

**DAS ARCHIVALISCHE
ALS KÜNSTLERISCHE ARBEITSSTRATEGIE**

KONSTRUKT MASTER - THESIS

VERA LEISIBACH

**MASTER OF ARTS IN FINE ARTS
MAJOR ART TEACHING
2013**

**MENTORAT
SABINE GEBHARDT FINK**

**DAS ARCHIVALISCHE
ALS KÜNSTLERISCHE ARBEITSSTRATEGIE
KONSTRUKT MASTER - THESIS**

VERA LEISIBACH

**MASTER OF ARTS IN FINE ARTS
MAJOR ART TEACHING
2013**

**MENTORAT
SABINE GEBHARDT FINK**

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	6
2. EIN ARCHIVALISCHER IMPULS NACH HAL FOSTER ALS AUSGANGSPUNKT	8
2.1. DAS ARCHIVALISCHE, EIN WILLE	12
3. TACITA DEAN	15
3.1. STRATEGIE , ORTSBEZUG	19
3.2. ROLLE	22
3.3. FAZIT	23
4. RENÉE GREEN	24
4.1. STRATEGIE	27
4.2. ORTSBEZUG	28
4.3. ROLLE	28
4.4. FAZIT	29
5. MARK DION	32
5.1. STRATEGIE	33
5.2. ORTSBEZUG	35
5.3. ROLLE	36
5.4. FAZIT	36
6. FAZIT:	38
7. GEWONNENE ERKENNTNISSE FÜR DIE KÜNSTLERISCHE MASTER-ARBEIT	39
7.1. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT MARK DION	40
7.2. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT TACITA DEAN	41
7.3. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT RENÉE GREEN	42
7.4. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG IN BEZUG AUF UNSERE ARBEITSSTRATEGIE	42
8. ANHANG	44
DER KRISENTEXT / EINE SELBSTTHERAPIE / ANALOG ZU MEINER SCHRIFTLICHEN MASTER-ARBEIT	44
9. QUELLEN	48
9.1. LITERATUR	48
9.2. VERANSTALTUNGEN/ VORTRÄGE/ LESUNGEN	49
9.3. INTERNET	49
9.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	50

1. EINLEITUNG

- „• Habe winzige Kastanie in stachliger Hülle, nass & schwarz gefunden.
- Beim Abfilmen habe ich zuerst den nassen Asphalt gefilmt, da Orientierung schwierig war. Konnte das Ende vom Objekt nicht vom Asphalt unterscheiden.
- Wir befinden uns neben der Kanti, Blick in einen riesigen Raum, an Strasse, gegenüber ein rotes Haus.
- Wir sind mitten im Nebel, ist so feucht mein Papier & meine Haare kräuseln sich.
- Ilona zeichnet das rote Haus.
- Kinder fahren (Velo) & laufen an uns vorbei.“¹

Meine Arbeit ist in drei Teile gegliedert.

Im ersten Teil meiner Thesis-Schrift gehe ich vom Text „*Ein Archivalischer Impuls*“ von Hal Foster aus, dieser dient mir als Startpunkt für meine Master-Arbeit. Foster bezeichnet damit eine Kunstpraxis, die sich mit Archiven beschäftigt. Dies erfordert zunächst eine Definition des Archives, denn das Wort wird aktuell in unterschiedlichsten Bereichen verwendet. Oft umschreibt es eine Sammlung von Informationen, die nicht an ein Medium gebunden ist.

Im zweiten Teil konzentriere ich mich exemplarisch auf zwei Künstlerinnen, nämlich Tacita Dean und Renée Green und den Künstler Mark Dion. Ich beschränke mich jeweils auf ein Werk, welches ich als bezeichnend für das jeweilige Schaffen betrachte. Ich hinterfrage die Positionen der Künstlerinnen und des Künstlers analysiere ihre künstlerische Strategie verknüpft mit dem Ausstellungs- und Arbeits-Ort, da die jeweiligen KünstlerInnen mit einem starken Ortsbezug arbeiten und schliesslich definiere ich die Rolle, die sie in der jeweiligen Arbeitsstrategie einnehmen.

¹ Expeditionstagebucheintrag vom, 23.10.2012.

Das Ziel meiner Arbeit ist, mich mit einer künstlerischen Arbeitsstrategie auseinanderzusetzen, die seit den 1990er Jahren bis heute eine wichtige Rolle spielt.

Die Auseinandersetzung mit Tacita Dean, Renée Green und Mark Dions Arbeit erfolgt im Bezug auf *Strategie, Ortsbezug und Rolle*.

Bei den Abschnitten *Strategie* versuche ich herauszufiltern, mit welcher künstlerischen- Arbeitsweise und Methode, der oder die KünstlerInnen bei den ausgewählten Werken vorgegangen sind.

Ortsbezug heisst, dass die KünstlerInnen entweder vom Ort aus oder auf den Ort zu agieren, an dem sie ausstellen oder arbeiten. Es gibt viele unterschiedliche Ortsbezüge, ich versuche jeweils herauszufinden, was für eine spezifische Rolle der Ort spielt. Bei der Arbeit hat sich herausgestellt, dass die Strategie und der Ortsbezug sich teilweise überlappen, da der Ort auch innerhalb der Strategie eine zentrale Bedeutung zukommt. Darum habe ich es im Fall von Tacita Dean

vorgezogen, diese zwei Aspekte zu verknüpfen, da sie bei ihr überhaupt nicht trennbar sind.

Bei den Kapiteln *Rolle* versuche ich dem Sachverhalt auf den Grund zu gehen, warum sich die KünstlerInnen als AutorInnen positionieren, und frage: sehen sie sich noch als KünstlerInnen, oder verschwinden sie ganz hinter den jeweiligen adaptierten Rollenbildern von Autorschaft, die sie für die Produktion ihrer Werke verwenden?

Im dritten Teil ziehe ich mein Fazit. Im direkten Vergleich der drei Arbeiten grenze ich die drei Positionen voneinander ab.

In einem letzten Abschnitt frage ich mich, was der Gewinn für meine künstlerische Arbeit sein könnte, auf was für Erkenntnissen ich durch diese Auseinandersetzung gestossen bin.

Was kann ich für unsere künstlerische kollaborative Strategie in unserer praktischen Master-Arbeit mitnehmen, die ich zusammen mit

Ilona Mosimann seit September 2011 am Erarbeiten bin? Unsere künstlerische Strategie weist auf jeden Fall Parallelen zu den Künstlerinnen Tacita Dean, Renée Green und Mark Dion auf. Ich werde jedoch keinen direkten Vergleich ziehen, sondern werde nur festhalten, zu welcher Erkenntnis ich beim Erarbeiten der drei vergleichbaren Strategien gekommen bin.

Im Anhang der Arbeit ist ein Paralleltext zu finden, den ich analog zu meiner schriftlichen Master-Arbeit verfasst habe. Er ist eine Art Tagebuch. Ich habe mich zu diesem Schreiben auf einer zweiten Ebene entschlossen, als ich feststellen musste, dass das Denken um die Krisen der schriftlichen Arbeit mich absolut zu dominieren begannen; so sehr, dass ich nicht mehr produktiv sein konnte. Der Text war ein Ausweg, er hat mir geholfen zu reflektieren, zu formulieren, was denn genau jeweils meine Zweifel ausmachten. Durch das Niederschreiben konnte ich dann wieder mit der eigentlichen Arbeit fortfahren. Am Anfang waren die Einträge geprägt durch Krisentage. Mit der Zeit konnte ich die Krisen jedoch überwinden und es ergaben sich zeitweilig sogar Tage der Euphorie oder der Erkenntnis. Ich glaube ohne diesen zweiten Textstrang hätte ich diese Arbeit nicht vollenden können. Dieser Text ist Teil meiner Arbeitsstrategie für meine schriftliche Arbeit geworden.

2. EIN ARCHIVALISCHER IMPULS NACH HAL FOSTER ALS AUSGANGSPUNKT

Im Text *Ein archivalischer Impuls* (1996) bringt Hal Foster künstlerische Arbeitsstrategien von Renée Green, Mark Dion und Tacita Dean zusammen. Diese betitelt er verbindend als „Archivalischen Impuls“ und versucht beispielhaft an einigen KünstlerInnen und deren Arbeitsstrategien aufzuzeigen, was darunter zu verstehen sei. Foster hält fest: „...Mark Dion und Renée Green... verweisen auf einen archivalischen Impuls, der international in der zeitgenössischen Kunst am Werk ist.“² Auf diese KünstlerInnen möchte ich auch in meiner Arbeit genauer eingehen, da sich eine Korrespondenz zu meiner eigenen künstlerischen Strategie gezeigt hat.

DER ARCHIVALISCHE IMPULS NACH HAL FOSTER

Was das Wort *archivalisch* im herkömmlichen Sinne meint, versuche ich herzuleiten.

Im Fremdwörterduden wird das Wort archivalisch mit *urkundlich*³ übersetzt.

Der online-Duden ist der Meinung, dass archivalisch „ein oder mehrere Archive betreffend“ oder „zu einem oder mehreren Archiven gehörend, darin enthalten, daraus stammend“⁴ heisst.

Also ist unter dem Begriff eine Einheit im Archiv gemeint: „Die in den Archiven archivierte Information und die dazugehörigen Informationsträger werden unter dem Begriff *Archivgut* zusammengefasst. Eine einzelne Archivguteinheit wird auch *Archivale* bezeichnet (Neutrum, Plural *Archivalien*).“⁵

Vermutlich verbindet Hal Foster mit seinem Begriff ein künstlerisches Vorgehen, eine künstlerische Praxis, die sich mit einem oder mehreren

Archiven auseinandersetzt und diese zum Teil auch selbst kreiert.

Mit *Impuls* meint er wohl einen Antrieb einer Künstlergeneration einer bestimmten Zeitspanne, nämlich der 1990er Jahre. Der Grund für den unpräzisen und mehrdeutigen deutschen Titel liegt wohl zum Teil an der Übersetzung aus dem Englischen von Wilhelm Werthern. Dieser war von 2001 bis 2005 Verlagsleiter der Zeitschrift *Texte zur Kunst* und seine Arbeitsschwerpunkte liegen auf Texten zur zeitgenössischen Kunst sowie geisteswissenschaftlichen Texten.⁶ Um so mehr überrascht seine nicht nur im Titel oft unpräzise und schwer verständliche Wortwahl. Die Kunstwissenschaftlerin Elke Bippus spricht von einer *archivarischen Praxis*⁷ im Zusammenhang mit Renée Greens Arbeit, was ich eine viel verständlichere Bezeichnung finde.

Die in England lebende und arbeitende Tacita Dean legt ihrer künstlerischen Praxis ein Konzept zugrunde, das Hal als eigenwillige und sehr persönliche Auseinandersetzung mit bestimmten Figuren, Objekten und Ereignissen der modernen Kunst, der Philosophie und der Geschichte umschreibt.⁸ Was er damit genau meint, soll im Folgenden anhand von weiteren konkreten Beispielen gezeigt werden. Im Allgemeinen macht Foster einen Willen aus, einen *Impuls* so wie er es nennt, zu verbinden, was zunächst nicht zu verbinden ist.⁹ Was Foster mit „*Was nicht zu verbinden ist*“ *exakt meint*, bin ich mir momentan noch im Unklaren, denn meiner Meinung nach kann man alles verbinden, wenn man es begründen kann.

⁶ Zweisprachkunst, online, 2.4.2013.

⁷ Elke Bippus: Mediale (Eigen-) Sinnbildlichkeiten, Überlegungen zu künstlerischen Wissensbildung im Medium. In: Torsten Meyer, Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur, 2008, S.115.

⁸ Hal Foster, 1996, S.49.

⁹ Hal Foster, 1996, S.67.

² Hal Foster: Ein archivalischer Impuls. In: The Artist as..., 1996, S.50.

³ Duden, Das Fremdwörterbuch, 1997, S.81.

⁴ Duden, online, 11.3.2013.

⁵ Brockhaus, online, 9.5.2013.

Die KünstlerInnen selber verwenden Wörter wie „Sammlung“, „Kombination“, „Verzweigung“, „Rhizom“ zur Bezeichnung ihrer eigenen Arbeitsmethoden.¹⁰ Ein Rhizom ist ursprünglich ein Sprossensystem unter der Erde. Gilles Deleuze/Félix Guattari verwenden es als philosophische Denkmethode. Deleuze/Guattari fassen das Prinzip des Rhizoms in sechs Kernaspekte zusammen: die Konnexion von „allem mit allem“; die Heterogenität der Wirklichkeit; die Mannigfaltigkeit des gesehenen Dings; die A-Signifikanz der Objekte sowie die „Kartographie“ als Eingriff des Unbewussten in die Wirklichkeit, als unendlich variierbare Form von Zugriffsmöglichkeiten auf die Welt.¹¹

Deleuze/Guattari fassen diese Verbindung von allem mit allem im Begriff „Kartographie“ zusammen, sie schreiben: „Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. Man kann sie zerreißen oder umkehren; sie kann sich Montagen aller Art anpassen; sie kann von einem Individuum, einer Gruppe, einer gesellschaftlichen Organisation angelegt werden. Man kann sie auf eine Wand zeichnen, als Kunstwerk konzipieren oder als politische Aktion oder Meditationsübung begreifen.“¹²

Foster bezieht sich stark auf Deleuze/Guattari, macht dies aber nur an einer Stelle sichtbar. Er nutzt die Bezeichnung „Rhizom“ als Metapher einer riesigen Vernetzung.

Zu Verbinden, Was nicht zu verbinden ist, Sammeln, Kombinieren, Vernetzten, Verzweigen das sind alles so wichtige Begriffe für mich, nein es sind nicht nur Begriffe, es ist meistens der Anfang von jedem meiner Projekte.

In den letzten zwei Jahren habe ich eine Strategie entwickelt, bei der das Sammeln vor Ort mit unterschiedlichsten Medien jeweils der Anfang meiner Projekte bildet. Mein Vorgehen läuft

¹⁰ Hal Foster, 1996, S.52.

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tausend Plateaus, 1992 S. 12-24.

¹² Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1992, S. 24.

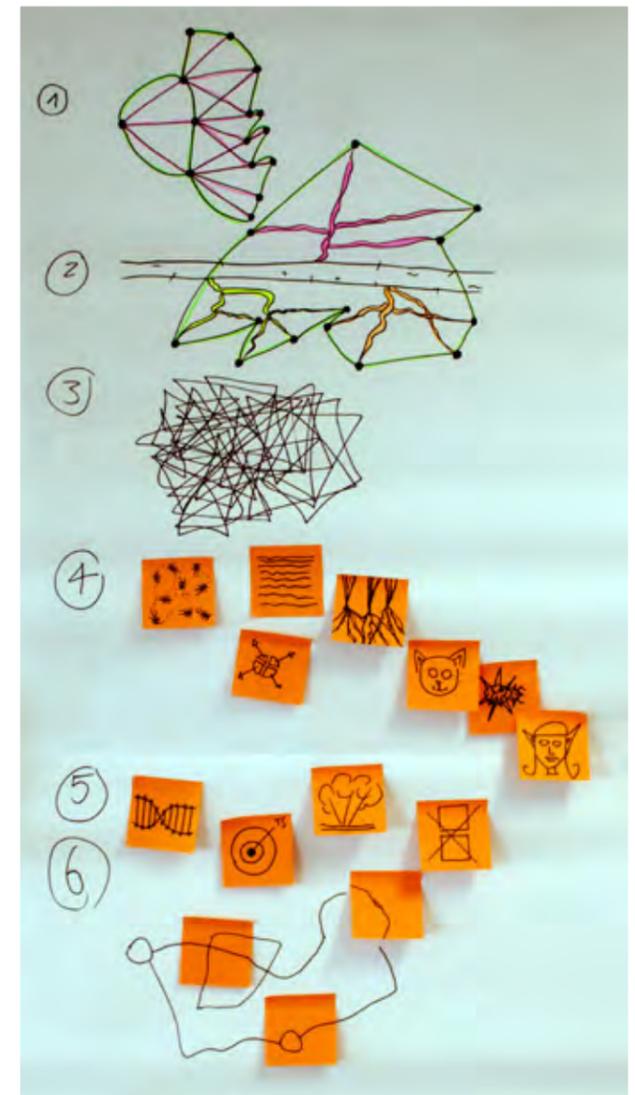


Abb. 1:
Die 6 Kernaspekte

jeweils so ab, dass ich mich an den Ort des Interesses (ob frei wählbar oder nicht, sei dahingestellt) begeben. Dort suche ich dann nach Dingen, die mich ansprechen, rede mit Leuten, die mich ansprechen oder die ich anspreche. Spüre Aspekte auf, die ich spannend finde und mache bereits vor Ort Verknüpfungen. Daraufhin begeben sich in mein Atelier oder arbeite „in situ“ (wenn dies möglich ist). Es muss ein Raum sein, in dem ich die Möglichkeit habe, meine

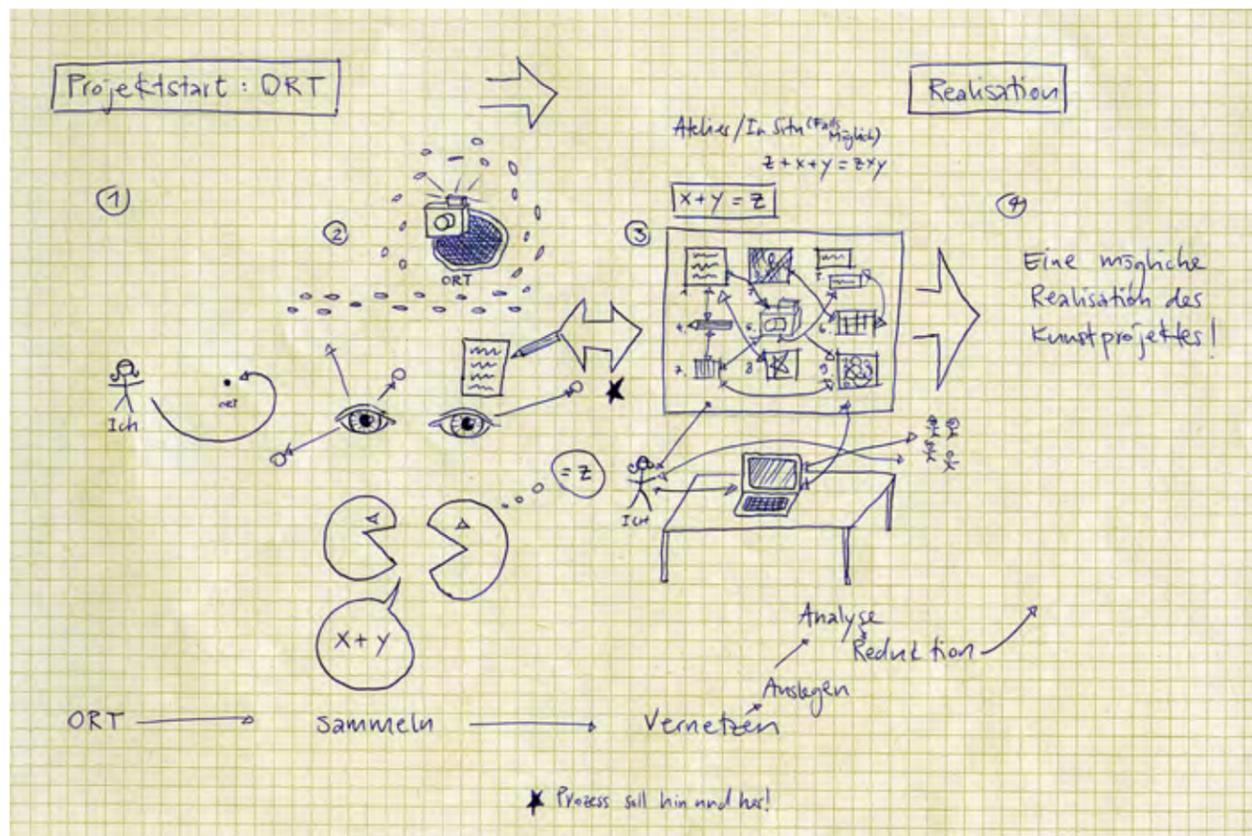


Abb. 2:
Mind-Map, Arbeitsstrategie

Materialien auszulegen, um mir über das gesammelte Material und die verschiedenen angeschnittenen Themen eine Übersicht zu verschaffen. Danach versuche ich mir einen Reim daraus zu machen, das heisst ich mache Verknüpfungen, rede wieder mit Leuten, mache Mind-Maps, schreibe Texte zur Reflexionshilfe zur Ausformulierung meiner Gedanken. Daraufhin begeben sich wieder zurück zum Ausgangspunkt, sammle weiter, gehe wieder in die Ateliersituation und dann wieder an den Ort und so weiter, bis ich zu einer möglichen Realisation des Projektes gelange.

Die Momente der Verknüpfung stellen dabei für mich die wichtigsten Augenblicke dar, es sind die Aha-Momente. Diese Augenblicke können völlig unterschiedlich sein, es kann etwas Formales sein, aber auch etwas von der Geschichte des Ortes be-

inhalten; oder es kann auf etwas hinweisen, das ich als seltsam empfunden habe. Auf diese Verknüpfungen oder Aha-Momente kann ein ganzes Projekt aufgebaut sein. Bei den Begehungen und der Realisation lasse ich jeweils offen, mit welchem Medium ich vorgehe, je nach Ort, je nach Interessensfeld, können sich die Medien auch wandeln, das heisst, zuerst muss ich herausfinden, was für ein Medium sich in der Situation am besten eignet, je nachdem muss ich jeweils neue Techniken erwerben. Es kann aber auch vorkommen, dass diese Verknüpfungen sich als zu weit hergeholt oder zu verstrickt entpuppen, so dass sie kein Mensch ausser mir mehr versteht, dann müssen sie aufgegeben werden, was mir jeweils schwer fällt. Bei meinen Projekten gibt es jeweils Phasen, in denen ich mich für einen möglichen Weg entscheiden

muss; die anderen Wege versuche ich dann in Reserve zu halten, indem ich mir sage, dass ich das ja ein anderes Mal verwerten kann, dass es hier einfach zu wenig gut passt. So könnten aus einem Projekte auch fünf andere entstehen.

Einerseits ist das Sammeln, das Verknüpfen, das Verzweigen extrem wichtig in meiner künstlerischen Arbeit, es kann aber auch eine Falle sein, da meine eigentliche Intuition durch die Fülle der Funde verdeckt oder verwischt werden kann. So kann die Präzision verloren gehen und das Projekt scheint beliebig. Das Projekt kann auf Aussenstehende völlig kryptisch wirken und bleibt für die Betrachtenden unverständlich. Der ganze Prozess ist eine Gratwanderung, die viel Erfahrung abverlangt.

Ich sehe meine Strategie als Rhizom oder als Karte im Sinne Deleuze/Guattari, als eine Kartographie, die offen ist, zerlegt werden kann und vor allem, die viele Zugriffsmöglichkeiten auf die Welt anhand persönlicher Interessen bietet. (vgl. Deleuze/Guattari S.12-24).

2.1. DAS ARCHIVALISCHE, EIN WILLE

Im 20. Jahrhundert haben Archive eine enorme Bedeutung erlangt. Die vollständige Bewahrung und Rekonstruktion von Vergangenen lässt die Menschen nicht mehr los.¹³ Das Wort *Archiv* wird heutzutage für viele verschiedene Bereiche verwendet, jede Internetseite hat ein eigenes Archiv, auch Firmen haben eigene „Archive“, indem sie für sie relevante Ereignisse abspeichern, sie folgen dabei ihren eigenen Gesetzen. Allgemein kann ich festhalten: Zusammen mit anderen Sammlungen oder Gedächtnisinstitutionen (Sammelbegriff für Institutionen, die Wissen bewahren und vermitteln) wie Bibliotheken, Dokumentationsstellen oder Museen bildet das Archiv ein kulturelles und rechtlich - administratives Gedächtnis eines Staates, einer Kommune oder einer Region. Archive sollen Informationen erhalten aber auch der Öffentlichkeit zugänglich machen.¹⁴ Also sollte man Archive für die Öffentlichkeit öffnen und diese auch nutzen, sonst geht ihr Zweck verloren. Das Archiv ist für mich ein Ort, in dem verschiedenste Schriften aber auch Alltagsgegenstände gesammelt werden. Es gibt aber auch viele spezifische Archive, je nach Interesse der Institution. Museen und Bibliotheken haben zum Beispiel unterschiedliche Sammel-Interessen. Allgemein sind es für mich Lager von Informationen, die man zu einer Zeit als repräsentativ angesehen hat oder besser gesagt, was wir heute als repräsentativ ansehen, aus unserer Sicht rückblickend, denn normalerweise kommen die Materialien ja erst in ein Archiv, wenn sie ein gewisses Alter erreicht haben, oder wenn sie sich als wichtig herausstellen für die jeweilige Generation. Wichtig ist hier die Archivalie im Sinne von brauchbar, im Sinne einer Notwendigkeit um den Alltag zu begreifen.

Als wir im Museumsarchiv von Obwalden waren, habe ich die Archivarin gefragt, wie sie sich denn entscheide, welche Objekte sie in das Archiv aufnehmen oder eben nicht. Sie hat damit geantwortet, dass sie immer abwägen müsse, ob etwas relevant sein oder nicht und ob sie schon viele ähnliche Objekte habe oder nicht. Das Archiv funktioniert also auch als eine Art Rekonstruktion einer heutigen Sicht auf die Vergangenheit.¹⁵ „Archivalische“ Künstler und Künstlerinnen im Sinne Fosters legen es darauf an, historische Informationen, die oft verloren oder verdrängt waren, körperlich präsent zu machen. Ausgangspunkt sind gefundene Bilder, Objekte und Texte. Das Installationsformat wird bei dieser Methode bevorzugt. Das Ausgangsmaterial ist häufig den „Archiven“ der Massenkultur entnommen, um eine Lesbarkeit sicherzustellen, die dann gestört werden kann; aber es können auch obskure Quellen sein, deren man sich mit einer Geste alternativen Wissens oder von *Gegenerinnerung* bedient. Genau um diese Art von Arbeiten geht es im Text von Hal Foster.¹⁶ „Gegenerinnerung“, was könnte damit gemeint sein? Die Manipulation von Erinnerungen? Vielleicht auch das „Einpflanzen“ von Erinnerungen? So würde eine Art neue Erinnerung produziert, die der Erinnerung, oder der Vorstellung der Erinnerung nahe kommt. Es sind Bilder, die einem bekannt vorkommen, die so hätten sein können, die aber nicht so gewesen sind. Ich kann mich daran erinnern, dass ich mich mit jemandem darüber unterhalten habe, weiss aber nicht mehr mit wem, oder wann, oder habe ich eine Dokumentation gesehen, einen Artikel gelesen, oder die Information in einer Lesung aufgeschnappt? Ich kann es nicht genau rekonstruieren, ich erinnere mich nicht mehr. Was ein gutes Beispiel dafür ist, dass die Erinnerung ein flexibles System ist, das sich verbiegt, verschiebt und verändert.

¹³ Elke Bippus: Poetologie des Wissens, Künstlerische Forschung als Handlungspraxis und Denkraum. In: Kunst und Wissenschaft, Dieter Mersch, 2007, S.136.

¹⁴ Brockhaus, online, 9.5.2013.

¹⁵ Archivbesuch 9.10.2012.

¹⁶ Hal Foster, 1996, S.50.

Ein Beispiel ist das Experiment eines Psychologen, der Versuchspersonen Bilder gezeigt hat von ihrer Kindheit, vermischt mit Bildern, die sie noch nie gesehen hatten, aber die aus einem ähnlichen Kontext stammten. Es gab mehrere Durchgänge für die Testpersonen, es wurden dabei immer die selben Fotografien gezeigt. Am Anfang haben die Testpersonen über die Fotos gesagt, sie würden die fremden Fotos nicht kennen, sie kämen ihnen aber bekannt vor, bei den darauf folgenden Durchläufen konnten sie sich besser daran erinnern, dachten sie. Sie haben Fotografien in die Erinnerung mit eingebaut, obwohl sie ja eigentlich nicht aus ihrer Erinnerung entstammten sondern einfach aus einem ähnlichen Kontext. „In den letzten 30 Jahren konnten Psychologen, Neurobiologen und Sozialwissenschaftler zeigen: Wir vergessen nicht nur, wir verdrehen, verzerren und verformen unsere Erinnerungen wie Knetgummi. Wir werfen durcheinander, wer uns etwas erzählt hat. Wir erinnern Erlebnisse, die nie stattgefunden haben.“¹⁷

„In einer weiteren Untersuchung stellte Elizabeth Loftus fest, dass sich etwa ein Viertel der Teilnehmer bereits nach zwei Interviews, in denen sie auf bestimmte Erlebnisse aus ihrer Kindheit angesprochen wurden, an Ereignisse erinnert, die gar nicht stattgefunden hatten.“¹⁸

Die persönliche Erinnerung ist ein dynamisches System und verändert sich ständig, einige Erinnerungen werden stärker, andere schwächer oder gehen scheinbar ganz verloren, tauchen dann aber plötzlich wieder auf. Im Gegensatz dazu sind Erinnerungen des kulturellen Gedächtnisses über bestimmte Formate und feste Abläufe tradiert.¹⁹

Je nachdem verknüpfen wir Ereignisse oder Erlebnisse stärker, abhängig davon was für Themen in unserem Alltag aktuell sind. Das können auch Schlagworte sein, die uns beschäftigen, die uns verfolgen, uns immer und immer wider auffallen. Einige dieser Schlagworte sind für mich im Moment:

¹⁷ Das gehirn.info, online, 8.4.2013.

¹⁸ Das gehirn.info, online, 8.4.2013.

¹⁹ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis, 2002.

Verknüpfen, Entdecken, Flexibilität, Konstruktion, Initiative, Erinnerung, Überlagerungen, Repräsentation, Kapitalismus, Macht, Aktivismus und Begriffe, die damit direkt oder indirekt zusammenhängen. Diese „aktuellen Begriffe“ verfolgen mich, lassen mich nicht los, ich sehe sie überall, in allen Medien, in Texten, Worten, Bildern. Vielleicht werde ich sie irgendwann „totdenken“ oder sie werden ersetzt, oder aber sie müssen verarbeitet werden.

Ich verknüpfe diese aktuellen Begriffe im Alltag, weil sie für mich aktuell sind, ich setze sie in Gesprächen mit verschiedensten Leuten ein, habe das Bedürfnis mich dazu zu äussern, darauf aufmerksam zu machen, andere Ansichten zu hören, zu verdichten. Wenn ich auf einen der genannten Begriffe stosse, freut mich das, ich habe dann jeweils das Gefühl von Aufdecken, Entziffern oder De-codieren. Je häufiger die Begriffe auftauchen, ob getarnt oder nicht, desto aktueller werden sie, desto vielschichtiger. Es ist jeweils eine Bestätigung, dass ich an etwas Wichtiges denke. Ich bin ständig auf der Suche nach Informationen. Eine endlose Suche so scheint es mir, oder eine fortlaufende, sich wandelnd, entwickelnd, sich vernetzend, ein Forschen, Entdecken und Aufdecken meiner aktueller Informationen.

Informationen erscheinen in unserer digitalen und vernetzten Welt oft als ein virtuelles Readymade, als eine Datenmenge, die es wieder aufzubereiten und weiterzuleiten gilt. Für viele KünstlerInnen stellen Bestandaufnahmen, Sampeln und (Ver-) Teilen dieser Informationen deshalb wichtige Arbeitsmethoden dar.²⁰ „Readymade“ ist hier in dem Sinne verwendet, dass Informationen und Daten übernommen werden, aber in einen neuen oder anderen Kontext übertragen und durch diesen Transfer auch einen Bedeutungstransfer erfahren. So werden Alltagsobjekte wie Informationen umfunktioniert, wie bei den Readymades nach Marcel Duchamp (zum Beispiel, Fountain, das Urinal, das 1917 bei der Society of Independent Artsits in New York im Grand Central Palace ausgestellt wurde)

²⁰ Hal Foster, 1996, S.51.

„Die Archive, um die es hier geht, sind nicht in diesem Sinne Datenbanken: Sie sind widerspenstig materiell, fragmentarisch ... und somit bedürfen sie anstelle einer maschinenmäßigen Verarbeitung der menschlichen Interpretation. Obwohl kaum wahllos, sind die Inhalte dieser Kunst nicht festgelegt (wie der Inhalt eines jeden Archivs), und oft werden sie auf diese Weise präsentiert... In dieser Hinsicht ist archivalische Kunst genauso sehr Vorproduktion wie Nachproduktion: Weniger mit absoluten Ursprüngen als mit obskuren Spuren befasst ... werden diese KünstlerInnen oft von unerfüllten Anfängen oder unfertigen Projekten angezogen – in der Kunst wie in der Geschichte -, die wiederum Anknüpfungspunkte bieten könnten.“²¹

Unfertig könnte eine Bezeichnung sein oder einfach ein Thema, das bei KünstlerInnen aktuell ist, das bei ihnen Betroffenheit auslöst, oder eben bei ihnen auf einen oder mehrere dieser, für sie *aktuellen Begriffe* gestossen sind. Diese Begriffe stellen für mich ein persönliches, flexibles, sich immer erweiterndes Archiv in den Köpfen der jeweiligen KünstlerInnen dar.

Wenn sich archivalische Kunst von Datenbankkunst unterscheidet, ist sie auch verschieden von Kunst, die sich in einem Museum konzentriert – sie ist ortsspezifisch in einer ganz spezifischen Lesart. Sicherlich folgt sie der Figur des Künstlers als Kurator und einige archivalische KünstlerInnen spielen mit Kategorien der Sammlung, jedoch nur um diese sogleich wieder in Frage zu stellen.²² Sowie Tacita Dean, Renée Green und Mark Dion spielen mit der Kategorie der Sammlung, sie wollen neue Sammlungen kreieren, sich auch bekannte Sammlungen beziehen, um Verborgenes, Vergessenes und Verdrängtes wieder aufzudecken. Hal Foster entwickelt im Verlauf seines Textes aber eine ganz eigene Definition von Archiven und dies soll im Verlaufe meiner Arbeit noch deutlicher werden.

Auch unterscheidet Foster klar zwischen „Archiv“ und „archivalisch“:

„Schließlich ist die Arbeit, die hier zur Debatte steht, deshalb archivalisch, weil sie sich nicht nur auf informelle Archive stützt, sondern diese selber produziert und dabei die Beschaffenheit aller archivalischen Materialien als gefunden und doch konstruiert, faktisch und doch fiktiv, öffentlich und doch privat unterstreicht. Außerdem werden die Materialien in einer quasiarchivalischen Logik präsentiert, einem Komplex aus Text und Objekten“²³

Bei Renée Green und Mark Dion wird die Logik, die Repräsentation der bürgerlichen Museen kritisiert, hinterfragt und transformiert. Sie konstruieren eigene Logiken, orientieren sich aber an bereits bestehenden Logiken von Gedächtnisinstitutionen. Auch Tacita Dean rekonstruiert Geschichten, arbeitet mit (vor-) gefundenem recherchiertem Material, aus bestehenden Archiven und vermischt diese mit Vermutetem und zum Teil Fiktivem. Doch auch bei Renée Green ist ein Teil ihrer Arbeit Fiktion, wenn auch nur in der Wahrnehmung des Betrachtenden. Foster konstatiert: „Vielleicht entwickeln sich alle Archive auf diese Art, durch Veränderungen von Verbindungen und Trennungen – ein Prozess, den diese Kunst auch aufdeckt. Labor, Lager Atelierraum, ja.“²⁴ Das Werk „Import/Export“ von Renée Green ist ein modernes Laboratorium, Mark Dion schafft Labore, Tacita Dean kreierte neue oder schon da gewesene Verbindungen, die aber vergessen oder verdrängt wurden. Sie deckt diese Verbindungen wieder auf und spinnt das Netz weiter.

²¹ Hal Foster, 1996, S.51.

²² Hal Foster, 1996, S.51-52.

²³ Hal Foster, 1996, S.52.

²⁴ Hal Foster, 1996, S.52.

3. TACITA DEAN

Tacita Dean erinnert in ihren Werken an „verlorene Seelen“. Sie tut dies in einer Vielzahl von Medien: in Fotografie, Tafelzeichnungen, Klangarbeiten sowie kurzen Filmen und Videos, die häufig von narrativen „Nebenbemerkungen“ begleitet werden. Sie wird angezogen von Menschen, Dingen und Orten, die gestrandet sind, veraltet oder sonst am Rande stehend. Dean verfolgt deren „Geschichten“, die sich in ein persönliches „Archiv“ verzweigen lassen.²⁵ Bei der britischen Künstlerin Tacita Dean werde ich mich auf „Disappearance at Sea (1996)“ und „Disappearance at Sea II (1997)“ fokussieren.

Die Geschichte von Donald Crowhurst

Donald Crowhurst war einer von neun mutigen Seglern, die 1968 erstmals alleine und Non-stop die Welt umsegeln wollten. Doch Crowhursts war ein Hobbysegler und war dem kühnen Rennen nicht gewachsen, auch wusste er nicht, was für ein Segelboot er bräuchte, um dieses Abenteuer zu meistern. Dessen war er sich bewusst und er begann auf der Reise sein Logbuch zu fälschen, gab gefälschte Koordinaten an und täuschte so vor, die Führung im Rennen zu übernehmen. Er manipulierte seine Einträge in seinem Bordbuch und brach dann den Funkkontakt ab, denn von der vorgetäuschten Entfernung hätte er sowieso keinen Funk-Empfang mehr gehabt. Ausserdem begann Crowhurst an „Zeitwahn“ (einem verbreiteten Problem bei Seeleuten, sie verlieren jede Relevanz zur Zeit und so bringen sie es nicht mehr fertig, ihre Position zu bestimmen) zu leiden, seine zusammenhangslosen Logbucheinträge wurden zu einem „privaten Diskurs über Gott und das Universum“. „Schließlich“, so nimmt Dean an, „sprang Crowhurst mit seinem Chronometer über Bord, nur einige hundert Meilen von der britischen Küste entfernt“.²⁶

²⁵ Hal Foster, 1996, S.58-59.

²⁶ Hal Foster, 1996, S.60.

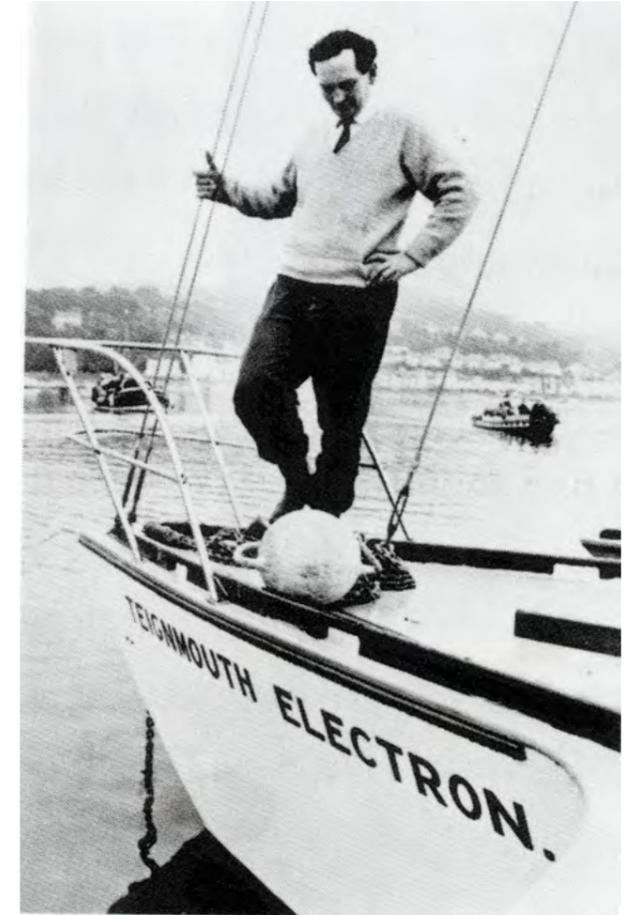


Abb. 3:
Donald Crowhurst auf seinem Seegelboot,
1968, Postkarte

Mit einem Chronometer oder einer Längenuhr ist es möglich, den gegenwärtigen Längengrad zu bestimmen, die Sonne oder die Sterne müssen dazu mit dem Chronometer verglichen werden. „Als sein Zeitgefühl einmal entstellt war, hatte er keinen weiteren Bezugspunkt mehr in der unbeständigen grauen Masse der See.“



Abb. 4:
Donald Crowhurst, 1968

Erdrückt von der Ungeheuerlichkeit seines Betrugs und seinem Verstoß gegen den heiligen Grundsatz der Wahrheit, was er für seine <<Sünde der Verheimlichung>> hielt, <<gab>> Crowhurst <<Das Spiel auf>>.²⁷

Für Tacita Dean war das Schicksal von Donald Crowhurst eng mit der Geschichte von Teignmouth verstrickt, der kleinen, unscheinbaren Stadt in England an der Küste, von der aus Crowhurst seine Reise antrat. Die Künstlerin hält fest: „Er wurde zu einem Werkzeug für dessen Tourismuskommission.“²⁸ Besonders betroffen war Dean über eine Äusserung von Bladon, dem ehemaligen Präsidenten des Stadtrates, der verkündete: „Trotz ihres traurigen Ausgangs hat die Seereise uns mehr ins Gespräch gebracht als diese Kommission in fünfzig Jahren.“

Wir sind mit ausserordentlich geringem Aufwand dazu gekommen, und ich hoffe, die Stadt weiss das zu schätzen. Donald Crowhurst wäre froh gewesen zu hören, dass er nicht umsonst starb.²⁹ Bladon sieht Crowhurst und sein Schicksal als Werbestrategie, für ihn war es ein gelungenes Geschäft, oder das Leben von Crowhurst war für ihn eine gute Investition für den Tourismus; ein kleines Opfer, eine kleine Investition für einen grossen Ertrag.

Die Ausdrucksweise steht in einem ungeheuerlichen Missverhältnis zur Ungeheuerlichkeit von Crowhursts Qualen und menschlichem Scheitern, meint Dean: „...Tragisch und existentiell, und sie wächst weit, weit über die Bestrebungen des Stadtrats von Teignmouth und des kleinen Englands hinaus.“³⁰

²⁷ Tacita Dean. In: Tacita Dean, Ausgewählte Werke, <<beiseite gesprochen>>, 2000, S.72.

²⁸ Tacita Dean, 2000, S.69.

²⁹ Tacita Dean, 2000, S.70.

³⁰ Tacita Dean, 2000, S.70.

Die beiden Filme „Disappearance at Sea (1996)“ und „Disappearance at Sea II (1997)“ wurden bei unterschiedlichen Leuchttürmen in Bewickshire und Northumberland gedreht. Dazu Tacita Dean: Der Leuchtturm von Berwick steht am äussersten Ende, man kann sich vergegenwärtigen, wie klein dieser umschlossene Raum im Verhältnis zur unermesslichen Weite des Raumes davor ist, der Weite des Meeres. Der Leuchtturm ist der letzte Aussenposten des Menschen zwischen Land und Wasser und in etwa nach menschlichen Massstäben erbaut, ein anderes Raumempfinden, an das die Menschheit sich nie gewöhnen wird und das eher Crowhursts verdrehter Wahrnehmung der Dinge ganz zum Schluss ähnelt. Crowhurst verfiel in eine Wahnvorstellung, in dem er glaubte, er treibe durch die Urgeschichte, ganz allein in einer unerbittlichen Wasserlandschaft und abgeschnitten von jeglichem menschlichem Umgang, man kann sich dies nur dann vorstellen, wenn man am äusserst möglichen Platz für Menschen steht, bei einem einsamen, lebensrettenden Signalfeuer, wo das Meer anfängt und das Land aufhört.³¹

„<<Disappearance at Sea>> verbildlicht eine zutiefst menschliche Befindlichkeit – Erwartung und Sehnsucht – in einem geschichtlich undefinierten und menschenlosen Raum, der sowohl Vorzeit wie eine fiktionale Zukunft meinen kann.“³² Dean zeigt diesen als Raum, in dem es keine Rolle spielt, in welcher Zeit wir uns befinden.

Filme sind ein wichtiger Bestandteil in ihrem Werk seit den 1990er Jahren.

„In <<Disappearance at Sea>> zum Beispiel, einem für Deans Schaffen exemplarischen Film, sieht man auf einem Breitbildformat abwechslungsweise Nahaufnahmen von dem sich endlos drehenden Lichtapparat eines Leuchtturms, danach aus der Perspektive des Scheinwerfers den Meereshorizont im Abendlicht. Es sind betörend schöne Bilder. Der Film zeigt kein Ereignis, wie der Titel vermuten lässt. Vielmehr schafft das Licht des Leuchtturms eine Atmo-

³¹ Tacita Dean, 2000, S.73-74.

³² Theodora Vischer: Nachwort. In: Tacita Dean, Ausgewählte Werke, <<beiseite gesprochen>>, 2000, S.87.

sphäre der Erwartung: dass etwas enthüllt oder dass zumindest eine Spur angezeigt wird. Wie zu allen ihren Filmen hat Tacita Dean zu <<Disappearance at Sea>> einen Text geschrieben. Es ist die rätselhafte Geschichte des Engländers Donald Crowhurst, der beim Versuch, die Welt zu umsegeln tragisch scheiterte – eine typische Geschichte für Dean, die wie alle ihre Texte von menschlicher Hybris und ihrem Scheitern, von Sehnsucht und Verlust handeln.“³³

Der Film scheint mir ein treffendes Medium für dieses Werk, da die Orientierung darin, wie für Crowhurst, schwierig und leicht zu manipulieren ist. Was ich jeweils selber beim Filmen bemerke, ist Folgendes: Nur der abgefilmte Ausschnitt ist da, nur die Farben, Formen, Oberflächen, Schärfen und Unschärfen, an denen sich der oder die Betrachterin orientieren kann. Es muss zur Orientierung im Film eine Aussen-Referenz vorhanden sein. Erst wenn ein aussagekräftiger Vergleich im Ausschnitt auftaucht, zum Beispiel ein Horizont, ein alltägliches Objekt, oder ein Körperteil, merken Betrachtende wie gross oder klein der gezeigte Ausschnitt tatsächlich ist, lässt die Filmerin diese Orientierungspunkte weg, wird alles unscharf, undefiniert und lässt mehr Raum für eigene Deutungen. Sowie Crowhurst sich an den Chronometer gehalten hat, der für ihn die einzige Orientierung war, müssen wir uns beim Betrachten eines Filmes an Ausschnitte, die darin enthaltenen Bewegungen, oder auftauchende Objekte, halten. Bei <<Disappearance at Sea>> scheint mir die Orientierung schwierig, da wir wie Crowhurst nahezu keine zu sehen bekommen. Der Ausstellungsort Leuchtturm scheint mir logisch gewählt. Ich kann mich an meinen letzten Aufenthalt auf einem Leuchtturm gut erinnern, schon der Aufstieg war schwindelerregend. Vielleicht lag das auch an meiner Höhenangst. Jedenfalls hatte ich das Gefühl abzuheben als ich oben war, ohne Halt, exponiert im Wind, die kreisende Sicht ins endlose Meer.

³³ Theodora Vischer, 2000, S.87.

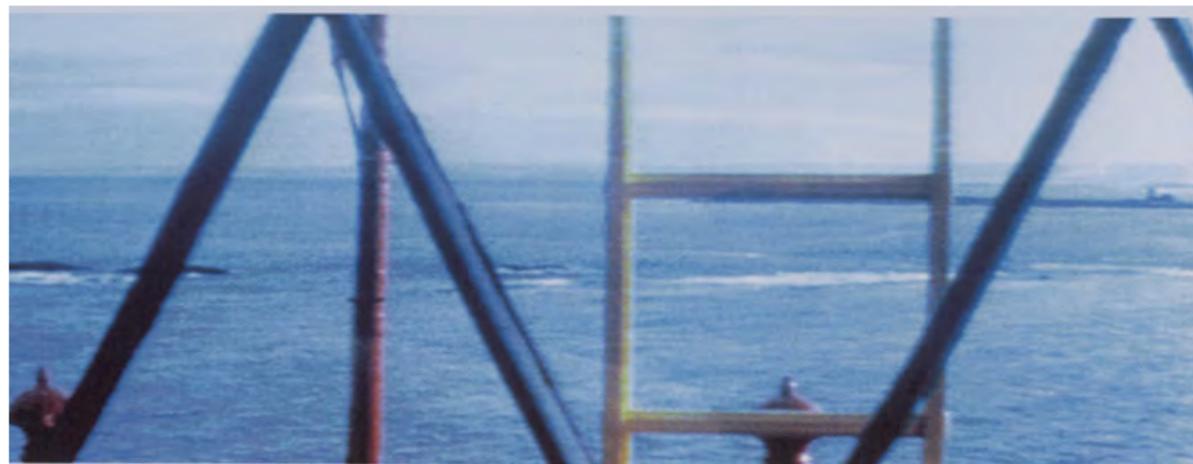
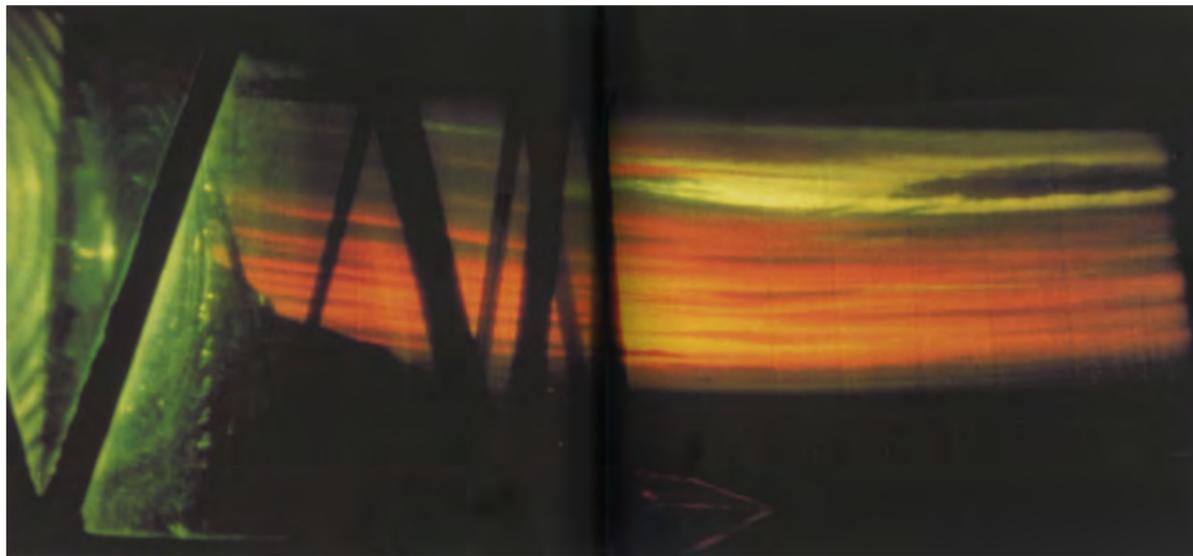
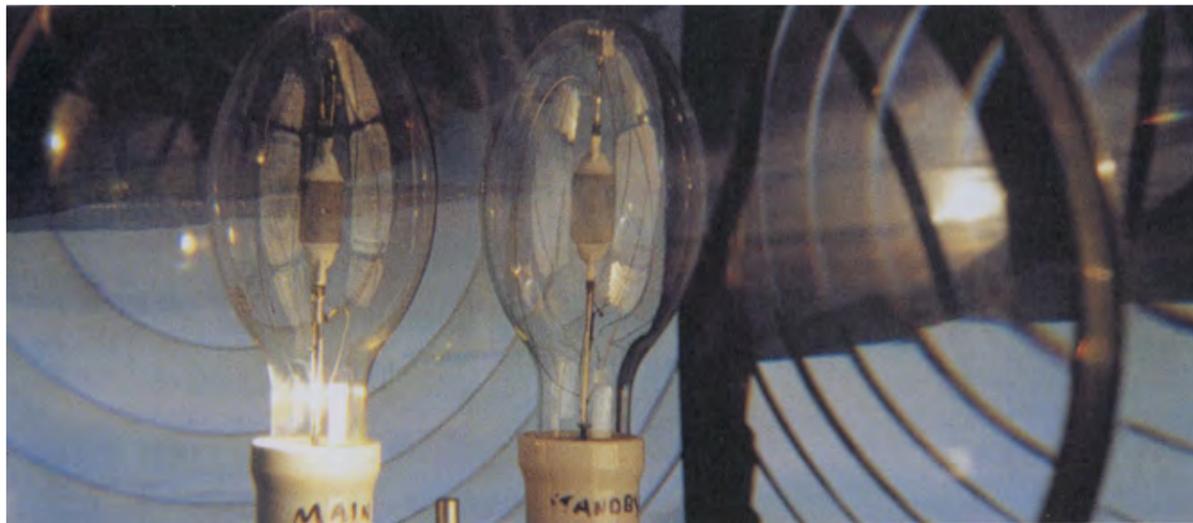


Abb. 5, 6:
„Disappearance at Sea, 1996,
(filmstills), 16mm, 14 Minuten

Abb. 7:
Disappearance at Sea II“ 1996,
(filmstill), 16 mm, 4 Minuten

Der Text von Dean dient dem Rezipienten als zusätzlicher Orientierungspunkt und wird zusammen mit dem Film gelesen. Durch diese Überlagerung schreiben die Betrachtenden die Geschichte von Crowhurst immer wieder neu. Doch ich sehe es nicht so, dass der Film als reine Illustration des Textes abgetan werden kann. Der Film leistet hier einfach etwas völlig anderes als der Text. Filme können Bewegungen, Stimmungen, Farben auf eine andere Weise vermitteln als dies ein Text könnte. Was auch für mich der Grund ist, dass ich Film und Text jeweils in einer Arbeit einander gegenüber stelle. Jedes Medium dient dazu, etwas Bestimmtes auszudrücken, was in einem anderen nicht möglich wäre. Der Text ist ein Teil der Arbeit von Dean, der aktuell bleibt, auch wenn im Film nicht mehr zu sehen ist. Beide Teile der Arbeit laufen zwar parallel, funktionieren so aber auch unabhängig voneinander. Deans Texte erinnern mich an subjektive Reiseberichte, erzählerisch, aber auch faktisch, ehrlich, leicht erfassbar für die Leser.

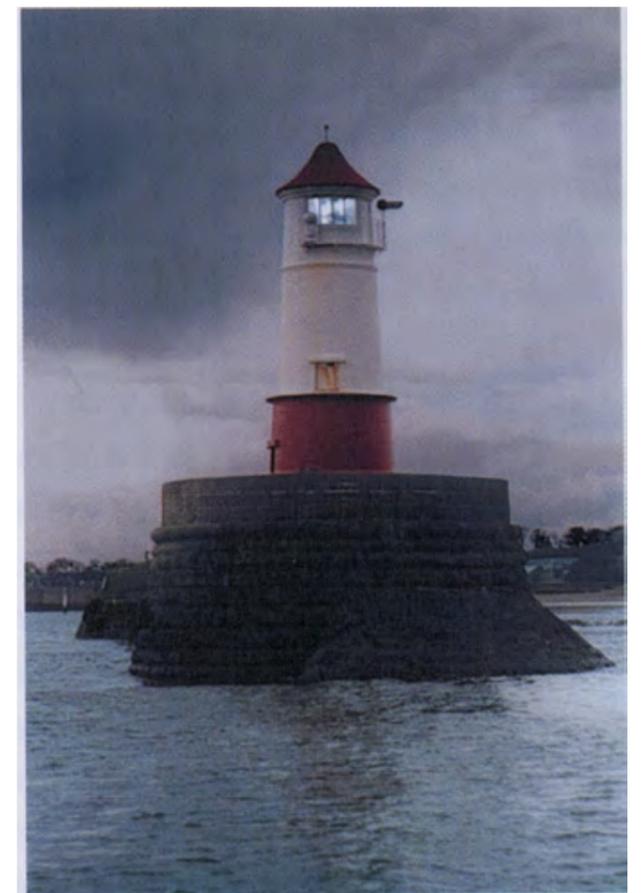


Abb. 8:
Brewick Lighthouse, 1996

3.1. STRATEGIE , ORTSBEZUG

Zu ihrer Arbeitsmethode bemerkt Tacita Dean, dass sie sich von Interessen steuern lässt, sie wisse am Anfang auch nicht was beim Arbeiten herauskomme, sie vertraue auf den Prozess, dass es immer weitergehen wird. Tacita Dean geht nach Teignmouth und befragt die Leute vor Ort, so angelt sie sich von Hinweis zu Hinweis. Zuerst zum Kiosk, dann an die Docks, trifft dort auf jemanden, der sogar von diesem Segelereignis eine Postkarte besitzt, auf der Donald Crowhurst auf seinem Boot der „Teignmouth Elektron“ zu sehen ist. Dean sucht das Stadtarchiv auf, spricht mit der Archivarin und mit Leuten vor Ort, die sich noch an

Donald erinnern, oder die ihn sogar gekannt haben. Die Begegnungen und Gespräche, die sie mit den Leuten vor Ort führt, hält sie in ihren Texten fest, sie sind uns offengelegt und wir sind dazu eingeladen ihr Schaffen zu rekonstruieren. Wir rekonstruieren ihren Arbeitsprozess und Dean rekonstruiert die Geschichte von Crowhurst. Aber wir bleiben im Unklaren, was an dieser Narration erfundene Erzählung und was Dokument ist.

Im Museum stösst Dean auf Zeitungsartikel hinter Glas und sogar auf ein unfertiges Gemälde, das Crowhursts Kopf ohne Körper abbildet. Nach allem, was geschehen war, hielt man es für unpassend, und gab es schliesslich ins Museum, wo es seitdem unter Verschluss gehalten wird.³⁴

Deans Texte sind sehr fesselnd. Sie befasst sich mit menschlichem Versagen aber auch mit Spuk und dem Unheimlichen. So berichtet sie zum Beispiel, dass es auf dem ehemaligen Boot von Crowhurst spuken soll. Mehrere Leute wollen das gehört haben, oder sogar eine Hand gespürt haben, die sie runterdrückten, wenn man betete, verschwand sie aber dann immer wieder, beruhigt die Erzählerin.

Schon in einer früheren Arbeit beschäftigt sich Dean mit dem Geist eines kleinen Mädchens. Dies scheint ein Hinweis für ihre Schwäche für das Geisterhafte. Es ist der einzige Teil ihrer Arbeit der das Fiktive so deutlich markiert, dass man es nicht glauben kann – und der auch das Vertrauen in die Korrektheit der anderen Erzählungen brüchig werden lässt.

Später verfolgt Dean die Spur des Bootes, das sie schliesslich auf einer einsamen Insel in der Karibik findet, verlassen, morsch, unbrauchbar. Sie schickt eine Fotografie an einen ihrer Kollegen, an den Schriftsteller J. B. Ballard, der darauf antwortete: „Zu anderen Zeiten und aus anderen Blickwinkeln sieht es auch aus wie ein Panzer oder ein Tierkadaver oder das Aussenskelett eines heute ausgestorbenen, umherstreunenden Geschöpfes. Wie auch immer, es ist entzweit mit seinem Zweck, vergessen von seiner

³⁴ Tacita Dean, 2000, S.71.

Generation und aufgegeben von seiner Zeit.“³⁵

„Dean blickt auf eine verlassene Welt.“³⁶ „Ihre Arbeiten sind gefundene Archen verlorener Momente.“³⁷ Sie blickt auf Fragmente von Geschichten, auf Überbleibsel einer vergessenen Zeit. Die Objekte, an denen sie die Geschichten festzumachen versucht, scheinen kühl, verlassen, ohne Hoffnung. Damit werden sie für Dean zu idealen Sinnbildern der Historizität.

In diesem Bootswrack findet Tacita Dean Schiffsleuchtkugeln, die sie mit nach England nimmt. Sie werden aber dort von einem Museumsangestellten zerstört, der nicht darüber informiert war, was diese Kugeln sollen (da sie eventuell wegen des Alters leicht entzündlich wären). Für Tacita Dean war aber genau dieser Akt wichtig:

„... schloss so in gewisser Weise den Kreis von Ursache und Wirkung in Bezug auf Crowhursts Reise und von deren Aufnahme und Wahrnehmung in der Geschichte der britischen Seefahrt.“³⁸

Auf Cayman Brac begegnet sie einem weiteren verfallenen Gebilde, dem sogenannten Bubble House, sie dokumentiert diesen „perfekten Gefährten“ der *Teignmouth Electron* in einem kurzen Film mit Text (*Bubble House 1999*). Sie lässt sich von den Spuren weitertragen, nimmt zufällig entdeckte Interessen ernst und spinnt diese fort. Sie ist eine Künstlerin, die nicht am Anfang eine Vorstellung hat, wie das Endprodukt aussehen soll, sie bleibt flexibel und lässt kurzfristige Änderungen oder Verschiebungen zu, die den Arbeiten Leichtigkeit verleihen.

³⁵ Tacita Dean, 2000, S.79.

³⁶ Foster Hal, 1996, S.63.

³⁷ Foster Hal, 1996, S.62.

³⁸ Tacita Dean, 2000, S.78.



Abb. 9, 10, 11:
Teignmouth Electron,
Cayman Brac

3.2. ROLLE

„Ich arbeite wie eine Künstlerin, ich habe keinen Plan, ich wusste nicht im Vorneherein, was dabei rauskommen würde, wie es sein würde, ich habe kein Skript, wie ein Regisseur haben würde, ich finde Wege beim Arbeiten selber. Ich musste lernen, wie mit diesem Medium umzugehen, für mich ist es eher ein Gedicht als ein Stück

Prosa.“³⁹ Der Film ist ein Medium von Tacita Dean, wie die Ölmalerei für die Maler das Medium ist; dabei unterscheidet sie Film und Digitalfilm, es seien zwei völlig unterschiedliche Medien. Die Zeit und die Materialität sei ihr bei einer Filmrolle das Wichtigste, sagt Dean. Auch die Atmosphäre sei im Zelluloidfilm eine andere als beim Digitalfilm. Auch selber mit dem Material arbeiten sei wichtig, denn sie könne das Filmen nicht delegieren („Between Me and It“).⁴⁰

Zu dieser Arbeitsmethode mit Film meint sie:

„Ich werde oft beschuldigt *nostalgisch* zu sein, das ist oft das Wort, das gebraucht wird um mich zu kritisieren, weil ich das Arbeiten mit digitalen Filmen nicht mag.“⁴¹

Das grösste Versagen wäre für Tacita Dean, wenn jemand behaupten würde: Das hätte sie ja auch digital machen können.⁴²

Hier gibt es eine Analogie zur Figur des Crowhurst: er hat auch parallel Texte in seine Logbücher geschrieben und mit einer 16mm Kamera gefilmt; auch Tacita Dean filmt mit einer 16mm Kamera und schreibt Texte darüber.

So entsteht ein Portrait einer Zeit: Den Zusammenhang zur Zeitgeschichte erläutert Tacita Dean so:

„Die 60er Jahre waren eine Zeit der Forschungsergebnisse, der Flüge zum Mond und der Experimente, der Erweiterung der Grenzen menschlicher Erfahrung. Ich glaube nicht, dass irgendjemand imstande gewesen wäre,

vorauszusagen, was hätte geschehen können, wenn die Dinge schiefgelaufen wären: wenn der Fortschritt auf die andere Seite ausgeschlagen hätte... Was mit Donald Crowhurst geschah, war eine warnende Lektion für jedermann, in einer Zeit allzu sorgloser Schwärmerei für Abenteurer, besonders aber für die Presse, und sie trug vermutlich viel dazu bei, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, was sich gerade in den Randbereichen der menschlichen Persönlichkeit abspielen kann.“⁴³

So dokumentiert ihr archivalisches Arbeiten nicht nur eine sinnbildhafte Figur oder Lebensgeschichte, sondern auch ein typisches Anliegen einer bestimmten Zeit, welche aus der Distanz der Gegenwart ebenfalls „gebrochen“ erscheinen muss.

Dean beobachtet und rekonstruiert aus heutiger Sicht. Wie die Archive, rekonstruiert auch sie aus heutiger Sicht, für sie relevante Themen, die aus ihrer subjektiven Sicht aus, repräsentativ für die jeweilige Zeit erscheinen.

⁴³ Tacita Dean, 2000, S.73.

3.3. FAZIT

Tacita Dean verwendet als Ausgangspunkt historisches Material, dessen Spuren sie nachgeht, akribisch recherchiert und sich von ihm gefundenen Material leiten lässt. Dabei vertraut sie auf ihr Interesse und darauf, dass am Schluss eine Arbeit entstehen wird. Sie geht von Geschichten aus, die bei ihr eine Betroffenheit ausgelöst haben.

Deans Spurensuche bezieht sie sich auf tatsächliche Quellen, sie sucht Archive vor Ort auf. Sie spricht mit Leuten vor Ort, fragt sich durch, erforscht auf eigene Faust, findet Spuren, baut auf diesen auf, erfindet und ergänzt fortlaufend die aufgenommenen Spuren, vernetzt, spinnt weiter, verwebt.

In Deans Texten wird an einigen Stellen klar, dass sie ihre persönlichen Vermutungen mit einfließen lässt. Es ist jedoch so glaubhaft, dass ich am Ende nicht mehr auseinanderhalten kann, was jetzt erfunden ist und was nicht. Es ist ein Spiel mit Fiktion und Wahrheit, ein Konstrukt, das so in Deans rekonstruierten Archiven entsteht.

Dean wendet ihre Strategie an ganz bestimmten Orten an, lässt sich inspirieren von den Orten, dort vorgefundenen Architekturen, Dingen und Menschen, behandelt Gefundenes und Erfundenes wie Relikte. Sie baut Mythen auf, wo keine sind, oder lädt Mythen wieder auf, wo schon keine mehr waren.

Sie deckt auf, aber nur genau so viel, dass es noch spannend bleibt. Ihre Arbeiten scheinen unfertig, ein offenes Rätsel, dessen Lösung nun vom Betrachter weitergesponnen werden kann. Dean liefert keine Antworten, sie wirft eher noch mehr Fragen auf, wo schon Unklarheiten waren. Sie befasst sich mit den tragischen Geschichten von Menschen, ohne jemanden direkt zu beschuldigen oder bloss zu stellen, es ist ein spezielles Aufdecken von Spuren, das eher ein erneutes Verdecken meint. Hal Foster hält dazu fest:

„In einem bestimmten Sinn ist Deans archivalische Arbeit eine Allegorie archivalischer Arbeiten – manchmal melancholisch, oft Schwindel erregend, immer unvollständig.“⁴⁴

Dean schafft neue Archive mit ihren Filmen, Zeichnungen und Texten. So verarbeitet sie die Geschichten zu etwas Neuem. Sie rekonstruiert die Geschichten, lädt sie neu auf schafft Ebenen, die vorher unsichtbar waren – im Sinne Deleuze/Guattaris „ein Rhizom dagegen verbindet unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen“⁴⁵. Sie zeigt Dinge auf, die doch nicht wirklich da sind, und dies kommt mir so vor, als würde sie Mythen erschaffen.

Das Wrack Teighmouth Elektron und wie Dean es thematisiert, erinnert mich an Ruinenbilder der Romantik, es scheint wie ein verlassenes, halb zerfallenes Bauwerk. Das wiederrum generiert etwas Melancholisches. Was Dean archiviert, sind eher Relikte, verlassen, funktionslos, seltsam und irgendwie auch unheimlich. Als würde daran etwas haften. Was sie herausarbeitet, ist eher ein Gefühl von einer Geschichte, die sich zugetragen hat als die Geschichte selbst.

⁴⁴ Foster Hal, 1996, S.59.

⁴⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1992, S.17.

4. RENÉE GREEN

Ein Werkbeispiel für eine andere archivalische Strategie habe ich in Renée Greens umfassender Installation *Import/Export Funk Office* gefunden, die an unterschiedlichen Orten ausgestellt worden ist. In diesem Werk vereint Renée Green eine Menge an Informationen zum Thema HipHop-Rezeption in Deutschland in unterschiedlichsten Medien. Die Installation beinhaltet: Bücher, Interview-Videos, Zeitschriften, Musikkassetten, Aktenordner, Schrifttafeln und eine Art Slang-Wörterbuch. „Nach dem Motto „schwarze Musik und weiße Hörer“ porträtiert sie den Musikkritiker, mit Legendenstatus, Diedrich Diederichsen als Bezugsfigur für ihre Arbeit.“⁴⁶

Der Titel der Arbeit *Import/Export* lässt auf einen Zusammenhang mit der Wirtschaft schliessen. In Greens Arbeit wird mit Gütern wie Ideen und Theorien gehandelt.⁴⁷

Import/Export Funk Office ist eine Wanderausstellung und ein Work-in-progress. Erstmals wurde die Arbeit 1992 in der Galerie Nagel in Köln ausgestellt, wo damals auch Diedrich

Diederichsen wohnte. Diedrichsen war am Projekt beteiligt, indem er die Musikbeispiele auswählte, in den Interviews erschien und Renée Green einen Teil seiner Bibliothek zum Thema zur Verfügung stellte. Dies blieb auch beibehalten, als die Arbeit in New York auf der Whitney Biennale 1993 in einer etwas veränderten, an den Ort angepassten, Form gezeigt wurde. Sie wurde auch im MoCA (Museum of contemporary Art) im selben Jahr in Los Angeles gezeigt, wo die gleiche Arbeit mit West-Coast-HipHop einen neuen Schwerpunkt bekam.

⁴⁶ Nina Möntmann, an den Rändern der 1990er Jahre. In: Zusammenhänge herstellen, Contextualize, 2003, S.106.

⁴⁷ Elke Bippus, Poetologie des Wissens, Künstlerische Forschung als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig. In: Kunst und Wissenschaft, Dieter Mersch, 2007, S.134.

Als Träger des Archives hat Renée Green sich dazu entschieden, zehn Stahlregale zu verwenden, wie wir sie von Lagerhäusern kennen.

„Die Regale sind so zusammengestellt, dass sie einen offenen Raum bilden, der an eine Bibliothek oder ein Archiv erinnert.“⁴⁸

Auf den Gestellen sind Bücher, Dokumente und Urkunden zum Teil in Ordner platziert, der Besucher ist eingeladen, darin zu stöbern. Auch sind Monitore angebracht, mit Stühlen davor, auf denen der Rezipient sich Interviews anhören und Filme ansehen kann. Die Interviews sind mit Personen über kulturtheoretische Themen, über schwarze Musik und ihre interkulturelle Rezeption geführt und über Kopfhörer kann man HipHop Musik hören.⁴⁹

Die Gestelle sind nicht zu überfüllt, was die Rezipientin dazu einlädt, sich die Bücher und Ordner genauer anzuschauen: „Auch die ausliegenden Bücher zur *Black Theory* und *Black Culture* von Wissenschaftlern, Schriftstellern, Filmemachern und Kritikern sowie Zeitschriftenartikel, Aktenordner, Audio- und Videotapes fächern das Thema auf. In einem sogenannten *Source-Book* sind, dem Katalog einer Bibliothek vergleichbar, alle Buch- und Musiktitel der

Installation verzeichnet, welche die Besucher aus den Regalen nehmen und einsehen beziehungsweise abspielen können.“⁵⁰ An den Wänden, um die Regale herum, sind einige Dokumente und Urkunden hinter Glas eingerahmt. Der Raum scheint abgeschlossen. Renée Green hat ihr Archiv auch im Internet zugänglich gemacht.

Unter http://www.uni-luenburg.de/import_export/ waren die Bücher aufgelistet, die Inhaltsverzeichnisse waren vorhanden, sowie Volltexte und zentrale Begriffe wurden erklärt.⁵¹ Leider ist die Seite nicht mehr aktuell, oder ich habe die Zugriffsrechte nicht, es wird eine Fehlermeldung angezeigt:

⁴⁸ Elke Bippus, 2008, S.115.

⁴⁹ Elke Bippus, 2008, S.115.

⁵⁰ Elke Bippus, 2008, S.115.

⁵¹ Elke Bippus, 2008, S.115.



Abb. 12:
Renée Green, *Import/Export
Funk Office*, 1992–93

„Forbidden

You don't have permission to access /import_export/ on this server.“⁵²

Nach eingehender Recherche stellte sich heraus, dass der Server keine Relevanz hat, egal von wo man zugreift, die Fehlermeldung wird angezeigt.

„ERROR 404

Die angeforderte Seite konnte leider nicht gefunden werden.

Sorry, the page you requested could not be found.“

Auf meine Nachfrage meinte der Verantwortliche für die Web-Administration, der Universität Lüneburg, dass es ihm leid täte, er könne den Webauftritt nicht mehr finden.

Gut wäre ja, wenn alle zu jederzeit von überall her

⁵² *Import/Export Funk Office*, online, 8.4.2013.

die Seite besuchen könnten. Aber der allgegenwärtige Zugriff auf die Arbeit im Archiv entpuppt sich als Fiktion. Denkbar ist, dass der Zugriff nur für die Zeitspanne der Ausstellung online war und später vom Netz genommen wurde. Es könnten jedoch auch bildrechtliche Fragen dahinter stehen.

Als ich die Suche schon fast aufgegeben habe, finde ich das Online-Archiv von *Import/Export, Funk Office* zufällig doch noch.

Einige Seiten funktionieren noch. Die Felder „Home“ und „Index“ sind dagegen ausser Betrieb.

In den Online-Texten schreibt Renée Green, was sie sich vorstellt und worüber diese Arbeit sein soll. Ausserdem sind viele Interviews zu lesen und Greens subjektive Denkprozesse sind festgehalten. Auch schreibt sie über die Zukunft dieser digitalen Daten und deren Potenzial. Green schreibt von einem Archiv, das sich hoffentlich ständig erweitert, falls es überlebe.

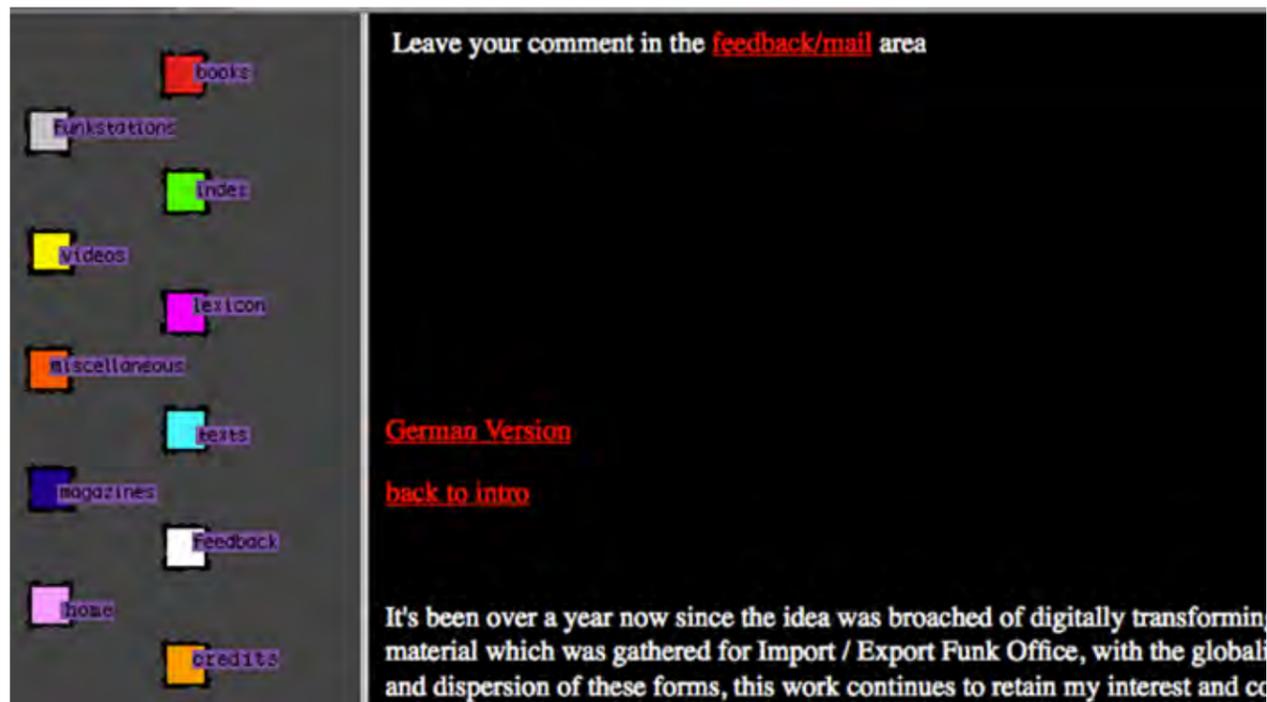


Abb. 13:
Renee Green, *Import/Export
Funk Office*, online, (Ausschnitt)

„Distribution: WWW?

„The great and defining power of digital technology lies in its capacity to store information and then provide countless virtual versions of it to readers, who then can manipulate, copy, and comment upon it without changing the material seen by others.“ (Landow. op. cit.)

Since the time in which I began the physical version of *Import / Export* back in 1991 many changes have occurred culturally and in terms of information transfer. From questioning the reception of hip-hop in Germany to currently being able to locate hip-hop sources around the world on the World Wide Web, much has been in transition. If *Import / Export* functions as an information source, albeit an idiosyncratic one, how might it best be distributed and continually amended?

It does function at present as a trace of some of my thinking processes and subjective choices, not as an authoritative guide, i. e.

„Here are some ways to think about the circulation of cultural products, trends and ideas“.⁵³

Die Webseite wäre sehr interessant und umfangreich, auch wenn die Qualität der Bilder zu wünschen übrig lässt.

Leider ist die Seite aber fast nicht auffindbar, ich habe es selber mit gezielter Suche nicht geschafft, bin dann aber völlig zufällig darauf gestossen, als ich am Bilder suchen war. Sinn würde es machen, wenn diese Webseite leichter zugänglich gemacht und auch ständig erweitert würde, wie es ja einst auch angedacht war.

⁵³ *Import/Export*, Funk Office, Renée Green, online, 9.5.2013.

4.1. STRATEGIE

Die afroamerikanische Künstlerin Renée Green arbeitet im Vorfeld mit der Methode des ‚Mapping‘ „Als ‚Mapping‘ wird eine subjektive Kartographie bezeichnet, die meist auf ein Thema konzentriert erfolgt und die eingehende Analyse eines oder mehrerer Aspekte eines Ortes erfordert, welche im Zentrum der thematischen Ausrichtung der Arbeit stehen.“⁵⁴ Oder nach Fredric Jameson, der als einer der ersten die Raumfrage ins Zentrum stellte, bedeutet sie ein Verfahren, das zeitliche Erfahrungen räumlich aufzeichnet und strukturiert. Ihm zufolge muss die „Frage des Raumes“ zur wichtigsten Problemstellung gemacht werden, um ein angemessenes Modell einer politischen Kultur auszubilden. Er versteht das Mapping als eine Kartographie der Wahrnehmung und der Erkenntnis.⁵⁵ Auch Deleuze/Guattari haben sich mit dem Kartographieren in ihren *Mille Plateaux* intensiv auseinandergesetzt (vgl. Zitat oben), mit der Beobachtung „die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unbewusstes, sie konstruiert es. Sie unterstützt die Verbindung von Feldern, die Freisetzung organloser Körper und ihre maximale Ausbreitung auf einer Konsistenzebene.“⁵⁶

Für mich ist Mapping eine Methode der Darstellung von komplexen Themen, die medial nicht gebunden ist. Darstellung ist hier im Sinne von Sichtbarmachung gemeint. Es werden Verbindungen und Vernetzungen und Themenkomplexe sichtbar. Das Mapping dient zur Orientierung in einem komplexen Feld, was mit anderen Strategien nicht möglich wäre. Die Strategie verlangt den Betrachtern jeweils viel ab (vgl. Deleuze/Guattari).

Die Methode macht durchaus Sinn. Sie kam auch in der Ausstellung *Import/Export Funk Office* zum Einsatz.

⁵⁴ Nina Möntmann. In: Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum*, Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, 2002. S.48.

⁵⁵ Frederic Jameson. In: Nina Möntmann. S. 48.

⁵⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1992, S.24.

Über den Eingängen der *Import/Export* Ausstellung ist ein Schild angebracht mit der Aufschrift „Collectanea“, ein Begriff der aus der Ethnologie adaptiert wurde, der aber wieder an ein Archiv erinnert, denn *Collectanea*, *Kollektaneen*, ist eine Sammlung von wissenschaftlichen oder literarischen Werken. In der Ethnologie wird der Begriff verwendet, um eine Materialsammlung zu bezeichnen.⁵⁷

Doch nicht nur die „Beschilderung“ der Arbeit erinnert an die Ethnologie. Auch Greens Vorgehensweise bei ihren Interviews ist an ethnografische Verfahren angelehnt. Sie lässt die Leute sprechen, greift nur selten ein und sie ist jeweils nicht teil der interviewten Gruppe. Sie ist quasi die beobachtende Person hinter der Kamera.⁵⁸

„...die Perspektive, aus der heraus geforscht, beobachtet, zugeordnet, repräsentiert und bewertet wird, aufzulösen und die Machtverteilung einer Subjekt - Objekt: Beziehung auszugleichen. In diesem Sinn werden Interviews als Quellen herausgezogen, um die „ethnographische Autorität“ der akademisch geschulten und einer ethnisch privilegierten Gruppe zugehörigen Wissenschaftler zu relativieren. Die methodisch integrativen Modelle der Feldforschung zielen im Wesentlichen darauf ab, die ‚Anderen‘ sprechen zu lassen. Es geht um die Artikulation ihrer eigenen Position und damit letztlich um die Legitimierung des Sprechens,“⁵⁹ so Möntmann in ihrer Analyse der Arbeit.

Ich frage mich an dieser Stelle, ob Renée Green eine andere Strategie anwenden würde, wenn sie selber Teil der befragten Zielgruppe wäre, denn so ist es schlüssig und einfach.

Dass Green Diederichsen mit einbezieht, die Person dokumentarisch umkreist, und die gesammelten Materialien öffentlich zugänglich macht, ist ebenso vergleichbar mit der Methode einer Anthropologin.⁶⁰

⁵⁷ Nina Möntmann, 2002, S. 142.

⁵⁸ Nina Möntmann, 2002, S.150.

⁵⁹ Nina Möntmann, 2002, S.149.

⁶⁰ Nina Möntmann, 2002, S.144.

4.2. ORTSBEZUG

Möntman betont: „Jede Art von ortsbezogener Arbeit setzt eine Kenntnis des Ortes voraus, weshalb die Methode des ‚mapping‘ ein grundlegender Bestandteil ihrer Praxis ist.“⁶¹ Renée Green begeht die jeweiligen Ausstellungsorte, macht sich mit ihrem persönlichen Interesse zu Spaziergängen auf, fotografiert, notiert und befragt:

„Häufig stellt ein längerer Aufenthalt und eine intensive Begehung der Stadt, in der ihre Ausstellung stattfindet, die Ausgangssituation in Greens Arbeit dar. Dabei ist ihre Fortbewegung als Flaneuse nicht zielgerichtet, es sind zufällige Entdeckungen, die sie auf ihrem Weg macht. Zufällig stößt sie auf politisch Wichtiges, weil ihre Wahrnehmung darauf gerichtet ist, nicht aber weil es einen vorher konzipierten Wegeplan gäbe. Ihr Interesse an den Punkten, an denen sie verharnt, die sie fotografiert oder auf andere Weise in ihrer Arbeit einbezieht und von denen ausgehend sie Ideen entwickelt, ist häufig ein Identitätspolitisches.“⁶²

Es ist eine aktive Aneignung des Raumes, mit dem Motiv, dass immer ein Bedürfnis da sei, ein eigenes Identitätsmodell zu konstruieren.

Green nutzt den öffentlichen Raum für ihre Arbeit. Sie nutzt Orte, die sie zufällig entdeckt, Menschen, die sie zufällig antrifft.

Mithilfe dieser Methode kritisiert Green ein geschlossenes Identitätsmodell.

Auch bei der Betrachtung ihrer Werke ist dieses zufällige Entdecken des Rezipienten zentral. Die Betrachter nähern sich dem Werk wie einem Archiv.⁶³

Das Archiv Greens fordert zu einer archäologischen Praxis auf,⁶⁴ der Rezipient soll sich über einen Teil der kulturellen Geschichte informieren, mithilfe verschiedenster Medien.

⁶¹ Nina Möntmann, 2002, S.48.

⁶² Nina Möntmann, 2002, S.140.

⁶³ Nina Möntmann, 2002, S.142.

⁶⁴ Elke Bippus, 2007, S.137.

4.3. ROLLE

Beim Werk *Import/Export Funk Office* adaptiert Green eine Interviewform der Ethnologie, bei der die Leute selbst ihr Sprechen steuern, der Interviewer bleibt tendenziell eher Dokumentar des Gesagten. Renée Green untersucht in ihren installativen Arbeiten, in ihren Objekten und Texten Grundlagen der westlichen Kultur und kombiniert, so Isabelle Graw, methodisch eine teilhabende und eine ausenstehende Position.⁶⁵

Selber ist sie nicht der kulturellen Gruppe angehörig, die sie interviewt, was jeweils auch bei den Ethnologen der Fall ist. Sie lässt die Leute sprechen und kann somit scheinbar objektiv beobachten, denn auch bei der Ethnologie geht es darum diese *Objektivität* des wissenschaftlichen Zugriffs sicherzustellen. Zugleich macht Green deutlich, dass sie auch teilhaben will, sie ist ja mit den Leuten zusammen, sie taucht als beobachtende Person ins Geschehen ein.

Aber auch wenn Green eine Strategie adaptiert, die von Ethnografen benutzt wird, bleibt sie Künstlerin, mit ihrer Intention, mit ihren persönlichen Interessen und Prägungen. Green möchte ein Archiv schaffen, das dem Betrachter selbst die Freiheit lässt so wenig oder so viel, in der Reihenfolge die er möchte und so lange wie er möchte, zu entdecken.

Auch Green stöbert, bleibt hängen bei Themen oder Fragmenten, die für sie von Interesse sind. Auch sie trifft schon im Vorfeld eine Auswahl, was ihr bestimmt bewusst ist. In der Ausstellung wird durch den Betrachter dann wieder ein neuer Fokus gesetzt; auch er liest, schaut oder hört sich nur an, was ihn wirklich interessiert. Durch dieses Vorgehen nimmt die Künstlerin eine ähnliche Rolle ein wie der oder die Betrachterin in ihrem Archiv. Green legt ihre Nachforschungen offen, der Betrachter kann nun rekonstruieren oder auch de-konstruieren, was Green konstruiert hat.

⁶⁵ Isabelle Graw. In: Elke Bippus, 2007, S.132.

4.4. FAZIT

IMPORT EXPORT ALS EIN EXPERIMENTALSYSTEM
Bei Renée Green ist das Archiv ein Ort mit Materialien, die benutzt werden sollten: „Es setzt in seiner Entstehungsgeschichte – der Integration des Archivs von Diederichsen – auf Mehrstimmigkeit, und lässt die Bedeutungskonstruktion in ihren verschiedenen Versionen als einen dynamischen Prozess klar hervortreten. In diesem Sinn ist das Funk Office ein *Interarchiv*, das versucht festgefügte Herrschaftsformen aufzulösen, indem es „Momente des Ungeordneten, Nicht-Abgeschlossenen und Ausgelassenen einbezieht.“⁶⁶

Das *Import/Export Funk Office* spricht von Erinnern und Vergessen, so erinnert es an eine Bibliothek, mit einem speziellen Sammelgebiet, ein Archiv, das durch seine Nutzung aktualisiert werden muss. „Das Archiv Green stellt mit *Import/Export Funk Office* einen Ort des Handelns und Forschens her, der als ein *Experimentalsystem* im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers beschrieben werden kann. Der Wissenschaftshistoriker, dessen Denken von seiner Doppelausbildung in Philosophie und Biologie gekennzeichnet ist, nennt die Arbeitseinheiten der gegenwärtigen natur-wissenschaftlichen Forschung *Experimentalsysteme*. In ihnen sind Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft.“⁶⁷
Nach Elke Bippus sind moderne Laboratorien oder Experimentalmräume Räume der Wissensproduktion, es gehe darum, sich Wissen zu erarbeiten, um das *Machen* von Erfahrungen. Das Archiv Greens fordert zu einer archäologischen Praxis auf, indem der oder die BetrachterIn zur ForscherIn wird.⁶⁸ „Das Funk Office ist ein dynamisches, gleichsam konstruiertes Universum, mit *Import und Export* und einer Kette von Transformationen... Die Betrachter/innen oder besser die Nutzer/innen des Funk Office erfahren ihre Rezeption als einen Forschungsprozess... Die Installation und Greens ästhetische Praxis

⁶⁶ Beatrice von Bismark. In: Elke Bippus, 2007, S.136

⁶⁷ Elke Bippus, 2007, S. 137.

⁶⁸ Elke Bippus, 2008, S.116.



Abb. 14, 15:
Besucher in *Import / Export Funk Office*

konzeptualisiert die Künstlerin nicht als die Alleinige, die forscht, beobachtet, ordnet und repräsentiert.⁶⁹ Die Betrachter/innen werden auch aufgefordert zu forschen, zu stöbern, auszuwählen, aus dem Ausgewählten wiederum neu auf persönliche Interessen zu fokussieren.

Ich kann die Herangehensweise von Renée Green gut nachvollziehen, es scheint alles so schlüssig und logisch zu sein. Aber ich frage mich, ob die Ausstellungssituation den Betrachtenden nicht zu viel abverlangt. Ich mag reichhaltige Projekte, gegen das Forschen und den Erkenntnisgewinn habe ich auch nichts, aber aus meiner Warte bleibt die Arbeit verschlossen, da ich keiner der Gruppen angehöre und

⁶⁹ Elke Bippus, 2007, S.138 - 139.

es nicht schaffen, allgemein verständliche Perspektiven zu ermitteln. Zudem gibt es bei dem Werk *Import Export Funk Office* hinsichtlich Präzision oder dem Einsatz der Medien problematische Aspekte aus meiner Sicht.

Der Ausstellungsraum mit den zehn Stahlregalen sollte als Archiv funktionieren. Ein Archiv wird aber erst dann zum Archiv, wenn es auch zugänglich oder benutzbar gemacht wird. Sonst hat es seine Funktion verloren und wird zum Abbild oder Symbolbild eines Archivs. Wenn wir uns zum Beispiel ein Abbild eines Archivs anschauen, können wir nicht gerade viel über das darin gelagerte Material erfahren. Es bleibt dann einfach ein Bild. Was wirklich spannend am Archiv ist, nämlich dass wir hineingehen, Bücher auswählen, bearbeiten und uns damit auseinandersetzen können, erscheint verschlossen.

Auch an der Internetseite von der *Import / Export, Funk Office* Ausstellung ist problematisch, dass sie kaum auffindbar ist und sie auch nicht so entwickelt wurde, wie sie wohl ursprünglich geplant war.

Damit das Archiv oder eben das Werk von Renée Green funktional wird, müsste es jedoch Kriterien erfüllen, die anschliessend erläutert werden sollen. Das Werk *Import Export Funk Office* setzt voraus, dass der oder die BetrachterIn im Ausstellungsraum verweilt, liest, sich informiert, sich Zeit nimmt und die Möglichkeit hat, sich mit dem Stoff auseinanderzusetzen. Wenn ich mich aber in diesem Ausstellungsraum mit den zehn Stahlregalen befinde, fällt es mir nicht leicht, an Verweilen zu denken. Der Raum erinnert mich eher an einen Lagerraum, anstelle von Waren sind Bücher, Dokumente, Ordner und zwei Bildschirme mit harten schwarzen Stühlen vorhanden. Es sollte wenigstens ein Tisch zur Verfügung stehen, auf dem ich meine ausgewählten Bücher lesen, oder die Ordner ablegen kann, in denen ich schmökern möchte. Die einzigen zwei Stühle stehen vor den Bildschirmen, also könnte ich dort sitzen, aber es wäre ja gedacht, dass ich auf den Stühlen mir die Film-Interviews anschauen. Dann sind mir auch Dokumente an der Wand hinter der Glasscheibe schleierhaft; warum werden sie dort wie Kunstwerke eingerahmt und befinden sich nicht im Ordner?

Die Medien scheinen mir bei diesem Werk von Green nicht sinnvoll eingesetzt, alle Medien werden verflacht und wirken dokumentarisch in dem Sinne, dass sie dysfunktional geworden sind. Sie haben in der Ausstellung einen Status eingenommen, welcher den verschiedenen Qualitäten der Medien nicht gerecht wird. Für mich erscheint die Arbeit als Schausammlung - eine Sammlung, die man sich zwar anschauen kann, mit der man sich jedoch nicht wirklich auseinandersetzt. Das erste Problem ist, dass ich mich als Betrachterin ausgeschlossen fühle: ich bin nicht in der Interessengruppe vertreten, interessiere mich nicht für die Musikrichtung. Ich mag zwar Interviews, aber sie sollten so präsentiert sein, dass für mich ein Impuls da ist, mich hinzusetzen.

Mich würde interessieren, ob sich die Besucher der Arbeit wirklich die Zeit genommen haben, um sich mit dem Material zu beschäftigen, was ja Greens Ziel war.

Ich kann noch so intensiv versuchen, die Ausstellung zu rekonstruieren, es bleibt eine Rekonstruktion, basierend auf gelesenen Texten, die die Ausstellungssituation beschreiben und deren Inhalt erzählen - mit den mir vorliegenden Bildern der Ausstellungssituation jedoch nicht in Deckung zu bringen sind. Ob die Arbeit von Green funktioniert hat, kann nur ermittelt werden, wenn ich vor Ort bin, mich in diesem Raum aufhalten kann und mich in das Thema einarbeiten könnte.

Ich kann mich an den Master Dialog im Juni 2012⁷⁰, erinnern in dem Renée Green als Referentin zu Besuch war an der Hochschule Luzern - Design & Kunst und eine *Performance Lecture* gehalten hat. Dabei ging es darum, einen Teil ihres Archivmaterials durch Wiederaufführung in einem kleinen Kinosaal in Luzern zu aktualisieren – unter anderem auch *Import Export Funk Office*.

Die *Performance Lecture* von Green war eine Lesung. Zuerst hat Green einige Grundsatzbemerkungen zu ihrer Arbeit gemacht und uns Bilder von Ausstellungssituationen gezeigt. Anschliessend wurde Filmmaterial vorgeführt, das aus ihrem eigenen Arbeitsarchiv stammte. Es war eine Art dichtes Archiv, zum Teil konnte ich Ästhetiken von Nachrichtensendungen ausmachen, aber auch einzelne Farbflächen, verschiedene Übergänge, Fragmenten von Texten, seltsame Reihenfolgen und Rhythmen, welche Green uns vorstellte. Tonspuren gab es auch, ich habe aber keine Ahnung mehr, was das war, das Visuelle hat mich zu sehr in Anspruch genommen! Einige Szenen haben mich mehr angesprochen, andere weniger, einige wollte ich mir länger anschauen andere kürzer, hatte jedoch keinen Einfluss auf das Gezeigte und den Erzählfluss. Ich kann mich noch gut daran erinnern, dass mir an einigen Stellen schlecht wurde, weil zu viele Bilder und zu viel Sound eingespielt wurden. Jedenfalls war ich am Schluss total erschlagen. Ich konnte nicht alles verarbeiten, nicht alles sehen, nicht alles wahrnehmen. Nun erscheint mir dies als zentrales Problem im Werk der Künstlerin: wie macht sie temporäre Projekte zugänglich ohne solche Überwältigungsstrategien? Und: wie macht sie Installationen wirklich zu Arbeitsorten und nicht zu symbolhaften Repräsentationen ihrer spannenden Überlegungen und Gedanken?

⁷⁰ Master Dialog, vom 18. Juni 2012.

5. MARK DION

Der amerikanische Künstler Mark Dion nutzt für seine Werke Verfahren der Naturwissenschaften; er beobachtet, sammelt, archiviert, ordnet, vergleicht. Jedoch sind seine Werke keine naturhistorische Sammlungen oder Teile eines Naturkundemuseums, die er kreiert, sondern ironisch - allegorische Reflexionen über die Ordnungs- und Sammlungsbegriffe dieser *Erinnerungsapparate* (oder wie bereits in Kapitel 2.1. *Gedächtnisinstitutionen*) des *kollektiven Wissens*.⁷¹ Nach Mark Dion findet im Naturkundemuseum „ein kultureller Akt der Interpretation“ statt.⁷² Die Institution Naturkundemuseum soll sammeln, bewahren, forschen und schliesslich ihre Sammlung, oder einen Teil der Sammlung in einer Schausammlung und zusammen mit den daraus entstandenen Erkenntnisse, öffentlich zugänglich machen. In den Schausammlungen werden kleine Szenarien, wie ein repräsentativer Ausschnitt der Natur, dem Publikum präsentiert. Das Naturkundemuseum wird als Erinnerungsapparat des *kollektiven Wissens* dargestellt, kollektives Wissen im Sinne von Informationen, Wissen - das normiert oder objektiviert -, über dessen Wichtigkeit oder Repräsentation verhandelt worden ist. Diese Informationen werden schliesslich systematisch dargestellt und hier in Form der Schausammlungen weitergegeben. Doch die Erinnerungsapparate sind eigentlich keine Erinnerungen, es sind eher Vorstellungen oder Erwartungen, die wir von der Natur haben.

Auch ich lernte als Kind viele Tiere durch die Arrangements der Naturkundemuseen kennen, weniger im wirklichen, im realen Wald, denn da entdeckten wir die Wildtiere nur selten oder nur von fern. Im Naturkundemuseum haben wir die Chance uns Tiere aus nächster Nähe genau,

und so lange wir wollen, anzuschauen. Die Szenarien, die mir in den Naturkundemuseen präsentiert wurden, empfand ich als sehr realistisch. Ich dachte wirklich, dass diese Szenarien der Realität entsprächen, es kam mir auch nicht in den Sinn, dies zu hinterfragen. Bestimmt orientieren sich die Mitarbeiter des Naturkundemuseums an der Realität, sie repräsentieren jedoch eine Idee davon. Darauf, wie diese Idee entstanden sein könnte, möchte ich hier nicht genauer eingehen, jedenfalls untersucht Dion die „Schnittflächen zwischen bildender Kunst, Naturwissenschaft und Naturgeschichte.“⁷³

Bei seiner Arbeit geht es um eine Idee der Natur. Es geht um visuelle Repräsentation von Natur und um die Frage, ob diese überhaupt möglich ist(...).⁷⁴ In seiner Kunst hinterfragt Mark Dion subtil die Ordnung, die Repräsentationsformen von bürgerlichen Naturkundemuseen und relativiert sie in seiner kritischen Praxis wieder. Er regt mit seiner Arbeit zum Nachdenken an, er zeigt nicht direkt mit dem Finger auf etwas oder schiebt irgend jemandem die Schuld an einem verzerrten Weltbild zu.

Dion kritisiert dennoch, dass in Naturkundemuseen vorgegeben wird, *die* Wahrheit zu zeigen und nicht allen Besuchenden klar wird, *eine* Wahrheit vorgestellt zu bekommen. Jedoch ist er der Meinung, dass dies eine „soziale Konstruktion“ ist. Eine soziale Konstruktion im Sinne, dass wir nicht mehr genau wissen, woher denn diese Vorstellung - oder wie Dion sagt - die Idee der Natur überhaupt kommt. Bestimmt hängt dies zusammen mit Bildern, die uns bekannt sind, romantische Malereien des Waldes mit dem Reh im Dickicht, oder von Texten, die wir von Rousseau kennen und seiner Idee *zurück zur Natur*, welche bereits seine Zeitgenossen kritisiert haben (Hume etc.), da seine Vorstellung ja auch

⁷¹ Mark Dion: Mark Dion – Encyclomania. In: Mark Dion, Encyclomania, Texte: Jens Asthoff, (et. al.), 2003. S. 8.

⁷² Kurt Wettengl: This is not a Museum of Natural History. In: Mark Dion, Encyclomania, 2003, S.14.

⁷³ Mark Dion, 2003, S.8.

⁷⁴ Mark Dion, 2003, S.8.

bloss eine Konstruktion der *Natur* bedeutet. Dieser Konstruktionscharakter, der in den Naturkundemuseen in den Schausammlungen vorherrscht, ist der jeweiligen Fachgemeinschaft vertraut, dem Laienpublikum jedoch nicht – welche die Konstruktion also tendenziell als Wahrheit missversteht. Mark Dion will mit seinen Werken das breite Publikum auf diese Konstrukte aufmerksam machen.

Der ästhetische Aspekt und die Orientierung an historisch überkommenen Ordnungsschemata der Universalsammlung sind zwei weitere wichtige Kriterien seiner Werke.⁷⁵

5.1. STRATEGIE

Eine für Mark Dion repräsentative Arbeitsstrategie habe ich im Werk *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art 2000* in der *Ausstellung Ecologies* gefunden. In diesem performativen Werk durchsuchte er systematisch mit seinem Team das Smart Museum of Art der Universität in Chicago. Seine Expedition führte ihn über den ersten Stock, wo sich der Verwaltungstrakt befindet, über das Erdgeschoss, wo die Ausstellung einquartiert ist, bis zum Keller, wo das Lager und die Werkstatt untergebracht sind. In den Räumen sucht Dion mit seinem Expeditionsteam nach Insekten, Spinnen und anderen kleinen Gliederfüsslern. Die Forschungsausrüstung, die sie bei den Expeditionen trugen, liess Assoziationen zu Forschungsreisen oder Abenteuerreisen aufkommen. Das Museum wurde zu einem spannenden Terrain, das es zu erforschen und zu Entdecken galt.⁷⁶ Das sonst so unspektakulär anmutende Museum wurde von Mark Dion zum spannenden, zu erforschenden Terrain umfunktioniert. Dadurch, dass dieses Grundstück als Gegenstand der Forschung dient,

⁷⁵ Kurt Wettengl, 2003, S.16.

⁷⁶ Christine Heidemann: Silent Crawling. Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art. In: Mark Dion, Encyclomania, 2003, S. 95-96.

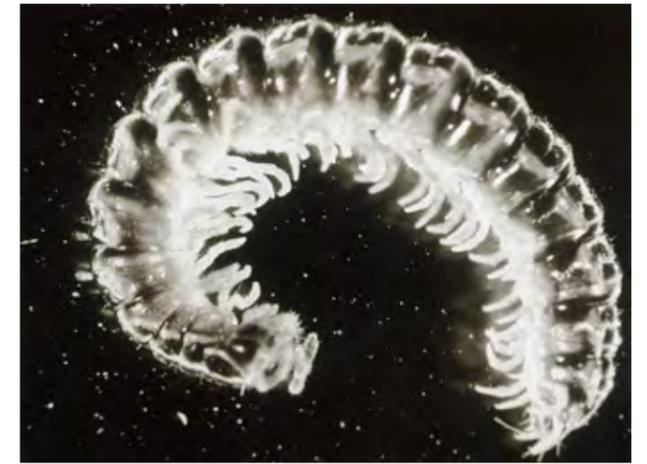


Abb. 16:

Roundup: *An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*, 2000 (Detail)

wurde von Mark Dion vorausgesetzt, dass sich Insekten finden lassen würden im Museumsgebäude. Vermutlich hat er aus Erfahrung gewusst, dass sich überall Gliederfüssler befinden.

„Im Zentrum von Dions „Forschungsarbeit“ standen sogenannte Inquilinisten, das heißt Organismen (meist Insekten), die mit uns zusammenleben und die wir häufig nicht einmal bemerken, da sie sehr klein sind und nur selten Schaden anrichten. Dions Anliegen war es, ein Bewusstsein für dieses Leben um uns herum zu erzeugen und unser Verhältnis zu ihm zur Diskussion zu stellen.“⁷⁷

Ich frage mich, wie viele Inquilinisten sich momentan in meinem Zimmer befinden; im Atelier fallen mir häufig Fliegen auf, die immer und immer wieder in die Neonlampen fliegen und dabei immer und immer wieder in den Blechschutz der Neonröhren fliegen, was ein seltsames Geräusch verursacht. Ich weiss von ein paar Spinnen in meinem Zimmer.

⁷⁷ Christine Heidemann, 2003, S.96.



Abb. 17:
Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000

Dion fallen diese Insekten bestimmt immer und überall auf, da sie ja auch jeweils ein wichtiger Teil seiner künstlerischen Arbeit sind. Das bemerke ich selber jeweils im Alltag, wie mir die Themen auffallen, die mit meiner künstlerischen Arbeit, und sei es auch nur im Entferntesten, zu tun haben, oder wie ich ständig neue Verknüpfungen erstelle mit meiner Arbeit. Die Besessenheit von der künstlerischen Arbeit ist ständig präsent, auch wenn nicht aktiv daran gearbeitet wird. Diese künstlerische Obsession des Wahrnehmens will Mark Dion in Archiven zu seinen neu gewonnenen Interessen, seinem gewonnenen Fokus weitergeben und alle darauf aufmerksam machen.

„Die im Smart Museum aufgefundenen Tiere wurden im Ausstellungsraum vor den Augen des Eröffnungspublikums präpariert, mikroskopiert und stark vergrößert fotografiert. Indem der Arbeitsprozess im „Labor“ dem Publikum zugänglich gemacht wurde, eröffnete sich die Möglichkeit, Brüche und Leerstellen einer künstlerischen Praxis zu entdecken, die sich Handlungsmodelle der Naturwissenschaft zu eigen macht. Als installatives Relikt der Aktion und eigenständiges Werk zugleich blieben das „Labor“, die an der Wand aufgehängten Fotografien und eine Kleiderpuppe mit Dions Ausrüstung übrig.“⁷⁸

⁷⁸ Christine Heidemann, 2003, S.96.

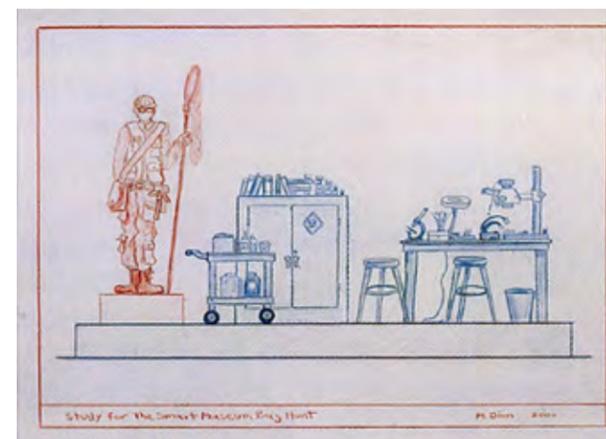


Abb. 18:
Study of the smart Museum, Bug Hunt

Die Ausrüstung wird in diesem Raum zu einem Art Relikt, wie der Filzmantel von Joseph Beuys. „Die Tatsache, dass alle Tiere etwa gleichgroß abgebildet sind und die Anordnung der Fotos nicht dem taxonomischen System der Biologie folgt, stellt wissenschaftliche Systematisierungskategorien und Vorstellung einer hierarchischen Ordnung auf subtile Weise in Frage.“⁷⁹ Dies ist ein Verfahren, das bei vielen Arbeiten von Mark Dion vorhanden ist. In seinen Installationen benutzt Dion bewusst eine andere Ordnung als das Naturkundemuseum. Dies macht er absichtlich, damit die Besucher die Chance erhalten, über Ordnungssysteme nachzudenken und diese idealer Weise in Frage zu stellen.

5.2. ORTSBEZUG

Mark Dion arbeitet nicht im eigentlichen Sinne ortsspezifisch, mit einer direkten Bezugnahme zum Ort, er schafft nicht Werke genau auf einen Ort zugeschnitten und in untrennbarer Verbindung zur Funktionsweise des Ortes. Mark Dion geht mit seinen Ideen, Vorstellungen auf einen Ort zu, er geht zwar darauf ein, aber lässt sich von seinem Vorhaben nicht abbringen.

⁷⁹ Christine Heidemann, 2003, S.96.



Abb. 19:
Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art

„Dions in spezifischer Weise ortsbezogene Arbeiten machen dabei auf einer strukturellen Ebene keinen Unterschied zwischen dem südamerikanischen Regenwald, der „Weissen Kiste“ des Museums oder den Ufern der Themse. Diese – wie Dion selbst sie nennt – „ortsorientierten“ Arbeiten erweitern ihren Referenzrahmen über die architektonischen und institutionellen Vorgaben hinaus in die Bereiche der Sozial- und Naturgeschichte.“⁸⁰ „Dions Begrifflichkeit des Ortes hängen wesentlich mit einer immer wieder neu formulierten Suche nach „Wahrheit“ zusammen. Sein Augenmerk gilt vor allem jenen Orten und „Institutionen, die ‚Wahrheit‘ über die Natur produzieren.“ Mark Dion sucht einen neuen Bezug zu Raum und Umwelt und erhält dabei eine charakteristische Wendung zu einem in Naturwissenschaften und Soziologie gleichermaßen sich erweiterten Ortsbezug. Ganz bewusst wendet sich Mark Dion hinsichtlich seiner Installationen im öffentlichen Raum gegen eingeführte Begriffe wie „ortspezifisch“ oder „site specificity“, die er vor allem auf den urbanen Kontext und auf architektonische, institutionspolitische Interventionen künstlerische Arbeiten hauptsächlich der 80er Jahre bezieht.

⁸⁰ Martin Engler. Der Ort und seine Verschiebung. Mark Dions Ausweitung der Sammlungszone. In: Mark Dion, Encyclomania, 2003, S.103.

Angemessener findet er dagegen die Bezeichnung seiner Projekte als „ortsorientiert“ oder „ortsensitiv“ und meint damit das komplexe Bezugsfeld zwischen seinem eigenen künstlerischen Hintergrund und den vorgefundenen Gegebenheiten.⁸¹

„Dion leitet die Rahmenbedingungen seiner Konstruktionen und Aktionen von den Orten selbst ab, setzt sie in ein Verhältnis zu seinen eigenen Fragen und Ideen.“⁸² Das heisst er geht auf die Orte ein, lässt sie aber nicht leitend werden.

5.3. ROLLE

Auch wenn Dion in seinen Arbeiten verschiedene Rollen einnimmt - mal ist er Ethnologe, mal Biologe, mal Laborant, Erkunder, Wissenschaftler, Forscher, mal Kurator - funktioniert er immer auch noch als Künstler. Seine Intension ist nicht, die Perspektive eines Biologen oder eines Ethnologen oder die eines Kurators zu imitieren. Dion zielt darauf ab, mit seiner kritischen Praxis die Leute zum Nachdenken anzuregen, was bestimmt nicht das Ziel eines Biologen, Ethnologen oder Kurators eines Naturhistorischen Museums wäre. „An Mark Dion geht bestimmt ein guter Kurator verloren: Mit großer Hingabe sortiert und bearbeitet er die Dinge, die ihm für die Zeit der Ausstellung von den Museumsmitarbeitern anvertraut werden. Gleichzeitig verwahrt er sich jedoch eine kritische Distanz zur Institution Museum und bleibt Künstler.“⁸³ Mark Dion adaptiert Methoden aus wissenschaftlichen Feldern, nutzt diese jedoch für seine Zwecke.

5.4. FAZIT

Grundlegende Fragen für das Arbeiten von Mark Dion sind: was wird in eine Sammlung aufgenommen und was nicht, was erscheint uns repräsentativ und was nicht. Das Ausgestellte ist schliesslich das „Resultat konservatorischer Sorgfalt, wissenschaftlicher Forschung und didaktischer Überlegung. Um die aus dem Depot geholten Dinge „zum Sprechen“ zu bringen, werden sie von wissenschaftlich ausgebildeten Kuratoren in eine bestimmte Ordnung gebracht und in einer besonderen Ausstellungsarchitektur präsentiert.“⁸⁴ Nichts was uns in den Schausstellungen zur Schau gestellt wird, ist dem Zufall überlassen, alles wird arrangiert, nachkonstruiert und *nachempfunden* und wenn wir ins Naturkundemuseum gehen und vor den Szenerien stehen, denken wir:

Ja, genau so muss es sein, genau so hab ich mir das vorgestellt, alles scheint so ... natürlich, so logisch. So entstehen in den Museen Räume des Wissens. Informationen über die Natur werden uns klar strukturiert vermittelt. Diese Szenerien sind voller Codes, die wir bewusst oder unbewusst von klein auf entschlüsseln lernen, ohne sie im Normalfall zu hinterfragen. Die Szenerien sind Shows, ähnlich wie im Theater, durch das Licht, die Farbkombinationen, die Auswahl der Kombination wird unsere Wahrnehmung gesteuert.

„Aus einem Tier oder einer Pflanze wird ein Gegenstand der Biologie, der nach dem jeweiligen Stand der unterschiedlichen Fachwissenschaften erforscht und systematisiert wird. Konserviert, wird er in der Schausammlung visuell aufbereitet in einen Deutungszusammenhang gebracht, der als naturgegeben erscheint... Deutungsakte in der Naturgeschichte und der im 19. Jahrhundert entstehenden modernen Naturwissenschaft sowie deren Formen der visuellen Repräsentation (...).“⁸⁵

Mark Dion kritisiert die Formen der Wissensproduktion und der Welt- und Wissensvermittlung.

Die komplexe Frage lautet:

Wie wird Wissen produziert und vermittelt, aus welchen ideologischen Voraussetzungen besteht es und welche Faktoren der Macht spielen dabei mit?⁸⁶

Mark Dion lässt dies nicht mehr los. Doch wie funktioniert seine Kritik, mit welchen Werkzeugen arbeitet Dion, um zu einer kritischen Aussage zu kommen? Meiner Meinung nach versucht Dion durch seine Strategie, durch sein künstlerisches Arbeiten, bei der er in verschiedene Rollen schlüpft, Sachverhalte und Wissenssysteme zu entlarven. Er ist bei der Entstehung der Ordnungssysteme anwesend, die direkt oder indirekt mit der kritisierten Wissensproduktion zusammenhängen. Er nutzt das Naturhistorische Museum als Display, um zu einer kritischen Aussage über dieses zu gelangen. Bei seiner künstlerischen Produktion arbeitet er nahe an den Funktionen, die das System kreiert, gewinnt Erkenntnisse über dessen Arbeitsstrategien und nutzt dann diese Erkenntnisse für sein eigenes Schaffen.

„Seine spielerischen Grenzöffnungen zwischen den als Fachwissenschaften ausgebildeten Naturwissenschaften – z.B. Botanik oder Entomologie – und geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie Archäologie oder Ethnologie gehören zu diesem Konzept.“⁸⁷

⁸¹ Martin Engler, 2003, S.103.

⁸² Kurt Wettengl, 2003, S.50.

⁸³ Kurt Wettengl, 2003, S.16.

⁸⁴ Kurt Wettengl, 2003, S.14.

⁸⁵ Kurt Wettengl, 2003, S.14.

⁸⁶ Kurt Wettengl, 2003, S.16.

⁸⁷ Kurt Wettengl, 2003, S.16.

6. FAZIT:

Ausgangslage

Alle drei KünstlerInnen gehen von einem persönlichen Interesse aus, das jedoch bei allen ein anderes ist:

Tacita Dean geht von Einzelfiguren, deren Geschichten, dem Zeitgeist der jeweiligen Person aus.

Renée Green geht von ihrem Interesse aus, Kritik zu üben an einem hegemonialen Identitätsmodell.

Mark Dion kritisiert die Produktion von Wissen in kunsthistorischen Museen als Machtproduktion.

Archive

Dean stellt in ihren Filmen die Verwirrung und Machtlosigkeit von Crowhurst dar, in den Texten legt sie Recherchematerial und fiktive Momente offen.

Green kreiert ein Experimentalsystem, einen Raum der Erkenntnis; *Source Book*, Interviews, Ordner, Dokumenten und Audiofiles stehen zur Verfügung. Dion stellt Fotografien aus, die er zuvor im Museum mit seinen Helfern mit dem Mikroskop anfertigte, die Ausrüstung ist offengelegt, die Anordnung der Fotografien regt zum Denken an.

Rolle des Betrachters

Bei Dean befindet sich der Betrachter bei den Leuchttürmen, kann sich ein Bild machen vor Ort. Die Materialien scheinen mir leicht zugänglich, erzählerisch, verständlich, nicht zu abgehoben und reichhaltig.

Bei Green scheint mir das Archiv sehr anspruchsvoll, ein Thema, in das sich der Betrachter zuerst einarbeiten muss, sich Zeit nehmen muss, er braucht eigentlich ein Grundinteresse am Thema, um es angemessen verstehen zu können. Das empfinde ich als grosse Hemmschwelle. Auch lädt der Raum nicht gerade zum Verweilen ein - was ja zwingend wäre für ihre Arbeit.

Dion konfrontiert uns wiederum mit einem Werk, das sehr zugänglich ist, neugierig macht. Das Mate-

rial an sich als Medium spielt für Dion eine wichtige Rolle, dies weckt beim Betrachter auch seine Neugier, was den Einstieg in die Arbeit einfach macht. Er zeigt Dinge, die uns im Alltag nie aufgefallen wären, wie im aufgezeigten Beispiel *An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art 2000 in der Ausstellung Ecologies*, indem er auf Inquilinisten, die Organismen (meist Insekten) die mit uns, unmerklich, zusammenleben aufmerksam macht.

Rolle des Ortes

Bei Dean spielt der Ort eine wichtige Rolle, sie geht an die Orte und recherchiert vor Ort, versucht nachzuempfinden in Verknüpfung mit dem Ort. Auch ihre Ausstellungssituation ist „vor Ort“.

Bei Green ist der Ort auch ein wichtiger Bestandteil, sie begibt sich auch „vor Ort“, recherchiert und verknüpft ihre bestehenden Interessen mit dem Ort – kann diesen im Ausstellungsdisplay aber nicht mehr sinnlich greifbar werden lassen.

Bei Mark Dion ist es etwas anderes, er kommt mit einer Idee an den Ort und setzt dann das um, was er sich vorgenommen hat. Somit lässt er sich zwar auf den Ort ein, aber lässt diesen nie bestimmend werden.

Während meiner Recherche und Analyse der unterschiedlichen Strategien sind mir Aspekte aufgefallen, die für mich in meiner künstlerischen Arbeit auch eine wichtige Rolle spielen. Die gewonnenen Erkenntnisse habe ich bis jetzt nie festgehalten, da sie mir nicht bewusst waren, mit der Auseinandersetzung mit den drei KünstlerInnen und deren Strategien ist mir jedoch bewusst geworden, dass sie grundlegend sind. Ich sollte sie im Hinterkopf behalten, ich kann das Gewonnene einsetzen, wenn die Situation es verlangt.

7. GEWONNENE ERKENNTNISSE FÜR DIE KÜNSTLERISCHE MASTER-ARBEIT

EIN ORTSSPEZIFISCHES KUNSTPROJEKT VON VERA LEISIBACH UND ILONA MOSIMANN

WANDERSAMMLUNGEN

Wir wollen uns mit einem uns unbekanntem Ort (Sarnen) vertraut machen, ihn uns aneignen, uns ein Bild davon machen. Wir sind davon überzeugt, dass dies am besten funktioniert, wenn man sich auf die langsamste mögliche Weise, zu Fuss, durch den Ort bewegt.

„Der Spaziergang ist nicht nur ein Instrument, um sich Wissen zu verschaffen, er ist auch eine Methode mit ganz eigenen Qualitäten, Dinge und Sachverhalte zu ermitteln. Insbesondere wenn es darum geht, Raumbezüge und Beziehungen zwischen Orten aufzuzeigen, ist der Spaziergang das geeignete Instrument. Durch das unmittelbare Vor-Ort-Sein erklärt sich manches von allein, und manche Wortblase, die bei Präsentationen im Vortrags- oder Ratssaal einfach durchgehen würde, geht an Ort und Stelle einfach nur die Luft aus. Das Gehen allein schützt natürlich noch nicht vor Fehlern. Doch es scheint, als würden sich Fehler beim Gehen schneller als solche zu erkennen geben.

Wir glauben, unsere Welt flächendeckend erkundet, bis in die hintersten Winkel entdeckt zu haben. Nur in den Tiefen des Alls und der Meere vermuten wir noch Unbekanntes. Jedoch verändert sich unsere Welt unablässig, und auch unser Blick ändert sich von Generation zu Generation. Somit gilt es, unsere vermeintlich bekannte Welt von Zeit zu Zeit aufs Neue zu entdecken, im Ganzen und vor der eigenen Haustür. Entdecker harren nicht aus in der Schreibstube oder in der Bibliothek, sie machen sich auf den Weg, sind unterwegs im Unbekannten, oft zu Fuss.“⁸⁸

⁸⁸ Bertram Weisshaar: Gehen um zu Verstehen. Spaziergangswissenschaft. In: En passant. Reisen durch urbane Räume: Perspektiven einer anderen Art der Stadtwahrnehmung, 2010, S.96.

Darum begeben wir uns in und um Sarnen auf „Wandersammlungen“. Wir haben unsere eigenen Spielregeln: Der Startpunkt ist jeweils der Bahnhof, wir gehen einem kurz vorher bestimmten Ziel entgegen. Dabei halten wir Ausschau nach kleinen Objekten, die am Boden liegen und bergen diese in kleinen Döschen. Wir sammeln aber auch mit anderen Medien: Wir fotografieren durch Kaleidoskope, machen Zeichnungen und schreiben in ein Expeditionstagebuch Beobachtungen, Gespräche und Wahrnehmungen während der Wanderungen. Die kleinen Objekte selbst werden an den Fundorten mit einer Mikroskop-Handkamera abgefilmt, die auch die Umgebungsgläusche aufnimmt. Zusätzlich halten wir die Koordinaten aller Fundorte mit einem GPS-Gerät fest und tragen diese später auf Google-Earth ein. Unser Antrieb ist, den Ort so - langsam - kennen zu lernen und ihn uns anzueignen. So entsteht nach und nach eine Sammlung von Texten, Bildern und Objekten, ein ganz persönliches Bild von Sarnen und seiner Umgebung.

Unsere Arbeit funktioniert ortsspezifisch. Wir haben eine Internetseite eingerichtet, auf die der Besucher vor Ort mit seinem Smartphone zugreifen kann. Befindet er oder sie sich an einem Fundort, werden automatisch die Videos, Fotografien, Zeichnungen und Texte auf seinem Smartphone abgespielt. Die einzige Bedingung ist, dass er mit seinem Smartphone auf unserer Seite: www.wandersammlungen.ch sein muss. Die Seite wird automatisch aktualisiert. Während der Ausstellungsdauer, vom 20. bis 30. Juni 2013, veranstalten wir zwei Wandersammlungen, BesucherInnen haben die Möglichkeit, mit uns auf Wandersammlung zu kommen. Das gesammelte Material wird dann wieder auf unsere Webseite geladen, unser Archiv wird also während der Ausstellungsdauer erweitert. Der Rezipient erhält das Signal in einer Reichweite von ca. 20 Metern auf jeder

Seite. Vermutlich wird jedoch das Signal nicht an jeder Stelle gleich stark sein, so könnte es an einigen Stellen nur sehr langsam funktionieren. Wir geben den Besuchenden – im Sinne Deleuze/Guattaris - eine ausgedruckte Karte mit, die zur Orientierung dient, darauf sind alle Fundorte markiert, der Besucher hat also die Chance, so viele Fundorte aufzusuchen, wie er möchte – so ist seine Sicht persönlich und dennoch a-subjektiv wie Deleuze/Guattari formulieren: „Die wissenschaftliche Welt erscheint tatsächlich als die Übersetzung aller Strömungen, Partikel, Codes und Territorialitäten der anderen Schichten in ein ausreichend deterritorialisierendes Zeichensystem, das heisst, in eine für die Sprache spezifische Übercodierung.“⁸⁹

Unser Archiv stellt in dieser Arbeit hauptsächlich das Internet dar. Die Materialien sind jedoch nur an den spezifischen Fundorten verfügbar. Die Besuchenden müssen sich so gezwungener Massen auf eigene Faust auf die Suche nach der eigentlichen Arbeit machen. Er verhält sich ähnlich, wie wir das bei unserem Arbeitsprozess auch gemacht haben. Die Besucherin ist jedoch gezwungen, ständig aufs Smartphone zuschauen ob etwas kommt. Das haben wir ja nicht so gemacht haben, unser Blick war auf den Boden gerichtet. Doch der Betrachtende verliert so auch den Blick in die Landschaft, vergisst teilweise vielleicht, wo er sich befindet: deterritorialisiert in Deleuzes/Guattaris Sinne!

Das Arbeiten mit digitalen Daten hat sich für uns im Prozess ergeben, es ist für uns beide das erste Projekt, das so „flüchtig“ ist, die Daten sind quasi in der Luft und schweben umher, sie sind zerstreut, aber trotzdem abrufbar. Die Strategie, die wir hier entwickelt haben, könnten wir auch weiter verfolgen und bei anderen Projekten wieder verwenden. Wir haben eine ortsspezifische Arbeitsstrategie entworfen. Die Strategie könnte auch an anderen Orten angewendet werden, je nach unserem Interesse des Ortes – im Sinne der Ortspezifität Dions (*vgl. Kapitel 6. Fazit, Rolle des Ortes*).

7.1. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT MARK DION

Konstruktion ist ein Thema, das nicht nur bei Mark Dion eine wichtige Rolle spielt, sondern auch bei uns.

Wir haben unsere Wandersammlungen von unserem Laptop rekonstruiert, das Archiv, das wir angelegt haben, war eine Konstruktion. Der Betrachter rekonstruiert bei seinen Spaziergängen unsere Wandersammlungen erneut, dabei kann er vorgehen, wie er will. Er kann die einzelnen Routen ablaufen, so wie wir das auch gemacht haben, dann hat er quasi einen Tag rekonstruiert oder er kann fragmentarisch vorgehen und stichprobearartig einige Fundorte aufsuchen.

Unser digitales Archiv funktioniert erst durch seine Nutzung.

Fragmente unserer Wandersammlungen sind im Spritzenhaus gelagert, bereit um wieder aufzubrechen. Während der Ausstellungszeit veranstalten wir zwei Wandersammlungen, die BesucherInnen haben die Chance mit uns mitzukommen und einzelne Aufgaben zu übernehmen, wie zum Beispiel selber filmen, fotografieren, Zeichnen oder schreiben, wenn sie das wollen. Das entstandene Material stellen wir dann wieder Online und so wird unser Archiv fortlaufend erweitert.

7.2. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT TACITA DEAN

Die von uns verwendeten Medien wie Film, Text, Zeichnung, Fotografien durch Kaleidoskope dienen alle einem bestimmten Zweck: wir brauchen sie in unserer Arbeit, da wir davon überzeugt sind, dass sie alle zusammenspielen müssen, um sich zu ergänzen. Jedes dieser Medien hat seinen Zweck:

Das Filmen mit der Mikroskop-Kamera hat die Fähigkeit, die Objekte so nahe abzufilmen, die Oberfläche und Farbe des Objektes so genau zu untersuchen, wie es dem menschlichen Auge nicht möglich ist. Das Bedürfnis, ein Objekt aus nächster Nähe zu sehen, wird so gestillt, die Grössenverhältnisse gehen jedoch durch den Ausschnitt verloren und dadurch, dass die Orientierung wegfällt. Ich hatte jeweils durch das Abfilmen und das Sehen von nah den Eindruck, etwas über die Objekte herauszufinden, eine Erkenntnis daraus zu gewinnen. Doch was ist es denn für eine Erkenntnis, wenn ich etwas besser oder näher sehe? Ich denke, dass es nicht um eine direkte Erkenntnis geht, sondern um eine neue Sichtweise. Mit dem Bild wird jeweils auch der Ton des Fundortes aufgenommen, was je nach Ort eine seltsame Überlagerung ergibt. Die Betrachtenden stellen dann Versuche an, Bild und Ton zu kombinieren oder zusammen zu lesen.

Die Texte, die ich in mein Expeditionstagebuch schreibe, halten jeweils direkte, unzensurierte Beobachtungen, Gespräche, Arbeitsabläufe, Assoziationen und Gemütszustände fest. Ich habe oft das Bedürfnis, mir eine Übersicht zu schaffen, Dinge festzuhalten, zu sammeln, mit dem Wunsch mich besser zu orientieren, mich an etwas festzuhalten. Das Schreiben spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, es dient nicht nur der Dokumentation sondern auch zur Reflektion. Sind die Gedanken im Kopf, schwirren herum, scheinen sie so logisch, abgerundet, geht es dann aber daran, sie niederzuschreiben, auszuformulieren, zu übersetzen und in eine logische Reihenfolge zu bringen, scheinen sie

mir plötzlich nicht mehr so logisch; ich denke anders, als ich schreibe. Meine Gedanken muss nur ich verstehen, bei einem Text wäre es aber von Vorteil, wenn nicht nur ich ihn verstünde. Durch das Aufschreiben werden meine Gedanken ein wenig geordneter, Dinge scheinen mir dann plötzlich klarer, neue Verknüpfungen entstehen beim Schreiben, da das Denken beim Schreiben sich vom Denken ohne Schreiben unterscheidet. Beim Schreiben, auch wenn es unzensuriert scheint, muss ich mir jeweils überlegen, in welcher Reihenfolge ich meine Gedanken niederschreibe und wie ich sie miteinander verknüpfe.

Die Fotografien durch die Kaleidoskope haben den Vorteil, dass sie mehrere Sichten auf einmal zeigen. Das Kaleidoskop ist ein Instrument, das wir uns erarbeitet haben. Am Anfang zogen wir mit einer normalen Spiegelreflexkamera los und dokumentierten einige Ausschnitte auf unseren Wanderungen. Als wir die Fotografien dann aber im Atelier anschauten, merkten wir, dass sie uns langweilten, sie legten zu viel offen, es war nie das sichtbar, was uns eigentlich interessiert hatte. Es war zu direkt, zu wenig verfremdet, die Spannung verpufft. Wir haben dann nach einer Möglichkeit gesucht, unseren Blick zu verfremden und sind so auf das Kaleidoskop gestossen. Der Blick durch das Kaleidoskop ist für uns so spannend, weil er die Umgebung wieder aufspaltet, in einem Blick können wir so viel sehen, aber trotzdem nichts. Die Landschaft wird fragmentiert, zerstückelt und setzt sich im Auge des Betrachters wieder neu und anders zusammen. Die Fotografie durch die Kaleidoskope ist eine Möglichkeit, diesen multifokalen Blick festzuhalten. Wir haben mit verschiedenen Kaleidoskopen experimentiert, verschiedene Varianten der Winkel getestet, verworfen und neu erarbeitet. Ist der Winkel zu klein, fällt es zu sehr ins Ornamenthafte, ist er zu gross, wird der Gegenstand zu einfach nachvollziehbar. Je nachdem wie das Kaleidoskop gehalten wird, entstehen völlig unterschiedliche Bilder. Sie scheinen viel zu zeigen, bei genauerer Betrachtung fällt jedoch wieder auf, dass sie nirgendwo hinführen.

⁸⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, 1992, S.89.

7.3. ERKENNTNISSE WÄHREND DER AUSEINANDERSETZUNG MIT RENÉ GREEN

Ein zu hoher Anspruch an den Betrachter blockiert mich! Dann wirkt eine Arbeit für mich elitär und unzugänglich. Es kommt mir dann vor, als wolle die Arbeit gar nicht in ihrer Fülle verstanden werden. Dass die künstlerische Arbeit alleine gut ist, ist nicht genug, die Vermittlung ist genauso wichtig: der Betrachter muss eine faire Chance bekommen, einen Zugang zur Arbeit finden zu dürfen. Ein Anreiz muss vorhanden sein. Die Idee, dass der Betrachter sich eine Erkenntnis erarbeitet, finde ich einen spannenden Gedanken, den ich mitnehmen werde.

Wir haben uns klare Regeln und Abläufe gesetzt, die zu einer Strategie geführt hat, mithilfe unserer Tools haben wir den selbstgenügsamen Blick gebrochen - unter anderem auch durch das Kaleidoskop, das wir schon ziemlich früh erkannten, symbolisch für unsere Arbeit gesehen werden kann.

- ⇒ „Blick durch Kaleidoskop, nach wie vor sehr spannend, ist das was mich bisher am meisten fasziniert. Versuche wieder mit Handykamera Blick einzufangen, ist aber schwierig.
- ⇒ Die Transformation des Blickes durch das Fragmentieren ist für mich zentral.“⁹⁰

Wir haben keine klar formulierte Kern-Botschaft, wie Green, Dion oder Dean. Das Beobachten selber, symbolisch gesehen, der Blick durch das Kaleidoskop, der gebrochen wird und viele Blickwinkel auf einmal zeigt, der dann aber doch nicht fassbar ist, das ist unser Themenfeld. Hier in dieser schriftlichen Arbeit könnte ich behaupten, dass der Blick durch die drei Positionen nochmals gebrochen wurde, wie beim Kaleidoskop und ich dadurch zu einer neuen Sichtweise gestossen bin. Das Rhizom wird für uns zur eigentlichen Arbeit. Unsere extreme Systematik führt schlussendlich nirgendwo hin. Unsere Arbeitsstrategie ist ein systematisches Umherschweifen, unsere Handlung ist das Rhizom, der Weg ist das Ziel, wir untersuchen die Wahrnehmung anhand unseres Settings.

⁹⁰ Expeditionstagebucheintrag vom 2. Oktober 2012.

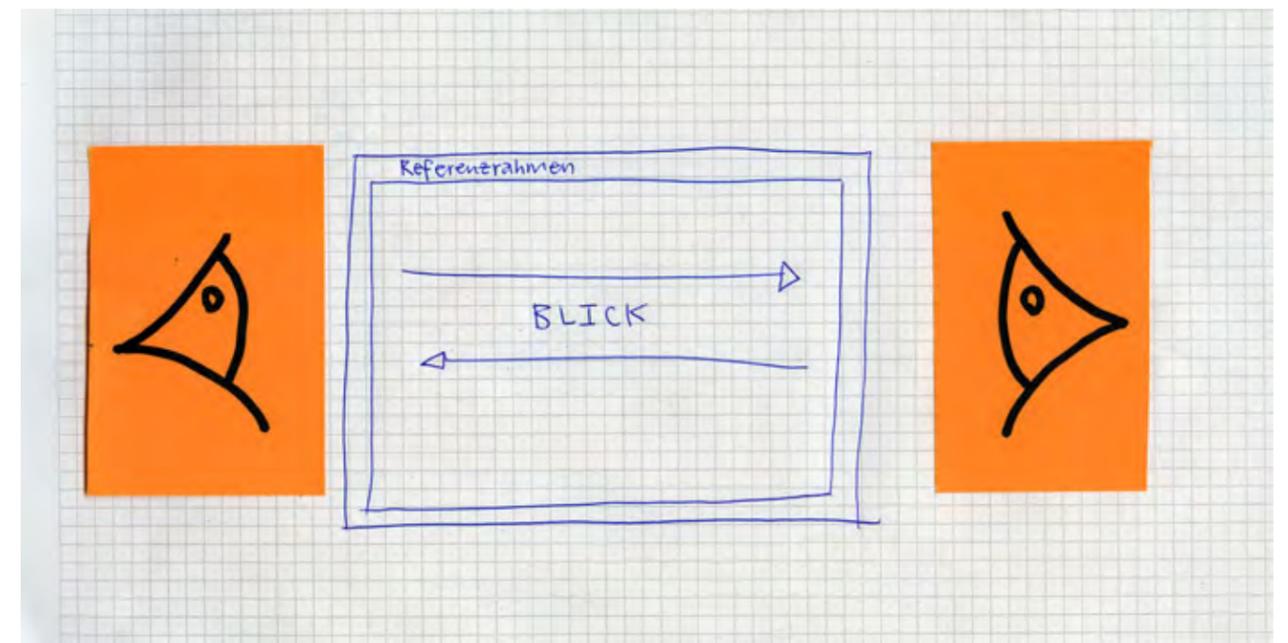


Abb. 20: Darstellung, Setting, Referenzrahmen und Blick

Donald Crowhurst ist wahnsinnig geworden, weil er kein Gegenüber hatte, keine Orientierung und auch keinen brauchbaren Referenzrahmen. Er ist schließlich mit seinem Chronometer, der einem Referenzrahmen entspricht, seinem einzigen Hilfsmittel um sich zu orientieren, über Bord gesprungen. Dean hat eine Orientierung, sie schreibt die Texte um die Orientierung nicht zu verlieren, und in ihren Texten fällt auf, dass sie von „wir“ spricht bzw. schreibt, sie ist also nicht alleine unterwegs, nennt dieses andere Gegenüber aber nicht beim Namen. Es handelt sich um eine Kartographie, die offen ist, ständig erweitert werden könnte, wie bei Deleuze/Guattari (vgl. Deleuze/Guattari S.24).

Auch Ilona Mosimann und ich könnten das Projekt an verschiedenen Orten anwenden, unsere Strategien immer weiterentwickeln, je nachdem was uns logisch erscheint, um eventuell wieder neue Sichtweisen, Wahrnehmungsmöglichkeiten zu bieten. Es ist ein nicht enden wollender, offener Prozess. Die Versuchsreihen haben bei uns zu einer möglichen Arbeit geführt, es könnten aber noch viele andere mögliche Lösungen entstehen. Abschliessend kann ich unsere Arbeitsstrategie als partizipatorisch-archivalisches Arbeiten benennen.

8. ANHANG

DER KRISENTEXT / EINE SELBSTTHERAPIE / ANALOG ZU MEINER SCHRIFTLICHEN MASTER-ARBEIT

1. TAG DES ZWEIFELNS

Hier halte ich Krisen, Gedankenverstrickungen, die während des Verfassens meiner schriftlichen Master-Arbeit dominierend haben, fest. Diesen Text schreibe ich parallel zu meiner Master Arbeit. Ich habe mich dazu entschlossen, als ich gemerkt habe, dass das Denken um die Krisen herum einfach nicht mehr ausreichen und ich so nicht mehr produktiv sein kann. Es ist ein Versuch, ein Selbstversuch um zu sehen, ob mich diese Strategie weiterbringt. Von diesem Moment an schreibe ich all meine Zweifel, meine Wut und Kritik, die nicht direkt Platz finden, in dieser Arbeit auf, halte sie fest und hoffe so trotzdem einen Weg zu finden, diese Arbeit zu beenden. Dieser sollte aber nicht als Selbsttherapie funktionieren, für mich sind es trotz allem wichtige Gedanken, die ich festhalten möchte, die ich nicht verlieren will.

Andererseits habe ich hier auch einen Ort gefunden, indem ich schreiben und nicht schreiben kann, was ich will und wie ich will, ohne Vorgaben, einen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit oder sonst irgendwas. Es ist eine Ausdrucksform, genau das, was mir gefehlt hat, was ich normalerweise liebe an meinem Studium.

2. TAG DES ZWEIFELNS

Ausgehend vom Text „The Artist as...“ Hal Foster Soll ich wirklich von diesem Text ausgehen? Oder sollte ich nicht eher eine eher subjektive Sicht einnehmen? Vielleicht eine eher assoziative Sprache wie in meinem Expeditionstagebuch. Fakten zusammentragen, finde ich einfach schrecklich langweilig. Ich will nicht nur „einfach“ Fakten zusammentragen, wenn mich etwas langweilt, kann ich nicht schreiben, schreiben ist für mich etwas Freies, für mich dient Schreiben dazu, meine Gedanken festzuhalten, ähnlich wie ich das auch auf unseren Expeditionen

gemacht habe oder in etlichen Texten, die ich für die PHZ geschrieben habe, die eigentlich klaren Regeln hätte folgen sollen, ich mich aber dagegen entschieden habe, diese zu befolgen, weil es mir nicht entspricht. Auch hier habe ich wieder ähnliche Probleme. Ich fühle mich von den Regeln einer schriftlichen Master-Arbeit eingeengt, die den Anspruch darauf hat wissenschaftlich zu sein, ich möchte keine wissenschaftliche Arbeit schreiben. Ich habe Texte durchgelesen, die sich mit KünstlerInnen beschäftigen, die alle eine ähnliche künstlerische Strategie verfolgen, die Archive kreieren. Die Texte fand ich spannend, sie haben mich angesprochen. Ja, ich möchte mich mit den drei KünstlerInnen Tacita Dean, Renée Green und Mark Dion weiter auseinandersetzen. Mir ihre Strategien, Rolle und den Ortsbezug in ihrem Schaffen genauer anschauen, aber ich möchte nicht „einfach“ Fakten zusammentragen und in neue Zusammenhänge bringen. Denn das ist nicht, warum ich Schreiben mag, ich mag Schreiben um mich auszudrücken, ohne klare Regeln, was nicht heisst, dass der Text ohne Struktur sein soll/ muss. Der Text soll nichts müssen, er soll aber einiges können/dürfen. Ich mag schreiben im Sinne von Dinge zu mschreiben und genau dies versuche ich auch in diesem Text. Die Fakten habe ich bereits zusammengetragen, jetzt geht es darum, den Text zudem zu meinem zu machen. Damit ich damit leben kann, denn im Moment finde ich ihn schrecklich, trocken kalt und langweilig.

3. TAG DES ZWEIFELNS

Diese Arbeit ist ein Konstrukt. Ein Konstrukt von verschiedenen Quellen, aber auch von meiner Arbeitsmethode her, diese Arbeit zu verfassen. Ich arbeite in verschiedensten Zeitabständen an dieser Arbeit. Je nachdem wie viel Zeit vergangen ist, seitdem ich das letzte Mal an der Arbeit sass, muss ich einzelne

Gedanken wieder auffangen und versuchen zu rekonstruieren. Leider habe ich nicht immer all meine Gedanken beim Lesen und Notieren aufgeschrieben, ab heute werde ich das aber tun und jeweils kennzeichnen, damit mir die Rekonstruktion leichter fällt. Doch zuerst schaue ich, dass ich die gesammelten Texte gut strukturiere, in einen verständlichen Ablauf bringe und verknüpfen kann. Dann überlege ich mir erst, wie es weiter geht, ich mag keine so halb zu Ende gedachten Geschichtchen... Unklarheiten regen mich auf! Ungewissheit stresst mich und ich kann gar nicht unter Druck schreiben!

4. TAG DES ZWEIFELNS

Der Text „Ein archivalischer Impuls“ von Hal Foster ist sooo mühsam geschrieben, die Wortwahl ist unpräzise, passt oft nicht zum Inhalt, ist zum Teil sogar einfach in Englisch, der Originalsprache des Textes belassen, statt die richtige Übersetzung zu finden. Es braucht mich unglaublich viel Mühe und Selbstüberzeugungskraft, um mich durch diesen Text durchzuschlagen, ihn wieder und wieder durchzulesen, auszudeutschen, die richtigen/passenden Worte selber zu finden und nachzuvollziehen was er wohl damit gemeint hat. Es dauert eine halbe Ewigkeit, so scheint es mir. Wie eine Schnecke durchwühle ich diesen Text, breche ab, fange wieder an, lasse mich ablenken, die Baustelle draussen, hupen, die Musik von meiner Nachbarin sind willkommene Ablenkungsmanöver der Situation. LOS!

Oukey, den ersten Durchlauf habe ich überlebt. Jetzt geh ich weiter zum Teil Tacita Dean, das Buch, das ich dazu gelesen habe „Tacita Dean, beiseite gesprochen“ ist mir leicht gefallen zu lesen, es war erzählerisch geschrieben, gut verständlich und hat mich angesprochen. Der Inhalt ist mir auch jetzt noch präsent. Nach dem ersten Umformulieren und Zusammenfassen werde ich den Text wieder und wieder und wieder durchgehen und alles aufschreiben, was mir dazu in den Sinn kommt. Gut ist bestimmt auch ,wenn ich die verschiedenen Abschnitte versuche zu verknüpfen und zu verflechten, sonst sind sie so lose, losgelöst voneinander und isoliert.

5. TAG DES ZWEIFELNS

Nach dem xten Mal Durchlesen scheint mir der Text von Foster Hal gar nicht mehr sooo schlimm, vielleicht weil ich mich daran gewöhnt habe, mich mit ihm angefreundet habe.

Ja, ich bin eine Schnecke! Aber wenigstens komme ich ein bisschen vom Fleck, vielleicht bin ich so noch vor dem nächsten Schneefall fertig.

Ich könnte auch wie in einem Spaziergang durch die Fakten/Texte führen, im Stil von meinen Expeditionstagebüchern, umherschweifend, abschweifend, wie die Gedanken sind.

Wohl nicht schlendern eher kriechen... schleppen statt... flanieren.

Der 2. grobe Durchlauf ist durch, jetzt drucke ich den Text nochmal aus und lese und überlege nochmal.

6. TAG DES ZWEIFELNS

Schon bei der ersten Seite beim Kapitel 1.1. *Ein archivalischer Impuls nach Foster Hal als Ausgangspunkt* kommen mir wieder Zweifel, der Text ist mega mühsam zum Lesen und irgendwie unzusammenhängend. Die einzelnen Teile sind zwar interessant, aber es scheint mir nicht wie ein wirklich zusammenhängender Text. Ich sollte so vorgehen, dass ich Seite für Seite nochmals durchgehe, direkt reinschreibe, was mir nicht passt, auf die ausgedruckte Version und dann erst zur nächsten Seite vorrücke, wenn ich auch wirklich zufrieden bin damit.

Oder sollte ich nicht alles in einem Zusammenhang sehen und versuchen, querverweise in meinem Text zu machen? Heute habe ich ein schlechtes Gefühl, die Kapitel über den Text von Foster Hal, einige Teile von Renée Green und Mark Dion sind sehr schlecht. Vielleicht sollte ich für heute schlussmachen, sonst lösche ich vielleicht noch alles, so schlecht find ichs... vielleicht wäre es doch schade alles zu löschen... Nein ich hör einfach auf. Vielleicht ist es ja morgen besser ... oder nächste Woche. Vielleicht brauche ich ein Mentoratsgespräch mit Sabine, aber ich möchte diesen Text eigentlich gar niemandem zeigen. Noch nicht, er ist zu schlecht.

7. TAG DES ZWEIFELNS

Zum Glück habe ich nicht jeden Tag so schlimme Zweifel wie heute. Manchmal sind meine Zweifel so klein, dass ich es nicht mal mehr nötig finde, sie aufzuschreiben. Vielleicht brauche ich ein Erfolgserlebnis, aber was ist denn beim Schreiben ein Erfolgserlebnis? Brauche ich Bestätigung? Warum?

Viele Mitstudierende meinen, man kann einfach nicht immer schreiben, oder man müsse Pausen machen und könne einfach nicht einen ganzen Tag Schreiben. Aber das nervt mich, ich habe immer das Gefühl, ich würde gar nicht richtig ins Schreiben reinkommen, als wäre ich an der Oberfläche am Kratzen und versuche verzweifelt unter die Oberfläche zu schauen, aber das geht nicht. Oder kommt es mir nur so vor, als würde es nicht gehen? Vielleicht sollte ich es heute nochmal probieren, statt hier rumzukreisen und kreisen und kreisen.

Stunden später: Ich kann nicht, es geht nicht, weiss nicht warum...

TAG DES NICHT ZWEIFELNS 1

Es ist seltsam, wie gut ich heute schreiben kann. Ich habe heute keine Zweifel, das ist mir richtig unheimlich. Irgendwie stresst es mich aber auch, denn morgen könnte es wieder nicht so toll laufen, darum versuche ich, heute so viel wie möglich zu schreiben.

TAG DES NICHT ZWEIFELNS 2

Der zweite Tag ohne schlimme Zweifel, heute schick ich den Text Sabine.

8. TAG DES ZWEIFELNS

Ein Problem, das ich bei dieser Arbeit habe ist, dass ich mich zu eingeschränkt fühle.

Laut Sabine muss das aber nicht sein, sie fände es spannender, wenn ich mit meiner subjektiven Sichtweise darauf eingehe, was mir durchaus willkommen ist und ich sehe das auch ein, ich weiss nur noch nicht wie, ich weiss erst was. Das Grundgerüst habe ich nun, merke aber, dass ich bei Renée Green und Tacita Dean den Zugang nur schwer finde. Laut Alexandra würde es helfen den Text mehrere Male durchzuarbeiten und mir so eine Sichtweise zu

erarbeiten.

Oder, warum ist es mir bei Mark Dion gelungen? Weil ich einen Zugang hatte zu seiner Arbeit, weil es mich in meiner Vergangenheit betroffen hat, bei Green und bei Dean find ich das schwieriger, kann aber versuchen, persönliche Assoziationen zu finden, Bezüge zu unserer Strategie, wäre auch hilfreich.

TAG DER EUPHORIE 1

Heute und gestern läuft es so gut mit schreiben, es ist plötzlich so leicht, es macht so vieles Sinn. Ich glaube, ich muss beim Schreiben mehr auf meine Intuition vertrauen. Wie bei einem Ort muss ich mich hier auch auf die Texte richtig einlassen, mich damit beschäftigen, alles wieder und wieder durchdenken, kleine Einfälle ernst nehmen und von ihnen profitieren. Ich glaube, dass hier bei dieser Arbeit auch lange mein Problem war, ich habe meine kleinen Ideen nicht genug ernst genommen und nicht darauf vertraut, ich dachte immer, dass meine Einfälle doof wären oder zu wenig wichtig, dabei ist das ja das wichtigste. Ich habe in den letzten zwei Tage viele „Aha-Momente“ gehabt, oder Momente der Erkenntnis. Vielleicht wird trotzdem alles gut, heute bin ich voller Zuversicht. Ich entdecke plötzlich Parallelen zwischen schreiben und künstlerischem Arbeiten, was ich nicht für möglich gehalten habe, oder ich bin einfach in der Euphorie hängen geblieben? Doch geschrieben hat Ähnlichkeiten mit meinem künstlerischen Arbeiten:

Ich suche auch nach neuen Verknüpfungen, Kontexten, Schichtungen, Überlagerungen, Reihenfolgen und Ordnungen.

Ich hoffe, der Moment verlässt mich nicht, ich glaube, ich muss es ausnützen und davon zehren, dass es mal so gut läuft, ich versuche jetzt den Moment so richtig auszunutzen!

TAG DER EUPHORIE 2

Heute scheint mir mein Denken besonders strukturiert, klar und kritisch, das sollte ich ausnützen.

9. TAG DES ZWEIFELNS

Heute ist es schwierig, eine Übersicht zu behalten. Ich möchte den Anfang, *ein archivalischer Impuls* spannender schreiben, im Moment ist es nur eine Wiedergabe... vielleicht hilft es, wenn ich mir ein physisches Blatt nehme und dort aufzeichne, was ich genau in welchem Kapitel mache, wie ein Mind-Map, mit verschiedenen Phasen, wo sind die Phasen des Wiedergebens und wo sind die meiner Sicht darauf? Vielleicht hilft es mir weiter, den Text wider aufzubrechen, denn im Moment täuscht er vor, dass er abgeschlossen sei, ich weiss aber, dass das nicht stimmt.

Warum muss es überall so laut sein, neben mir wird ein Haus abgerissen, im Atelier befindet sich auch eine Baustelle gegenüber, vielleicht sollte ich irgendwo anders hin zum Schreiben.... in den Wald oder so... würde das was bringen, da gäbe es andere Dinge, die mich ablenken würden, die Vögel, die Bäume. Ich versuche es lieber hier weiter, oder vielleicht sollte ich im Zug Schreiben, den Text ausdrucken und von Hand schreiben, das geht irgendwie besser.

TAG DER EUPHORIE 2

Heute läuft es wieder super, scheinbar war das Gestern nur eine „Scheinkrise“!

WOCHEN DER ARBEIT

Krisen bleiben aus, auch die Euphorie.

Es läuft, ich sehe ein Ende, was ich fast schade finde.

9. QUELLEN

9.1. LITERATUR

- Bertram Weisshaar, *Gehen, um zu verstehen. Spaziergangswissenschaft*, In: *En passant. Reisen durch urbane Räume: Perspektiven einer anderen Art der Stadtwahrnehmung*. Kay von Keitz/ Sabine Voggenreiter, Jovis Verlag, Berlin, 2010.
- Duden, *Das Fremdwörterbuch, Notwendig für das Verstehen und den Gebrauch fremder Wörter*, Mannheim, Wien, Zürich, 1997.
- Elke Bippus, *Poetologie des Wissens, Künstlerische Forschung als Handlungspraxis und Denkraum – Renée Green und Heimo Zobernig*, in: *Kunst und Wissenschaft*, Dieter Mersch, Wilhelm Fink, München, 2007.
- Elke Bippus, *Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zu künstlerischen Wissensbildung im Medium. Media Stubbornness and Appropriateness. Considerations on Artistic Knowledge Formation Within a Medium*. In: Torsten Meyer, Michael Scheibel, Stephan Münte-Goussar, Timo Meisel, Julia Schawe (Hg.): *Bildung im Neuen Medium Wissensformation und digitale Infrastruktur. Education Within a New Medium. Knowledge Formation and Digital Infrastructure*. Münster, New York, München, Berlin, 2008, S. 108–118, PDF Online, URL: http://people.zhdk.ch/elke.bippus/publikationen/mes/image/Bippus_Mediale%20Eigen-Sinnigkeiten.pdf, 8.4.2013.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin 1992, frz. *Mille Plateaux*, Paris, 1980.
- Hal Foster, *Ein archivalischer Impuls*, in *The Artist as...*, hrsg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Matthias Michalka. [Mit Texten von Beatrice von Bismarck ... Übers.: Wilhelm Werthern]. - Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst, 2006.
- Hal Foster, „The Artist As Ethnographer“, in: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge MA, London: MIT Press, S.171-203, 1996.
- Nina Möntmann, *An den Rändern der 1990er Jahre*, in: *Zusammenhänge herstellen, Contextualize, DuMont*, Köln, 2003.
- Nina Möntmann, in *Nina Möntmann, Kunst als sozialer Raum*, Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Walther König, Köln, 2002.
- Mark Dion, *Encyclomania, Texte: Jens Asthoff, (et. al.)*, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2003.
- Tacita Dean, *Tacita Dean, Catalogue, Museum d'Art Contemporani de Barcelona and Actar, Texts and artworks by Tacita Dean*, 2000.
- Tacita Dean, *Selected Works – Ausgewählte Werke 1994 – 2000 an aside <<beiseite gesprochen>> Texte von Tacita Dean, Übersetzt von Regula Krähenbühl, Museum für Gegenwartskunst Basel der öffentlichen Kunstsammlung Basel und der Emanuel Hoffmann-Stiftung, 27.Mai – 13.August 2000*.
- Tacita Dean und Jeremy Millar, *Art Works Zeitgenössische Kunst, Ort, Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 2005*.

9.2. VERANSTALTUNGEN/ VORTRÄGE/ LESUNGEN

- Master Dialog, 18. Juni 2012, Kunsthalle und Stattkino Luzern, Bourbaki, Löwenstrasse 11 Luzern, online URL: <http://www.hslu.ch/design-kunst/d-veranstaltungen/d-mastertalk/d-master-dialog-2012.htm>, online, 20. April, 2013.
- Input-Veranstaltung, *Critical Practice, Masters of Arts in Fine Arts*, Milo Rau, International Institute of Political Murder IIPM, *Theorie und Praxis des Re- Enactments*, 18. April, 2013, Sentimatt, Dammstrasse 1, Luzern. URL: http://www.master-kunst-luzern.ch/relaunch/wp-content/uploads/Master-Input_Flyer_FS13.pdf, 20.4.2013.

9.3. INTERNET

- Brockhaus, online, URL: <https://test2.brockhaus-wissensservice.com/brockhaus/archiv>, 9.5.2013.
- Duden online, URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/archivalisch>, 11.3.2013.
- Duden online, URL: <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Rhizom>, 31.3.2013.
- Dasgehirn.info, *Kosmos im Kopf, Artikel; Zum Vergessen und falschen Erinnern*, URL: <http://dasgehirn.info/denken/gedaechtnis/vom-vergessen-und-falschen-erinnern>, 8.4.2013.
- Renée Green, *Import Export Funk Office*, URL: http://dok.uni-lueneburg.de/projekte/import_export/blacklabeled/about_frame.html, online, 9.5.2013.
- Vimeo; Film, 2011, *Tacita Dean: Portrait of Tacita Dean*, URL: <http://vimeo.com/37303919>, 20.3.2013. © TATE, 2011. URL: <http://channel.tate.org.uk>.
- Zweisprachkunst, URL: http://www.zweisprachkunst.de/w_bio.html, 2.4.2013.

9.4. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- **Abb. 1:** Die 6 Kernaspekte, Darstellung, Vera Leisibach, April 2013.
- **Abb. 2:** Mind-Map, Arbeitsstrategie, Vera Leisibach, März 2013.
- **Abb. 3:** Donald Crowhurst auf seinem Seegelboot, 1968, Postkarte, S.34. In: Tacita Dean, Selected Works – Ausgewählte Werke 1994 – 2000 an aside <<beiseite gesprochen>> Texte von Tacita Dean, Museum für Gegenwartskunst Basel der öffentlichen Kunstsammlung Basel, 2000.
- **Abb. 4:** Donald Crowhurst, 1968, Still aus Deep Water, Dokumentarfilm, 2006. URL: <http://www.tumblr.com/tagged/donald%20crowhurst>, online 6.5.2013, Foto: The Cinematic Intelligence Agency.
- **Abb. 5:** „Disappearance at Sea, 1996, (filmstill), 16mm, 14 Minuten, S.27. In: Tacita Dean, 2000.
- **Abb. 6:** „Disappearance at Sea, 1996, (filmstill), 16mm, 14 Minuten, S.28 + 29. In Tacita Dean, 2000.
- **Abb. 7:** „Disappearance at Sea II“ 1996, (film stills), 16 mm, 4 Minuten, S.30. In: Tacita Dean, Ausgewählte Werke 1994 – 2000 an aside <<beiseite gesprochen>>, 2000.
- **Abb. 8:** Brewick Lighthouse, 1996, S.36. In: Tacita Dean, Ausgewählte Werke 1994 – 2000 an aside <<beiseite gesprochen>>, 2000.
- **Abb. 9:** Teignmouth Electron, Cayman Brac, URL: <http://thehighlights.org/wp/teignmouth-electron-by-tacita-dean>, online 6.5.2013.
- **Abb. 10:** Teignmouth Electron, S.49. In: Tacita Dean, Tacita Dean, Catalogue, Museum d'Art Contemporani de Barcelona and Actar, Texts and artworks by Tacita Dean, 2000, Fotografie: Tacita Dean, Kjetil Berge.
- **Abb. 11:** Teignmouth Electron, Cayman Brac, 1998, Fotografie: Tacita Dean, Kjetil Berge S.48, in Tacita Dean, Tacita Dean, Catalogue, Museum d'Art Contemporani de Barcelona and Actar, Texts and artworks by Tacita Dean, 2000.
- **Abb. 12:** Renée Green, „Import/Export Funk Office“, 1992–93, Wurde am »Blues for Smoke« 21.10.2012-7.1.2013, im MOCA, Los Angeles wieder ausgestellt, Foto: Brian Forrest, URL: http://www.spikeart.at/de/a/magazin/current/Reviews_30, online 3.5.2013.
- **Abb. 13:** Webseite „Import/Export Funk Office“, URL:http://dok.uni-lueneburg.de/projekte/import_export/blacklabel/about_frame.html, online 6.5.2013.
- **Abb. 14, 15:** Besucher in Import/Export, Funk Office, URL: <http://pointywords.com/tag/importexport-funk-office/>, online 6.5.2013.
- **Abb. 16:** Roundup: An Entomological Endeavor fort the Smart Museum of Art, 2000 (Detail), S. 93. In: Mark Dion, Encyclomania, Texte: Jens Asthoff, (et. al.), 2003.
- **Abb. 17:** „Roundup: An Entomological Endeavor fort the Smart Museum of Art“, 2000, S.94. In: Mark Dion, Encyclomania, 2003.
- **Abb. 18:** „Study oft the smart Museum,Bug Hunt, 2000, S.96. In: Mark Dion, Encyclomania.
- **Abb. 19:** „Roundup: An Entomological Endeavor fort the Smart Museum of Art“, 2000, S.98 in Mark Dion, Encyclomania.

- **Abb. 20:** Darstellung, Orientierung, Vera Leisibach, Mai 2013.
- **Titelbild:** Überlagerung Mind-Maps und Darstellungen, Vera Leisibach, Mai 2013.

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei denjenigen bedanken, die mich bei meiner Arbeit mit Rat und Tat unterstützt haben.

Im Besonderen möchte ich mich bei meiner Mentorin Sabine Gabhardt Fink bedanken, die mich beim Schreiben dieser Arbeit immer als gute Gesprächsperson unterstützt hat, kritisch, fordernd, engagiert aber vor allem motivierend.

Ausserdem bedanke ich mich herzlich bei meinen Eltern für ihre uneingeschränkte Unterstützung auf meinem bisherigen Weg.

Und zuletzt bedanke ich mich ganz herzlich bei Ilona Mosimann, für die anregenden Gespräche, bei Laura Bider, Gabriel Kuhn, Patric Fasel, Angela Werlen, Isabelle Blumer, Corina Schaltegger, für das Mitleiden.

KONTAKT

Vera Leisibach
Stollberghalde 13,
6003 Luzern
076 358 28 44
vera.leisibach@gmail.com
www.veraleisibach.com