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München 1997  
München: Prestel Verlag 1997