



The absolute impatience of a desire of memory

Inhaltsverzeichnis

Archäologie in Monumenten der Erinnerung

Zwischen den Bildern und der Weg der Meta-Schaukel

Fluchtlinien planetarer Schichtungen

Strukturen der Unordnung

Fragmentarische Denkmaschinen

Kontraintuitive Katastrophenräume

Literatur

Musik

Dank



77-1-017 / 6756743~orig / 1940.594_full

Archäologie in Monumenten der Erinnerung

The archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events. But the archive is also that which determines that all these things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, composed together in accordance with multiple relations, maintained or blurred in accordance with specific regularities; that which determines that they do not withdraw at the same pace in time, but shine, as it were, like stars, some that seem close to us shining brightly from far off, while others that are in fact close to us are already growing pale.

Diese Beschreibung, die Michel Foucault in seiner *Archäologie des Wissens* vornimmt, verdeutlicht auf anschauliche Weise die Komplexität des Archivbegriffs sowie seine grundlegende Bedeutung für die Konservierung und Organisation von Erinnerung.

Während sich verschiedene Institutionen sowie ganze Gesellschaften und Kulturen in ihrer Existenz auf Archive begründen – sich durch diese konstituieren und legitimieren – sollte nicht außer Acht gelassen werden, nach welchen Mechanismen sie funktionieren.

Archive haben immer etwas Vorläufiges, Unabgeschlossenes an sich. Sie sind oft geprägt von Leerstellen, beruhen immer auf Selektion und sind keineswegs unschuldig oder neutral. All diese Aspekte haben Einfluss darauf, in welcher Form Archive an der Herstellung von Geschichte beteiligt sind, und insbesondere fotografischen Bildarchiven kommt dabei eine relevante Rolle zu.

François Laruelle beschreibt dieses Verhältnis zwischen Geschichte und Fotografie wie folgt:

Photography does not belong to history as one of its already-surpassed moments. In fact it is photography (and increasingly so) that becomes ones of those 'productive forces' that drive both the production of history and its reproduction.

Diese Kraft, die der Fotografie sowohl in der Produktion als auch in der Reproduktion von Geschichte zugeschrieben wird, verdichtet sich in Bildarchiven zu Sammlungen visueller Dokumente, deren Gesetzmäßigkeiten unsere Auffassung von Geschichte prägen und die Erscheinungsformen kollektiver Erinnerung strukturieren.

Im allgemeinen Umgang mit Archiven unterscheidet Foucault zwischen der historischen und der archäologischen Methode. Die erste Methode stellt Fragen nach der Authentizität des Materials und versteht Dokumente als Abdrücke oder Spuren vergangener Ereignisse, die es zu interpretieren gilt.

Die archäologische Methode hingegen interessiert sich für die Organisation des Materials – für die Beziehungen, die die Dokumente zueinander aufweisen, und dafür, welche Hierarchien sich daraus ergeben. Sie fragt nach den konstruktiven Mechanismen der Dokumente und begreift diese, Hito Steyerl zufolge, als „Bausteine positiver Wissensarchitekturen“, die sich zu „Palästen der Erinnerung“ formen lassen.

Während die historische Methode also Monumente der Vergangenheit in Dokumente verwandelt, verfährt die archäologische Methode umgekehrt und schafft aus geschichtlichen Dokumenten Monumente der Erinnerung.

In meiner Diplomarbeit gehe ich, konzeptuell an diese zweite, archäologische Methode angelehnt vor, um mit fotografischem Archivmaterial ein spekulatives Szenario zu entwerfen, das die Strukturen und Mechanismen kollektiver Erinnerung reflektiert.

df_kh-dia_0000290_11 / df_kh-dia_0000300_12 / osmosi00cela_orig_00972





Institut der Zauberer

Zwischen den Bildern und der Weg der Meta-Schaukel

Bereits in früheren Projekten habe ich mich mit Archiven auseinandergesetzt. Die Arbeit „Institut der Zauberer“ beispielsweise behandelt, anhand von fotografischem Material aus dem Archiv der österreichischen Akademie der Wissenschaften, einen antisemitisch motivierten Wissenschaftsskandal im Wien der Zwischenkriegszeit. Dieser entspann sich um die Forschung Paul Kammerers an der jüdisch geprägten Biologischen Versuchsanstalt und gipfelte 1926 in dessen Selbstmord. Viele der anderen Wissenschaftler*innen, die an diesem Institut tätig waren, wurden später in den Konzentrationslagern der Nazis ermordet. Die Versuche, sie darüber hinaus auch in der Geschichte unsichtbar zu machen, wurden auch nach dem Zweiten Weltkrieg fortgesetzt.

Einen zentralen Aspekt dieser Arbeit stellt der Umgang mit Dokumenten dar, die geprägt sind von Abwesenheit – geprägt von der Absicht des Verschleierns und Auslöschens. Das Verorten eines Schauplatzes der Gewaltausübung „zwischen den Bildern“ stellt also den Versuch dar, dem Nicht-Sichtbaren genauso viel wahrheitskonstituierenden Gehalt beizumessen wie dem Sichtbaren und die Mechanismen, mit denen Dokumente Wirklichkeiten konstruieren, als etwas zu begreifen, das aus dem Konflikt um ihre Bedeutungen immer wieder aufs vorläufig Neue verhandelt werden muss.

Während sich diese Arbeit also auf ganz bestimmte historische Ereignisse bezieht und anhand eines konkreten Archivs Fragen nach Erinnerung sowie deren Auslöschung verhandelt, gehe ich in meiner Diplomarbeit etwas anders vor. Der Umgang mit Erinnerung sowie die Rolle von Archiven soll dabei aus einer allgemeineren Perspektive betrachtet werden.



Dieter Roelstraete beschreibt in seinem Text *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, die Modi, nach denen Künstler*innen mit historischem Material umgehen wie folgt:

They either make artworks that want to remember, or at least to turn back the tide of forgetfulness, or they make art about remembering and forgetting: we can call this the “meta-historical mode,” an important aspect of much artwork that assumes a curatorial character.

In Form dieses „meta-historischen Modus“ möchte ich mich also nicht auf einzelne geschichtliche Ereignisse oder konkrete Archive beziehen sondern viel mehr aus einer persönlichen, heterogenen Bildersammlung eine Art autonomes „Meta-Archiv“ konstruieren, das sich in losen Fluchtlinien auf andere Archive bezieht, grundsätzlich jedoch seinen eigenen Regeln, Mechanismen und Lesarten unterliegt.

Der kuratorische Aspekt dieser Vorgehensweise zeigt sich auch in der Charakteristik der Auswahl des verwendeten Materials.

atlasda_0200





1989-07-119_X_0001-icon-1440 / 1989-07-113_X_0001-icon-1440

Fluchtlinien planetarer Schichtungen

Für die Auswahl des Materials habe ich auf verschiedene Bildarchive zurückgegriffen, die im Netz frei zugänglich sind. Diese stellen einen Querschnitt durch unterschiedliche Themenbereiche dar und reichen von wissenschaftlichen Bildersammlungen (wie etwa der NASA oder des C.E.R.N.) über Museumsbestände oder Sammlungen aus Nationalbibliotheken bis hin zu archivierten Zeitschriften.

Der Prozess des Sammelns und der Auswahl hat sich über etwa zwei Jahre erstreckt und die Sichtung von grob überschlagen 150.000 Dokumenten umfasst. Diese Sessions des Sichtens und Durchwanderns eines weltweiten, kollektiven Gedächtnisses waren für mich immer geprägt von einem gewissen Gefühl einer zeit- und raumübergreifenden Verbundenheit, wie es ein Zitat von Clemens Setz annähernd beschreibt:

Eine Webseite, youarelistening.to, spielt einen Livestream von Polizeifunk aus verschiedenen amerikanischen Städten, hinterlegt mit Ambientmusik. Die Kombination vermittelt ein angenehm abendliches, planetares Gefühl, ähnlich den End Credits einer Dokumentation über unaufhaltsame globale Vorgänge. – In Baltimore sagte ein Polizist: »It seems like no one is responding, like, ever«, dazu ein melancholisches Drone-Stück (etwa im Stil von Chihei Hatakeyama oder Stars of the Lid) und mein Blick zum Fenster raus, auf violetten Nachgewitterhimmel über Hausdächern.

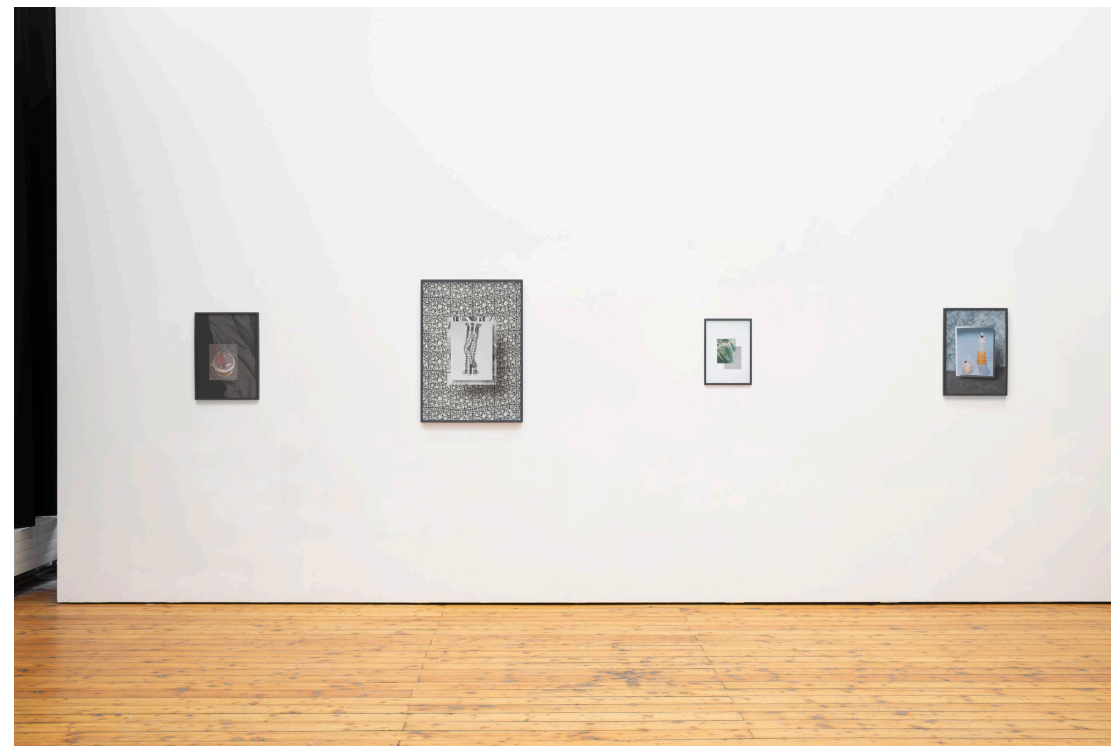
Aus diesem (ebenfalls oft von Drone-Stücken begleiteten) planetaren Gefühl einer Verbundenheit heraus entstehen also sich ständig ergänzende Sammlungen an Bildern, die mit zunehmender Entfernung von ihren ursprünglichen Kontexten beginnen, sich gegenseitig aufeinander zu beziehen und daraus ein eigenes, autonomes Narrativ zu entwickeln.

Ein zentraler Aspekt in der Auswahl der Bilder ist demnach deren Widerspenstigkeit, sich klar einordnen zu lassen. Ich habe bewusst darauf verzichtet, bekannte, ikonische Fotografien zu verwenden, die sich einem eindeutigen historischen Ereignis zuordnen lassen. Vielmehr ist der Fokus hier auf diejenigen Bilder gerichtet, die sich in ihrer kontextuellen Unschärfe einer eindeutigen Lesbarkeit entziehen und deren Platz im kulturellen Gedächtnis nicht klar verortbar ist.

Es handelt sich also um Dokumente, denen zwar eine bestimmte Zeitlichkeit eingeschrieben ist, die ihre historischen Spuren, die zum abgebildeten Objekt oder Ereignis führen könnten, jedoch nicht offenlegen.

Meiner Auffassung nach vollzieht sich in diesen Bildern zudem eine gewisse Schichtung von unterschiedlichen zeitlichen und auch räumlichen Ebenen. Dies beginnt bei den abgebildeten Objekten, die alle eine eigene Geschichte aufweisen und sich zu verschiedenen Zeitpunkten an verschiedenen Orten aufgehalten haben. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wurden diese dann an einem bestimmten Ort fotografiert, wodurch sich ein Abbild von ihnen löst und einen eigenen Weg einschlägt. Diesem Abbild wurde im weiteren Verlauf irgendwann genügend Wert beigemessen, um (aus welchen Gründen auch immer) Eingang in ein Archiv zu finden und damit einen neuen, klar zugewiesenen Ort einzunehmen. In einem erneuten Schritt der Vervielfältigung werden wiederum Reproduktionen von diesem Abbild angefertigt, um es in einer digitalen Sammlung verfügbar zu machen.

Nachdem dieses Dokument in meine eigene Sammlung überführt wurde, werden all diese zeitlichen und räumlichen Ebenen schlussendlich, in der Fotografie, die ich von ihnen erstelle, in einem neuen konkreten Punkt zu einem Bild verdichtet. Von hier aus werden sich freilich auch noch weitere Schritte der Distribution und Reproduktion vollziehen, die aber zu diesem Zeitpunkt nicht genau vorhergesehen werden können.





s72-50247~orig / 71-2-204

All diese Schritte unterliegen der Logik, Struktur und Hierarchie der jeweils zuständigen Ordnungssysteme. In den unscharfen Fluchtlinien der Dokumente verdeutlicht sich also die Komplexität der Mechanismen, die sich in und um Archive vollziehen.

Aurélien Verdier spricht in Bezug auf die künstlerische Arbeit von Haris Epaminonda von der „migrantischen Natur des Bildes“. Die Folgen dieser migrantischen Natur werden auch in den oben beschriebenen Schritten sichtbar.

An all den Übergängen und Zustandswechseln schreiben sich die technischen Gegebenheiten in die äußere Form der Dokumente ein und hinterlassen ihre Spuren in der Materialität der Abbilder (wie z.B. im Korn des Filmmaterials, in der Rasterung der Digitalisierung, in Staubresten auf Dokumenten, in Streifen durch fehlerhafte Scanner usw.).

Während die oberflächlichen Einschreibungen sichtbar auf die materiellen Bedingungen dieser „Migration der Bilder“ verweisen, bleiben die Spuren der Kontexte ihrer jeweiligen Ordnungssysteme jedoch außerhalb des Sichtbaren.

Strukturen der Unordnung

Die Werktitel der einzelnen Fotografien ergeben sich aus der Systematik der jeweiligen Archive, denen ich das Bildmaterial entnommen habe. Die Bezeichnungen der Dokumente verweisen auf spezifische Ordnungssysteme, lassen aber schlussendlich keine genauen Rückschlüsse auf die Herkunft oder das Umfeld des Materials zu.

Einem Titel wie „s72-50247~orig / 71-2-204“ lässt sich entnehmen, dass er einer bestimmten Systematik unterliegt. Darüber hinaus offenbart er allerdings keinen weiteren Einblick in den Kontext der Dokumente, die er benennt und strukturiert.

Fragmentarische Denkmashinen

Die fotografische Serie wird von einem Text begleitet, der sich in losen Verweisen auf die gezeigten Bilder bezieht, dabei aber abstrakt genug bleibt, um aus einer distanzierten Perspektive die allgemeinen räumlichen und zeitlichen Bedingungen der Fotografien zu reflektieren.

Genauso wie die Bilder soll sich der Text einer eindeutigen Lesbarkeit möglichst entziehen und im Idealfall immer knapp daran vorbeischrappen, so etwas wie „Sinn“ zu erzeugen. Was die literarische Zuordnung betrifft, bewege ich mich dabei am ehesten im Bereich abstrakter Science-Fiction.

Der für meine Rezeption von Science-Fiction zentrale Dietmar Dath beschreibt ebendiese als „Kunst- und Denkmashine“, innerhalb derer (in einem „Erkennen-Spielen“) Dinge und Verhältnisse gedacht werden können, die ohne sie ungedacht bleiben müssten. Das Entwerfen einer solchen Denkmashine kann demnach eine Vorgehensweise sein, in der Überlegungen angestellt werden, die in der Form ihrer Artikulierung über konventionelle Analysen des Archivbegriffs hinausgehen.

Hieraus soll ein spekulatives Szenario entwickelt werden, in dem Fragen nach den Beziehungen des Menschen zu seinen Bildern sowie deren Rolle innerhalb einer zeit- und raumübergreifenden Form von kollektiver Erinnerung behandelt werden.

Was kann den Bildern, nachdem sie sich von ihren ursprünglichen Kontexten entfernt haben, schlussendlich entnommen werden?

Wie verhalten sich die Strukturen und Mechanismen ihrer Ordnungssysteme, wenn sie von denen, die sie entworfen haben, entkoppelt sind?

Welches Eigenleben können Bilder in ihrer Autonomie und in Beziehung zueinander entwickeln?

Welche Rolle kommt dabei der Logik von Archiven zu?

nh95unse_orig_0165 / sje-1989-RTL010696_0421



Kontraintuitive Katastrophenräume

Hal Foster stellt in *An Archival Impulse* folgende Überlegung an:

Perhaps, like the Library of Alexandria, any archive is founded on disaster (or its threat), pledged against a ruin that it cannot forestall.

Dieser kontraintuitiven Annahme folgend, dass Archive also vielleicht immer mit der Aussicht auf die Bedrohung einer möglichen Katastrophe hin angelegt sind, könnte ein hypothetisches, post-katastrophales Setting eine Form der Betrachtung darstellen, die die Mechanismen von Archiven, mit der notwendigen Distanz zu denen, die sie entworfen haben, beschreiben kann.

Die Überlegung, dass die titelgebende Ungeduld eines Verlangens nach Erinnerung also entgegen der Vernunft und entgegen dem Wissen über die limitierte Lebensdauer eines externalisierten, kollektiven Gedächtnisses dazu führt, dieses trotzdem anzulegen, stellt hier einen zentralen Punkt dar.

Im Gegensatz zur Bibliothek von Alexandria soll diese Frage nach dem Überdauern von Erinnerung jedoch unter umgekehrten Vorzeichen geschehen. Nicht die Dokumente sind das, was verschwunden ist, sondern diejenigen, die sie angelegt haben. Das, was überdauert, sind die externalisierten Erinnerungen (die ja im Grunde genau darauf ausgerichtet sind) und nicht diejenigen, die sie hervorgebracht haben.

In solch einem spekulativen Szenario sollen sich also die erwähnten Fragestellungen entfalten. Dies soll aus der Perspektive einer unbestimmten Entität heraus passieren, die sich selbst außerhalb des beschriebenen kulturellen Gedächtnisses verortet; einer Entität, die für sich selbst keine Trennung mehr zwischen externalisierten Gedächtnissen und individuellen Erinnerungen vornimmt; einer Perspektive, die auch der Trennung der (für Archive zentralen) Kategorien Raum und Zeit nicht mehr unterworfen ist.

Aus dieser Perspektive soll sich ein hypothetischer, gedanklicher Raum entwickeln, der wie der visuelle Raum der Fotografien mit losen Verweisen agiert, sich dabei auf sich selbst bezieht und in fragmentarisch offener Form die Beziehung zwischen Bildern und Erinnerung reflektiert. Der Text kann dabei ebenfalls als eine Art selbstständiges, sich ständig ergänzendes Archiv betrachtet werden und in seiner nicht-linearen Form ein Repertoire an Überlegungen bereitstellen, aus dem sich je nach Ausstellungssituation unterschiedliche Versatzstücke entnehmen lassen, um in Kombination mit einer wechselnden Auswahl an Fotografien immer neue, an Medium, Ort und Kontext adaptierbare Konstellationen und Narrative zu entwickeln.

Das jeweilige Ergebnis der Arbeit entwirft dann einen spekulativen Raum externalisierter Erinnerungen, in dem schlussendlich all die kontextuellen Leerstellen wieder durch einen Zugriff auf die persönlichen Erinnerungen der jeweiligen Betrachter*innen aufgefüllt werden müssen und sich in deren Interpretation ein erneutes Aufeinandertreffen zwischen einem kollektiven und einem individuellen Gedächtnis vollzieht.

Beginnen wir also am Ende .
 Beginnen wir dort wo auch
 die Singularitäten schon archiviert waren .
 Dort wo die Momente dünner gewalzt waren als die
 Wellenlängen des Lichts an denen entlang sie erzählt wurden .
 Dort wo die Zeitpunkte in ihre ewige Gegenwart geschraubt
 und die
 Z w i s c h e n r ä u m e
 von den Konturen der Konflikte bereinigt waren .
 Beginnen wir also von dort aus zurück zu schauen .
 Zurück in eine Gegenwart die aus der Erinnerung
 ihrer eigenen Repräsentationen bestand .
 Eine Gegenwart die zwischen den Gliedern ihrer
 I n t e r f e r e n z k e t t e n
 nicht länger mit dem Gewicht ihrer Erzählungen belastbar war .
 Die Nachbilder dieser Gegenwart die sich auf unserer
 kollektiven Netzhaut einschreiben zeugen in ihrer
 Klarheit von den zu schwer gewordenen Leerstellen
 die dort entstanden waren wo sie
 sich selbst ihrer Bilder beraubt hatten .

In diesen
 L e e r s t e l l e n
 verliefen dann auch die Schleifen die eine
 Grammatik des Raums
 vorgaben und schlussendlich in dem mündeten
 zu dem man damals vielleicht Heute gesagt hätte .
 Die Radikalität der Ausgrabung in den Bildern
 förderte in diesem Heute Strukturen zu Tage die in
 ihrer Autonomie begannen in sich selbst zu kippen .
 Schichtungen von Bedeutung die von hier aus gesehen auf
 nichts verwiesen als auf die Bruchstellen der Übergänge ihrer
 Innenseiten und Aussenseiten .
 Repräsentation von Erinnerung die aus dem jetzt
 betrachtet die Vervielfachung ihrer Topologien bedeutete .
 Dazu wurde dann Geschichte gesagt .
 Excavate the Future ! wurde auch gesagt .

Nachdem zu diesem Zweck die Teleskope angewiesen wurden in der Zeit zu bohren begannen die Bilder an den Grenzen zwischen vorher und nachher zu resonieren wie stehende Wellen . Diese Resonanz in den Intervallprovinzen war dann schlussendlich das was die Momente daran gehindert hat g l e i c h z e i t i g zu passieren . Dazu wurde manchmal Jetzt gesagt . Do we lack resistance to the present ? wurde auch gefragt . Wie die anderen Fragen nach der Verdichtung der Verhältnisse wurde auch diese von der Gravitation der Gegenwart in ihre Möglichkeiten aufgelöst . In den Sedimenten der Zeit können die Möglichkeiten auch von hier noch als das Bindemittel der Erzählungen betrachtet werden das sich wie die Fugen zwischen einer Aneinanderreihung von Substantiven begann zu v e r f l ü s s i g e n .

Möglichkeiten des Erinnerns die damals noch nicht vorwärts gelesen werden konnten . E i n L i n e a r i t ä t in den Spuren von der die Fluchtlinien der Gedanken erst am Ereignishorizont orthogonal abbogen . Alexandria hat natürlich viel verändert . Aber vielleicht hätten die Utopien damals trotzdem als die O r t e betrachtet werden sollen die sie schlussendlich sind . Nicht die wohin wir wollen sondern die woher wir kommen . E v e r y w h e r e at the end of time .

Literatur

The Archaeology of Knowledge

Michel Foucault (1982)

The Concept of Non-Photography

François Laruelle (2011)

Die Farbe der Wahrheit - Dokumentarismen im Kunstfeld

Hito Steyerl (2015)

The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art

Dieter Roelstraete in *e-flux Journal* #4 (2009)

Bot: Gespräch ohne Autor

Clemens Setz (2018)

Räume der Erinnerung

Aurélié Verdier in *Camera Austria* #137 (2017)

Niegeschichte: Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine

Dietmar Dath (2019)

An Archival Impulse

Hal Foster in *October* #110 (2004)

Erinnerungsräume - Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses

Aleida Assmann (2018)

Das Verfassen des begleitenden Textes bezieht einen Großteil seiner Inspiration aus der Lektüre spekulativer Literatur. Stellvertretend sollen hier ein paar Werke von für mich zentralen Autor*innen genannt werden.

We Who Are About To...

Joanna Russ (1977)

Lyophilía

Ann Cotten (2019)

Beggars in Spain

Nancy Kress (1991)

Diaspora

Greg Egan (1997)

Feldeváye: Roman der letzten Künste

Dietmar Dath (2014)

The Three-Body Problem

Liu Cixin (2008)

The Freeze-Frame Revolution

Peter Watts (2018)

Musik

Das Entwickeln dieser Arbeit war außerdem vom Hören von Musik geprägt. Auch hier sollen stellvertretend zwei Projekte von Künstlern genannt werden, die mich in diesem Prozess begleitet haben und deren Musik konzeptuell um die Themen Erinnern und Vergessen kreist.

Leyland Kirby as The Caretaker

Everywhere at the end of time (Stage 1-6) (2016-2019)

William Basinski

The Disintegration Loops I-IV (2002-2003)

Dank

Einige der Menschen, die unbekannterweise dazu beigetragen haben, dass diese Arbeit die Form hat, die sie hat (und keine andere), wurden eben genannt. Andere Menschen wiederum, denen ihr Beitrag schon eher bewusst ist, lesen in diesem Moment diese Zeilen. Bei ihnen möchte ich mich dafür bedanken, dass sie mir all das ermöglicht haben. Bei allen anderen werde ich das hoffentlich möglichst bald persönlich nachholen.



Tobias Ehrhardt

2020